

Marina-Rafaela Buch

# Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle

D'un regard kaléidoscopique à une réception productive

Mainz University Press

V&R unipress



**unipress**

Romanica  
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und  
Kulturwissenschaft

Band 8

Herausgegeben von  
Stephan Leopold, Véronique Porra  
und Dietrich Scholler

Marina-Rafaela Buch

# **Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle**

D'un regard kaléidoscopique à une réception productive

Avec 9 figures

V&R unipress

Mainz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Mainz University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes  
Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2018 als Dissertation zur Erlangung des akademischen  
Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

D77

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: tanz von rowan

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-0969-6

*Pour une femme-papillon au cœur de lionne*



---

# Sommaire

Remerciements . . . . .	13
Introduction . . . . .	15
<b>Première partie : Contact et transfert culturel entre la France et le Japon</b>	
1. L'inconnu, l'esthétique et le militaire : la place spécifique du Japon dans l'imaginaire européen . . . . .	29
1.1. Le pays du Soleil Levant, d'un pays réel à un monde fictif (1603–1867) . . . . .	29
1.1.1. Le contexte politico-historique et les trois spécificités du Japon . . . . .	29
1.1.2. La fascination de l'inconnu : un pays mythifié et antagonique . . . . .	31
1.2. La découverte de la culture nipponne et son influence sur les arts occidentaux dans la seconde moitié du XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	34
1.2.1. L'Exposition Universelle de 1867 à Paris et le début du japonisme . . . . .	34
1.2.2. Le Japon de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle : un bibelot décoratif qui fait rêver . . . . .	38
1.3. Le Japon du XX <sup>e</sup> siècle : d'un acteur impérialiste-belligérant à un pays-victime des bombardements atomiques . . . . .	43
2. Transfert culturel à facettes entre la France et le Japon . . . . .	47
2.1. Transfert culturel et réception productive . . . . .	47
2.2. Vers une esthétique transculturelle et dynamique . . . . .	50
2.3. Forces motrices du transfert culturel de l'« Autre » japonais . . . . .	52

## Deuxième partie : Réception directe et indirecte du théâtre nippon en France

3. Découverte et réception directe du théâtre nippon en France . . . . .	59
3.1. Le <i>nô</i> , la danse des masques . . . . .	60
3.1.1. Pluralité des sources d'inspiration du <i>nô</i> . . . . .	60
3.1.2. Zeami et la genèse du <i>nô</i> . . . . .	61
3.1.3. Organisation et construction de la scène . . . . .	63
3.2. Le <i>kabuki</i> , le spectacle baroque visuel . . . . .	65
3.2.1. La genèse et les traits caractéristiques du <i>kabuki</i> . . . . .	65
3.2.2. Un contraste renforcé : le <i>nô</i> aristocratique et le <i>kabuki</i> plébéien . . . . .	69
3.3. La découverte du théâtre nippon en Europe (1900–1968) . . . . .	70
3.3.1. Kawakami et Sadayakko (1900–1902) entre attentes occidentales et choix délibéré d' « exotisation » . . . . .	71
3.3.2. Hanako (1904–1921) en Europe : mise en scène orientalisée ou talent théâtral ? . . . . .	80
3.3.3. Du <i>kabuki</i> authentique en Union soviétique (1928) : la force du <i>hanamichi</i> . . . . .	85
3.3.4. Tsuitsui Tokujirô en France (1930) : synthèse « statuesque » des mouvements et recherche de la vérité par Charles Dullin . . . . .	88
3.3.5. Le Théâtre des Nations à Paris (1957–1968) : le retour sur scène du <i>kabuki</i> . . . . .	94
3.3.6. Découverte tardive du <i>nô</i> sur scène (1954–1962) : entre malaise déroutant et révélation esthétique . . . . .	97
4. Paul Claudel, passeur de culture et récepteur direct du théâtre nippon	101
4.1. La rencontre de l'ambassadeur-poète avec le Japon . . . . .	102
4.2. Une pièce japonisante écrite par un Français : <i>La Femme et son</i> <i>ombre</i> . . . . .	104
4.2.1. D'une demande de représenter <i>L'Homme et son désir</i> à une collaboration franco-japonaise . . . . .	104
4.2.2. Des éléments de <i>kabuki</i> et de <i>nô</i> : une vision synthétique de Claudel . . . . .	107
5. Traduire un univers inconnu : la réception indirecte du <i>nô</i> à travers la traduction et l'inter-lecture . . . . .	111
5.1. Les traductions, actes interculturels entre divergence sémiotique et regard progressif . . . . .	111

5.2. Les traductions et les explications du théâtre nippon jusqu'aux années 1960 . . . . .	113
5.3. La question de la norme culturelle et des attentes esthétiques du pays cible . . . . .	115
5.4. <i>Le Voyage de derrière la montagne</i> de Cousin – transposition d'un conte japonais . . . . .	117
5.4.1. La traduction de Bernard Frank comme source d'inspiration . . . . .	117
5.4.2. Le rôle du récitant dans la transmodalisation intermodale . . . . .	119
5.4.3. Les changements apportés dans la pièce . . . . .	123
5.4.4. Mission théâtrale de Cousin : discours sur la faim et mise en scène épique et corporelle . . . . .	127

### Troisième partie : Vers une réception productive : une mise en scène sémiotique et polymorphe

6. Transcription du théâtre nippon dans le langage théâtral français . . . . .	137
6.1. Vision théâtrale complémentaire entre les auteurs et les metteurs en scène . . . . .	138
6.1.1. Jacques Copeau et Paul Claudel : fascination commune pour le <i>nô</i> . . . . .	138
6.1.2. Jean Dasté et Gabriel Cousin : mise en scène d'un événement réel dans <i>Le Drame du Fukuryu-Maru</i> . . . . .	143
6.1.3. Le lien entre Claudel et Genet : Jean-Louis Barrault, admirateur et connaisseur de l'art théâtral nippon . . . . .	146
6.2. L'auteur comme metteur en scène . . . . .	151
6.2.1. Mise en scène spectaculaire et polymorphe . . . . .	153
6.2.2. Les didascalies au service d'une théâtralité affichée : autour des pièces <i>Le Soulier de satin</i> et <i>Les Paravents</i> . . . . .	159
6.2.3. De l' <i>ai kyôgen</i> aux entr'actes dans <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> et <i>Le Balcon</i> . . . . .	165
6.2.4. Stylisation des objets : fétiches identificatoires et substituts chargés de significations . . . . .	168
6.2.5. La polyvalence du jeu corporel de l'acteur . . . . .	171
7. Signification sémiotique du masque, du costume et du maquillage . . . . .	179
7.1. Le masque (in)animé dans le théâtre <i>nô</i> . . . . .	180
7.2. Le visage masqué dans <i>Les Nègres</i> – jeu des identités et distanciation théâtrale . . . . .	184
7.2.1. Une théâtralité permutationnelle : le jeu du masque entre identité et altérité . . . . .	184

7.2.2. Similitudes avec le masque du <i>nô</i> : métamorphose et travestissement . . . . .	187
7.2.3. Un air brechtien : le masque comme outil pour briser le quatrième mur . . . . .	189
7.3. Le masque dans <i>Le Drame du Fukuryu-Marû</i> : visage couvert ou visage révélé ? . . . . .	193
7.3.1. Réception par le public français de l'emploi du masque dans la mise en scène de la pièce . . . . .	193
7.3.2. Le masque comme symbole de la tradition chimérique et du passé douloureux . . . . .	195
7.3.3. Rencontre et transformation mythologique des amoureux grâce au masque féminin . . . . .	198
7.3.4. Visage brûlé et joli masque : alternance entre vérité et fausseté . . . . .	199
7.4. Costumes et maquillages dans le <i>kabuki</i> : marqueurs d'identité et outils de communication . . . . .	203
7.5. <i>Les Paravents</i> entre grossissement de la réalité et monstruosité du personnage . . . . .	206
7.5.1. Parure artificielle et retour destructif vers le soi : la terrifiante Warda . . . . .	208
7.5.2. La Mère et Leïla : monstruosité maternelle et laideur cagoulée . . . . .	212
7.5.3. Les colons et militaires européens sous une loupe grossissante . . . . .	215

## Quatrième partie : Un Japon intériorisé dans un théâtre de rituel et de mort

8. D'une tradition antique à une tradition japonaise : la scène du théâtre au service du rituel . . . . .	223
8.1. Spiritualité et sacralité du théâtre <i>nô</i> . . . . .	224
8.2. La musique et la cérémonie comme source d'inspiration dans <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> de Paul Claudel . . . . .	227
8.2.1. La musique, « le fil du récit » : du wagnérisme à la musique nipponne . . . . .	227
8.2.2. Une expérience cathartique et rituelle des sons et de la musique . . . . .	232
8.2.3. Vision mythico-chrétienne et procédés liturgiques . . . . .	237
8.2.4. <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> comme <i>nô</i> onirique . . . . .	240
8.3. Une alternative à la réalité : le rituel comme acte performatif de la transformation . . . . .	242

8.4. <i>Le Théâtre et son double</i> d'Antonin Artaud : ritualité et théâtralité dans le théâtre balinais . . . . .	244
8.4.1. Vers un renouvellement du concept du théâtre . . . . .	244
8.4.2. Le théâtre oriental comme théâtre mythique : primitivisme chez Artaud . . . . .	246
8.4.3. Reformulation des paradigmes du théâtre chez Artaud et Genet . . . . .	247
8.5. L'anti-cérémonie cruelle d'une illusion identificatoire dans <i>Le Balcon</i> et <i>Les Nègres</i> de Jean Genet . . . . .	252
8.5.1. Transfert culturel et ritualisation du théâtre chez Jean Genet . . . . .	252
8.5.2. Le rituel comme moyen identificatoire et purificateur dans <i>Le Balcon</i> et <i>Les Nègres</i> . . . . .	256
8.5.3. Cérémonies tournées en dérision lors d'une « messe noire » ? . . . . .	264
8.5.4. Le théâtre de Genet comme terrain de préparation aux simulacres infernaux . . . . .	267
8.6. Le pèlerinage rituel vers la mort dans <i>Le Voyage de derrière la montagne</i> de Gabriel Cousin . . . . .	269
8.6.1. Un théâtre pour combler les « faims spirituelles » . . . . .	269
8.6.2. Les symboles-déclencheurs du pèlerinage . . . . .	272
8.6.3. Démystification du spirituel et cruauté de la réalité : le pèlerinage comme moyen de survie . . . . .	273
8.6.4. Moments de transcendance et de métamorphose lors du pèlerinage . . . . .	277
9. Vacillement dans l'entre-deux : la voix de la mort et le rêve révélateur . . . . .	281
9.1. Synchrétisme entre le monde des vivants et l'univers des morts . . . . .	282
9.1.1. <i>Les Paravents</i> comme plateforme pour la rencontre avec les morts . . . . .	282
9.1.2. « Vivants, nous sommes déjà morts ! » : le chant des atomisés dans <i>Le Drame du Fukuryu-Marû</i> . . . . .	288
9.2. Le rêve dans <i>Le Soulier de satin</i> : une porte qui s'ouvre sur une nouvelle dimension . . . . .	292
9.2.1. Le Japon et l'« Ange blanc qui regarde la mer » . . . . .	293
9.2.2. « [Q]uelqu'un qui arrive » : séparation corporelle et rencontre des amoureux dans l'univers onirique . . . . .	296
Conclusion . . . . .	299
Bibliographie . . . . .	305

---

Correspondance . . . . .	323
Images . . . . .	325
Index des noms de personnes . . . . .	327
Index des sujets . . . . .	329

---

## Remerciements

Das Land Japan sowie sein Einfluss auf die Kunst und Literatur Frankreichs haben mich schon immer gefesselt. Mit dem Abschluss meiner Staatsexamensarbeit über die Japanrezeption in der japanischen Trilogie des Reisechriftstellers Pierre Loti wollte ich dieses Thema weitererforschen und der Frage nachgehen, ob es auch eine produktive – und sozusagen positive – Japanrezeption in der französischen Literatur gab. Ein kleiner Nebensatz in einem Sammelband von Michaël Ferrier machte mich auf die noch fehlende Rezeption des japanischen Theaters aufmerksam: Das gab den Anstoß zu meiner Reise durch die Welt des japanischen und französischen Theaters, die ich aus transkulturellen Blickwinkeln neu erschließen wollte und konnte.

Auf dieser Forschungsreise hatte ich verschiedene Wegbegleiterinnen und -begleiter, die mir während der Entstehung und bis zum Erscheinen dieser Arbeit zur Seite gestanden haben:

Mein erster Dank gilt meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Véronique Porra und meinem Doktorvater Prof. Dr. Friedemann Kreuder: Danke, Frau Prof. Porra, dass Sie mir die einmalige Möglichkeit und auch den Mut gegeben haben, in diesem doch sehr spezifischen Feld zu forschen. Danke, Herr Prof. Kreuder, dass Sie mich mit dem Internationalen Promotionsprogramm »Performance and Media Studies« in die facettenreiche, ja quasi kaleidoskopische Welt des Theaters eingeführt haben.

Einen großen Dank möchte ich auch an all meine ehemaligen Mainzer Arbeitskolleginnen und -kollegen richten, die für mich mitgelitten, mich inhaltlich weitergebracht und auch – im absolut positiven Sinne – auf andere Gedanken gebracht haben. Ohne das Deutsch-Französische Doktorandenkolleg (DFDK) hätte ich nicht nur keine Möglichkeit gehabt, mit Hilfe des Mobilitätsstipendiums in Frankreich zu forschen, sondern auch nicht den Zusammenhalt des berüchtigten »Strebergartens« kennengelernt.

Bedanken möchte ich mich selbstverständlich auch bei allen Experten und Privatpersonen, dem »Institut Mémoires de l'édition contemporaine« (IMEC) und dem »Département des Arts du spectacle« in der BNF, durch die ich neue

und interessante Erkenntnisse erlangt habe, die ich in meiner Arbeit auch namentlich erwähne.

Zu Dank verpflichtet bin ich darüber hinaus auch der Sibylle Kalkhof-Rose-Stiftung, deren Stipendium es mir in der letzten Schreibphase ermöglicht hat, die Doktorarbeit zu einem schnellen Abschluss zu bringen.

Aber der größte Dank gilt selbstverständlich den Menschen, die mir privat und menschlich am Nächsten stehen und die immer motivierend, aber auch fachlich an meiner Seite standen: meinen Freundinnen und Freunden und meiner Familie. Von Herzen danke ich hier ganz besonders meinem Mann und meiner Mutter – den beiden Löwen in meinem Leben.

Marina-Rafaela Buch

---

## Introduction

Lorsque le Japon s'est ouvert aux puissances occidentales à partir de 1853, ce pays, encore peu connu en Occident, a profondément marqué la culture et les arts en Europe, donnant naissance au fameux mouvement artistique du japonisme qui s'est répandu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe. L'Européen du XIX<sup>e</sup> siècle finissant est en effet désireux d'échapper à son univers quotidien : il découvre avec l'essor colonial et la révolution des moyens de transport des horizons lointains et pittoresques qui le font rêver. Le Japon est alors d'autant plus attrayant que très peu de contemporains ont eu l'occasion de le découvrir suite à la politique d'isolement du Japon – le *sakoku*.

C'est surtout l'esprit « fin de siècle » qui favorise l'introduction et l'adaptation des idées et arts japonais en France : le sentiment de décadence que les artistes ressentent à l'égard de leur univers culturel les incite à élargir leur horizon culturel et à rénover leur façon de penser en se servant entre autres des idées et arts venant d'Asie. Les artistes cherchent un ressourcement face à une société et une civilisation qu'ils considèrent comme dépréssantes. Cette tendance s'intensifie au cours du XX<sup>e</sup> siècle, un siècle marqué par les avancées scientifiques, technologiques et économiques du monde moderne, mais aussi traversé par des bouleversements politiques et sociaux, meurtri par la violence inédite des armes de destruction massive et les années sombres des décolonisations. La question de la norme culturelle joue ici encore un rôle central dans la perception et l'adaptation de ces nouvelles idées culturelles et théâtrales de l'« Autre » : après les horreurs de la Première Guerre mondiale et les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, les normes élaborées en Europe vont être massivement remises en question. Les contemporains commencent à dénigrer la culture européenne, ce qui se traduit dans le milieu théâtral par une ouverture vers l'extérieur avec le mouvement du primitivisme tant dans les arts plastiques que dans la littérature, introduit par la « découverte » européenne d'autres cultures en Afrique, Océanie ou Asie. Ce ressourcement se reflète dans le milieu théâtral par l'envie d'un retour vers ce théâtre originel idéalisé, dit *Urtheater*, ainsi que par la destruction

des valeurs héritées du passé avec, entre autres, le mouvement du dadaïsme et du surréalisme de l'avant-garde théâtrale.

L'échange interculturel à travers ce ressourcement dans l'altérité permet alors à de nombreux dramaturges de développer et de reformuler leur identité dramatique en puisant dans les formes d'expression du théâtre asiatique : c'est alors surtout le théâtre japonais qui aura un impact crucial sur différents dramaturges en France et en Europe. Cette pratique consistant à puiser des idées dans l'espace artistique nippon se retrouve donc également dans l'univers scénique : c'est sur ce sujet que se penchera cette étude qui se fixe comme objectif d'analyser la polymorphie de l'influence du théâtre japonais<sup>1</sup> sur le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle à l'exemple de pièces de théâtre des écrivains français suivants : Paul Claudel (1868–1955) avec *Le Soulier de satin* (1953 [1929]) et *Le Livre de Christophe Colomb* (1935<sup>32</sup> [1933]), Jean Genet (1910–1986) avec *Le Balcon* (2002 [1956]), *Les Nègres* (2005 [1958]) et *Les Paravents* (1976 [1961]) et finalement Gabriel Cousin (1918–2010) avec *Le Drame du Fukuryu-Maru* (1964 [1958]) et *Le Voyage de derrière la montagne* (1964 [1962]).<sup>2</sup> Parmi ces auteurs, c'est sans aucun doute Paul Claudel qui a été le plus marqué par le théâtre japonais ou asiatique en général, ce qui s'explique, entre autres, par sa fonction de diplomate qui l'a amené à vivre de nombreuses années en Chine et justement au Japon.<sup>3</sup> Grâce à ses expériences japonaises qui lui ont fait connaître et apprécier l'art et la culture du pays, il a écrit et publié de nombreux essais qui ont été lus par ses contemporains français, comme par exemple *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, publié en 1927. Ceci fait de lui en même temps un récepteur de la culture nipponne et un médiateur, voire un passeur de culture.

Compte tenu du fait que le théâtre japonais avait déjà exercé une influence massive sur des metteurs en scène français d'avant-garde de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme par exemple Jacques Copeau (1879–1949), on peut s'étonner du nouvel impact que le théâtre japonais a eu, dans les années cinquante et soixante, sur le théâtre de Jean Genet et de Gabriel Cousin. Ceci est

1 Sous l'appellation « théâtre japonais », nous allons surtout inclure dans ce travail deux catégories classiques du théâtre japonais – le *nô*, la danse des masques, et le *kabuki*, le spectacle baroque visuel – car ce sont ces deux « types » théâtraux qui ont eu l'impact le plus considérable sur la création littéraire des écrivains étudiés dans ce travail.

2 Les pièces de notre corpus principal seront désignées par les abréviations suivantes : *Le Livre de Christophe Colomb* = LCC, *Le Balcon* = LB, *Les Nègres* = LN, *Les Paravents* = LPV, *Le Voyage de derrière la montagne* = LVM et *Le Drame du Fukuryu-Maru* = DFM. En ce qui concerne *Le Soulier de satin*, nous utiliserons lors de nos analyses deux versions différentes : la version intégrale (1953 [1929]) et la version abrégée, notée et arrangée en collaboration avec Jean-Louis Barrault.

3 Son rôle important au Japon se manifeste également dans son initiative en faveur de la fondation de la Maison Franco-Japonaise à Tôkyô en 1924. Pour avoir plus de renseignements à ce sujet, voir le site internet de la MFJ de Tôkyô : [https://www.mfjtokyo.or.jp/ft/overview/his\\_tory.html](https://www.mfjtokyo.or.jp/ft/overview/his_tory.html) (consulté le 07/01/19).

d'autant plus inattendu que ces deux auteurs n'ont jamais séjourné eux-mêmes au Japon (Cousin) ou n'y sont allés qu'après avoir achevé de rédiger leurs pièces de théâtre (Genet)<sup>4</sup> et n'ont presque jamais été en contact direct avec des troupes de théâtre nipponnes. Toutefois, l'influence du théâtre nippon a été réactivée par la lecture des écrits d'auteurs ayant vécu au Japon, comme justement Claudel, par des essais ou pièces de théâtre d'autres auteurs européens influencés par le théâtre japonais<sup>5</sup>, par des traductions et explications de pièces nipponnes et par la collaboration avec les différents metteurs en scène de l'époque. Ceci n'est d'ailleurs pas étonnant, puisqu'une œuvre littéraire se développe toujours en fonction de son époque, revêtant une dimension sociohistorique, par le biais de l'auteur et de son environnement et par l'influence d'autres ouvrages ou pays, comme l'a également constaté Hans Robert Jauss (cf. 1987 : 25). La généalogie de l'influence du théâtre japonais a donc été de nature à la fois directe et indirecte : ainsi, cet impact bicéphale englobe une influence aux facettes multiples – quasi kaléidoscopique – sur la perception du théâtre nippon en France ainsi que sur l'évolution du théâtre français lui-même. Ces transformations s'avèrent quelquefois si fugaces qu'il est alors très difficile de distinguer les diverses strates de cette inspiration généalogique et réception réciproque entre le Japon et la France, d'autant plus que les auteurs reprennent et réactualisent aussi des motifs théâtraux déjà utilisés dans le théâtre grec antique.

Pour rendre justice à la complexité et à la variété du phénomène qu'illustre la métaphore du kaléidoscope, nous analyserons cet impact diversifié du théâtre nippon sur différentes formes théâtrales en France, en nous appuyant sur trois auteurs du XX<sup>e</sup> siècle : Paul Claudel comme représentant d'un théâtre mythico-chrétien à visée universelle, Jean Genet, difficile à catégoriser<sup>6</sup>, comme représentant du nouveau théâtre et enfin Gabriel Cousin comme représentant du

---

4 Selon Stephen Barber, Genet est allé deux fois au Japon – la première fois en décembre 1967 où il a passé quelques semaines à Tôkyô. Son deuxième séjour date de novembre 1969 : Genet participe avec Jacky Maglia aux manifestations contre la guerre du Vietnam à Shinjuku (Tôkyô) (cf. 2004 : 118 sqq.). Ses deux séjours au Japon ont donc eu lieu plusieurs années après la rédaction des pièces de théâtre que nous analyserons dans ce travail.

5 L'impact du théâtre japonais sur le théâtre français a également franchi les frontières des différents pays européens, inspirant des auteurs et dramaturges européens (tels Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, etc.) qui jouent un rôle capital dans l'histoire de la littérature et du théâtre, et qui influenceront à leur tour d'autres écrivains français d'une façon directe et indirecte.

6 À ce sujet, nous nous référons une nouvelle fois au biographe de Genet, Stephen Barber, qui souligne le refus de cet auteur de se laisser catégoriser et réduire à un certain mouvement théâtral : « Contrary to theatre (Genet had no interest in any forms of performance other than his own, though elements of ancient Greek theatre resonate aberrantly in his projects), Genet's spectacles refused repetition and the illusory or placatory elements of representation ; he intended his spectacles to be directed towards the world of the dead, from the origins of time » (2004 : 86).

théâtre populaire des années 1950/60 qui emprunte ses motifs au théâtre épique. Chez ces trois écrivains, il existe dans leurs pensées théâtrales une trame logique qui les relie par un intérêt pour le théâtre nippon : intérêt culturel en ce qui concerne Claudel et Cousin ou intérêt « matériel », c'est-à-dire utilisation des outils scéniques nippons comme moyen, comme on l'observe chez Genet. Cette étude permettra donc d'élaborer un regard diversifié sur l'histoire du théâtre européen et une autre façon de « catégoriser » le théâtre français, en évoquant justement l'élaboration d'un canon multiple et cosmopolite<sup>7</sup> imprégné et caractérisé par la réception de théâtres extra-européens, et en mettant l'accent sur son caractère transculturel et même interdisciplinaire. Il s'agira alors d'extraire les facteurs et conséquences de cette réception productive du théâtre nippon, pour reprendre un mot-clé de Gunter Grimm (cf. 1977 : 147), afin d'examiner le rôle majeur que ce théâtre a joué dans le bouleversement des codes théâtraux<sup>8</sup> dans la France du XX<sup>e</sup> siècle. Cette influence du théâtre japonais a-t-elle été uniquement imprégnée d'exotisme et de primitivisme, s'avérant donc être fortement restreinte ? Ou a-t-elle été beaucoup plus élaborée et recherchée, imprégnant profondément la compréhension et la conception du théâtre, non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe ? Quels ont été les différents résultats scéniques et narratifs de ce mode d'inspiration dans l'esthétique théâtrale de Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin ? Dans notre étude, une synthèse entre une analyse littéraire et une étude théâtrale nous permettra de répondre à ces questions. Grâce à l'analyse des itinéraires directs et indirects, des échanges interculturels et mutations individuelles à l'exemple des trois auteurs sélectionnés, nous mettrons en lumière les différentes formes d'adaptation entre un univers inconnu (le Japon) et un monde connu (la France). Par ailleurs, nous comparerons et analyserons en quoi ces trois auteurs, si dissemblables et faisant partie de mouvements théâtraux si différents, ont tous subi une imprégnation, souvent très personnelle et sélective en fonction de leurs ambitions politico-esthétiques, du théâtre japonais. Ainsi, cette étude apportera des connaissances neuves, car, d'une part, l'analyse portera sur deux auteurs encore peu étudiés – du moins en ce qui concerne leurs rapports avec le Japon – et, d'autre part, elle permettra d'extraire les différentes formes de réception du théâtre japonais au

7 Nous retiendrons ici et utiliserons par la suite la notion « cosmopolite » utilisée par Guillaume Bridet qui s'inscrit dans une ligne de recherche voulant souligner une histoire littéraire se nourrissant d'un contact culturel réciproque. Ainsi, il décrit ce regard cosmopolite comme un « point de vue qui revient à prendre le parti de l'autre (dans le même) et qui fait droit à sa présence » (2017 : 223).

8 À ce sujet, nous nous référons à Erika Fischer-Lichte qui spécifie trois façons de changements de codes à travers une réception productive des théâtres extra-européens : élargissement des codes (cf. 1999 : 166 sqq.), dissolution des codes (cf. *ibid.* : 171 sqq.) et création de nouveaux codes (cf. *ibid.* : 179 sqq.).

sein des divers mouvements théâtraux, à l'exemple des pièces de théâtre des auteurs cités et de leur réalisation sur scène.

Les effets de l'histoire de la réception et des conceptions variables de l'esthétique artistique sur cette influence joueront un rôle primordial dans cette étude, puisque tout art peut être compris comme une activité communicative qui se nourrit d'un échange réciproque et de normes variant avec le temps (cf. Jauß 1987 : 5). C'est pourquoi ce travail analysera les différentes formes de réception de l'entité japonaise en France sur la base d'approches théoriques culturelles ayant trait à la réception productive (cf. Grimm 1977), à la figure du passeur de culture (Charle 1992, Espagne 1997, Cooper-Richet 2013a/2013b) et au transfert (inter)culturel (cf. Kortländer 1995, Lüsebrink/Reichhardt 1995, Paulmann 1998, Espagne 1999, Celestini 2003, Suppanz 2003, Lüsebrink 2005). À ce sujet, nous aborderons également les termes d'hybridité et de « Third Space » (cf. Mitterbauer 2003, Bhabha 2004 [1994]), mais aussi de traduction interculturelle (cf. Bachmann-Medick 1997, Berman 1999, Meschonnic 1999, Wolf 2003, Maurus 2005, Rössner 2012) et nous retiendrons les particularités de ces échanges et modifications de codes culturels entre deux cultures aux antipodes l'une de l'autre, telles le Japon et la France, s'avérant importantes dans ce processus d'un transfert culturel productif. Cette étude de la réception du Japon dans la culture et la littérature françaises sous l'éclairage des sciences culturelles nous permettra d'extraire l'impact bicéphale et l'entrelacs modelé à partir des différentes strates de réception du théâtre nippon. Cette analyse démontrera que la généalogie du phénomène est extrêmement complexe, puisqu'on est en présence de différentes phases de réception qui s'entremêlent et s'imprègnent réciproquement. En ce qui concerne les effets de cette réception, nous nous appuyerons surtout sur *Theater East and West. Perspectives Toward a Total Theater*, publié en 1967, de Leonard Pronko, un grand connaisseur du Japon et un des premiers chercheurs ayant abordé ce sujet. Sang-Kyong Lee (cf. 1971/1983a/1983b/1993) et le japonologue Jean-Jacques Tschudin (cf. 2000/2014) nous livrent des informations primordiales sur les effets de ces interactions entre le théâtre occidental et le théâtre oriental ainsi que sur les caractéristiques des différentes formes de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Comme spécialiste des études théâtrales, nous nous appuyerons sur les analyses d'Erika Fischer-Lichte (cf. 1999/2000) pour démontrer les changements des codes théâtraux du théâtre européen lors du contact avec les formes théâtrales extra-européennes. D'ailleurs, le projet de recherche communautaire *Nô Theatre Transversal : Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities* (cf. Scholz-Cionca/Balme 2008 : 7), mené par les universités de Mayence et de Trèves en 2006 et analysant l'influence du *nô* sur la pensée artistique européenne, montre l'importance du sujet.

En revanche, en ce qui concerne les auteurs Jean Genet et Gabriel Cousin, les études sur ce sujet complexe sont souvent assez lacunaires, voire inexistantes.

Nous avons remarqué que la majorité des ouvrages publiés sur ce sujet sont ceux de spécialistes des études théâtrales ou japonaises et se concentrent souvent uniquement sur les metteurs en scène, comme par exemple l'étude de Shionoya Kei, *Cyrano et les samuraï. Le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et l'effet de retour*, publié en 1986. Même si les études de Pronko et Lee font preuve d'une véritable profondeur, il faut avouer que ces deux chercheurs, en ce qui concerne les auteurs Genet et Cousin, ne traitent pas suffisamment l'influence du *nô* et du *kabuki* sur leurs créations théâtrales<sup>9</sup> au niveau de la narration. L'ouvrage de Pronko se rapporte essentiellement à l'influence de l'opéra de Pékin (cf. 1967 : 64 sq.) sur la conception artistique de Genet, qui a certainement joué un rôle majeur dans la conception de la pièce *Les Paravents* : néanmoins, nous avons identifié dans les œuvres théâtrales de Genet plusieurs éléments japonais qui méritent d'être analysés de plus près. John K. Gillespie a également publié en 1979 une thèse, *Aesthetic Impact of Noh on Modern French Theater*, dans laquelle il met l'accent sur Claudel et n'aborde que brièvement les pièces de théâtre de Cousin (Genet en est d'ailleurs totalement absent). À ce sujet, il convient donc de constater que l'influence japonaise sur la littérature française n'a pas donné naissance à des analyses abondantes dans la recherche littéraire, et une lecture narrative et interprétative des pièces de théâtre ayant subi cette influence fait souvent défaut. Claudel fait ici exception, car de nombreuses études critiques ont été publiées ces dernières années sur Claudel et le Japon comme les analyses approfondies d'Ayako Nishino<sup>10</sup>, par exemple dans ses articles « Claudel et Copeau, leurs regards sur le *nô* » (2006) et « Éléments japonais dans la Troisième Journée du *Soulier de satin* : l'influence probable de *Kantan*, une pièce du *nô* sur la scène du rêve » (2007) dans les *Cahiers d'études françaises*, et dans sa thèse de doctorat *L'influence du théâtre nô sur la synthèse des arts de Paul Claudel*, publiée en 2013 à Paris. La chercheuse propose dans sa thèse une interprétation intéressante et une approche littéraire fondée en analysant de quelle manière Claudel a utilisé ses expériences personnelles du théâtre nippon dans ses pièces de théâtre et en quoi il a adapté ses connaissances du *nô* à son idéologie catholique et mythique. Michel Wasserman a lui aussi publié en 2011 son ouvrage *Claudel danse Japon* qui s'intéresse à l'influence du Japon sur la création littéraire de Claudel, en se concentrant surtout sur son mimodrame *La Femme et son ombre*. Ces publications sur Claudel et sa relation avec les pays d'Extrême-Orient<sup>11</sup> ne sont que quelques

9 Il faut toutefois mentionner que Lee a du moins consacré un article à l'influence du théâtre nippon sur les pièces de théâtre de Cousin, « Gabriel Cousin und das japanische Theater », publié en 1983.

10 Pour citer des noms japonais, nous allons adopter l'usage occidental où le prénom précède le nom de famille, contrairement à l'usage nippon où le nom précède le prénom.

11 Des chercheurs comme Hué (1978) et Yu (2006) analysent par exemple le rôle important de la

exemples parmi bien d'autres (cf. Daniel 2005, Millet-Gérard 2006, Mont-Ferand 2006, Nobutaka 2006, etc.). Toutefois, dans toutes les études nommées précédemment, une analyse détaillée des ouvrages de Jean Genet et de Gabriel Cousin fait défaut ainsi qu'une étude approfondie du rôle important de la réception interculturelle à travers différents filtres et médiateurs entre le Japon et la France.

Pour analyser et comprendre la génétique textuelle du théâtre nippon, il convient alors d'étudier en détail les textes en question en s'appuyant sur l'étude des transferts dont ils sont issus. Les sources primaires les plus importantes dans notre analyse sont alors les suivantes : la correspondance entre les metteurs en scène et les auteurs en question (comme par exemple entre Jacques Copeau et Paul Claudel<sup>12</sup>), les sources d'inspiration des auteurs pour la rédaction de leurs pièces de théâtre (comme par exemple le conte *Narayama* de Shichirô Fukazawa et son impact sur la conception du *Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin ou les écrits d'Antonin Artaud, lui-même fasciné et influencé par le théâtre asiatique, et leur effet sur Jean Genet), les notes des écrivains dans divers carnets et les écrits théoriques<sup>13</sup> des auteurs ayant trait à leur façon de concevoir leur théâtre. Ce sont surtout les lettres, les notes et les écrits sur le théâtre qui fournissent des témoignages et des exemples concrets sur l'intérêt et la passion des auteurs pour le théâtre japonais, même s'il ne s'agit pour l'essentiel que d'une approche indirecte. L'examen et la lecture des fonds Jean Genet (GNT) et Gabriel Cousin (CSN) conservés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne (près de Caen), les recherches à la Bibliothèque Nationale de France, Arts Spectacles (BNF) à Paris ainsi que la consultation des interviews (par exemple de Barrault sur Claudel et Genet) à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) nous ont permis d'avoir accès à un ensemble de notes et lettres inédites, dévoilant des facettes intéressantes qui seront exposées au cours

---

Chine dans l'œuvre théâtrale de Claudel. Nous excluons la réception de la Chine en France pour saisir les spécificités de la réception du théâtre japonais dans ce travail, une réception qui se distingue de la réception de la Chine en raison de plusieurs facteurs (historiques, politiques et culturels).

- 12 En effet, on a vu en France se former dans les années vingt et trente du XX<sup>e</sup> siècle un « cercle japonisant » de metteurs en scène et d'auteurs, avant tout autour de Jacques Copeau et Charles Dullin (1885–1949), qui s'intéressent de très près au théâtre japonais, surtout au *nô*. Les disciples de ces metteurs en scène, notamment Jean Dasté (1904–1994) et Jean-Louis Barrault (1910–1994), ont poursuivi la tradition de leurs « maîtres » et l'ont quelquefois même renforcée et raffinée.
- 13 C'est surtout Jean Genet qui nous fournit des aspects intéressants sur la conception esthétique de son théâtre, comme on peut le lire dans *L'Étrange mot d'...* (1968 [1967]), *Le Funambule* (1979 [1958]) ou *Fragments... Et autres textes* (1990). Sa conception esthétique se clarifie d'ailleurs par le biais du théâtre nippon et dévoile les réflexions de l'auteur sur la nature de l'entité du « théâtre ».

de ce travail. L'étude d'articles de journaux et de revues<sup>14</sup> nous montrera les réactions du public et des critiques face aux représentations des pièces de théâtre de ces auteurs. Parmi d'autres composantes qui ont favorisé la réception du théâtre japonais, nous analyserons également les réactions suscitées par les tournées européennes de troupes de danse et de *kabuki*, comme l'illustre celle de la célèbre danseuse Sadayakko (1871–1946) qui a fasciné nombre d'auteurs et de metteurs en scène. Ses spectacles de danse et de jeu théâtral, insolites et exotiques aux yeux des Européens, ont littéralement magnétisé ces cercles d'artistes friands de nouvelles inspirations. Ces représentations théâtrales des troupes nipponnes, mais aussi les traductions des pièces de théâtre de *nô* ou les témoignages d'érudits et d'écrivains ayant eu la chance de voyager et même de vivre pour un certain temps au Japon ont eu une influence directe et indirecte sur les auteurs étudiés dans ce travail. En extrayant justement les caractéristiques théâtrales issues du *nô* et du *kabuki*, nous analyserons les différents outils théâtraux, comme par exemple le masque, ou certains motifs primordiaux et récurrents, comme le recours au rituel et à la cérémonie, pour dégager les similitudes (et différences) scéniques entre Claudel, Genet et Cousin. Or l'influence du théâtre asiatique se reflète non seulement dans la forme et l'organisation de la pièce de théâtre, mais également dans le contenu narratif de celle-ci. Cette étude consistera à dégager les similitudes et les transformations de forme et de contenu dans les pièces de théâtre étudiées en les rapprochant des caractéristiques du *nô* et du *kabuki*.

Pour rendre justice à la complexité du sujet, nous avons organisé cette étude autour de quatre grandes parties – contact et transfert culturel entre la France et le Japon, réception directe et indirecte du théâtre nippon en France, mise en scène sémiotique et polymorphe et un Japon intériorisé dans un théâtre de rituel et de mort – structurées en neuf chapitres distincts. Dans un premier temps (et dans un premier chapitre), nous analyserons le contexte sociohistorique du Japon qui lui a valu une place particulière dans l'imaginaire occidental, en énumérant les trois spécificités du Japon qui ont contribué à cette image d'un pays quasi mythifié et antagonique à la culture européenne. Nous avons déjà mentionné que la découverte de la culture japonaise à travers le mouvement du japonisme a exercé une influence cruciale sur les arts occidentaux dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, le regard sur le Japon va changer dans la conception occidentale : d'un Japon exotique qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fait

14 On observe l'existence d'une réception de pièces « japonisantes » par le public français – comme par exemple les opérettes – avec des réactions positives ou négatives par rapport à la particularité et l'étrangeté émanant du jeu scénique et de la narration présentée. Dans notre étude, ces pièces « japonisantes » ne seront pas analysées, puisque celle-ci se situent dans un contexte exotique de la perception de l'« Autre » et non pas dans une réception productive ayant généré des transformations et transpositions fructueuses.

rêver les contemporains français à un Japon impérialiste et belligérant dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ceci n'affectera en rien la fascination pour la culture et le théâtre japonais, car on assistera à un regain d'intérêt pour ce pays, suscité cette fois-ci par les visions d'horreur des bombes atomiques larguées sur Hiroshima et Nagasaki en 1945. Nous définirons et traiterons ainsi dans un deuxième chapitre les différentes formes du transfert culturel en nous appuyant sur les théoriciens déjà cités et en analysant les fonctions d'une esthétique qui se veut à la fois transculturelle et dynamique.

La deuxième grande partie de notre étude concernera l'histoire et les acteurs de la réception directe et indirecte du théâtre japonais. Les forces motrices du transfert culturel de l'entité nipponne nous guideront pour saisir les mécanismes de ces rencontres indirectes et directes avec le Japon. En effet, le transfert culturel prendra la tournure d'une rencontre « en direct » à partir du moment où les troupes japonaises offrent aux spectateurs occidentaux, par leurs représentations dans les différentes métropoles européennes, un premier contact immédiat avec le théâtre nippon, ce qui nous mènera au troisième chapitre. Avant d'examiner plus en profondeur le rôle des traductions dans le processus du transfert culturel et les changements intervenus dans le monde théâtral en France et en Europe, nous présenterons dans ce troisième chapitre la genèse, la construction de la scène et l'organisation des pièces du *nô* et du *kabuki*. En effet, ces deux formes de théâtre ont eu un impact déterminant sur la création théâtrale en Europe et en particulier sur celle des trois auteurs choisis pour cette étude – Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin. Ce sont les tournées occidentales des troupes de théâtre nipponnes qui ont offert au public européen un premier regard sur l'art théâtral du Japon. Nous nous concentrerons donc sur les troupes les plus importantes et analyserons tour à tour les impacts diversifiés qu'elles ont eus sur les différents dramaturges européens. Dans un quatrième chapitre, nous examinerons de plus près l'auteur Paul Claudel qui agit comme passeur de culture et récepteur direct du théâtre nippon par sa biographie qui l'a amené à travailler plusieurs années comme diplomate au Japon. Nous aborderons alors les conséquences esthétiques de ce dialogue entre deux cultures, qui se manifestent surtout dans la tentative de l'auteur de rédiger une pièce japonisante, le mimodrame *La Femme et son ombre*. Dans un cinquième chapitre, nous nous pencherons sur la réception indirecte du *nô* à travers la traduction et l'interlecture. Nous mentionnerons d'abord le rôle des traductions des pièces de théâtre japonaises jusqu'aux années 1960 en tant qu'actes interculturels tout en abordant la question de la norme culturelle et des attentes esthétiques du pays cible. Puis nous analyserons un exemple concret, la pièce de théâtre *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin, qui est la transposition théâtrale du conte japonais *Narayama* de Shichirô Fukazawa (1914–1987).

La troisième grande partie sera articulée autour d'une réception productive

qui se manifeste dans la mise en scène des pièces de Claudel, Genet et Cousin tout en prenant en considération les transcriptions des différents codes théâtraux du théâtre nippon dans le langage théâtral français, qui feront l'objet de notre sixième chapitre. À ce sujet, les relations des trois auteurs avec leurs metteurs en scène, Copeau, Dasté et Barrault, nous apportent des enseignements sur la dimension scénique, non seulement par rapport à la représentation des œuvres théâtrales sur scène, mais aussi par rapport au développement interne et à l'organisation narrative de la pièce de théâtre elle-même. Ce rapport intense s'explique par la fonction de plus en plus importante du metteur en scène au cours du XX<sup>e</sup> siècle et le fait que les trois metteurs en scène en question ont été particulièrement fascinés par le théâtre nippon au point même d'inclure des aspects typiquement japonais dans leurs propres conceptions esthétiques. Formant un lien entre les trois auteurs étudiés dans ce travail, les metteurs en scène leur ont permis de comprendre ou même de perfectionner leurs objectifs esthétiques tout en contribuant à cette généalogie très complexe de la réception du théâtre nippon. En effet, Claudel, Genet et Cousin agissent eux-mêmes comme de véritables metteurs en scène en faisant de leurs pièces de théâtre un spectacle total réunissant tous les registres sensoriels pour offrir aux spectateurs un univers scénique éblouissant. Ce sont avant tout Claudel et Genet qui s'efforcent de redonner au théâtre les forces qu'il avait perdues en le libérant de la lourdeur d'un théâtre uniquement textuel : nous analyserons par exemple en quoi et pourquoi des didascalies abondantes et diverses sont utilisées dans *Le Soulier de satin* de Claudel et *Les Paravents* de Genet pour mettre les pièces au service d'une théâtralité affichée tout en accentuant la perspective métathéâtrale de leurs didascalies. Mais nous observerons aussi d'autres éléments du théâtre japonais (les entr'actes, les objets stylisés et la polyvalence du jeu corporel de l'acteur) dont se servent les trois auteurs, comme nous allons l'analyser à l'aide d'exemples concrets tirés de leurs pièces de théâtre. À ce sujet, nous aborderons dans un septième chapitre l'importance de la sémiotique théâtrale qui s'exprime surtout à travers l'utilisation du masque dans la pièce *Les Nègres* de Genet mais aussi dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Gabriel Cousin, masque qui s'inspire directement du masque du *nô*. Il en est de même pour le maquillage dans *Les Paravents* de Genet, qui reprend des caractéristiques du théâtre *kabuki*, tout en les modifiant. Nous prendrons en considération les fonctions de la sémiotique théâtrale en nous appuyant sur les écrits théoriques de Roland Barthes (2002/2007 [1970]) et d'Erika Fischer-Lichte (2007<sup>5</sup>) afin de saisir la réception productive du théâtre nippon à travers l'utilisation du masque et du maquillage, sans pour autant négliger les particularités politico-esthétiques tout comme la volonté narrative de ces deux dramaturges.

La quatrième et dernière grande partie se rapportera à ce que l'on peut caractériser comme un vécu intériorisé du Japon à travers l'utilisation du rituel

dans les pièces de Claudel, Genet et Cousin, sujet que nous traiterons abondamment dans le huitième chapitre de ce travail. Après avoir proposé une définition de la notion de théâtralité en nous référant, entre autres, aux écrits de Joachim Fiebach (2002/2007/2015), puis celle de la notion de ritualité (Köpping/Rao 2000, Bachmann-Medick 2004<sup>2</sup>, Tambiah 2013<sup>5</sup>, Turner 2005 [1969]/2013<sup>5</sup>), nous analyserons l'utilisation kaléidoscopique du rituel, élément dramatique déjà employé par le théâtre grec antique et réactualisé par la découverte du théâtre nippon. C'est ce caractère rituel et sacré qui a fasciné Claudel dans le *nô* et qu'il va introduire, à l'aide de la musique, dans son théâtre à vocation universelle et mythico-chrétienne, comme on le verra dans sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*. Genet, lui, joue dans *Le Balcon* et *Les Nègres* sur l'ambiguïté et le côté satirique du rituel et de la cérémonie en renversant non seulement les pôles des valeurs et des identités, mais en procédant aussi, à travers une mise à distance, à un effet d'éloignement de l'illusion réaliste : ses pièces de théâtre se manifestent comme des lieux hétérotopiques (cf. Foucault 1984) par excellence, qui sont renforcés par le motif du rituel. Dans *Le Voyage de derrière la montagne*, Cousin introduit le lecteur dans un rituel du village repris d'un conte nippon, qui consiste à accompagner les personnes âgées vers le sommet de la montagne meurtrière pour les y abandonner à une mort solitaire et illustre donc une transposition « culturelle » d'un conte japonais réactualisée sur une scène française. Pour conclure notre étude sur la réception productive de l'entité japonaise et du théâtre nippon et pour compléter nos analyses précédentes sur le rituel, nous aborderons dans le chapitre final deux motifs qui occupent une place majeure dans le *nô* : le sujet de la mort, avec le motif de l'entre-deux, et la force du rêve subconscient. Nous examinerons en quoi la mort est un élément primordial dans la conception esthétique de Genet et en quoi la pièce *Les Paravents* se présente comme une plateforme pour la rencontre entre et avec les morts. Puis nous analyserons la fonction du chœur des atomisés dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Cousin, qui devient le porte-parole dénonçant les essais nucléaires. Pour finir, nous examinerons le motif du rêve dans la Troisième Journée de la pièce *Le Soulier de satin* de Claudel – une scène qui peut être considérée comme la version occidentale d'un rêve révélateur emprunté au *nô*.



---

**Première partie :**  
**Contact et transfert culturel entre la France et le Japon**



---

# 1. L'inconnu, l'esthétique et le militaire : la place spécifique du Japon dans l'imaginaire européen

## 1.1. Le pays du Soleil Levant, d'un pays réel à un monde fictif (1603–1867)

### 1.1.1. Le contexte politico-historique et les trois spécificités du Japon

Tout d'abord, il s'avère nécessaire d'évoquer le contexte historique et politique du Japon puisque celui-ci détermine fortement la représentation et la réception du Japon en Occident et lui confère une place particulière par rapport à d'autres pays asiatiques. À l'instar de Michaël Ferrier dans son article « La tentation du Japon chez les écrivains français », nous nommerons trois spécificités du Japon (cf. 2003 : 33 sq.). La première est d'ordre géographique et découle de l'extrême éloignement de ce pays par rapport à l'Europe. Contrairement à la Chine<sup>15</sup>, le Japon est longtemps resté à l'écart. C'est d'ailleurs ce que suggère le terme d'« Extrême-Orient » que l'on utilisait pour évoquer ces pays asiatiques situés, dans la perception occidentale, « à l'autre bout du monde ». Nous rejoignons ici cette idée d'« un Orient vague, reposant sur l'opposition effective du lieu réellement habité et du lointain mal exploré, repoussé aux lisières de la chimère et du désir » (1998 : 14), comme le décrit Jean-Marc Moura dans son ouvrage *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Le Japon en tant qu'archipel a alors encore accentué son isolement géographique et son caractère de pays lointain et chimérique dans la perception européenne.

La deuxième spécificité est d'ordre historique : la fermeture du Japon, *sakoku*, instaurée durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et caractérisant toute l'époque d'Edo (1603–1868), a été fortement génératrice de fantasmes dans

---

15 Avec la Chine s'était établie très tôt une relation commerciale grâce à la route de la Soie. Sous Louis XIV, les « chinoiseries » étaient très à la mode et, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux jésuites fréquentaient la cour impériale de Pékin, ce qui permettra par exemple à Voltaire de composer une tragédie, *L'Orphelin de la Chine* (1755) inspirée d'une pièce de théâtre chinoise de Chi Chun-Hsiang du XIV<sup>e</sup> siècle (cf. Fischer-Lichte 1999 : 12).

l'imaginaire occidental. Plus de deux siècles durant, l'accès à ce pays est resté extrêmement restreint et les Japonais eux-mêmes ne pouvaient quitter leur pays sans risquer la peine de mort. Rappelons par exemple qu'en 1624, les bateaux espagnols ne sont plus autorisés à utiliser les ports japonais, en 1635, un édit interdit aux Japonais de sortir de l'archipel et, en 1639, les Portugais sont expulsés du pays. Pendant plus de deux siècles, le Japon restera plus au moins hermétiquement fermé aux pays occidentaux. Les rapports commerciaux avec les Hollandais, installés depuis 1641 sur l'île artificielle de Dejima au sud du Japon, constituaient une des seules exceptions. Le Japon n'entretenait alors des relations commerciales suivies qu'avec ses voisins directs, la Chine et la Corée. Mais en 1853, l'arrivée du commodore américain Matthew Calbraith Perry (1794–1858) va finalement forcer le Japon à s'ouvrir (cf. Ferrier 2003 : 35).

Cette ouverture imposée par un autre pays s'inscrit dans un contexte typique de cette époque d'impérialisme occidental : depuis que la Chine s'était ouverte au commerce européen en 1842, les pressions occidentales sur le gouvernement japonais pour le contraindre à une ouverture s'étaient peu à peu accentuées, surtout de la part des Etats-Unis et de la Russie. Il s'agissait alors moins de conquérir le marché japonais que d'établir sur les côtes nipponnes des ports d'escale pour les liaisons maritimes avec la Chine. Or le gouvernement japonais avait refusé d'engager des négociations sur ce point. En 1853, les Etats-Unis préparent une expédition militaire dirigée par le commodore Perry et chargée d'intimider le gouvernement japonais. Celui-ci cède et entame une négociation aboutissant en 1854 à un premier traité – la convention de Kanagawa – par lequel le Japon ouvre ses premiers ports au commerce. Cette ouverture commerciale s'élargit progressivement aux pays occidentaux qui obtiennent à partir de 1858 des accords analogues à ceux des Etats-Unis (cf. Renouvin 1946 : 49 sqq.). L'année 1853 marque ainsi la fin de la politique de *sakoku* : cette ouverture a pour conséquence un bouleversement complet de l'ordre politique et social du pays, marqué par le déclin du gouvernement du shōgun et la restauration du pouvoir impérial qui négocie alors avec les pays occidentaux pour s'engager dans la voie des réformes (cf. Chesneaux 1966 : 124). Ainsi commence la révolution de Meiji, le « gouvernement éclairé », qui débute en 1868. Cette date symbolise la fin de la politique d'isolement et le début de la modernisation du Japon, entraînant une rapide transformation intérieure du pays sur le plan social, économique et politique. L'ouverture du Japon en 1853 éveille l'intérêt des pays occidentaux pour le Japon, engendrant bientôt en Europe le mouvement du japonisme que nous analyserons par la suite plus en détail.

La troisième spécificité qui confère au Japon une place particulière dans le monde est d'ordre économique. Durant sa période de fermeture, le Japon a pu développer, grâce à l'absence de concurrence étrangère et à la fermeté des prix liée à l'isolation économique, une richesse matérielle considérable qui n'a cessé

de grandir. C'est ainsi qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il existe au Japon une classe de paysans aisés et une riche bourgeoisie urbaine, composée d'artisans et de commerçants : les artisans bénéficient de statuts privilégiés qui leur permettent de maintenir leurs prix, et les commerçants ont pu, en l'absence de pression concurrentielle, accumuler des capitaux et créer ainsi des maisons de banque (cf. Renouvin 1954 : 277 sq.).

Michaël Ferrier résume bien la spécificité du Japon, un pays jamais colonisé, ce qui constitue une exception dans le régime colonial de l'époque, puisque ce pays a subi le contact occidental sans pour autant voir son intégrité territoriale menacée :

Japon non converti, Japon non colonisé, Japon seul pays non blanc qui soit à la fois riche, indépendant et prospère : pour toutes ces raisons, le Japon [...] va devenir un point d'attraction sans équivalent [...] pour *le désir*. (2003 : 36 sq.)

Ainsi, cette dimension du « *désir* » évoquée par Ferrier rejoint l'exotisme qui réside dans le désir idéalisé d'un ailleurs plus beau et plus surprenant que la réalité, mais aussi dans l'attrait d'un espace inconnu face à ce qui est interdit. Selon Jean-Marc Moura dans son avant-propos de *Lire l'exotisme*, l'exotisme se caractérise justement par la rêverie du lointain. L'écriture exotique met en scène un univers érotique et pittoresque aux antipodes de la monotonie ressentie en France dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'engouement pour les récits de voyage ayant trait à des civilisations extra-européennes – inconnues et séduisantes – exprime une envie de dépaysement de la riche bourgeoisie française, répondant au besoin psychologique d'échapper aux réalités sociales de la vie quotidienne. Dans ce contexte, le Japon fait figure de pays idéal pour l'imaginaire européen : ses trois spécificités – géographique, historique et économique – et sa richesse culturelle font passer l'image du Japon d'une représentation réaliste à un univers purement imaginaire.

### 1.1.2. La fascination de l'inconnu : un pays mythifié et antagonique

Cette longue période de fermeture du Japon explique en effet pourquoi on connaissait très mal ce pays, longtemps considéré en Occident « comme une vague province de la Chine » (Lemoine 2000b : 52). Et effectivement, avant l'ouverture du Japon, les Occidentaux ne possédaient que peu de sources fiables sur ce pays et sa culture, hormis de brefs articles publiés dans des rapports savants. En ce qui concerne ces quelques écrits sur la culture nipponne, nous pouvons nommer les rapports des missionnaires ibériques au Japon comme par exemple ceux des jésuites portugais Luís Fróis (1532–1597) ou João Rodrigues (1561–1633). Ce dernier a même eu le privilège de fréquenter la cour du grand

guerrier Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), puis celle de son successeur, Tokugawa Ieyasu (1543–1616), ce qui lui a permis d'assister à plusieurs représentations de théâtre *nô* (cf. Tschudin 2014 : 23). Quant à Luís Fróis, il a écrit en 1585 un traité, *Tratado em que se contem muito sucinta e abreviadamente algumas contradisões e diferencas de custumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japão*, servant surtout à mettre en lumière les différences culturelles existant entre les pays européens et le Japon. Curieusement, il a même consacré un chapitre au théâtre nippon qu'il décrit tout en le comparant au théâtre européen sans pour autant établir une réelle distinction entre les différentes formes théâtrales japonaises :

7. Os nossos autos se reprezentão em pratica ; os seus quasi sempre cantando – ou bailhando. [...]

9. Antre nós as mascaras cobrem o queixo da barba todo por baxo ; as de Japão são tão pequenas que o que emtra por figura de molher, ficão-lhe sempre parecendo por baxo as barbas. [...]

26. Em Europa em serões, autos e tragedias não se uza de comer e beber; em Japão nenhuma couza destas se faz sem vinho e sacana. (1955 [1585] : 244 sqq.)

Dans cet extrait, nous avons relevé les passages évoquant les caractéristiques de ce théâtre nippon qui va susciter au XX<sup>e</sup> siècle l'intérêt des dramaturges européens : la pièce accompagnée par le chant et la danse et non pas dictée par la parole comme en Europe (7), le port d'un masque plus court que le visage (9) et le fait qu'au Japon, il est tout à fait normal pour les spectateurs de manger et de boire durant les représentations théâtrales (26). Il est d'autant plus intéressant de constater que ces jésuites portugais séjournent justement au Japon lorsque ce pays connaît une phase d'innovation théâtrale, ce qui leur permet alors de découvrir de près ces changements, sans même en être véritablement conscients.

On constate en tout cas que ce Japon encore inconnu de la plupart des contemporains occidentaux exerçait une véritable fascination, comme on peut le voir dans ces écrits cités plus haut ou dans les fictions littéraires qui en ont résulté : ce pays, en effet, paraissait incarner tout le contraire de l'Europe. C'est avant tout le caractère féodal de l'ancienne société japonaise, dirigée par la noblesse militaire, les *daimyos* et leurs samouraïs, qui fascinait les pays d'Europe où le passé médiéval était bien plus lointain et à jamais révolu. Cette particularité de la société nipponne fournissait matière à nombre de légendes, mythes ou récits fabuleux. Dans l'imaginaire occidental, le Japon symbolisait alors le pays du paradoxe et du mystère. Ainsi, pour Abdelkébir Khatibi dans *Figures de l'étranger*, il existe trois grandes figures de l'étranger qui dominent la littérature française : le bon sauvage (en Inde et en Afrique), le barbare (dans l'Orient arabe et islamique) et le mystérieux (en Chine et au Japon) (cf. 1987 : 12). Même s'il faut noter que cette typologie n'est qu'une classification parmi bien d'autres et

qu'elle se révèle incomplète, car l'Amérique et l'Australie en sont absentes, elle explique bien une des caractéristiques fondamentales de la perception du Japon dans la littérature française : « le mystère qui l'entoure, le drapant dans une auréole de fascination irrésistible mêlée d'une angoisse diffuse » (Ferrier 2003 : 35). Notons dans cette description le motif récurrent du contraste ambigu attribué au Japon : ce pays énigmatique incarne le lieu parfait d'un mystère insondable auquel personne ne peut se soustraire (« auréole de fascination irrésistible »). En même temps, il génère un sentiment de malaise insaisissable, lié à un dépaysement extrême (« angoisse diffuse »). La place particulière attribuée par les Occidentaux aux Japonais est également illustrée par la classification des populations, voire la hiérarchie des races, élaborée par Paul Leroy-Beaulieu dans son œuvre *De la colonisation chez les peuples modernes*, rajoutée à la quatrième édition de 1891. Cette « Philosophie de la colonisation » classe les populations en quatre parties :

celle où règne la civilisation occidentale [...] ; une seconde partie [...] habitée par des peuples d'une civilisation différente, mais compacts, cohérents, stables, destinés, par leur histoire et leur caractère présent, à se gouverner et à se diriger eux-mêmes, la nation chinoise et la nation japonaise par exemple. Une troisième partie appartient à des populations assez avancées [...], mais [...] stationnaires [...]. L'Inde anglaise [...], Java, la presque île cochinchinoise, représentent [...] ce troisième type. Enfin une grande partie du monde appartient à des tribus barbares ou sauvages [...]. (1891<sup>4</sup> : 841)

Dans cette hiérarchie des races, la Chine et le Japon sont donc considérés comme des pays civilisés (« compacts, cohérents, stables »), méritant un certain respect et occupant un rang relativement « privilégié » si on les compare à d'autres populations.

Mais – on l'a vu – les Occidentaux voient surtout dans le Japon une sorte d'« icône *intouchable*, propre à tous les débordements imaginaires » (Ferrier 2003 : 37). Ainsi, le Japon évoqué par les écrivains français et européens du XVIII<sup>e</sup> siècle est toujours décrit comme un pays imaginaire, un décor magique où prend place tout ce qu'on désire. Dans *Gulliver's Travels*, par exemple, Jonathan Swift relate dans le troisième livre « [a] voyage to Laputa, Balnibarbi, Glubbudrib, Luggnagg, and Japan » (1965 [1726] : 123). Le Japon figure dans cette énumération de noms fantaisistes comme s'il s'agissait d'un pays fabuleux et non réel. De plus, la représentation du Japon en Occident est toujours marquée par ce double registre qui est celui de la force, du monstrueux ou de la cruauté (pays des samouraïs héroïques, des multiples dieux féroces et du souverain despotique,) et celui de l'angélique, du merveilleux ou de l'esthétisme (pays de l'éternel sourire, des geishas effacées et de l'élégance artistique).

Hormis les rapports savants des jésuites ibériques et quelques écrits (semi-)sérieux ou divers romans intégrant le Japon dans un contexte fantaisiste, les

connaissances de ce pays reposent donc, pour reprendre Gérard Siary dans son article « Le discours ethnographique sur le Japon en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle », sur des témoignages anciens et souvent mal fondés :

Avant le début des années 1860, en France, le Japon fermé à l'Europe depuis 1637 est connu par certains auteurs anciens ou modernes [...]. Si leurs ouvrages sont introuvables sur le marché, pas ou peu traduits, point ou mal diffusés, la substance en reste accessible, de façon d'ailleurs irrégulière, à travers des compilations ou des comptes rendus savants. (1990 : 70)

Malgré les échanges qui, après l'ouverture du Japon, permettent d'acquérir de meilleures connaissances sur ce pays, l'image du Japon restera longtemps marquée par les clichés et les stéréotypes qui persistent en Europe. En effet, dans son ouvrage *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme*, Chris Reys-Chikuma divise cette première phase d'intérêt pour le Japon en différentes sous-phases. Il parle d'abord de cette proto-phase, « faite essentiellement de références livresques (re)produites » (2005 : 15) à partir des ouvrages écrits par les pères jésuites déjà cités ou par des explorateurs comme Engelbert Kaempfer (1651–1716) ou Philipp Franz von Siebold (1796–1866) qui ont habité à Nagasaki avec les Hollandais. Puis il mentionne une première sous-phase de cette première phase d'intérêt pour le Japon, marquée par l'ouverture du Japon en 1853 et l'Exposition Universelle de Paris en 1867. Celle-ci sera suivie d'une seconde sous-phase entre 1868 et 1880 (cf. *ibid.* : 16) qui s'étend non seulement à la France et la Grande-Bretagne, mais aussi à d'autres pays européens et aux Etats-Unis – phase caractérisée par le mouvement du japonisme.

## 1.2. La découverte de la culture nipponne et son influence sur les arts occidentaux dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

### 1.2.1. L'Exposition Universelle de 1867 à Paris et le début du japonisme

La découverte de l'art japonais par les Occidentaux dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est à l'origine du mouvement nommé « japonisme »<sup>16</sup>. Ce terme est

16 Entre le 27 septembre 2014 et le 1<sup>er</sup> février 2015, le musée Folkwang à Essen (Allemagne) a consacré une excellente exposition à l'impact du japonisme sur l'art pictural et la mode en Europe (pour plus d'informations, voir Museum Folkwang : 2014). Une autre exposition, qui s'est tenue entre le 8 octobre 2015 et le 21 février 2016 au musée « Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland » à Bonn, a mis en lumière les influences réciproques de l'impressionnisme français fortement imprégné par l'art japonais, sur l'impressionnisme japonais. Ceci montre les différentes formes d'imprégnation caractérisées par le motif du double miroir : les Français se reconnaissent dans les tableaux japonais et

aujourd'hui réservé à l'art et à la peinture en particulier, comme le montrent les différentes définitions que les dictionnaires donnent de ce mot. Le *Trésor de la Langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1689–1960)*, lui, définit le « japonisme » comme un « intérêt pour ce qui vient du Japon, en particulier pour l'art japonais » (1983 : 652). À partir de ce terme, se sont créées rapidement d'autres expressions, comme « japonerie » ou « japonaiserie » désignant soit un « objet d'art [...] provenant du Japon ou de style japonais », soit un « goût pour l'art, la civilisation japonaise », soit une « connaissance du Japon, de ses usages » (1983 : 651). Reyns-Chikuma propose dans son ouvrage *Images du Japon en France et Ailleurs* une définition semblable du terme « japonisme ». À l'origine, celui-ci est conçu comme « une étude organisée de la société et de l'art japonais » (2005 : 11) ayant eu « un impact sur les plans économique, matériel et culturel » (ibid. : 14) en Europe. Décrivant surtout les phénomènes provenant de « la haute culture, dans les domaines intellectuel et artistique » (id.), le « japonisme » se distingue dans sa connotation sémantique des deux autres termes : « japonaiserie »<sup>17</sup> et « japonaiserie »<sup>18</sup>. Ce vaste champ sémantique reflète le caractère flou de la perception de ce mouvement apparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en France : le japonisme peut être décrit comme un enthousiasme stéréotypé et un engouement pittoresque des contemporains européens pour tous les objets d'art et ouvrages artisanaux considérés comme typiquement japonais. Ainsi, le japonisme est étroitement lié à l'exotisme, c'est-à-dire à la fascination pour l'« Autre ». Pour définir la notion d'exotisme brièvement commentée auparavant, nous nous appuyons sur *L'Europe littéraire et l'ailleurs* de Jean-Marc Moura. Celui-ci décrit, en parlant de l'« *Orient du rêve* » (1998 : 16)<sup>19</sup>, ce « partage fondateur de l'exotisme qu'est l'opposition du lieu, réellement habité, connu, et du lointain, mal exploré, favorisant tous les jeux de l'imagination » (ibid. : 17). Un tel « partage fondateur » nous rappelle que l'apparition de l'exotisme en tant que phénomène social et artistique est inséparable d'une société bourgeoise bien établie, comme cela était le cas dans la société française en cette période fin-de-siècle. La civilisation européenne de la seconde moitié du

---

inversement (cf. Bundeskunsthalle : 2015). Notons également l'événement culturel franco-japonais « Japonismes 2018 : les âmes en résonance », conçu et dirigé par le gouvernement nippon en collaboration avec le gouvernement français. L'événement commémore le 160<sup>ème</sup> anniversaire de la signature du 1<sup>er</sup> traité entre la France et le Japon. Pour plus d'informations, voir <https://japonismes.org/fr/> (consulté le 09/01/2019).

17 Le terme « japonaiserie » ajoute une connotation superficielle, voir péjorative à ce phénomène.

18 Selon Reyns-Chikuma, la notion « japonaiserie » est surtout utilisée pour décrire la mode et ses phénomènes (cf. 2005 : 14).

19 Moura distingue dans son ouvrage trois espaces géographiques, « issu[s] de dichotomies fondatrices de la culture européenne » (1998 : 16) : l'Orient du rêve, l'Orient musulman et l'Orient byzantin.

XIX<sup>e</sup> siècle, besogneuse et industrielle, a besoin de ce « contre-pôle » qu'un horizon lointain lui fournit, à condition qu'il soit stylisé et parfois même sublimé (cf. Reif 1989 : 437). L'exotisme, caractérisé par la représentation picturale de l'étranger, est donc inséparable du voyage. Dans la littérature exotique, la recherche de l'écrivain est centrée sur l'espace lointain, qui fournit à l'auteur les facettes insolites, comiques ou érotiques dont il est friand et qu'il met en scène dans ses romans. Pour reprendre de nouveau Moura, on peut définir l'exotisme comme « une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* et se réalise dans une *écriture* » (1992 : 4). Le Japon, par sa fermeture plus au moins hermétique, se prête alors parfaitement à fournir un « nouvel » espace pour l'imaginaire occidental.

C'est vers la fin des années 1850, au moment où les premiers traités commerciaux sont signés avec le Japon, que l'Europe commence à découvrir l'art japonais. Les premiers voyageurs occidentaux sont émerveillés par les objets d'art japonais, surtout les laques et les estampes, et les collectionnent avec ferveur (cf. Meyrat-Vol 2000 : 119). Cet engouement pour les objets d'art japonais s'inscrit dans le contexte culturel des années 1850, où l'on voit se transformer les traditionnelles expositions nationales en expositions universelles (cf. Thiébaud 2003 : 21). Ces expositions universelles, dont la première se tient à Londres en 1851, offrent aux Occidentaux des espaces de rencontre avec l'art des pays lointains. Le XIX<sup>e</sup> siècle restera dans l'histoire le siècle des expositions de toutes sortes, présentées dans les grandes villes occidentales qui partagent toutes « l'émerveillement devant le < nouveau > sous toutes ses formes » (Meyrat-Vol 2000 : 135). Les expositions universelles de Paris – notamment celles de 1867 et 1878 – vont jouer ici un rôle tout à fait central car Paris est alors la métropole européenne de l'art et des artistes. La date la plus importante pour le courant du japonisme est l'année 1867, car c'est la première fois que le Japon participe officiellement à l'Exposition Universelle de Paris. Celle-ci se tient au moment où le Second Empire célèbre encore son éclat. C'est cette exposition qui va inaugurer la véritable ère du japonisme. Les visiteurs peuvent y admirer pour la première fois une maison nipponne ornée d'objets typiques, où des femmes japonaises – portant le costume traditionnel du Japon, le kimono – leur servent le thé selon la cérémonie rituelle (cf. *ibid.* : 132 sq.). C'est cette même année que les frères Goncourt publient *Manette Salomon*, où le héros du roman, le peintre Coriolis, s'émerveille devant un album contenant des estampes japonaises. Ce roman, pour reprendre de nouveau Claire Meyrat-Vol dans son article « Une Vision littéraire du Japon », « constitue le premier essai < littéraire > sur l'art japonais » (*ibid.* : 124). Mais c'est le critique d'art Philippe Burty qui introduit pour la première fois, le 27 juillet 1872, le terme « japonisme » dans la revue *Renaissance littéraire et artistique* (cf. 1872 : 83 sq.).

C'est avant tout à Paris que les marchands d'art japonais vont opérer, vendant

aux Occidentaux toutes sortes d'objets d'art et d'artisanat. Le japonisme exerce alors une forte influence dans de multiples domaines, jusqu'à la mode parisienne qui décline les formes et les couleurs des tenues traditionnelles japonaises : « [d]u salon à la garde-robe, les japoniseries ont envahi l'Europe », comme le constate Jean-Pierre Melot (2000 : 32). Mais c'est avant tout dans le domaine des arts appliqués que le japonisme triomphe, apparaissant, pour reprendre Claire Meyrat-Vol,

comme un art exotique, susceptible de réformer en profondeur les goûts du public, par un usage particulier de la couleur, des motifs d'ornementation nouveaux et une fantaisie poétique originale. (2000 : 124-125)

Ce sont surtout les peintres et les collectionneurs qui, pendant plusieurs années, vont introduire le goût du Japon en France. Les estampes japonaises jouent dans ce contexte un rôle considérable, car les peintres, notamment Claude Monet (1840-1926), Paul Gauguin (1848-1903) et Vincent Van Gogh (1853-1890), se passionnent pour ces estampes qu'ils collectionnent avec ferveur. L'art japonais, découvert à travers les estampes d'Utagawa Hiroshige (1797-1858), de Katsushika Hokusai (1760-1849) et de Kitagawa Utamaro (1753-1806), va influencer de manière décisive le choix des perspectives et la nouvelle composition picturale. Le japonisme se situe alors surtout « dans les registres du visuel, de l'optique, de la perspective » (Ferrier 2009 : 30). On retrouve sa marque dans la peinture occidentale de l'époque : Van Gogh nous en fournit un merveilleux exemple avec sa *Japoniserie, Pont sous la pluie d'après Hiroshige*, huile sur toile peinte entre 1886 et 1888. Cette œuvre reflète l'attrance de Van Gogh pour cet art et son appropriation des techniques de l'estampe japonaise<sup>20</sup>, notamment les innovations apportées par Utagawa Hiroshige, auteur de l'original intitulé *Le Grand Pont Ohashi à Ataka sous l'averse*, datant de 1857, et l'un des maîtres de l'estampe japonaise, qui se caractérise par l'art du cadrage, de la ligne et du motif. Van Gogh a été également inspiré par la lecture de *L'Art japonais*, publié en 1884 par Théodore Duret, critique d'art, grand voyageur et connaisseur du Japon, qui a contribué à diffuser le japonisme en France (cf. Frontisi 2011 : 354 sq.).

On voit bien, à travers ces exemples, que le japonisme joue un rôle majeur dans la vie artistique de la France durant cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Considéré comme art exotique par excellence, le japonisme est aussitôt rattaché à des notions de délicatesse et de raffinement qui vont désormais marquer le rapport à l'image du Japon. Cet engouement pour l'art japonais et la technique

---

20 Le même phénomène peut être observé dans le tableau *Japoniserie : pruniers en fleurs* de Van Gogh (1887), qui reprend le motif et les couleurs du tableau d'Hiroshige, *Pruneraie à Kameido* (1875) (cf. Wichmann 1980 : 41).

des estampes s'accompagne d'une remise en question de la représentation occidentale par l'intégration de nouvelles techniques picturales. Cet emballement pour toute chose nipponne va même si loin que les peintres eux-mêmes posent devant les photographes en habit nippon, comme le montre par exemple les photographies prises par Maurice Guibert (1856–1913) de Toulouse-Lautrec posant en kimono.

Ces biens culturels, même s'ils ont souvent été instrumentalisés dans une certaine intention<sup>21</sup> – par exemple pour représenter le Japon en Europe comme pays artistique et hautement développé ou pour satisfaire l'exotisme européen par le biais d'objets venus d'ailleurs –, ont favorisé un rapprochement entre l'Occident et le Japon en étant détachés de leur contexte original. Cela n'exclut pas que ce rapprochement reste souvent empreint de clichés et de stéréotypes, car, selon Patrick Maurus, « [l]'Autre est toujours vu d'ici. L'alter est toujours second par rapport à moi qui le reconnaît comme tel. Il est pourtant possible que ce paradoxe soit déjà productif » (2005 : 980). Néanmoins, nous sommes encore loin de cette réception productive qui marquera la réception du théâtre nippon au cours du XX<sup>e</sup> siècle par les dramaturges européens : ce premier regard posé sur le Japon artistique est resté en effet profondément imprégné d'exotisme.

### 1.2.2. Le Japon de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : un bibelot décoratif qui fait rêver

Les écrivains français eux aussi commencent à se passionner pour l'art japonais. Toutefois, Michaël Ferrier constate à maintes reprises dans ses analyses qu'on connaît mal les effets de la découverte du Japon sur la littérature française. On sait qu'Émile Zola (1840–1902) était collectionneur d'estampes et grand amateur d'Édouard Manet (1832–1883), lui-même également très attiré par l'art japonais (cf. 2009 : 33). Ceci peut être observé dans le portrait d'Émile Zola peint par Édouard Manet autour de 1868. On y voit au fond, sur le côté droit, des estampes japonaises accrochées au mur et, sur le côté gauche, un tableau japonais ou du moins japonisant. Les Goncourt, grands collectionneurs d'art, sont également fascinés par l'art japonais qui devient « l'un des éléments du monde imaginaire de leur création » (Meyrat-Vol 2000 : 120), comme le montre leur roman *Manette Salomon*. Nombreux sont donc les amateurs de cet art japonais, comme le rappelle Bernadette Lemoine, mentionnant, parmi les collectionneurs d'estampes d'Utamaro et d'Hokusai, Théodore Duret (1838–1927) et Pierre Loti (1850–1923) qui partageaient cette passion (cf. 2000a : 13). Des auteurs comme Loti se sont abonnés au *Japon artistique* pour nourrir leurs romans et essais sur

21 En effet, pour reprendre Michel Espagne, « [ü]ber die Instrumentalisierung erfolgt [...] eine gewisse Annäherung, der Abbau der Distanz » (1997 : 313).

le Japon d'éléments pittoresques et exotiques. Cette revue éditée par Siegfried Bing en mai 1888 « constitue l'une des premières tentatives d'étude scientifique du Japon » (Melot 2000 : 33).<sup>22</sup> Mais si le Japon est utilisé dans la littérature française, c'est en général comme élément ornemental ou pittoresque, souvent réduit à l'évocation d'une ambiance, comme l'illustrent entre autres les œuvres de Maupassant, notamment *Bel Ami* (1885) ou *Pierre et Jean* (1887). Comme on le constate, presque tous les acteurs du transfert culturel du Japon font alors partie du même milieu social et culturel et entretiennent même souvent des rapports amicaux nés dans les salons parisiens. C'est donc à partir d'un contexte culturel particulier que ces personnes agissent et c'est ce même contexte qui va les influencer dans leur choix.



Image 1: « Portrait d'Émile Zola » (1868) d'Édouard Manet

Nous avons vu qu'en France comme en Europe, l'engouement pour des motifs empruntés à des civilisations extra-européennes, notamment celle du Japon, tel que le connaît la production mobilière et décorative de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>22</sup> En France et dans d'autres pays d'Europe, on retrouve souvent Siegfried Bing sous son prénom juif Samuel. Il s'agit de la même personne.

siècle, répond au besoin de la riche bourgeoisie commerçante et industrielle « d'échapper aux réalités sociales de la vie quotidienne en évoquant dans ses intérieurs feutrés [...] un peu des splendeurs des civilisations orientales » (Thiébaud 2003 : 31). Mais ce besoin psychologique couvre un autre aspect tout aussi important : comme toute forme d'orientalisme<sup>23</sup>, le japonisme sert également à « se définir soi-même, comme occidental ou français, par opposition à l'autre-japonais » comme le souligne Reyns-Chikuma (2005 : 18). Le japonisme permet alors de redonner un sens à l'univers européen bouleversé par l'industrialisation et la modernisation : « ces rencontres appelaient une redéfinition de soi où l'« Autre » jouait son rôle de miroir » (id.). Cet effet de miroir fait de l'« Autre » un personnage qui permet une auto-identification soulignant ses propres forces et faiblesses ou devient une sorte de miroir-repoussoir faisant de l'« Autre » l'antagoniste qu'on ne veut pas être ou devenir. Suivant cette idée, Frederico Celestini résume assez bien, dans son article « Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel », cet emprunt à d'autres cultures dans le but de se reconstruire une identité culturelle. Il propose une version plutôt positive de ce phénomène :

In Zeiten der kulturellen Krise ermöglicht das Speichergedächtnis, die Grenzen einer bestehenden Identitätskonstruktion zu überschreiten und zu neuen Sinnkonstitutionen zu gelangen. Das Eigene wird in Frage gestellt, die bis dahin als fest betrachtete differenzielle Opposition zu dem Anderen gelockert, und beide werden dadurch umgestaltet. (2003 : 41 sq.)

Celestini émet l'idée suivante : le contact avec un pays étranger, dans notre cas le Japon, et la reformulation d'éléments culturels servent non pas à conforter ou à accroître l'estime de soi, mais plutôt à se remettre en question au moyen de la confrontation à d'autres cultures. C'est aussi un des grands principes de l'exotisme depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, « au temps de la « crise de la conscience européenne » » (Moura 1998 : 21), où cette idéalisation de l'« Autre » agit comme une critique de soi, même si, en fait, on porte peu d'intérêt véritable à l'« Autre ». On se le construit dans l'imaginaire comme un contre-modèle réconfortant ou

23 Il convient ici de rappeler le principe d'orientalisme élaboré par Edward W. Said dans son ouvrage révélateur *Orientalism*. Comme il l'explique, l'Orient – entité vague et vaste – occupe une place majeure dans l'imaginaire européen : « it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other » (2003 [1987] : 1). La relation entre l'Occident et l'Orient est marquée par un rapport complexe de domination entre colonisateur et colonisé. Ainsi, l'Orient contribue pour une large part à la définition de l'Europe en tant que telle, puisque l'Orient est construit comme son antagoniste : « The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture » (ibid. : 2). Ce mécanisme consistant à créer un répondant culturel à l'opposé de sa propre image culturelle imprègne également la perception du Japon.

identifiant. Un peintre comme Gauguin par exemple ne se sert pas du Japon comme d'un décor pittoresque, mais développe ses propres conceptions esthétiques à l'aide de l'entité nipponne, créant ainsi quelque chose de neuf. Cette compréhension de l'exotisme relève de l'élargissement de ce concept selon la définition de Victor Segalen (1878–1919) qui redéfinit la notion dans son *Essai sur l'exotisme*, rédigé entre 1904 et 1918, comme « une Esthétique du Divers » (1978 : 41). Il s'agit alors pour lui de considérer les civilisations et cultures d'autres pays en elles-mêmes sans tomber dans un exotisme européocentrique à la Pierre Loti. Segalen entend dorénavant élargir l'exotisme à un moyen « de Concevoir autre » (ibid. : 38) en le dénudant de ses attributs typiques (« le dépouiller de tous ses oripeaux », « dépouiller le mot d'exotisme de son acception seulement tropicale, seulement géographique » (ibid. : 41)). Ainsi, il définit les sentiments suscités par l'exotisme comme « la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même » (id.) : Gauguin, dans ses tableaux, rejoint ce regard et cette perception de Segalen.<sup>24</sup>

Néanmoins, et il ne faut pas l'oublier, dans cette première forme de japonisme, nous sommes encore loin de cette remise en question de la culture de soi et d'une vue composite de la culture de l'« Autre ». Le regard français sur la culture nipponne reste encore régi par les notions d'exotisme. Si le Japon est associé à l'érotisme et à la séduction, cela correspond à la vision globale que les Occidentaux ont alors de l'Orient et de l'Extrême-Orient. À partir des estampes japonaises, représentant souvent des Japonaises qui se déshabillent pour aller prendre un bain ou qui se regardent dans un miroir (cf. Däubler-Hauschke 2009 : 65), s'est formée l'image que les Européens avaient alors de la Japonaise. Confirmant la rêverie orientaliste de la femme nue, la gravure sur bois a joué un rôle important dans cette image érotique et hautement idéalisée du Japon : le modèle de prédilection des artistes était la courtisane de haut rang (*oiran*), instruite non seulement dans l'art amoureux, mais aussi dans l'art de la poésie, de la calligraphie, de la peinture et dans l'art cérémoniel du thé. Cette courtisane, incarnant la belle femme (*bijin*) avec ses vêtements, sa coiffure, ses gestes et ses activités, était un des thèmes principaux des estampes japonaises (cf. Delank 2000 : 267). Les images et photographies venues du Japon, comme le montre notamment l'ouvrage d'Aimé Humbert, *Le Japon illustré – une collection de photographies japonaises* éditée en 1876 à Paris (cf. ibid. : 264) – servaient à diffuser cette image érotique et séduisante du Japon. La publication de diverses

---

24 Toutefois, il ne faut pas nier le lien évident de ses tableaux avec le primitivisme et le sentiment d'angoisse que suscite la « disparition » probable des cultures face à la globalisation : « Wie Gauguins Faszination für die archaischen Traditionen der Bretagne oder Polynesiens lag auch seinem Bedürfnis, die Lehren der japanischen Kunst zu assimilieren, die Wahrnehmung zugrunde, dass diese kostbare, jahrhundertealte kulturelle Tradition akut bedroht war » (Thomson 2014 : 77).

revues spécialisées sur le Japon rendait la culture japonaise accessible à un large public occidental. C'est en 1876 également que Claude Monet peint *La Japonaise*, un portrait de sa femme Camille en kimono (cf. Dippel 2009 : 45), tenant à la main un éventail ouvert. Le sol est recouvert de *tatami* – revêtement traditionnel du sol au Japon – et sur le mur sont accrochés des éventails aux thèmes décoratifs les plus divers. La femme en kimono, motif extrêmement apprécié, constituait le prototype de la Japonaise gracieuse et innocente, et d'une manière générale, de l'image occidentale du Japon. Ainsi s'est développé le fantasme de la femme japonaise, habillée en kimono, et dont les attributs sont le visage pâle, les cheveux noirs et la bouche rouge (en quelque sorte l'image d'une Blanche-Neige devenue réelle), destinée à servir humblement les désirs des hommes. La femme japonaise fait alors partie d'un Orient rêvé où le désir exotique est associé à la soumission de la femme.

Pour résumer les différents attraits que le Japon a exercés en France et en Europe, nous pouvons reprendre l'analyse de Thomas Pekar. Dans son article « Der Japan-Diskurs um 1900. Ein Skizzierungsversuch », il distingue trois modèles principaux qui vont s'imposer durablement : le Japon représenté dans son talent inépuisable d'imitation, le Japon comme pays de l'absolument différent et le Japon en tant que pays où la tradition et le moderne coexistent de manière dissociée (cf. 2000 : 250 sq.). Ce Japon, vu par les Occidentaux comme le pays étranger par excellence, attire justement les contemporains français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le japonisme a eu en France une influence décisive sur la conception artistique et la culture en général. Dans la littérature, cette influence se manifeste surtout au niveau du décor pittoresque et exotique que les auteurs mettent en scène pour plaire aux lecteurs contemporains friands d'éléments d'évasion. Les romans de voyage et les essais exotiques de Pierre Loti sur le Japon nous donnent des exemples concrets de la perception du Japon chez la plupart des Français durant cette époque fin-de-siècle<sup>25</sup>. Dans ses romans et essais portant sur le Japon, l'auteur propose à ses contemporains une image de ce pays forgée par le japonisme vécu en France. À travers ces écrits, « le Japon devient finalement un idéal esthétique, qui n'est pas seulement une projection, mais une représentation corrigée par la perception » (Buch 2016 : 71). Naturellement, cette image que l'écrivain-voyageur nous propose dans ses écrits porte l'empreinte du discours ethno- et européocentrique qui régnait en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais comme on peut le voir également dans les romans exotiques de Loti,

25 Nous faisons référence à la trilogie japonaise de Pierre Loti qui englobe les trois ouvrages suivants ayant comme thème principal ses séjours au Japon entre 1885 et 1901 : le roman *Madame Chrysanthème* (1990 [1887]), le recueil d'essais *Japoneries d'automne* (2006<sup>2</sup> [1889]) et la roman *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (2010 [1905]). Pour avoir plus d'informations sur cet exotisme fin-de-siècle de Pierre Loti, imprégné d'un désenchantement face à l'entité japonaise, voir Buch (2016).



Image 2: « La Japonaise, Madame Monet en costume japonais » (1876) de Claude Monet

le Japon tel que l'Occident se l'imaginait, ce pays esthétique, souriant et vivant en harmonie avec la nature, est lui-même en train de disparaître, du moins dans la vie publique où l'occidentalisation du Japon va de pair avec son industrialisation et sa militarisation.

### 1.3. Le Japon du XX<sup>e</sup> siècle : d'un acteur impérialiste-belligérant à un pays-victime des bombardements atomiques

C'est surtout après les grandes victoires militaires du Japon – victoire sur la Chine dans la première guerre sino-japonaise en 1895, mais avant tout victoire sur la Russie dans la guerre russo-japonaise en 1905 – que l'image de ce pays va changer en Occident. Le Japon échappe à la suprématie européenne et lui fait

même concurrence : le voilà désormais devenu « rival de ses maîtres » (Chesneaux 1966 : 133), se faisant lui-même acteur de la colonisation. La France, qui est alors l'alliée de la Russie, voit cette évolution avec une inquiétude particulière. En France comme dans d'autres pays occidentaux, on verra apparaître le mythe du « péril jaune ». Ce discours du « péril jaune » décrit un phénomène qui a débuté au tournant du XX<sup>e</sup> siècle dans les pays occidentaux avec la militarisation du Japon et ses conquêtes militaires en Corée du Sud, en Chine et plus tard aussi en Russie. Ce débat portant sur l'invasion militaire probable du Japon ou de la Chine dans les pays européens – en référence à l'invasion des Huns à l'époque de l'Antiquité tardive ou les conquêtes des Mongols au XIII<sup>e</sup> siècle – trouve un terrain favorable en France où de nombreux articles à ce sujet paraissent dans différentes revues. Non seulement des articles de journaux et des essais, mais aussi des romans populaires traitent alors ce thème. À titre d'exemples, on peut citer *L'Asie en feu. Le roman de l'invasion jaune* de Féli-Bruguière et Louis Gastine, publié en 1904, ou *L'invasion jaune* (1905–1909) du Capitaine Danrit. Mais Pierre Loti lui aussi traite dans son dernier roman, *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*, les méfaits à venir d'un péril jaune : cette vision s'intensifie au fur et à mesure de son séjour japonais qui le remplit d'insatisfaction et de déception.<sup>26</sup>

Chris Reyns-Chikuma, qui voit dans ce discours du péril jaune et en particulier dans la peur que suscite le Japon militaire la troisième phase de l'influence du Japon et du regard posé sur le Japon, considère qu'« il y a donc un double mouvement envers le Japon : positif et négatif » (2005 : 17). Ce double effet est renforcé par les événements désastreux des bombardements atomiques des villes d'Hiroshima et de Nagasaki en août 1945 : les ouvrages publiés sur le Japon se multiplient alors, comme on le verra par la suite. C'est justement cette période marquée par ce double effet – positif et négatif – qui sera au centre de ce travail de recherche : en partant de la pièce de Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, publié en 1929, et en passant par *Le Balcon* de Jean Genet, publié en 1958, pour finir par *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin, publié en 1962. Les trois auteurs ont subi une influence directe et indirecte du théâtre japonais : dans le cas de Gabriel Cousin, l'auteur a même utilisé des événements historiques du Japon – l'incident du Daigo Fukuryû Maru, un navire de pêche japonais contaminé par les retombées radioactives lors de l'essai de la bombe H (Castle Bravo) en 1954. L'écrivain fait de cette catastrophe nucléaire la toile de fond thématique de sa pièce de théâtre *Le Drame du Fukuryu-Maru*. Avant de nous pencher sur l'introduction du théâtre nippon en Europe, jouant un rôle primordial dans cette nouvelle phase de réception, et d'analyser son impact di-

26 Pour avoir plus d'informations sur le phénomène du « péril jaune » en général et dans la littérature voir Gollwitzer (1962), Porra (2000), Buch (2014 et 2017), etc.

versifié sur la mise en scène et la composition du théâtre français, il s'avère important de voir de plus près la notion de « transfert culturel », élément déterminant dans le processus d'échange entre ces deux univers si dissemblables que sont le Japon et la France.



---

## 2. Transfert culturel à facettes entre la France et le Japon

### 2.1. Transfert culturel et réception productive

Le concept de « transfert culturel » a été développé par le groupe de travail du Centre National de la Recherche Scientifique autour de Michel Espagne et Michael Werner dans les années 1980<sup>27</sup>. Repris et développé par les chercheurs Bernd Kortländer, Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt, ce terme, selon ces deux derniers, est tout à fait approprié, parce qu'il décrit bien les mécanismes de transformation et d'adaptation inhérents à ces « interkulturelle Vermittlungs- und Durchdringungsvorgänge » (1995 : 19 sq.) qui ne suivent pas forcément la voie d'une « colonisation » culturelle, mais au contraire satisfont les besoins de l'acteur intervenant dans le processus de réception, en lui proposant des moyens pour saisir et faire avancer la construction identitaire et culturelle (sans pour autant nier ou anéantir l'identité de l'« Autre »). Naturellement, il faut aussi prendre en compte le fait que le contact avec d'autres cultures extra-européennes n'a pas seulement eu un impact stimulant et engendré des réflexions enrichissantes, mais a également généré des effets culturels fortement marqués par cette « identification mythique/exotique » (Moura 1998 : 61) réduisant la culture de l'« Autre » à un univers pittoresque. En ce qui concerne le Japon, ceci peut être observé dans les ouvrages littéraires teintés de « japonisme » et de « japonaiserie », comme par exemple les récits de voyage et romans exotiques déjà cités de l'écrivain-voyageur Pierre Loti relatant ses séjours et expériences vécues au Japon.

Selon la définition de Lüsebrink et Reichardt citée plus haut, le transfert culturel désigne alors un processus de médiations interculturelles entre des biens culturels qui sont reçus et perçus dans un autre espace artistique. Or, le processus de transfert culturel, c'est-à-dire la transmission de pratiques artistiques, de textes et de discours théoriques d'un espace culturel à un autre est

---

27 Voir Michel Espagne et Michael Werner (1985/1988) qui proposent une approche historique et une histoire croisée des transferts culturels.

avant tout un processus dynamique et fluctuant (cf. Lüsebrink 2005 : 130). Dans notre étude centrée sur l'art et la culture du Japon, tels qu'ils ont été reçus en France ou même dans toute l'Europe, le travail méthodologique portant sur les effets du transfert culturel consistera donc à discerner les différents moyens – comme les médias, les expositions, etc. – ou outils – comme les traductions, etc. – qui ont permis à l'Europe de découvrir la culture nipponne. À ce sujet, le transfert culturel désigne

aus welchen Motiven heraus Wissen erworben, nach welchen Kriterien das Wissenswerte selektiert und zu welchen Zwecken die erworbene Information benutzt wurde. [...] Die einzelnen Gegenstände werden dabei nicht isoliert betrachtet, sondern in ihrem gesellschaftlichen und politischen Umfeld. (Paulmann 1998 : 31)

Dans ce transfert culturel (ou interculturel<sup>28</sup>) défini comme un processus de médiation de divers objets culturels d'un système culturel à un autre, Lüsebrink distingue trois facteurs principaux qui doivent être analysés indépendamment l'un de l'autre : le système culturel de la *Ausgangskultur* (la culture de départ, dans notre cas le Japon), le système culturel de la *Zielkultur* (la culture d'arrivée, l'Europe, plus précisément la France) et les objets culturels eux-mêmes (cf. 2005 : 132), comme les éventails, les vases, les estampes, etc., ou les textes transférés, comme les discours et les pratiques (les écrits sur le Japon et son théâtre, les traductions, les représentations théâtrales de *nô* et *kabuki* en Europe, etc.). Dans son article « Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen », Werner Suppanz décrit le concept de culture, suivant la conception de ce processus de transfert culturel, comme un « Netzwerk, in dem Symbole und Bedeutungszuschreibungen in jeweils unterschiedlicher Dichte und Kohärenz vorkommen » (2003 : 27 sq.). Selon lui, le transfert culturel correspond donc à la propagation et transformation d'éléments culturels dans ce réseau. À ce sujet, Michel Espagne définit dans *Les transferts culturels franco-allemands* le transfert culturel comme une transposition en quelque sorte puisqu'il s'agit du « passage d'un code à un nouveau code » (1999 : 8), tout en soulignant l'importance de la traduction dans ce processus et en faisant la distinction entre le code paradigmatique de la langue et le code culturel du pays.

Cet échange et ce passage d'un code culturel ou paradigmatique à l'autre

28 Dans son article « Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien : Einführung in ein Forschungskonzept », Paulmann élargit la notion de transfert culturel en parlant d'un transfert interculturel : « Interkultureller Transfer ist hier bewußt weiter gefaßt als Kulturtransfer. [...] Interkultureller Transfer bezeichnet [...] nicht den Transfer von Kultur, sondern denjenigen zwischen Kulturen » (1998 : 32). Toutefois, nous allons surtout utiliser le terme de transfert culturel, puisqu'il s'agit dans cette étude de démontrer avant tout l'influence du théâtre nippon sur le théâtre français et non l'inverse.

s'avèrent particulièrement intéressants : en effet, ces codes subissent fréquemment des changements liés aux divergences entre les différentes normes culturelles, car, comme le souligne de nouveau Espagne, une « appropriation sémantique transforme profondément l'objet passé d'un système à l'autre » (ibid. : 20). Cette réception productive désigne les formes d'appropriation créatives et innovatrices ainsi que la transformation des discours culturels et des textes d'autres langues et cultures (cf. Grimm 1977 : 147). Elle couvre donc « den gesamten von Rezeption entweder veranlaßten oder stark beeinflußten Produktionsprozeß eines Werkes » (id.). Or, dans le cadre du transfert culturel, c'est ce processus de réception productive qui brouille souvent les frontières entre la culture du moi et la culture de l'« Autre ». Ainsi, l'intégration de biens culturels étrangers dans la création littéraire est le phénomène certes le plus difficile à démontrer, mais en même temps le plus intéressant. On observe surtout chez Jean Genet (et d'une certaine manière aussi chez Gabriel Cousin) une réception plus ou moins inconsciente d'une culture étrangère perçue à travers divers cheminements et itinéraires, mais aussi filtrée par différents médiateurs culturels. Dans le cas de Paul Claudel, la réception de la culture japonaise est beaucoup plus directe, puisqu'il a vécu plusieurs années au Japon et a été en contact direct avec le théâtre nippon et des acteurs de *kabuki* et de *nô*. Pour analyser la variété de cette réception productive d'une culture étrangère, nous avons donc choisi trois auteurs issus de divers courants théâtraux – auteurs qui ont eux-mêmes expérimenté ces différentes formes de réception et changements de code à travers divers médiateurs, ouvrages, etc. : la généalogie complexe des pièces de théâtre de ces trois auteurs sera ainsi au centre de notre étude.

On a vu que le transfert culturel est un processus dynamique de médiations interculturelles entre des biens culturels transmis d'un système culturel à un autre. La notion de « réseau » introduite par Suppanz s'avère primordiale, le réseau faisant en effet partie intégrante de la transmission de divers codes culturels repris par les auteurs pour les utiliser dans leurs ouvrages. Federico Celestini et Helga Mitterbauer résument assez bien la particularité du transfert culturel et son importance dans la compréhension de l'auto-perception culturelle, indiscutablement soumise aux influences réciproques d'autres cultures et pays :

Ausgehend von dem Begriff einer als dynamisch aufgefassten Kultur wird Transfer nicht länger als lineare Verbindung zwischen zwei Untersuchungseinheiten gedacht, sondern als ein auf Mehrdeutigkeit basierendes multiplexes Verfahren des Austauschs von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfinden. [...] Kultureller Transfer findet nicht nur zwischen, sondern bereits innerhalb von Kulturen statt; er ist nicht lediglich ein Außenphänomen, sondern zugleich ein den Kulturen immanentes. (2003 : 12)

Nous considérons donc le transfert culturel non pas comme un échange linéaire entre la France et la Japon, mais comme un système complexe, quasi kaléidoscopique, entraînant des réinterprétations et transformations opérées par les auteurs étudiés dans ce travail. Puisque le transfert culturel ne se produit pas uniquement entre les différentes cultures, mais aussi à l'intérieur d'une même culture, les transpositions dans les pièces de théâtre analysées sont donc immanentes à la culture française et aux normes et effets politico-esthétiques voulus par Claudel, Genet et Cousin. Par conséquent, nous analyserons la fonction de l'hybridité culturelle dans la formation d'une nouvelle culture « nationale » pour démontrer le rôle majeur de l'« Autre » dans la perception de l'identité et la culture de soi.

## 2.2. Vers une esthétique transculturelle et dynamique

La fonction de l'hybridité culturelle se révèle en effet tout à fait cruciale dans cet échange entre le théâtre nippon et le théâtre français au point même de former une nouvelle culture théâtrale sur les scènes européennes, comme nous allons le voir par la suite. Le contact avec le théâtre japonais, mais aussi avec d'autres théâtres extra-européens a déclenché de nouvelles réflexions et des innovations dans l'univers théâtral français et a poussé celui-ci à redéfinir ses propres conceptions : ainsi, le monde théâtral français peut être abordé sous l'angle d'une esthétique transculturelle mêlant les différentes normes esthétiques selon la visée de l'acteur culturel intervenant dans ce processus qui devient donc à la fois dynamique et subjectif. Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha décrit les conséquences de ce processus de la manière suivante : « The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation » (cf. 2004 [1994] : 46). En effet, le contact du théâtre français avec le théâtre japonais se caractérise justement par une réception productive filtrée par les visées des dramaturges se servant de cette entité culturelle riche en signes et symboles encore inconnus. Il s'agit donc d'une réinterprétation et d'un nouveau codage des signes théâtraux japonais dans le contexte théâtral français.

En effet, la culture de chaque pays ne peut pas être considérée comme une entité close, mais au contraire comme ce réseau mentionné auparavant, où s'effectuent les différents échanges interculturels. Le concept même de cultures nationales homogènes, la transmission consensuelle des traditions historiques ou des communautés ethniques « organiques » subissent un intense processus de redéfinition (cf. *ibid.* : 7). En ce qui concerne cette notion de culture décentrée, partant de la réfraction des identités subjectives, Bhabha élabore le

principe d'une « hybridity of imagined communities » (id.) et la notion du « Third Space » :

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys the mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force [...]. (Ibid. : 54)

L'hybridité<sup>29</sup> résulte donc de ces rencontres culturelles entraînant un changement de mentalité des acteurs concernés : le « Third Space » consiste dans les conditions discursives de l'énonciation faisant que les significations et les symboles d'une culture n'ont ni une unité ni une fixité primordiales. Les mêmes signes et codes culturels peuvent être ainsi appropriés, traduits et lus d'une nouvelle façon (cf. ibid. : 55). La présence d'autrui incite alors non seulement à l'acquisition et aux échanges des biens culturels importés, mais aussi à une (re)définition de soi. C'est ce que Werner Suppanz souligne également dans son article quand il écrit : « Kultureller Transfer [...] ist ein Prozess, der die gegebenen Interpretationsformen verändert und dadurch die bestehenden Ordnungen, Abstände, Einteilungen in Frage stellt und variiert » (2003 : 25). Il est vrai que de nombreux exemples historiques nous montrent que les processus de transfert culturel et de traductions réciproques sont déterminants pour la constitution des cultures et des identités. À ce sujet, la recherche sur la communication et la réception interculturelles n'est pas la seule qui s'avère ici fructueuse. Comme le souligne Bachmann-Medick, on ne doit pas négliger l'étude des processus réflexifs et pratiques qui mettent à nu le nerf des formations d'identité culturelle « mixte » : la formation des cultures par la comparaison et la compréhension culturelle réciproque. Ainsi, la chercheuse souligne, en prenant l'exemple de la traduction, que celle-ci ne doit pas être comprise uniquement comme un transfert, mais comme une interpénétration, une « Verflechtung von Eigenem und Fremden » (1997 : 14).

En résumé, nous pouvons dire que les cultures et visions esthétiques des différents pays ne sont pas déterminées par leurs frontières nationales, mais au contraire ouvertes à de nombreux échanges s'exprimant sous les formes les plus diverses, comme l'explique un autre extrait tiré de l'article de Suppanz :

29 L'une des idées centrales de Bhabha est celle de l'hybridité, terme qui décrit l'émergence de nouvelles formes culturelles du multiculturalisme transformant notre compréhension des relations et identités interculturelles : « that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international culture*, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity* » (2004 [1994] : 56). Ce qui est donc important est cet espace entre-deux, cet espace entre deux cultures, qui englobe à la fois les traductions personnelles opérées par l'acteur intervenant et les transformations des codages culturels.

Die Vorstellung, die Nationen von [...] ihrer « Kultur » als « abgeschlossen » oder « vollständig » haben, erweist sich als Mythos, da erstens der unabschließbare Prozess der Bedeutungszuschreibung die Auffassung von einer originären, holistischen, « organischen » Kultur unterläuft und zweitens eine permanente Wechselwirkung mit diesem « Außen » besteht, die die jeweiligen « kulturellen Grenzen » verschiebt und eine ständige Neudefinition des « Eigenen » bewirkt. (Ibid : 25 sq.)

Helga Mitterbauer, qui s'inspire fortement des écrits et théories d'Homi Bhabha sur l'hybridité des cultures et l'importance du *Third Space* dans l'échange culturel, fait aussi remarquer dans son article « Acting in The Third Space » que la culture n'est pas une entité fixe mais dynamique « in dem ständig Mehrfachkodierungen von personaler wie kollektiver Identität stattfinden » (2003 : 56). Ainsi, les identités culturelles ne sont pas des entités closes et homogènes, mais « des lieux d'hybridation au sein desquels se construisent les identités nationales » (Cooper-Richet 2013a : 190) et autour desquelles se forment de nouvelles visions d'esthétiques transculturelles. Sans prendre en considération l'importance des échanges interculturels, on ne saurait saisir ces imbrications multiples qui définissent chaque acteur culturel ayant eu des contacts « extérieurs ».

Un point essentiel dans ce travail sera alors d'enquêter sur la façon dont la rencontre avec la culture nipponne a justement influencé la littérature, et surtout le théâtre, en France et dans toute l'Europe. Par quel biais ce transfert culturel s'est-il effectué ? Quelles sont les forces motrices et les acteurs dans cet échange ?

### 2.3. Forces motrices du transfert culturel de l'« Autre » japonais

Bien sûr, il est important de faire la distinction entre ceux qui ont transmis délibérément une culture (écrivains-voyageurs, journalistes, etc.) et ceux qui l'ont fait d'une manière inconsciente ou indirecte (commerçants, soldats, etc.). Dans ce processus de transfert culturel, Kortländer différencie trois facteurs : la sélection, le transport et l'intégration (cf. 1995 : 6 sq.). Nous allons surtout nous concentrer sur le premier facteur, la sélection, qui s'opère par une variété de motifs de nature technique, pratique ou idéologique. En ce qui concerne tout d'abord les motifs de nature technique, axés sur l'appropriation d'acquis et d'évolutions techniques dans le domaine culturel, nous savons que, dès l'ouverture forcée du Japon, les différents Etats occidentaux se pressent d'envoyer leurs représentants, tels des diplomates, mais aussi des missionnaires, des artistes et des marchands désireux de découvrir cette nouvelle « conquête » (cf. Reyns-Chikuma 2005 : 12). Le Japon qui s'ouvre aux influences occidentales cherche de son côté à adopter les techniques européennes et américaines par le biais de ses nombreux étudiants qu'il envoie dans les pays occidentaux pour en apprendre les techniques (cf. ibid. : 27). À ce niveau de la sélection, c'est éga-

lement le deuxième motif, le motif pratique, qui joue un rôle important dans ce processus du transfert culturel. Cet intérêt pratique, qui est axé sur la compréhension de soi et de l'« Autre », s'exprime notamment à travers les traductions et les explications de textes. Dans le cas du théâtre japonais, nous pouvons nommer ici les traductions de pièces japonaises (par Noël Peri, Arthur Waley et Gaston Renondeau, etc.) ou les écrits qui expliquent l'organisation et la structure du théâtre japonais (comme par exemple les ouvrages de René Sieffert). Pour ces auteurs, il s'agit surtout d'expliquer une culture étrangère pour la rendre accessible à leur culture. En ce qui concerne le dernier motif, le motif idéologique, il s'avère important de citer la définition proposée par Kortländer dans son article « Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa » avant d'avancer dans une étude plus détaillée :

*Das ideologische, auf Herrschaft zielende Interesse drückt sich aus in Normen und Werten, die durch die importierten Kulturgüter in ihrer Ursprungskultur tatsächlich vertreten werden oder durch solche Normen und Werte, die die importierten Güter nach der Absicht der Importeure repräsentieren sollen. (1995 : 7)*

Nous allons nous concentrer sur le dernier point nommé par Kortländer, c'est-à-dire la fonction des normes et valeurs que les biens culturels importés du Japon représentent pour la culture européenne. Prenons l'exemple des troupes nipponnes qui offrent leurs spectacles théâtraux dans les diverses métropoles européennes au début du XX<sup>e</sup> siècle : ces représentations, si nouvelles et insolites aux yeux des Occidentaux, suscitent, pour reprendre Jean-Jacques Tschudin dans *L'Éblouissement d'un regard*,

*des effets de mode, des séductions de l'exotisme, d'un exotisme qui, sous son raffinement, n'en laissait pas moins poindre une sauvagerie originelle qui procurait quelques délicieux frissons tout en confortant l'amateur occidental dans son sentiment de supériorité tant morale que culturelle. (2014 : 197)*

D'un côté, ces spectacles, médiateurs de la culture nipponne, confortent les idées et rêves exotiques des contemporains occidentaux, comme l'illustre surtout la reprise des thèmes « nippons » dans des opérettes européennes fortement imprégnées d'éléments pittoresques japonais. Il s'agit en même temps de se définir comme Européen en se distinguant de l'« Autre », issu d'une culture différente et servant d'outil de divertissement et de moyen identificatoire pour l'homme occidental. Mais d'un autre côté, le théâtre japonais propose un éclat renouvelé du théâtre antique que les dramaturges avant-gardistes tentent d'intégrer dans leur mise en scène pour la dynamiser. Source d'exotisme, source d'identification et source d'inspiration, le théâtre nippon se distingue de tous les autres spectacles extra-européens représentés lors des expositions internationales ou à

d'autres occasions, comme le constate Tschudin<sup>30</sup>, qui souligne la place particulière des artistes nippons envoyés en Occident le plus souvent directement par le gouvernement japonais. Ces trois motifs de sélection – technique, pratique et idéologique – sont donc indispensables pour comprendre le processus et le choix du transfert de la culture nipponne au cours du XX<sup>e</sup> siècle en Occident.

Mais quelles sont les forces motrices de ce processus de transfert culturel ? Lüsebrink distingue trois catégories principales : les intérêts économiques, les objectifs politiques et idéologiques et finalement les facteurs affectifs (cf. 2005 : 140 sq.). En ce qui concerne les motivations politiques et idéologiques, nous venons justement de voir que le Japon a envoyé des représentants de son théâtre ou des objets d'art pour afficher avant tout sa souveraineté culturelle en Europe. De plus, les artistes et acteurs japonais ont essayé d'assimiler des techniques européennes pour perfectionner ou transformer certains aspects inhérents à leur culture. Quant aux intérêts économiques, ils constituent un élément supplémentaire dans les forces motrices de ce processus de transfert culturel : pour la culture qui exporte ses biens culturels dans un autre pays, il s'agit en effet de bien connaître la culture de cet autre pays, afin de satisfaire au mieux les attentes de la « culture-consommatrice ». Les témoignages relatifs à la troupe nipponne autour de Kawakami, qui a effectué plusieurs tournées en Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle, font justement apparaître des réflexions intéressantes à ce sujet. Kawakami s'est efforcé d'adapter son répertoire aux goûts des étrangers, ce qu'il explique à la presse au Japon :

Considérant que les étrangers ne comprennent ni le sens des dialogues, ni le contenu des chants ou du récitatif qui accompagnent chaque geste, chaque action, je pense qu'il est exclu de jouer tranquillement, à son aise, en prenant tout le temps nécessaire ; un si long spectacle, quel que soit le talent des acteurs [...] ne passerait jamais à leurs yeux. Il vaut mieux tailler sans hésiter dans ce développement nonchalant, faire rapidement avancer le récit, varier sans cesse de façon à ne pas lasser et proposer des solutions rapides et astucieuses. (1968 : 51, cité et traduit d'après Tschudin 2014 : 162)

Avant de représenter ses pièces japonaises, Kawakami s'est donc livré à de profondes réflexions afin de garantir leur succès auprès du public occidental, ce

---

30 « [A]vide de se civiliser pour forcer la porte du club des grandes puissances, il [le Japon] est aussi, aux yeux des milieux artistiques européens, le dépositaire d'une tradition qu'on lui demande de conserver. À l'instar de son rang dans la hiérarchie internationale, ses arts, en l'occurrence ses spectacles, occupent une place ambiguë : ils restent en dehors de la grande tradition occidentale sans pour autant entrer dans le paradigme des arts primitifs, et ne peuvent [...] être assimilés à ceux d'Afrique ou d'Océanie. Dès leurs premières apparitions internationales [...], artistes et artisans japonais occupent une place particulière; contrairement aux « Canaques », Africains ou Amérindiens exhibés comme des animaux, ce sont des professionnels qui se sont volontairement lancés dans l'aventure en misant sur leur maîtrise de techniques [...]. » (Ibid. : 198).

qui lui a d'ailleurs parfaitement réussi. La troisième et dernière catégorie englobe les facteurs affectifs, qui sont, tout comme la réception productive d'une autre culture, difficiles à saisir, mais non moins importants. Les paramètres émotionnels comme la fascination, la haine ou la quête de modèles proposant une alternative à l'univers culturel familier, perçu comme insatisfaisant, sont particulièrement puissants dans de nombreux phénomènes de transfert culturel. On sait déjà que la littérature de voyage fin-de-siècle est imprégnée d'un sentiment de nostalgie de l'éternel « Autre », de la recherche d'un contre-modèle susceptible de satisfaire des passions refoulées dans l'univers occidental. De même, la découverte du théâtre asiatique a servi à la quête du soi-disant *Urtheater*, que l'on croyait à jamais perdu.

On n'est donc pas étonné de constater une telle influence exotique dans le domaine du théâtre, mais aussi dans la perception de la représentation théâtrale et du spectacle japonais en Europe, comme en témoigne la création d'opérettes et d'opéras en Europe au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle comme *Le Mikado*, *La Geisha* et *Madame Butterfly* (cf. Lee 1983a : 342) où le décor et la mise en scène se veulent « japonais » pour attirer le public français. Cette « Reproduktion gängiger Stereotypen des Fremden » (Fischer-Lichte 1999 : 20) ne sera toutefois pas au centre de notre étude ; certes, nous allons analyser des auteurs, théoriciens et metteurs en scène qui se sont inspirés du théâtre nippon, mais nous verrons que cette influence s'est appuyée sur une réflexion plus profonde et sur un choix délibéré. En effet, le transfert culturel prendra la tournure d'une rencontre « en direct » à partir du moment où les troupes japonaises offrent au spectateur occidental, par leurs représentations dans les différentes métropoles européennes, un premier regard direct sur le théâtre nippon.



---

**Deuxième partie :**  
**Réception directe et indirecte du théâtre nippon en France**



---

### 3. Découverte et réception directe du théâtre nippon en France

Avant d'examiner plus en profondeur le rôle des traductions dans le processus du transfert culturel et les changements intervenus dans le monde théâtral en France et en Europe, nous commencerons par une brève présentation du théâtre nippon en nous concentrant uniquement sur le *nô* et le *kabuki*. Nous laisserons le *bunraku*<sup>31</sup> de côté, puisque c'est seulement en 1962 – date postérieure à la publication de la plupart des pièces de théâtre que nous analyserons dans ce travail – qu'il a été présenté en dehors du Japon, et d'ailleurs non pas en Europe, mais aux Etats-Unis, à Seattle, dans le cadre de l'Exposition Universelle de 1962, appelée Exposition du siècle 21 (cf. Thornbury 2000 : 215). En France, c'est grâce à Jean-Louis Barrault que le public parisien a pu voir en 1968 le *bunraku* de la célèbre Troupe Nationale de Bunraku d'Ôsaka au Théâtre des Nations (cf. Peslin 2009 : 141). Le *nô* et le *kabuki*, eux, ont eu effectivement un impact déterminant sur la création théâtrale en Europe et en particulier sur celle des trois auteurs français qui font l'objet de notre étude. Comme ce travail ne peut pas fournir une analyse complète du *nô* et du *kabuki*, nous nous contenterons d'exposer succinctement la genèse, l'histoire, la construction de la scène et l'organisation de la pièce dans ces deux formes théâtrales, afin d'obtenir une première vue d'ensemble. Leurs caractéristiques spécifiques – le recours à la musique, au chœur et au récitant, l'utilisation du masque et de la danse ainsi que le caractère fortement cérémoniel dans le *nô*, ou l'exagération du maquillage et le recours à des costumes somptueux, les fonctions scéniques du *hanamichi*, uniques en leur genre, et l'effet théâtral sans pareil du *mie* dans le *kabuki* – seront examinées lors de notre analyse des pièces de théâtre de Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin. Nous verrons alors en quoi ces éléments japonais ont joué un rôle décisif dans la composition et l'organisation des pièces de théâtre de ces trois auteurs.

---

31 Il ne faut pas oublier que Paul Claudel a également mentionné le *bunraku* dans son recueil d'essais *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* datant de 1927. Plus tard, le *bunraku* exercera une fascination non négligeable sur Roland Barthes comme nous pouvons le lire dans *L'Empire des signes* publié en 1970.

### 3.1. Le *nô*, la danse des masques

#### 3.1.1. Pluralité des sources d'inspiration du *nô*

Il serait beaucoup trop long d'aborder dans cette étude tous les détails de la genèse du *nô* : pour acquérir une vue d'ensemble, nous retiendrons seulement les points essentiels. En France, le terme *nô* apparaît pour la première fois le 15 août 1874 dans la *Revue des Deux Mondes*. Georges Bousquet, auteur de l'article « Le Théâtre au Japon », y décrit ses impressions à l'égard du *nô* dont il a pu voir une représentation à Tôkyô :

C'est là que se donnaient les *no* [sic]. Il faut entendre par là de longs récitatifs poétiques retraçant une fable religieuse, chantés en partie par le chœur, tandis que les acteurs, par une danse lente et cadencée, accompagnent gracieusement et expliquent la pensée, souvent fort obscure. Il n'y a ni décor ni mise en scène, tout cela est remplacé [...] par un monologue sans vivacité et sans animation. (1874 : 751)

Cette description de Bousquet montre assez bien les particularités de cette forme théâtrale – « longs récitatifs poétiques », « danse lente et cadencée », « ni décor ni mise en scène » – qui apparaît, aux yeux des Européens, si étrange et différente de leur tradition théâtrale ; or c'est justement la nature insolite de ce spectacle qui éveille l'intérêt des spectateurs français et explique l'impact que ces représentations auront sur les scènes européennes.

Tout d'abord, il est nécessaire de mentionner que le *nô* s'est constitué à partir d'une combinaison de différentes formes de théâtre allant du genre populaire au genre mystique. Arthur Waley énumère dans son ouvrage *The Nô Plays of Japan* les quatre éléments principaux qui ont servi de sources d'inspiration au *nô*. Premièrement, le *sarugaku* (« danse de singes ») que Waley qualifie de « masquerade which relieved the solemnity of Shintô ceremonies » (1976 [1921] : 21). Selon Sang-Kyong Lee dans *Nô und europäisches Theater*, le *sarugaku* présentait certaines similitudes avec le théâtre grec antique. Outre le côté solennel et cérémoniel que l'on trouve aussi bien dans la tragédie antique que plus tard dans le *nô*, les deux formes de théâtre comprenaient également un côté burlesque d'une importance non négligeable (cf. 1983 : 43). Dans les deux cas, cet élément humoristique avait une fonction de dédramatisation pour le spectateur : le drame satyrique comme représentation finale après la lourdeur de la tragédie grecque pour relâcher la tension du public et le *kyôgen*, intermède comique destiné à détendre le public japonais et à le préparer à la pièce suivante. Une représentation de *nô* englobe toujours plusieurs pièces/histoires, c'est pourquoi Bousquet déclare que « [c]'est là que se donnaient les *no* [sic] », utilisant ce terme au pluriel. Le deuxième élément évoqué par Waley est le *dengaku*, qui était initialement une exhibition quelque peu rustique d'acrobaties et de jongleries et s'est

transformé plus tard en une sorte d'opéra où les interprètes récitent leurs textes en les alternant avec la danse (cf. Waley 1976 [1921] : 21). Le *dengaku*, qui signifie littéralement la musique du champ ou la danse des rizières, a son origine dans les danses pratiquées par les paysans pour demander aux dieux une bonne récolte de riz ou les remercier pour une récolte abondante. Plus tard, le *dengaku* s'est enrichi de composantes religieuses aussi bien bouddhistes que shintoïstes. À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le *sarugaku* a emprunté les éléments de danse à ce précurseur du nô, le *dengaku-no-nô*, et s'est peu à peu transformé en *sarugaku-no-nô* (cf. Lee 1983 : 44).<sup>32</sup> Sang-Kyong Lee résume bien les particularités de ces genres théâtraux et leur relation avec le nô :

Während [...] das *Dengaku-no-nô* in seiner verfeinerten Form im 14. Jahrhundert am Hof des Shôgun aufgeführt wurde, war damals das *Sarugaku* als Volksunterhaltung mehr bei den Bürgern beliebt. Im Laufe der Entwicklung verwandelte sich das anspruchslose einfache Spiel in ein künstlerisch differenziertes Theater, das *Sarugaku-no-nô*. [...] [S]chließlich kam gerade vom *Sarugaku* her der eigentliche Anstoß zur Entwicklung des *Nô*, das auch wesentliche Elemente des *Dengaku* in sich aufnahm. (Ibid. : 45)

Troisièmement, pour revenir à l'énumération d'Arthur Waley, plusieurs sortes de ballades, et, pour finir, les danses chinoises pratiquées à la Cour impériale ont également servi de source d'inspiration au nô. Selon Ayako Nishino, une autre forme artistique aurait inspiré le nô : le *bugaku*, une danse antique noble importée de Chine au Japon (cf. 2013 : 31). On peut en déduire qu'il s'agit probablement du *bugaku* lorsque Waley évoque les danses chinoises pratiquées à la Cour impériale.

### 3.1.2. Zeami et la genèse du nô

Le nô, tel que nous le connaissons aujourd'hui, a été créé et développé au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'époque Muromachi (1392–1573), par Kan'ami Kiyotsugu (1333–1384) et son fils Zeami Motokiyo (1363–1443). En 1374 ou 1375, Kan'ami, initialement prêtre shinto dans le sanctuaire Kasuga-taisha près de Nara, a présenté un spectacle de nô<sup>33</sup> devant le jeune shôgun Ashikaga Yoshimitsu

32 Nous remarquons que le « no » que l'on trouve au milieu des deux mots, *sarugaku-no-nô* et *dengaku-no-nô*, fonctionne comme une particule de génitif pour marquer la possession du substantif antéposé. La traduction serait alors le nô du *sarugaku* et le nô du *dengaku*.

33 En ce temps-là, il est peut-être encore un peu audacieux de parler de nô ; il s'agissait plutôt de *sarugaku-no-nô*. Par simplicité, nous avons choisi d'utiliser le terme nô que nous connaissons aujourd'hui. En revanche, ce qui est certain est que le spectacle représenté devant le shôgun réunissait la danse, la récitation et le mime en empruntant les caractéristiques de divers arts théâtraux, présentés auparavant, et qu'il a évolué au fur et à mesure.

(1358–1408) sur l'aire du temple Kannon, le Imakumano Kannon-ji, à Kyôto. Ce souverain, le troisième shôgun du shôgunat des Ashikaga (1338–1573), était connu pour son engagement en faveur des arts et sa dévotion pour le zen. Absolument conquis par cette forme de théâtre exceptionnelle, Ashikaga Yoshimitsu a encouragé la troupe de *nô* dirigée par Kan'ami et Zeami, qui au fur et à mesure s'est professionnalisée puis uniformisée dans l'école de Kanze. Grâce à l'aide du shôgun, Zeami avait accès au monde de la noblesse de la Cour impériale, un milieu qui cultivait particulièrement la poésie et la peinture. Après la mort de son père en 1384, Zeami a assumé, à l'âge de 21 ans, la direction de l'école de Kanze (cf. Lee 1983 : 46f.).<sup>34</sup> Zeami a fait subir au *nô* un changement complet de style, le détachant plus ou moins de son côté populaire et l'érigeant en une institution décrite par Thomas Immoos et Fred Mayer comme « fast ausschließlichen Unterhaltung und moralischen Anstalt der aristokratischen Kriegerklasse » (1975 : 72). Après la mort de Yoshimitsu, Yoshimochi (1386–1428) est devenu shôgun : il préférait la légèreté du *dengaku* et n'a donc plus invité la troupe de Zeami lors de représentations officielles à sa cour. Zeami, soucieux d'assurer la survie de son art de représentation, a alors commencé à énoncer dans des traités ses idées et conceptions sur le *nô*, perfectionnant ainsi l'œuvre de son père. Zeami, comme metteur en scène et auteur, a écrit une centaine de pièces de *nô*.<sup>35</sup>

Après la mort de Zeami et le déclin des Ashikaga, le *nô* a été mis sous la protection du shôgunat des Tokugawa (1603–1868), englobant la fameuse période d'Edo, tant vénérée par les Occidentaux et les Japonais eux-mêmes. Désormais, le *nô* est érigé comme jeu cérémoniel officiel et perd ainsi sa vocation première de théâtre populaire. Par cette officialisation du *nô*, les interprètes de cet art avaient les mêmes privilèges que les fonctionnaires de la cour. Les représentations théâtrales avaient lieu dans le château du shôgun, surtout lors de la nomination d'un nouveau shôgun, de la promotion de fonctionnaires importants ou à l'occasion de festivités dans la famille du shôgun (cf. Lee 1983 : 47 sq.).

L'année 1868 a été une année décisive pour la poursuite de cette forme de théâtre : le gouvernement des shôguns a été renversé et l'empereur s'est vu restituer ses anciens droits. Avec la chute de la puissance militaire, cette forme théâtrale aristocratique semblait toucher à sa fin, puisque, comme on l'a vu, elle entretenait un rapport étroit avec le gouvernement des shôguns, ainsi qu'avec leur culture et l'esprit des samourais. L'ancien chef de l'école de Kanze, Kiyotaka, s'est d'ailleurs enfui vers l'île de Shizuka pour partager l'exil du shôgun. Mais

34 Signalons ici qu'il existe différentes écoles de *nô*.

35 Selon Ayako Nishino, il existe environ deux cent cinquante pièces de *nô*, qui peuvent être classées en deux groupes : le « *nô* onirique » et le « *nô* du monde réel » (cf. 2013 : 32).

peu à peu, on a vu se rouvrir les anciennes écoles de *nô* et même s'en créer de nouvelles, de sorte que le théâtre *nô* a retrouvé une place majeure dans la culture nipponne (cf. Weber-Schäfer 1961 : 211). Ayako Nishino fait une remarque assez intéressante sur ce lien étroit entre l'histoire du *nô* et l'ordre politique au Japon lorsqu'elle constate que « le *nô* suit le même destin que son pays, soit l'épanouissement, soit le déclin » (2013 : 33) : avec l'ouverture du Japon et l'occidentalisation de ce pays, une nouvelle ère commencera pour cette forme de théâtre qui, comme le théâtre européen, subira les influences d'autres courants artistiques, nationaux et internationaux, tout en s'adaptant aux évolutions sociohistoriques.

### 3.1.3. Organisation et construction de la scène

Le *nô* peut être décrit comme un art d'une exactitude absolument rigoureuse. La scène y est répartie en zones nettement distinctes en ce qui concerne les rôles et les lieux de jeu des acteurs qui sont d'ailleurs exclusivement masculins, même quand il s'agit de rôles de femmes. De plus, les acteurs principaux portent des masques qui leur attribuent leur rôle – ce qui explique le choix du titre « la danse des masques ». Nous reviendrons ultérieurement sur ces deux aspects importants – le rôle du féminin dans la main du masculin et celui du masque – de manière plus approfondie.

La construction de la scène du *nô* s'est développée à partir de celle du théâtre du *dengaku*, que nous avons vu plus haut, et du *bunraku* (cf. Lee 1983 : 55), une représentation théâtrale dans laquelle la pièce n'est pas interprétée par des acteurs humains mais par des marionnettes de taille presque humaine. Chaque marionnette est actionnée par trois manipulateurs, chacun ayant un rôle particulier et une fonction essentielle pour conférer à la marionnette des mouvements fluides et naturels. Le manipulateur principal manie la tête et le bras droit de la marionnette ; les deux autres manipulateurs, au visage et au corps couverts de tissu noir, sont en charge du bras gauche et des jambes. Ce travail de synchronisation de la marionnette nécessite une très longue formation des manipulateurs.

La scène du *nô* est couverte d'un toit ressemblant à celui d'un temple bouddhiste et soutenu par quatre piliers en bois. Lorsque le personnage principal, appelé *shite*, monte sur scène à partir de la passerelle d'entrée (*hashigakari*), il reprend chaque fois sa position initiale à côté du pilier qui porte son nom (*shite-bashira*). Le personnage secondaire (*waki*) – au visage découvert – et le chœur, constitué le plus souvent de huit (jusqu'à dix ou douze) personnes, ainsi que les

musiciens ont également une place fixe sur la scène (cf. *ibid* : 37).<sup>36</sup> Sur le mur du fond de la scène, le *kagami-ita*, est dessiné un pin, tandis que le côté droit de la scène est décoré par l'image d'un bambou. Non seulement le pin, mais aussi le bambou portent en eux les symboles de la force, de la persistance, de la pureté et de la patience constante, ce qui explique leur utilisation dans le décor de la scène de *nô*. De plus, le pin dessiné sur le fond de la scène sert à rappeler le pin sacré du sanctuaire Kasuga-taisha de Nara où le père de Zeami était prêtre. Le *hashigakari*, qui se trouve à gauche de la scène, a également une valeur symbolique pour la scène : il sert de passerelle d'entrée au *shite* et incarne la symbiose entre le monde des vivants et celui des morts, puisque le *shite* est un personnage qui oscille entre ces deux univers (cf. Scholz-Cionca 2003 : 18). Lorsque le *shite* passe par le rideau qui sépare la scène et la salle de préparation des acteurs, en marchant lentement sur cette passerelle, il marque symboliquement cet « entre-deux », situé entre l'univers sacré de la mort où sont réunis les ancêtres ou héros décédés et la terre des hommes vivants dont le spectateur fait lui-même partie à ce moment précis.



Image 3: Vue sur une scène de *nô* d'aujourd'hui

Depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, il a été convenu que lors d'une représentation seront jouées cinq pièces différentes de *nô*. L'organisation interne d'une pièce de

<sup>36</sup> Occasionnellement, un autre rôle est ajouté à la pièce, le *tsure*, qui est l'accompagnateur d'un des deux personnages principaux (cf. Nishino 2013 : 32).

*nô* est également répartie en cinq parties : l'introduction (*jo*), le développement (*ha*), qui est lui-même structuré en trois unités, et l'apogée (*kyû*). Pendant le *jo*, le *waki* et les musiciens montent sur scène. Le *ha* englobe trois parties : l'entrée du *shite*, le dialogue entre le *shite* et le *waki* et la narration du *shite*. Avec le *kyû*, le spectateur assiste au point culminant de la pièce du *nô* : la danse du personnage principal accompagnée par le chant du chœur (cf. Weber-Schäfer 1961 : 213).

À côté du théâtre *nô*, le *kabuki* a également eu une importance cruciale au Japon et a exercé un impact non négligeable sur le public occidental à partir du XX<sup>e</sup> siècle. La représentation très visuelle du *kabuki* que certains chercheurs comparent même au spectacle du théâtre baroque occidental<sup>37</sup> se distingue nettement de la représentation minimaliste du *nô*. Ainsi, ces deux formes théâtrales classiques du Japon se différencient et se complètent à la fois par leur genèse, leur organisation scénique et leur public originel et elles nous renseignent sur le contexte historique et culturel du Japon lors de leur création.

## 3.2. Le *kabuki*, le spectacle baroque visuel

### 3.2.1. La genèse et les traits caractéristiques du *kabuki*

C'est en 1603<sup>38</sup> que la fondatrice supposée du *kabuki*, la prêtresse et danseuse Izumo no Okuni, a montré pour la première fois une pièce de *kabuki* à Kyôto, capitale du Japon à cette époque. En présentant ce spectacle, à l'origine une danse rituelle (*nembutsu odori*), Okuni<sup>39</sup> et d'autres danseuses voulaient recueillir des dons pour le grand temple d'Izumo (cf. Immoos /Mayer 1975 : 144). Ces représentations d'Okuni ont remporté un énorme succès auprès du public, fasciné par cette nouvelle forme de spectacle comportant uniquement des femmes et offrant tous les ingrédients du divertissement comme des danses et des chants raffinés. Mais en même temps, ce spectacle inédit où des femmes dansent et chantent sans pudeur devant un public a scandalisé le gouvernement

37 Pour avoir plus d'informations à ce sujet voir Sang-Kyong Lee (1971) et Toshio Kawatake (1981).

38 Les dates divergent selon les ouvrages consultés : Lee (1971), Immoos / Mayer (1975), Kawatake (1981) et Leims (1987<sup>2</sup>) nomment 1603 comme date initiale. Piper (1937) nomme la date 1613. Nous avons opté pour la date qui semble correcte au plus grand nombre de chercheurs.

39 À ce sujet, nous évoquerons ici une anecdote qui montre en quoi le théâtre naît et évolue non seulement par le biais de mutations sociales et politiques inhérentes au pays en question mais aussi par le biais d'un transfert culturel réciproque : selon Erika Fischer-Lichte, Okuni aurait porté un chapelet chrétien sur scène (cf. 1999 : 12), ce qui s'explique par la présence, à cette époque, des missionnaires jésuites portugais au Japon, restés sur l'archipel après l'exécution des 26 jésuites et franciscains à Nagasaki en 1597.

nippon par son caractère sensuel et frivole. Les différentes interdictions de la part du gouvernement japonais, qui a notamment interdit en 1624 aux femmes de tenir des rôles dans le *kabuki* (cf. Leims 1987<sup>2</sup> : 33), a contraint cette forme théâtrale à se redéfinir en s'appuyant sur d'autres éléments du spectacle, en dehors de l'attraction érotique des danseuses ou des danseurs jeunes et attractants (qui avaient remplacé les femmes après l'interdiction). Aujourd'hui encore, tous les rôles du *kabuki*, même les rôles féminins, sont tenus par des hommes qu'on appelle les *onnagata* ou *oyama*. Selon Shûtarô Miyake, les rôles de ces *onnagata* étaient confiés aux hommes les plus beaux, qui perfectionnaient leur jeu de scène par le port de vêtements de femmes même dans la vie privée afin de mieux interpréter le comportement féminin sur scène (cf. 1965 : 22 sq.). Le recours à ces *onnagata* s'explique, entre autres, par le fait que le *kabuki* n'entend pas produire une copie réaliste, mais veut plutôt exprimer symboliquement la féminité et l'essence de la femme : « Ziel des *Onnagata* [...] ist [...] nicht eine perfekte Imitation einer Frau, sondern die Verkörperung des Fraulichen an sich und die Schaffung eines [...] weiblichen Idealbildes » (Leims 1987<sup>2</sup> : 34).

Du fait que le *kabuki* a été au Japon, à partir de 1653, la première forme théâtrale commerciale et clôturée (cf. *ibid.* : 33), les acteurs ont dû élaborer des jeux scéniques de plus en plus nuancés et variés pour satisfaire les envies, imaginations et attentes d'un public qui se diversifiait de plus en plus sous l'effet de l'urbanisation. Le *kabuki* prospère entre les années 1673 et 1735. Durant cette période, les arts nippons ont été marqués par le sentiment de l'*ukiyo* qui signifie « monde imperméable et flottant » : puisque le temps fuit sans jamais pouvoir être recueilli, on doit, de toutes ses forces, savourer pleinement sa vie et la remplir d'amour et de divertissement (cf. Lee 1971 : 49).<sup>40</sup> Pour rendre justice à cet esprit de l'*ukiyo*, les acteurs de *kabuki* ont alors essayé de satisfaire tous les plaisirs des sens et toutes les envies des spectateurs, ce qui se reflète d'une part dans une mise en scène spectaculaire et d'autre part dans les thèmes choisis pour les pièces de théâtre. Dans le *kabuki*, il existe quatre formes ou plutôt sujets pour les pièces de théâtre. D'abord, il y a l'*aragoto*, un jeu scénique « masculin » joué d'une façon particulièrement grotesque et exagérée, souvent emprunté aux *kabuki jûhachiban*, c'est-à-dire aux dix-huit meilleures pièces de *kabuki* (cf. Miyake 1965 : 37). Le contenu est essentiellement un affichage dramatisé de la surhumanité d'un héros puissant portant des costumes magnifiques. Les héros ont des visages fortement maquillés, presque grimaçants, conçus pour démarquer leurs rôles sur scène, fixés depuis des siècles. Puis, les *jidaimono*, « pièces historiques », souvent empruntées au *bunraku*, avec une narration historique et fortement épique relatant un épisode glorieux de la vie d'un samouraï héroïque, réel ou fictif, qui se livre à des combats extérieurs avec des ennemis ou intérieurs

40 Cette manière de pensée nous rappelle le « Carpe Diem » occidental.

pour défendre des vertus menacées telle la fidélité. En revanche, le *sewamono*, qu'on pourrait décrire comme une pièce contemporaine ou un jeu de mœurs, relate des histoires de la vie quotidienne qui se déroulent souvent à Ôsaka, dans le contexte de cette ville commerciale, autour d'une histoire d'amour tragique, généralement accompagnée d'intrigues qui se développent au cours de la pièce. Finalement, le *shosagoto*, un spectacle dramatique de danse accompagné d'un chœur lyrique et d'un orchestre, montre certains liens avec le *nô* surtout en ce qui concerne la dimension religieuse : toutefois le style de danse strict du *nô* est un peu allégé dans le *kabuki* pour attirer davantage le public (cf. Piper 1937 : 101 sq.).



Image 4: Une mosaïque montrant un acteur d'*aragoto*

En général, on peut donc considérer le *kabuki* comme une forme théâtrale qui mobilise tous les registres sensoriels et sentiments du public, sans être forcément attachée au contenu et à la trame narrative de la pièce. Dans sa mise en scène, le *kabuki* comporte plusieurs traits caractéristiques assez particuliers qui nécessitent d'être analysés plus en détail pour saisir la globalité et la force scénique de cette forme théâtrale souvent comparée à l'opéra ou au théâtre baroque européen. D'abord, il y a la *hanamichi* qui signifie en japonais « le chemin des fleurs » – appelé ainsi car les spectateurs déposaient des fleurs et des cadeaux sur la

passerelle pour louer le jeu théâtral des acteurs. Cette passerelle située devant la scène principale permet aux acteurs des entrées sur scène (*de*) ou des sorties de la scène (*hikkomi*). Le *hanamichi* rend également possibles des mises en scène de *mie* spectaculaires : dans un moment particulièrement intense dans la narration de la pièce, l'interprète s'immobilise tout à coup dans son action et se fige dans une pose. Ces *mie* sont d'autant plus spectaculaires que les spectateurs entourent justement le *hanamichi* et ainsi l'acteur. Les *mie* s'accompagnent du son (*tsuke*) produit par un homme (le *kyôgenkata*) qui bat des baguettes de bois (les *ki* ou *hyôshigi*) sur un sol également en bois. Un autre élément singulier du *kabuki* sont les *kurogo* ou les *kurombo*, les assistants de la scène, habillés tout en noir (même le visage) qui apparaissent à maintes reprises pour soutenir la mise en scène et agir, entre autres, comme souffleur si l'acteur a oublié son texte. Contrairement au théâtre occidental, le *kurogo* se montre ouvertement sur scène, même si, en général, il se tient un peu à l'écart ou agit très discrètement (cf. Miyake 1965 : 31 sq.).



Image 5: Vue sur une scène de *kabuki* d'aujourd'hui avec le *hanamichi*

Comme nous l'avons vu, des dispositifs techniques assez particuliers ont été mis en œuvre pour séduire le public : c'est en 1758 que sera inventée au Japon la

scène tournante (*mawari-butai*)<sup>41</sup>, une invention qui ne sera utilisée en Europe qu'en 1896 dans le Residenztheater à Munich (cf. Leims 1987<sup>2</sup> : 49). Cette scène tournante a offert au *kabuki* des moyens inédits et des techniques innovantes dans la représentation théâtrale, en facilitant d'une part la transition entre les scènes et en soulignant d'autre part les effets spectaculaires et dramatiques de l'action de la pièce, qui, encore aujourd'hui, n'ont vraiment rien perdu de leur charme.

### 3.2.2. Un contraste renforcé : le *nô* aristocratique et le *kabuki* plébéien

Le *kabuki* s'est développé au début du XVII<sup>e</sup> siècle, à une époque où une longue et terrible guerre civile venait de se terminer par la prise de pouvoir du shōgun Tokugawa Ieyasu, marquant le début de la fameuse époque Edo (1603–1868). Après cette guerre civile et le début de l'époque Edo – connue également comme période de paix sous le régime des Tokugawa – les régions rurales du Japon se sont peu à peu urbanisées (cf. Lee 1971 : 48). Les promoteurs de la culture n'étaient alors plus la noblesse militaire et l'aristocratie, comme à l'époque où le *nô* a vu le jour, mais les citoyens et les marchands des villes les plus importantes, comme par exemple la ville d'Osaka. Durant la guerre civile et le *sakoku*, ces marchands avaient pu en effet s'enrichir grâce au commerce avec les différentes villes et les ports du pays. Ceci explique l'antagonisme théâtral qui existe entre le *kabuki* et le *nô*, non seulement en ce qui concerne leur intention, mais aussi leur public, comme le remarque Lee dans son article « Barocktheater und Kabuki » :

Im Gegensatz zum Nô-Theater, das ursprünglich dem Adel und dem Hofe vorbehalten war, hat sich das Kabuki von Anfang an als Volkstheater, zur Unterhaltung der Bürger der alten Städte Kyôto und Osaka und des aufstrebenden Edo [...], entwickelt. (1971 : 48)

Tout comme les *shōguns* et les samourais ont favorisé le *nô*, les commerçants et les classes aisées ont soutenu le *kabuki* par des dons financiers. Toutefois, Jean-Jacques Tschudin remarque dans son ouvrage *L'Éblouissement d'un regard* qu'il serait quelque peu superficiel de définir ces deux formes théâtrales uniquement dans cet antagonisme en les comparant à nos conceptions de la tragédie, associée au domaine du noble, et de la comédie, faisant partie du domaine du vulgaire, comme l'ont fait nombre d'Occidentaux qui ont eu l'occasion d'assister à ces deux formes théâtrales :

Un premier dénominateur commun apparaît dans la façon dont les voyageurs posent d'emblée une opposition radicale entre le *nô*, classé sans hésitation dans la catégorie du « drame sacré » et, présence du chœur oblige, inévitablement comparé à la tragédie

41 Le *mawari-butai* est inventé par Shōzū Namiki (1730–1773) (cf. Miyake 1965 : 33).

grecque, et le kabuki, profane et vulgaire, mais quelque part plus séduisant pour l'amateur occidental [...]. (2014 : 79)

En dehors de cette opposition entre le « sacré » et le « profane », Tschudin remarque une autre opposition récurrente, celle entre aristocratique et plébéien, qui certes reflète bien la réalité théâtrale du Japon et de son public à cette époque, mais surtout permettait

de reproduire [...] la théorie distinguant deux types humains au Japon, l'un noble, l'autre vulgaire, le premier étant [...] décrit en termes le rapprochant, tant moralement que physiquement, des Occidentaux, l'autre étant plus primitif, voire négroïde. (Ibid : 80)

Nous sommes ici dans le discours ethno- et européocentrique d'une époque où les Occidentaux s'attribuaient le plus souvent des caractéristiques positives en définissant l'« Autre » par des traits contraires, la plupart du temps négatifs et primitifs. Toutefois, il est certain que le *kabuki*, en raison de son rapprochement avec les formes théâtrales occidentales – notamment le drame bourgeois ou la comédie populaire – a fasciné les Occidentaux en ce début du XX<sup>e</sup> siècle et leur a révélé comment conférer un nouvel éclat au monde théâtral en Europe. Certes, la fascination exercée par le *kabuki* rejoignait cette envie d'un théâtre exotique au décor pittoresque avec des scènes montrant des samouraïs puissants ou des geishas séduisantes. Mais, en même temps, le jeu théâtral des troupes japonaises proposait aux Occidentaux une autre façon de concevoir leur art théâtral, comme l'a montré l'exemple des tournées de Kawakami entre 1900 et 1902 dans les diverses capitales européennes. L'impact du *kabuki* se résume-t-il essentiellement à une envie d'exotisme éveillée par une forme théâtrale inconnue ? Ou ces représentations nipponnes offraient-elles finalement une piste innovante au théâtre occidental avide de se réformer et curieux de découvrir un théâtre qui semblait alors proposer aux avant-gardistes français une voie à suivre dans cet élan de renouvellement ?

### 3.3. La découverte du théâtre nippon en Europe (1900–1968)

Malgré les différentes approches théoriques et idéologiques concernant la notion du processus de rethéâtralisation<sup>42</sup>, des éléments essentiels les unissent : au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, nous assistons en Europe à un bouleversement des

42 Nous nous référons à la formule de « rethéâtralisation », avancée par le metteur en scène et théoricien du théâtre Georg Fuchs (1868–1949) et reprise par la chercheuse Erika Fischer-Lichte, comme on peut le lire, entre autres, dans *Das eigene und das fremde Theater*, publié en 1999. Ce terme a également été réemployé et élargi par le chercheur Hans-Thies Lehmann (cf. 2011<sup>5</sup> : 82 sq.). Quant au japonologue Jean-Jacques Tschudin, il souligne l'importance du *kabuki* dans ce processus de rethéâtralisation (cf. 2014 : 308 sqq.).

paradigmes théâtraux. Ce mouvement, qui prône la libération du théâtre, a été marqué entre autres par une critique acerbe à l'égard du théâtre naturaliste et de ses effets « illusionnistes » sur le spectateur, par la fin de la primauté du théâtre littéraire et par l'importance croissante accordée au rôle physique de l'acteur sur scène. Dans cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les troupes nipponnes stimulent avec leurs représentations cette mutation du regard posé sur le théâtre européen en proposant alors des perspectives innovatrices, voire controversées aux différents dramaturges qui vont s'en servir pour leur processus de création.

### 3.3.1. Kawakami et Sadayakko (1900–1902) entre attentes occidentales et choix délibéré d' « exotisation »

Le transport d'une culture avec ses différents canaux, filières et les contextes particuliers au sein desquels il s'effectue, en particulier au niveau individuel du transfert, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'individus, est difficile à documenter car il subsiste en général peu de traces des rencontres personnelles et des échanges souvent informels et oraux, même si ces contacts s'avèrent particulièrement productifs. Un entretien avec un acteur japonais ou le fait d'assister à une pièce de théâtre nipponne peut jouer un rôle décisif dans la remise en question de sa propre compréhension du théâtre. C'est ainsi que la rencontre d'Antonin Artaud (1896–1948) avec la troupe balinaise à l'Exposition Coloniale de 1931 à Paris a influencé de manière significative ses idées sur le théâtre et son questionnement sur les fonctions de celui-ci<sup>43</sup>.

C'est également dans le cadre d'une exposition, l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, que le théâtre Loïe Fuller a accueilli pour la première fois de juillet à novembre la troupe du Japonais Otojirô Kawakami (1864–1911) et de son épouse Sadayakko<sup>44</sup> (1871–1946) et que la France tombe sous le charme de cet univers théâtral insolite (cf. Fischer-Lichte 1999 : 39), même si ce premier contact avec le théâtre nippon était surtout imprégné d'exotisme. Jean-Jacques Tschudin s'interroge à juste titre :

43 Nous analyserons cet aspect de façon plus détaillée dans le chapitre portant sur *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud.

44 Dans la littérature primaire et secondaire, on retrouve son prénom sous différentes appellations : Sada Yacco, Sada-Yacco, Sada Yakko ou Sadayakko. Nous avons choisi l'écriture japonaise, Sadayakko, pour garder une certaine cohérence dans ce travail. Néanmoins, nous ne modifierons pas l'orthographe de son nom telle qu'elle est utilisée dans les différentes citations. Quant à son mari, nous nous servirons de son nom de famille, Kawakami, et non pas de son prénom, Otojirô.

Qu'applaudissaient donc les audiences occidentales : la tradition séculaire du théâtre japonais [...] ou simplement une série de duels spectaculaires et de danses exotiques interprétées par une comédienne hors de commun ? (2014 : 142)

Curieusement, Sadayakko et Kawakami n'étaient absolument pas des acteurs japonais classiques : Sadayakko n'était jamais montée sur scène au Japon, où elle avait suivi une formation de geisha et de danseuse avant son mariage avec Kawakami. Celui-ci, n'ayant pas réussi à faire une carrière politique, s'était tourné vers le théâtre et y avait acquis une certaine réputation en donnant des cours d'art dramatique (cf. Pronko 1967 : 121). En 1893, Kawakami visite Paris où il assiste à divers spectacles, comme *Michel Strogoff* ou *La Prise de Pékin*, et prend la décision de faire une tournée en Occident (cf. Tschudin 2014 : 145). C'est finalement à San Francisco, où sa troupe, composée de quelques membres de sa famille, débute sa tournée en 1899 avant de se produire en Europe, que le rôle féminin principal sera interprété par une femme<sup>45</sup> – son épouse Sadayakko. L'intention initiale de Kawakami n'était pas de donner des spectacles, mais d'étudier sur place le théâtre occidental dans le but de « moderniser » le théâtre au Japon (cf. Pronko 1967 : 122), ce qui nous ramène aux différentes motivations du transfert culturel. En ce qui concerne les motivations politiques et économiques, nous avons vu que les artistes nippons ont cherché à assimiler des techniques européennes pour perfectionner ou transformer certains éléments de leur culture.

Pendant cette Exposition Universelle, deux représentations ont lieu chaque jour : la pièce maîtresse est *La Geisha et le Chevalier*<sup>46</sup> avec 218 représentations, à côté d'autres pièces comme *L'Amour de Késa* (83 représentations), *Jingorô* (39 représentations) et *Takanori* (29 représentations) (cf. Tschudin 2014 : 151). La troupe autour de Kawakami poursuit sa tournée dans toute l'Europe en complétant son programme par les pièces *Le Shogun*, *Kosan* et *Le Marchand de Venise*. Elle se produit à Londres du 18 juin au 7 août 1901 – où, selon Pronko, Sadayakko a même donné une représentation devant la reine Victoria (cf. 1967 : 120) –, puis une nouvelle fois à Paris de septembre à début novembre, à Berlin du 18 novembre au 19 décembre, et enfin à Brême, Hanovre, Leipzig et Wiesbaden en février 1902. Ayant déjà vécu plusieurs années à Paris, Kawakami a certes choisi pour les spectacles de sa tournée en Europe des pièces nipponnes traditionnelles, mais les a transformées considérablement afin de les adapter au goût occidental. La plupart des pièces jouées étaient des mélodrames qui donnaient

45 Rappelons que malgré tous les efforts réformateurs, les femmes n'avaient toujours pas le droit de se produire sur la scène du théâtre classique nippon en vertu d'une interdiction remontant au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

46 C'est le spectacle qui aura le plus de succès : une histoire d'amour et de jalousie située dans l'ancien Japon, avec un dénouement rappelant la pièce de kabuki *Dôjôji Maiden* (cf. Pronko 1967 : 120).

l'occasion à Kawakami de manier avec dextérité son épée et à Sadayakko de briller par ses talents de danseuse et son incomparable interprétation des scènes de folie et de mort (cf. id.). Aucune de ces pièces jouées par la troupe n'étaient alors d'authentiques pièces de *kabuki*, mais ces représentations allaient permettre au public européen, connaissant peu le théâtre nippon, de goûter pour la première fois à l'art dramatique japonais.

Ce qui impressionnait alors surtout le public, c'était la mise en scène de la troupe japonaise. Pour nommer quelques hommes de lettres qui ont vu les représentations de Kawakami, nous pouvons mentionner Jules Renard (1864–1910) et André Gide (1869–1951) (cf. Kei 1986 : 32), enthousiasmés par le spectacle que la troupe de Kawakami leur présentait. Dans ses « Lettres à Angèle », publiées dans *Prétextes*, Gide décrit ses impressions de la pièce *La Geisha et le Chevalier*<sup>47</sup> et son exaltation devant le jeu théâtral de Sadayakko de la manière suivante :

Dans cette scène, où, dépouillant de minces robes superposées, trois fois elle se métamorphose, Sada Yacco est merveilleuse. Elle l'est plus encore lorsqu'au bout d'un instant, parmi le désarroi que vient de causer sa violence, elle reparaît, pâle, les vêtements défaits, les cheveux tombant, les yeux fous. (1947b : 116 sq.)

André Gide achève ses descriptions en constatant que « ce fut beau comme de l'Eschyle » (ibid. : 117). Évoquant Sadayakko, il loue son jeu théâtral qui suscite des sensations intenses chez le spectateur, une « émotion sacrée des grands drames antiques, celles [sic] que nous cherchons et ne trouvons plus sur nos scènes » (id.). Or, ces spectacles de Kawakami qui rappelaient aux spectateurs occidentaux le théâtre antique idéalisé ont rencontré chez les connaisseurs de *kabuki* un « écho extrêmement défavorable au Japon » (Tschudin 2014 : 151). On les accusait même « de couvrir le pays de ridicule, allant jusqu'à parler de honte nationale » (id.). Deux facteurs ont joué un rôle important dans cette résonance négative au Japon : tout d'abord, Kawakami et Sadayakko n'étaient absolument pas des acteurs japonais classiques et ne faisaient donc pas partie de l'élite hautement estimée des acteurs de *kabuki*. D'autre part, Kawakami a considérablement modifié les pièces de *kabuki* pour plaire au public européen, un fait qui a profondément déplu aux professionnels du théâtre de *kabuki*, craignant alors qu'on associât les représentations de Kawakami et Sadayakko avec le *kabuki* authentique du Japon.<sup>48</sup> Mais de quelle nature étaient ces modifications apportées par Kawakami et dans quel but ?

47 Une pièce que Gide a vue six fois (cf. Gide 1947b : 115), ce qui montre son enthousiasme.

48 « Oui, Kawakami ! C'est toi, et personne d'autre, qui a présenté aux audiences occidentales des pièces ridicules ! Tu prétends que le théâtre japonais est décadent, qu'il faut l'améliorer ; mais si tu sais cela, tu devrais être aussi conscient de la grande honte que représente le fait de laisser des gens dans les nations civilisées regarder ce que tu appelles des pièces décadentes.

Pour séduire le spectateur occidental, Kawakami a éliminé la plupart des longs dialogues dont la langue incompréhensible, déjà compliquée pour les Japonais, risquait d'ennuyer le public occidental. Il insère à leur place de nombreuses scènes de danse, et finalement le *danmari*, une scène de pantomime servant traditionnellement d'interlude entre les épisodes les plus captivants de la pièce de théâtre, en devient la partie principale (cf. Fischer-Lichte 1999 : 42). De même, Kawakami réduit de manière non négligeable la part de la musique qui accompagne l'action. En effet, la musique japonaise plaît peu au public européen, comme le souligne Judith Gautier (1845–1917)<sup>49</sup> qui, dans *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900. Les danses de Sada-Yacco*<sup>50</sup>, décrit la musique japonaise comme « très dégénérée » et trouve « bien difficile d'en faire l'éloge ». Elle ajoute même : « On n'entend que maigres grincements, voix étranglées, miaulements de détresse » (1900 : 22). Il en est de même en Angleterre où Osman Edwards, dans *L'Art dramatique et musical en 1901*, constate dans son article « Londres – Les Reines en exil » :

On sait qu'à Tokyo la troupe Kawakami [...] passe pour une espèce de Théâtre Libre, qui déplaît aux acteurs de la vieille école par ses velléités d'imiter les Européens ! Ainsi elle supprime ou raccourcit l'orchestre si persistant et si ennuyeux pour nos oreilles [...]. (1901 : 432 sq.)

Kawakami ne se borne pas à éliminer des outils et procédés habituellement indispensables à une mise en scène nipponne, mais ajoute également des thèmes « japonisants » aux yeux des Français, comme des meurtres cruels et des suicides sanglants, issus le plus souvent des rêveries exotiques des Occidentaux. Ceci se voit dans un propos de Kawakami, énoncé dans une interview et traduit par Tschudin, qui décrit les ordres donnés par Fuller concernant sa mise en scène à Paris, lui paraissant à première vue assez étrange :

C'est alors [avec la production de *l'Amour de Késa*] que la Fuller exigea que j'introduise à tout prix un hara-kiri japonais. [...] L'idée était parfaitement grotesque, mais bon, comme la pièce s'adressait à des étrangers ne connaissant pratiquement rien de

---

Oui, l'argent compte plus pour toi que la fierté nationale ! » (cité in Yoshihara 2008 : 155, traduit par Tschudin 2014 : 151).

49 Passionnée par la culture asiatique, la fille de Théophile Gautier (1811–1872) joue un rôle non négligeable dans la réception du Japon en France. Ayant lu des poèmes japonais et chinois dès sa jeunesse, Judith Gautier a des connaissances de langue et de littérature de ces deux pays asiatiques. Publié en 1885, son recueil *Poèmes de la libellule*, traductions de vers nippons avec l'aide de Saionji Kinmochi (1849–1940) – qui fait ses études à Paris avant de devenir ministre au Japon – montre son admiration pour la poésie japonaise (cf. Knapp 2007 : 240 sq.). Elle rédige également des pièces japonisantes comme *La Marchande de Sourires* de 1888 : l'écrivaine adapte dans un contexte japonais cette pièce tirée d'un drame du théâtre chinois et la dédie à Saionji Kinmochi (cf. *ibid.* : 250).

50 Judith Gautier publie dans ce recueil une version française de *La Geisha et le Chevalier* : cette version traduite a été représentée au Théâtre des Mathurins en 1901 (cf. Tschudin 2014 : 158).

L'histoire du Japon, on ne commettait pas un bien grand crime face à la vérité historique en tuant Moritô [...]. Bref, on me le demandait, c'était du business ; aussi, malgré mes premières réticences, j'ai fini par répondre : « Bon, d'accord, je mettrai un hara-kiri comme vous le désirez » ; sur ce la Fuller a précisé : « Parfait, mais que ce soit bien sanglant, aussi horrifant que possible ! » ; j'ai obtempéré et c'est ainsi que j'ai fait faire un hara-kiri debout à maître Endô [Moritô] ! (1968 : 58)

Durant cette tournée à travers les différentes métropoles européennes, c'est Sadayakko Kawakami qui deviendra vite la grande vedette de la troupe, comme le souligne encore une fois Judith Gautier : « Cette troupe japonaise, toute entière excellente, encadre une grande artiste à la fois comédienne, mime, danseuse et tragédienne : Sada-Yacco, dont tout Paris raffole en ce moment » (1900 : 5). Cette danseuse nipponne fera pendant plusieurs années l'effet d'une comète venue d'Extrême-Orient, subjuguant le public français. Il en est de même pour le public allemand : celui-ci aussi tombe sous le charme de Sadayakko qui le séduit par son jeu théâtral exotique et la grâce exquise de sa danse, comme on peut le lire dans un article de Franz Blei paru dans *Die Insel* de l'année 1902 : « Von den Tänzen der Sada Yacco sagte einer, dass ihm nun die Zauberfüsse der Salome lebendig geworden seien, die einem Heiligen das Haupt vom Rumpfe getantz haben » (1902 : 68). Cette allusion à la princesse Salomé, séductrice qui enchante les hommes avec sa danse exquise au point d'obtenir en récompense la tête de Jean-Baptiste, montre bien combien Sadayakko a pu magnétiser le public occidental. D'ailleurs, comme nous avons pu le constater, les articles parus sur elle dans la presse quotidienne donnaient l'impression qu'elle se produisait toute seule sur la scène. L'intérêt du public se portait essentiellement sur cette actrice talentueuse et femme exotique.

Les représentations remaniées de Kawakami et le don naturel de sa femme ont satisfait les envies exotiques des contemporains français. Kawakami d'ailleurs cultive délibérément cette « auto-exotisation » pour assurer le succès de ses tournées en Occident, ce à quoi il parvient incontestablement. Cette « auto-exotisation » s'inscrit dans une logique d'ordre quasiment économique, faisant de l'« Autre » non seulement une marchandise, mais dans notre cas également un « Autre » qui, pour vendre son « produit », le sélectionne et le modifie en fonction des attentes occidentales. Puisque l'exotisme en tant que tel constitue, selon Graham Huggan dans *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, « a particular mode of aesthetic perception » (2001 : 13), Kawakami se sert de cette « industrialisation » de l'« Autre »<sup>51</sup> pour satisfaire les attentes du public occidental et ainsi remporter plus de succès. Kawakami est parfaitement conscient de cette construction de l'image du Japon et y participe délibérément, comme l'illustrent ses commentaires portant sur les instructions de Fuller pour ses

---

51 Nous nous référons ici au terme de « manufactur[ing] otherness » (Huggan 2011 : 13).

représentations. Les interviews et réflexions de cet homme de théâtre révèlent une réflexion approfondie sur cette « auto-exotisation » du jeu théâtral de sa femme Sadayakko et des pièces de *kabuki* remaniées. À ce sujet, nous pouvons rapprocher ce processus avec les réflexions de Graham Huggan sur les écrivains postcoloniaux conscients de participer à cette machinerie instaurée entre l'Occident et l'Orient :

What is more, they make their *readers* aware of the constructedness of such cultural categories ; their texts are meta commentaries on the politics of translation, on the power relations that inform cross-cultural perception and representation. [...] They may still be seen, in spite of themselves, as more or less reliable commentators, and as both translators and exemplars of their own « authentically » exotic cultures. (Ibid. : 26).

Ainsi, on peut dire que Kawakami construit cette « authenticité » proclamée du théâtre japonais destiné à satisfaire les attentes du public occidental en proposant non pas une représentation du théâtre *kabuki* véritable, mais une reconstruction de celui-ci. Il faut reconnaître qu'une telle reconstruction ne favorise pas véritablement une réception productive de la culture nipponne. Cependant, les spectateurs européens voyaient dans le spectacle de Sadayakko et Kawakami la réalisation d'une forme de théâtre qui se distinguait fondamentalement de leur théâtre contemporain – en l'occurrence le théâtre naturaliste en France – et le dépassait même sur certains points essentiels. La découverte du théâtre nippon agit ainsi comme une révélation qui permet de remettre en question les idées reçues : on sait en effet que la quasi-totalité des réformateurs du théâtre français, entre autres Lugné-Poe, Copeau et Dullin, ont assisté aux représentations de Kawakami et Sadayakko (ou à d'autres spectacles asiatiques) et y ont vu un nouveau modèle théâtral auquel aspiraient les avant-gardistes du théâtre (cf. Fischer-Lichte 2000 : 31). Tous les éléments du spectacle nippon qui font contraste avec le théâtre européen de cette époque s'avèrent alors d'autant plus fascinants pour les critiques.

En effet, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre européen poursuivait sa tradition textuelle, la culture européenne continuant à se définir comme essentiellement textuelle. Le théâtre européen avait alors pour fonction de transmettre et représenter sur scène de grandes œuvres littéraires et n'était pas lié à ce qu'on appelle aujourd'hui la culture « performative »<sup>52</sup>. On associait les représenta-

52 Nous rappelons que ce terme a été créé et utilisé pour la première fois dans un contexte scientifique par le philosophe J.L. Austin en 1955 (cf. Austin 1982<sup>2</sup>). Austin avait fait une découverte révolutionnaire au sein de la philosophie du langage : les énoncés linguistiques – les affirmations – ne servent pas seulement à décrire l'état d'un fait (étant alors constitutifs), mais aussi à accomplir et être eux-mêmes des actes, c'est-à-dire des énoncés performatifs (cf. Fischer-Lichte 2004 : 31 sq.).

tions des cultures dites « primitives » ou exotiques (auxquelles on attribuait tout ce qu'on croyait perdu dans le jeu théâtral européen) avec les notions de spectacle et d'excès du langage corporel. Or, pour les avant-gardistes, la fonction performative l'emportait sur la fonction référentielle. Selon eux, le théâtre devait être focalisé sur la « performance » et non sur le texte, et ce qui leur importait, c'était l'impact que la représentation avait sur le spectateur (cf. Fischer-Lichte 2000 : 27 sqq.). Ce qui frappe alors particulièrement les critiques, c'est la dominance de l'élément corporel dans le jeu des acteurs japonais, comme Adolphe Brisson le décrit avec enthousiasme en 1901 dans son article « Madame Sada Yacco » dans *Scènes et Types de l'Exposition* :

[Q]u'elle ploie sa taille comme une gerbe coupée, qu'elle la redresse orgueilleusement, [...] qu'elle glisse avec la lente majesté d'une déesse, qu'elle imite l'enroulement de la liane flexible, le balancement de la fleur, le sautilllement du colibri sur la branche – elle est exquise. (1901 : 228 sq.)

Brisson reprend ici les caractéristiques de raffinement et d'exotisme attribuées au Japon. Toutes les images employées pour peindre le corps de la danseuse – « gerbe coupée », « liane flexible », « balancement de la fleur » et « sautilllement du colibri sur la branche » – sont tirées du registre animal et végétal, dont l'écriture exotique aime se servir pour souligner les facettes esthétiques et sensuelles de la femme extrême-orientale<sup>53</sup>. Dans la description du jeu théâtral de Sadayakko faite par Brisson, c'est avant tout l'expressivité corporelle de l'actrice se métamorphosant en une fleur dansante qui impressionne particulièrement les spectateurs français. Camille Mauclair parle dans la *Revue Blanche* de « l'unique magie du jeu du corps contrastant avec l'immobilité du masque » (cité par Romain 1900 : 36) quand il évoque le jeu théâtral de Sadayakko. Dans ce langage scénique, c'est surtout l'immobilité du masque et la lenteur quasi figée des mouvements qui à la fois fascinent et déconcertent le public français : c'est en effet dans cette réduction minimaliste que le théâtre japonais – dans le *nô* comme dans le *kabuki* – exprime la panoplie la plus vaste possible des sentiments.

Il semble aussi que la référence à l'art nippon se concentrait surtout sur des émotions physiques ou des passions exceptionnelles telles la souffrance, l'amour ou la mort (conformes aux idées exotiques<sup>54</sup> des Occidentaux). C'est précisément

53 Ceci rappelle les descriptions que Pierre Loti fait de Chrysanthème, la Japonaise qu'il a épousée durant son séjour à Nagasaki. À un moment du roman *Madame Chrysanthème*, il dépeint son corps allongé et brosse un tableau de Chrysanthème comme s'il s'agissait d'un bibelot touristique : « Elle dormait à plat ventre sur les nattes, sa haute coiffure et ses épingle d'écaille faisant une saillie sur l'ensemble de son corps couché. La petite traîne de sa tunique prolongeait en queue sa personne délicate. Ses bras étaient étendus en croix, ses manches déployées comme des ailes [...] » (Loti 1990 [1887] : 108).

54 Comme le décrit d'ailleurs Said dans *Orientalism* : l'Occidental se situe au niveau de la

cet excès émotionnel et physique que les critiques admiraient chez les acteurs nippons, mais ils s'intéressaient surtout au motif de la mort qui leur semblait omniprésent dans le théâtre nippon. La représentation de la mort sur scène par Sadayakko n'est toutefois pas perçue comme une réalité atroce quasiment anatomique (et dans ce sens non esthétique), mais plutôt comme une cruauté symbolique qui frappe le cœur du spectateur. Dans le même article cité plus haut, Adolphe Brisson tente de décrire cette représentation de la mort, qui, sans reproduire fidèlement sur scène une réalité donnée au sens mimétique – imitatif – du terme<sup>55</sup>, se transforme en une panoplie d'expressivité qui sublime les émotions :

Si Sada Yacco eût voulu nous offrir le spectacle de la mort, fidèlement copié sur la nature, elle eût montré sa blessure béante [...]. J'estime [...] que Sada Yacco atténue l'horreur de ce tableau, qu'elle l'épure et le dégage de ce qu'il pourrait avoir de trop répugnant, en maintenant jusqu'au bout l'esprit éveillé près de la matière, [...], en nous donnant l'illusion simultanée de la double mort, physique et morale. (1901 : 230 sq.)

Dans ce sens, cette actrice crée par le bon « dosage de l'idéal et de la réalité », pour reprendre de nouveau Brisson (ibid. : 231), un spectacle parfait de la mort vécue sous toutes ses facettes sur scène.<sup>56</sup> Par son jeu théâtral, l'actrice ne cherche pas à créer une illusion réaliste – ce moment mimétique du théâtre – mais cherche à représenter une réalité d'une autre nature, au sens caché, et à la reconstruire sur scène. C'est ce qui va alors fasciner nombre d'auteurs français

---

rationalité et de l'esprit et l'Oriental au niveau du corps et de l'imaturité : « The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, < different > ; thus the European is rational, virtuous, mature, < normal > » (2003 [1978] : 40). Dans le cas des acteurs nippons, cette association avec le corps a une connotation positive, puisque c'est justement cette corporalité scénique que les critiques recherchent et espèrent trouver.

55 Sens ayant évolué au cours des siècles, la mimésis est l'un des principaux concepts esthétiques de l'Antiquité et comprend tous les arts, non seulement le théâtre. La relation entre la réalité et les phénomènes représentés sur scène est appelée mimétique, soit imitative. Deux concepts – platonicien et aristotélicien – sont alors à distinguer. Dans *La République*, Platon propose une réflexion systématique du concept de mimésis par rapport aux arts. Pour Platon, la mimésis décrit un problème ontologique et épistémologique : toute sorte d'imitation artistique est dans un rapport falsifiant de la réalité représentée, parce que non les choses elles-mêmes sont imitées, mais seulement nos idées des choses (cf. Platon 2015 : 435 sq.). Contrairement à Platon, Aristote considère dans sa *Poétique* la relation entre l'imitation et le modèle épistémologiquement et esthétiquement comme moins problématique. Chez Aristote, la mimésis couvre trois domaines : les moyens, la manière et les objets de l'imitation (cf. Aristote 2014 : 21). Son utilisation positive du terme de mimésis vient du fait que, selon lui, la mimésis est l'expression de l'instinct, inné chez l'homme, d'imiter les choses (cf. ibid. : 11).

56 À ce sujet, Tschudin remarque que la fixation sur le réalisme est une particularité des critiques français : « Là où les Français mettent le réalisme en avant, les Allemands ou les Anglo-Saxons tendent plutôt [...] à ne voir dans le jeu japonais que manque de naturel [...] ; qu'ils l'apprécient ou le dénoncent, ils en soulignent le caractère éminemment théâtral, clairement détaché des comportements de la vie quotidienne » (2014 : 127).

du XX<sup>e</sup> siècle désireux de libérer le théâtre du joug d'un réalisme « pur » pour lui conférer une signification chargée de pouvoir symbolique et de force vitale. Cette recherche artistique se reflète dans les tentatives du théâtre symboliste et d'avant-garde et se poursuivra tout au long du XX<sup>e</sup> siècle où le théâtre se transforme en un espace où les actions se déroulent à travers le jeu des acteurs et une mise en scène choisie.

À ce sujet, le sémiologue Roland Barthes décrit l'effet singulier et puissant que le théâtre nippon produit chez le spectateur. Dans *L'Empire des signes*<sup>57</sup>, il brosse le portrait suivant du *bunraku* japonais, le théâtre de marionnettes :

Le *Bunraku* [...] sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture. La voix [...] est doublée d'un vaste volume de silence, où s'inscrivent avec d'autant plus de finesse, d'autres traits, d'autres écritures. Et ici, il se produit un effet inouï : loin de la voix et presque sans mimique, ces écritures silencieuses, l'une transitive, l'autre gestuelle, produisent une exaltation aussi spéciale [...] que l'hyperesthésie intellectuelle [...]. (2007 [1970] : 71 sqq.)

Le fait que ce soit précisément Barthes qui donne cette interprétation du *bunraku* n'est pas sans signification : pour opposer un contre-mythe aux mythes de la bourgeoisie française, il construit le système du « Japon ». Antje Landmann propose dans son ouvrage *Zeichenleere* une interprétation intéressante de cette construction d'un contre-mythe japonais : « [Barthes erprobt] weitere Wege, um die Hegemonie des Westens zu unterlaufen und dazu gehören die Verfahren der Pluralisierung und Dezentrierung, der dynamischen Bedeutungsproduktion und der sinnlichen Lektüre » (2003 : 67). Que Barthes emploie le mot d' « hyperesthésie intellectuelle » est tout à fait révélateur, puisque le *bunraku*, en séparant justement l'acte du geste, propose un spectacle total qui sollicite et stimule l'intégralité des sens, mais exalte également l'intensité des émotions suscitées au point de les sublimer. Le *bunraku*, en procédant à une séparation du jeu théâtral en trois signifiants – la poupée, le manipulateur et le récitant – offre donc trois écritures différentes. C'est en utilisant « ces écritures silencieuses » dont parle Barthes que le théâtre nippon va conquérir les scènes occidentales au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Entre 1906 et 1908, une autre Japonaise émerveille les capitales d'Europe occidentale, la danseuse Hanako, même si son impact n'a pas été aussi important que celui de Sadayakko. Toutefois, nous retrouvons dans les descriptions de son jeu théâtral exactement les éléments soulignés par les critiques européens au sujet de celui de Sadayakko.

---

57 Antje Landmann propose une interprétation très détaillée du rapport entre le Japon et Barthes dans son ouvrage *Zeichenleere. Roland Barthes' interkultureller Dialog in Japan*, publié en 2003.

### 3.3.2. Hanako (1904–1921) en Europe : mise en scène orientalisée ou talent théâtral ?

C'est dans le cadre de ces représentations nipponnes en Europe qu'une autre Japonaise, Hanako (de son vrai nom Hisa Ôta (1868–1945)) – formée comme geisha à Nagoya et à Yokohama et dans une troupe féminine de *kabuki* – fait en 1904 une première apparition en Allemagne. Encouragée par l'enthousiasme du public allemand, Hanako forme elle-même une troupe et se produit en Angleterre où les représentations sont assez bien accueillies. C'est lors de la représentation de la pièce *The Hara-Kiri* au Théâtre Savoy à Londres en octobre 1905 qu'elle est découverte par Loïe Fuller (cf. Tschudin 2014 : 230 sq., Ochaim 2016 : 26). Cette rencontre s'avère cruciale, puisque c'est avec l'aide de Fuller devenue son impresario que Hanako<sup>58</sup> connaîtra la gloire auprès du public européen. Dans le contexte de cet aperçu « exotisé » de l'« Autre » japonais, il est intéressant de voir que c'est encore une fois Loïe Fuller qui s'occupe de la mise en scène de sa nouvelle starlette du pays du Soleil Levant, comme le remarque Tschudin :

Afin d'assurer la réussite de son projet, la Fuller entreprend sans hésiter de remodeler Hanako en une seconde Sadayakko ; pour ce faire, elle contrôle rigoureusement les mises en scène et va jusqu'à réécrire personnellement les livrets pour les mener à la conclusion souhaitée : le meurtre ou le suicide qui permettra à l'héroïne de triompher dans des scènes de trépas pathétique construites sur une gestuelle et des jeux de physionomie très expressifs. (Tschudin 2014 : 233)

Le plan de Fuller semble fonctionner : la tournée de Hanako en Europe du Nord, notamment au Danemark, s'achève à Marseille dans le cadre de l'Exposition coloniale de 1906. C'est là que le sculpteur Auguste Rodin (1840–1917) la voit pour la première fois sur l'initiative de Loïe Fuller<sup>59</sup> : la relation entre l'artiste français et la muse japonaise commence alors et va durer plusieurs années<sup>60</sup>. À partir de 1906, dans de nombreuses rencontres, Rodin prend pour modèle Hanako : ces créations, certes nombreuses mais peu connues, englobent plus de 50 têtes, masques et bustes tout comme une série de dessins dans lesquels Rodin esquisse le corps nu de la danseuse en mouvement (cf. Wallner 2016 : 11). Ce qui

58 Son nom signifie en japonais fille des fleurs ou enfant fleur. Ceci n'étonne pas puisque la femme japonaise a souvent été associée aux fleurs, comme on l'a déjà vu chez Pierre Loti et sa *Chrysanthème*. Même si Loïe Fuller dit que c'est elle qui lui a donné ce nom, ceci semble peu probable, puisque Hanako avait déjà choisi ce nom avant la représentation au théâtre Savoy à Londres (cf. Ochaim 2016 : 26).

59 Rodin, qui assiste à la représentation de la comédie *Zingoro (La Galatée Japonaise)* et *La Vengeance de la Geisha*, est profondément impressionné par l'expression mimétique de la danseuse lors de son jeu théâtral (cf. Ochaim 2016 : 27).

60 Entre le 6 juin et le 18 septembre 2016, une exposition au musée Georg Kolbe à Berlin a été consacrée à l'impact de Hanako sur l'œuvre artistique de Rodin.

le fascine chez Hanako, c'est cette redéfinition du terme de beauté qui contredit l'image de la beauté classique occidentale (cf. Meister 2016 : 52) : séduit par la combinaison entre le jeu expressif de la jeune danseuse et son corps frêle, Rodin perçoit avant tout dans les scènes de mort de Hanako une puissance inconnue qu'il veut fixer dans ses œuvres plastiques.

À Paris, Hanako se produit au Théâtre Moderne, où elle fascine la société bourgeoise de la capitale avec une sanglante tragédie intitulée *La Martyre* (cf. Tschudin : 234). Ce sont encore une fois les scènes de mort et de suicide qui frappent particulièrement les spectateurs français. Le jeu de l'actrice bouleverse le public parisien, si bien qu'en 1906, plusieurs spectatrices, « dont les nerfs se révoltaient, ont réclamé qu'on abrègeât ce supplice » (1906 : s.p.), comme on peut le lire chez Adolphe Brisson dans « Une Tragédienne Japonaise à Paris », publié dans *Les Annales politiques et littéraires* le 30 décembre. Il en est de même en 1908, lors d'une représentation au Passage-Theater de Berlin, où Hanako séduit le public allemand par l'élégance et la grâce fascinante de sa danse dans sa représentation de la mort sur scène (cf. Lee 1993 : 88). René Schickele, qui se passionne pour l'art nippon en général, décrit en termes poétiques et hautement élogieux, dans un article publié dans *Die Schaubühne*, la représentation de la mort par la danseuse Hanako :

Sie bleibt reizend, da sie unter Zuckungen und dem heiseren Röcheln eines großen Vogels stirbt. In der Bewegung, mit der sie sich aufreckt und wellenweich aufs Gesicht sinkt, schafft sie die große, lichte Stille nach dem dunkeln Aufschlag des Körpers, die den Tod so erschreckend macht. Aber auch dann noch ist sie liebenswürdig und blumenhafte. (1908 : 292)

Dans cette description de la danse de Hanako, Schickele emprunte son vocabulaire au champ lexical de la flore et de la faune en comparant la danseuse à un oiseau qui se meurt « comme une fleur ». Il reprend ici les mêmes topoï que Brisson quand celui-ci décrit le jeu théâtral de Sadayakko (cf. 1901 : 228 sq.), soulignant les caractéristiques de raffinement, d'esthétisme et de sensualité attribuées à la femme japonaise. Ici de même, c'est avant tout l'expressivité corporelle et le jeu théâtral de l'actrice mourant lentement sous les yeux du public français qui le fascinent tout comme nombre de réformateurs européens du théâtre.

En effet, lorsque Hanako voyage en 1910 à Saint-Pétersbourg, le linguiste Roman Jakobson (1896–1982) et l'avant-gardiste russe Vsevolod Meyerhold (1874–1940) assistent à ses représentations (cf. Tschudin 2014 : 238). Meyerhold vante Hanako qu'il hisse au rang de modèle pour tout acteur occidental, comme on peut le lire dans le premier volume de ses *Écrits sur le théâtre* :

La construction de son jeu relève tout entière du domaine de la vérité théâtrale. Et quand elle veut régner tout à fait sur les cœurs, elle fait appel (une seule seconde) à des

effets qui ont l'air naturalistes, mais c'est pour ramener aussitôt le spectateur dans le domaine des phénomènes proprement théâtraux. (1973 : 40)

Néanmoins, cette remarque de Meyerhold n'est pas tout à fait claire : qu'entend-il par « vérité théâtrale » ? Meyerhold parle d'effets « naturalistes » qui relèvent donc d'une conception « réaliste » – une mise en scène visant à reproduire la réalité sur scène. En même temps, il mentionne des « phénomènes proprement théâtraux » : s'agit-il du recours aux exagérations, typiques du *kabuki*, et donc d'une théâtralité exagérée, ou bien d'un effet d'aliénation visant à renforcer l'effet théâtral afin de créer une distance émotionnelle entre acteur sur scène et spectateur dans la salle ? La description de Meyerhold fait penser aux explications barthiennes concernant le *bunraku* : dans son jeu théâtral, Hanako semble stimuler cette zone de tension entre réalité et théâtralité en renforçant l'intensité et l'intégralité sensorielles des spectateurs.

En effet, le spectacle offert par Hanako réunissait des danses du répertoire classique et des éléments scéniques du *kabuki*, caractérisés par une gestuelle semblable au *mie* de l'*aragoto*<sup>61</sup>, comme le *nirami* (le regard croisé) (cf. Tschudin 2014 : 239f.). Les passages particulièrement intenses dans le *kabuki* sont d'ailleurs les moments de *mie* – quand l'interprète s'immobilise tout à coup dans son action et se fige dans une pose. Au moment de cette courte pétrification, l'acteur fait un mouvement quasi circulaire de la tête et fige son expression, en la doublant parfois d'un strabisme. Cette interruption de l'acteur dans une posture figée témoigne, comme le constate Lee dans son article « Barocktheater und Kabuki », « von der auf ästhetische Gesamtwirkung abzielenden tableauhaften Schönheit des Kabuki » (1971 : 41). C'est cette beauté photographiée à travers le jeu scénique qui fascinait également Rodin : le sculpteur fera de cette expression de Hanako une de ces fameuses « Têtes de mort », comme on peut le lire dans une interview de l'actrice japonaise citée en anglais par James R. Brandon dans « On Little Hanako » : « he tried to create my < head of death > with that cross-eyed look I made on the stage. It was difficult to hold the same expression every day. Everybody warned me that my eyes were getting funny » (1988 : 92). Rodin était fortement attiré par la dynamique intérieure de l'expression mimétique de Hanako. C'est cette fixation du moment de la mort, à travers la technique du *mie*, que le sculpteur veut reproduire dans le masque : « Die Schauspielerin befindet sich im Moment der < Extase > [...] – dem Heraustreten der Seele aus dem Körper, was zuweilen einer Verzückerung gleichkommen kann. Auguste Rodin stellt diesen Zenit eines emotionalen Effektes plastisch dar » (Meister 2016 : 53).

Mais on perçoit aussi des échos négatifs par rapport au jeu scénique de

61 Nous rappelons que l'*aragoto* est une forme de *kabuki* : le contenu est un affichage dramatisé de la nature surhumaine d'un héros puissant vêtu de costumes somptueux et maquillé à outrance.

Hanako : Edward Gordon Craig (1872–1966), théoricien du théâtre européen et amateur du théâtre japonais, reproche à ses représentations de n’être qu’une version pervertie et fortement orientalisée qui n’a rien à voir avec le véritable théâtre japonais :

The whole art of the East is contrary to realism. In Japanese painting, we are told by Hokusai, form and colour are represented without any attempt at relief. Hokusai would have hated Hanako. [...] Hanako would have us believe a pack of lies. She and all her tribe would swindle us into the horrible belief that we want is Suicide... and a nasty squabble in the house of ours. And she would doubtless back up her skillfull performance with the argument that it is « true to life ». (1914 : 239)

Craig non seulement réprovoque ce recours à une représentation réaliste sur scène – visant à satisfaire les attentes des spectateurs européens –, mais il établit une relation avec le concept esthétique de la peinture japonaise et son influence en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or c’est justement cet effet d’aliénation, voire cette contradiction dans la représentation de la « réalité » dans l’art pictural nippon par rapport à celui de l’Europe qui a déclenché une véritable vague d’innovation artistique. Selon Craig, Hanako agit alors contrairement aux talents innovateurs de ses ancêtres en représentant des scènes sanglantes, même si elle le fait avec un certain don théâtral : elle suit ainsi la même logique d’une auto-exotisation qu’on trouvait déjà chez le couple Kawakami. Mais n’oublions pas que Hanako a travaillé étroitement avec Loïe Fuller et que ses représentations n’étaient en aucun cas du *kabuki* authentique (qui d’ailleurs se trouvait lui-même dans une phase de réformes profondes). Tschudin ajoute à cette critique encore un autre exemple :

En effet, ces spectacles étaient donnés en japonais, et il est probable que les comédiens disaient à peu près n’importe quoi, se contentant pour l’essentiel de grognements, de rires, et de diverses manifestations vocales hautement expressives. De toute façon, l’art de Hanako ne reposait pas sur le texte, mais sur sa capacité à transmettre une succession de sentiments par des jeux de physionomie appropriés. (2014 : 239)

La réception du théâtre japonais en France – à travers la personne de Hanako – est donc surtout centrée sur le physique de l’interprète. Le sens plus profond de la représentation tout comme l’action de la pièce sont relégués au second plan. Les caractéristiques attribuées au théâtre nippon, comme les « grognements » ou d’autres « manifestations vocales [...] expressives », sont introduites ou même renforcées par Hanako pour rester dans les attentes du public français ayant déjà eu des contacts avec le théâtre nippon grâce aux tournées de Kawakami et Sadayakko.

Nous pouvons en déduire qu’il s’agissait bel et bien d’une représentation orientalisée et fortement exotique dirigée par la femme d’affaires Loïe Fuller. Toutefois, comme on l’a vu, Hanako a fasciné des artistes comme Rodin ou des

hommes de théâtre comme Meyerhold : ceci tenait plutôt à son jeu scénique et corporel et pas forcément à l'organisation de la scène théâtrale ou au contenu même de la pièce de théâtre (qui semblait d'ailleurs ne jouer pratiquement aucun rôle pour les spectateurs). Il semble donc que la « qualité » de la réception du théâtre nippon était liée aux intentions du public : d'une part, il s'agissait d'un phénomène de mode, le public français étant alors friand de nouveautés exotiques. D'autre part, la volonté d'admirer les costumes japonais et le physique de cette danseuse extrême-orientale se doublait d'un désir de ressourcement esthétique permettant d'élaborer une vision artistique et théâtrale. En effet, comme chez Sadayakko, les réactions au jeu théâtral de Hanako révèlent un changement dans la pensée théâtrale et donc aussi dans le système des signes théâtraux : Erika Fischer-Lichte le remarque quand elle constate qu'entre 1900 et 1930 un décalage, renforcé par le contact avec les représentations théâtrales de cultures extra-européennes, s'est produit dans la conception du théâtre. Le système des signes théâtraux est passé de l'écrit, ayant une fonction fortement descriptive, à l'oral, à des systèmes non codifiés et fortement sémiotiques, englobant le corps de l'acteur. Et ce corps de l'acteur reflète à travers son jeu scénique toute une panoplie de fonctions expressives et émotionnelles (cf. 1995 : 226). Fischer-Lichte constate dans *Das eigene und fremde Theater* un décalage du codage des différents topoï – la corporalité et la sensualité du jeu théâtral de Sadayakko et de Hanako – qui sont alors redéfinis :

Beim Gastspiel der Japaner [...] tritt die je spezifische Materialität der theatralen Zeichen in den Vordergrund, ohne eindeutig auf eine bestimmte Bedeutung zu verweisen. Das Band zwischen dem materiellen Zeichen und seiner Bedeutung erscheint – zumindestens für den westlichen Zuschauer, der den zugrunde liegenden theatralen Kode nicht kennt – gelockert, das Zeichen bis zu einem gewissen Grade desemantisiert. (1999 : 48)

Les codes théâtraux du théâtre nippon ne peuvent alors être décodés qu'à partir des normes françaises : ainsi, le regard du spectateur se focalise sur les attributs extérieurs – visibles – du jeu théâtral et se concentre sur le processus des perceptions sensorielles (cf. id.).

Néanmoins, nous sommes encore loin d'une réception productive du théâtre nippon aboutissant à une esthétique interculturelle dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle. Après le retour définitif de Hanako au Japon en 1921, c'est seulement à la fin des années 1920 que des troupes japonaises vont représenter du *kabuki* authentique en Europe : ceci déclenchera de nouveau, et de façon plus véhémente, une controverse sur la nature de la vérité théâtrale, mais cette fois-ci, semble-t-il, sans que l'on ait uniquement recours à des notions d'orientalisme ou de primitivisme.

3.3.3. Du *kabuki* authentique en Union soviétique (1928) : la force du *hanamichi*

Il faudra attendre les années trente pour voir revenir des troupes de théâtre véritablement spécialisées en *kabuki*. La première troupe authentique de *kabuki* dirigée par Ichikawa Sadanji II (1880–1940) arrive à l'été 1928 à Moscou et à Leningrad, au moment même où le dramaturge d'avant-garde Vsevolod Meyerhold et le cinématographe Sergei Eisenstein (1898–1948) sont en quête, après la Révolution russe, d'une nouvelle voie pour le théâtre russe. Ces avant-gardistes s'efforcent alors de saisir les lignes directrices du théâtre japonais classique pour y bâtir leurs réformes théâtrales et cinématographiques (cf. Lee 1983b : 18 sq.). Selon Pronko, Meyerhold admirait dans le théâtre nippon le recours à la suggestivité, l'implication totale des acteurs sur scène et le contact continu avec le public (cf. 1967 : 127), comme on le lit dans ses descriptions enthousiastes du jeu théâtral de Hanako. Eisenstein, au contraire, voyait dans le *kabuki* de Sadanji II, pour reprendre encore une fois Pronko, « a brilliant example of effects that might be achieved through the camera » (id.), un théâtre qui jouait avec une stylisation perfectionnée de la matière même (cf. ibid : 129). Cette remarque d'Eisenstein montre bien qu'il considère le *kabuki* sous un angle cinématographique et performatif en soulignant justement les effets suscités tout comme la mise en scène elle-même.

La venue de charpentiers japonais qui accompagnent la troupe de Sadanji II<sup>62</sup> pour préparer la scène de *kabuki* (comme par exemple l'installation du grand rideau coulissant) et pour construire un *hanamichi* authentique (cf. Tschudin 2014 : 253) est un fait sans précédent en Europe. Le *hanamichi* était d'ailleurs très important pour les metteurs en scène européens, comme on le voit chez l'Autrichien Max Reinhardt (1873–1943) : celui-ci avait adopté la technique japonaise de la scène tournante pour se libérer du théâtre naturaliste et produire un changement fluide des scènes. Dès 1910, Reinhardt utilisait le *hanamichi* dans sa représentation de *Sumurûn* (cf. Lee 1993 : 94) pour créer un contact encore plus intense entre acteur sur scène et spectateur dans la salle. Il avait acquis ses connaissances sur le *kabuki* grâce au peintre et lithographe Emil Orlik<sup>63</sup> (1870–1932). Avec le *hanamichi*, le spectateur pouvait choisir de suivre l'action se déroulant soit sur la scène principale soit sur la passerelle : ce choix génère une vision sémiotique du théâtre qui propose alors au spectateur plusieurs formes de sa vérité théâtrale. Ce n'est plus uniquement l'action sur scène qui compte, mais également le regard du spectateur : d'une part, le *hanamichi* permet de porter

62 Curieusement, la troupe n'est pas reçue personnellement par Meyerhold (qui était en voyage à l'étranger), mais par ses comédiens (cf. Tschudin 2014 : 249).

63 Orlik est l'un des premiers artistes européens à avoir étudié de près les techniques picturales japonaises, comme on peut le voir dans ses peintures. En 1900/01, il a séjourné dix mois au Japon, où il a pu assister à des spectacles de *kabuki* et de *nô* (cf. Lee 1993 : 97 sq.).

l'action au milieu du public, d'autre part, les spectateurs peuvent sélectionner à leur gré le lieu de l'action – la scène principale ou le *hanamichi* – et ont ainsi deux différents *foci* et perspectives (cf. Fischer-Lichte 1999 : 57). À travers ce choix, le spectateur « participe » en quelque sorte à la pièce représentée. Pour Reinhardt, l'utilisation du *hanamichi* permet d'élaborer un nouveau concept de l'espace scénique pour focaliser la communication entre acteur et spectateur : « Der Akt des Zuschauens, die Rezeption wurde [...] also ein aktiver, als ein kreativer Prozess begriffen, der durch die äußeren Bedingungen des europäischen Theaters, Guckkastenbühne und Rampe, behindert und pervertiert wird » (ibid. : 53).

Pour revenir à la tournée de Sadanji II en Union soviétique, Tschudin énumère encore d'autres « outils » importés du Japon pour perfectionner la mise en scène particulièrement exigeante du *kabuki* :

[C]e furent quelque quarante-huit personnes – une vingtaine d'acteurs, deux *tayû* (récitants pour les passages tirés du répertoire des poupées), huit musiciens, des décorateurs, machinistes, costumiers [...] – qui se déplacèrent, transportant avec elles dix décors, des malles de lourds costumes, des accessoires divers [...]. (2014 : 253)

De plus, on avait préparé en Russie plusieurs brochures illustrées proposant des traductions ou des explications des pièces de *kabuki*. Malgré le succès incontestable remporté par la tournée de cette troupe, Tschudin fait la remarque suivante :

[L]es spectacles remplissent les salles, fascinent artistes et gens de théâtre, inspirent des réflexions célèbres à Eisenstein, mais au niveau international leur impact reste limité car la troupe ne se produit pas ailleurs en Europe, même si, avant de regagner le Japon, Sadanji et une poignée d'acteurs visitent quelques capitales européennes pour faire du tourisme, assister à divers spectacles et rencontrer quelques personnalités du monde artistique et politique [...]. (Id.)

Nous pouvons en déduire que même si les représentations théâtrales de Sadanji II n'ont pas eu un impact direct sur tous les réformateurs du théâtre en Europe, elles ont néanmoins influencé indirectement les plus grands théoriciens du théâtre et du cinéma de l'époque. C'était la première fois qu'un *kabuki* authentique était représenté et offrait aux spectateurs un regard non faussé sur l'altérité théâtrale. Il ne semble pas que des changements aient été apportés pour plaire davantage au public, mais ce que le spectateur a retenu de la représentation est resté naturellement subjectif et sélectif. Une composante inédite de cette fascination pour le jeu scénique des acteurs de *kabuki* est alors le contact continu avec le public, renforcé par l'emploi du *hanamichi*. Par rapport à cet outil technique, ce qui retient particulièrement notre attention est le fait que, plus tard, Gabriel Cousin va tenter d'utiliser le *hanamichi* pour sa représentation de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Marû*. Dans le fonds CSN 5.1. à l'IMEC, nous avons

trouvé en effet le croquis d'une scène où l'on voit même deux *hanamichi*, découverte qui confirme – une fois de plus – que l'écrivain non seulement connaissait le théâtre japonais, mais entendait intégrer ces éléments nippons dans sa vision théâtrale. Il le dit d'ailleurs dans ses « Notes de composition et de mise en scène » que, pour acquérir le « sens d'un théâtre populaire, comme une fête » (DFM : 273), « il peut y avoir une circulation scénique dans la salle, soit par des passerelles s'avancant au milieu du public, soit par des cheminements autour ou à travers de la salle » (ibid. : 274). Ce lien communicatif créé par le *hanamichi* entre les acteurs sur le plateau et les spectateurs dans la salle est une composante inhérente au concept d'un théâtre populaire qui se veut à la fois lieu de divertissement et d'enseignement, un concept cher à Cousin.

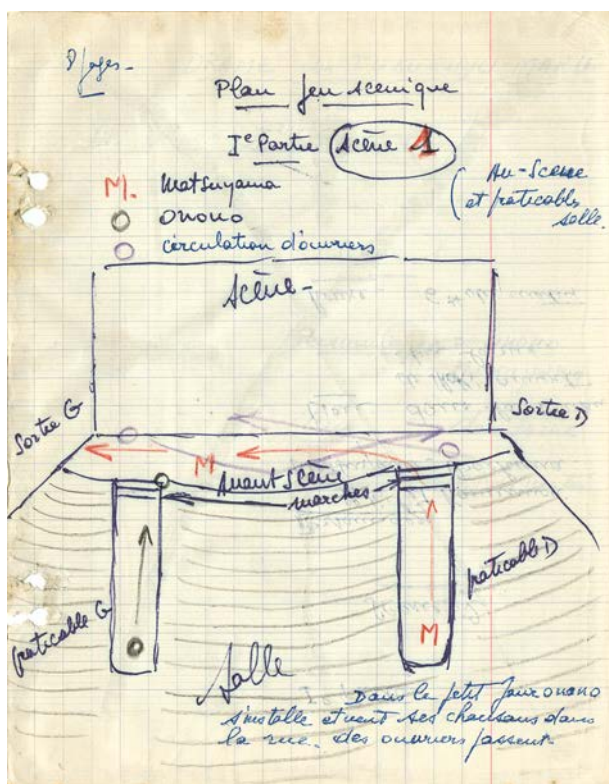


Image 6: Croquis du plan scénique de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru*

### 3.3.4. Tsuitsui Tokujirô en France (1930) : synthèse « statuesque » des mouvements et recherche de la vérité par Charles Dullin

Entre 1930 et 1931, Tsuitsui Tokujirô (1881–1953) se produit dans plusieurs pays européens avec sa troupe, qualifiée par Sang-Kyong Lee de « Pseudo-Kabuki-Ensemble » (1993 : 88) même s'il faut reconnaître que, contrairement à Hanako, les représentations de Tsuitsui Tokujirô se construisaient autour d'une véritable troupe théâtrale et non plus autour d'une seule danseuse affichant ses dons artistiques. Selon Jean-Jacques Tschudin, il existe peu d'informations sur Tsuitsui Tokujirô, puisqu'il fait partie du théâtre populaire (*taishû engeki*) qui était alors plutôt mal vu par les grands hommes de théâtre au Japon. Ces troupes du théâtre populaire circulaient aux quatre coins du Japon pour présenter leurs spectacles lors de foires artisanales ou de festivités religieuses (cf. 2014 : 254).

Après une tournée plutôt mitigée aux États-Unis, la troupe de Tsuitsui Tokujirô, constituée de vingt-trois personnes, dont neuf actrices, débarque en Europe. Cette première tournée européenne, entre mai et septembre 1930, est programmée par l'organisateur de concerts et de spectacles Arnold Meckel (cf. *ibid.* : 257). Cette troupe japonaise fait ses débuts européens à Paris où elle donne plusieurs représentations auxquelles assistera également le metteur en scène et réformateur Jacques Dullin. Les représentations de la troupe ont lieu au Théâtre Pigalle et sont présentées et patronnées par l'Association du théâtre japonais *Nihon-Geki-Kyôkai*<sup>64</sup> (cf. Kei 1986 : 17). Les représentations à Paris ont lieu entre le 2 et 15 mai et remportent un grand succès auprès du public français. Après la France, la troupe se produit, entre autres, en Belgique (à Liège, Anvers et Bruxelles), en Allemagne, en Scandinavie (à Oslo, Stockholm et Copenhague) et finalement en Angleterre, plus précisément à Londres dans le Globe Theatre, pour retourner en France du 18 août au 8 septembre. Lors d'une seconde tournée européenne d'octobre 1930 à janvier 1931, Tsuitsui Tokujirô se produit de nouveau en Allemagne, plus précisément à Berlin, où les grands noms du théâtre germanique, tels Bertolt Brecht ou Max Reinhardt, assistent à son spectacle (cf. Tschudin 2014 : 258).

En ce qui concerne le contenu du répertoire de la troupe, il s'agit de pièces de *kabuki*<sup>65</sup> qui ont été modifiées pour satisfaire les goûts du public occidental et pour réagir à certaines contraintes, comme la longueur de la représentation qui

64 Selon Tschudin, la formulation du terme *Nihon-Geki-Kyôkai* est ambiguë, puisqu'on ne sait pas avec certitude s'il s'agit « d'une association organisant le spectacle ou du nom pris par la troupe » (2014 : 257).

65 Shionoya Kei cite dans son ouvrage *Cyrano et les samurai* les noms des quatre pièces qui étaient interprétées par la troupe : *Koi-no-Yozakura* (*L'amour au temps des cerisiers en fleurs*), *Kyô-no-Ningyô* (*La poupée*), *Kanjin-chô* (*Le passage de la frontière*) et *Kage-no-Chikara* (*La Providence cachée*) (cf. 1986 : 69).

ne devait pas dépasser deux heures étant donné que la pièce était jouée en japonais. Pour préparer le public français à ce genre de spectacle tenu en langue originale, « des synopsis sont inclus dans les programmes et des personnalités locales donnent quelques explications en lever de rideau » (ibid. : 259), comme on l'a vu en Russie avec les représentations de Sadanji II. Cela prouve que les spectacles de ces troupes extra-européennes sont de mieux en mieux organisés. Les réactions du public et de la critique face aux représentations de cette troupe théâtrale revêtent trois formes différentes : il y a tout d'abord ceux qui cultivent un souvenir nostalgique de la fameuse Sadayakko et dont le regard fortement exotique reste imprégné des images séduisantes déclinées par les estampes japonaises. Puis il y a ceux qui s'intéressent surtout à la dimension traditionnelle du théâtre nippon. Pour finir, il y a les critiques, souvent des hommes de théâtre, qui sont fascinés par la mise en scène et le jeu de la troupe de Tsuitsui Tokujirô et qui essaient de s'en inspirer au niveau technique. Ainsi, Tschudin remarque à ce sujet :

Quoiqu'encore parfois couchés dans un langage assez fleuri, les commentaires sont plus modernes, plus techniques et se dégagent de l'exotisme des premiers temps, celui de la séduction des geishas-poupées incarnées par Sadayakko et Hanako, bibelots charmants tragiquement brisés par la sauvagerie d'implacables samourais. Cette évolution tient d'une part à la bonne tenue des spectacles de Tsuitsui, incontestablement plus sérieux et plus proches du kabuki que ceux de ses prédécesseurs, mais aussi au passage du temps, car, trente ans après la tournée des Kawakami, il peut compter sur une critique relativement mieux informée, et surtout intéressée par l'originalité et l'inventivité des approches scéniques. (Ibid. : 271)

Cette constatation nous dévoile plusieurs aspects : d'une part, le public occidental a évolué et commence à mieux saisir le théâtre nippon dans son intégralité, ne voyant plus en lui uniquement un spectacle fascinant et exotique ; d'autre part, les auteurs et dramaturges sont de plus en plus conscients que le théâtre nippon va permettre au théâtre français d'accéder à une nouvelle dimension scénique. Nous passons donc d'une perception de découverte « innocente » et européocentrique à un stade plus élaboré de compréhension. Pour les avant-gardistes, il n'était pas si important de savoir s'il s'agissait d'un *kabuki* authentique : « ce qui compte, c'est la stimulation artistique, les perspectives scéniques que leur ouvrent ces options » (ibid. : 272). Mais cette position est également critiquée : le spécialiste de théâtre japonais et écrivain Toyoo Iwata (1893–1969)<sup>66</sup> reproche à Jacques Copeau et à Charles Dullin (1885–1949) leurs réactions enthousiastes aux représentations de Tsuitsui Tokujirô en leur rappelant que cette troupe faisait justement partie du monde du *taishû engeki*.

66 Cet écrivain japonais est connu sous son pseudonyme Bunroku Shishi. Cf. l'ouvrage *Toward a Modern Japanese Theatre : Kishida Kunio* de J. Thomas Rimer (2015<sup>2</sup> : 39 sqq.).

Dullin lui adresse alors une réponse particulièrement révélatrice qui montre bien la nature de cette réception, certes nettement plus productive mais fortement subjective, du théâtre nippon en France : « Nous avons reçu une révélation incomparable par le spectacle de cette troupe. Que ce soit du vrai kabuki ou non, ce n'est pas notre problème ! Simplement, nous sommes admiratifs devant ce jeu superbe et puissant » (Tanaka 2004 : 99, traduit par Tschudin 2014 : 272). Ce propos de Dullin montre qu'il s'agit d'une perception esthétique détachée à la fois du référent et du contexte culturel : pour le metteur en scène, ce n'est pas la découverte du théâtre japonais authentique qui compte, mais plutôt les révélations que lui apporte ce jeu scénique inédit. Ce qui retient alors l'attention de Dullin est justement ce qui l'intéresse le plus pour sa vision scénique : la qualité du jeu des acteurs, leur maîtrise des mouvements et un contrôle parfait de leur corps. Dullin, élève de Copeau et fondateur du Théâtre de l'Atelier en 1921, était fasciné par le théâtre asiatique<sup>67</sup> et surtout japonais<sup>68</sup>, qui fonctionnait selon lui comme une sorte de « guide » pour renouveler le théâtre occidental (cf. Lee 1983b : 343). Avant d'analyser les réflexions de Charles Dullin sur l'acteur japonais dans ses *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, il faut mentionner qu'il était l'un des fondateurs de l'association du Cartel des Quatre en 1927, regroupant d'autres metteurs en scène et hommes de théâtre avant-gardistes, notamment Louis Jouvet (1887–1951), Gaston Baty (1885–1852) et Georges Pitoëff (1884–1939). Dullin et Jouvet avaient déjà travaillé en collaboration au Vieux-Colombier entre 1918 et 1922 avec Jacques Copeau, lui-même fortement marqué par le *nô*. De cette coopération est née leur idée de promouvoir un renouveau théâtral. Cette aspiration imprègne l'esprit des quatre membres du Cartel en quête d'une esthétique théâtrale rejoignant les lignes des réformes de Copeau, décrites par David Whitton dans *Stage Directors in Modern France* :

judicious scenic reform at the service of a classical and contemporary repertoire ; a rejection of realism in favour of poetic values ; but also a rejection of art for art's sake in favour of work rooted in contemporary life. (1987 : 70)

Dullin, qui avait également travaillé comme acteur de théâtre et de cinéma, était d'autant plus fasciné par le jeu théâtral de l'interprète sur scène et, comme Copeau et bien d'autres, par le théâtre japonais en général. Ce théâtre, il le découvre en direct avec les représentations de la troupe autour de Tsuitsui Tokujirô.

67 C'est en 1908 qu'il a joué dans la comédie *L'Avare chinois*, pièce traduite et adaptée par Judith Gautier d'une pièce chinoise du XIII<sup>e</sup> siècle de Zheng Tingyu (cf. Tian 2014 : 334). Plus tard, en 1932, Dullin va rencontrer en Europe l'acteur chinois Cheng Yanqiu (1904–1958) et même, trois ans tard, le fameux Mei Lanfang (cf. *ibid.* 351 sq.).

68 Selon Pronko, Dullin a même utilisé une scène de *nô* dans sa représentation de *Tsar Lenine* de François Porché (cf. 1967 : 93).

Cependant, dans sa correspondance de mai 1930, figurant dans le chapitre « Considération sur les acteurs japonais » de ses *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Dullin décrit les sentiments ambigus qu'il ressent devant la représentation européanisée de cette troupe japonaise :

Il est bien regrettable que les acteurs japonais ne nous aient pas donné leur spectacle dans le dispositif traditionnel du théâtre japonais. [...] Est-ce par crainte de dérouter le public français ? [...] [L]e désaccord entre le jeu admirable des acteurs et ces toiles peintes, était désastreux ; le jeu était une démonstration des ressources multiples de l'acteur, les décors semblaient avoir été placés là pour nous montrer à quel point le naturalisme est anti-théâtral et pêche précisément par l'absence totale de la vertu qu'il recherche : la vérité. (1946 : 59)

Dans ce jugement critique porté sur l'authenticité<sup>69</sup> de la représentation, Dullin exprime sa position théâtrale antinaturaliste. Mais on observe une certaine contradiction dans la perception de cette authenticité présumée du *kabuki* : Dullin, nous l'avons vu, ne semble pas être préoccupé du fait que les représentations de la troupe de Tsuitsui Tokujirô font partie du canon classique ou non. Mais si la représentation ne correspond pas aux idées qu'il s'en fait, comme on peut le lire dans cet extrait des *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Dullin la conçoit comme non authentique et donc problématique. Le prédicat de l'authenticité est uniquement attribué si la représentation de la troupe nipponne concorde avec la vision de Dullin. Toutefois, cette critique de Dullin ne réduit en rien son admiration pour le théâtre japonais qui lui insuffle ses conceptions réformatrices, comme il le déclare : « c'est en étudiant ses origines et son histoire que j'ai affermi mes idées sur une rénovation du spectacle théâtral » (ibid. : 59 sq.). Dans cette idée-maîtresse d'« une rénovation du spectacle théâtral », nous retrouvons l'expression d'un changement radical avec cette fixation sur le lieu scénique du théâtre, sa mise en scène. Comme on l'a vu auparavant, cet esprit novateur a imprégné la plupart des grands réformateurs du théâtre de cette époque, non seulement français, mais aussi européen, comme l'illustrent Max Reinhardt et Vsevolod Meyerhold, eux aussi inspirés par le théâtre asiatique.

En ce qui concerne Meyerhold, on sait que Dullin l'a rencontré, comme il l'évoque dans sa correspondance de 1931, figurant dans le chapitre « Rencontre avec Meyerhold » de ses *Souvenirs et notes du travail d'un acteur*. Dullin analyse les changements et nouveautés apportés par l'avant-gardiste Meyerhold en expliquant les différentes sources d'inspiration qui l'ont amené à ses innovations scéniques :

---

69 Comme le décrit justement Min Tian dans son article « Theater of Transposition : Charles Dullin and the East Asian Theater », « [h]is objection to the realistic reform of traditional Japanese theater was, like Copeau's, predicated on his ahistorical Orientalist presumption of the « authenticity » of the Japanese theater » (2014 : 346).

Il [Meyerhold] passa d'une stylisation de vitrail à la mise en scène, dite *statuesque*, qui l'amena à l'emploi du masque, puis il subit l'influence de la *Commedia dell'arte* et commença à libérer le plateau de tout ce qui ne servait pas le jeu de l'acteur. Enfin, il supprima le rideau, jeta le pont entre la scène et le public et construisit des dispositifs scéniques, dont chacun était adapté à une nouvelle création. Ainsi, il arriva à retrouver cette sincérité absolue et cette pureté dont nous aimions à embellir les spectacles grecs et que le *nô* traditionnel a conservées. (Ibid. : 68)

L'explication de Dullin est intéressante à plusieurs points de vue. Tout d'abord, il voit dans les étapes qu'il énumère sur le chemin parcouru par Meyerhold l'influence de différentes cultures. Cela n'a rien d'étonnant, car les cultures ne constituent pas des entités isolées, mais se nourrissent et s'enrichissent mutuellement. Un deuxième point intéressant est cette mise en scène « *statuesque* » décrite par Dullin : si nous revenons au rôle que le japonisme a joué dans l'art européen, nous savons que c'est justement la fluidité des mouvements picturaux des estampes japonaises qui ont fasciné les Français. Contrairement à la tradition picturale européenne, l'art japonais n'établit pas une hiérarchisation aussi stricte des sujets et objets pouvant être représentés sur le tableau et imprime à ses compositions un mouvement diagonal. Ceci était contraire au canon pictural européen qui dessinait avec un centre et un motif très clair et souvent une représentation quasi « *statuesque* » du sujet ou objet représenté. Or voilà que cet attribut s'applique au théâtre japonais, où la fluidité des mouvements est beaucoup plus réduite que dans le théâtre occidental et où la notion de « statue » ressort à plusieurs reprises, comme l'illustre le théâtre *nô* avec le port du masque et ses mouvements lents ou le théâtre *kabuki* avec les moments de *mie*. Dans la remarque de Dullin sur Meyerhold, le moment « *statuesque* » est ressenti comme un élément susceptible de redonner de la force au théâtre européen et surtout à sa mise en scène : la fixation du mouvement, mais aussi l'emploi du masque ou l'exagération du maquillage renforcent les sentiments exprimés et réduisent en même temps la narration scénique à l'essentiel, la quintessence du moment vécu.

Pour revenir aux réflexions de Dullin sur l'acteur japonais, il a déjà remarqué dans sa correspondance de mai 1930 ce caractère « *statuesque* » du jeu scénique de l'interprète nippon, mais le décrit ici comme une sorte de « stylisation » :

L'acteur japonais part du réalisme le plus méticuleux et arrive à la synthèse par un besoin de vérité. Chez nous, le mot « stylisation » évoque tout de suite une sorte d'esthétisme figé, de rythmique terne et docile ; chez eux la stylisation est directe, éloquente, plus expressive que la réalité même. Chaque geste est rehaussé d'un trait aigu qui lui donne toute sa valeur. Si un acteur donne un coup de pied, il ne touche pas l'adversaire, mais l'exécution même du mouvement est si juste qu'elle parvient à donner une impression de brutalité plus forte que s'il allait au bout du geste [...]. (1946 : 60)

Cette description de Dullin met en avant l'itinéraire que doit parcourir l'acteur japonais : le réalisme, qui constitue la condition initiale, est certes indispensable, mais n'est qu'un point de départ pour l'acteur. Celui-ci en effet devra aboutir à une synthèse en se soumettant constamment à l'exigence suprême de vérité. Car le jeu scénique stylisé n'est pas un « esthétisme figé » – comme pourrait le suggérer la notion de statue – mais entraîne l'acteur dans une expressivité corporelle nouvelle, dénuée de ces effets grandiloquents passant pour être « réalistes » dans le théâtre occidental. Ce jeu de l'acteur japonais, par son expressivité d'une tout autre nature, est d'une intensité quasi brutale pour le spectateur occidental, comme le prouvent les réactions du public français aux interprétations « réalistes » de la mort de Sadayakko et Hanako. Dullin constate alors que le corps de l'acteur japonais, initié au jeu théâtral par une formation obéissant à des règles strictes – puisque les rôles sont souvent transmis de génération en génération dans les dynasties d'acteurs –, est « façonné par le théâtre et pour le théâtre » (id.).

Afin d'enseigner aux acteurs de son Théâtre de l'Atelier l'art de la gestuelle et du mouvement, Dullin leur fait porter un masque pour les aider à se fondre dans le personnage qu'ils jouent sur scène. À l'exemple de l'acteur du théâtre *nô* qui se regarde, avant de rentrer sur scène, des minutes entières dans un miroir pour se préparer en silence à son rôle, Dullin fait porter un masque à ses acteurs, afin qu'ils se laissent guider par leurs mouvements et non par leurs sentiments personnels. En outre, les exercices avec les masques apportent un soutien au travail des acteurs en les aidant à bien maîtriser et utiliser leur corps comme instrument d'expression, puisqu'ils ne peuvent pas s'appuyer sur la mimique de leur visage. Nous sommes ici dans cette logique mise en lumière par Fischer-Lichte concernant le changement des signes théâtraux et la nouvelle dimension de l'acteur qui devient lui-même un signe théâtral polyvalent (cf. 2007<sup>5</sup> : 94). Dans *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Dullin évoque également l'importance et l'effet du masque dans le théâtre japonais, mais aussi européen :

Ils [les acteurs japonais] doivent beaucoup aux marionnettes et aux masques. Cette forme élevée de l'art dramatique leur a laissé des traces profondes. C'est sans doute grâce à elle qu'ils ont appris à se servir de leur corps comme moyen d'expression souvent plus éloquent que le visage. L'emploi du masque coïncide étrangement avec les plus beaux moments du théâtre, en tout cas, les plus raffinés. Arlequin, sans son masque, est devenu un fade travestissement de carnaval. Pourquoi les acteurs ont-ils abandonné « le masque » ou ont-ils peu à peu cessé de se peindre un masque sur le visage ? (1946 : 61 sq.)

Dullin met ici en avant le rôle essentiel du masque qui, en réalité, faisait déjà partie de la culture théâtrale en Europe comme l'illustre la *Commedia dell'arte*. Mais, comme il le dit en parlant de cet héritage de la *Commedia dell'arte*,

« Arlequin, sans son masque, est devenu un fade travestissement du carnaval » : le masque et le maquillage du théâtre nippon, découverts à travers les représentations des troupes et les traductions des pièces de théâtre, paraissent ainsi aptes à redonner au théâtre français une vitalité, une force qu'il possédait jadis. Le théâtre japonais fonctionne donc comme une sorte d'outil-catalyseur pour faire renaître des expériences et traditions scéniques qui certes ont bel et bien existé, mais ont été enfouies, refoulées ou rejetées avec le temps.

### 3.3.5. Le Théâtre des Nations à Paris (1957–1968) : le retour sur scène du *kabuki*

En ce qui concerne les années 1950 et 1960, il existe peu de sources et de témoignages sur les représentations de *kabuki* en Europe. Néanmoins, des troupes nipponnes de théâtre ou de danse ont présenté leurs spectacles artistiques sur les scènes des diverses capitales européennes, mais surtout à Paris lors du festival culturel international – « Le Théâtre des Nations ». Entre 1957 et 1968, le Théâtre des Nations était un « [l]ieu de confrontation des créations théâtrales, lyriques et chorégraphiques » appelé à bouleverser « les structures traditionnelles du répertoire français » (Peslin 2009 : 19). Cette période d'après-guerre nous intéresse particulièrement et concernant deux auteurs de notre travail, nous allons énumérer et reconstruire les différentes tournées de *kabuki*.

Dans les années 1950, une troupe de danse appelée *Azuma Kabuki*<sup>70</sup> a fait une tournée mondiale en 1955 et donné un spectacle à Paris au Théâtre Hébertot (cf. Pronko 1967 : 130). Il est théoriquement possible que Genet ait vu des représentations de la troupe *Azuma Kabuki*, puisque, selon Pronko, Genet a au moins vu en 1955 à Paris l'opéra de Pékin, qui effectue une tournée européenne en 1955, 1958 et 1964 (cf. *ibid.* : 64). Lee constate d'ailleurs que Cousin, qui mentionne dans sa lettre à Pronko avoir vu une représentation de danse japonaise, a assisté aux représentations d'*Azuma Kabuki* (cf. 1983a : 345) ; malheureusement, l'auteur ne mentionne jamais le nom de la troupe de danse. Une autre troupe qui, sous le nom de *Kabuki Hanayagi*<sup>71</sup>, met en scène non pas du drame *kabuki* authentique, mais plutôt de la danse *kabuki*, se produit entre le 26 et le 30 mai 1958 sur la scène parisienne, plus précisément au Théâtre des Nations sous la direction d'A. M. Julien, de son vrai nom Aman-Julien Maistre (1903–2001), qui

70 La BNF, département Arts du Spectacle, conserve un recueil de plusieurs photographies de la troupe *Azuma Kabuki* datant de 1955, prises par Etienne Bertrand Weill (1919–2011) (cf. FOL-PHO-19 (14)). Ce recueil a été mis en ligne par [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr) en février 2013.

71 La BNF, département Arts du Spectacle, conserve également le programme de la troupe avec quelques photographies prises par Roger Pic (1920–2001), mis en ligne en août 2010 (cf. 4-PHO-16 (232)).

a rejoint la troupe de Jacques Copeau dans les années 1920. De plus, le maître de la troupe, Yusuke Hanayagi, a fait une démonstration de l'art théâtral du *kabuki* lors d'une conférence organisée au Théâtre Sarah Bernhardt à Paris (cf. Peslin 2009 : 139). De nouveau, le public porte un regard empreint d'exotisme sur ces représentations de danse, comme l'indique la remarque de Guy Dormand dans *Libération*, cité par *Rendez-vous des Théâtres du Monde* : « Etonnante soirée qui apporte au spectateur [...] un enrichissement dont il commence à ressentir réellement l'effet une fois le rideau tombé sur le paysage de cerisiers en fleurs » (1958 : 5). Ce « paysage de cerisiers en fleurs » reflète toutes les images féeriques et mystérieuses forgées à propos du Japon qui, d'ailleurs, reste encore aujourd'hui le pays du paradoxe, un univers certes fascinant et charmant, mais en même temps insolite et déroutant. À ce sujet, Pronko remarque que le nom de cette troupe prêtait à confusion, le public pensant alors qu'il s'agissait de représentations de *kabuki* authentique :

The inaccurate name again gave rise to erroneous ideas regarding Kabuki, and several critics concluded that the gentle, restrained, picturesque world of cherry blossoms and drizzling rain in Hanayagi's production was typical of all Kabuki. Obviously, they wrote, Kabuki lacks the epic grandeur of Chinese opera; its expression is less concrete and its psychology more hermetic. (Ibid. : 130)

Cette remarque du chercheur confirme que les spectateurs jugeaient l'opéra de Pékin bien plus impressionnant et somptueux que le *kabuki*. La Compagnie nationale de Chine d'opéra de Pékin fondée par l'artiste renommé Mei Lanfang (1894–1961) avait d'ailleurs connu un énorme succès lors de la deuxième édition du Festival International d'Art Dramatique en 1955 (cf. Peslin 2009 : 65) et au festival du Théâtre des Nations en 1958 (cf. *ibid.* : 123).

Ce n'est que dans les années 1960 qu'on revoit du *kabuki* authentique en Europe. Des représentations d'une vraie troupe de *kabuki* ont lieu en été 1960 sous la direction de Kanzaburô, Shôroku et Utaemon. Selon Lee dans *Nô und europäisches Theater*, il y aurait eu également d'autres représentations de *kabuki* en Europe en 1966 (cf. 1983 : 18). Nous pensons toutefois qu'il s'agissait là plutôt des représentations que les artistes du Kabuki-za ont données en 1965 au Théâtre de l'Odéon, sous la direction de Jean-Louis Barrault (Pronko 1967 : 129). À ce sujet, Pronko constate une nouvelle fois le contraste entre l'enthousiasme manifesté par le public et l'incompréhension à l'égard de la mise en scène exprimée par la critique non instruite dans le théâtre nippon ou l'esthétique japonaise :

Public reception of the Kabuki troupe at the Odéon Théâtre de France was warm and enthusiastic, although most reviewers, apparently put off by the exoticism, the unfamiliar techniques, and the slow rhythm, failed to reflect this enthusiasm in the press. (Ibid. : 130)

Une question nous intéresse alors : pourquoi ce retour du théâtre japonais sur les scènes européennes ? Dans *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Daniela Peslin formule des hypothèses intéressantes à ce sujet : elle ne manque pas de souligner le rôle déterminant que jouent ici la fin de la Seconde Guerre mondiale et la croissance économique du Japon grâce à l'aide des Etats-Unis :

Les années 50 marqueront le retour de ce pays à la vie politique et culturelle internationale et le théâtre japonais connaîtra un essor considérable. C'est en 1951 que le Japon adhère à l'UNESCO et à l'Institut International du Théâtre (I.I.T.), et, peu après, il sera admis aux Nations Unies. (2009 : 128)

Cette remarque met en lumière les mécanismes du processus de transfert culturel. On avait vu qu'il existe, selon Lüsebrink, trois forces motrices du transfert culturel : les intérêts économiques, les objectifs politiques et idéologiques et les facteurs affectifs. Nous constatons ici que ce sont surtout les motivations politiques et idéologiques, mais aussi économiques qui ont poussé le Japon à revenir sur les scènes européennes. Comme durant la période du japonisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le gouvernement nippon

s'implique directement pour exporter sa culture et surtout les arts du spectacle traditionnels, par le biais de l'Agence de la Culture qui sera un organisme fort pour le soutien des projets de tournées de ces spectacles traditionnels. Le Théâtre National contribuera à cette période intense de relations théâtrales entre la France et le Japon et jouera un rôle clef dans le développement culturel entre les deux pays, en se situant au cœur même de leurs échanges. (Id.)

Le gouvernement nippon a donc exercé une politique culturelle active pour créer des liens artistiques entre la France et le Japon. Ce rapport entre croissance économique, politique et démonstration culturelle, mais aussi l'importance du festival du Théâtre des Nations soulignée par Peslin expliquent le « retour » du théâtre nippon sur les scènes françaises et nous permettent de comprendre pourquoi nous retrouvons dans différentes pièces de théâtre des années 1950/60 une influence du théâtre nippon. Celle-ci s'est effectuée indirectement, à travers la lecture de textes, mais aussi directement, grâce aux représentations qui offraient un regard direct sur l'art théâtral nippon, ce qui n'exclut pas les différentes interprétations subjectives du théâtre nippon tout comme la sélection délibérée des motifs japonais.

### 3.3.6. Découverte tardive du *nô* sur scène (1954–1962) : entre malaise déroutant et révélation esthétique

En ce qui concerne le *nô*, il faudra attendre les années 1950 pour le voir apparaître sur une scène occidentale. C'est en 1954, lors de la Biennale de Venise, que le *nô* est présenté pour la première fois sur le sol européen par des troupes japonaises. À Paris, le *nô* fait son apparition en 1957 lors du festival du Théâtre des Nations au Théâtre Sarah Bernhardt (cf. Thornbury 2000 : 215). Jean-Louis Barrault, élève de Dullin, metteur en scène et acteur dans les pièces de Claudel et de Genet, a assisté à ces représentations de la troupe de l'ancienne école de Kanze sous la direction du célèbre maître de *nô* Kita Minoru (1900–1986) (cf. Peslin 2009 : 130). Barrault était surpris de ne pas être touché par la représentation du *nô*, qu'il connaissait pourtant à travers ses nombreuses lectures. Dans son *Journal de Bord*, il souligne que ses connaissances du théâtre du *nô* étaient surtout « livresque[s] et imaginaire[s] » (1961 : 70). Outre cette représentation au Théâtre des Nations, Barrault mentionne la représentation de *nô* à Dijon. Ce spectacle a suscité en lui un sentiment de malaise dû à l'étrangeté des expressions vocales émises par les acteurs : « J'avais même fini par rire nerveusement tellement ma sensibilité refusait d'absorber ces cris gutturaux, comme quelqu'un qui ferait des efforts pour se faire vomir » (ibid. : 71). Il n'était d'ailleurs pas le seul : presque tous les critiques évoquaient les sentiments d'étrangeté, de confusion et d'irritation ressentis par le public français – « un choc émotionnel et esthétique » – (id.), certainement moins bien préparé que Barrault à un tel spectacle. On parlait du « spectacle le plus ésotérique du monde et [...] le plus éloigné des traditions théâtrales occidentales » qui « a bouleversé des milliers de parisiens qui n'étaient nullement préparés à cette forme dramatique » (Julien 1963 : 5). À ce sujet, Ayako Nishino écrit dans *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts* que

malgré la préparation didactique organisée par l'institution, la première présentation du *nô* à Paris est tombée à plat : détaché de son contexte, le *nô* perdait de sa force et demeurait incompris du grand public. (2013 : 317)

On voit ici transparaître encore une fois cette image récurrente du Japon, pays de l'éternel « Autre », fondamentalement différent de la France, et donc formant un espace esthétique à la fois fascinant et repoussant, mais toujours hermétique et incompréhensible. Le fait que le théâtre *nô* a surtout été découvert à travers la lecture explique que les dramaturges français s'en sont fait une image bien précise, fortement idéalisée, comparée aux propres traditions théâtrales antiques, et s'éloignant donc de la réalité scénique du *nô*. Ainsi, Barrault formule dans son *Journal de Bord*, après avoir vu un *nô* sur scène qui le désenchantait, la question suivante : « Était-ce donc cela [sic] dont j'avais tant rêvé » (1961 : 71) ?

C'est en 1962, plus précisément le 26 juin, que Barrault organise une représentation de *nô* par le fameux maître Hisao Kanze au Théâtre de France à Paris, comme on peut le lire dans un article de journal découpé le 28 juin 1962 dans *L'Express* par Gabriel Cousin et conservé dans les archives de l'IMEC (cf. CSN 20.1. *Le Voyage de derrière la montagne – représentation*). Cet article est intitulé « Le « Nô » japonais. Le comble de l'ennui ou de la fièvre » et souligne encore une fois ce regard antinomique de l'Occident sur l'art japonais, considéré soit comme fastidieux, soit comme passionnant. L'article situe d'abord le *nô* dans une tradition théâtrale mondiale :

Eschyle, Sophocle, il y a certes des spectacles plus anciens que le « Nô », lequel date seulement du XIV<sup>e</sup> siècle. Mais l'originalité du « Nô », c'est qu'il continue à être représenté dans la manière exacte où il l'était à ses débuts – ce qu'on ne peut dire d'aucun autre théâtre, fût-il aussi proche de nous que celui de Molière.

L'article met en lumière un aspect intéressant : si le *nô* fait figure ici d'exception dans l'univers du théâtre, c'est que ce genre théâtral, qui s'appuie sur une longue tradition, se révèle être en même temps un espace intemporel et quasi immuable, apte à être représenté devant un public moderne sans qu'on y apporte de changements. Ce caractère fait du *nô* une forme théâtrale à la fois ancienne et moderne. Par la nature encore « vivante » de cette forme de théâtre par rapport au théâtre antique grec d'Eschyle ou de Sophocle, la représentation de Hisao Kanze a permis au public de savourer un nouvel éclat de l'ancien théâtre, le théâtre des débuts, tant recherché par les avant-gardistes. Nous avons donc un double renvoi aux sources de l'art : d'une part culturel-civilisationnel, d'autre part temporel. Et effectivement, dans la France du XX<sup>e</sup> siècle, la réception productive du théâtre nippon a joué un rôle majeur dans la redéfinition des codes théâtraux, surtout en ce qui concerne les principes de la mise en scène, comme les concepts de théâtralité, de ritualité, etc. Par ailleurs, ce même article souligne encore une fois la libération des principes de la mimésis aristotélicienne : « Peu importe en effet « l'action », chère à Aristote et à nos latitudes. Ce qui compte, ce sont les états d'âme [...] ». Or ce sont justement ces « états d'âmes » qui ont fasciné le plus les spectateurs français : au lieu de raconter une action cohérente ayant un début concret et une issue claire et nette, le *nô* s'attache plutôt à faire revivre sur scène un certain moment ou sentiment de la vie.

Parmi les auteurs abordés dans ce travail, Gabriel Cousin signale par exemple dans sa lettre à Pronko qu'il n'a « jamais pu voir de pièces *kabuki* ou *nô* par des Japonais eux-mêmes » (CSN 8.4. *Mise en scène Jean Dasté (1963)* : « Le Drame du Fukuryu-Maru »), car il a seulement assisté à une représentation de danse comme on l'a constaté auparavant. Quant à Jean Genet, on ne sait pas avec certitude s'il a vraiment assisté à des représentations de théâtre japonais. En tout cas, Genet écrit dans la lettre à Pauvert qui sert d'introduction à sa pièce de

théâtre *Les Bonnes* en 1954 : « Ce qu'on m'a rapporté des fastes japonais, chinois ou balinais, et l'idée magnifiée peut-être qui s'obstine dans mon cerveau, me rend trop grossière la formule du théâtre occidental » (1954 [1947] : 11). Cette constatation de Genet prouve que l'auteur soit s'est intéressé de près au théâtre asiatique soit a lu des auteurs qui eux-mêmes connaissaient bien le théâtre asiatique, notamment Antonin Artaud que Genet appréciait particulièrement. Il s'agit alors chez ces deux auteurs d'une réception plutôt indirecte du théâtre nippon, regardé à travers le prisme des différentes strates de réception et où s'intercalent les perceptions personnelles des écrivains concernés.

Comme nous venons de le voir, la réception du théâtre japonais est donc à la fois directe et indirecte : tandis que les représentations des troupes japonaises ont offert aux spectateurs une rencontre artistique réelle avec les spectacles nippons, la lecture de textes et de traductions a permis, quant à elle, de pénétrer dans la matière même du théâtre nippon – point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Nous avons vu que la fascination pour le Japon était même devenue un mouvement paneuropéen, englobant les différentes disciplines artistiques. Néanmoins, il faut ajouter que ces représentations ont également fourni une vue sélective sur le théâtre japonais, filtrée par le metteur en scène japonais ou même français, et rendue subjective par le critique occidental qui décrit le spectacle dans la presse. Il s'avère alors important d'analyser les différentes formes d'appropriation, d'absorption et de transformation du théâtre japonais dans les créations théâtrales de Claudel, de Genet et de Cousin. Il s'agit de dégager l'une après l'autre les différentes strates de cet impact nippon, telles que les ont façonnées les réceptions diverses d'autres auteurs et metteurs en scène influencés par le théâtre japonais et ayant à leur tour marqué les trois auteurs en question. Le plus illustre de ces trois dramaturges est sans aucun doute le diplomate et écrivain Paul Claudel qui, par son attrait pour le Japon et sa connaissance approfondie du pays, a joué un rôle décisif dans la réception du théâtre nippon en France.



---

## 4. Paul Claudel, passeur de culture et récepteur direct du théâtre nippon

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Paul Claudel est un des rares auteurs à avoir vécu plusieurs années dans divers pays peu connus de ses contemporains français et à s'en être inspiré pour la rédaction de ses ouvrages.<sup>72</sup> En ce qui concerne le Japon, l'écrivain est non seulement l'un des rares récepteurs directs du théâtre nippon, dans la mesure où il a pu voir lui-même des représentations authentiques de *nô*<sup>73</sup>, de *kabuki* et d'autres formes du théâtre nippon classique, mais il a également agi comme un véritable « passeur de culture »<sup>74</sup> : d'un côté, Claudel facilite l'accès de ses contemporains à l'entité nipponne par ses divers écrits sur la culture et le théâtre japonais et de l'autre, il essaie, par le contact avec des dramaturges, peintres<sup>75</sup> et théoriciens nippons au Japon, de faire la synthèse de son esthétique artistique avec d'autres formes artistiques extra-européennes. Un des premiers chercheurs à avoir tenté de définir la figure du passeur est l'historien Christophe Charle qui a choisi la notion d'« homme double » (cf. 1992 : 73 sqq.) : par ce terme, il désigne une personne qui est au carrefour de deux cultures. Dans le

---

72 Sujet auparavant peu abordé par la recherche, le séjour de Claudel au Japon a fait l'objet de maintes recherches ces dernières années (surtout au Japon) – Daniel (2005), Millet-Gérard (2006), Montferrand (2006), Nobutaka (2006), etc. – ce qui nous amène à retenir dans cette partie uniquement les lignes principales. Wasserman (2011) et Nishino (2013) ont fourni des analyses très détaillées concernant la création et la réception de la pièce *La Femme et son ombre*.

73 Selon Nishino, l'auteur a pu voir les représentations des pièces de *nô* suivantes : *Dôjôji*, *Okina*, *Hagoromo*, *Kagekiyo* et *Sumidagawa* (cf. 2013 : 72). La chercheuse établit un lien au niveau de la narration et de la mise en scène entre *La Femme et son ombre* de Claudel et la pièce de *nô Dôjôji* (cf. *ibid.* : 468 sq.).

74 Dans la recherche, le terme « passeur de culture » a évolué au cours du temps : auparavant, on l'appelait « intermédiaire », « médiateur », « agent de transmissions », etc. (cf. Cooper-Richet 2013b : 131). Nous avons opté pour le terme « passeur » pour souligner la nature active de cette transmission d'une autre culture qui, en même temps, laisse une certaine marge de flottement ou fluctuation échappant à tout contrôle (ce qui n'est pas le cas pour le terme « agent »), mais assurément fructueuse.

75 L'auteur collabore avec les peintres Seihô Takeuchi (1864–1942), Seiki Kuroda (1866–1924), Tomita Keisen (1879–1936) et Ikuma Arishima (1882–1974) dont certains ont eux-mêmes vécu en France (cf. Daniel 2005 : 59).

processus des transferts culturels, Claudel, en tant que passeur de culture, agit comme un des moteurs cruciaux des échanges interculturels entre le Japon et la France : d'autres auteurs français, comme Jean Genet et Gabriel Cousin, vont en effet s'inspirer de ses écrits et pièces de théâtre et y inclure leur réception indirecte du Japon transmise par le médiateur Claudel. Sans Claudel, la réception du Japon par l'univers théâtral français n'aurait jamais atteint une telle richesse et diversité.

Après avoir examiné les différentes étapes et les moments cruciaux de la rencontre de Paul Claudel avec le Japon, nous analyserons la pièce *La Femme et son ombre* au niveau de la narration et de la mise en scène. Cette pièce japonisante que l'auteur a rédigée pour un public nippon a suscité des réactions assez ambiguës, voire même négatives en raison de son côté trop « exotisant » pour certains spectateurs japonais. Toutefois, cette pièce a l'intérêt de nous montrer la tentative de l'auteur d'écrire une pièce qui reprend des traits caractéristiques du *kabuki* et du *nô* et d'y inclure en même temps sa vision poétique visant une synthèse harmonieuse de son œuvre théâtrale.

#### 4.1. La rencontre de l'ambassadeur-poète avec le Japon

Avant son séjour au Japon de 1921 à 1927 dans sa fonction de diplomate, Paul Claudel avait déjà eu des contacts réguliers avec divers pays d'Extrême-Orient : dès 1898, l'auteur découvre pour la première fois le Japon à l'occasion d'un voyage dans les environs d'Osaka. Ses *Connaissances de l'Est*, dans lesquelles figurent ses textes portant, entre autres, sur la Chine, pays qu'il a pu découvrir dans sa fonction de diplomate<sup>76</sup>, sont publiées en 1900 dans le *Mercure de France* (cf. Bibliothèque Nationale 1968 : 16). Finalement, le 1<sup>er</sup> janvier 1921, Claudel est nommé ambassadeur de France au Japon et c'est là-bas que « la vocation culturelle l'[a] emporté sur les aspects économiques » (Berton 1962 : 189). Les missions diplomatiques de l'auteur avaient naturellement toujours une visée politico-économique pour la France qui voulait élargir et renforcer sa présence en Extrême-Orient. Paul Claudel était alors déjà assez connu au Japon. Ce pays se vantait d'avoir comme diplomate un connaisseur de l'Extrême-Orient et un écrivain aussi honorable<sup>77</sup>, ce qui apparaît dans le surnom qu'on lui donnait alors : l'« Ambassadeur-poète » (*shijin taishi*) (cf. Wasserman 2011 : 83).

Ces années passées au Japon seront extrêmement fructueuses pour l'auteur,

76 De 1895 à 1899, Claudel travaille comme consul suppléant à Shanghai, de 1901 à 1904, il est consul à Fuzhou, de 1906 à 1909, 1<sup>er</sup> secrétaire à la Légation de la République française à Beijing puis, finalement, consul à Tianjin (cf. Yu 2006 : 50).

77 Lors de son arrivée au Japon, on récitait des poèmes de l'écrivain en japonais et en français (cf. Berton 1962 : 190).

puisqu'il y achève *Le Soulier de satin*<sup>78</sup>, commencé en Chine, rédige et représente son mimodrame *La Femme et son ombre*, compose *La Parabole du festin* et les fameuses *Cent phrases pour éventail*. Ce qui fascine Claudel est ce caractère vivace de la tradition nipponne qui se manifeste surtout dans son théâtre, car même si celui-ci a subi des changements dus surtout à l'occidentalisation du pays, il a su préserver son caractère originel et faire revivre l'éclat perdu de l'ancien théâtre grec. Cet auteur de vocation mythico-chrétienne chérit justement cette « tradition vivante, une civilisation qui ne vit pas de rupture, mais de continuité et de fidélité » (Millet-Gérard 2006 : 44) et lui propose un contraste réconfortant face à sa propre culture qui, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, subit maints bouleversements et sombre, selon l'auteur, dans le positivisme et la rationalité.

En ce qui concerne les rapports entre les deux pays, on peut constater que, durant le séjour de Claudel au Japon, des liens de plus en plus étroits se nouent entre le Japon et la France : en 1922, une exposition d'art se tient à Paris, le 3 juin 1926, la femme de Paul Claudel préside une présentation de thé japonais dans un magasin parisien et au Japon, l'écrivain fonde la Maison de France à Tôkyô et installe l'Institut franco-japonais à Kyôto où une bibliothèque « Paul Claudel » sera alors ouverte (cf. Berton 1962 : 190). Ceci n'est pas sans intérêt pour la France, puisque le séjour diplomatique de Claudel au Japon a justement pour mission de renforcer les échanges culturels entre la France et le Japon, ce qui revient en fait à faire progresser « l'influence française sur le Japon par la diffusion de la civilisation et de la langue françaises en excluant l'influence anglo-saxonne et allemande » (Shinonaga 2006 : 146).<sup>79</sup> En 1927, les deux derniers mois passés au Japon sont à la fois intéressants et bouleversants pour l'auteur, puisqu'il peut assister, dans sa fonction d'ambassadeur extraordinaire envoyé par le Quai d'Orsay, les 7 et 8 février aux funérailles de l'Empereur Taishô (1879–1926)<sup>80</sup>, connu en Occident sous son nom personnel Yoshihito et jouissant à cette

78 Le 1<sup>er</sup> septembre 1923, à midi, lors du terrible tremblement de terre où ont péri plus de cent mille personnes et qui a causé de graves dommages, entre autres, à la ville de Tôkyô, le manuscrit de la Troisième Journée de la pièce *Le Soulier de satin* est détruit lors de l'incendie de l'ambassade de France, comme l'auteur l'explique dans son entretien avec Frédéric Lefèvre le 18 avril 1925 (cf. 1927 : 137). Cette Troisième Journée comporte le plus d'éléments japonais, comme nous l'analyserons par la suite.

79 En effet, nous sommes dans le contexte de la fin de l'Alliance entre le Japon et l'Angleterre (1902–1921/1923). Pour plus d'informations, lire Shinonaga 2006 : 137 sqq.

80 Dans les archives de Paul Claudel se trouvent des haïkus – poèmes japonais brefs – composés par Claudel à l'occasion de la mort de l'Empereur, publiés, entre autres, dans le *Hochi Shimbun*, le 8 février 1927 : « L'Empereur à travers cette rue des deux côtés que fait son peuple par un chemin de neige s'avance vers les grandes choses parties » (Bibliothèque Nationale 1968 : 112). Un autre haïku de l'écrivain thématise le même sujet : « Profitant de cette tombe qui s'ouvre le Japon des vivants d'un côté et le Japon des morts de l'autre côté

époque encore d'un statut divin. Le 17 février de la même année, Claudel quitte le Japon pour les États-Unis et y rédige *Le Livre de Christophe Colomb*, la pièce de théâtre qui sera au centre de nos analyses. Des écrits expliquant ses impressions sur la culture et le théâtre japonais sont également réunis et publiés en 1927 sous le titre *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, un ouvrage qui se révèle indispensable pour comprendre la vision esthétique de Claudel et son rapport avec le Japon. Le titre énigmatique choisi par l'auteur est des plus subtil si l'on considère le jeu de mots que Wasserman met en évidence dans son ouvrage *Claudel danse Japon* : Claudel choisit le nom de l'oiseau noir, *kurodori* en japonais, à cause de la parenté phonétique de son nom « Claudel » prononcé à la « japonaise » – *Kur-rôderu* (cf. 2011 : 118).

Durant les années que Claudel passe au Japon, un autre épisode s'avère révélateur : la rédaction et la mise en scène de la pièce *La Femme et son ombre* destinée au public japonais. Cette courte pièce est en réalité une reprise de *L'Homme et son désir* que l'auteur a modifiée pour la rendre plus « japonaise ». Il s'agit là d'une entreprise particulièrement insolite, puisque les spectateurs nippons voulaient plutôt voir une pièce à la « française » et non une représentation « japonisante » reproduisant les traits de leur art théâtral.

## 4.2. Une pièce japonisante écrite par un Français : *La Femme et son ombre*

### 4.2.1. D'une demande de représenter *L'Homme et son désir* à une collaboration franco-japonaise

En 1922, des membres de la troupe du *kabuki* traditionnel à Tôkyô et Yoshio Yamanouchi (1894–1973), professeur de français à l'École des Langues étrangères de Tôkyô, demandent à Paul Claudel l'autorisation de représenter *L'Homme et son désir* au Théâtre Impérial de Tôkyô<sup>81</sup> dans une adaptation musicale. Ce scénario de ballet, composé en 1917 à Rio de Janeiro pour le danseur Nijinsky, était la première collaboration musicale de Claudel avec le compositeur Darius Milhaud (1892–1974), collaboration qui sera suivie d'autres coopérations entre les deux hommes, notamment *Le Livre de Christophe Co-*

---

communiquent » (Berton 1962 : 191). Signalons qu'entre juin 1926 et janvier 1927, l'écrivain a rédigé plusieurs haïkus qui seront publiés dans *Cent phrases pour éventail*.

81 Le Théâtre Impérial de Tôkyô est le premier théâtre au Japon possédant une grande salle où les spectateurs pouvaient s'asseoir dans des fauteuils à la façon occidentale (cf. Wasserman 2011 : 100).

*lomb*<sup>82</sup>. Yamanouchi avait lu les *Connaissances de l'Est* et ressentait alors une grande admiration pour Claudel. Celui-ci, de son côté, ne pouvait imaginer ce projet sans la musique de Milhaud, ce qui l'incita à proposer une autre idée : créer une toute nouvelle pièce sur la base de *L'Homme et son désir*, mais cette fois-ci avec le coloris local du Japon (cf. Wasserman 2011 : 88 sq.). Paul Claudel rédige alors le nouveau scénario pour *La Femme et son ombre* en demandant à Yamanouchi de « faire représenter cela de la façon la plus japonaise possible » (Yamanouchi 1968 : 19, cité d'après Wasserman 2011 : 89). Une première version, trop proche de son ballet et difficilement réalisable au Japon, est rejetée ; une deuxième variante est alors écrite par l'auteur qui y insère des chants et un chœur. Ce dernier texte se rapprochait alors beaucoup plus du drame lyrique et pouvait ainsi plus facilement être interprété par la troupe de *kabuki*. C'est alors Yamanouchi qui fournit la traduction de *La Femme et son ombre* en japonais (cf. Wasserman 2011 : 89).

Résumons l'action de ce mimodrame : *La Femme et son ombre* peut être décrit comme une sorte de drame « spectral », comme l'illustre l'inscription figurant sur une borne de pierre « *Frontière entre les deux Mondes* » (LCC : 211), qu'on retrouve aussi bien dans la première que dans la deuxième version<sup>83</sup>. La pièce retrace l'histoire d'un « Guerrier de l'ancien temps » (id.) qui a perdu sa femme bien-aimée et ne peut pas l'oublier. Tout à coup, il voit l'ombre d'une femme (« l'Ombre »), ce qu'il raconte à sa nouvelle femme (« la Femme ») qui se moque de lui : elle chante en jouant du shamisen pour le calmer (cf. *ibid.* : 212). Mais le Guerrier, qui continue à voir cette étrange ombre, « tire son sabre et frappe l'Ombre devant lui » (*ibid.* : 213). Par l'« assassinat » de l'Ombre, sa nouvelle Femme meurt et l'on entend « un faible éclat de rire » provenant justement de sa première femme décédée (*ibid.* : 214). Claudel s'éloigne ici de la version originale de *L'Homme et son désir*, puisque cette mort violente de la deuxième Femme du Guerrier n'a rien à voir avec la dimension métaphysique et poétique du scénario de l'opéra créé au Brésil. En effet, dans *L'Homme et son désir*, l'histoire se situe au niveau onirique de la passion, dans le rêve de L'Homme se voyant entraîné par la Femme qui « l'enroule entièrement dans son voile » (cf. *ibid.* : 206). Or, *La Femme et son ombre* se déroule dans un monde entre-deux où le fantastique se mêle à la réalité du monde du Guerrier. Que Claudel ait écrit deux versions différentes n'est pas sans importance : en effet, selon Nishino, « en passant d'une version à l'autre, l'accent est déplacé de

---

82 Nous reviendrons sur ce point lors de notre analyse de la musique utilisée dans *Le Livre de Christophe Colomb*.

83 Ces deux versions sont réunies dans l'édition publiée en 1935 de la pièce *Le Livre de Christophe Colomb*. Il s'agit de textes extrêmement courts : la première version comporte seulement quatre pages tandis que la deuxième version englobe en tout six pages avec l'insertion des chants.

« l'illusion » d'un être humain – le Guerrier – à « l'action » d'un être surnaturel – l'Ombre » (cf. 2013 : 465). Ceci d'autant plus qu'il y a dans la deuxième version un contact corporel, voire une confrontation entre les deux femmes au niveau scénique et narratif : d'abord, le Guerrier raconte à sa Femme qu'il a vu cette Ombre : « Là, [...] je viens de voir apparaître l'Ombre de la femme qui fut mienne autrefois » (*LCC* : 216). Puis, quand la Femme se déplace pour chanter et jouer du shamisen, l'Ombre réapparaît : « la Femme vivante se met devant elle en sorte que l'Ombre et le corps coïncident » (ibid. : 219). Puisque l'Ombre reproduit tous les gestes de la Femme vivante, le Guerrier décide de « tranche[r] le lien invisible qui rejoignait la Femme et l'Ombre » (id.) – mouvement cruel qui aura comme conséquence la mort de la Femme. Pour Nishino, le rôle actif de l'Ombre, se transformant en une ombre maléfique qui accepte délibérément la mort de la Femme vivante, émane du contact de Claudel avec la pièce de *nô Dôjôji* : « Le poète voit dans ce « nô de démon » une apparition de l'esprit maléfique de la femme morte devenant un personnage au contour distinct, qui revient dans ce monde réel par la force de sa passion mal éteinte » (Nishino 2013 : 466).

Cette collaboration franco-japonaise autour de *La Femme et son ombre* est complétée par la représentation du mimodrame en mars 1923 dans le Théâtre Impérial de Tôkyô<sup>84</sup> avec la musique de Sakichi Kineya (1884–1945). Les acteurs viennent des familles d'acteurs de *kabuki* les plus honorables : Kôshirô Matsumoto<sup>85</sup> (le Guerrier), Fukusuke Nakamura<sup>86</sup> (la Femme) et Shikaku Nakamura (l'Ombre). Toutefois, le mimodrame provoque des réactions assez ambiguës chez le public nippon qui voit dans cette représentation trop d'éléments exotiques et un grossissement de la réalité japonaise.

Pour Claudel lui-même, cette coopération franco-japonaise avait été fructueuse, comme il le fait savoir peu de jours après la première à son ami et partenaire Milhaud. Dans une lettre du 27 mars 1923, il lui écrit qu'« ici on a donné avec un grand succès *La Femme et son ombre* » (Claudel 1961 : 73). Claudel, une personnalité très admirée au Japon, a sans doute reçu des compliments de la part de ses admirateurs. Il s'agissait d'ailleurs d'une expérience

84 Dans *Claudel danse Japon*, on peut voir le frontispice de l'édition originale de *La Femme et son ombre* (la première version dans la revue *Josei*) (cf. Wasserman 2011). Le mimodrame est d'ailleurs représenté à Tôkyô lors du centenaire de la naissance de Claudel sous forme de *nô* (cf. Nishino 2013 : 459).

85 Claudel a pu voir Kôshirô Matsumoto VII (1870–1949) dans *Shibaraku*, un *aragato*, au Théâtre Impérial et le choisit donc pour le rôle du Guerrier (cf. Wasserman 2011 : 142).

86 Fukusuke Nakamura (1900–1933) est le fils du fameux Utaemon Nakamura et vient donc de la famille traditionnelle des interprètes des *onnagata* du *Kabuki-za*. C'est lui qui a demandé à Claudel de pouvoir adapter *L'Homme et son désir* en y introduisant la danse traditionnelle du *kabuki* (cf. Nishino 2013 : 459). Claudel a pu voir Fukusuke Nakamura au *Shintomi-za* dans *Kiyosujô Monogatari* et *Ishikiri Kajiwara* (cf. Wasserman 2011 : 142).

unique en son genre : en effet, c'était la première fois que des acteurs de *kabuki* interprétaient un texte spécialement écrit pour eux par un dramaturge étranger. Cependant, comme le signale Wasserman, la résonance auprès de la critique nipponne s'est avérée plutôt négative. Claudel ne lisant pas le japonais, on pourrait penser qu'il n'a pas pris connaissance directement des commentaires des journaux à propos de son mimodrame, mais en a reçu une version édulcorée par les traducteurs chargés de lui transmettre les réactions (cf. 2011 : 111 sq.).

Ce qu'on lui reprochait surtout était une perception du Japon « à la Loti » dans le goût de cet exotisme en vogue au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Or, pour Rinji Yamaguchi, cette vision du Japon était celle d'un « Japon pour étrangers » « réduit à ces clichés », comme il le déplore dans la revue *Engei Gahô* de mai 1923 (cité d'après Wasserman 2011 : 115). Les clichés évoqués étaient ces objets-bibelots qu'on associait alors au Japon et que Claudel mentionne pour la mise en scène de *La Femme et son ombre*. Dans la deuxième version de son mimodrame, présentée à Tôkyô, Claudel intègre comme décor une « lanterne de pierre » (LCC : 215), « un palanquin ou kagô » (ibid. : 216) et des ombres chinoises où se dessinent des branches de pêcher et des papillons (ibid. : 217 sq.). Voilà qui rappelait aux critiques de la revue *Engei Gahô* « les images bon marché de lanternes ou autres curiosités qu'on vend aux Occidentaux » (cité d'après Wasserman 2011 : 115).

On doit cependant rendre justice à Claudel : si celui-ci a utilisé un décor japonais pour sa pièce, ce n'était pas dans le but de reproduire cette vision exotique déclinée à profusion depuis l'essor du japonisme en Europe. Le public japonais aurait certainement préféré assister à une pièce « française » de cet auteur renommé, une tâche qui aurait d'ailleurs été beaucoup plus aisée pour l'écrivain. Celui-ci avait néanmoins choisi délibérément de proposer une pièce « japonaise » en hommage à ce pays et ses habitants qu'il découvrait alors avec fascination. Mais avec *La Femme et son ombre*, l'écrivain poursuivait aussi un autre dessein : celui de créer dans un espace scénique une vision synthétique dans laquelle s'amalgameraient des éléments de *kabuki* et de *nô*.

#### 4.2.2. Des éléments de *kabuki* et de *nô* : une vision synthétique de Claudel

Il est possible que *La Femme et son ombre* n'ait pas suscité un enthousiasme unanime chez les spectateurs nippons du fait de son caractère quelque peu disparate : l'auteur avait voulu y mêler des éléments de *L'Homme et son désir*, du *nô* et du *kabuki* pour les unir dans une vision synthétique. Ce mélange hétérogène de différentes esthétiques culturelles est encore renforcé par le fait que *La Femme et son ombre* s'inspire également de différents contes chinois, notamment le conte sur « la Lanterne aux deux pivoines » (cf. Nishino 2013 : 462), ce

qui peut expliquer le recours aux ombres chinoises dans la mise en scène.<sup>87</sup> Au niveau de la narration, on constate que le motif de l'ombre errante et maléfique tout comme celui du double, voire du sosie sont des motifs que Claudel utilise non seulement dans *La Femme et son ombre*, mais aussi dans *L'Homme et son désir*. De plus, le Guerrier de ce conte franco-japonais rappelle d'autres héros claudéliens qui sont victimes soit d'une illusion spectrale soit d'une tentation féminine : Nishino va même jusqu'à comparer le Guerrier de *La Femme et son ombre* à Louis Laine dans *L'Échange*, qui hésite entre l'actrice Lechy et sa femme Marthe (cf. *ibid.* : 461).

Claudel lui-même décrit son mimodrame dans un entretien avec Frédéric Lefèvre le 18 avril 1925 comme « une sorte de *Nô* » (1927 : 134). Or, nous le savons, l'auteur éprouve une admiration profonde pour cette forme théâtrale qui, dans sa forme et son contenu, semble pouvoir unifier la corporalité mythico-chrétienne et l'intégralité sensorielle que Claudel cherche à introduire dans son propre théâtre, comme l'illustre particulièrement *Le Livre de Christophe Colomb*. Dans cette même interview, l'écrivain explique à Lefèvre que « [l]e *Nô* est le drame réduit à une situation, [...] essentiellement dépouillé de toutes les préparations, épisodes, [...] ». C'est le monument d'une émotion humaine qui tourne lentement devant le spectateur » (*ibid.* : 133). Et en effet, l'action de *La Femme et son ombre* est, selon la conception claudélienne du *nô*, réduite à une seule situation : c'est une courte scène entre le Guerrier et sa deuxième Femme, un bref moment de leur vie où le Guerrier croit avoir vu l'Ombre de sa première femme. Ce « monument d'une émotion humaine » se résume dans la vaine tentative du Guerrier d'attraper l'Ombre et sa réaction affective qui provoquera finalement la mort de sa Femme : « À chaque pas qu'il fait, l'Ombre fait un pas. Quand elle est près de la lanterne, elle se retourne et l'attend. Le Guerrier donne un grand coup de sabre dans l'écran. Il retire son arme toute sanglante. La Femme pousse un cri et meurt » (*LCC* : 220). On observe encore d'autres éléments empruntés au théâtre *nô* : dans la deuxième version, ce n'est pas le Guerrier et la Femme qui parlent ou chantent, mais le chœur qui le fait pour eux (cf. *ibid.* : 217). À ce sujet, Ayako Nishino souligne que l'influence du *nô* sur *La Femme et son ombre* apparaît surtout dans la deuxième version, ce qui est tout à fait logique pour elle, car l'auteur n'a pas assisté à des représentations de *nô* avant septembre 1922, date de la composition de la première version du mimodrame (cf. 2013 : 464).

Toutefois, il y a également dans ce mimodrame des éléments provenant du *kabuki*, comme on peut le lire dans un article, écrit en japonais et traduit par Wasserman, qui a paru en avril 1923 dans la revue *Josei*. Cette revue avait déjà

---

87 Voir l'influence chinoise sur *La Femme et son ombre* dans l'ouvrage *Claudel Metteur en scène – La frontière entre les deux mondes* de Yéhuda Moraly (1998 : 59 sqq.).

publié en mars le texte de la première version de *La Femme et son ombre* de Claudel. Dans ce texte reproduisant les propos adressés par l'écrivain français à Yamanouchi, Claudel mentionne sa volonté d'utiliser le *hanamichi* pour la mise en scène. Ce choix paraît logique, car la pièce est justement représentée dans le Théâtre Impérial par des acteurs de *kabuki*, sous forme de danse de *kabuki*, le *shosagoto*, mais il révèle aussi les connaissances que l'écrivain possède de cet outil scénique et de ses diverses fonctions :

Dans le prolongement scénique du *hanamichi*, il y a un pont qui enjambe l'étang. À une courte distance de ce pont, deux ou trois marches de pierre permettant d'accéder à la scène centrale. Sur la gauche de cette scène, une borne porte l'inscription : Frontière entre les deux mondes. Le fond de la scène est constitué par un écran qui est censé représenter le brouillard séparant le monde des vivants de celui des morts. (Wasserman 2011 : 138)

Claudel utilise le *hanamichi* pour l'entrée et la sortie du Guerrier sur le plateau : la mention de ce pont, symbole de la frontière entre les deux mondes, fait penser au théâtre *nô*, puisque le *shite*<sup>88</sup> peut être un personnage qui vient de l'au-delà.

Qu'en retiendrons-nous en résumé ? *La Femme et son ombre* est un projet théâtral conçu dans la vision esthétique claudélienne qui crée une symbiose entre différentes formes théâtrales japonaises. Vue de l'extérieur, la pièce présente les traits du *kabuki*, mais vue de l'intérieur, elle s'apparente plutôt au *nô*, en l'occurrence un *nô* personnalisé par le génie créateur de l'auteur. Nishino précise cette pensée en constatant :

[L]e *fond* du *nô* touche l'inspiration poétique et dramatique de Claudel, alors que la *forme* du *nô* n'est pas facilement transposable dans ses pièces. En revanche, le *fond* du *kabuki* ne touche pas Claudel aussi fortement que celui du *nô*, alors que la *forme* du *kabuki* lui apporte des exemples à imiter. [...] À ce titre, *La Femme et son ombre* relève du théâtre japonais claudélien : il s'agit du mélange du meilleur des deux parties. (2013 : 471)

Cette synthèse claudélienne, ce « mélange du meilleur des deux parties », peut avoir provoqué un certain malaise, voire une réelle déception chez les spectateurs japonais, qui, issus d'un contexte théâtral ou artistique spécifiquement nippon, connaissaient à fond leur univers esthétique. Si Claudel a pu éventuellement faire preuve ici d'une certaine naïveté, ce n'est certainement pas pour proposer une vision exotisée de la matière japonaise. Il agit plutôt comme un « passeur de culture » : il ne se contente pas de sa place au carrefour de deux cultures, mais y choisit divers éléments pour expérimenter quelque chose de nouveau sur scène et accéder ainsi à cette vision esthétique qui lui est tout à fait

---

88 Selon Nishino, c'est l'Ombre qui symbolise l'acteur du *shite* dans la pièce de Claudel et non le Guerrier (cf. 2013 : 469).

personnelle. Toutefois, il choisit des éléments narratifs qui lui étaient d'ores et déjà familiers, mais qu'il voit désormais réactualisés avec le théâtre nippon qu'il vient de découvrir en direct.

---

## 5. Traduire un univers inconnu : la réception indirecte du nô à travers la traduction et l'inter-lecture

### 5.1. Les traductions, actes interculturels entre divergence sémiotique et regard progressif

Nous avons vu que Paul Claudel agit comme un médiateur culturel entre le théâtre nippon et le théâtre français, en composant des essais sur l'entité japonaise et en tentant de créer une synthèse entre ces deux univers théâtraux. Mais d'autres formes de réception, comme par exemple les traductions souvent complétées d'explications, jouent un rôle central dans la découverte du théâtre japonais. Ainsi, la traduction remplit une fonction primordiale dans la création de la pièce *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin. Des documents inédits issus des archives de l'IMEC et conservés à l'Abbaye d'Ardenne près de Caen nous aideront à éclaircir cet aspect encore mal connu.

Selon Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la traduction est « la forme de transposition la plus voyante » qui « consiste à transposer un texte d'une langue à une autre » (1982 : 293). Lorsqu'il s'agit d'une langue comme le japonais, cette transposition s'avère d'autant plus complexe qu'elle se situe dans le domaine de l'interculturel. En effet, la langue japonaise se caractérise non seulement par un système linguistique fondamentalement différent du nôtre (ce qui entraîne des difficultés supplémentaires pour l'opération de traduction en tant que telle), mais aussi par un univers culturel profondément différent de celui de la France. Ce passage « d'une langue-culture à une autre langue-culture » (2005 : 983) fait l'objet des réflexions de Patrick Maurus. Celui-ci traite ce problème dans son article « La traduction, outil interculturel », publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, quand il décrit les difficultés rencontrées lors de la traduction d'un roman coréen en français. Définissant la traduction littéraire comme une « opération littéraire à dimension linguistique » (ibid. : 987), Maurus considère cet échange interculturel non pas comme un « échange statique entre deux cultures », mais plutôt comme « un regard progressif à partir de l'une d'elles » (ibid. : 989 sq.) ; dans notre cas, il s'agit alors du regard français

sur la culture nipponne. Ceci rapproche la traduction interculturelle de la traduction ethnocentrique qui, selon Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, « ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci [...] comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (1999 : 29).

Pour tenir compte de la subjectivité problématique de la traduction interculturelle, Doris Bachmann-Medick propose un rapprochement des études littéraires et ethnographiques afin de promouvoir et concrétiser une orientation culturelle lors de la traduction (cf. 1997 : 2). Le regard critique qui s'est imposé ces dernières années dans les études ethnographiques pourrait aider à la transmission plus ou moins cohérente de cultures étrangères lors de la traduction, en ce sens qu'on laisse parler l'« Autre » à travers sa propre voix. Cette transmission consiste non seulement à traduire une autre langue au niveau linguistique, mais aussi à représenter une culture dotée de codes culturels très différents. Bachmann-Medick précise à ce sujet :

Zunächst regte die Perspektive der Übersetzung von Kulturen dazu an, auch angesichts der Sprach- und Textübersetzung nicht nur die Übertragung von Wörtern und Begriffen ins Auge zu fassen, sondern auch die Übertragung von Denkweisen, (fremden) Weltbildern und differenten Praktiken. Hier ermöglichte es besonders die Vorstellung von Kultur als Text, die ethnographische Beschreibung bzw. Vermittlung fremder Kulturen als Übersetzung aufzufassen. (Ibid. : 5)

En effet, depuis le *Writing-Culture-Debate*, déclenché par le recueil *Writing Culture*, publié par James Clifford et George E. Marcus en 1986, s'est posée la question de la représentation cohérente des traditions et rituels d'autres cultures par des interprétations ou traductions occidentales. Ce débat a souligné que toutes les cultures sont composées de codes spécifiques qui constituent des articulations importantes pour leur traduisibilité. Les cultures étrangères sont accessibles par la représentation de leurs mythes, rituels ou textes, ce qui souligne que la traduction interculturelle englobe la transposition entre les différents codes culturels et leurs pratiques de codage (cf. Bachmann-Medick 1997 : 7). Par conséquent, la traduction des pièces de théâtre et des traditions nipponnes nécessite impérativement une connaissance approfondie de la culture de l'« Autre », sans pour autant y ajouter ce regard européocentrique qui a souvent imprégné les traductions, une visée qui peut s'avérer difficile à réaliser.

## 5.2. Les traductions et les explications du théâtre nippon jusqu'aux années 1960

Pour revenir à la réception indirecte du *nô* à travers la traduction et l'interlecture, nous savons que la première réception du théâtre japonais en France au début du XX<sup>e</sup> siècle a débuté par les traductions de pièces de *nô* de Noël Peri entre 1909 et 1921 dans *Cinq Nô. Drames lyriques japonais*<sup>89</sup> et d'Arthur Waley dans *The Nô Plays of Japan* de 1921, qui ont fourni un premier regard sur ce monde théâtral alors inconnu. Comme René Sieffert le remarque dans son avant-propos de *La Tradition secrète du nô, suivi de Une journée de nô*, il ne faut pas non plus sous-estimer le rôle des écrits de Peri expliquant le théâtre japonais (« c'est lui qui inaugura l'étude scientifique de cet art » (1960 :7)). Ces traductions de Peri et de Waley, complétées par des explications non moins importantes dans ce processus de transfert culturel, puisqu'il s'agissait de la culture d'un pays dont la plupart des lecteurs ignoraient le fonctionnement, ont eu un impact considérable sur les milieux intéressés par la culture nipponne, en leur donnant accès à un monde encore inconnu du lecteur et spectateur européen. Même si le théâtre japonais déploie sa véritable puissance dans la représentation sur scène et est beaucoup moins lié au texte lui-même, en contraste avec la fonction primordiale du texte dans la littérature et le théâtre en Europe (cf. Fischer-Lichte 2000 : 27), les traductions et les explications ont permis aux lecteurs occidentaux de se familiariser avec les thématiques des pièces japonaises.

À côté de Peri et Waley, il ne faut pas négliger le rôle considérable des écrits sur le Japon et des traductions des contes nippons de l'écrivain irlandais Lafcadio Hearn (1850–1904) qui a même adopté la nationalité nipponne et s'est donné un nom japonais – Koizumi Yakumo<sup>90</sup>. Sans aucun doute, Hearn peut être considéré comme un des premiers grands connaisseurs du Japon du XIX<sup>e</sup> siècle comme le souligne Sean G. Ronan qui le décrit comme un homme qui a contribué à une compréhension entre l'Occident et l'Orient à une époque plutôt difficile (cf. 1991 : 12). Gabriel Cousin lui-même a lu Hearn pour la rédaction de sa pièce de théâtre *Le Drame du Fukuryu-Marû*, comme nous avons pu le constater sur une liste rédigée par l'auteur lui-même, soucieux de retracer minutieusement ses recherches relatives à la création du drame. Dans le fonds CSN 5 (5.1. *Notes et documentation*) « Le Drame du Fukuryu-Marû » de l'IMEC se trouve une liste en deux versions (écrite à la main et tapée à la machine) où l'auteur énumère ses lectures. Il a lu les ouvrages suivants de Lafcadio Hearn :

89 Ce recueil a été récemment réimprimé, voir dans Peri, Noël (2004 [1909–1920]).

90 Lafcadio Hearn est arrivé au Japon en 1890 où il a épousé une Japonaise avec laquelle il aura quatre enfants (cf. Ronan/Koizumi 1991 : 7 sqq.).

*Nouvelles sur le Japon*, Kot[t]ô (1902), *Le Roman de la Voie Lactée* (1905), *Folles poésies de cent contes* et *[Au] Japon spectral* (1900). Cousin lui-même confirme ce fait lorsqu'il déclare, dans une lettre écrite le 2 juillet 1964 à Pronko, avoir bien lu « presque tous les livres traduits de Lafcadio Hearn : [c'est] ce qui m'a imprégné de l'âme japonaise » (CSN 8.4. *Mise en scène Jean Dasté* (1963)). Mais l'auteur a également lu d'autres ouvrages – essais, romans et écrits populaires – parus dans les années cinquante en Europe et portant sur le Japon, en particulier sur le drame horrible et les conséquences tragiques de la bombe atomique qui a dévasté les villes d'Hiroshima et de Nagasaki en août 1945<sup>91</sup>. Il est intéressant à cet égard de constater que tous ces ouvrages ont été publiés dans la période qui a suivi cette catastrophe : après la Deuxième Guerre mondiale, nombre de journalistes, voyageurs et auteurs occidentaux ont ressenti la nécessité d'écrire sur le Japon – perçu cette fois-ci non plus comme pays exotique (le Japon de Pierre Loti) ou menaçant (le Japon vu comme le berceau du « péril jaune »), mais comme pays victime de la guerre. Ici, nous constatons une nouvelle fois le caractère fortement sélectif des traductions et des écrits sur le théâtre japonais, puisque les événements historiques, tout comme l'intérêt du public ciblé, dictent la prolifération des publications portant sur le Japon.

Une autre traduction à avoir connu un vif succès dans le milieu théâtral est celle de la pensée du maître de nô Zeami par le japonologue français René Sieffert en 1960, *La Tradition secrète du nô, suivi de Une journée de nô*. Sieffert mentionne certes dans son avant-propos tous les ouvrages français déjà publiés sur le théâtre japonais<sup>92</sup>, mais c'est bien lui qui, pour la première fois, traduit en langue française les pensées théoriques de Zeami sur le fonctionnement et l'organisation du théâtre nô. Sieffert ajoute toutefois dans son avant-propos qu'il propose seulement « une version d'un choix de ces œuvres, dont [il a] éliminé tous les traités purement techniques », ce qui confirme que chaque traduction transforme forcément le texte original et devient donc dans un certain sens une sorte de transposition à un deuxième ou même troisième degré. À cela, il faut ajouter

91 On voit alors à quel point l'auteur s'est efforcé de s'informer sur la vie japonaise. La liste du fonds Cousin CSN 5 (5.1. *Notes et documentation*) de l'IMEC mentionnée plus haut énumère encore d'autres écrits et romans consultés par l'auteur – nous proposons ici seulement une sélection choisie : Robert Jun[g]k, *Plus clair que mille soleils, [le destin des atomistes]* (éd. Arthaud, 1958) et *Vivre à Hiroshima* (éd. Arthaud, 1961) ; Fernand Gigon, *Apocalypse de l'Atome* (éd. Del Duca, 1958) ; Paul Mousset, *Neige sur un amour nippon* (éd. Grasset, 1953) ; Marcel Giuglaris, *Monsieur l'honorable poupée : [aventures au Japon d'un Français en kimono]* (Robert Laffont, 1954) ; Nagai Takashi, *Les Cloches de Nagasaki* (1949), etc.

92 Il faut ajouter les traductions de pièces de nô de Gaston Renondeau entre 1926 et 1933, publiées en 1953 dans *Nô, Premier et deuxième fascicules* et son ouvrage *Le Bouddhisme dans les Nô*, édité en 1950. De plus, Paul Arnold a publié en 1957 son ouvrage *Le Théâtre japonais*, qui analyse de près le nô, kabuki, shimpa et shingeki. Nous constatons alors dans les années 1950/60 une pluralité de publications sur le théâtre nippon, ce qui montre aussi un intérêt croissant pour cet art théâtral encore peu connu.

que les traités de Zeami ont été déjà eux-mêmes traduits du japonais ancien en japonais moderne.

Pour revenir à Gabriel Cousin, l'auteur signale également à Pronko qu'il a, après le premier jet du *Drame du Fukuryu-Maru*, « parcouru [...] les *Traditions secrètes du nô* de Zeami » (CSN 8.4. *Mise en scène Jean Dasté* (1963)), ce qui montre le soin qu'a pris Cousin à s'informer le mieux possible sur le théâtre japonais. Il en est de même pour Jean Genet qui mentionne le nom de Zeami<sup>93</sup> dans un manifeste littéraire « Sur la propriété littéraire », rédigé à Aix-en-Provence et destiné à être envoyé à la Société des auteurs le 14 mai 1969, ce qui nous laisse penser qu'il a probablement consulté la traduction de Sieffert. Genet va même plus loin et se vante dans ce même essai d'avoir « connu les *Nô* sans savoir qu'ils étaient écrits par Zeami », ce qui montre bien que, s'il n'a pas lu la traduction de Sieffert, il a au moins lu quelques traductions de pièces de théâtre du *nô* (par Peri, Waley ou Renondeau), puisqu'il parle du *nô* au pluriel.

Genet et Cousin ont donc été inspirés par les traductions de pièces nipponnes ou de contes japonais, qu'il s'agisse de Peri, Waley, Renondeau, Hearn ou Frank. Grâce à Sieffert, la pensée de Zeami a pu rendre la conception théâtrale du Japon accessible aux lecteurs français ou européens. Néanmoins, en mentionnant justement Sieffert, il ne faut pas oublier que traduire une culture inconnue pose toujours certains problèmes et que les traducteurs ont souvent tendance à omettre plus ou moins délibérément certaines tournures ou des passages qui ne font pas partie de leur norme culturelle ou qui dérangent la cohérence du récit et les attentes esthétiques du public français.

### 5.3. La question de la norme culturelle et des attentes esthétiques du pays cible

À propos des difficultés à traduire un texte dans une autre langue, Genette remarque dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* « qu'il y a [...] du jeu (et donc de l'art) linguistique dans le « langage ordinaire » – et que [...] chaque langue a [...] son partage notionnel spécifique, qui rend certains de ses termes intraduisibles » (1982 : 295). De plus, à côté de ces difficultés de traduction que Genette désigne comme « horizontales » ou « synchroniques », il y également « une difficulté verticale, ou diachronique, qui tient à l'évolution des langues » (ibid. : 297), celles-ci se transformant au cours des époques (français ancien et français moderne, japonais ancien et japonais moderne, etc.). À ce sujet, Henri Meschonnic mentionne dans *Poétique du traduire* l'importance d'une « recon-

---

93 Fonds GNT (*Transcription des lettres de Jean Genet à Antoine Bourseiller*) (IMEC). L'original a été publié dans Dichy / Corvin (2006).

naissance de l'historicité des traductions » (1999 : 34), une historicité formée par les normes différentes, élaborées au cours du temps. Par ailleurs, pour rendre compte du monde culturel de l'autre pays, la traduction doit « chercher à produire dans la langue cible des effets semblables à ceux produits dans la langue source » (Maurus 2005 : 986). Dans cet acte de traduction, Meschonnic différencie les « *sourciers* », voulant reproduire l'autre texte de la manière la plus exacte possible dans leur traduction, visant donc plutôt la source elle-même, et les « *ciblistes* », qui veulent atteindre une « illusion du naturel » (1999 : 21), visant la cible, la langue d'arrivée et donc le lecteur. Toutefois, Meschonnic se méfie de cette distinction simpliste faite entre les sourciers et les ciblistes, les premiers étant « soucieux de la *forme* », considérée comme d'importance mineure, car relevant du domaine plutôt technique, les deuxièmes « ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens* » (ibid. : 22). Il souligne l'importance de la traduction dans la dynamique du transfert culturel, puisqu'elle rend possible la communication entre des cultures. Toutefois, Meschonnic ne voit pas la traduction uniquement comme un outil de communication, mais aussi comme une sorte de création artistique. Il souligne le rôle actif et créatif des traducteurs, comme l'illustre la remarque de Sieffert concernant sa traduction de la pensée de Zeami. Ceci explique le choix du titre de l'ouvrage de Meschonnic, *Poétique du traduire*, « pour marquer qu'il s'agit de l'activité, à travers ses produits » (ibid. : 11).

Ainsi, chaque traducteur, souvent à cause du clivage entre les langues et les cultures, doit créer un texte compréhensible dans la langue cible (ici le japonais moderne ou le français), et même conforme aux attentes esthétiques et à la norme culturelle du lecteur occidental, puisque, pour reprendre Vodička : « Das Echo bei Leserschaft und Kritik, welches ein Werk in fremder Umgebung hervorruft, ist oft ganz unterschiedlich vom Echo in seiner heimischen Umgebung, weil auch die Norm eine andere ist » (1975 : 82). On voit alors que le terme de « norme » s'avère particulièrement important dans ce processus de transfert culturel non seulement lors de l'acte de traduction, mais aussi dans la création littéraire née de cette traduction, comme nous allons le voir dans la pièce de Cousin *Le Voyage de derrière la montagne*. Ce sont les normes du pays cible qui déterminent et influencent le choix des objets ou idées transférés (le « quoi ») et la manière dont s'effectue ce transfert culturel (le « comment ») à travers les différents médiateurs (traducteurs, commerçants, écrivains-voyageurs, etc.). Ce qui est traduit est choisi et ce qui est choisi doit convenir aux normes de la culture qui sélectionne. Michael Rössner décrit cette traduction interculturelle comme une « de-contextualization and re-contextualization of a text » (2012 : 40), une traduction qui peut être décrite comme quasi performative, puisqu'elle rejoint le domaine de l'interprétation (ibid. : 42). Michaela Wolf poursuit cette

pensée, lorsqu'elle écrit dans son article « Kultureller Transfer als ‹ Übersetzen zwischen Kulturen › » :

Normen bestimmen sowohl die Selektion als auch den Charakter des Transfers, sie liegen dem Institutionalisierungsprozess ebenso zugrunde wie sie die Durchsetzungsmechanismen in der Aufnahme kultureller Produkte und deren identitätsstiftenden Kriterien sowie die Art der Beziehung zwischen den involvierten Kulturen bestimmen. (2003 : 95)

En dépit de toutes les difficultés rencontrées, le transfert culturel par le biais de la traduction se veut une sorte de réplique fidèle des biens culturels importés où les seules modifications du texte original sont liées à l'horizon culturel du destinataire et à sa compréhension de la norme culturelle (cf. Kortländer 1995 : 8). À titre d'exemple, on peut citer les traductions de Peri et Waley qui ont forcément transformé les pièces de *nô* à travers l'acte de la traduction, même si ces deux traducteurs maîtrisaient parfaitement la langue japonaise, ou qui ont ajouté des explications, voire fait des ajouts (selon Meschonnic, une des « formes de tétralogie en traduction » (1999 : 27)).

Dans le cadre de cette étude, notre intérêt se porte sur les transformations apportées par Gabriel Cousin dans sa création littéraire par rapport à la traduction qui l'a inspiré. Par sa lecture personnelle des traductions et des explications des traducteurs, l'écrivain ajoute une autre dimension au texte traduit, en transposant son contenu dans sa propre création artistique et en ajoutant sa vision esthétique personnelle à sa pièce de théâtre *Le Voyage de derrière la montagne*.

## 5.4. *Le Voyage de derrière la montagne de Cousin – transposition d'un conte japonais*

### 5.4.1. La traduction de Bernard Frank comme source d'inspiration

L'impact le plus important des traductions sur la genèse des pièces de théâtre des auteurs étudiés dans ce travail a été celui de la traduction du conte *Narayama* de Shichirô Fukazawa par Bernard Frank en 1959 (*Étude à propos des chansons de Narayama*) sur la conception du *Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin. La pièce de Cousin est une adaptation théâtrale de ce conte dont la traduction lui est apparue « si dense et pleinement dramatiquement et psychologiquement dans son fond, si poétique et belle pour le langage » qu'il a essayé « de conserver le plus possible le propre travail de Bernard Franck [sic] » (LVM : 116), comme il l'écrit dans les « Notes sur la construction et la mise en scène ». Fukazawa lui-même s'est inspiré d'une ancienne légende japonaise,

dont le thème a été repris dans une des pièces les plus connues du *nô* – *Oba-suteyama* (traduction littérale : montagne où on abandonne les personnes âgées) – rédigée par Zeami (cf. Lee 1983a : 349). L'action du récit (et également de la pièce de théâtre) se déroule dans un village pauvre, affamé et isolé du Japon. La coutume du village exige que les habitants âgés, ayant atteint l'âge de 70 ans, partent mourir au sommet de la montagne « Narayama » pour laisser leur place aux plus jeunes et leur éviter d'avoir une autre bouche à nourrir. Les vieillards sont aidés par leur fils aîné qui les porte sur leur dos dans ce pèlerinage vers la mort.

Dans le fonds Cousin à l'IMEC se trouve un article de six pages, découpé d'un magazine dont le nom n'est pas mentionné et portant sur « La légende cruelle du Mont Narayama par Shichirô Fukazawa ; une nouvelle qui a bouleversé le public japonais » (CSN 20.1. *Le Voyage de derrière la montagne – représentation*). Comme l'écrivain avait tendance à dresser des listes de tout ce qui avait trait à ses pièces, notamment la genèse, nous avons pu suivre la genèse de la pièce *Le Voyage de derrière la montagne* écrite à la main par Cousin. Selon l'auteur, c'est en mai-juin 1961 qu'il a lu la traduction de Frank et a ensuite décidé d'en faire une pièce de théâtre. Le 16 janvier 1962, Cousin a demandé les droits d'auteur à Frank, qui lui envoie une réponse le 23 janvier. La première rencontre entre ces deux hommes de lettres aura lieu le 14 avril de la même année. Pendant la rédaction de la pièce, Cousin a envoyé des essais à des amis pour les faire corriger<sup>94</sup>, entre autres à Frank le 20 septembre 1962 (cf. CSN 20.2. *Radio diffusions*). Gabriel Cousin a également conservé une lettre de Bernard Frank – marié à une Japonaise nommée Junko – datée du 13 octobre 1962 et dans laquelle le traducteur exprime son opinion sur certains changements apportés par Cousin au conte japonais pour en faire une pièce de théâtre :

L'idée de faire dire ce texte par un chœur est assurément une trouvaille scénique très intéressante. Le découpage est fait de manière telle que le lecteur n'éprouvera pas, me semble-t-il, d'impression de lenteur ou de monotonie. Ainsi, vous ferez entendre à des milliers d'oreilles bienveillantes une prose qu'une méchante fée semblait vouloir réserver à un public confidentiel. Je crois que Fukazawa aussi en serait très content. [...] Votre œuvre est, comme toutes les précédentes, résolument tournée vers une conception généreuse et bonne de l'homme et je suis heureux d'avoir pu vous aider pour cette fois dans l'élaboration de votre sujet. (CSN 20.3. *Historique de la pièce – Voyage Montagne. Dossier critique*)

94 Essais envoyés à Jacques Lecoq, à M. Daraux, à G. Mammet, à Vitez Vial, à Jacques Lemarchand, à Jacques Perret, C. Regis, etc. Dans les années quarante et cinquante se noue une amitié entre l'auteur Gabriel Cousin et le pédagogue théâtral Jacques Lecoq (1921–1999), fondateur d'une école de mime qui s'installe en 1954 à Paris (cf. Bradby 1990 : 224). Il a collaboré à la mise en scène de *L'Aboyeuse et l'automate* de Cousin.

Frank juge donc la dramatisation de cette histoire de façon plutôt positive ; il approuve l'adaptation scénique de Cousin, notamment le rôle majeur attribué au chœur. En effet, pour reprendre Manfred Pfister, le texte dramatique se différencie du texte narratif en ce sens qu'il s'agit ici d'un mode de représentation dans lequel l'auteur ne parle presque jamais lui-même (cf. 2001<sup>11</sup> : 20). Ainsi, pour maintenir le caractère narratif du conte, Cousin s'appuie sur les voix d'un chœur et surtout celle du récitant. Frank souligne d'autre part le côté mystérieux, quasi intime, du conte (« qu'une méchante fée semblait vouloir réserver à un public confidentiel »), cette auréole de mystère qui est l'une des caractéristiques récurrentes attribuées à ce Japon lointain et encore mal connu. La pièce de théâtre telle que Cousin est en train de la concevoir va en quelque sorte lever le voile et, selon le traducteur, révéler à un large public des propos qui, à l'origine, étaient destinés uniquement à quelques connaisseurs de la culture nipponne.

#### 5.4.2. Le rôle du récitant dans la transmodalisation intermodale

La démarche littéraire de Gabriel Cousin<sup>95</sup> illustre bien ce que Kortländer décrit comme une imitation au sens d'une création épigonale (cf. 1995 : 8), puisque le modèle étranger reste parfaitement perceptible dans la production littéraire qui s'en inspire. Comme nous venons de le voir, dans *Le Voyage de derrière la montagne*, Gabriel Cousin s'est inspiré de la traduction d'une nouvelle japonaise pour en faire une pièce de théâtre. Et effectivement, le récit original, notamment l'histoire et les personnages, reste clairement identifiable dans l'adaptation théâtrale de Cousin. Celle-ci nous met en présence d'un type de transposition formelle que Genette appelle « transmodalisation intermodale ». Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette décrit ce processus comme « une transformation portant sur [...] le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique* » (1982 : 396). Ce que fait alors Cousin, en s'inspirant d'une nouvelle japonaise pour écrire une pièce de théâtre, est de passer du « narratif au dramatique » ou, en d'autres mots, d'effectuer une « *dramatisation* ». Étant donné que le théâtre comme genre comporte par nature certaines spécificités (il est le seul genre à avoir une dimension corporelle), les changements apportés par Cousin sont liés à cette transmodalisation intermodale comme l'emploi de nombreuses explications et didascalies pour souligner l'importance du jeu scénique ou l'introduction d'un récitant.

---

95 L'article de Buch « Vers une esthétique transculturelle et universelle ? *Le Voyage de derrière la montagne* (1962) de Gabriel Cousin » éclaire également la démarche littéraire de cet auteur inconnu et injustement oublié (voir 2018 : 105–115) et reprend des motifs qui seront toutefois approfondis dans la présente étude.

Si l'on revient à Genette, celui-ci considère que, par rapport au conte ou au roman, le théâtre entraîne « une considérable déperdition de moyens textuels » et que « tout ce que peut le théâtre, le récit le peut aussi » (ibid. : 399). Même si Genette ajoute, en citant Barthes, que le théâtre a tout de même pour seul atout par rapport aux genres narratifs celui de la « théâtralité », il convient ici de préciser son propos. Le théoricien se réfère en effet aux formes théâtrales qui fonctionnent selon les normes du théâtre classique français, dérivées de la logique aristotélicienne. Or les pièces de théâtre des trois auteurs analysés dans cette étude, comme naturellement bien d'autres du XX<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent dans cette longue tradition de remise en cause du classicisme, se libérant du corset des normes classiques du théâtre, notamment la règle des trois unités. À titre d'exemple, nous pouvons nommer les écrivains romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle, tels Victor Hugo (1802–1885)<sup>96</sup> ou Alfred de Musset (1810–1857), qui se situent dans ce renouveau du théâtre rejetant la séparation des genres de la comédie et de la tragédie et préconisant de faire du drame une synthèse entre les deux genres. Surtout pour Claudel et Cousin, il s'agit de redonner au théâtre un caractère quasi épique en lui faisant raconter une histoire où la narration compte plus que l'action elle-même. À ce sujet, ils ne remettent pas seulement en cause le théâtre classique, mais aussi d'autres formes de théâtre reposant sur une réflexion sur la mimésis. En s'appuyant sur des procédés théâtraux issus du théâtre *nô*, mais naturellement aussi du théâtre grec antique, Cousin entend justement se libérer des traditions du théâtre classique français d'un Racine (1639–1699) ou d'un Molière (1622–1673) ou celles de la comédie traditionnelle, comme par exemple d'un Marivaux (1688–1763), comme il l'explique dans son interview avec Knapp :

Notre époque d'expression audio-visuelle, de vitesse de déplacements, de rapidité et de puissance des moyens de communication et d'information, ne peut plus guère utiliser les formes de la comédie traditionnelle, ni de la fameuse règle des trois unités du théâtre classique français. (1971 : 663)

Si Cousin s'affranchit des normes traditionnelles, c'est pour développer une conception théâtrale qui lui semble plus adaptée à son époque, mais aussi aux attentes du public d'après-guerre. L'écrivain se réfère aux changements techniques de son temps : il évoque notamment la vitesse des déplacements qui

96 À ce sujet, nous nous référons à la fameuse préface de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo qui théorise le drame romantique en le caractérisant par une utilisation de tous les registres, l'introduction d'une multitude de différents personnages, une remise en question des trois unités pour présenter une vision plus dense de l'action présentée, etc. Contrairement aux nouvelles conceptions du genre dramatique sérieux de Diderot (1713–1784), Hugo revendique alors un drame qui se libère des tons et des registres tout en le situant dans un cadre plus vaste, tel l'Histoire ou la liberté (cf. Viala 2016<sup>2</sup> : 361 sqq.).

apporte une nouvelle perception par rapport au temps et à l'espace ou les nouveaux moyens d'expression audio-visuelle qui permettent de nouvelles expérimentations sur scène. Ainsi, l'auteur propose d'utiliser dans la mise en scène de sa pièce *Le Voyage de derrière la montagne* plusieurs médias pour soit visualiser le pèlerinage d'O Rin soit souligner les différents plans et lieux du village et de l'action. Il évoque dans ses « Notes sur la construction et la mise en scène » l'utilisation de « toiles ou panneaux peints ou photographiés » (LVDM : 118) ou même l'utilisation d'un « [m]ontage cinématographique » (ibid. : 119) qui permet de filmer les personnages en gros plan. On voit alors que Cousin mêle son esthétique théâtrale aux progrès et conceptions de son temps pour adapter ce conte nippon aux attentes et envies des spectateurs-lecteurs.

Pour revenir à Genette et à son énoncé quelque peu réducteur sur les distinctions qualificatives entre le genre théâtral et le genre narratif, le chercheur modère son jugement en citant Paul Claudel, qui semble avoir trouvé une solution à ce problème :

Quant à la catégorie de la *voix* (« qui raconte ? »), totalement liée par définition à l'existence d'un discours narratif, elle disparaît ici entièrement, sauf présence d'un récitant comme l'Annoncier du *Soulier de satin*. (1982 : 399)

Le récitant semble donc redonner au théâtre sa force narrative : curieusement, c'est un outil théâtral qui n'est pas seulement utilisé par Claudel (dans *Le Soulier de satin* comme dans *Le Livre de Christophe Colomb*), mais également par Genet (dans *Les Nègres*) et justement Cousin. En ce qui concerne *Le Voyage de derrière la montagne*, le récitant remplit à lui seul trois fonctions principales pour combler ce « vide » dû au déficit narratif. D'abord, c'est le récitant qui, la plupart du temps, raconte ce qui se passe aux lecteurs ou spectateurs, comme le montre cet exemple tiré parmi bien d'autres de la pièce, décrivant le retour du fils, Tappéi, après avoir accompagné sa mère O Rin à la Sainte Montagne :

Il était en sueur et il avait froid. Il se sentait épuisé et en même temps, une sorte de légèreté couvrait ses épaules. Son cœur lui semblait vide. Enfin, il arriva en vue des quelques feux du village. Il y avait juste un peu de neige, comme un léger tissu sur la terre. Le ciel s'était dégagé et les étoiles scintillaient. (LVDM : 112)

Ce récitant quasi omniprésent assume donc la fonction d'un narrateur qui non seulement décrit ce qu'il voit, mais dépeint aussi les sentiments intimes du protagoniste. Mais le récitant agit également comme un personnage qui dicte et accompagne les cérémonies effectuées dans le village, comme on le voit dans la citation suivante :

C'était là le lieu de la Fête ! Là on dansait la danse de la Fête des Morts. [...] Cela consistait simplement à former une ronde et à marcher, tout en frappant l'une contre

l'autre des cuillers de bois qu'on tenait dans les deux mains. [...] *Il rejoint l'aire de la Fête avec son gong.* (Ibid. : 43)

En effet, la cérémonie revêt une signification cruciale dans le théâtre de Cousin et le récitant, agissant ici comme un prêtre, s'y prête parfaitement. La performance rituelle mise en place à travers les ordres du récitant peut être envisagée comme un moment de transgression, vécu à travers l'appropriation du corps par l'exécution de certains gestes, bruits et paroles, comme ces danses décrites ou le choc de ces cuillers en bois, ce qu'on observe surtout dans le théâtre *nô*, comme dans d'autres formes théâtrales extra-européennes. Enfin, le récitant apparaît au lecteur ou spectateur comme un esprit ou spectre qui parle aux protagonistes ou à leur conscience :

Conscience de Tappéi : Les corbeaux ont tôt fait de manger les aliments !

Le Récitant : C'est pourquoi on dit que les corbeaux se réjouissent quand il y a un enterrement.

Conscience d'O Rin : Ils savent à l'avance, [sic] qu'un enterrement aura lieu ! et ils croassent de joie ! (Ibid. : 75)<sup>97</sup>

Ici, le récitant ressemble au *waki*, le personnage secondaire dans le *nô*, qui lui aussi réunit en lui plusieurs fonctions, souvent cruciales pour le déroulement de la pièce de théâtre. En effet, la pièce de *nô* fonctionne comme lieu de rencontre et de transformation mystérieuse s'effectuant à l'aide d'une cérémonie dictée par les autres participants de la pièce, comme le *waki* ou le chœur. Sang-Kyong Lee établit lui aussi ce lien entre le récitant de Cousin et le *waki* du *nô* :

Er gibt nicht nur die Einführung in Schauplätze und Geschehen, sondern bleibt das ganze Stück über am Wort und tritt immer wieder auch ins Zwiegespräch mit den handelnden Personen [...]. Die Funktion des Récitant in diesem Stück kommt in etwa dem gleich, was *Waki* und Chor im *Nô* leisten. Ähnlich wie im *Nô* ist der Handlungsfortgang sehr langsam, das äußere Geschehen reduziert, die eigentliche Handlung spielt im Seelischen ab, ist inneres Erleben. Daher findet sich weniger echter Dialog, meist handelt es sich um ein « Zusihselbstsprechen », ein Aussprechen von Gedanken, oder aber um ein – gedankliches – Wechselgespräch mit dem *Récitant*. (1983a : 351)

En restant en contact permanent avec le public, en remplissant ces passages narratifs et informatifs de l'action et en émettant des jugements à travers ses commentaires, le récitant fournit une vision à la fois autonome et pluridimen-

97 Pour réaliser sur scène la voix de la conscience, Cousin développe différentes idées, comme on peut le lire dans ses « Notes sur la construction et la mise en scène ». Il énonce, entre autres, l'idée que, lorsque la conscience parle, l'acteur-personnage pourrait se mouvoir au ralenti, tandis que la voix de la conscience se fait entendre d'une voix enregistrée. L'auteur préfère l'idée suivante : pendant l'évocation de la conscience, les acteurs s'immobilisent et parlent avec une voix différente. Ainsi, les spectateurs peuvent constater les différents niveaux d'énoncés (cf. *LVDM* : 117).

sionnelle sur la pièce elle-même. Bénéficiant d'une supériorité de perspective par rapport aux autres personnages, le récitant, pour reprendre Pfister, a la possibilité « den Informationsstand im inneren Kommunikationssystem jederzeit zu unterbrechen und Künftiges vorwegzunehmen » (2001<sup>11</sup> : 112). Le recours au récitant permet alors à Cousin non seulement d'apporter une dimension narrative au drame et de lui ajouter cette note épique, mais également de se mouvoir entre les différentes époques, puisque le récitant réunit en lui la voix du passé, du présent et du futur. L'auteur le constate d'ailleurs lui-même en écrivant : « J'ai essayé de lier le rêve et la réalité, l'action et la conscience : c'est pourquoi j'ai fait parler celle-ci » (LVDM : 117).

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Cousin tente de développer une conception théâtrale d'une esthétique transculturelle qui lui semble plus adaptée à son époque, mais aussi aux attentes du nouveau public issu de la décentralisation du théâtre et donc de nature plus hétérogène : le récitant accomplit alors parfaitement cette oralité qui rend le jeu scénique vivant et intéressant.

#### 5.4.3. Les changements apportés dans la pièce

Toutefois, Cousin prend ses distances par rapport au conte original. Sur plusieurs documents du fonds CSN 20.1. *Le voyage de derrière la montagne – représentation* à l'IMEC, on trouve des notes de l'écrivain concernant la construction de la pièce : sur l'une de ces notes, il écrit « Ne pas situer au Japon – Cela [sic] doit jamais se passer au Mexique, dans les Andes, dans l'Himalaya, [...] sur les hauts plateaux Algériens [sic], au Brésil ». Ce constat implique deux points intéressants : tout d'abord, l'auteur prend clairement ses distances par rapport à un exotisme cru qui situerait l'action dans un pays lointain pour rendre l'action plus insolite et pittoresque, en faisant de l'« Autre » un simple outil de décor. Ceci nous amène à la deuxième dimension impliquée dans cette note : Cousin entend souligner la dimension universelle de ce conte en ne le localisant justement dans aucun pays précis, même si le conte, dans sa version originale, se situe au Japon. L'écrivain met en avant dans sa pièce les notions de pauvreté et de faim pour faire de ce conte une sorte de parabole concernant tous les hommes de la terre. Pour lui, le théâtre s'avère le lieu parfait pour raconter une tragédie et énoncer une vérité universelle inspirée d'un conte nippon.

Dans l'ensemble, Cousin a repris la trame du conte pour en faire une pièce de théâtre divisée en trois parties. La première partie présente le sujet principal de la pièce : O Rin, âgée de 69 ans, doit bientôt partir à la Sainte Montagne, comme le veut la tradition de son village, pour laisser sa place aux plus jeunes de sa famille, habitants de la Maison de la Souche. Avant son départ, elle essaie de tout

mettre en place pour organiser au mieux la vie familiale sans elle : son fils Tappéi est veuf et doit élever ses trois enfants tout seul, ce qui s'avère laborieux. C'est pourquoi O Rin veut lui trouver une nouvelle femme, qui, au cours de la première partie, arrive au village : elle s'appelle Tamayan et vient d'un autre village, le Village d'en face. Dans la seconde partie de la pièce, le lecteur voit s'aggraver la situation de la famille d'O Rin, car son petit-fils Keisakichi se révolte et sa compagne Fumiko de devant l'Étang se trouve enceinte de lui. Fumiko, qui vient alors habiter dans la Maison de la Souche, mange beaucoup trop, ce qui inquiète les autres membres de la famille, vu la disette chronique qui y règne. O Rin, qui voulait rester encore un peu plus longtemps pour transmettre à Tamayan tous les secrets de la recherche de nourriture, décide donc de partir plus tôt que prévu. La troisième partie se déroule autour de son pèlerinage : elle est portée par son fils Tappéi qui l'accompagne à la Sainte Montagne, triste de laisser partir sa mère qu'il aime beaucoup.

On observe cependant par rapport au conte plusieurs changements qui, pour la plupart, sont plutôt mineurs et n'influencent ni le déroulement ni le dénouement de l'histoire. Par exemple, l'auteur a modifié certains noms (Mata-yan devient Iki Mo, Matsu-yan devient Fumiko) : ce changement est dû à une ressemblance phonétique des noms qui pourrait déconcerter le lecteur ou spectateur occidental. De plus, les noms choisis par Cousin correspondent davantage à la sonorité des noms japonais telle que l'imaginent les Français. Un autre changement plutôt mineur concerne l'emploi des chansons qui, dans la nouvelle, structurent la trame interne de la narration et sont souvent longuement décrites par Fukazawa lui-même ou expliquées par le traducteur Frank en bas de page (cf. Fukazawa 1959 : 76 sq.). Le conte de Fukazawa comporte également une forte connotation bouddhiste que Cousin a nettement atténuée dans sa pièce, tout en s'efforçant de garder le caractère cérémoniel du conte<sup>98</sup>. Cependant, une différence capitale apparaît dans la présentation du caractère des personnages. Dans la pièce de Cousin, la bru Tamayan est décrite comme une femme honnête et douce. Il en est de même dans le conte, mais un passage – l'épisode du bébé<sup>99</sup> – lui confère un trait caractéristique plutôt ambivalent : Keisakichi et Fumiko déclarent vouloir jeter le bébé dans un ravin après sa naissance. Dans la pièce, les autres membres de la famille sont choqués par ces propos cruels. Dans le conte, toutefois, Tamayan confirme la nécessité du meurtre du bébé et elle dit (avant même que ses parents ne prennent la parole) : « Quand le souriceau naîtra, moi, j'irai le jeter dans un ravin, à la montagne de derrière » (Fukazawa 1959 : 100).

98 Le caractère rituel et sa fonction dans la pièce seront analysés dans la partie portant sur le pèlerinage rituel vers la mort dans *Le Voyage de derrière la montagne*.

99 Nous donnerons une analyse plus détaillée de l'épisode du bébé, tout comme celui de la révolte de Keisakichi et de l'assassinat d'Iki Mo dans la partie traitant la démythification du spirituel et la cruauté de la réalité.

Cousin a transformé les paroles de Tamayan en écrivant : « Quand le souriceau naïtra, on le cachera » (LVDM : 76). Cette modification opérée par Cousin émane du besoin de maintenir une certaine logique du caractère, du point de vue de cet auteur français, mais aussi de la nécessité de ne pas choquer l'auditoire occidental. Puisque Tamayan est présentée comme une femme aimable et modeste, de tels propos choqueraient la morale et les attentes du public occidental. Un autre changement de caractère apparaît chez Keisakichi qui, dans la pièce, est présenté comme un rebelle qui se révolte non seulement contre sa famille, mais aussi contre la tradition du village : dans le conte, cependant, Keisakichi – n'étant toutefois pas un modèle de douceur – n'est pas aussi rebelle que dans la pièce.

Par rapport aux changements apportés pour respecter les normes et attentes du public français, nous avons également remarqué que les passages désagréables, comme encore une fois l'épisode du bébé ou celui du meurtre d'Iki Mo, sont décrits plus longuement et plus en détail dans le conte japonais que dans la pièce de Cousin. Fumiko, dans le conte Matsu-yan, est chargée de garder les enfants, puisqu'elle s'est montrée incapable d'allumer un feu correctement. Elle chante alors une chanson à la fille de Tappéi, tout comme dans la pièce, mais cette chanson n'est pas faite pour les oreilles d'un enfant ; de plus, Fumiko la secoue brutalement. Ce passage, longuement décrit dans le conte, suscite une impression de malaise chez le lecteur, puisque l'enfant pleure et hurle de peur et de douleur. Tamayan reprend alors l'enfant à Fumiko pour mettre fin à cette torture. Elle examine l'enfant avec O Rin : « Sur le derrière, il y avait des traces de pinçons en quatre endroits, qui formaient comme des taches bleues » (Fukazawa 1959 : 81). Cette maltraitance physique de l'enfant n'est en aucun cas mentionnée dans la pièce (excepté l'épisode de la chanson (cf. LVDM : 60)). Ici également, nous soupçonnons une censure délibérée de la part de l'auteur qui soit trouve ce passage inintéressant pour sa vision théâtrale soit le juge trop bouleversant. Il en est de même pour l'épisode du meurtre de Mata-yan (appelé Iki Mo dans la pièce) par son propre fils : dans la nouvelle japonaise, l'assassinat est décrit avec des détails d'une réelle cruauté :

Son fils le poussa de la main et s'apprêta à le précipiter en bas. Mais Mata-yan, avec des doigts qui avaient retrouvé au milieu des cordes un peu de liberté, agrippa désespérément le col du fils et s'y accrocha. Le fils essaya de desserrer l'étreinte de ces doigts-là. [...] Le bout des jambes du vieillard commençait à pendre de façon inquiétante au-dessus de la vallée. [...] Là-dessus, le fils leva la jambe et *vlan !* d'un bon coup de pied dans le ventre de Mata-yan, il envoya bouler celui-ci. Et voilà Matayan qui tomba à la renverse, la tête la première vers la vallée, tourna deux fois sur soi-même comme une balle, et qui, aussitôt, retombant de côté, dégringola sur un talus abrupt et alla s'abîmer en bas. (Fukazawa 1959 : 139 sq.)

Cet épisode n'est pas décrit de la même manière dans la pièce de Cousin. Dans *Le Voyage de derrière la montagne*, la scène est observée et décrite par le Récitant et la Conscience de Tappéi :

Son fils le pousse de la main et s'apprête à le précipiter en bas. Mais Iki Mo, avec des doigts qui avaient retrouvé au milieu des cordes un peu de liberté, agrippe désespérément le col du fils et s'y accroche. Le fils essaye de desserrer l'étreinte. [...] Les jambes du vieillard pendent au-dessus de la vallée. [...] Le fils lève la jambe... et il envoie bouler le vieux dans le vide. (LVDM : 110)

Il est intéressant de voir que le film japonais *La Ballade de Narayama*, inspiré de la nouvelle de Fukazawa, réalisé par Keisuke Kinoshita et sorti en 1958, relate cet épisode encore d'une autre manière. Dans le film, Tappéi observe comment le fils essaie de jeter son père Iki Mo du haut de la falaise ; celui-ci s'agrippe de toutes ses forces à son fils. Contrairement à la nouvelle et à la pièce de théâtre, Tappéi, dans le film, essaie de sauver Iki Mo et de le soustraire à son horrible destin, mais sans y parvenir. Après la chute d'Iki Mo, son fils et Tappéi se livrent un combat désespéré, durant lequel le fils trébuche et tombe lui-même dans la vallée. Il se peut que Cousin n'ait pas eu connaissance du film – et donc de cette interprétation – qui ajoute à cette scène une nouvelle intensité dramatique.

Gabriel Cousin omet donc les passages ou descriptions qui lui semblent trop cruels autant du point de vue de l'auteur que du spectateur-lecteur. Pour rendre toutefois justice à l'écrivain, on doit tout de même reconnaître que celui-ci s'est efforcé de rester le plus près possible du conte, comme on le voit dans les passages cités. En effet, la pièce reprend intégralement certaines phrases de la traduction de Frank et utilise les chansons qu'il fait aussi chanter<sup>100</sup> sur scène. Toutefois, l'auteur n'entend pas imiter le *nô* – nous rappelons que le conte est inspiré d'une pièce de Zeami – car ceci risquerait de ne pas toucher les spectateurs français. Les modifications et censures apportées à la pièce par Cousin sont vraisemblablement liées à une adaptation de l'histoire aux attentes du public français. Pour obtenir le même effet dans la culture française que dans la culture nipponne, l'auteur procède à une traduction culturelle de la nouvelle de Fukazawa (à partir de la traduction de Frank) : il décontextualise et recontextualise sa pièce de théâtre. C'est ce qu'il explique d'ailleurs à Françoise Lepeuve, chargée de la mise en scène de sa pièce de théâtre lors des Jeux dramatiques d'Arras en 1966, dans une lettre du 13 mai de la même année :

Quant à penser faire de la pièce un *nô* – bien sûr – cela est possible. Mais alors je craindrais beaucoup que le flou formel ne prenne trop d'importance, au détriment du

100 Nous avons déjà mentionné les documents du fonds CSN 20.1. *Le voyage de derrière la montagne – représentation* à l'IMEC, où on trouve des notes de l'écrivain concernant la construction de la pièce : sur l'une de ces notes, il demande de « [g]arder les chansons » et la « [m]usique », ce qui confirme sa volonté de les inclure dans sa création artistique.

fond. Bien sûr on peut en faire une belle chose, esthétique, mais [elle] [...] risque de n'être plus qu'une légende, qui ne concerne plus les gens. Et l'esthétisme – tout seul – c'est une fuite. Et puis est-ce à un occidental de faire un nô ? (CSN 20.1. *Le voyage de derrière la montagne – représentation*)

Ainsi, Cousin n'entend pas produire un esthétisme hermétique – ce que sera le nô aux yeux des contemporains français qui le verront pour la première fois. Sa question « est-ce à un occidental de faire un nô » est d'autant plus intéressante qu'elle met en lumière un problème récurrent lors de la reprise d'esthétique extra-européenne par un Occidental. Puisque l'auteur intègre par ses changements la dimension de la réception, nous sommes en présence d'une triple adaptation : du conte japonais de Shichirô Fukazawa à la traduction de Bernard Frank, de la traduction de celui-ci à la pièce de théâtre de Cousin et des attentes d'un public japonais<sup>101</sup> à celles d'un public français. En effet, chaque regard sur une autre culture, surtout lors de la traduction interculturelle, est fortement sélectif et peut devenir ainsi réducteur : ces changements s'inscrivent donc non seulement dans un contexte culturel (du Japon et de la France), mais aussi dans un contexte sociohistorique (le courant du théâtre populaire où se situe Cousin). « [L]'esthétisme [...] est une fuite » comme Cousin le constate et donc contraire à ses attentes personnelles vis-à-vis de son théâtre : ce qu'il veut avant tout, c'est formuler un discours concret sur la faim tout en se servant d'une mise en scène épique.

#### 5.4.4. Mission théâtrale de Cousin : discours sur la faim et mise en scène épique et corporelle

Enfant de l'époque du théâtre populaire de Jean Vilar (1912–1971)<sup>102</sup>, Cousin entend justement produire un théâtre populaire dont la mission est de réunir les

101 À ce sujet, une lettre non datée de Yassou [sic] Ohashi écrite à Cousin montre la perception nipponne à la fois de la traduction de Frank et de la transposition de Cousin : « Quand j'ai lu pour la première fois ce récit en japonais, il m'a paru qu'il était plus cruel en même temps plus beau, plus dense et plus commique [sic.]. Je me demande si la traduction n'a pas adouci certains mots crus et directs en japonais et aussi que le fait d'insérer les consciences des personnages n'a pas ralenti le déroulement. Si l'on situe le récit au premier plan, l'histoire est un peu reculée vis-à-vis de [sic] spectateurs. Et dans l'histoire reculée, il y a encore deux plans : celui de [sic] personnages et celui de ses [sic] consciences. Alors mes attentions sont de temps en temps dérangées au lieu d'être intégrées dans le drame » (CSN 20.3. *Historique de la pièce – Voyage Montagne. Dossier critique*). Cette remarque est tout à fait intéressante, parce qu'elle montre que pour un lecteur-spectateur japonais la traduction est en effet moins cruelle que le conte. Pour Ohashi, l'introduction des différentes consciences le déconcerte, même si ce procédé – lié à cette dimension épique voulue par l'auteur – est une transposition de la part de Cousin du théâtre nô.

102 Jean Vilar a fondé le Festival d'Avignon en 1947 et était le directeur du Théâtre National

spectateurs, c'est-à-dire les rassembler et les mettre en communication sans pour autant les unifier au sens de fusionner et homogénéiser, comme l'auteur l'explique dans une interview avec Bettina Knapp :

Je désire simplement réunir et montrer ce qui se passe dans le monde. Mais réunir sans vouloir unifier les individus ni les groupes sociaux. Réunir dans un constat en laissant libres [...] les réactions, les contradictions, la polémique, la diversité des jugements et des prises de position, afin de rendre plus vivant notre monde. (1971 : 663)

Ce désir de réunir le public sans le contraindre pour autant à des réactions spécifiques provient, entre autres, de son passé sportif ; on ne doit pas oublier en effet que Cousin a été athlète de compétition durant de longues années. Pendant et après la Seconde Guerre mondiale, il a travaillé comme instructeur sportif, notamment à Grenoble (cf. Charreton 1983 : 9 sq.). C'est d'ailleurs grâce à un évènement sportif qu'il a découvert le théâtre en 1941 : il a assisté à la représentation de *800 mètres* d'André Obey<sup>103</sup> (1892–1975), dont le metteur en scène était justement Jean-Louis Barrault, au stade Roland Garros à Paris (cf. Bradby 1990 : 224). Ainsi, on peut dire que sa passion pour le théâtre émane aussi de son enthousiasme pour le sport, comme il le décrit dans la même interview :

J'ai découvert le théâtre tardivement. Mon enfance dans un milieu ouvrier ne m'avait jamais permis de le rencontrer. Ce sont, à mon avis, les spectacles sportifs, et particulièrement ceux du stade, qui m'ont bien avant que je ne m'en rende compte conduit vers le théâtre. Dès que je l'eus rencontré, je fus conquis. (Knapp 1971 : 659)

L'intention de Gabriel Cousin est donc de réunir le public pour le faire assister à un spectacle qui, en analogie à un spectacle sportif, offre à chacun la possibilité d'éprouver les sentiments les plus divers comme l'ennui, la colère ou la joie. En ce sens, le spectacle sportif s'apparente en quelque sorte au théâtre populaire par la création d'un sentiment de communauté vécu à travers le spectacle ou la mise en scène. Toutefois, pour l'écrivain, il ne s'agit pas d'homogénéiser le public, mais de prôner la diversité vécue à travers un spectacle communautaire.

À ce sujet, nous retiendrons une remarque de David Bradby qui souligne l'influence du sport dans la conception théâtrale de l'auteur : il constate que le théâtre de Cousin s'imagine « d'abord en termes de mouvement, et seulement ensuite en tant que textes » (1990 : 224). Ce constat s'inscrit parfaitement dans le renversement des paradigmes théâtraux abordés auparavant. Ceux-ci s'éloignent de la teneur textuelle pour privilégier cette dimension corporelle de plus

Populaire à Paris (1951–1963). Son but était de « mettre le répertoire classique et moderne à la portée de tous, en particulier des plus pauvres » (Wehle 1991<sup>2</sup> : 19). Selon Vilar, le théâtre assume une mission éducative et même démocratique, ayant donc une importance cruciale dans la formation du citoyen français.

103 Selon John K. Gillespie, André Obey a également été inspiré par le théâtre japonais (cf. 1979 : 278 sqq.).

en plus importante dans le théâtre à partir de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Pierre Charreton renforce ce constat dans son article « Le rôle et le sens du sport dans l'itinéraire créateur de Gabriel Cousin », lorsqu'il décrit l'importance du sport dans la conception théâtrale de Cousin : « Le sport met en évidence une esthétique selon laquelle l'élément constitutif essentiel du style réside dans l'adaptation, l'adéquation du mouvement à la fin recherchée » (1983 : 13). Pour Cousin, le sport permet de démontrer la diversité sémiotique du corps lors de la performance, puisqu'il se transforme en zone d'inscription de compétition, d'esthétisme et également de mysticisme. Si Gabriel Cousin a choisi la pièce de théâtre pour écrire *Le Voyage de derrière la montagne*, c'est parce que le genre théâtral est le genre littéraire le plus proche d'un événement sportif par sa dimension spectaculaire, la présence physique du public et l'ostentation sémiotique des gestes corporels effectués par les acteurs sur la scène.

Revenons maintenant à la dimension épique de la pièce de Cousin et à sa mission théâtrale : plusieurs retranscriptions d'articles et de lettres ainsi que des coupures de presse archivées dans le fonds CSN 20.3. *Historique de la pièce – Voyage Montagne. Dossier critique* soulignent le caractère universel du *Voyage de derrière la montagne*, qui a été représenté en 1966 lors des Jeux dramatiques d'Arras, un concours-festival du jeune théâtre, et qui a remporté le premier prix du jury. Comme on peut le lire dans ces articles de journaux, la représentation de la pièce de Cousin n'a pas laissé la critique insensible. Un article de Robert Abirached dans le *Nouvel Observateur* datant du 22 juin 1966 constate que la pièce « nous [parle] de la faim dans le monde » et que l'auteur « l'a détachée de son contexte national et située dans un pays exemplaire qui pourrait être n'importe quel pays du tiers monde ». Dans cette remarque, nous retrouvons deux facteurs « universels » que nous avons déjà vus auparavant : d'abord, le thème de la faim qui est un des sujets majeurs de la pièce, sujet universel car il concerne toute la condition humaine, des millions d'humains étant menacés de famine. Ensuite, le fait d'avoir situé la pièce dans un village quelconque – « un pays exemplaire » – pour souligner le caractère universel et fortement socio-critique de sa pièce.

Cousin restant avant tout un écrivain engagé, son action militante contre la faim dans le monde se reflète aussi dans son choix pour la préface de la version publiée : cette préface a été écrite le 9 octobre 1964 par l'auteur brésilien Josué de Castro (1908–1973). Lui aussi était un écrivain engagé qui a consacré des ouvrages entiers au thème de la faim (d'ailleurs cités par Cousin dans « Extraits de textes sur la Faim dans le monde », textes situés après la pièce elle-même, cf. *LVM* : 126 sqq.). Du reste, l'auteur brésilien explique lui-même que « ce n'est pas en tant que critique d'art qu'il [Cousin] demande mon avis mais en tant que sociologue de ce phénomène de la faim, qui est le thème de sa pièce » (ibid. :

préface). De même, De Castro souligne la dimension universelle de ce conte transposé dans le monde théâtral :

En transposant ce thème de la faim au théâtre, Cousin n'a pas voulu situer sa pièce au Japon mais a essayé de l'universaliser, donnant comme décor à sa narration toutes les régions du monde qui composent le paysage humain de cette tragique géographie de la faim [...]. (Id.)

Par ailleurs, Robert Piguierre, dans une lettre datée du 29 août 1966, compare le théâtre de Cousin au théâtre épique tout en citant le nom de son créateur – Bertolt Brecht :

Aujourd'hui le sens dramatique est redevenu fonction de l'imagination épique – très naturelle chez vous – qui apparente les réussites les plus valables de ce temps (c'est peut-être l'essentiel de l'apport de Brecht) aux archétypes du théâtre universel. (CSN 20.3.)

Dans sa préface, De Castro avait également évoqué le nom de Brecht en observant que Cousin se servait « aussi des expériences récentes de l'expressionnisme germanique, telles que Brecht les a menées à bien ». Quels sont ces éléments épiques du théâtre brechtien dans la vision esthétique du théâtre de Cousin ? Nous avons déjà mentionné l'utilisation d'un chœur et d'un récitant qui remplissent une fonction narrative tout en mettant l'action à distance du spectateur ou l'utilisation des moyens techniques modernes pour souligner la simultanéité de l'action. Nous remarquons également dans *Le Voyage de derrière la montagne* et aussi dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*<sup>104</sup> des apports musicaux qui permettent une nouvelle forme de perception et réflexion du public. Pour citer un exemple concret (parmi bien d'autres), on peut nommer la scène finale du *Voyage de derrière la montagne* quand le récitant commence à chanter, chanson reprise par toute la famille d'O Rin pour mettre un point final au pèlerinage de celle-ci et souligner la dureté et solitude inexorables de ce chemin vers la mort : « Si froid qu'il fasse, le vêtement doublé d'ouate, On [sic] ne peut pas vous en couvrir quand vous allez à la montagne » (*LVDM* : 115). Et effectivement, Cousin souligne lui-même avoir été inspiré par Brecht, comme on peut le lire dans sa réponse à la question de Bettina Knapp (« A-t-on comparé votre théâtre avec celui de Brecht ? ») :

Oui, souvent mon théâtre a été comparé à celui de Brecht et à celui de Claudel. Brecht a joué un rôle considérable dans le développement de mes conceptions théâtrales. Il m'a permis de « voir » en quelques années ce que j'aurais mis des années peut-être à trouver. Il m'a montré le chemin dans la nuit de la réinvention d'une dramaturgie

104 À la fin de la pièce, les protagonistes chantent « la Cantate à la Paix » (*LDFM* : 255 sq.) pour souligner la lutte contre les essais nucléaires et donner une touche finale sociocritique à la pièce.

contemporaine, dans sa forme comme dans son fond. Et au bout du chemin brillait la lumière de la pensée brechtienne. Il m'a donné la leçon et la confiance, me révélant que ce dont je rêvais était possible. Surtout pour nous, Français, qui étions bloqués, enserés dans le traditionnel corset de notre théâtre classique. (1971 : 663)

Cette réponse de Cousin est tout à fait intéressante car elle confirme les composantes esthétiques présentées auparavant et révèle ainsi plusieurs aspects importants. Tout d'abord, l'écrivain affirme que c'est bel et bien Brecht et Claudel qui l'ont aidé à développer ses conceptions du théâtre. C'est surtout *Le Soulier de Satin*, mis en scène par Barrault en 1943, qui a eu un impact considérable sur la pensée théâtrale de Cousin (cf. Bradby 1900 : 224). Au niveau esthétique, ce lien entre Claudel et Cousin se traduit entre autres par le mélange narratif entre le passé et l'avenir, entre le réel et l'irréel traduisant cette universalité du théâtre. De plus, la manière lyrique et poétique du *Voyage de derrière la montagne*, comme l'emploi de chœurs<sup>105</sup> dans les deux pièces de Cousin, montre un rapport au niveau esthétique avec *Le Soulier de Satin* tout comme avec *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel. À côté de ce lien généalogique essentiel entre Cousin et Claudel, la notion de « dramaturgie contemporaine » est tout à fait cruciale, puisqu'il s'agissait pour Cousin – mais aussi pour Claudel ou Genet – de réformer les conceptions théâtrales dans le but de faire un nouveau théâtre pour un public neuf. Ce renouvellement du théâtre français, qui dans sa réalisation peut s'avérer polymorphe (le théâtre surréaliste, le théâtre absurde, le théâtre populaire, etc.), consiste à le débarrasser de toutes les vieilles notions du théâtre classique. Il ne s'agit donc pas d'un simple retour en arrière, mais d'un retour à la source primaire – avec le théâtre antique grec – ou d'une tentative d'aller encore plus loin – avec les formes extra-européennes, avant tout asiatiques – comme l'ont fait les trois auteurs français en question.

Revenons à la réception de la pièce par la critique : bien que Cousin ne veuille justement pas situer sa pièce dans un contexte uniquement nippon, Réjane Tronel considère dans son article « *Le Voyage de derrière la montagne* du Grenoblois Gabriel Cousin salué comme une œuvre de grande qualité » du 13 juin (sans indication du journal) qu'il y a dans cette pièce une ambiance très « japonaise » :

Gabriel Cousin s'est inspiré de la légende japonaise narrée dans « Les Chansons de Nayarama ». Bien que son village soit indéterminé, il est fortement marqué par l'in-

---

105 Ce que Cousin confirme une nouvelle fois dans une autre interview faite à Anvers le 17 janvier 1964 quand il évoque ses sources d'inspiration pour la création de son *Drame du Fukuryu-Maru* (cf. CSN 9.5. *Le drame du Fukuryu-Maru – Dossier critique*).

fluence japonaise. « Le voyage de derrière la montagne » a la grandeur sobre d'un film japonais inoubliable, « L'île nue »<sup>106</sup>.

Selon Nicole Zand, dans *Le Monde* du 15 juin, la représentation de *Cousin* en 1966 contient trop de répétitions qu'elle lui conseille de supprimer dans les termes suivants : « afin de rendre plus efficace cette narration lyrique sur le thème de la faim, l'auteur aurait certainement intérêt à couper des répétitions qui font redondance ». Une remarque intéressante, puisqu'elle pose le problème de la réception et de son effet. Or les répétitions d'une part constituent un trait caractéristique du théâtre *nô*, et d'autre part soulignent le caractère du rituel – le pèlerinage vers la montagne – que nous analysons plus tard. Dans le *Figaro littéraire* du 23 juin, Jacques Lemarchand, à qui *Cousin* avait déjà envoyé un essai de la pièce avant sa représentation, déclare que l'auteur ne fait pas partie de ces « engagés » simplistes (« ce théâtre < engagé > que nous connaissons bien et qui nous ennuie plus de saison en saison »), mais revêt une tout autre dimension :

Ce voyage... n'enseigne ni ne démontre rien. Il fait mieux : il montre la vie d'un petit village, quelque part entre la Chine et l'Inde, dans lequel les habitants n'ont qu'un souci du soir au matin et de la naissance à la mort : trouver [sic] à se nourrir. [...] Ainsi, sans déclamation, sans nous offrir le spectacle d'enfants au ventre ballonné, sachant d'ailleurs mêler le comique, l'ironie au drame, Gabriel Cousin nous rend témoins de cet état de faim chronique devenu affreusement l'état normal.

Il n'est donc pas étonnant que Lucien Attoun dans *Europe* de juillet-août 1966 situe Gabriel Cousin dans le courant du théâtre populaire issu de la décentralisation du théâtre :

La décentralisation [du] théâtre en Province, dont, à la suite de Jacques Copeau, Jean Dasté aujourd'hui en difficultés avec les autorités municipales de Saint-Etienne, fut le pionnier si elle a révélé aux Parisiens des animateurs, des techniciens et des comédiens remarquables, n'a pas encore suscité l'éclosion de nombreux auteurs. L'un des rares nés de ce grand mouvement est Gabriel Cousin. Ecrire pour un public neuf n'est pas chose aisée. Il ne suffit pas de tenter de l'intéresser par le choix de thèmes supposés répondre à ses préoccupations : il faut que l'écriture dramatique tienne compte de l'évolution de l'esthétique théâtrale.

Les phrases-clés de cette remarque d'Attoun sont cette écriture « pour un public neuf » et « l'évolution de l'esthétique théâtrale ». Elles reflètent en effet parfaitement la double intention de Cousin : d'abord choisir un sujet qui touche ce « public neuf » des années 1960, un sujet en accord à la fois avec les préoccupations de cette époque et son action militante personnelle contre la faim dans le monde, mais aussi régénérer l'art dramatique en empruntant des voies nouvelles

106 Le film cité, *L'île nue* de Kaneto Shindô (1912–2012), a été nommé comme meilleur film lors des *BAFTA Awards* de 1963 et relate la vie précaire d'une famille paysanne japonaise.

inspirées du théâtre japonais. Le projet théâtral de Cousin se reflète dans sa volonté de décentraliser le théâtre, tout comme dans son désir de contribuer à une réflexion sociohistorique sur de grands thèmes présentés sur scène, tels que la faim dans *Le Voyage de derrière la montagne* ou les dangers de la bombe atomique dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*. Mais Cousin participe également à ce mouvement de réception productive qui puise son inspiration dans les théâtres asiatiques comme d'autres auteurs européens du XX<sup>e</sup> siècle l'ont fait.

On voit donc que la pièce de théâtre *Le Voyage de derrière la montagne* – et sa représentation en 1966 – frappe les critiques surtout par rapport à son sujet sensible – la faim – qui touche par son actualité éternelle et par une nouvelle « esthétique théâtrale » rappelant Brecht. Cousin, qui, en dehors de Claudel et de Genet, est le seul à avoir réellement repris pour sa création dramatique une histoire japonaise, a effectivement été inspiré par la littérature nipponne, non seulement au niveau de la forme, mais aussi au niveau du contenu. Le genre du théâtre paraissait à Cousin mieux à même de traduire de façon encore plus intense la dimension spirituelle et cérémonielle du conte japonais. Les critiques ont vu dans cette pièce un « air » de Brecht et de son théâtre épique avec cette introduction du récitant que le théâtre européen connaissait déjà du théâtre antique et des représentations médiévales et qui se fait le porte-parole de notre conscience face aux événements observés. Mais le théâtre de Cousin rejoint également la notion d'un théâtre universel en situant l'action de la pièce dans un monde tantôt irréel tantôt réel qui sollicite chacun des spectateurs par la simplicité – toutefois très puissante – du sujet. Ce n'est pas une action qui est racontée sur scène, mais plutôt un voyage circulaire de la vie vers la mort et inversement, puisque c'est grâce à la mort de la vieille femme qu'un autre habitant du village pourra vivre. Cette idée d'un théâtre populaire qui débouche sur un théâtre de critique sociale met alors l'accent sur un spectacle riche en émotions : pour obtenir les effets voulus, la mise en scène devient de plus en plus importante.



---

**Troisième partie :**  
**Vers une réception productive : une mise en scène sémiotique**  
**et polymorphe**



---

## 6. Transcription du théâtre nippon dans le langage théâtral français

De leur côté, les metteurs en scène tiennent depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle un rôle de plus en plus important dans la réalisation sur scène des œuvres littéraires françaises. Il existe alors des rapports étroits entre les auteurs et les metteurs en scène qui communiquent entre eux régulièrement à travers des entretiens personnels ou par courrier, échanges qui dépassent souvent aussi les frontières européennes. Cette influence de plus en plus grande des metteurs en scène dans le théâtre a souvent été considérée, parfois avec une connotation quelque peu péjorative, comme une sorte de « théâtre des metteurs en scène » ou comme un « Regietheater » (H.-T. Lehmann 2011<sup>5</sup> : 83). Selon Hans-Thies Lehmann, ce rapprochement entre auteur et metteur en scène ou, pour reprendre ses termes, cette autonomisation du théâtre est sans aucun doute irrévocable et tout à fait logique dans l'évolution de la notion du « théâtre » au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Ce processus qui débute à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et mène à la variété des formes théâtrales modernes de l'avant-garde historique va plus tard aboutir au théâtre de la néo-avant-garde des années 50 et 60, époque des pièces de théâtre de Genet et de Cousin, pour finalement s'arrêter au théâtre post-dramatique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle (cf. *ibid.* : 77). L'esthétique théâtrale européenne est alors nourrie par d'autres formes théâtrales extra-européennes, comme le théâtre japonais, pour former une esthétique théâtrale transculturelle.

Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin, eux aussi, ont eu des relations intenses – parfois même fortement émotionnelles et fluctuantes – avec leurs metteurs en scène. Ces liens avec les metteurs en scène ont été particulièrement fructueux non seulement pour la représentation des œuvres théâtrales sur scène mais aussi pour le développement interne et l'organisation de la pièce de théâtre elle-même. Un des objectifs de ces auteurs était de transformer les pièces de théâtre à l'aide des caractéristiques propres à l'opéra wagnérien : le théâtre devait devenir un spectacle réunissant tous les registres sensoriels pour offrir aux spectateurs un univers scénique éblouissant. Il s'agissait alors de redonner au théâtre sa force vitale, voire performative ; il fallait pour cela le libérer de la lourdeur d'un théâtre uniquement textuel pour l'intégrer à une représentation

adaptée à la scène, soulignant ou même remplaçant l'écrit par le « dit » des auteurs. Le théâtre japonais offrait aux auteurs et metteurs en scène tous les ingrédients pour une mise en scène soit impressionnante soit dénuée de tout décor ou un jeu des acteurs raffiné et sémiotique avec divers outils scéniques. Ainsi, nous remarquons un usage excessif des didascalies par les auteurs dans leurs pièces de théâtre, prouvant qu'ils avaient une idée très claire de ce qu'ils voulaient voir sur scène et comment ils voulaient le voir. C'est ainsi que s'est développé un contact très étroit entre le metteur en scène et l'auteur, Paul Claudel avec Jacques Copeau et Jean-Louis Barrault, Jean Genet avec Jean-Louis Barrault et Gabriel Cousin avec Jean Dasté, rapport intensifié par une fascination réciproque pour le théâtre nippon, surtout pour le *nô*.

## 6.1. Vision théâtrale complémentaire entre les auteurs et les metteurs en scène

### 6.1.1. Jacques Copeau et Paul Claudel : fascination commune pour le *nô*

Un des promoteurs de cette influence du théâtre japonais sur le théâtre français et de cette implication des metteurs en scène dans la reformulation du monde scénique a été le metteur en scène Jacques Copeau qui a entretenu des rapports d'amitié très étroits avec Paul Claudel. Il existait un échange régulier entre Copeau et Claudel, comme le reflète notamment l'ampleur de la correspondance entre ces deux dramaturges : sur près de 35 ans, 129 lettres dans lesquelles ils échangent leurs idées concernant les innovations théâtrales. Copeau demande même plusieurs fois à Claudel de lui envoyer des essais sur le théâtre japonais, comme on le voit par exemple dans la lettre de Copeau à Claudel, alors ambassadeur de France au Japon, datée du dimanche de Pentecôte 1926 :

Je suis *ravi* d'apprendre que vous travaillez ferme sur le théâtre japonais. C'est une affaire qui me passionne. [...] Je nourris depuis longtemps l'ambition d'éditer une collection d'écrits sur l'art du théâtre. Si je réussis à mettre cela sur pied me donneriez-vous vos études sur le théâtre japonais ? (Claudel 1966 : 33)

Cette lettre le montre bien : Copeau a entrepris à partir des années 1920 en tant que « spectateur indirect » – c'est-à-dire à partir de la lecture des traductions anglaises et françaises des pièces de *nô* – une rénovation du théâtre français à l'aide de ses réflexions théoriques basées sur ces observations et lectures<sup>107</sup>. Pour

107 Cette réception indirecte du théâtre japonais à travers les traductions se retrouve surtout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, selon Christopher Balme, la réception et le transfert culturel du théâtre *nô* ont d'abord été marqués par une « situation of indirectness » : « Few if any writers or theatre artists who espoused *nô* before the Second World War

y parvenir, il s'est également servi de l'enseignement dispensé à ses interprètes dans son théâtre, le Vieux-Colombier, fondé en 1913 à Paris. Jacques Copeau le dit d'ailleurs dans une lettre à Paul Claudel, écrite le 14 juillet 1926, où il relate comment il a rencontré le *nô* : « Je l'ai [la forme théâtrale] étudiée autant qu'on peut le faire dans les livres que nous possédons en français et en anglais. Elle m'a beaucoup influencé et je m'en suis inspiré dans le travail que je fais faire à mes jeunes élèves » (Claudel 1966 : 146). Ce qui comptait pour Copeau, c'était le rôle capital du metteur en scène et la formation polyvalente des acteurs dans les disciplines du chant, du mouvement et de la mimique, comme cela est le cas dans le théâtre japonais. Dans le *nô* et le *kabuki*, la stricte répartition des rôles est soulignée par le fait que les différents types de personnages (premier rôle ou rôle secondaire, homme ou femme, démon ou moine, etc.) sont transmis en héritage dans les familles d'acteurs et ceci depuis des générations. Copeau voulait introduire cette formation pluridisciplinaire chez les acteurs qui ont travaillé avec lui au Vieux-Colombier. De plus, il voulait orienter le théâtre français vers une synthèse des arts individuels, c'est-à-dire le mettre en harmonie avec la musique, la gestualité et la danse. L'attention du public devait se concentrer uniquement sur le jeu minimaliste des acteurs. Les spectateurs ne devaient être distraits ni par trop d'accessoires sur scène ni par un théâtralisme exagéré des acteurs. Il s'agissait pour les interprètes de ne jamais tomber dans un jeu « faux », mais de développer un jeu scénique expressif et intense. Cette formation pluridisciplinaire des acteurs du Vieux-Colombier se manifeste aussi dans les témoignages de l'actrice Suzanne Bing de la troupe du Vieux-Colombier, qui « a très sérieusement étudié le *nô* japonais » (1991 : 211), comme Copeau l'a écrit dans son journal en date du 27 septembre 1923. Dans les témoignages recueillis dans les *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, Suzanne Bing évoque la volonté de Copeau de former ses élèves-interprètes dans la voie des acteurs japonais avec des exercices de danses, de mimes et de masques :

Le *Nô* se présentait comme l'application des études musicales, dramatiques et plastiques, dont depuis trois ans, nous nourrissions nos élèves, à tel point que les [...] improvisations [...] s'apparentaient comme style à ce *Nô*, [...] plus qu'à n'importe quelle œuvre contemporaine. [...] [L]e problème était de procurer au public français un plaisir de même qualité que celui que le *Nô* offre aux Japonais [...]. (2000 : 392)

Bing met l'accent sur la difficulté de faire partager à un auditoire occidental, par ce spectacle sensoriel et corporel, des moments de plaisir à hauteur de ceux que vit le public japonais (« procurer au public français un plaisir de même qualité »), le spectateur français n'étant dans l'ensemble pas vraiment préparé à ce

---

had any direct, first-hand experience of the form. Playwrights [...] became acquainted with it through reading translations and speaking with first-hand witnesses who had resided in [...] Japan » (2008 : 194).

genre de représentation rompant avec la tradition textuelle qui lui est familière. Nous retrouvons donc ici encore une fois la notion de la norme esthétique du public qui, dans les différents pays, doit pour apprécier d'autres normes culturelles et artistiques soit les connaître à fond soit assister à une version allégée ou transposée dans des codes connus. Comme exemple de mise en scène et d'enseignement des interprètes inspirés du *nô* et de réactions réticentes du public face à cette nouveauté, nous pouvons nommer ici la représentation de la pièce de théâtre *L'Échange* de Paul Claudel, montée en 1914 par Jacques Copeau au Vieux-Colombier. Cette représentation n'a pas eu le succès attendu auprès des spectateurs français ; c'est surtout l'élocution des acteurs, récitant, comme dans le *nô*, le texte sous forme de psalmodie, qui a irrité le public et les critiques (cf. Claudel 1966 : 23). La pièce, qui présente, selon Lee, des ressemblances avec le théâtre épique (cf. 1993 : 25), a été jouée sur une scène dénuée de décorations artificielles : Copeau place un seul arbre au premier plan et à l'arrière-plan de la scène un panneau représentant le ciel pour porter l'attention du spectateur sur les mouvements et les gestes des acteurs (cf. id.).

D'ailleurs, Copeau ne s'est pas contenté de mettre en scène des pièces de théâtre françaises en utilisant les techniques empruntées au théâtre nippon, mais a également tenté de monter des pièces de *nô* authentiques : en 1924, Suzanne Bing et lui ont étudié avec leurs élèves, notamment Jean Dasté (plus tard le metteur en scène de Gabriel Cousin), la pièce *Kantan*<sup>108</sup> pour développer un style d'interprétation tout à fait inédit<sup>109</sup>. L'actrice souligne alors les liens entre le *nô* et « les lois fondamentales que le Patron [Copeau] avait commencé d'ériger pour l'École en une théorie de théâtre » (2000 : 392), ce qui se traduit notamment dans des « exercices de masques » (ibid. : 387), « deux danses et le Chœur du *Nô* » (ibid. : 400). Malheureusement, à cause de la chute accidentelle d'un acteur, cette pièce de *nô* n'a jamais pu être représentée officiellement comme on peut le lire dans les *Souvenirs du Vieux-Colombier*, où Copeau explique pourquoi il avait choisi de réaliser cette forme théâtrale :

Enfin, pour [...] montrer les résultats de plusieurs années, on avait entrepris l'étude d'un *Nô* japonais. Pourquoi d'un *Nô* ? Parce que cette forme [...] demande de l'inter-

108 La pièce *Kantan* a été traduite en 1880 par Basill Hall Chamberlain (1850–1935) et plus tard par Arthur D. Waley en 1921. Cette pièce de Zeami s'inspire d'un conte chinois de Li Pi (722–789) portant sur un oreiller magique qui révèle au dormeur une vision de son avenir. Zeami matérialise alors sur la scène du *nô* le rêve d'un jeune voyageur. Parti en quête d'une vocation bouddhiste, celui-ci s'endort et devient dans son rêve un empereur (cf. Nishino 2007 : 83 sq.). Selon Nishino, *Kantan* fascine Copeau surtout « en raison de la mise en scène, plus précisément, pour emploi d'un décor simple et suggestif » (2006 : 25).

109 Dans les notes de Jean Dasté datées du 2 mars 1924, celui-ci écrit : « Le *Nô* est presque prêt, Mme Bing n'a plus à s'occuper maintenant que des détails [...]. Le Patron nous a dit que notre réalisation était très belle » (Copeau 2000 : 399 sq.).

prête une formation technique exceptionnelle. La représentation en allait être donnée au public. Si elle avait eu lieu, peut-être nos destinées en eussent-elles été changées. Malheureusement, le protagoniste s'étant foulé le genou en tombant, il fallut renoncer. [...] Mais, je n'hésite pas à le dire : ce *Nô*, tel qu'il m'apparut à la répétition finale, par la profondeur de l'entente scénique, la mesure, le style, la qualité de l'émotion, reste pour moi l'un des bijoux, l'une des richesses secrètes de la production du Vieux-Colombier. (1931 : 99 sq.)

À côté de ce jeu théâtral nécessitant des mouvements fluides dans un espace dépouillé, c'est surtout la maîtrise du corps qu'il met en avant et qu'il entend perfectionner à travers un apprentissage continu dans une école théâtrale telle que le Vieux Colombier (« une formation technique exceptionnelle »). Dans le même passage, Copeau ajoute que les avant-gardistes Konstantin Sergejewitsch Stanislawski et Adolphe Appia<sup>110</sup> (1862–1928) l'ont encouragé à poursuivre cette voie théâtrale d'une éducation dramatique de sa troupe du Vieux-Colombier, imprégnée de ce *nô*, et aboutissant à « l'un des bijoux, l'une des richesses secrètes de la production du Vieux-Colombier ». Toutefois, on voit bien que Copeau est surtout frappé par la forme « extérieure » du *nô*, c'est-à-dire la mise en scène, et non par son contenu, contrairement à Claudel, mais aussi Cousin, qui tous les deux introduisent des sujets « japonais » et/ou les transforment en sujets « européens ».

Il est certain que le théâtre *nô* a suscité l'intérêt non seulement de plusieurs metteurs en scène, mais aussi d'écrivains renommés comme le montre la correspondance de l'écrivain français André Gide<sup>111</sup> avec sa traductrice anglaise Dorothy Bussy. Celle-ci écrit à Gide, dans une lettre de mai 1922, que puisque « Copeau est à la recherche de pièces avec masques », elle lui « envoie la traduction d'un *Nô* japonais qu'[elle a] faite un jour » (Gide 1979 : 350). Elle se réfère ici à une traduction qu'elle évoque dans une lettre à Gide datée du 21 octobre 1920 : « Je dois à présent avouer que je pense envoyer quelque chose [...] à la *N.R.F.* pour voir s'ils l'accepteront. C'est une traduction en français d'une pièce japonaise – à partir d'une version anglaise, inutile de le dire » (cf. *ibid.* : 228).<sup>112</sup> Nous voyons ici que cet intérêt pour le théâtre asiatique a gagné l'univers

110 Selon Nishino, Appia a même assisté aux répétitions dans le Vieux Colombier (cf. 2006 : 21).

111 Gide a d'ailleurs lui-même pu assister aux essais d'interprétation de la pièce *Kantan* dont il regrette profondément qu'elle n'ait jamais été représentée officiellement, comme il l'écrit dans son journal le 15 janvier 1931. Pour lui, la pièce est « sans aucune relation avec nos traditions, nos coutumes, nos croyances [...], d'une exactitude incontrôlable, totalement artificielle, faite de lenteurs, d'arrêts, de je ne sais quoi de guindé vers le surnaturel dans le ton des voix, dans les gestes et dans l'expression des acteurs » (1947a : 1021). À travers cette description, on voit que Copeau a vraiment tenté d'imiter les mouvements du *nô* avec ses lenteurs, ses silences et ses arrêts.

112 Probablement, Bussy se réfère à la publication d'Ezra Pound des manuscrits d'Ernest

littéraire tout entier de cette époque, fascinant des écrivains majeurs de la littérature française qui ont alors échangé leurs idées et se sont rencontrés pour partager leurs aspirations. Dans une autre remarque du metteur en scène, figurant dans les *Registres I. Appels*, Copeau met le *nô* même sur un pied d'égalité avec les plus grands dramaturges occidentaux – Molière, Racine et Shakespeare – en expliquant le sens du terme « convention au théâtre » :

C'est ce qui donne au comique de Molière sa force et son élévation, au tragique racinien sa pureté ; c'est le chœur antique et la structure du *Nô* japonais ; c'est la scène de Shakespeare délivrée de l'esclavage du temps et de l'espace et sur laquelle l'intensité du drame le dispute à la grandeur de l'épopée. J'appelle convention au théâtre l'usage et la combinaison infinie de signes et de moyens matériels très limités, qui donnent à l'esprit une liberté sans limites et laissent à l'imagination du poète toute sa fluidité. (1974 : 163)

Ce que Copeau appelle ici « la combinaison infinie de signes », la « liberté sans limites » de l'esprit du dramaturge mais aussi du spectateur et la fluidité de « l'imagination du poète » est justement ce que Fischer-Lichte décrit à maintes reprises dans ses études comme le déplacement des signes théâtraux de la langue vers un système de signes non-codifiables dans ce tournant pris par le théâtre au cours du XX<sup>e</sup> siècle : « Die theatralen Zeichen werden so als prinzipiell polyvalent und polyfunktional ausgewiesen » (1995 : 226). Cette signification sémiotique des outils théâtraux apparaît clairement dans l'utilisation du masque dans le *nô*, qui sera reprise par les auteurs Jean Genet et Gabriel Cousin<sup>113</sup>.

Pour revenir à la relation entre Claudel et Copeau, on peut dire que tous les deux ont été influencés par le *nô*, mais chacun d'une façon différente. Claudel, qui a pu découvrir le théâtre japonais en direct et l'a étudié en détail pendant plusieurs années, a tenté de synthétiser sa propre esthétique théâtrale avec celle du *nô* en mêlant des éléments chrétiens et mythiques dans une mise en scène en avance sur son temps. Cette première tentative s'est manifestée à travers la mise en scène de *L'Échange* par Copeau et sa troupe théâtrale, mais aussi à travers la correspondance où les deux dramaturges échangent leurs conceptions théâtrales. Copeau a puisé dans le *nô* surtout en ce qui concerne sa mise en scène en reprenant ses caractéristiques théâtrales principales : la formation stricte et polyvalente des acteurs, la symbiose parfaite des éléments scéniques et l'intensité des sentiments suscités chez les spectateurs comme chez les interprètes.

---

Fenollosa en 1916, rassemblant des traductions de pièces de *nô*, puisque les traductions de Waley n'ont été publiées qu'en 1921. Voir Miyake [e.a.] : 1994.

113 Pour plus d'informations, lire le chapitre portant sur la signification sémiotique du masque, du costume et du maquillage.

### 6.1.2. Jean Dasté et Gabriel Cousin : mise en scène d'un événement réel dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*

C'est finalement dans les années 1940/50 que le dessein cher à Jacques Copeau de représenter un *nô* français est réalisé par sa fille Marie-Hélène Dasté et son gendre Jean Dasté. En 1947/48, le couple Dasté, anciens élèves de Copeau, met en scène avec l'aide de l'actrice Suzanne Bing *Ce que murmure La Sumida (Sumida gawa)*<sup>114</sup> d'abord le 30 mars 1947 à Grenoble, puis en juin 1948 à Paris. Du 17 au 23 septembre 1951, la même troupe interprète à Paris une deuxième pièce de *nô*, *Kagekiyo*, à l'invitation de Louis Jouvet ; ces deux représentations ont été accueillies plutôt favorablement par le public français (cf. Kei 1986 : 86 sq., Nishino 2006 : 27). Gabriel Cousin a assisté aux représentations de ces deux pièces comme il le précise dans sa lettre du 2 juillet 1964 adressée à Pronko : il y explique qu'il s'agissait de « *nô* adaptés à la sensibilité et à la culture occidentale » (CSN 8.4.).<sup>115</sup> Ceci montre que les Dasté, en tant que lecteurs du *nô* et donc ainsi spectateurs indirects du théâtre japonais, ont tenté, à l'aide de la formation que leur avait dispensée Copeau, de tout de même réaliser un *nô* issu du répertoire japonais, mais transformé par la perception occidentale de ces deux dramaturges et les attentes du public français.

Dasté concrétise un autre projet de mise en scène d'un sujet japonais avec la pièce *Le Drame du Fukuryu Maru* de Gabriel Cousin. En effet, entre le metteur en scène Jean Dasté et l'écrivain Gabriel Cousin se crée un lien très étroit : le 8 juin 1963, Dasté monte pour la première fois sur le plateau d'un théâtre *Le Drame du Fukuryu-Maru* au Festival des Places publiques de Saint-Etienne où, selon Dasté lui-même, l'auteur « était présent la plupart du temps. Ce fut un échange [...] très fécond et très fraternel » (1983 : 22). L'auteur travaillait déjà comme animateur à la Maison de la Culture de Grenoble, le premier centre dramatique de Dasté (cf. *ibid.* : 21). La pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru* relate l'histoire authentique d'un bateau de vingt-trois pêcheurs japonais qui, le 1<sup>er</sup> mars 1954, lors de la pêche, sont atteints par les cendres radioactives venues de l'atoll de Bikini après l'explosion expérimentale de la première bombe H. Le pêcheur Urashima est également touché par les retombées radioactives dont il subit, durant la pièce, les conséquences néfastes jusqu'à en mourir. La pièce se tisse sur le fond d'une histoire d'amour entre Urashima et Matsuyama qui, elle, avait auparavant subi le feu dévastateur de la bombe atomique de Nagasaki dont elle porte encore les cicatrices sur son visage. Leur amour, né dans les épreuves endurées à la fin de la

114 Selon Shionoya Kei, *Sumida gawa* est une pièce écrite par Motomasa Kanzé (1394–1432), le fils de Zeami (cf. 1986 : 86).

115 Pour revenir à l'histoire de la réception du théâtre *nô* en France, nous soulignons que le *nô* a été joué seulement à partir de 1957 par des troupes nipponnes lors du festival du Théâtre des Nations.

Seconde Guerre mondiale, est ainsi anéanti par la volonté du gouvernement américain de continuer à fabriquer et tester ces bombes dévastatrices. Gabriel Cousin prend donc un événement réel pour en faire une pièce de théâtre qui, par son sujet, rejoint parfaitement son ambition de créer un théâtre populaire. Ceci le rapproche de Jean Dasté dont l'objectif est de décentraliser le théâtre français, comme il le prouve par la création de sa troupe à Saint-Etienne<sup>116</sup>. En ce qui concerne le rapport entre la gestualité et la narration, Cousin souligne dans la lettre à Pronko que ce sont les théâtres asiatiques qui l'ont inspiré dans la poursuite de cette voie théâtrale :

Quant au profit que pourraient tirer les auteurs occidentaux de leur connaissance du théâtre oriental, il m'apparaît important. Par exemple : le geste et le récit. Le geste étant l'équivalent d'une période orale, mais donnant sur scène une autre expression à la poésie, que ce soit un saut périlleux du théâtre de Pékin pour exprimer la colère d'un combattant, ou le mouvement stylé d'un passeur de rivière dans un nô. (CSN 8.4.)

La relation de ces deux dramaturges se situe donc non seulement sur un plan amical, mais aussi au niveau de l'ambition et de l'esthétique théâtrale, comme on peut le lire dans une lettre de Jean Dasté écrite en mai 1958 à Gabriel Cousin :

Mon cher Gaby, tu as eu l'audace d'entreprendre l'incarnation théâtrale d'un de nos grands mythes tragiques. En reprenant le malheur sans Nom [sic] d'Hiroshima et en nous le faisant revivre à travers quelques personnages tu as humanisé l'horreur lointaine et tu nous l'as rendue proche ? (CSN 8.4.)

Cette lettre montre que Dasté et Cousin étaient amis et en même temps liés par leur recherche passionnée de mettre à nu des thèmes sociopolitiques susceptibles de frapper les spectateurs et d'engendrer des émotions. Dans la même lettre, Dasté parle du théâtre de Brecht qui leur « a révélé ce qu'un authentique poète peut faire » et prône « la sauvegarde du vrai théâtre », deux mentions qui font partie des ambitions du théâtre populaire, comme nous avons déjà pu le constater avec la mise en scène de la pièce *Le Voyage de derrière la montagne*. Cousin précise d'ailleurs dans sa lettre à Pronko qu'il a lu plusieurs textes sur le *kabuki* et le *nô* pendant la composition de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Marû*. Il cite également comme sources d'inspiration les textes de Claudel sur le *nô*, différents articles de vulgarisation, des livres sur le Japon (notamment les traductions de Hearn) et les traductions de Zeami (cf. CSN 8.4.), comme nous l'avons vu.

Le fait que Jean Dasté ait été fortement inspiré par son maître Jacques Copeau et donc aussi par le théâtre nippon se reflète dans les propos de l'acteur Etienne de Swarte (et de sa femme Georgina), qui a joué pendant de longues années dans

116 Ce courant de décentralisation théâtrale qui s'opère dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle se traduit, entre autres, par la création des maisons de la culture et des compagnies dramatiques en province.

la troupe de Dasté et a interprété le rôle d'O-nono dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*. Pour répondre aux besoins de cette formation pluridisciplinaire des acteurs exigée par le théoricien Dasté, Etienne de Swarte a « pris des cours de chant au Conservatoire de St. Etienne pour pouvoir chanter les chants composés avec talent et assez difficiles à exécuter »<sup>117</sup>. Les de Swarte se souviennent que ces chants étaient justement psalmodiés avec des moments de silence ; contrairement à la musique qui « apportait une intensité dramatique faite de nostalgie et de fatalisme ». Etienne de Swarte tient un rôle important dans la pièce : O-nono est le symbole du Japon à la fois glorieux et déchu, puisqu'il devrait, en tant que kamikaze, sacrifier sa vie pour la patrie en se suicidant. Mais il n'y parvient pas, perd ses deux jambes et est condamné à mendier pour survivre. Et effectivement, Gabriel Cousin décrit le personnage d'O-nono de la manière suivante : « Présent presque en permanence, il surgit pour critiquer, souligner chaque événement. Il est à la fois le clown, le clochard, le révolté et l'annonciateur du destin » (*DFM* : 260). C'est donc un caractère à la fois omniprésent et invisible qui observe et commente ce qui se déroule sur scène (tel le clochard dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1821–1880) qui révèle à Emma son destin). Ainsi, Georgina et Etienne de Swarte le décrivent comme « la gouaille [...] se riant de son destin, acceptant la fatalité comme un défi, comme un samouraï ; mettant un contre-point au silence de la foule ». Ce contre-point d'O-nono se manifeste également par son « audace » le poussant à défier son destin, à s'en moquer pour révéler la vérité aux autres, aveugles et silencieux. Pour revenir à ce maillage d'éléments nippons dans la mise en scène de Dasté, Etienne de Swarte le confirme en soulignant les effets créés par ceux-ci, permettant « au texte de révéler une grande intensité dramatique ».

Nous observons donc ici un double motif dans la réception du théâtre et de la culture du Japon de la part de Cousin et de Dasté : premièrement, on assiste à une réception indirecte de la culture et du théâtre nippons à travers la lecture d'écrits ou de traductions (ou, dans le cas de Dasté, à travers un enseignement scénique empreint du théâtre *nd*) ; deuxièmement, il s'agit de la réception d'un événement réel qui s'est déroulé au Japon et qui a choqué les contemporains occidentaux. Le Japon étant depuis la Seconde Guerre mondiale surtout associé aux bombes atomiques tombées sur Hiroshima et Nagasaki, le sujet se prête à formuler un discours critique contre la guerre et les méfaits des avancées technologiques militaires. Même si dans une lettre de Dasté à Cousin, datant du 15 février 1964, le metteur en scène constate que « [l]e spectacle marche bien auprès du public » (CSN 8.4.), il semble, curieusement, que Dasté n'ait pas réussi à traduire la véritable intention de Cousin. Certes, l'auteur voulait faire un théâtre populaire

117 Les citations mentionnant l'acteur sont tirées de deux courriels de Georgina et Etienne de Swarte du 17 janvier et 21 mars 2014, voir les correspondances en annexe.

et engagé<sup>118</sup>, mais il était en même temps animé par la quête d'un lyrisme et symbolisme profond, ce qui apparaît notamment dans la pièce *Le Voyage de derrière la montagne* et son caractère cérémoniel. Ceci peut se lire également dans une lettre de Gabriel Cousin à Jacques Lemarchand écrite le 20 juin 1963 :

Dasté n'a pas cru à la poésie du texte. Il a eu peur pour son public, du lyrisme. Il a traité la pièce en style imagerie quotidienne simplifiant, tirant vers le réalisme, s'appuyant davantage sur les dialogues de ton quotidien que sur le texte plus lyrique, plus transposé, avec des effets quelquefois un peu sentimentaux, un peu gros. [...] Je souhaite voir un jour le spectacle d'abord dans sa version intégrale et puis monté dans un style à la fois lyrique pour le texte et plus épuré, plus dépouillé pour le jeu et la mise en scène, plus vigoureux. (CSN 8.4.)

La mise en scène de la pièce *Le Voyage de derrière la montagne* traduit donc à la fois une continuité et un développement artistique dans l'esthétique transculturelle de Cousin. La critique, elle, semble avoir reconnu ce côté lyrique, lacunaire selon l'auteur, comme on peut le lire dans les remarques de Pierre Marcbu dans *Paris-Presse* du 28 juin 1963 : « Gabriel Cousin traite ce sujet terrible d'une manière à la fois didactique et lyrique... La manière didactique rappelle Brecht, la manière lyrique Claudel » (CSN 9.5.). On peut en conclure que Cousin, à l'aide de Dasté, entend créer une œuvre qui, à travers la mise en scène, déploie sa double fonction : une pièce qui se veut politique et instructive, mais aussi lyrique et symbolique.

### 6.1.3. Le lien entre Claudel et Genet : Jean-Louis Barrault, admirateur et connaisseur de l'art théâtral nippon

Pour illustrer le rapport entre les metteurs en scène et les auteurs tout comme les liens qui les rattachent au théâtre japonais, le metteur en scène Jean-Louis Barrault nous offre à plusieurs égards un exemple très révélateur. Barrault a été formé par Charles Dullin qui, comme nous l'avons vu, a lui-même été marqué par le théâtre japonais, surtout en ce qui concerne le jeu des acteurs<sup>119</sup>. Or, la

118 Gabriel Cousin le précise d'ailleurs lors de l'interview avec Bettina Knapp quand elle lui demande s'il écrit des pièces à thèse. Sa réponse est la suivante : « Dégager les héros de notre temps, exprimer notre vie actuelle, organiser des sujets issus des événements historiques de notre époque, montrer que la misère, l'injustice et la guerre ne sont pas inévitables, représenter la lutte entre l'ancien et le nouveau dans la vie sociale comme dans la morale, sont mes préoccupations, je dirais angoissantes, et que le théâtre me permet d'aborder » (1971 : 662).

119 Pour plus d'informations, voir le chapitre concernant les réflexions de Dullin sur l'acteur japonais. À ce sujet, nous avons trouvé une lettre de cinq pages à la BNF, datée du 9 novembre 1939, dans laquelle Barrault écrit à Dullin pour lui proposer ses idées concernant une formation efficace des acteurs français. À la quatrième page, Barrault formule ses

fascination de Barrault pour le théâtre nippon ne se borne pas à cette seule imprégnation par son maître Dullin, mais est développée et recomposée par l'élève qui a entretenu des relations intenses avec la scène théâtrale au Japon. Ayant mis en scène plusieurs pièces de Claudel, notamment *Le Livre de Christophe Colomb* et *Le Soulier de satin*, ainsi que les *Paravents* de Genet, Barrault constitue un lien important entre ces deux auteurs, si dissemblables dans leur intention et conviction, mais si proches en ce qui concerne leur esthétique théâtrale et leur ambition dans la mise en scène.

Avant d'aborder le rapport de Barrault avec Claudel et Genet, nous nous pencherons sur sa tournée mondiale (Japon, Israël, Grèce et Yougoslavie) en 1960 qui lui a permis d'approfondir ses connaissances du théâtre nippon : cette découverte théâtrale a été, tout au début, marquée par un désenchantement complet, lorsque Barrault a assisté pour la première fois à un *nô* japonais en 1957 à Dijon et à Paris ; c'est seulement après son voyage au Japon qu'il a pu pénétrer dans la quintessence du théâtre japonais. Dans le *Journal de Bord* de Barrault, nous voyons évoluer ses pensées sur l'entité artistique et théâtrale japonaise. Sa troupe quitte la France avec vingt-quatre acteurs, neuf techniciens et plusieurs pièces dans son répertoire, notamment *Le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel (cf. Barrault 1961 : 8). C'est à Kyôto que le metteur en scène tient pour la première fois une conférence devant des étudiants japonais du théâtre français. La visite de la troupe de Barrault, patronnée par le journal nippon *Asahi*<sup>120</sup> et assistée entre autres par quatre interprètes japonais, est centrée sur le Festival d'Ôsaka, un festival de musique, de danse et de théâtre ; après Ôsaka, Barrault et sa troupe vont jouer à Fukuoka, Yawata et Tôkyô (cf. *ibid.* : 37 sqq.). Le metteur en scène français fait une remarque très intéressante en ce qui concerne la réaction du public à Ôsaka face au *Livre de Christophe Colomb*<sup>121</sup>, ouvrage for-

---

pensées personnelles en énumérant tout ce qui pourrait faire un bon enseignement et propose de leur faire apprendre l'« histoire du théâtre : 1<sup>ère</sup> année japonais [sic] puis grecque » (FOL-COL-178 (1)). Il est intéressant de voir que Barrault propose d'abord un enseignement du théâtre japonais et seulement après du théâtre grec.

120 Dans une lettre de Jean Herly à Jean-Louis Barrault du 24 novembre 1960, celui-ci écrit que Takio Enna, directeur des projets culturels du journal *Asahi*, qui, avant le départ de Barrault pour la France, lui a offert un instrument de *gagaku*, a tout fait pour rendre son séjour le plus agréable possible. Herly écrit : « M. Enna serait heureux si une photo pouvait montrer ce nouvel instrument dans un ensemble d'instruments occidentaux » (4-COL-178 (1396)). Une lettre d'une admiratrice japonaise, Mariko Fugita, envoyée à Barrault le 8 juillet 1960 de Tôkyô, se trouve également dans la correspondance de Barrault à la BNF. Cette admiratrice souligne son enthousiasme pour les représentations de Barrault et lui fait des petits cadeaux, tels un éventail de danse ou du papier japonais (cf. *id.*). Ces deux exemples montrent d'une part l'hospitalité offerte à Barrault par les milieux culturels au Japon et, d'autre part les réactions du public, à l'exemple d'une spectatrice japonaise, à l'égard des représentations du metteur en scène français.

121 *Le Livre de Christophe Colomb* est rejoué par la troupe à Tôkyô et connaît également un grand succès (cf. Barrault 1961 : 55).

tement imprégné par le théâtre nippon. Cette pièce de théâtre mise en scène par la troupe française étonne les spectateurs japonais, en leur proposant « une espèce de solution » (ibid. : 50) à l'occidentalisation du *nô* et du *kabuki* qui les inquiète énormément. Nous sommes ici en présence d'un moment de double « reconnaissance », qui fonctionne comme un double miroir, puisque d'un côté les spectateurs se reconnaissent dans cette pièce de Claudel et de l'autre côté cette œuvre synthétique leur propose une nouvelle vision scénique pour leur propre théâtre en voie de changement. Le résultat est donc une imprégnation productive de va-et-vient, un retour sur « soi » en passant par l'« Autre » tel qu'on l'a vu dans l'art pictural avec l'impressionnisme. Durant son séjour au Japon, Jean-Louis Barrault a pu assister à plusieurs spectacles artistiques, tels le *kyôgen*, le *kabuki* et le *nô* (cf. ibid. : 59). Il retient ses impressions de ces formes théâtrales dans son *Journal de Bord* (« fixer sur le papier la grande leçon que nous avons reçue, grâce au théâtre japonais » (ibid. : 67))<sup>122</sup> en écrivant, entre autres, sur le *nô*, le *bunraku*<sup>123</sup> et le *kabuki*. Dans ses écrits, il mentionne avoir mangé dans un restaurant avec l'acteur Kanze (cf. ibid. : 86) que nous identifions comme Hisao Kanze, que Barrault, en 1962, invitera à présenter ses dons artistiques au public parisien. Ceci confirme encore une fois qu'il existait un rapport d'échange réciproque entre des dramaturges japonais et français, un rapport qui a débuté avec Paul Claudel et s'est poursuivi avec Jean-Louis Barrault.

Pour étudier le rapport entre Claudel et Barrault, nous allons nous concentrer principalement sur *Le Soulier de satin* qui a été mis en scène par Barrault en 1943 et que nous analyserons plus en détail par la suite. Pour cette mise en scène, la pièce extrêmement longue et complexe de Claudel a été abrégée, annotée et arrangée en collaboration avec le metteur en scène<sup>124</sup> : la première représentation de cette version réduite a été donnée le 27 novembre à la Comédie Française où Jean-Louis Barrault joue le rôle de Don Rodrigue. À propos de cette première représentation, Claudel écrit dans un paratexte du 14 novembre 1943 précédant la pièce qu'il a pu assister aux répétitions du *Soulier de Satin*. Il y souligne sa volonté de faire confiance à Barrault (« l'âme du metteur en scène à qui, en pleine

122 Ces études de Barrault sur le théâtre japonais seront retenues dans les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault dans une édition spéciale intitulée « Théâtres lointains » en 1960.

123 Dans la même lettre de Jean Herly à Barrault, celui-ci mentionne que Takio Enna réfléchit à faire jouer en France le *bunraku* qui a beaucoup ému Barrault, mais cette tournée n'aura finalement pas lieu. Toutefois, Herly parle aussi de la troupe de Kanze qui se prépare à se produire à Paris : « Je pense qu'il s'agirait de 31 artistes ; leurs recettes en France suffiraient pour leurs cachets, mais ne renfloueraient pas les frais du transport. Aussi envisagerait-on une tournée qui comprendrait, avec Paris, Rome et Londres » (4-COL-178 (1396)).

124 La Quatrième Journée a quasiment été occultée dans cette version abrégée. C'est en 1980 que Barrault, au Théâtre d'Orsay, met en scène la pièce dans son intégralité (cf. Kapp 1994 : 266).

unanimité de convictions artistiques, j'ai remis mon œuvre » (1944<sup>28</sup> : 11)) et la nécessité de travailler ensemble pour acquérir le sens total de la pièce : « On a eu besoin de nous pour une espèce d'interprétation et d'exposé intelligible d'une situation » (ibid. : 12). Pour mieux saisir la relation entre ces deux hommes de théâtre, il faudrait au préalable aborder la notion du « théâtre total », une des idées principales du théâtre français d'avant-garde promues par Antonin Artaud<sup>125</sup>. À ce sujet, Viktor Knapp propose dans son article « Totales Theater als Herausforderung an die Interpreten : literaturwissenschaftliche Bemerkungen zu den Inszenierungen von Claudels *Soulier de satin* durch Jean-Louis Barrault und Antoine Vitez » une définition de ce « théâtre total » :

Er [der Begriff des totalen Theaters] bezieht sich zunächst auf die inneren Dimensionen dieses Dramas, das Zeiten und Räume, Reales und Phantastisches, Irdisches und Überirdisches miteinander verschränkt, um die Welt, oder das Welttheater, um einen im 17. Jahrhundert sehr verbreiteten Begriff zu gebrauchen, auf die Bühne zu bringen. (1994 : 256)

Cette mise en scène d'une vision du monde avec cet entrelacement des temps et des lieux, cet enchevêtrement des notions du sacré et du profane dans le théâtre de Claudel rejoint justement la vision de Barrault, vision développée à travers ses années d'apprentissage chez Dullin et la rencontre avec diverses formes théâtrales extra-européennes. Pour Barrault, les pièces de Claudel témoignent de la possibilité de créer un théâtre universel, voire total. Le metteur en scène propose une définition de sa conception d'un théâtre universel qu'il retrouve chez Claudel, mais aussi chez Genet : le théâtre universel englobe une forme artistique qui aspire à créer une nouvelle vie sur scène en impliquant l'univers spatial et temporel et en dévoilant une vision du monde qui frôle la vie tout en la présentant d'une manière à la fois réelle et irréaliste (cf. Barrault 1955 : 341).

En ce qui concerne les rapports entre Jean-Louis Barrault et Jean Genet, nous observons également cette quête d'une redéfinition esthétique du théâtre qui adopte toutefois une autre approche : *Les Paravents* ont été créés au Théâtre de France le 21 avril 1966 par la troupe de Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud avec des costumes et des décors d'André Acquart et en collaboration avec le metteur en scène Roger Blin. Barrault y jouait le rôle de Madani-la-Bouche,

---

125 Nous analyserons Antonin Artaud en détail dans une partie ultérieure de notre étude. À la BNF, nous avons trouvé des lettres d'Artaud adressées à Barrault qui témoignent du ton affectueux entre ces deux hommes de théâtre. Ils y échangent leurs idées concernant le théâtre et l'importance du rituel, comme l'illustre une lettre du 5 octobre 1943 dans laquelle Artaud écrit : « Je suis revenu à Lui (Dieu) à Dublin en septembre 1937 et c'est là que je me suis confessé et ai communiqué après vingt ans d'éloignement de son culte [...]. C'est pourquoi les vrais artistes n'ont jamais été que dans les cloîtres Jean-Louis Barrault et que le théâtre n'a été grand que tant qu'il n'a été lui-même qu'une manifestation du religieux et du sacré, entendue avec pureté et dévotion » (4-COL-178 (3556)).

tandis que la fille de Jacques Copeau, Marie-Hélène Dasté, tenait celui de Mme Blankensee. Pour le metteur en scène, comme on peut le lire dans ses *Souvenirs pour demain*, la pièce *Les Paravents* de Genet symbolise « une épopée de la Misère et de la mort, une œuvre humanitaire, un cri anarchiste, une œuvre de poète » (1972 : 331). Voilà qui forme un contraste tout à fait saisissant avec les réactions extrêmes du public ou des critiques, comme le décrit Odette Aslan dans son article « Jean-Louis Barrault » figurant dans le *Dictionnaire Jean Genet* édité sous la direction de Marie-Claude Hubert : « De dangereux projectiles sont jetés contre les acteurs, des parachutistes sautent du haut du deuxième balcon pour envahir le plateau, le ministre André Malraux doit intervenir à la Chambre pour préserver la liberté d'expression » (2014 : 74). Souvent mal compris, Jean Genet déclare que sa pièce « se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène » (1966 : 22), comme on peut le lire dans ses *Lettres à Roger Blin*. C'est d'ailleurs ce que Barrault s'efforce de souligner à maintes reprises, comme on peut le voir dans ses propos énoncés dans un colloque sur la création théâtrale en 1967 – enregistré en public au Festival international d'art contemporain de Royan –, propos qui nous aideront à comprendre le rapport entre le metteur en scène Barrault et les auteurs étudiés dans ce travail ainsi que son interprétation du théâtre de Genet. Dans cet entretien avec Claude Samuel, directeur artistique du festival (de 1964 à 1972)<sup>126</sup>, le metteur en scène défend l'idée d'une continuité au théâtre depuis l'Antiquité grecque avec Eschyle jusqu'à Claudel, en soulignant le caractère palpable du théâtre qui traverse les temps. Il illustre cette continuité du théâtre avec *Les Paravents* de Jean Genet qui renferme, selon Barrault, « une morale anarchiste » et « une nostalgie de pureté ». Le motif du sacré au théâtre a une importance cruciale pour le metteur en scène, tout comme pour les trois auteurs étudiés qui utilisent le rituel dans leurs pièces de théâtre, même si, dans le cas de Genet, il revendique un certain athéisme souvent blasphématoire. Les trois auteurs sont animés par le désir de construire quelque chose de sacré et de cérémoniel sur scène, comme nous allons le voir plus en détail par la suite. Pour Barrault, même si on déclare aujourd'hui que Dieu est mort, l'être humain garde une envie du divin qui le pousse à créer des formes artistiques aspirant au sacré et au rituel. À Claude Samuel, qui lui demande si la resacralisation du théâtre est un moyen de résister au cinéma et à la télévision, le metteur en scène répond que l'art dramatique a été libéré de « sa tâche de consommation » grâce au cinéma pour revenir à sa dimension poétique la plus pure. À ce sujet, il cite encore une fois *Les Paravents* de Genet, pièce de théâtre marquée par une diction lyrique, des costumes métamorphosés et un maquillage excessif, empruntés au théâtre

---

126 Les citations suivantes seront reprises de la version enregistrée de ce colloque, accessible sur le site de l'INA.

asiatique, et qui joue sur un recul dans le temps et dans l'espace pour en faire « un objet poétique » – point qui sera ultérieurement analysé et étayé à partir de la pièce. Dans le courant de l'entretien, Claude Samuel demande alors quels sont les points communs et les divergences entre Claudel et Genet. La réponse de Barrault est révélatrice et souligne plusieurs aspects mis en avant dans ce travail de recherche : « Ils se séparent sur la conception de l'existence et sur la vie [...], mais sur le point théâtral, il n'y a aucune séparation. Sur la technique théâtrale [...], ils s'entendraient parfaitement ». En effet, selon lui, les deux auteurs sont des metteurs en scène exceptionnels dotés d'une vision théâtrale, physique et charnelle en avance sur leur temps. Pour Barrault, les écrivains Shakespeare, Genet, Brecht et Claudel utilisent un terrain théâtral semblable, incorporant le côté symphonique et musical de la mise en scène : « un même terrain théâtral qui vient d'une synthèse Shakespeare-Orient ». Pour souligner les liens entre Claudel et Genet, il rappelle l'influence de l'Extrême-Orient chez ces deux auteurs, surtout en ce qui concerne le *nô*. Une autre remarque de Barrault met en évidence un « problème » dans le théâtre de ces deux auteurs : il affirme que Claudel est certes difficile à lire, mais dans la bouche, sur scène, le verbe de Claudel est évident, comme chez Genet. Ceci montre que la véritable force et grandeur du théâtre de Claudel et Genet se déploie justement sur scène. En effet, les deux auteurs, tout comme Cousin d'ailleurs, ont écrit des pièces assez, voire très longues, nécessitant de nombreux acteurs, ce qui peut paraître confus aux yeux du lecteur-spectateur. Or, sur le plateau, même si des pièces comme *Le Soulier de satin* de Claudel ou *Les Paravents* de Genet sont plutôt difficiles à mettre en scène, elles entraînent les spectateurs dans une véritable narration épique soulignée par une mise en scène très complexe. Vers la fin de cet entretien, répondant à une question portant sur l'abondance des indications et des didascalies des auteurs de cette époque, Jean-Louis Barrault rappelle que le seul créateur est l'auteur et que le metteur en scène est un interprète et un « serviteur » de celui-ci. Cette analyse de Barrault, tout comme ses réflexions concernant l'esthétique théâtrale de Claudel et de Genet, forme un point de départ pour aborder un autre aspect important : pour faire de leur théâtre un lieu sémiotique et performatif, les trois auteurs analysés dans ce travail agissent non seulement comme auteurs, mais aussi comme metteurs en scène.

## 6.2. L'auteur comme metteur en scène

À plusieurs reprises, Jean Genet se plaint des mises en scène – à ses yeux médiocres – de sa pièce *Le Balcon*. Même si on sait que l'auteur avait un caractère plutôt difficile et se montrait particulièrement exigeant par rapport à sa vision théâtrale complexe et d'exécution laborieuse, on peut comprendre la déception

que suscitent en lui les représentations de ses pièces souvent mises en scène d'une façon soit trop politique soit trop parodique :

À Londres, au Arts Theatre – je l'ai vu – *Le Balcon* était mal joué. Il l'a été aussi mal à New York, à Berlin et à Paris – on me l'a dit. À Londres, le metteur en scène avait eu l'intention de malmenier la seule monarchie anglaise, surtout la reine, et, par la scène du Général et du Cheval, de faire une satire de la guerre : son décor, des barbelés. Des barbelés dans un bordel de luxe ! (LB : 9)

Cet auteur doté d'une vision théâtrale tout à fait particulière, surtout en ce qui concerne la mise en scène, était, en effet, souvent mal compris par ses contemporains français. Une autre source de difficulté pour les metteurs en scène était le grand nombre d'acteurs nécessaire pour représenter *Les Paravents*. Il en est de même pour la pièce épique *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, qui n'a pas souvent été représentée à cause de la multiplicité des lieux et des personnages, mais aussi de la longueur exceptionnelle de cette pièce<sup>127</sup>. Cette divergence entre vision théâtrale et exécution scénique explique l'utilisation abondante de didascalies<sup>128</sup> (verbales et non-verbales) qui montrent que les trois auteurs étudiés avaient une image très claire de ce qu'ils voulaient voir représenté sur scène et surtout comment. Depuis le renouvellement des paradigmes scéniques dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, les didascalies prennent une importance cruciale, puisqu'elles sont « l'ingrédient nécessaire du texte dramatique » (Wołowski 2006 : 22) en jouant « le rôle d'un discours encadrant et projecteur » (id.). De plus, les écrivains en question ont rédigé des préfaces, d'autres formes de paratextes ou des essais parfois même assez longs pour analyser, entre autres, les représentations précédentes ou expliquer leur vision théâtrale et esthétique. Ces trois auteurs ont non seulement travaillé étroitement avec les metteurs en scène déjà présentés dans ce chapitre, mais ont agi eux-mêmes comme des metteurs en scène pour faire de leur théâtre un lieu polyphonique, sémiotique et polymorphe. Même si un auteur comme Jean Genet formule dans les *Lettres à Roger Blin* la phrase suivante (typiquement provocante) : « Bien sûr j'ignore tout du théâtre

127 Ceci explique aussi pourquoi Jean-Louis Barrault a rédigé avec Paul Claudel une version réduite du *Soulier de satin* dont la première représentation a été donnée le 27 novembre 1943 à la Comédie Française.

128 À ce sujet, nous nous référons à l'ouvrage fondateur sur la phénoménologie du texte littéraire *Das literarische Kunstwerk* de Roman Ingarden, portant, entre autres, sur les différences entre le texte principal (*Haupttext*) et le texte secondaire (*Nebentext*) dans les pièces de théâtre (cf. 1931 : 209). Selon Witold Wołowski, Ingarden a très tôt mis en relief que, dans le théâtre, deux textes distincts se développent en même temps pour former un tout : « D'une part, le texte principal (*Haupttext*) qui reproduit les dialogues des personnages, d'autre part le texte secondaire (*Nebentext*) qui fournit les informations sur la localisation spatiale et temporelle de l'action, sur l'identité des interlocuteurs et, éventuellement, sur des actions et des gestes accomplis par des personnages dans l'univers fictionnel » (2006 : 19 sq.).

en général, mais j'en sais assez sur le mien » (1966 : 62), nous savons que l'auteur, tout comme d'ailleurs Claudel et Cousin, s'est longuement penché et a travaillé avec rigueur sur les possibilités de la mise en scène pour s'approcher le plus possible de son esthétique théâtrale. On observe toutefois une utilisation atypique des didascalies<sup>129</sup> dans l'œuvre théâtrale de Genet : dans les versions publiées de ses pièces de théâtre, les didascalies assument également une fonction textuelle et agissent comme des métacommentaires sur son théâtre. Ceci ajoute aux différentes lectures des pièces de Genet une autre confusion, tant au niveau textuel qu'au niveau scénique, comme nous allons le voir par la suite.

Ce qui retiendra notre attention est justement le fait que Claudel, Genet et Cousin ont tous les trois repris des moyens scéniques que l'on connaissait déjà dans le théâtre grec de l'Antiquité et dans le théâtre du Moyen Age, mais aussi dans le théâtre nippon. Par cette utilisation de procédés scéniques du *nô* et du *kabuki*, les auteurs voulaient proposer au public une mise en scène spectaculaire et polymorphe et procéder à une préparation ouverte sur le plateau en exposant la mise en scène « directe » au regard du spectateur. Ils ont également utilisé des entr'actes fonctionnant comme des traits d'union ou des outils pour alléger l'atmosphère tragique et intense de la pièce et offrir ainsi un contraste réconfortant (ou déconcertant) au spectateur. Un autre outil scénique utilisé est la stylisation d'objets chargés de significations et transformés en objets quasi fétichisés. Pour finir, une composante primordiale était le jeu corporel de l'acteur : comme dans le théâtre nippon, les auteurs avaient une idée très claire du jeu des acteurs qu'ils jugeaient essentiel pour la pièce elle-même.

### 6.2.1. Mise en scène spectaculaire et polymorphe

« Faites surtout un très beau spectacle » : cette phrase tirée de la retranscription d'une lettre conservée à l'IMEC et adressée par Jean Genet au metteur en scène Antoine Bourseiller (1930–2013), montre une tendance emblématique chez les trois auteurs étudiés dans ce travail. Leurs pièces de théâtre, si différentes dans leur contenu, ont néanmoins un noyau scénique semblable : cette envie de proposer au public une mise en scène spectaculaire avec des procédés scéniques impressionnants, offrant aux spectateurs la possibilité de choisir entre plusieurs actions se déroulant sur scène.

---

129 Nous nous référons à la classification des didascalies « normales » de Michel Pruner dans *L'Analyse du texte de théâtre*. Dans cette classification, il différencie entre les didascalies « initiales » (liste des personnages, lieu et moment de l'action), les didascalies « fonctionnelles » (définition de l'identité, structure de la pièce), les didascalies « expressives » (détermination de l'effet que le texte doit produire) et les didascalies « textuelles » (indications scéniques figurant dans les dialogues des personnages) (cf. 2010<sup>2</sup> : 17 sqq.).

Par ce choix du spectateur, le théâtre devient un lieu polyphonique où les différentes voix des personnages principaux et secondaires s'entremêlent pour proposer une vision intégrale de la narration théâtrale. À ce sujet, le *kabuki*, avec ses procédés techniques et visuels, se distingue nettement du théâtre *nô* qui, comme nous l'avons vu, se caractérise par le minimalisme et la simplicité du jeu. Pour entourer le public de toute une panoplie sensorielle et pour rendre cette illusion du monde réel, sans pour autant vouloir imiter la réalité, le *kabuki* travaille souvent avec des procédés d'illusions optiques, comme on le voit dans cet exemple cité par Sang-Kyong Lee :

Soll zum Beispiel die Illusion erweckt werden, ein Schauspieler komme aus der Tiefe der Bühne langsam auf das Publikum zu, lässt man in der Ferne zunächst ein exakt wie der erwachsene Schauspieler gekleidetes Kind parallel zur Bühnenrampe hin- und hergehen. (1971 : 67)

Contrairement à l'opéra de Pékin, qui séduit par ses prouesses acrobatiques, le *kabuki*, pour « rompre » avec le principe d'imitation du réel, s'appuie sur des danses, gestes et mouvements fortement symboliques : ainsi, le personnage principal peut, par exemple, combattre toute une armée avec un seul éventail. Toutes ces particularités du *kabuki* – qui concernent aussi le *nô* dans certains points – se résument alors dans cet énoncé de Gunji Yasunori : « Die japanische Weltanschauung beruht nicht auf Rationalität, sondern auf sinnlicher Erfahrung » (1987<sup>2</sup> : 77). Chez les trois auteurs étudiés, il ne s'agissait pas non plus de donner une imitation du réel, mais de proposer au spectateur une vision globale de la vérité théâtrale.

Paul Claudel puise dans toutes les possibilités scéniques en proposant aux spectateurs d'extraordinaires stimuli visuels et auditifs qui font penser aux pièces spectaculaires de *kabuki* que l'écrivain a pu voir à maintes reprises pendant son séjour au Japon. *Le Soulier de satin* et *Le Livre de Christophe Colomb* commencent par un court moment de désordre apparent, représenté ouvertement sur la scène et évoquant une scène de foire. Cette légèreté qui accompagne la pièce a certainement été observée par l'auteur pendant son long séjour au Japon où les spectateurs mangent et bavardent dans la salle. Mais ce sont les émotions suscitées chez les spectateurs – allant jusqu'à des cris et des pleurs face au jeu expressif (et effrayant) des acteurs de *kabuki* – qui ont le plus fasciné Claudel. L'auteur en fait une description évocatrice dans son *Oiseau noir dans le Soleil Levant* :

Tout le monde sanglote dans la salle, les petits nez convulsivement s'enfoncent dans les petits mouchoirs, et sur la scène les grandes manches sont à tordre, les yeux et les sourcils fonctionnent d'une manière épouvantable, les messieurs-femmes glapissent et ruissellent, les poitrines héroïques sont ravagées par d'effroyables borborygmes ! (1929<sup>30</sup> [1927] : 113 sq.)

Même si l'auteur est choqué par ce puissant impact émotionnel de la représentation et le jeu exagéré des acteurs (« il fallait que je m'en aille, mes entrailles n'y auraient pas résisté » (ibid. : 114)), il choisit d'introduire cette ambiance quelque peu chaotique sur scène en produisant non pas des sentiments sophistiqués ou calmes, mais des émotions fortes et bruyantes surtout au début de ses pièces de théâtre. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, lorsque le Chœur entre sur scène « avec pas de mal de turbulence et de désordre, portant des livres, des pupitres, des bouquets de fleurs, des bouteilles de vin, des paniers remplis de partitions, croquant des pommes et se donnant des bourrades » (LCC : 41 sq.), le spectateur a devant lui à la fois une théâtralisation ouverte sur scène et un aperçu « réel » de la vie présenté par les acteurs qui mangent des pommes. Le prélude de la pièce *Le Soulier de satin* où Paul Claudel déclare dans les indications qui marquent le début de la Première Journée : « [l]'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination » (1953 [1929] : 9) nous en livre un exemple tout à fait remarquable. Ce désordre voulu par l'écrivain, ayant pour but de susciter des émotions et de la fantaisie chez le spectateur, se traduit par cette atmosphère de foire ou de spectacle quasi familial que l'auteur a pu observer au Japon. Ainsi, il décrit :

*Je suppose que ma pièce soit jouée par exemple un jour de Mardi-Gras à quatre heures de l'après-midi. Je rêve une grande salle chauffée par un spectacle précédent, que le public envahit et que remplissent les conversations. Par les portes battantes on entend le tapage sourd d'un orchestre bien nourri qui fonctionne dans le foyer. Un autre petit orchestre nasillard dans la salle s'amuse à imiter les bruits du public en les conduisant et en leur donnant peu à peu une espèce de rythme et de figure. (Ibid. : 10)*

La mention de faire jouer sa pièce « un jour de Mardi-Gras » est intéressante, puisque cette date, immédiatement suivie du Mercredi des Cendres et du Carême, marque la fin de la période festive du carnaval et précède la période d'abstinence et de privation. Claudel situe donc la représentation « parfaite » de sa pièce dans cette journée charnière, une sorte d'intervalle où les gens sont encore bien nourris et joyeux après cette période festive : ici s'ajoute donc également la dimension du rituel qui est transposé du contexte chrétien au contexte scénique. Ainsi, *Le Soulier de satin* revêt une signification cathartique, puisque les spectateurs peuvent encore se défouler et extérioriser tous leurs sentiments avant d'entamer le carême : c'est la dernière occasion de se défouler collectivement. Les spectateurs sont alors accompagnés par les musiciens et vivent un moment de plénitude sensorielle et corporelle. À côté de ce début quasi initiatique et sacré, l'auteur introduit dans ses pièces de théâtre des moments voués à une mise en scène spectaculaire : on le voit par exemple dans *Le Livre de Christophe Colomb* quand l'auteur exige à un moment de la pièce que « la scène [soit] envahie par un tourbillon de colombes qui chassent les personnages gro-

*tesques des quadrilles* » (LCC : 54). Cette mise en scène est non seulement difficile à exécuter, mais elle ajoute un côté burlesque avec ces personnages qui essaient de chasser les colombes ; elle illustre en même temps la volonté de Claudel d'accepter une certaine imprévisibilité sur scène, puisque le recours à des animaux sur le plateau du théâtre est extrêmement difficile à contrôler. Ceci souligne également sa prédilection pour ce désordre cathartique qui est « *le délire de l'imagination* » (1953 [1929] : 9) et correspond à sa « vision totale du monde terrestre et spirituel à l'aide des moyens spectaculaires » (Macé 2012 : 22).

Jean Genet, quant à lui, a également des idées très claires concernant son théâtre et sa mise en scène, comme on peut le lire dans divers textes de l'écrivain sur le théâtre, dans les paratextes précédant ses pièces, comme par exemple *Le Balcon*, ou dans ses commentaires sur les tableaux des *Paravents*. Une particularité du théâtre de Genet est sa volonté de faire succéder les divers tableaux, comme dans les pièces citées plus haut, d'une manière fluide et cohérente. C'est ainsi que Genet se plaint de la mise en scène – médiocre à ses yeux – du *Balcon*, ce qu'il précise dans son paratexte « Comment jouer *Le Balcon* » : « *Le plateau tournant – Paris – était une sottise : je veux que les tableaux se succèdent, que les décors se déplacent de gauche à droite, comme s'ils allaient s'emboîter les uns dans les autres, sous les yeux du spectateur* » (LB : 10). Mais naturellement il se sert aussi de procédés scéniques beaucoup plus faciles à réaliser comme dans le troisième tableau du *Balcon* que différentes représentations ont tenté d'imiter<sup>130</sup> : « *Le metteur en scène a pu accrocher des rênes qui relient les épaules de la Fille au fauteuil à roulettes, où s'est couché le Général, de telle façon que cet équipage pourra quitter la scène, la Fille tirant le fauteuil* » (LB : 51). Cette image riche au sein de la pièce *Le Balcon* se situe après le déroulement de la cérémonie de la mort du Général. Après le défilé imaginaire des officiers et l'orchestre jouant la *Marche funèbre* qui accompagnent la séance ritualisée de la mort du Général comme lors de funérailles nationales ou militaires, la Fille du bordel, jouant le rôle d'un cheval, tire le Général pour clore ainsi la cérémonie qu'elle a accompagnée et même dirigée. Les dispositifs scéniques de Genet ne sont donc pas de simples décors ou accessoires, mais comportent en eux-mêmes un sens beaucoup plus profond, souvent assez complexe à décrypter au niveau sémio-

130 Par exemple, cette scène avec le fauteuil à roulettes tiré par la Fille a été réalisée dans la mise en scène du *Balcon* par Peter Eötvös au théâtre Louis-Jouvet à Paris du 20 jusqu'au 24 mai 2014. Dans cette mise en scène en forme d'opéra, le compositeur a intégré la musique d'un orchestre, mais ajouté aussi de la musique sur scène en offrant un spectacle mêlant la danse et le chant. Les assistants sont alors habillés tout en noir, tels les *kurogo*, et Irma est jouée par un homme noir, allusion également aux *onnagata*. Cette mise en scène d'Eötvös utilise également des procédés intertextuels tels une allusion à *Elle* avec le Juge qui porte un manteau dévoilant ses fesses ou aux *Paravents* avec une utilisation de paravents sur scène.

tique. Un autre dispositif scénique ajoute un double sens à la narration de la pièce, faisant penser au plateau nu de Copeau : Genet envisage à maintes reprises de faire jouer *Les Nègres* en plein air, « *la Cour s'installe sur la branche horizontale (surajoutée) d'un gros arbre feuillu* » (LN : 10), comme l'auteur le décrit dans son texte « Pour jouer *Les Nègres* ». Cette idée vient certainement de sa « rencontre » avec le théâtre antique lors de son long séjour en Grèce entre 1957 et 1960 (cf. Hubert 2014a : 291). L'indication du théâtre en plein air se retrouve également dans les commentaires des *Paravents* où l'auteur exige « [u]ne sorte de terre-plein rectangulaire, clos d'une très haute palissade de planches » (LP : 9), description qui rappelle la scène du théâtre *nô*, située souvent aussi à l'extérieur. Toutefois, la mention « d'un gros arbre feuillu » au fond de la scène des *Nègres* suggère deux images très différentes : cet arbre fait penser à l'arbre à palabres africain, généralement le gros baobab, un arbre feuillu situé le plus souvent sur la place du village. Un autre arbre, même s'il n'est pas feuillu, qui vient à l'esprit est le *kagami-ita*, le pin du théâtre *nô*, dessiné au fond de la scène. Dans sa volonté de brouiller toute sorte d'identification, Genet a sans doute utilisé un arbre en lui conférant une double signification issue d'une double influence : africaine et japonaise. Même si, au niveau de la narration, l'arbre de la pièce renvoie plutôt au baobab, puisque les protagonistes noirs se réunissent pour célébrer l'enterrement de la femme blanche, il est tout à fait possible que l'arbre soit également une allusion au pin du théâtre *nô*, mais cette fois-ci au niveau scénique. L'auteur utilise l'arbre comme élément scénique en lui prêtant une double sémantisation et deux vérités sémiotiques : le sens narratif avec l'Afrique et le sens scénique avec le Japon<sup>131</sup>. Nous pouvons donc conclure, en citant Yannick Hoffert dans son article « Les didascalies de Genet ou « l'inéluctable mouvement » » que l'écrivain veut « se présenter de plus en plus visiblement comme créateur d'un objet spectaculaire, avec toutes ses composantes » (2012 : 50) tout en brouillant les repères identificatoires et en doublant les lectures des objets et actions présentés sur scène.

Pour en venir à Gabriel Cousin, on peut dire que sa pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru* est conçue comme un théâtre populaire au sens strict du terme, une sorte de « fête » scénique qui a d'abord pour mission de détendre et divertir le public, malgré la gravité et l'intensité de l'histoire. Ainsi, « la pièce doit être un spectacle d'abord audio-visuel [...] afin « d'accrocher » tous les spectateurs, même ceux ayant le moins de préoccupations sociales ou morales » (DFM : 273),

131 Dans les *Lettres à Roger Blin*, Jean Genet mentionne également l'utilisation d'un arbre : « En écrivant cette pièce, je la voyais représentée dans un théâtre de plein air où les gradins, taillés dans la pente d'une colline, ne seraient que des bancs de terre. La scène, au fond, et les décors (les paravents) se détachant sur les arbres d'une futaie » (1966 : 28). On retrouve cette allusion aux arbres, cette fois-ci d'une forêt, qui pourrait souligner cette double influence et lecture de l'arbre dans *Les Nègres*.

comme l'auteur le décrit dans ses « Notes de composition et de mise en scène ». Cette définition reflète les intentions de certaines formes du *kabuki*, comme le *sewamono*, qui à travers une mise en scène spectaculaire dénoncent des injustices sociales ou dépeignent des destins tragiques. Lee de même constate un lien étroit entre la conception et l'atmosphère du *kabuki* et celui du *Drame du Fukuryu-Maru* de Cousin (cf. 1983a : 346). En énumérant les éléments « musique, danse, chansons, mime, couleurs et matières (étoffes, costumes, décorations), masques, projections » (*DFM* : 273), l'auteur se rapproche des caractéristiques du théâtre total en présentant avec cette unification sensorielle un événement historique transposé dans un village japonais traditionnel. Pour la mise en scène de son *Drame du Fukuryu-Maru*, le poète exige une « circulation scénique dans la salle, soit par des passerelles s'avancant au milieu du public, soit par des cheminements autour ou à travers la salle » (ibid. : 274), ce qui montre le lien avec le *hanamichi* utilisé dans le *kabuki*. Cousin entend renforcer ce lien entre espace scénique et espace public pour susciter des sentiments de plus en plus intenses chez le spectateur qui se retrouve entouré, quasiment encerclé par les événements représentés, et participe ainsi à une réelle performance en direct. En ce sens, *Le Drame du Fukuryu-Maru* s'apparente beaucoup plus au *kabuki* en présentant un spectacle audiovisuel avec une abondance de lieux, d'événements et de personnages, contrairement à sa pièce *Le Voyage de derrière la montagne* née d'une traduction inspirée d'un *nô*. Toutefois, on y voit également des procédés scéniques qui font penser au *kabuki* avec sa pluralité des actions représentées, comme le souligne également Sang-Kyong Lee :

Während im Vordergrund der Bühne O Rin im Kreise ihrer Familie agiert, rollt auf dem hinteren Teil der Bühne, der in mehreren, durch Stege verbundenen Podien in die Höhe steigt, gleichsam als lebendes Bühnenbild das Leben des Dorfes ab. Diese ein wenig barock anmutende Vorstellung könnte durch die Kabukibühne inspiriert sein, für die das Nebeneinander von gleichzeitig ablaufenden Szenen typisch ist. (1983a : 352)

Que retiendrons-nous donc ? Claudel, Genet et Cousin s'inspirent de procédés scéniques empruntés au théâtre nippon : les écrivains expriment leur volonté d'utiliser une scène reliant le plateau avec la salle pour créer un lien plus intense entre acteur et spectateur, ou leur volonté de transporter leur théâtre à l'extérieur pour procéder à une unification de la scène, du public et de la nature. De plus, ils emploient des procédés scéniques impressionnants, tels le plateau tournant, l'emboîtement de scènes très différentes, l'apparition d'animaux, etc., pour proposer au public un spectacle à la fois impressionnant, divertissant et purifiant. Toutefois, la lecture des outils scéniques n'est pas toujours claire et linéaire : surtout dans les pièces de Genet, nous sommes confrontés à une double sémantisation des procédés scéniques.

### 6.2.2. Les didascalies au service d'une théâtralité affichée : autour des pièces *Le Soulier de satin* et *Les Paravents*

« Mettre en scène, c'est traduire en images, dans un espace donné, un texte, une production langagière qui, elle, se déroule sur l'axe temporel » (2012 : 37) : ainsi se lisent les analyses de la spécialiste du théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle Marie-Claude Hubert dans son article portant sur « L'inévitable conflit de l'auteur dramatique et du metteur en scène ». Les auteurs, pour faciliter l'accès des metteurs en scène à leurs idées théâtrales – voire leur imposer leurs concepts esthétiques –, ont rédigé de longs paratextes précédant ou même interrompant leurs pièces ou ont introduit des didascalies abondantes et surtout très variées. Dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel et *Les Paravents* de Jean Genet, les didascalies assument une fonction majeure : celle de se mettre au service d'une théâtralité affichée. Pour comprendre cette notion de théâtralité affichée, nous allons nous appuyer sur les définitions de Stefan Hulfeld dans son ouvrage *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798*. Celui-ci se réfère aux analyses de Rudolf Münz<sup>132</sup> concernant les différentes significations des termes « théâtralité » et « théâtre » et complète ces notions : Hulfeld divise le terme « théâtre » en quatre sous-termes *Lebenstheater*, *Theaterspiel*, *Kunsttheater* et *Nicht-Theater*. Pour les analyses des didascalies dans les pièces de théâtre de Paul Claudel et Jean Genet, le terme qui nous intéresse davantage est celui du « jeu théâtral » (*Theaterspiel*). On peut le décrire comme une réaction directe à la condition théâtrale elle-même qui peut employer, entre autres, des masques pour justement démasquer l'artificialité que l'on retrouve dans la vie quotidienne (dans la politique, la religion, etc.), comme le définit Hulfeld dans son ouvrage cité plus haut :

Als *Theaterspiel* bezeichne ich demgegenüber jenen, [...] der sich spielerisch auf theatrale Bedingungen sozialen Lebens bezieht, der vorzugweise mit Masken die Maskenhaftigkeit gesellschaftlicher Beziehungen gleichzeitig von ihrer lächerlichen wie bedrohlichen Seite vorführt. Spiel und Parodie als Interaktionsprinzipien setzen auf eine Mischung aus Regel und Zufall und ermöglichen jegliche Art von Verwandlung, Überraschung oder offensichtlicher Unfolgerichtigkeit, während Lachen das zentrale Elemente der Wirkungsstrategie dieser Theaterform darstellt. (2000 : 400)

En effet, nous retrouvons cet emploi du masque dans le théâtre de Jean Genet (et celui de Gabriel Cousin)<sup>133</sup>, mais nous tenterons également de mettre la notion de « jeu théâtral » en relation avec les didascalies de Jean Genet et Paul Claudel. À

132 À ce sujet, cf. *Theatralität und Theater : zur Historiographie von Theatralitätsgefügen* de Rudolf Münz, publié en 1998.

133 Voir notre analyse portant sur la signification sémiotique du masque dans *Les Nègres* de Jean Genet et *Le Drame du Fukuryu-Marû* de Gabriel Cousin.

travers un jeu d'affichage et d'aliénation, les auteurs se servent des didascalies pour créer des moments soit parodiques soit très émotifs afin de confronter le lecteur ou spectateur à ce moment de tension du « jeu théâtral » qui le renvoie vers un questionnement total de la réalité scénique, mais aussi quotidienne.

En la matière, *Le Soulier de satin* de Claudel nous offre un exemple très marquant : dans cette pièce, les didascalies fonctionnent comme des commentaires métathéâtraux en se présentant comme un jeu ludique d'une théâtralité affichée. Une particularité de cette pièce est que les didascalies sont alors lues à haute voix par deux personnages, l'Annoncier avant que la pièce ne commence – dans la première scène de la Première Journée – et l'Irrépressible – dans la deuxième scène de la Deuxième Journée. Leurs noms sont emblématiques : celui qui annonce le début de ce spectacle visuel et celui qui est incoercible et impatient de remplir le même rôle que l'Annoncier. Avant que la pièce ne débute, tandis que les différents acteurs et musiciens s'installent en faisant du tapage, l'Annoncier entre également sur scène : ce personnage est décrit par Jeanyves Guérin dans son article « Ce soir on improvise ou les didascalies dans *Le Soulier de satin* » comme « didascalique » (2007 : 281). Son entrée sur scène est soulignée par le port d'un costume quasi carnavalesque, « *un solide gaillard barbu et qui a emprunté aux plus attendus Velasquez ce feutre à plumes, cette canne sous son bras et ce ceinturon qu'il arrive péniblement à boutonner* » (Claudel 1953 [1929] : 10). Même si les personnages ainsi représentés chez Vélasquez (1599–1660) ne sont en aucun cas des bouffons, mais les Grands d'Espagne, cette apparence pompeuse de noblesse est perturbée par les bouffonneries des musiciens. Lorsqu'il essaie de parler, l'Annoncier est interrompu par des tumultes, comme « *un coup de cymbale, une clochette niaise, un trille strident du fifre, une réflexion narquoise du basson, une espièglerie d'ocarina, un rot de saxophone* » (id.). Ces bruits perturbants cessent avec le grondement sourd de quelqu'un frappant sur une grosse caisse (« *POUM POUM POUM* » (id.)). La communication de l'Annoncier est alors mise en valeur sur le plan scénique par un « *roulement PIANISSIMO de tambour avec des FORTE de temps en temps* » (id.)<sup>134</sup> et il peut enfin nommer le titre de la pièce tout en omettant le nom de son créateur. Par cette annonce du titre de la pièce, Claudel joue avec les codes de la mimésis en confrontant le public directement à la fictionnalité de la pièce. Guérin parle ici d'un franchissement de la frontière avec la mention de l'Annoncier – « [l]a scène de ce drame est le monde » (Claudel 1953 [1929] : 11) – et la compare à une allusion au « *theatrum mundum* baroque, shakespearien et calderonien [sic] » (2007 : 282). En référence au théâtre grec qui, en ce qui concerne cette mise en scène de l'oralité, présente de grandes ressemblances

134 Nous remarquons une utilisation abondante de la musique dans les pièces de Claudel, un sujet qui sera analysé plus en détail par la suite.

avec le théâtre japonais, l'Annoncier de Claudel fait penser au coryphée du théâtre grec antique, qui est le chef du chœur et chargé de questionner ce dernier. Ainsi, Guérin parle d'un « discours auctorial » (id.) de l'Annoncier en lui associant des fonctions parabatiques<sup>135</sup>. Pour Nishino, l'utilisation de l'Annoncier avec sa fonction à la fois ludique et didactique montre le lien de la conception scénique de Claudel avec le *kabuki* qui, lui aussi, joue sur le dévoilement de l'illusion dramatique intégré dans le spectacle visuel lui-même (cf. 2013 : 309). Ceci fait également partie des idées théâtrales que Claudel énonce à Jean-Louis Barrault dans une lettre du 2 septembre 1950 au sujet de sa pièce *Tête d'Or* : il désire présenter « [u]n drame à l'état naissant. Naissant sous les yeux du public » (Claudel 1974 : 218)<sup>136</sup>.

Ce désir de voir son drame à « l'état naissant » se manifeste à travers le personnage de l'Irrépressible relevant de cette « esthétique qui exhibe les ficelles du théâtre et crée une complicité avec le public » (2012 : 21), pour reprendre Nathalie Macé dans « Les didascalies dans le théâtre de Paul Claudel. Du spectacle virtuel au spectacle total ». L'Irrépressible fait son entrée dans la deuxième scène de la Deuxième Journée et commande aux machinistes et aux acteurs de bien vouloir se dépêcher : « Allons, manants, le public s'impatiente ; plus vite, je vous prie ; hou ! sus ! prst ! presto ! enlevez-moi ça ! débarrassez le plancher ! » (1953 [1929] : 131). Cette entrée en matière arborant une théâtralité affichée a pour autre particularité l'utilisation de diverses onomatopées qui fait penser au théâtre nippon. En effet, ce jeu ludique de l'Irrépressible ressemble à celui du *kyôgen* qui, interrompant les différentes pièces de *nô*, offre au public un moment de divertissement. Nishino remarque que le *kyôgen* fait partie du registre du comique en exécutant des gestes exagérés et en émettant des sons onomatopéiques qui font rire les spectateurs après la gravité du *nô* (cf. 2013 : 286). Paul Claudel utilise cet effet du *kyôgen* pour offrir à sa pièce un bref moment de légèreté débutant avec les sons comiques qu'émet l'Irrépressible. Celui-ci se plaint alors de l'habilleuse qui l'a laissé attendre dans la salle préparatoire des acteurs :

je n'ai pas eu la patience de moisir dans cette loge où l'auteur me tient calfeutré ! Vingt fois l'habilleuse a paru à la porte et c'est toujours pour un autre que moi [...]. On se défie de mon ardeur, je mène les choses trop vite, en deux foulées nous serions au but et le public serait trop content ! C'est pourquoi l'auteur me tient en réserve, un encas si je puis dire [...]. (1953 [1929] : 131)

135 Dans le théâtre grec antique, la parabase est le discours du coryphée dirigé vers le public et exprimant ses opinions, souvent aussi celles de l'auteur, sur la situation mise en scène (cf. Guérin 2007 : 282 sq.).

136 À ce sujet, nous remarquons, en nous référant à Michel Lioure, que cette idée de représenter et d'afficher sur scène le lieu théâtral a également été expérimentée par Molière et plus tard par Jean Giraudoux (1882–1944) (cf. 1977 : 916).

Ainsi, l'Irrépressible se présente comme un personnage récalcitrant, refusant le rôle de bouche-trou (« en réserve, un encas »), et indomptable même pour le metteur en scène. L'Irrépressible se réjouit de la rupture de l'illusion scénique et s'apitoie sur la mise en scène effectuée jusqu'alors. Avec des didascalies externes classiques qui décrivent la gestuelle de l'Irrépressible, l'auteur nous présente, à travers la bouche de ce second Annonceur burlesque, des didascalies internes décrivant et commentant l'action et informant le public de l'histoire d'amour entre Don Rodrigue et Dona Prouhèze. En fournissant la « *représentation d'une narration* » (Wołowski 2007 : 197), l'Irrépressible assume même le pouvoir scénique en agissant comme un metteur en scène (et en le ridiculisant) : « *[i]l dessine avec un bout de craie sur le dos du Régisseur* » (1953 [1929] : 133). En laissant agir l'Irrépressible comme metteur en scène « didascalique », l'auteur offre au spectateur-lecteur « une esthétique de l'improvisation apparente, du mouvement rapide, de l'inachèvement et même du désordre » (Macé 2012 : 21), comme il l'a d'ailleurs déclaré tout au début de sa pièce.

Pour en venir à Genet, on remarque, au cours de sa production théâtrale, une accumulation et surtout une variation dans l'emploi de paratextes et didascalies, ayant son point culminant dans la pièce *Les Paravents* où l'auteur découpe l'action en tableaux pour les commenter individuellement. Il va même jusqu'à tenir plusieurs fois un métadiscours sur son théâtre englobant également les sentiments intérieurs des personnages, la mise en scène et le jeu de l'acteur nécessaires pour la représentation dont l'écrivain a une conception tout à fait claire. Ainsi, pour pouvoir « faire vivre le personnage < de l'intérieur > » (LP : 141), il demande, dans les « Commentaires du onzième tableau », à l'acteur de chercher les blessures et douleurs dans sa propre vie pour pouvoir les faire ressortir et les canaliser dans son jeu scénique : « Mais qu'il choisisse celle [la défaillance] qui lui permettra le mieux d'apparaître dans sa solitude. La blessure dont je parle peut être inventée par le comédien, mais elle peut avoir été ressentie par lui » (id.). Agissant non seulement comme un metteur en scène, mais aussi comme une sorte de « didascale » (2012 : 50), pour reprendre un terme employé par Yannick Hoffert, Genet intervient donc dans la gestuelle et la diction des acteurs dont il a une idée très précise.

De plus, nous avons chez Genet un grand nombre de didascalies qui révèlent une préparation ouverte de la mise en scène. Ce motif d'un théâtre dans le théâtre apparaît aussi dans la pièce *Le Balcon* quand Carmen énonce à Irma dans le cinquième tableau : « Autour de votre belle personne vous avez pu organiser un théâtre fastueux, une fête dont les splendeurs vous enveloppent, vous dissimulent au monde » (LB : 67). Outre la transformation de son théâtre en cette fête spectaculaire, l'auteur tente de briser ce fameux quatrième mur du théâtre et de renvoyer le spectateur à lui-même en se servant d'une théâtralité affichée, voire violente. Ainsi, dans son paratexte « Pour jouer *Les Nègres* » et dans une dida-

scalie descriptive tout au début de la pièce *Les Nègres*, l'auteur précise que « [l]es spectateurs doivent être inondés de lumière » (LN : 10) et que « [l]a lumière est une lumière de néon, très violente » (ibid. : 19). La soirée théâtrale du spectateur n'est donc pas un divertissement léger, mais se transforme quasiment en une session médicale avec cette « lumière de néon » qui dévoile tout et ne cache rien. Avec cette annonce de Genet, le spectateur n'est plus dans un lieu dissimulé, caché et à l'abri, mais au contraire exposé aux regards, disséqué et devient ainsi un participant involontaire à ce spectacle ritualisé. L'écrivain ajoute d'ailleurs des scènes où il exige ouvertement que quelqu'un du public monte sur scène et participe à l'action (cf. ibid. : 74 et 77) et entre donc dans le domaine de la performance. Pour proposer au public une nouvelle façon d'envisager le théâtre, Genet exige, dans *Les Nègres*, que « [l]e rideau [soit] tiré. Non levé : tiré » (LN : 19). C'est également ce qui se passe dans le *kabuki* où un *kurogo* tire le rideau accompagné du son du *tsuke*, le fameux battement des baguettes sur le sol en bois. Michel Corvin voit dans ce rideau tiré « le théâtre de foire, théâtre populaire sur tréteau » (ibid. : 170), ce qui ne contredit en rien le lien avec le *kabuki* qui détient les caractéristiques du théâtre populaire contrairement au théâtre *nô* et son lien aristocratique avec les samouraïs.

Mais c'est surtout la pièce *Les Paravents* qui s'inscrit dans cette ligne de théâtralité affichée en utilisant justement un outil (et en même temps un signe) scénique comme titre. Les paravents font donc partie de cette bipolarité entre matérialité technique et signification symbolique et englobent une fonction structurante et même narrative. Cette narrativité structurante apparaît déjà dans le paratexte « Quelques indications dans *Les Paravents* » où l'auteur demande que les assistants, comme dans le *kabuki*, déplacent la scène devant les yeux du public : « [q]uand le public est assis, venant de la coulisse de droite arrive un paravent, conduit par un homme qui se tient derrière et ce paravent glisse de telle façon qu'il se place derrière la borne et le tas de pierres » (LP : 9 sq.). Ainsi, la pièce *Les Paravents* se présente comme un lieu ouvert qui accepte toute imprévisibilité scénique : à travers les didascalies et les différents commentaires, Genet présente son ouvrage comme un « *work in progress* [...], un objet en perpétuelle mutation » (Hoffert 2012 : 52). Il précise alors la présence et la fonction de ces assistants, en parlant d'eux comme de machinistes, comme on peut le lire dans les « Commentaires du premier tableau des *Paravents* » :

Le paravent, qui vient de la droite vers la gauche, sera très léger, très maniable, de façon que le machiniste puisse jouer avec lui comme avec un accordéon [...]. En effet, celui-ci [le machiniste] doit se savoir un véritable acteur, s'il veut animer le décor. (LP : 25)

Curieusement, ces mêmes machinistes sont mentionnés par Claudel dans cet épisode ludique avec l'Irrépressible dans *Le Soulier de satin*<sup>137</sup>, ce qui fait d'eux, dans les pièces de Claudel et de Genet, « des garants des signes de la pratique théâtrale » (Guérin 2007 : 287). À côté de ces assistants-machinistes, les paravents deviennent des outils scéniques variables, permettant à l'écrivain de structurer les différents tableaux ou d'accélérer l'action en les utilisant comme une véritable plateforme théâtrale. Deux exemples sont ici frappants : dans le neuvième tableau, un tabouret dessiné en trompe-l'œil sur un paravent est complété par Leïla par le dessin d'une pendule (un objet qu'elle avait volé au paravant) (ibid. : 96) ; puis, dans le dixième tableau, la révolte des Arabes qui se manifeste à travers la mise à feu des orangers de Sir Harold : « *Cependant qu'ils parlent, un Arabe est entré en se courbant, et au pied de chaque oranger, il dessine avec de la craie une flamme jaune, puis il disparaît* » (ibid. : 111) ou encore « *Entre un Arabe en rampant, qui souffle sur le feu dessiné aux pieds des orangers* » (ibid. : 114). Les paravents utilisés dans la pièce s'insèrent parfaitement dans cette notion de théâtralité affichée, en agissant comme un matériel à la fois technique et symbolique jusqu'à donner son nom à la pièce, et deviennent l'outil nécessaire pour le développement de l'ouvrage dramatique *Les Paravents*.

Pour rendre hommage à cette théâtralité affichée, ce *Theaterspiel*, Paul Claudel et Jean Genet se servent des didascalies qui sont alors lues à haute voix mais aussi d'outils techniques qui devraient normalement ne faire partie que des didascalies « muettes » et descriptives, mais sont animés par la volonté de leur créateur. La didascalie est donc à la fois narrative, à travers la voix d'un « narrateur »<sup>138</sup> (Wołowski 2007 : 182), et structurante, par le jeu des paravents, ou même ironique et ludique, et devient un moyen indispensable pour ce théâtre à l'état naissant – en *work in progress*. La dimension métathéâtrale de la didascalie, agissant comme « une stratégie de narrativisation » (ibid. : 266), se met donc au service d'une théâtralité affichée et confère aux pièces de théâtre de Claudel et de Genet une lecture tantôt scénique tantôt littéraire. En exploitant toutes les possibilités des didascalies, les auteurs font d'elles des outils au caractère imprévisible et libre, mais qui, par les indications et les commentaires des auteurs, deviennent une des conditions nécessaires pour le déroulement prévu des pièces de théâtre. Ainsi, Claudel et Genet, à la fois semblables et dissemblables, tiennent délibérément les fils au-dessus des représentations de leur œuvre théâtrale.

137 « *Pendant qu'on trimbale le matériel de la scène précédente, apparaît, parmi les machinistes, l'Irrépressible qui les dirige et les bouscule à la manière d'un clown de cirque* » (Claudel 1953 [1929] : 131).

138 Witold Wołowski, dans son ouvrage *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, dresse une liste des différents personnages-narrateurs ayant une « mission narrative » (2007 : 182).

### 6.2.3. De l'*ai kyôgen* aux entr'actes dans *Le Livre de Christophe Colomb* et *Le Balcon*

Nous restons chez ces deux auteurs qui utilisent un procédé théâtral assez inhabituel dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle et surtout très peu abordé dans la recherche : celui de l'entr'acte. Selon Sylvain Diaz, l'entr'acte est un procédé qui constitue un élément de rupture en contraste avec la continuité de l'histoire de la pièce et englobe donc « cette zone grise où se croisent continuité et discontinuité » (2008 : 4). Or l'entr'acte fonctionne non seulement comme un élément de « zone grise », mais aussi comme un procédé unissant deux éléments, par exemple deux actes, ou même comme un outil burlesque pour alléger ou rompre la trame principale de la pièce.

Or, le *nô* utilise justement ce procédé d'entrejeu : il sépare les différentes pièces de *nô* jouées lors d'une représentation qui, rappelons-le, peut durer plusieurs heures, voire une journée entière. Nous parlons du *kyôgen*, déjà mentionné auparavant, ce genre comique qui offre au public un moment de divertissement par l'utilisation de gestes outrés, d'onomatopées, etc. Même si, selon Nishino, Claudel ne mentionne pas le *kyôgen* dans ses essais sur le théâtre japonais, la chercheuse est persuadée qu'il a « en tant que spectateur [...] pu ressentir le changement d'ambiance du grave au gai, grâce à l'intervention du *kyôgen* » (2013 : 303). En effet, l'écrivain parle de l'« *ai kyôgen* », cet intermède qui est inséré entre les deux actes d'une seule pièce de *nô*.<sup>139</sup> Même si cet entr'acte est joué par des acteurs comiques, les *kyôgen kata*, il n'est pas destiné principalement à amuser les spectateurs, mais à permettre au *shite* de changer de costume et procéder ainsi à sa transformation. De manière prosaïque, ils racontent alors de nouveau ce qui s'est passé dans la pièce en utilisant un langage quotidien qui peut être compris par le public (cf. id.). Le japonologue Noël Peri distingue dans cette catégorie de l'*ai kyôgen* trois sortes d'intermèdes : premièrement, « l'intermède en récit »<sup>140</sup> dans lequel le *kyôgen kata* est assis au milieu de la scène et fait un récit de ce qui s'est déroulé dans le premier acte (une fonction tout à fait pratique pour le *shite* qui peut alors changer de costume). Deuxièmement, « l'intermède debout » qui englobe une trame narrative se déroulant en dehors du drame principal. Troisièmement, « l'intermède de service »

139 En 1909, Noël Peri est le premier Occidental à mentionner dans *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais* la distinction qui doit être faite entre le *kyôgen* et l'*ai kyôgen* : « Ces intermèdes [du *kyôgen ai*] font du reste partie des *nô*, et ne doivent pas être confondus avec les comédies *kyôgen* [...], que les mêmes acteurs exécutent pendant l'intervalle qui sépare deux pièces » (2004 [1909–1920] : 42). Nous rappelons que Claudel a lu les traductions et les explications du japonologue et s'en est fortement inspiré.

140 L'intermède en récit se subdivise encore en deux sous-catégories : l'*igatari* – en position assise – et le *tachi shaberi* – en position debout (cf. Nishino 2015 : 304).

fonctionnant comme une sorte de comparse comique qui se mêle à la trame principale (1921 : 46 sq.).<sup>141</sup> Même si Claudel ne mentionne jamais le *kyôgen*, il évoque dans son *Oiseau noir dans le Soleil Levant* cet « intermède en récit » qui est la forme la plus typique du *nô* et qu'il a pu voir durant son séjour au Japon : « Alors c'est l'intermède et, sur le ton de la conversation, un passant vient qui demande ou donne, comme à voix basse, au Waki dans un récit au ras du sol des explications » (1929<sup>30</sup> [1927] : 95). Mentionnant ici l'intermède en position assise, l'*igatari*, il le décrit comme ayant une fonction didactique, puisqu'il « donne [...] des explications » qui retracent et font comprendre les événements passés jusqu'alors dans le *nô*. Selon Ayako Nishino, l'intermède assume alors deux fonctions primordiales : il « aide à la compréhension de la pièce par le public et assure un lien entre le drame et le spectateur » (2013 : 305).

Il n'est donc pas étonnant que Claudel tente d'utiliser le même procédé théâtral dans son théâtre. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, il emploie un entr'acte qui sépare justement les deux seuls actes de sa pièce, comme dans une pièce de *nô*. Cet entr'acte détache un moment crucial de la pièce – l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique – et constitue un point de mire, puisque, dans le deuxième acte, Colomb est confronté aux difficultés et méfaits de sa « découverte ». Dans une didascalie, Claudel décrit que l'Explicateur « rouvre le Livre et donne plusieurs coups dessus avec la main » (LCC : 129) pour commencer son récit :

L'Amérique a été découverte et Christophe Colomb est rentré en Espagne en triomphe. Puis les déceptions sont venues et chaque nouveau voyage de Christophe les a aggravées. Les nouvelles terres n'ont pas rapporté d'or, à peine une poignée de perles. Les sauvages, traités durement, ont massacré les envahisseurs, provoquant d'affreuses représailles. Pour travailler cette terre malsaine il a fallu restaurer l'esclavage. [...] En Espagne le Roi réunit ses conseillers pour savoir ce qu'il doit faire. Voici le Roi d'Espagne avec les Trois Hommes Sages. Silence, vous ! écoutez ! (Ibid. : 129 sq.)

On voit bien que Claudel utilise ce procédé de l'« intermède en récit » en position debout (donc la sous-catégorie de *tachi shaberi*) pour faire un court rappel de la découverte de Colomb qui se voit alors confronté, dans le second acte, à maints problèmes. Cet entr'acte permet également de changer de localités en faisant « voyager » le public de l'Amérique – à la fin du premier acte – à l'Espagne – au début du second acte (« Voici le Roi d'Espagne »). L'Explicateur remplit donc dans cet entr'acte à la fois une fonction narrative cruciale et une fonction pratique pour garantir la fluidité du récit à travers la coupure de l'entr'acte.

En ce qui concerne Jean Genet, nous n'avons pas de preuve certaine que

141 Pour compléter les traductions de Peri, nous indiquons les noms japonais de ces différentes formes d'entr'actes que propose Nishino : l'« intermède de service » est l'*ashirai ai* et l'« intermède en récit » est le *katari ai* (cf. 2013 : 304).

l'auteur ait eu des connaissances approfondies sur le *kyôgen*. Toutefois, il disposait certainement d'informations sur cette forme d'entr'acte à travers la lecture des traductions de Peri ou celle des pièces de Claudel. Ce qui frappe tout de suite dans sa pièce *Le Balcon* est l'utilisation de deux entr'actes qui n'ont jusqu'à pas véritablement été pris en compte par la critique. Le premier entr'acte fonctionne comme un moment de coupure entre les trois grandes cérémonies<sup>142</sup> de l'Évêque, du Juge et du Général se déroulant dans le bordel et la trame principale de pièce avec une fixation sur Irma, la propriétaire de la maison close, à partir du cinquième acte. Dans cet entr'acte, constituant l'intégralité du quatrième tableau, le lecteur-spectateur assiste à un intérim comique, n'ayant apparemment rien à voir avec la trame principale de la pièce, entre le petit Vieux jouant un mendiant et une Fille du bordel :

*C'est une chambre dont les trois panneaux visibles sont trois miroirs où se reflète un petit Vieux vêtu en clochard, mais bien peigné, immobile au milieu de la pièce. Près de lui, indifférente, une très belle fille rousse. [...] Elle attend. Le petit Vieux aussi. Il est impatient, nerveux. [...] Enfin, trois coups sont frappés à la porte du fond. La Fille rousse s'en approche. Elle dit : « Oui. » La porte s'ouvre un peu et par l'entrebâillement passent la main et le bras d'Irma, qui tient un martinet et une perruque très sale, hirsute. La Fille les prend. La porte se referme. (LB : 52)*

Genet procède à une déconstruction et fragmentation complète du motif de la cérémonie en présentant une sorte de sketch parodique à connotation sado-masochiste, d'une longueur de deux pages, clos sur lui-même :

*Le visage du petit Vieux s'illumine. La Fille rousse a un air exagérément altier et cruel. Elle lui colle la perruque sur la tête, brutalement [...]. Le petit Vieux touche sa perruque :*

Le Vieux : Et les poux ?

La Fille, très vache : Y en a. (Ibid. : 53)

Cet entr'acte au caractère de sketch est souligné par ces coups frappés, sons initiatiques pour le déroulement de la « cérémonie » parodique entre le Vieux et la Fille, et par ce dialogue rudimentaire et quasi brutal qui se réduit à un bref échange limité à six mots entre les deux personnages. Si on compare cet entr'acte avec les différents *ai kyôgen* du théâtre *nô*, on voit des ressemblances avec la fonction de la catégorie de l'« intermède debout » englobant une trame narrative qui se déroule en dehors du drame principal : cet entr'acte entre le Vieux et la Fille fonctionne comme un dédoublement comique du motif de la cérémonie, servant à « soulager » le public, à le mettre à distance de ce qui s'est passé auparavant et à le confronter directement à l'illusion même de la cérémonie en général. D'ailleurs, dans le huitième tableau, le Vieux revient sur scène quand les

142 Voir le chapitre analysant les images ritualisées de l'Évêque, du Juge et du Général.

rôles joués dans le bordel sont extériorisés par les personnages principaux pour vaincre la révolution qui a éclaté en dehors du lieu clos. Comme les autres personnages, le Vieux a directement repris son rôle attribué dans ce monde hétérotopique, le rôle du Mendiant, et se positionne en dessous du balcon pour saluer les Images de l'Évêque, du Juge, du Général, de la Reine et du Héros : il crie alors « Vive la Reine » quand soudain Chantal est tuée d'un coup de feu (ibid. : 114 sq.). Ici, l'entr'acte fonctionne comme cet « intermède de service », puisque le Mendiant agit comme une sorte de comparse comique qui se mêle à la trame principale, un motif renforcé par l'allusion à la fameuse déclaration « Le Roi est mort, vive le Roi ! ».

En passant par les traductions de Peri et surtout par la transposition théâtrale de Claudel, les liens entre l'*ai kyôgen* et *Le Balcon* de Genet paraissent donc encore plus évidents : il existe, au niveau scénique, de fortes similitudes entre ces deux théoriciens du théâtre dotés d'une vision esthétique si difficile à exécuter pour les metteurs en scène. L'utilisation d'une théâtralité affichée grâce aux didascalies, moyens scéniques ou entr'actes fait de leurs pièces de théâtre des lieux naissant sous les yeux du public, produisant ainsi un espace à la fois créateur, communicatif et communautaire.

#### 6.2.4. Stylisation des objets : fétiches identificatoires et substituts chargés de significations

Dans ses propos sur la mise en scène du *Livre de Christophe Colomb*, Jean-Louis Barrault thématise non seulement une vision scénique chargée de significations pour la pièce de Claudel, mais également un trait caractéristique du théâtre *nô* : la stylisation de certains objets sur scène :

A-t-on besoin d'une auberge ? Qui dit auberge dit intérieur – qui dit intérieur dit porte –, qui dit porte dit deux hommes qui tiennent leurs bras tendus verticalement et leurs mains, raides au sommet, dirigées l'une vers l'autre horizontalement : celui qui doit entrer pourrait passer dessous et entre les deux. (Barrault 1953 : 34 sq.)

En effet, l'organisation quasi mathématique du théâtre *nô* se manifeste non seulement dans la structure de la scène elle-même, mais également dans l'emploi parcimonieux d'accessoires austères. En ce qui concerne les accessoires, on distingue dans le *nô* entre les *tsukuri-mono* et les *kôdôgu* (cf. Lee 1983b : 63). Les *tsukuri-mono* sont le plus souvent des objets d'apparence fragile ou bien des constructions en bambou, bois ou brocart qui peuvent alors se transformer, selon le contenu de la pièce de théâtre, en une montagne, une cabane ou une caverne. Ainsi, ces objets font appel à l'imaginaire du spectateur ou nécessitent des connaissances approfondies sur les codes de significations de ces objets. Ici

nous rejoignons la remarque de Barrault concernant cette représentation symbolique d'objets ou de constructions sur scène, qui souligne aussi cette notion d'un théâtre à l'état naissant. Ces objets ont alors dans le *nô* une valeur purement symbolique, puisque cette forme théâtrale puise sa force véritable dans l'allusion à la réalité et non pas dans une représentation matérielle du monde. Or, les objets faisant partie du *kôdôgu* sont le plus souvent issus de la vie quotidienne, comme des éventails, des petits livres ou des miroirs (cf. *ibid.* : 64). Certes, ces objets de petite taille sont représentés d'une façon très réaliste, mais en même temps hautement stylisée : ainsi, l'éventail de l'acteur peut être en même temps coupeau, plume, coupe de saké, baguettes ou louche, selon les besoins de l'interprète. Le public doit alors chaque fois interpréter l'objet d'une autre manière et faire preuve d'un esprit flexible et attentif lors de la représentation, ce qui montre de nouveau que le *nô* est une forme artistique devant être décryptée par les spectateurs instruits dans la matière.

Curieusement, nous remarquons chez nos trois auteurs un recours assez particulier à des objets spécifiques dans leurs pièces de théâtre. Dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, il y a trois objets chargés d'une signification particulière<sup>143</sup> : la guitare de Dona Musique, la lettre et le soulier de Dona Prouhèze. La guitare de Dona Musique est un accessoire récurrent dans les propos tenus sur elle par les autres protagonistes, puisque Dona Musique la porte toujours avec elle, mais n'en joue jamais (cf. 1953 [1929] : 21). La guitare devient un accessoire identificatoire<sup>144</sup> pour Dona Musique, comme on peut le voir dans son nom emblématique. Porteuse de musique, elle a également une « tache sur [son] épaule en forme de colombe » (*ibid.* : 188), ce qui fait d'elle la porteuse d'un symbole chrétien. La pureté de son être est symbolisée par les retrouvailles avec son bien-aimé, le Roi de Naples, qui lui offre un enfant : « Le Roi, mon maître, a apporté à ce pays l'immobilité et la paix, mais il a apporté aussi avec lui son épouse bien-aimée, et c'est ici sans visage que je veux m'arrêter toujours, moi, la Musique, lourde du fruit que je porte » (*ibid.* : 233). Dona Musique forme un contraste avec Dona Prouhèze qui ne pourra jamais accomplir son amour interdit avec Don Rodrigue, symbolisé par sa lettre, « la fameuse *lettre à Rodrigue* » (*ibid.* : 249) qui erre pendant dix ans dans les différents pays sans trouver son destinataire.<sup>145</sup> De plus, cette lettre est maléfique, puisqu'elle apporte la mort

143 Il en est de même dans *Le Livre de Christophe Colomb* où c'est une colombe avec une bague à la patte, accrochée par la Reine Isabelle, qui devient à la fois la porteuse du Christ et le symbole de l'alliance entre le royaume d'Espagne et Christophe Colomb (cf. *LCC* : 55).

144 L'objet fonctionne donc comme un signe pour le personnage (cf. Fischer-Lichte 2007<sup>3</sup> : 152).

145 À partir de cette lettre se forme même une légende qui se propage oralement à travers les différents pays : « Officiers, compagnons d'armes, hommes rassemblés ici [...] qui tous avez entendu parler de la lettre à Rodrigue et de ce long désir entre cette femme et moi qui est un proverbe depuis dix ans entre les deux Mondes » (1953 [1929] : 348).

à toute personne qui la possède et fait d'elle la pomme du paradis de la Genèse. Quand la lettre arrive enfin à Don Rodrigue, il ne parvient même pas à la lire (cf. *ibid.* : 309) : de toute façon, il est bien trop tard pour l'amour de ces deux malheureux. Mais un objet encore plus chargé de significations et qui donne même son nom à la pièce, comme dans *Les Paravents* de Genet, est le soulier de satin de Dona Prouhèze qu'elle enlève pour le mettre entre les mains d'une statue de la Vierge Marie. Ce soulier se transforme en un garant contre le désir interdit de Dona Prouhèze pour Don Rodrigue, comme elle le déclare à la Sainte : « Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied ! [...] Mais quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux ! la barrière que vous avez mise, quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée » (*ibid.* : 49).

En ce qui concerne les pièces de théâtre de Jean Genet, l'auteur développe un métadiscours intéressant sur la signification des objets. Dans *Le Balcon*, il s'agit de l'utilisation d'ornements nécessaires pour parfaire l'authenticité des séances des clients dans le bordel :

Carmen : Et ce sera quoi, le détail authentique ?

Irma : L'anneau. Car il a tout prévu. L'anneau de mariage. Tu sais qu'épouse de Dieu, chaque religieuse porte une alliance. [...]

Carmen : Et le détail faux ?

Irma : C'est presque toujours le même : dentelles noires sous la jupe de bure. (*LB* : 63 sq.)

Pour l'accomplissement de la séance préparée par Irma et Carmen, des objets authentiques sont alors nécessaires, comme cet anneau de mariage. Or, la mention d'un détail incongru, ici les « dentelles sous la jupe de bure », montre la contradiction et l'ambivalence entre ces décorations préparées à l'avance – donc artificielles – et leur caractère ou intention authentique. Genet pousse encore plus loin cette utilisation de décors ou d'objets dans sa pièce *Les Paravents* où le lecteur-spectateur fait face à une stylisation de plusieurs objets qui deviennent par leur utilisation des accessoires-fétiches pour les personnages : le coffre vide de Saïd et de la Mère dans le premier tableau (cf. *LP* : 23), le pantalon de Saïd dans le troisième tableau (cf. *ibid.* : 39) qui se transforme en un substitut pour remplacer le manque de tendresse de son mari en chair et en os et le gant de Sir Harold dans le quatrième tableau (cf. *ibid.* : 51) qui doit guider et surveiller les Arabes. Tous les trois objets témoignent d'une volonté de stylisation et de symbolisation d'un objet fétichisé qui se transforme en un substitut d'un déficit ou d'une lacune dans la vie des personnages : l'argent et la possession qui manquent à Saïd et à la Mère, l'amour que Leïla attend de son nouveau mari et l'artificialité de ce « jeu » colonial entre le colon Sir Harold et les Arabes qui travaillent pour lui. Tout comme dans le théâtre *nô*, Genet évoque dans

« Quelques indications dans *Les Paravents* » la nécessité d'avoir à la fois des objets stylisés et des objets authentiques : « *Auprès du paravent, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés* » (ibid. : 10). Si l'on reprend le vocabulaire du *nô*, on peut dire que les paravents fonctionnent comme les *tsukuri-mono*, c'est-à-dire qu'ils peuvent se transformer selon la nécessité de la narration, et les objets réels et quotidiens (« brouette, seau, bicyclette ») comme les *kôdôgu*. Certes, la fonction première des objets utilisés sur scène est justement de représenter les objets en question (cf. Fischer-Lichte 2007<sup>5</sup> : 151) : toutefois, cette représentation peut varier dans son sens et se manifester différemment selon la nécessité de la trame narrative et la volonté de l'écrivain-metteur en scène.

Il en est de même dans les pièces de Gabriel Cousin où l'on observe un recours à des décorations non réalistes, mais stylisées qui contrastent avec l'utilisation d'accessoires réalistes. Pour ses pièces, l'écrivain mentionne la nécessité d'objets réalistes : cela est en lien étroit avec les conventions du théâtre *nô*, qui indique symboliquement les emplacements par des éléments stylisés sur une scène dénudée, tandis que les petits ustensiles sont conçus de façon réaliste. Dans ses « Notes de composition » portant sur la mise en scène du *Drame du Fukuryu-Maru*, l'auteur écrit que « [l]es lieux scéniques ne doivent pas être représentés par des décors réalistes, mais dépouillés, suggérés par des éléments stylisés » (*DFM* : 274). Il ajoute que ce sont surtout « [l]es lieux japonais [qui] s'y prêtent particulièrement » (id.), ce qui montre que l'auteur connaissait ce trait caractéristique du *nô*. À ceci s'ajoute sa vision scénique de devoir « accorder une particulière réalité aux accessoires » (id.).

Résumons : les trois auteurs utilisent dans leurs pièces de théâtre des objets chargés de significations profondes devant être décryptées par les spectateurs-lecteurs. Ces objets deviennent ainsi des symboles identificatoires, des accessoires remplissant le vide dans le cœur des personnages ou des outils de la mise en scène brouillant les notions de réalité et d'illusion. Toutefois ce ne sont pas seulement les objets qui sont chargés de significations sémiotiques et changeantes, mais aussi les acteurs qui, utilisant leur corps de multiples façons, apportent une nouvelle dimension interprétative à la pièce.

## 6.2.5. La polyvalence du jeu corporel de l'acteur

Dans la palette des « ingrédients » nippons utilisés par les trois auteurs que nous étudions, le jeu corporel de l'acteur occupera une place primordiale. En effet, le théâtre nippon propose un univers scénique où l'acteur est porteur de la totalité des registres sensoriels. La conception verbale du théâtre occidental se voit

confrontée à la conception physique du théâtre japonais, où le corps de l'acteur se transforme lui-même en un langage scénique chargé de toute une panoplie de significations. Dans le *kabuki*, l'acteur ne cherche pas à créer d'illusion réaliste par une imitation de la réalité, mais entend représenter une réalité d'une tout autre nature, un sens caché qu'il va construire à travers son jeu d'acteur. Les interprètes de *kabuki* avec leurs gestes dramatiques et leurs costumes opulents fascinent les spectateurs et transforment la scène théâtrale en un spectacle visuel inoubliable. Les interprètes, issus de véritables dynasties d'acteurs, sont souvent spécialisés dans une certaine catégorie de rôles : les spectateurs les connaissent, les admirent et vont même quelquefois à une représentation uniquement pour voir un certain acteur jouer sur scène. Le *nô*, en revanche, se caractérise par la sobriété et la stylisation des mouvements des acteurs, ainsi que l'exécution minutieuse de gestes corporels étudiés durant de longues années. Paul Claudel et Jean Genet intègrent ce jeu corporel chargé de significations dans leurs essais théoriques ou leurs pièces de théâtre en ajoutant des didascalies et des paratextes très détaillés qui décrivent les gestes que doivent exécuter les acteurs et la manière dont ils doivent s'exprimer.<sup>146</sup> La formation des acteurs, qui prend la forme d'un véritable entraînement, et le jeu de l'acteur font désormais partie intégrante de leurs pièces de théâtre.

Chez Claudel, nous remarquons une fascination toute particulière pour la notion du geste, comme nous avons pu le voir à travers les échanges réguliers avec ses metteurs en scène. Avant même la découverte directe du *nô*<sup>147</sup>, l'écrivain « expérimente [...] la puissance spirituelle du geste lent. Les notations musicales < pauses > et < silences > viennent compléter cette dimension » (Macé 2012 : 17). Il est donc tout à fait normal que l'auteur, voyant en direct une représentation de *nô* et ne connaissant jusqu'alors cette forme de théâtre qu'à travers la lecture, se concentre d'abord et surtout sur les éléments apparents : les sons et justement le visuel. La découverte du *nô* lui offre une « réponse » aux multiples tentatives qu'il entreprend dans ses pièces de théâtre pour faire de son texte théâtral « un analogue de la partition musicale » (id.). La musicalité du corps de l'acteur

146 Dans cette partie, nous nous concentrerons sur Claudel et Genet, puisque le jeu de l'acteur visionné par Cousin les rejoint sur plusieurs points. L'écrivain utilise des scènes de danse qui sont intégrées à la mise en scène et servent à caractériser les personnages, comme par exemple la danse de Matsuyama dans *Le Drame du Fukuryu-Marû* (cf. *DFM* : 178). Certaines actions sur scène, interprétées de manière pantomimique, produisent un effet bouleversant sur les spectateurs, comme Georgina et Etienne de Swarte l'expliquent dans leur courriel du 21 mars 2014 : « En effet, les < mouvements > de la foule immobile et silencieuse tirant des cordages pour faire accoster le bateau des pêcheurs irradiés coupaient le souffle. J'ai pensé que la foule était < un personnage > et non un ensemble de personnes » (voir les correspondances dans l'annexe).

147 Pour plus d'informations sur la gestualité dans les premières créations de Paul Claudel, lire Nishino 2013 : 209 sq.

s'exprime alors, pour Claudel, surtout dans les parties de danse du *nô*, comme l'auteur le mentionne dans une lettre à son metteur en scène Jacques Copeau du 17 août 1926 : « Ce qu'on peut en retirer c'est que la base de l'art de l'acteur est la danse pour laquelle il est impossible de se passer d'un instrument rythmique quelconque » (Claudel 1966 : 150). En mentionnant cette polyvalence du corps de l'acteur, l'auteur commence à découvrir « le sens du geste quotidien et y trouve un message universel adressé à l'humanité entière » (Nishino 2015 : 219). Cette musicalité d'un corps qui danse se manifeste dans ses pièces à plusieurs niveaux<sup>148</sup>. Dans la huitième scène de la Première Journée entre la Négresse Jobarbara et le Sergent Napolitain dans l'édition du *Soulier de satin* pour la scène, abrégée et arrangée en collaboration avec Jean-Louis Barrault, l'auteur écrit que « [t]oute la scène est jouée dans un très grand mouvement, presque dansée par le Sergent Napolitain » (1944<sup>28</sup> [1929] : 65) – une remarque qui ne figure pas dans la version intégrale et qui est le fruit de la collaboration entre ces deux dramaturges. Mais c'est surtout la onzième scène du premier tableau qui nous montre le jeu corporel d'une danse érotisante. Ici aussi, nous constatons des différences entre la version intégrale et la version rédigée en collaboration avec Barrault. Dans la version abrégée, une didascalie décrit la danse de la Négresse Jobarbara qui danse entièrement nue au clair de lune : « Tandis que la Négresse danse et chante, un gros poisson vient < s'accouder > pour l'admirer » (ibid. : 76). C'est surtout ce dernier détail – le gros poisson observant la danse de la femme – qui frappe, car il inclut ce grossissement d'un détail qui fait partie intégrante de l'art japonais, modifiant les rapports du réalisme. Ce poisson qui observe le jeu corporel de l'actrice n'a en fait aucun rôle particulier dans l'action de la pièce : il s'y trouve pour « détruire » cette imitation de la réalité et apporter en même temps une touche symbolique. La danse est donc observée par deux regards différents – celui du poisson et celui du public.

Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, Claudel introduit également à plusieurs reprises la danse dans le jeu de l'acteur, comme on peut le voir par exemple dans l'épisode 6 « Les Quatre Quadrilles ». L'action se passe alors dans « une salle dans le Palais du Roi d'Espagne » (LCC : 49), une musique de danse accompagne quatre quadrilles et quatre dames de la cour. Ces quatre quadrilles sont décrits par l'Explicateur comme « ces quatre idoles féroces qui ne cessent de défendre leur petit bagage de prérogatives et de connaissances » (id.), s'opposant à la mission de Colomb. L'Explicateur brosse leurs portraits comme étant les allégories de différents péchés, « l'Envie, l'Ignorance, la Vanité, et, pire que toutes, l'Avarice » (ibid. : 50), dont trois font explicitement partie des péchés capitaux. Avec pour toile de fond le discours des divers opposants au projet de ce navi-

---

148 Une analyse détaillée de cet « état brut de la formation » (1960 : 1) de l'acteur est fournie par René Farabet dans *Le jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*.

gateur, les quadrilles, conseillers du Roi, dansent : « *La musique s'interrompt de temps en temps brusquement pour laisser place au dialogue, pendant que les mouvements se continuent* » (id.). On voit ici que pour Claudel, la parole n'est pas la seule composante qui compte dans sa vision théâtrale. Elle traduit plutôt « l'expression d'une réalité plus profonde, informulée, où se réfugie toute l'action intérieure » (Farabet 1960 : 62). Cette action intérieure peut seulement se traduire par la corrélation entre le corps et la parole, telle que le suggèrent les quatre quadrilles : les conseillers extériorisent leurs péchés et sentiments malsains non seulement par leurs paroles, mais aussi à travers leur corps, ici la danse, pour livrer ce message universel cher à l'écrivain. En effet, le corps de l'acteur qui danse offre à Claudel cette musicalité universalisante qu'il recherche pour offrir aux lecteurs-spectateurs un espace scénique où se déploie cette « opération religieuse et géométrique » (Claudel 1929<sup>30</sup> [1927] : 79) qu'il décrit en voyant le *bugaku*, cette danse antique importée de Chine. Chaque geste est minutieusement préparé, chaque pointe de pied qui touche le sol a sa signification, chaque inclinaison de la tête mobilise tout un univers que l'auteur met en relation avec le travail divin : « sous l'œil de Dieu prenant compte de la pente et du contour réunissant les angles et les rayons » (ibid. : 80).

Dans les pièces de théâtre de Jean Genet, nous retrouvons également cette forte implication corporelle des acteurs qui devient un outil scénique chargé de significations. Comme nous l'avons vu, l'auteur multiplie les didascalies et paratextes pour expliquer et souligner sa vision esthétique, mais aussi son idée très précise du jeu théâtral de ses interprètes qu'il critique d'ailleurs à maintes reprises, comme on peut le lire dans son paratexte « Pour jouer *Les Nègres* » : « *Sur quel ton réciter : bien imiter les Tragédiens et surtout les Tragédiennes-Français. En plus, y joindre du talent* » (LN : 10). La dernière phrase de Genet surtout dépasse la fonction didascalique : ici la didascalie ne se situe pas seulement au niveau scénique, mais se transforme en un élément textuel. Cette « métathéâtralité commentative et narrative » (Wołowski 2007 : 228) employée par l'écrivain mêle le texte et la mise en scène tout en créant délibérément une confusion chez le lecteur. Cette confusion et même contradiction des différentes lectures et éléments de ses pièces se retrouvent également dans le jeu de l'acteur, dicté par Genet, qui mêle différents registres corporels à la mise en scène. À ce sujet, trois motifs nous frappent particulièrement : l'utilisation de photographes sur scène qui captent dans leur objectif un moment précis de la pièce, la stagnation des gestes tout comme l'exagération des mouvements des acteurs.

Prenons d'abord l'exemple des photographes qui interviennent dans *Les Paravents*, *Splendid's* et *Le Balcon*. Dans *Le Balcon*, ils apparaissent dans le neuvième tableau de la pièce pour prendre des photos des personnages-figures – L'Évêque, le Juge et le Général – qui posent pour transformer leurs identités vécues dans le bordel en véritables images-fonctions aptes à être extériorisées

dans la « réalité » du plateau. À première vue, l'auteur utilise les photographes comme personnages ironisant sur le caractère artificiel de cet étalage excessif des fonctions sociales, comme le montre la remarque du 1<sup>er</sup> Photographe à l'Évêque : « Pour la prière, en place ! puisque c'est sous l'image d'un homme pieux qu'on doit noyer le monde » (*LB* : 119). Le 2<sup>e</sup> Photographe ordonne par exemple au Juge de se plonger dans son rôle pour accomplir cette illusion nécessaire créée et retenue par la photo : « S'il vous plaît, allongez un peu les traits de votre visage. Vous n'avez pas tout à fait l'air d'un juge. [...] Le bon photographe c'est celui qui propose l'image dé-fi-ni-tive » (*ibid.* : 120). Cette « image vraie, née d'un spectacle faux » (*ibid.* : 122) pourrait donc donner une justification aux fonctions attribuées aux trois personnages-figures qui se transforment alors en photos posées, devenant, vues de l'extérieur, plus crédibles. Pour y parvenir, les images prises par les photographes doivent, selon l'Évêque, « inonder le monde de [son] image alors [qu'il] reçoi[t] l'Eucharistie » (*id.*) : cette submersion des photos montrant une certaine pose du sujet photographié pourrait donc créer l'image voulue dans l'imagination de celui qui les regarde. Cependant, la fonction des photographes est assez complexe dans cette pièce de Genet : certes, il s'agit de la fragmentation du motif de l'illusion et de la réalité, puisque la pose peut montrer une chose, mais en signifier une autre. Toutefois, et voici qu'on revient à la corporalité de l'acteur, il s'agit de la fixation de l'acteur-personnage transformé en image sur une photo mise en scène et donc artificielle. Ce grossissement du motif rappelle ces moments de *mie* dans le *kabuki* où l'interprète s'immobilise tout à coup dans son action et se fige dans sa pose. Cette interruption de l'acteur dans une posture figée manifeste une forte émotion de l'acteur ou un moment clé de la pièce. Genet de même utilise cette fixation des mouvements, ici à travers le personnage du photographe, pour manifester également cette corporalité de l'acteur saisie dans un instant précis – non pas par souci de beauté, mais pour transmettre ce message ambivalent sur le jeu artificiel que propose sa pièce. Ceci devient plus clair lorsqu'on lit les explications de Rebecca Schneider dans son ouvrage *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* qui compare la photographie à la performance, puisque tous les deux participent « in the ambivalent gesture of the time-lag » (2011 : 143) : « the < still > in theatrical reenactment [...] offers an invitation to constitute the historical tale differently » (*ibid.* : 144). Ainsi, les photographes proposent la fixation d'une image stylisée et artificielle et en même temps une narration double : le lecteur-spectateur ne voit pas seulement le résultat – la photo prise – mais toute la narration qui se cache derrière et l'acte de photographe en lui-même.

Ces moments de stagnation et de pétrification des acteurs se retrouvent à d'autres endroits dans les pièces de Genet. Dans *Les Nègres*, Archibald, le meneur de jeu, « court jusqu'à la coulisse de gauche, et d'où il semble arriver maintenant,

d'un pas nonchalant, en sifflotant. En réalité, il reste sur place, imitant la marche » (LN : 72) ou « il interrompt son sifflotement silencieux et sa marche immobile pour prendre un visage courroucé » (ibid. : 73). L'absurdité de la situation des protagonistes se voit alors suspendue dans ces moments de silence où les acteurs n'agissent plus comme des acteurs, mais comme des statues qui se figent sur place. Seule « [l]a vérité elle-même est suspendue et parvient à travers des bribes ponctuées par le fou rire de morts-vivants qui s'amuse comme des enfants » (2001 : 109), pour reprendre Hédi Khélil qui décrit les sons émis par les protagonistes des *Paravents*. Le morcellement de l'action s'accompagne donc d'une fragmentation de la parole relayée par des cris d'animaux et des onomatopées émis par les personnages, comme on le voit à maintes reprises dans *Les Nègres* : « *Les Nègres rient de leur rire orchestré, très doux. Ils recommencent les bruits de branches cassées, de cris, de miaulements* » (LN : 94). Ces silences imposés aux protagonistes, entrecoupés de sons inhumains et de mouvements orchestrés, sont complétés par une gestuelle exagérée qui les grossissent et les rend « autres ». Cette exagération des gestes voulue par Genet ne doit par contre en aucune façon être exécutée d'une façon trop parodique, mais doit garder une certaine gravité<sup>149</sup>. Saïd doit prendre « des postures de samouraï vainqueur, qui n'a pas cessé d'intimider un invisible adversaire, il mettra en évidence son cou gonflé, son torse, son cul, ses mollets » (LP : 46), comme l'auteur le décrit dans les commentaires du troisième tableau des *Paravents* : cette posture de Saïd renvoie alors à ces acteurs de l'*aragato* qui se figent dans ce mouvement de *mie* pour à la fois entrecouper l'action et en renforcer la puissance émotionnelle. Ce grossissement des personnages avec ces gestes « exagérés dans la brutalité » (ibid. : 139) revêt donc un sens beaucoup plus profond : il s'agit non seulement de mettre en évidence la violence tout comme l'absurdité vécue dans cette pièce, mais aussi d'extérioriser de manière corporelle cette fragmentation identitaire des personnages. Les pièces de théâtre de Genet utilisent donc tous les moyens scéniques et corporels de l'acteur pour faire de lui un réceptacle chargé de significations complexes.

Que retiendrons-nous de cette redéfinition du dramaturge ? La transcription du théâtre nippon dans le langage théâtral français se reflète dans un nouveau rapport de complémentarité entre les auteurs et les metteurs en scène, et dans l'émergence d'une nouvelle fonction que s'attribue l'auteur, devenant lui-même metteur en scène. Dans la palette des « ingrédients » nippons dont se servent

149 Pour Genet, les mouvements non naturels tout comme les sons émis des protagonistes des *Paravents* doivent certes être joués « d'une façon clownesque » (LP : 71) mais reproduire en réalité ce « rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort » (id.). Pour avoir plus d'informations sur la conception de la mort de Genet, lire le chapitre portant sur *Les Paravents* comme plateforme pour la rencontre avec les morts.

alors les trois auteurs que nous étudions, la mise en scène spectaculaire et polymorphe que leur propose le *kabuki* leur apprend une nouvelle façon universalisante de concevoir la scène théâtrale. Ils mettent alors les didascalies au service d'une théâtralité affichée pour manifester le caractère de « l'état naissant » de la pièce et pour souligner leurs esthétiques scéniques. Le *nô* et le *kabuki* tout comme le théâtre grec les incitent à introduire des entr'actes et des objets stylisés dans leurs mises en scène. Pour finir, les auteurs s'en prennent aux acteurs et à leur jeu dont ils ont une idée très claire, dictant alors comment ils doivent jouer sur scène pour se manifester comme signe sémiotique. Or, cette aspiration à une sémiotique complexe des outils scéniques se manifeste également dans l'utilisation du masque, du costume et du maquillage, comme on le voit surtout dans les pièces *Les Nègres* et *Les Paravents* de Genet et *Le Drame du Fukuryu-Marû* de Cousin.



---

## 7. Signification sémiotique du masque, du costume et du maquillage

Un dispositif théâtral jouant un rôle essentiel dans le théâtre *nô* est le masque qui lui procure non seulement sa note particulière et individuelle, mais aussi sa symbolique profonde. Utilisé comme élément dramaturgique et thématique, le masque devient un outil majeur dans *Les Nègres* de Jean Genet et dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Gabriel Cousin. Néanmoins, le masque est utilisé chez ces deux auteurs de manière tout à fait distincte : dans *Les Nègres*, le masque fonctionne, entre autres, comme un dispositif théâtral créant des moments de distanciation entre le public et l'interprète. En revanche, dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*, le jeu du masque devient un moyen de transformation extérieure servant à dévoiler un intérieur dissimulé. À côté du masque du théâtre *nô*, englobant des codes théâtraux et culturels d'une signification extrêmement complexe, le maquillage est dans le *kabuki* un outil scénique particulièrement puissant et fortement sémiotique. Dans *Les Paravents*, Jean Genet se sert du maquillage, comme dans le *kabuki*, pour transformer, entre autres, le personnage Warda, grâce à un maquillage excessif, en un être incarnant le mal absolu.

Pour saisir la signification et l'utilisation de ces outils théâtraux dans les trois pièces citées, il convient donc d'analyser les codes du masque et du maquillage qui diffèrent selon les conceptions culturelles, comme le constate également Fischer-Lichte dans *Semiotik des Theaters* quand elle évoque ces codes du masque :

Dies gilt vor allem für die Ornamentalmaske des fernöstlichen Theaters, in dem wohl die Prinzipien der Bedeutungserzeugung durch Schminken mit der umgebenden Kultur übereinstimmen, nicht jedoch die auf diese Weise erzeugten Bedeutungen. (2007<sup>5</sup> : 106)

Puisque la fonction du masque dans le *nô* et du maquillage dans le *kabuki*, assumant entre autres le rôle d'un marqueur du caractère ou de la beauté du personnage, diverge selon les pays et les cultures, il faut non seulement bien connaître ces codes théâtraux dissemblables, mais aussi pouvoir décoder leurs significations sémiotiques pour saisir le sens véritable et profond de cet outil

théâtral. En quoi le masque et le maquillage utilisés dans les pièces de théâtre citées de Genet et Cousin reproduisent-ils cette réception productive du théâtre nippon, tout en ajoutant une note personnelle qui sert aux aspirations politico-esthétiques de ces deux dramaturges ?

### 7.1. Le masque (in)animé dans le théâtre *nô*

Le *nô* est la forme théâtrale la plus ancienne en ce qui concerne un théâtre institutionnalisé de masque, comme le constate Richard Weihe dans son ouvrage *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (cf. 2004 : 251). Cette forme scénique comprend les types de masques les plus divers, englobant non seulement des êtres humains<sup>150</sup> (masques de vieillards, d'hommes ou de femmes), mais aussi des créatures surnaturelles (masques de dieux, de spectres ou de démons). Les masques soulignent la spiritualité de la pièce de théâtre, mais aussi la mise à distance de l'interprète et de l'action par rapport au public. En portant le masque, l'acteur principal, le *shite*, n'entend pas mettre en avant la beauté du masque lui-même, mais veut renoncer à la puissance de la mimique du visage pour son interprétation et prendre également du recul par rapport à une identification sentimentale du public avec le *shite*. Cette mise à distance est soulignée par le fait que le masque ne cache pas entièrement le visage de l'acteur, qui reste visible sur les côtés et au menton. La traductrice Dorothy Bussy souligne cet aspect de mise à distance dans une lettre à André Gide, écrite fin mai 1922, quand elle décrit la subtilité et la délicatesse suscitées par le port du masque dans le théâtre *nô*, qui, en aucune façon, n'est grossier ni caricatural :

Je crois qu'il serait plus exact de dire que les masques peuvent tout exprimer, sauf la réalité. Ils sont une des inventions – comme les projecteurs et la scène – qui aident à fournir le « recul », – « l'isolement » – qui est nécessaire pour tout art et plus difficile à obtenir avec l'art de l'acteur qu'avec aucun autre. (Copeau 2000 : 393)

Dans cette analyse des masques, la traductrice se distancie du terme de la mimésis et rapproche donc le port du masque du terme de *yûgen*, créé par Zeami, ce qui, pour elle, fait du masque du *nô* un outil exprimant le mystérieux suscité par une mise à distance et qui s'éloigne de la conception occidentale du masque<sup>151</sup>.

On a tendance à considérer le masque en général comme un objet figé, une

150 Selon Ayako Nishino, la catégorie humaine des masques se subdivise encore en deux sous-catégories : l'expression ordinaire et l'expression diabolique du visage (cf. 2013 : 237).

151 Cette mise à distance du masque tout comme une double lecture de celui-ci – lecture occidentale et lecture japonaise – est un élément important pour l'étude de la pièce *Les Nègres* de Genet, comme nous allons le voir par la suite.

matière inerte, et à ne voir dans le masque du *nô* qu'une seule expression : ceci ne signifie pas pour autant que le masque du *nô* est un outil inanimé, bien au contraire, comme le constate également Sang-Kyong Lee dans *Nô und europäisches Theater* :

Wenn der Nô-Darsteller sich die Maske auf das Antlitz legt, begibt er sich [...] in die Einsamkeit einer Kapsel, die ihn von der Umwelt abschirmt, hat das Gefühl, mit dem ganzen Körper in eine andere Sphäre einzutreten, und so verwandelt er sich in die Figur, die er darzustellen hat. In dem Augenblick, da er sich eine Maske aufsetzt, tritt er aus dem Alltagsleben in den Bereich der Kunst und aus der toten Maske wird ein lebendiger Teil seines Körpers. (1983b : 65)

Lorsque le *shite* met le masque, il subit donc une métamorphose complète, rituelle et symbolique, il devient véritablement le personnage de l'histoire, tout en perdant sa propre identité, puisque sa face est cachée du public : « der Maskierte wird nicht mehr als derjenige, der er ist, identifiziert, sondern als derjenige, der die Maske bedeutet, ohne jedoch mit diesem gleichgesetzt zu werden » (Fischer-Lichte 2007<sup>5</sup> : 108). Cette non-assimilation du masqué avec le masque lui-même est cruciale pour saisir ce qui le distingue du masque dans le théâtre occidental : en effet, dans notre conception occidentale du masque, celui-ci constitue le « Gegenbegriff zu Gesicht » (Weihe 2004 : 52), au sens d'inanimé, de mort ou de fausseté.<sup>152</sup> Or le masque du *nô* oscille entre ces deux propriétés contradictoires, « inanimé » et « animé », ce qui apparaît notamment dans la finesse d'exécution du masque dont l'expression varie en fonction de l'angle d'inclinaison du visage, selon que le visage de l'acteur masqué s'incline ou se relève. Le masque devient donc vivant par le jeu de l'acteur qui se sert de cet outil « inanimé » pour l'animer et ainsi acquérir la perfection de son jeu théâtral. De même, le masque est l'incarnation de cet univers entre-deux peuplé de spectres, de démons et de dieux qui entrent dans le monde des vivants, trait caractéristique de cette forme de théâtre particulière et surtout du *nô* onirique. Selon Nishino, qui explique la pensée du maître de *nô*, Hisao Kanze, « le *nô* s'établit dans un monde où l'acteur se libère de la conscience de soi : il n'a ni l'intention de se montrer ni celle d'être vu » (2013 : 240). Selon Kanze, l'acteur a impérativement besoin du masque pour pénétrer dans son moi profond, mais il doit en même temps travailler à rendre cet objet inanimé vivant, ce qui fait du masque en même temps un « adjutant » et « opposant » (cf. id.).

Ce jeu entre objet inanimé et jeu animé de l'interprète a particulièrement

152 Selon Weihe, le mot français « masque » a été emprunté à la langue italienne au XVI<sup>e</sup> siècle. L'étymologie du mot « *Maschera* » italien, déjà attesté au XIII<sup>e</sup> siècle, ne peut pas être déterminée avec certitude : en arabe, il existe le mot « *mashara* » au sens de mascarade et d'objet de ridicule (cf. 2004 : 52).



Image 7: Trois photographies montrant le même masque de *nô* variant selon l'angle d'inclinaison du visage

frappé Roland Barthes dans le théâtre des marionnettes – le *bunraku* – comme il le décrit longuement dans *L'Empire des signes* :

Traitant d'une antinomie fondamentale, celle de *l'animé/inanimé*, le *Bunraku* le trouble [...]. Chez nous, la marionnette [...] est chargée de tendre à l'acteur le miroir de son contraire ; elle anime l'inanimé, mais c'est pour mieux manifester sa dégradation, l'indignité de son inertie ; caricature de la « vie », elle en affirme par là même les limites *morales* et prétend confiner la beauté, la vérité, l'émotion dans le corps vivant de l'acteur, qui, cependant, fait de ce corps un mensonge. Le *Bunraku*, lui, ne singe pas l'acteur, il nous en débarrasse. Comment ? [...] [P]ar une certaine pensée du corps humain, que la matière inanimée mène ici avec infiniment plus de rigueur et de frémississement que le corps animé [...]. (2007 [1970] : 80)

Ce jeu entre « l'inanimé » et « l'animé » dans le *bunraku* avec la manipulation délicate des marionnettes de taille quasi humaine pour produire, selon Barthes, « une certaine pensée du corps humain », est effectivement capable de créer une vision de cet être sur scène qui oscille entre les limites définies par les humains. Dans le *bunraku*, le manipulateur arrive à produire à travers son jeu délicat de la marionnette ce « frémississement », pour reprendre de nouveau Barthes, qui normalement est réservé au corps animé. Le jeu minimaliste de l'interprète de *nô* portant un masque qui change d'expression avec chaque degré d'inclinaison rejoint précisément ce jeu entre l'« animé » et l'« inanimé » et illustre incontestablement la véritable puissance du théâtre nippon liée à cette fluidité des frontières sémiotiques qui a fasciné tant d'artistes occidentaux.

Cette symbiose entre le masque et l'interprète est extrêmement difficile à réaliser, puisqu'il s'agit alors de rendre « vivant » un objet à l'origine inanimé : c'est ainsi que la formation des acteurs de *nô* dure de longues années, voire une

vie complète. Les acteurs japonais sont souvent nés dans une famille de *nô* et héritent de cette fonction en l'apprenant de leur maître et en la perfectionnant au cours de longues années. Paul Claudel décrit dans un essai dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* la relation entre le masque et l'acteur, voire le personnage à jouer :

[L]e masque a la même fonction qui est de placer le personnage à l'abri du temps actuel, de le consolider pour toujours dans la passion dont il est la forme, dans l'âge dont il est le symbole, dans l'événement historique ou fabuleux dont il fut l'artisan. Entre lui et nous, entre le *Shité* et le *Waki*, il y a ce masque dur et inaltérable, sceau définitif de ce qui n'est plus capable de changer. (1929<sup>30</sup> [1927] : 104)

Le masque est ainsi en rapport avec les notions d'éternité et d'historicité, dans la mesure où il est en même temps symbole du passé et du présent : « [c]omme une frontière infranchissable, le masque divise le passé et le présent » (Nishino 2013 : 239). On sait bien sûr que le masque a également été utilisé dans le théâtre grec antique ou dans la *Commedia dell'arte* italienne. Néanmoins – comme nous l'avons vu – le fonctionnement du masque japonais est totalement différent de ces deux types de masques européens, comme le remarque également Weihe, quand il parle du masque du théâtre *nô* :

Die Masken sind [...] mimetischer gearbeitet als die Masken der Tragödie oder der Commedia mit ihren vergrößerten oder karikierten Gesichtszügen. Der Unterschied liegt in der Wirkungsabsicht der Masken. Die griechischen Masken waren auf Fernerkennung hin konzipiert, während die Maskenfiguren der Commedia dell'arte parodistisch angelegt waren. (2004 : 256)

Si le masque du *nô* se différencie donc largement du masque utilisé dans le théâtre grec antique ou la *Commedia dell'arte*, c'est surtout par rapport à son intention et à l'effet qu'il produit chez le spectateur. Néanmoins, il faut remarquer que les masques des différents théâtres asiatiques et africains, découverts par les Occidentaux à travers les expositions universelles et coloniales, les représentations de troupes de théâtre japonaises ou les écrits de voyageurs, comme par exemple Paul Claudel, ont réactivé ce qui faisait déjà partie du théâtre européen, en l'occurrence l'utilisation des masques. En effet, la fascination occidentale pour le théâtre japonais et surtout pour les masques du *nô* repose sur un effet de miroir – on reprend ce qui est déjà connu dans les propres codes culturels et théâtraux pour réformer, voire rethéâtraliser son propre théâtre. Ainsi, ce que nous retrouvons dans *Les Nègres* de Genet est davantage ce travail mimétique du masque qui sert d'une part à exprimer le fond d'une réalité cachée et d'autre part à créer un effet de distanciation théâtrale entre le public et l'interprète, tel que nous le retrouvons dans le théâtre de Bertolt Brecht.

## 7.2. Le visage masqué dans *Les Nègres* – jeu des identités et distanciation théâtrale

### 7.2.1. Une théâtralité permutationnelle : le jeu du masque entre identité et altérité

Tout au début déjà, dans un court paratexte précédant l'ouvrage, Jean Genet déclare que la pièce *Les Nègres* sera jouée pour des spectateurs blancs et qu'il faudra distribuer des masques au cas où il n'y aurait pas d'hommes blancs dans la salle : « *Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin* » (LN : 15). Cette remarque met en évidence une structuration imposée par l'auteur, tenant les fils des personnages et des spectateurs comme un manipulateur de marionnettes qui non seulement dirige l'organisation sur scène, agissant comme metteur en scène, mais régit également le public dans la mesure où il définit comment celui-ci doit être constitué. Ceci est également souligné par Urs Urban dans son ouvrage *Der Raum des Anderen und Andere Räume* qui décrit cette situation de la manière suivante : « Indem die Verteilung der < Haut >-Farben den Raum des Gerichts als eine *mise en abyme* des Theaterraums [...] markiert, werden dabei die Zuschauer in diese Verhandlung miteinbezogen » (2007 : 204 sq.). En intégrant ce pacte de lecture, Jean Genet bouscule les notions d'identité et d'altérité en nous proposant un jeu troublant de changement des masques qui reflète les incertitudes des personnages et des spectateurs-lecteurs face à la réalité proposée dans la pièce.

À première vue, la pièce de théâtre *Les Nègres* de Genet comporte une dimension fortement politique, refusant d'une manière générale la construction artificielle des identités et pointant du doigt, entre autres, les inégalités entre les hommes de peau blanche et ceux de peau noire. Comme le décrit aussi Sylvie Chalaye dans *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre*, la pièce de Genet dévoile non seulement les stéréotypes et images attribués aux Noirs, mais « entreprend de désintégrer cette image dans les consciences par les moyens mêmes qui ont contribué à la stratifier » (1998 : 385). En effet, ce qui ressort de la pièce à plusieurs reprises, c'est l'effet politico-critique créé par ce contraste du masque blanc qui finalement n'arrive pas à cacher complètement la peau noire des interprètes, malgré tous leurs efforts entrepris pour se débarrasser de cette « négritude » ressentie comme attribut néfaste : « Ténèbre, mère auguste de ma Race, Ombre, [...] je ne sais pas si vous êtes belle, mais vous êtes l'Afrique, ô Nuit monumentale, et je vous hais » (LN : 46). Pour renforcer les associations attribuées aux Noirs, ceux-ci doivent alors accentuer les clichés racistes, comme on le voit dans cette réplique d'Archibald, le meneur du jeu de la pièce :

Je vous ordonne d'être noir jusque dans vos veines et d'y charrier du sang noir. Que l'Afrique y circule. Que les Nègres se nègrent. Qu'ils s'obstinent jusqu'à la folie dans ce qu'on les condamne à être, dans leur ébène, dans leur odeur, dans l'œil jaune, dans leurs goûts cannibales. (Ibid. : 60)

À ce sujet, l'intertextualité avec le texte *Peau Noire, Masques Blancs* de Frantz Fanon, publié en 1952, est évidente. Dans le contexte colonial, Fanon analyse le rapport complexe entre les hommes noirs et les hommes blancs, un rapport de dominé et de dominant, de dépendance et d'interdépendance. Dans ce rapport entre Blancs et Noirs, il s'agit non seulement d'un rapport de supériorité et d'infériorité mais aussi d'un droit d'existence et d'inexistence – les Noirs n'existant que comme une construction culturelle et imaginaire des Blancs. Dans cette conception antagoniste, le Noir devient le porteur du vice et de la culpabilité dont le Blanc est alors délivré, comme le décrit Fanon : « Le péché est nègre comme la vertu est blanche. Tous ces Blancs réunis, le revolver au poing, ne peuvent pas avoir tort. Je suis coupable » (1952 : 79). Cette culpabilité du Noir se manifeste dans *Les Nègres* notamment à travers le meurtre de la femme blanche et le simple fait d'être noir, comme le constate aussi le personnage Ville de Saint-Nazaire : « Il faudra nous habituer à prendre la responsabilité du sang – du nôtre » (LN : 84). Lorsque Fanon décrit, dans *Peau Noire, Masques Blancs*, la création de l'identité du Malgache à travers le regard de l'homme blanc, il se réfère à la complexité sociopsychologique de la dépendance du Noir colonisé face au Blanc colonisateur :

[J]e commence à souffrir de ne pas être un Blanc dans la mesure où l'homme blanc m'impose une discrimination, fait de moi un colonisé, m'extorque toute valeur, toute originalité, me dit que je parasite le monde, qu'il faut que je me mette le plus rapidement possible au pas du monde blanc [...]. Alors j'essaierai tout simplement de me faire blanc, c'est-à-dire j'obligerai le Blanc à reconnaître mon humanité. (1952 : 79)

Ceci dit, l'homme noir, dépouillé de tout attribut positif de sa peau noire, doit, pour réacquérir son côté humain, se « faire blanc », c'est-à-dire porter un masque blanc. En effet, selon Fanon, l'homme noir a une fonction identificatoire pour l'homme blanc : « celle de représenter les sentiments inférieurs, les mauvais penchants, le côté obscur de l'âme. Dans l'inconscient collectif de l'*homo occidentalis*, le nègre [...] symbolise le mal, le péché, la misère, la mort, la guerre, la famine » (ibid. : 154). Toutes les caractéristiques néfastes attribuées par les Blancs – tant à l'égard du physique que de la moralité des Noirs – sont énumérées par le personnage Neige qui parle d'« un Nègre balafré, puant, lippu, camus, mangeur, bouffeur, bâfreur de Blancs [...], bavant, suant, rotant, crachant, baiseur de boucs, toussant, pétant » (LN : 39), etc. Cette énumération non seulement reproduit les pires clichés racistes, mais relègue le Noir au rang d'un animal.

Dans *Les Nègres*, Jean Genet joue alors sur la double dimension du masque : le masque « blanc » métaphorique et idéologique de Fanon et le masque comme matériel, tangible, le masque de la représentation. Outre cet aspect politico-critique<sup>153</sup> indissociable de cette dimension scénique et matérielle, ce dédoublement du code du masque contribue largement à troubler le spectateur par son va-et-vient entre l'identité de l'acteur et du personnage et entre l'identité de l'homme noir et de l'homme blanc. Pour Julia Kristeva dans *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, « le MASQUE [...] est la marque d'altérité, le refus de l'identité » (1970 : 165) : ce jeu perpétuel entre identité noire et altérité blanche et vice-versa change constamment lorsque l'interprète enlève ou remet le masque (comme l'annonce Archibald, le meneur du jeu des masques : « Et maintenant, en ordre pour le masque ! » (LN : 62)). Le masque fonctionne alors, pour reprendre Hédi Khélil dans *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des Nègres et des Paravents*, comme un « vecteur d'une altération des identités parce qu'il torpille la transparence des messages, lamine l'identité de soi [...] » (2001 : 21). Une scène intéressante dans ce jeu de mise en abyme est l'épisode des poupées, décrit dans une didascalie remplaçant les vrais interprètes par des poupées :

*Elle [Bobo] s'agenouille, et passe la main sous les jupons du Masque [de Diouf] d'où elle retire une poupée haute d'environ soixante centimètres, et représentant le Gouverneur. [...] Mais Bobo cherche encore et ramène une poupée : le Valet. [...] Bobo ramène le Missionnaire. [...] Bobo sort une poupée représentant la Reine. [...] Les Nègres ont disposé les poupées à gauche de la scène, sous le balcon où est la Cour. Ils les contemplent un instant, puis reprennent leur récit. (LN : 76 sq.)*

C'est le personnage de Diouf, transformé par ses camarades en Masque allégorique, qui donne naissance aux poupées-personnages. Ces poupées représentent les personnages de la Cour qui, sur le plateau, prend place en haut de la scène sur un balcon et dirige de là-haut le jeu cérémoniel des Nègres qui célèbrent la mort de la femme blanche, symbole de tous les Blancs. Les interprètes masqués ralentissent l'action de la scène en contemplant leurs sosies en miniature avant de reprendre leur jeu théâtral, symbolisant ainsi un moment de double renvoi par rapport à leur identité brisée : le moi est à la fois caché et renforcé par le motif de la poupée et celui du masque au visage blanc. « [L]e masque indique l'absence en même temps qu'il affirme la présence » (Pizzorno 1960 : 145) : le fait que Diouf,

153 À ce sujet, nous citons Jean-Louis Barrault dans une interview avec Michel Droit, qui souligne à maintes reprises l'ambition scénique de Genet tout en s'éloignant des critiques qui tentent de voir dans les pièces de cet auteur uniquement le côté provocant et politique : « Or il n'y a pas de politique dans la pièce de Genet, car le sujet essentiel et profond de la pièce de Genet, c'est le jeu de la misère et de la mort » (à propos des *Paravents* de Jean Genet, interview sur youtube, rendue accessible par ina.fr).

transformé en Masque allégorique, donne naissance aux poupées de la Cour renvoie également à la signification d'une naissance et présence continue des colonisateurs, qui sont alors recréés par la représentation du rituel sur scène. Ce dédoublement des interprètes des poupées inertes a justement profondément marqué Barthes dans le *bunraku* qui ne cherche pas « à ‹ animer › un objet inanimé de façon à faire vivre un morceau du corps [...] ; ce n'est pas la simulation du corps qu'il recherche, c'est [...] son abstraction sensible » (2007 [1970] : 82 sq.). Refusant « l'antinomie de l'animé/inanimé » (id.) et renforçant cette « abstraction » du corps, cette scène des poupées fonctionne comme les masques dans *Les Nègres* : c'est ce que Kristeva, dans *Le texte du roman*, nomme une « [t]héâtralité permutationnelle » (1970 : 166), de va-et-vient entre ces forces antinomiques d'identité et d'altérité, de visage et de masque, d'interprète et de poupée.

Genet exploite à fond les ressources de cette signification plurielle du masque qui fait de cet outil théâtral un moyen exceptionnel pour structurer ou décomposer le jeu scénique. À la vue des masques changeants, le spectateur se voit alors confronté à cette fluidité des signifiés : s'agit-il de l'identité véritable du personnage scénique ou d'un jeu organisé pour proposer une critique de la société ? Cette fragmentation d'une interprétation claire de ce jeu scénique est renforcée par le fait que le port d'un masque blanc par l'acteur noir ne relève pas d'un choix libre et délibéré de sa part, mais est imposé par quelqu'un d'autre. Fischer-Lichte le souligne dans les termes suivants :

Der Maskenträger handelt folglich nicht als er selber, sondern im Namen jenes anderen, für den die Maske ein Zeichen ist ; seine Taten sind daher nicht von ihm selbst, sondern von demjenigen, den die Maske bedeutet, zu verantworten. (2007<sup>5</sup> : 108)

Le masque offre donc à l'écrivain toute une panoplie de changements de sens et de signifiés de ce qui est représenté sur scène, laissant le spectateur ou le lecteur souvent dans le doute.

### 7.2.2. Similitudes avec le masque du *nô* : métamorphose et travestissement

Les liens avec le masque du *nô* ressortent surtout lors des explications de la mise en scène quand Genet décrit le masque utilisé par tous les membres de la Cour, composée uniquement d'interprètes noirs : « *le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus* » (LN : 20). Dans les notes situées à la fin de notre édition des *Nègres*, le spécialiste du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle Michel Corvin fait également une allusion au théâtre *nô* : « [c]e masque plus petit que le visage et qui laisse apparaître une partie du visage du porteur ressemble au masque du *Nô* que, semble-t-il, Genet

ne connaissait pas à l'époque » (ibid. : 171). Comme nous l'avons montré auparavant, cette hypothèse paraît peu crédible, étant donné que l'écrivain avait certainement déjà lu quelques traductions des pièces de *nô* et des écrits portant sur le théâtre nippon en général ou était entré indirectement en contact avec le théâtre asiatique par le biais d'un passeur de culture comme Claudel. Le fait que, malgré tout, Corvin associe le masque utilisé par Genet avec le masque du *nô* prouve une fois de plus qu'il s'agit bien d'une transposition de ce type de masque dans le théâtre de Genet. D'ailleurs, l'écrivain lui-même a évoqué dans une interview le masque du *nô* qui l'a fasciné lors d'une représentation à laquelle il a assisté pendant son séjour au Japon dans les années soixante-dix, date postérieure à la rédaction de ses pièces de théâtre. Cette interview avec Hubert Fichte révèle des informations intéressantes :

Quand j'étais au Japon, [...] j'ai vu un Nô japonais qui m'a beaucoup ému. Vous savez que les rôles de femmes sont tenus par des hommes. A un moment donné, un acteur porta un masque de vieille femme et c'était la dernière femme bouddhiste. Elle entre dans une caverne, elle se couvre d'un éventail et elle découvre son visage, et c'est un visage de très jeune fille, de la première femme shintoïste. Le thème, c'était le passage de la religion bouddhiste à la religion shintoïste. (1981 : 14)

Dans « [c]ette quête d'une altérité fantasmée, qui consiste à être soi-même tout en étant autre » (Vannouvong 2010 : 149), ce qui a plu à Genet dans le théâtre *nô* est précisément cet effacement des identités bien délimitées et ce caractère de métamorphose complète : la femme âgée qui se transforme en une toute jeune femme par l'enlèvement du masque ou plutôt le soulèvement de l'éventail qui cachait son visage. En effet, selon Nishino, l'éventail remplit une fonction capitale dans le *nô* en agissant aussi comme composante « révélatrice de l'identité du personnage » (2013 : 241). Dans cette réponse de Genet, l'allusion au bouddhisme et au shintoïsme est alors tout à fait logique : au Japon, la religion bouddhiste est liée à la mort et à l'enterrement, tandis que la religion shintoïste est utilisée pour la naissance et donc la vie<sup>154</sup>. Cette métamorphose est alors triple, car il ne s'agit pas seulement de changer d'âge ou de religion, mais également de transformer un homme en une femme, transformation d'autant plus fascinante que les acteurs japonais dans le *nô* et le *kabuki* sont exclusivement masculins. Nous rejoignons donc ici la composante du travestissement qui a tant fasciné Genet, comme on le voit par exemple dans *Splendid's*. Dans cette pièce de théâtre, le personnage Jean, « un éventail dissimulant le bas de son visage » (2010 [1993] : 85), est transformé par ses camarades en une femme afin de retarder l'assaut de la police : « Vous avez voulu faire de moi celle que je suis ? [...] Vous êtes les hommes, je suis la reine du bal » (ibid. : 100). Le fait d'avoir dissimulé le

154 « Être né en shintoïste, se marier en chrétien, mourir en bouddhiste » : proverbe japonais traduit en français.

visage derrière un masque ou un éventail ne signifie pas seulement que l'identité véritable du personnage est soustraite aux regards, mais symbolise en même temps, par l'acte de soulever le masque ou l'éventail, ce moment de transformation nécessaire pour la construction de l'identité du personnage. Pour Agnès Vannouvong dans son ouvrage *Jean Genet. Le revers du genre*, le travestissement garde pour Genet un côté à la fois symbolique et politique, puisque celui-ci « excède l'image dans un mouvement critique qui met à distance une société sclérosée par ses représentations hétéronormatives » (2010 : 150). Jean Genet, à travers son contact avec le théâtre japonais qui joue avec cette diffraction de genres, y trouve donc la confirmation, voire la prolongation de sa vision esthétique. Jean-Bernard Moraly, qui évoque dans ses articles les ressemblances qui existent dans la conception théâtrale de Claudel et de Genet, souligne le rôle de la transformation et du travestissement chez ces deux auteurs : « à l'acteur occidental, Claudel et Genet préférèrent le travesti oriental » (1988 : 228). Le travesti oriental est ici forcément une référence aux acteurs *onnagata*, terme désignant les hommes qui interprètent les rôles de femmes pour justement ne pas recopier la réalité féminine, mais exprimer une stylisation de la féminité. Le travestissement dans le théâtre japonais n'a rien de comique ni de burlesque, au contraire il traduit plutôt une sérénité et une élégance renforcées encore par ce moyen théâtral.

Nous pouvons donc constater que Genet s'est inspiré du théâtre japonais, plus précisément du masque du *nô* et du motif de la métamorphose physique et psychique. En se servant de certains procédés et instruments du théâtre *nô*, l'auteur tente aussi de créer cet effet de distanciation défini par Bertolt Brecht, à qui Genet a été comparé à maintes reprises par les critiques.

### 7.2.3. Un air brechtien : le masque comme outil pour briser le quatrième mur

Avant de revenir à notre analyse du masque dans le théâtre de Genet, une courte incursion dans le théâtre de Bertolt Brecht s'impose, car cet auteur allemand était lui-même profondément marqué par le théâtre nippon et le masque du *nô*. Or Brecht<sup>155</sup> a eu un impact considérable sur le théâtre français, surtout pour le mouvement du théâtre populaire, notamment son objectif de décentraliser le théâtre. Comme nous l'avons vu auparavant, le paradigme qui prévalait pendant

---

155 Pour la réception française de Brecht dans les années 1950, nous retiendrons les dates suivantes : en 1951, Jean-Vilar produit la pièce *Mère Courage et ses enfants* (*Mutter Courage und Ihre Kinder*) au Théâtre National Populaire. C'est surtout la tournée de l'ensemble berlinois en 1954 à Paris qui a été d'une importance cruciale avec la représentation de la pièce *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) sous la direction de Roger Planchon (1931–2009) (cf. Brauneck 2012 : 479 sq.).

des siècles dans le théâtre européen se démarquait clairement des traditions théâtrales extra-européennes. Se référant à cette tradition textuelle du théâtre occidental, Bertolt Brecht parlait de « théâtre dramatique », en l'opposant à sa propre conception du théâtre, le « théâtre épique » (cf. Lehmann 2011<sup>5</sup> : 20). En ce qui concerne la réception de Brecht dans le théâtre français, les écrits de Roland Barthes nous offrent des observations intéressantes. Barthes, qui a étudié de près le théâtre entre 1953 et 1960, a lui-même joué dans un groupe théâtral d'étudiants (utilisant des masques de Jean Dasté) et a interprété le rôle de Darius dans *Les Perses* d'Eschyle en 1939. En coopération avec Bernard Dort (1929–1994), il a fondé la revue *Théâtre populaire* (cf. *ibid.* : 42) où figurent les articles sur Brecht qu'il a rédigés après la venue de l'ensemble berlinois à Paris en 1954 et qui méritent une attention plus soutenue. Alors bouleversé par cette expérience brechtienne entre ce qui est représenté sur scène et le processus de représentation – entre le signifié et le signifiant –, Barthes évoque dans des articles publiés entre 1955 et 1957 « la révolution brechtienne » (Barthes 2002 : 134) et fait l'éloge de ce théâtre « fait pour troubler, pour émouvoir, pour enseigner, pour réjouir » (*ibid.* : 223). Dans un autre article, intitulé « Les tâches de la critique brechtienne » et publié en décembre 1956 dans *Arguments*, Barthes met le concept brechtien de distanciation en relation avec la sémiologie en évoquant les conséquences de cette théorie de Brecht : « ce que toute la dramaturgie brechtienne postule, c'est qu'aujourd'hui du moins, l'art dramatique a moins à exprimer le réel qu'à le signifier. Il est donc nécessaire qu'il y ait une certaine distance entre le signifié et son signifiant » (*ibid.* : 209 sq.). Ainsi, dans le théâtre brechtien, le lecteur-spectateur doit décoder les différentes significations de la vérité théâtrale présentée, ce qui fait de lui un agent actif de la lecture du texte littéraire tout comme de la scène théâtrale.

Pour revenir aux liens entre Jean Genet et Bertolt Brecht, signalons que Brecht a directement été inspiré par le théâtre japonais. En effet, sa pièce de théâtre *Celui qui dit oui* (*Der Jasager*) de 1929/30 est une adaptation de la pièce de *nô Taniko* de Zenchiku (1405–1468) que Brecht a pu découvrir grâce à la traduction d'Arthur Waley<sup>156</sup> (cf. Lee 1983b : 232 sq.). Dans sa chanson « Ein neues Haus » de 1949, Brecht parle de ses trois masques japonais qui se trouvent encore aujourd'hui dans les archives de Bertolt Brecht à Berlin (cf. Zobel 2003 : 42). Richard Weihe résume la signification du masque pour Brecht, qui rejoint à plusieurs égards la fonction du masque dans le théâtre *nô* telle que nous l'avons présentée :

---

156 Par rapport à l'original, Brecht s'éloigne fortement du côté sacré et cérémonial de la pièce, déjà « sécularisée » avec la traduction de Waley. Une autre différence est la fonction du chœur que l'auteur allemand introduit pour des considérations pédagogiques (cf. Lee 1983b : 237).

Für Brecht symbolisierte die Maske den ursprünglichen Sinn des Schauspiels : der Schauspieler identifiziert sich nicht mit der Figur, er führt sie bloß vor. Er zeigt die Figur, er ist sie nicht. So gesehen war die Maske ein materieller Verfremdungseffekt. (2004 : 23)

Nous assistons donc à travers la matérialité du masque à un renforcement de l'effet de distanciation : selon la conception brechtienne du masque, celui-ci ne doit pas être un outil identifiant, mais un moyen d'aliénation tantôt pour l'interprète tantôt pour le spectateur. La volonté de cette distanciation brechtienne ressort à plusieurs reprises dans *Les Nègres* au moyen des masques. Cette double généalogie qui ramène Genet au théâtre japonais en passant par une nouvelle conception du masque par Brecht devient surtout visible vers la fin de la pièce quand les interprètes enlèvent leurs masques et se débarrassent ainsi de leur « fausse » identité et du rôle que leur a imposé l'écrivain. Prenons l'exemple de la Reine : après avoir enlevé son masque « blanc et triste » à la « [b]ouche aux coins tombants » (LN : 20), elle perd non seulement son nom officiel de la pièce et se transforme en son image estompée (« celle qui était la Reine »), mais perd également son rôle d'actrice puisque, après avoir ôté le masque, « [son] rôle de comédien tire à sa fin » (ibid. : 112). Le fait de mettre le mot « comédien » dans sa réplique rappelle naturellement au lecteur et au spectateur qu'ils ne font en aucun cas partie d'une mise en scène de la réalité, mais d'un jeu théâtral représenté par des interprètes payés, comme le dit explicitement celle qui était la Reine : « Nous sommes des comédiens, notre massacre sera lyrique » (ibid. : 113). Grâce à l'effet de la distanciation brechtienne, le public se rend compte que tout est jeu et illusion dans cette pièce de théâtre, qu'il ne s'agit en aucun cas de la réalité représentée sur scène. De plus, l'allusion à un « massacre [...] lyrique » renvoie une fois de plus à cette dimension fortement métathéâtrale du théâtre de Genet.

À la fin de la pièce, l'auteur pousse encore l'effet de distanciation en arrachant littéralement ce quatrième mur de la scène théâtrale. Les personnages-interprètes retirent leurs masques, cessant alors de jouer le rôle que le masque leur avait imposé : leur rôle s'achève lorsque le rideau tombera, et que le public partira de la salle pour retourner à son univers quotidien, comme Archibald l'annonce :

La représentation s'achève et vous allez disparaître. Laissez-moi d'abord vous remercier tous, mes camarades. Vous avez bien joué votre rôle. (*Les cinq Nègres retirent les masques et saluent.*) [...] Remettez vos masques pour sortir, et qu'on les reconduise aux Enfers. (Ibid. : 122)

Par rapport au contexte et aux personnages de la pièce *Les Nègres*, la notion « aux Enfers » peut être lue comme une allusion à la préface « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre (1905–1980), située dans *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et*

*malgache* (1948) de Léopold Sédar Senghor (1906–2001). Rédigé à l'époque des décolonisations, cet essai définit, entre autres, le concept de « négritude » et de poésie noire<sup>157</sup>. Sartre situe donc la poésie noire dans un double moment d'exil : « l'exil de son cœur » et « l'exil de son corps » (1948 : XVI). Cette quête de l'identité et du pays natal imprègne la poésie noire qui devient, pour reprendre un terme employé par Sartre, quasi « orphique » (ibid. : XVII) : « cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton » (id.). Le fait que les personnages de Genet retirent d'abord leurs masques blancs, mais doivent les remettre pour retourner aux Enfers peut être interprété comme cette « redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire » (id.) décrite par Sartre. Ce moment final fait également penser au passage du *shite* qui, dans le *nô*, vacille entre les deux mondes : mettre le pied sur la scène théâtrale signifie le passage vers la vie, quitter la scène symbolise le retour au monde des morts (« aux Enfers ») que le personnage a tenté de quitter lors de la représentation. Cet espace d'entre-deux et de va-et-vient du *shite* peut être associé aux didascalies finales de la pièce de Genet, puisque la cérémonie des Noirs se répète une nouvelle fois : « *Le rideau noir, qui formait le fond de la scène, se lève : tous les Nègres [...] se tiennent debout, autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur la scène au lever du rideau* » (LN : 123). Ne libérant justement pas les personnages noirs pour leur laisser la possibilité de rejoindre le séjour des morts, cette dernière scène se rapproche des pensées théoriques de Frantz Fanon. Selon Fanon, l'homme noir se situe dans « une zone de non-être » (1952 : 6) et « n'a pas le bénéfice de réaliser cette descente aux véritables Enfers » (id.) : il est donc condamné à errer pour toujours sur cette scène de théâtre des hommes blancs.

Ainsi, on a vu que le théâtre japonais est utilisé par Genet non seulement pour donner un souffle nouveau à la conception européenne du théâtre ou pour introduire des moyens innovateurs, mais aussi pour décoder ou même fragmenter sa propre idéologie scénique. Cette esthétique polyphonique et complexe se caractérise par des changements sémantiques revêtant diverses formes et qu'on observe très clairement dans *Les Nègres* : avec l'influence du théâtre *nô* et d'une nouvelle conception du masque, la pièce se caractérise par une extension vers une nouvelle dimension, en ce sens que le masque utilisé doit être lu dans le contenu intertextuel et dans sa fonction scénique et matérielle. Pour ajouter d'autres strates de lecture à son esthétique théâtrale complexe et négatrice, Genet utilise donc le théâtre nippon non seulement pour ce qu'il est, mais également

---

157 « [P]ourquoi c'est nécessairement à travers une expérience poétique que le Noir, dans sa situation présente, doit d'abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire » (Sartre 1948 : XII).

pour intégrer de nouveaux éléments discursifs dans ses pièces déjà très complexes.

### 7.3. Le masque dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* : visage couvert ou visage révélé ?

Contrairement à une réception exclusivement fonctionnelle du masque du *nô* dans *Les Nègres* de Genet, nous assistons dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* à une réception « culturelle » et narrative du masque japonais. Dans cette pièce de Cousin, le masque fonctionne comme un moyen indispensable pour se transformer et extérioriser ses sentiments et désirs refoûlés, comme l'auteur le précise dans ses « Notes de composition et de mise en scène » : le masque (tout comme la musique et la chorégraphie) porte l'émotion, souligne l'action et renforce les traits caractéristiques des personnages (cf. *DFM* : 275). À ce sujet, *Le Drame du Fukuryu-Maru* rejoint *Le Voyage de derrière la montagne*, où le pèlerinage rituel devient un cheminement indispensable pour l'auto-transformation du personnage.

#### 7.3.1. Réception par le public français de l'emploi du masque dans la mise en scène de la pièce

Dans le fonds Gabriel Cousin de l'IMEC, nous avons pu avoir accès à plusieurs photographies des masques<sup>158</sup> utilisés dans la mise en scène de Jean Dasté en 1963 et à des notes portant sur ce recours au masque ; celles-ci non seulement expriment la volonté de l'auteur d'utiliser cet outil scénique, mais montrent aussi la réception des masques par les critiques qui voient dans son emploi, mais aussi dans la mise en scène elle-même, des ressemblances avec le théâtre de Brecht. Effectivement, Cousin mentionne Brecht<sup>159</sup> plusieurs fois dans ses notes et dans son premier jet du *Drame du Fukuryu-Maru* en le mettant en relation avec le théâtre *nô*. Il est alors intéressant de constater que la comparaison avec Brecht figure aussi dans les articles ou lettres que l'auteur a conservés.

158 Malheureusement, nous n'avons pas pu voir les masques en direct, mais nous avons pu les examiner sur des photographies. Dans l'IMEC se trouve le masque de Matsuyama (masque de théâtre n° 16) fait par Hélène Dasté, masque qui cache entièrement le visage et qui porte les cicatrices dues à l'explosion de la bombe atomique. Les masques de théâtre n° 2, n° 3 et n° 12 représentent des visages sans expression qui probablement ont été choisis pour le chœur des ouvriers. Le masque n° 11 est un masque de protection (contre la radiation) en argent.

159 Dans une de ses notes, il écrit même « conception théâtre – Brecht » (CSN 5.2.).

Citons quelques exemples : après avoir lu la pièce de Cousin, la journaliste et traductrice Mireille Boris remarque dans un article publié dans *L'Humanité* du 7 janvier 1961 que « Gabriel Cousin, dont on sent la filiation avec Brecht (et aussi Claudel), a fait une pièce où le passé se mêle à l'avenir, le réel à l'irréel, et où triomphent, malgré tout, les forces de vie » (CSN 9.5.). Ce constat établit non seulement le lien avec Brecht, mais aussi avec Claudel que Cousin a lu et avec qui il partage les aspirations d'un théâtre universel, même si naturellement son objectif est différent. Le traducteur André Lazar mentionne également dans une lettre écrite à Cousin, rédigée à Budapest le 30 septembre 1958, que la pièce témoigne d'« une très forte influence brechtienne » (CSN 7.4.). Paula Jacques, à cette époque animatrice culturelle à la Comédie de Saint-Etienne, communique à Gabriel Cousin, dans une lettre du 13 décembre 1963, les informations suivantes : « Nous vous ferons parvenir très bientôt la bande enregistrée que vous demandez et un masque, sans oublier la maquette du Fukuryu-Maru, le temps de nous les procurer. [...] » (CSN 8.4.). La volonté de l'auteur d'utiliser les masques dans sa pièce de théâtre ayant comme toile de fond le Japon traduit alors le rapport avec le *nô*, même si la mise en scène de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru* s'apparente plutôt au *kabuki*. Sur un papier où est inscrite la question « Pourquoi cette pièce ? », l'auteur a noté quelques indications scéniques concernant les masques : le chœur des pêcheurs porte des masques de « type japonais jaune » avec des brûlures (pour les scènes trois, sept, dix et quinze), le chœur des femmes des masques « type japonais – brique » pour les scènes trois, dix et quinze. Quant aux ouvriers, ils portent des masques de « type japonais gris » pour les mêmes scènes où intervient également le chœur des femmes (cf. CSN 5.2.). Il existe donc des masques de type collectif, portés par les membres des différents chœurs et des masques individualisés, dont se sert Matsuyama, ce qui pourrait signifier qu'elle endosse le rôle du *shite* dans la pièce. Ceci est renforcé par les explications « Notes pour une mise en scène du *Drame du Fukuryu-Maru* de Gabriel Cousin » écrites sur neuf pages par un certain M. Houde de Grenoble (que Cousin désigne comme un professeur d'allemand et auteur d'une thèse sur Brecht). À la page neuf, Houde différencie les masques employés dans la pièce, décrivant d'abord ceux utilisés par la foule et les chœurs : « Les divers groupes seront différenciés par des masques d'expressions et de couleurs différentes, et qui seront quasi identiques dans chaque groupe » (CSN 9.5.). Il remarque que Matsuyama porte un masque individualisé, puisqu'elle subit une évolution physique et psychique (cf. id.).

En effet, on observe dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*, pièce qui thématise un sujet réel pour proposer une vision éthico-politique de l'esthétique théâtrale de Cousin, deux métamorphoses qui sont liées aux masques : celle de Matsuyama, un des principaux personnages de la pièce, et de Michizane, son grand-père.

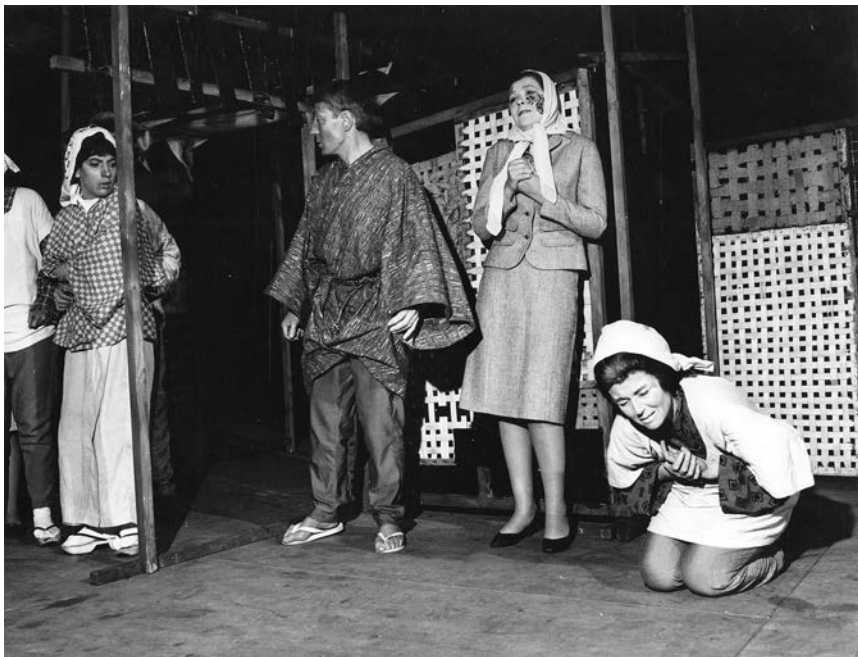


Image 8: Mise en scène de Jean Dasté de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru* (1963)

Mais leurs intentions et le déroulement de leur transformation sont complètement différents.

### 7.3.2. Le masque comme symbole de la tradition chimérique et du passé douloureux

Dans la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru*, le masque devient le symbole d'une nostalgie suscitée par la disparition des anciennes traditions et les effets catastrophiques de la bombe atomique qui a détruit la ville de Nagasaki où se situe l'histoire. Ce conflit intérieur culmine dans la scène du cinquième tableau entre le grand-père Michizane et sa petite-fille Matsuyama, dont les noms n'ont pas été choisis au hasard par Cousin. Il explique en effet que ces noms sont « tirés des légendes japonaises et leur histoire peut symboliser leur personnage dans la pièce » (*DFM* : 268). Selon Cousin, le nom de Matsuyama vient d'une ancienne légende japonaise ayant trait à une jeune fille qui « se regardant dans un miroir, croit voir le visage de sa mère » (id.). En revanche, le nom de Michizane est celui du poète et ministre du IX<sup>e</sup> siècle Sugawara no Michizane (845–903), « divinisé à la suite de miracles survenus après sa mort » (id.).

Après une longue discussion passionnée avec sa petite-fille sur les avantages et les conséquences néfastes de la modernité par rapport à la tradition, Michizane, après avoir bu, « se transforme à l'instant. Il [...] prend un masque de guerrier. [...] Il va vers un autre mur, décroche une grande épée à deux mains, et mime un combat » (*DFM* : 178). Là aussi, des outils associés à l'ancienne gloire du Japon, tels que le masque de guerrier ou la grande épée (*katana*), déclenchent une transformation qui ne se dirige pas vers l'avenir (comme le pèlerinage d'O Rin), mais signifie un retour en arrière. Selon Lee dans son article « Gabriel Cousin und das japanische Theater », le fait de mettre un masque de guerrier sur le visage identifie Michizane comme un représentant de la classe des samouraïs (cf. 1983a : 348) et le transforme en un représentant de ce Japon ancien, le Japon d'Edo, qui a conservé ses anciennes traditions et n'a pas encore été détruit par les bombes atomiques des Américains. Ce Japon incarne le désir de faire revivre son passé victorieux, mêlé d'une idéalisation nostalgique. Comme l'écrit également Cousin dans un paratexte situé à la fin de la pièce, le personnage de Michizane « a été élevé à la Cour de l'Empereur » et « a donc passé sa vie dans le luxe, le travail aristocratique et la vie raffinée » (*DFM* : 262). Le masque lui permet donc de revivre pour un court moment cette glorieuse vie passée. En effet, le Japon de l'ère Meiji a fait subir à la société nipponne un profond bouleversement dont les effets n'ont pas toujours été positifs ; or, Michizane « n'a jamais accepté la civilisation industrielle du Japon commencée vers 1900 » (id.). L'épisode du masque de samouraï de Michizane et le combat solitaire de celui-ci symbolisent la dernière rébellion de cet homme âgé contre une modernité qui lui répugne, d'autant plus que toute sa famille a été victime de l'explosion de la bombe atomique au-dessus de la ville de Nagasaki. Sa petite-fille porte sur son visage les cicatrices de cette tempête de feu nucléaire, lui rappelant douloureusement cet horrible présent qu'il aimerait tant oublier. Or, Matsuyama est déchirée entre les anciennes traditions de son grand-père et sa croyance dans la modernité et les progrès techniques. Cette hésitation apparaît déjà dans le deuxième tableau lorsqu'elle dit :

Pourquoi après l'éclair de Nagasaki, alors que tous ont été calcinés autour de moi, ai-je revu la lumière ? Grand-père pense qu'il faut reprendre la vie d'autrefois pour retrouver la paix. Vivre au calme, comme avant les trains et les usines... Je ne sais pas... Je ne sais plus... Les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki ne sont-elles pas des soleils ? Celui qui invente un soleil, peut-il mal faire ? (Ibid. : 150)

Nous devenons ici spectateurs du tourment intérieur de Matsuyama qui se fait le porte-voix de la condition humaine pour formuler une des questions capitales que l'humanité se pose après les bombardements atomiques : comment est-il possible que l'être humain, par son intelligence, crée un outil qui, au lieu d'aider l'humanité, détruit et tue (« Celui qui invente un soleil, peut-il mal faire ? »).

Dans la scène du cinquième tableau, c'est au tour de Matsuyama de porter un masque. Après le combat de samouraï solitaire auquel s'est livré son grand-père, Matsuyama met sur son visage le masque « de beauté japonaise traditionnelle » (*DFM* : 178), masque typique du *nô*. Celui-ci devient alors en même temps désir du passé, donc de la tradition (avant la bombe atomique de Nagasaki qui a détruit son visage), mais aussi désir de l'avenir, donc de la modernité (puisque Matsuyama se décidera à subir une opération de chirurgie esthétique pour retrouver un visage sans cicatrices). Dans son article, Lee résume ce procédé de la manière suivante :

Wenn das Mädchen Matsuyama während der zeremoniellen Tanzszene [...] die Maske einer traditionellen japanischen Schönheit trägt [...], wird im Gegensatz zwischen der Schönheit der Maske und dem entstellten Gesicht des Mädchens der ironische Kontrast zwischen den Maximen der Tradition und der grausamen Wirklichkeit der Gegenwart deutlich. (1983a : 348)

Se livrant à une sorte de rituel, Matsuyama se met alors à danser autour de son grand-père pour apaiser sa colère et son combat intérieur (ses démons personnels qui le hantent<sup>160</sup>). « Dans cette danse, il [le masque] est parole immobile et éternelle » (Pizzorno 1960 : 153), puisqu'il inclut le rythme de la danse et appelle à la participation physique et mentale de Michizane. C'est finalement Matsuyama qui a le plus souffert des « bouleversements de la guerre, de l'après-guerre et de l'occupation » (*DFM* : 261), comme le décrit Cousin dans la biographie des personnages. « [P]uisque l'échec de la nation a été complet » (id.), Matsuyama remet en cause toutes les anciennes valeurs et traditions du Japon et se range finalement du côté de la modernité en décidant de se faire opérer, même si son destin tragique est finalement dû à ces progrès technologiques militaires, à ces soleils qui détruisent.

Le masque de Matsuyama remplit alors deux fonctions capitales : d'abord, il symbolise littéralement son désir de retrouver un visage d'une beauté japonaise classique sans cicatrices et donc d'être attrayante pour les hommes, mais il fonctionne aussi comme une clé initiatrice pour aller rejoindre, dans le rêve, son amant, le pêcheur Urashima qui se trouve sur un bateau.

---

160 À plusieurs reprises, Michizane fait référence à des spectres qui l'entourent et prend même sa fille pour un esprit : « ces esprits qui [le] poursuivent » (*DFM* : 171), « la Femme des Neiges, dont le baiser donne la mort » (id.) et « ce fantôme » (id.).

### 7.3.3. Rencontre et transformation mythologique des amoureux grâce au masque féminin

Dans le sixième tableau, Matsuyama fait une apparition sur le bateau des pêcheurs, portant « son kimono de fête et [...] le masque de la danse avec Michizane » (*DFM* : 181) pour rejoindre son amant Urashima.<sup>161</sup> Quand celui-ci la voit avec son masque de joli visage, il s'exclame : « Tu es belle comme la déesse Izanami qui tournait autour du pilier du ciel » (id.). Matsuyama, elle, compare dans sa réplique la beauté d'Urashima à celle du « dieu Izanagi qui prit la déesse derrière le pilier du ciel » (id.). L'allusion intertextuelle de Cousin à cette célèbre légende japonaise montre que l'écrivain s'est réellement efforcé d'acquérir le plus de connaissances possibles sur la culture nipponne, en faisant référence au mythe fondateur shintoïste du pays : les amants et frères et sœurs Izanagi et Izanami sont les deux dieux (*kami*) qui ont présidé à la création du Japon, car ils ont donné naissance aux montagnes, aux rivières, aux champs, etc. en tournant autour de ce « pilier du ciel ». L'amour de Matsuyama et d'Urashima prend ainsi le caractère d'un véritable mythe, puisque leur amour devient le symbole de la création du Japon lui-même. Leur dialogue sur le bateau acquiert une dimension mythologique par les propos suivants de Matsuyama : « Mon corps n'a plus de feu, la rosée m'a couverte. Écoute déjà l'enfant remue en moi » (id.). Ce discours peut étonner le lecteur-spectateur, puisque, dans le deuxième tableau, Matsuyama rappelle à Urashima : « Nous n'avons que notre beauté et notre douceur... Et je n'ai plus de visage et mon ventre est mort » (ibid. : 153), se référant à ses cicatrices et à sa stérilité dues aux suites de la bombe atomique. Or, comme l'affirme Pizzorno, le masque a justement une dimension fortement mythologique et est étroitement lié à la notion de l'au-delà et du mystérieux : « il est lui-même au-delà du temps comme chose, comme matière ; aux figures du mythe car, comme elles, il est figure identique à elle-même, achevée pour toujours » (1960 : 150).

Le masque féminin tout comme cette apparition de Matsuyama dans le rêve d'Urashima, où nous voyons encore une fois un lien étroit avec le *nô* onirique, font que ce sont justement ces deux amants qui, comme le couple de la mythologie nipponne, vont donner naissance à une nouvelle vie, éclore dans la souffrance de cette boule de « feu » qu'est la bombe atomique. Dans le huitième tableau, quand Urashima, ayant subi une irradiation aigüe à la suite de l'explosion de la bombe H tombée dans l'eau tout près du bateau du Fukuryu-Maru, est à l'hôpital, il décrit à Matsuyama qu'il l'a vue dans son rêve : « Tu m'es

161 Cette apparition surréaliste soit de Matsuyama soit d'Urashima est un motif récurrent dans la pièce qui lie les événements tragiques à leur amour réciproque : « Je vous vois encore, comme une apparition dans un *nô* » (ibid. : 151).

apparue en rêve ! Tu es venue danser et chanter pour moi... Je suis malade, Matsuyama... Nous sommes devenus pareils » (ibid. : 213). Cette dernière phrase exprime la tournure absolument tragique et cruelle que prend l'histoire de ces deux amants, enfin unis<sup>162</sup>. Leur union naît donc dans la douleur et la destruction, puisque Urashima mourra des suites des retombées radioactives de la bombe H : l'histoire de Nagasaki et de Matsuyama se répète alors une nouvelle fois.

Résumons : le masque fonctionne dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* non seulement comme instrument de mise en scène, mais aussi comme procédé servant à renforcer la thématique de la pièce. Comme le remarque d'ailleurs Cousin dans ses *Notes de composition et de mise en scène*, le masque doit correspondre « à une nécessité, non seulement de forme scénique, mais surtout de la pièce, afin de soutenir, de préciser [...] une action, une situation ou un destin » (DFM : 275). Nous avons vu que le masque fonctionne ici d'une part comme moyen de refouler le passé en procurant aux personnages la possibilité de se transformer pour oublier et, d'autre part, comme outil initiateur pour accéder à une vérité chimérique et au mythe fondateur du Japon. Mais dans la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru*, le masque assume une troisième fonction, celle de dissimuler le « véritable » visage en fonctionnant donc comme un « Gegenbe-griff zu Gesicht » (Weihe 2004 : 52), un motif doublé par la volonté de Matsuyama de faire opérer son visage brûlé pour se redonner son vrai, ou plutôt faux, visage.

#### 7.3.4. Visage brûlé et joli masque : alternance entre vérité et fausseté

Dans la pièce, on remarque assez vite que Matsuyama souffre de la laideur de son visage qui, jadis très attrayant, est désormais défiguré par les multiples cicatrices dues aux brûlures des radiations atomiques. C'est dans le deuxième tableau qu'apparaît le plus ouvertement la honte qu'elle ressent devant son amant Urashima : elle n'ose pas lui montrer son « nouveau » visage, puisqu'il a connu « l'ancien ». Quand Urashima pose sur elle un regard plein d'amour, elle est « gênée » et « tourne la tête pour cacher son visage » (DFM : 147), comme on peut le lire dans une didascalie. Pour Matsuyama, son visage couvert de cicatrices, représenté sur scène par un masque déformant, n'est pas son « vrai » visage, mais plutôt un masque que la guerre lui a imposé de porter :

Matsuyama : Et vos paroles étaient comme des pierres que mes mains assemblaient...  
Mais mon visage...

162 Nous rappelons que Matsuyama se montrait encore hésitante dans son amour pour Urashima, elle étant aristocrate et lui pêcheur.

Urashima : Je l'aime !

Matsuyama : Il vous effraie...

Urashima : Je manque d'habitude. Rappelle-toi nos premiers rendez-vous ! Te souviens-tu de notre première sortie ? Je n'osais même pas te regarder !... Ton visage, ce n'est pas toi : c'est la guerre. C'est la bombe ! Toi, tu es dessous. Quand je te verrai sans effort, plus rien ne nous séparera ! (Ibid. : 152)

Urashima, qui l'aime avec son « nouveau » visage, l'assure à maintes reprises dans la pièce que ce visage n'est pas son « vrai » visage, mais le visage de la guerre et de la bombe : la véritable Matsuyama se trouve sous ce masque (« [t]oi, tu es dessous »). Dans cette scène du deuxième tableau, le masque est alors défini sous son aspect psychologique et plutôt négatif de fausse apparence :

[L]e masque est ce qui apparaît aux autres. Derrière, caché et protégé, l'être authentique reste conscient de sa diversité. Nous mettons un masque pour paraître différents de ce que nous sommes. Le masque est l'apparence ; le visage, senti de l'intérieur, est la réalité. (Pizzorno 1960 : 143)

Le masque est caractérisé ici comme l'antagoniste du visage : le masque est « l'apparence », qui cache « l'être authentique », contrairement au visage qui est « l'intérieur » et donc « la réalité ». Pour Matsuyama, son véritable intérieur est dissimulé sous ce masque qui matérialise la destruction, mais aussi la fausseté.

Une autre scène intéressante qui montre ce jeu antagonique entre masque faux et véritable visage se trouve dans le dixième tableau quand O-nono, la voix prophétique de la pièce, relate le rêve qu'il a fait de Matsuyama.<sup>163</sup> Ce rêve d'O-nono, qu'il raconte aux filles faciles de la ville, est une décomposition complète du rêve d'Urashima fait sur le bateau :

Dans une lumière blanche et douce, un clair de lune, lentement elle se présente avec un kimono de fête très riche et un masque neutre de nô sur son visage brûlé. Très beau ! Elle danse doucement, aristocratiquement, accompagnée par les sons déchirants du koto. [...] Elle commence à se déshabiller, lentement, très lentement, avec tristesse. [...] Et dans la nuit, un pétard, une lueur fulgurante... Elle a ôté le masque... et son visage... le vrai... le sien... horrible... et son corps d'ivoire... Une lumière sanglante... (DFM : 228 sq.)

Dans cette narration du rêve, nous rencontrons des attributs qui renforcent le motif d'un *nô* onirique, comme l'allusion au « masque neutre de nô » et au changement de costume, mais qui comportent toutefois un moment de subversion marqué par le dénuement complet de la femme. Toute cette description s'articule autour des contrastes : la « lumière blanche et douce » et le « clair de lune », qui symbolisent la Japonaise comme créature de rêve – belle, exotique et

163 Déjà plusieurs fois dans la pièce, O-nono essaie de convaincre Matsuyama de s'unir avec lui, puisque tous les deux sont handicapés ou défigurés par la guerre, comme on le voit surtout dans le quatrième tableau.

aristocratique –, sont en contraste avec la « lueur fulgurante » et la « lumière sanglante », qui symbolisent l'intrusion dans un lieu intime des « autres », ici les Américains, avec leur bombe atomique qui a détruit cette ancienne image. Le point culminant de ce rêve est le moment où elle enlève ce visage « neutre de nô sur son visage brûlé », pour montrer son « vrai » et « horrible » visage, en contraste extrême avec « son corps d'ivoire ». Matsuyama se transforme donc à travers une danse sensuelle aboutissant à son point culminant avec l'enlèvement du masque accompagné par des lumières violentes et funestes.

Après la pêche meurtrière, Urashima, très malade, est allongé dans son lit d'hôpital et Matsuyama lui déclare enfin dans le neuvième tableau son amour et sa volonté de « vivre à [s]es côtés, en égale » (ibid. : 219). Toutefois, elle est déchirée entre son amour pour Urashima qu'elle ne veut ou ne peut plus fuir et la honte suscitée en elle par sa laideur et sa stérilité.<sup>164</sup> Puisqu'elle ne peut plus rien faire contre sa stérilité, elle décide pour Urashima, mais aussi pour satisfaire son amour-propre, de se refaire belle en ayant recours aux progrès technologiques : « Ah ! tu as droit à la beauté ! Je voudrais être belle pour toi. (*A elle-même* :) Je veux redevenir belle » (ibid. : 221). Ce vœu de Matsuyama trouve un terrain favorable, puisque le gouvernement américain propose à plusieurs femmes japonaises de se faire opérer, comme on peut le lire dans le onzième tableau. Son grand-père Michizane est alors furieux, car il ressent cette opération esthétique comme un sacrilège envers les dieux nippons, même si la déformation du visage de sa petite-fille résulte justement d'une action humaine, donc très profane :

Quels sont donc ces hommes qui offrent à des jeunes filles de changer le visage que le destin leur a donné ? Et Matsuyama veut accepter ? Cette vie nouvelle la rend folle ! Et puis, quel sacrilège envers les dieux qui seuls font ou défont notre enveloppe charnelle. (Ibid. : 234)

L'acte de refaire le visage revient à se refaire une nouvelle « enveloppe charnelle ». Cette révolte physique de Matsuyama produit non seulement un changement de son âme, encore bien présente derrière son « masque » de la guerre et de la destruction, mais également un changement de sa nature, suscité par la colère des dieux qui étaient pourtant restés muets face à la tragédie subie à Nagasaki : « Les fleurs qui changent de couleur, et Matsuyama qui change d'âme puisqu'elle veut changer de visage » (ibid. : 236).

Cette césure transformative apparaît également au treizième tableau dans les propos d'une jeune femme qui, comme le lecteur le comprendra plus tard, est justement Matsuyama après son opération. Le changement de la personnalité

---

164 Même si Urashima lui répète qu'il ne voit pas son aspect extérieur, la peau brûlée pleine de cicatrices, mais qu'il peut, par son amour, pénétrer à l'intérieur et voir ce qui la rend de nouveau belle : « Mais tu sais, ton visage, je le vois... Je vois l'autre, celui que tu devrais avoir » (*DFM* : 220).

s'exprime alors non seulement dans le changement du visage, mais aussi dans l'omission du nom (cf. *ibid.* : 247). Le treizième tableau et le retour de Matsuyama au village apportent une issue tragique, puisque, après le décès d'Urashima, mort dans le délire et la douleur, un cortège funèbre traverse la ville. Lorsque Matsuyama comprend que son amant est décédé durant son absence, elle veut se jeter sur ses cendres pour se suicider et crie sa douleur et son désespoir. Michizane, qui s'était opposé avec véhémence à cette opération, est ébloui par le nouveau visage de sa petite-fille, qui devient pour lui un don des dieux, justifiant donc l'opération :

Michizane : Ma petite-fille ! Un visage comme le tien ne peut qu'être béni par les dieux !

La Foule : Les dieux lui dont [sic] donné un nouveau visage ! Les dieux lui ont donné un nouveau visage !

Les marins malades : Quel dieu pourra nous donner un nouveau corps ?

Matsuyama, *se redressant, elle se jette sur l'urne. Ils tentent de l'écarter* : Non ! Non ! Je maudis ce visage ! Ah ! Je veux être avec toi ! Je veux te toucher ! Je veux mettre ce visage dans tes cendres. (*Ibid.* : 250)

Même si le visage de Matsuyama est un visage « faux », un visage opéré, il est considéré par Michizane et la Foule comme un don des dieux, ce qui le rend de nouveau « véritable » et « pur » et transmue donc la signification sémiotique du masque. Mais cette transfiguration est remise en question par les propos des marins malades qui étaient sur le même bateau qu'Urashima : « Quel dieu pourra nous donner un nouveau corps ? ». Cette interrogation rend la scène quasi absurde, puisque, après l'opération de Matsuyama, devenant le symbole du retour de la beauté et de la vie, son amant Urashima meurt : ce sont les progrès technologiques qui ont tué Urashima et embelli Matsuyama. C'est ce que ressent Matsuyama lorsqu'elle se demande : « J'ai peut-être commis une faute grave d'avoir voulu changer de visage ? » (*ibid.* : 253).

Gabriel Cousin s'est donc servi du masque inspiré du *nô* de plusieurs façons dans sa pièce *Le Drame du Fukuryu-Marû*. Le masque réunit en lui diverses fonctions – scéniques et narratives – couvrant des lectures différentes : instrument de mise en scène, moyen d'oublier le présent pour accéder à un passé chimérique, clé initiatrice pour unir les amants Urashima et Matsuyama afin de recréer un mythe fondateur nippon, jeu troublant de cette alternance entre vérité et fausseté et enfin outil transformatif et sacré. Les auteurs que nous étudions ici ne se contentent pas toutefois d'avoir recours aux outils scéniques employés dans le *nô*, mais se servent également de ceux utilisés dans le *kabuki* où les différents costumes et maquillages permettent à la fois d'identifier le personnage et d'offrir un moyen de communication sémiotique avec les spectateurs.

#### 7.4. Costumes et maquillages dans le *kabuki* : marqueurs d'identité et outils de communication

Dans le *kabuki*, les outils théâtraux valorisent l'abondance des stimuli visuels et auditifs que l'acteur crée à travers son jeu scénique expressif. Il existe deux outils scéniques, utilisés par les acteurs sur le plateau, qui définissent le *kabuki* et que nous n'avons pas encore vus dans notre présentation de ses traits caractéristiques : premièrement, les costumes somptueux et magnifiques qui font partie de la mise en scène et, deuxièmement, l'usage du *kumadori*, un art du maquillage sophistiqué.

À l'aide de ces outils, les artistes de *kabuki* jouent leur rôle tout en dominant la scène ; le texte et l'auteur sont relégués au second rang, voire quasiment laissés de côté. Pendant longtemps, les acteurs de *kabuki*, tout comme ceux de la Commedia dell'arte, pouvaient même jouer sans avoir recours à un texte. On a tout de même commencé à fixer sur papier les histoires mises en scène : le texte fournissait alors seulement une matière de base que l'acteur pouvait et même devait remodeler avec chaque représentation. En effet, les pièces qui trouvent leur origine dans le *kabuki* puisent leur véritable puissance dans l'art de la représentation et donc avant tout dans le jeu de l'acteur. C'est seulement à partir de l'ère Meiji que les premiers ouvrages de *kabuki* ont été imprimés (cf. Immoos / Mayer 1975 : 143). Ainsi, le *kabuki* diffère nettement du *bunraku*, puisque le théâtre de marionnettes, lui, part d'un texte littéraire issu de la tradition épique. La valeur du texte écrit se manifeste tout au début de la représentation de *bunraku* quand le récitant prend le livre pieusement dans ses mains et s'incline devant lui (comme on peut d'ailleurs l'observer dans *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel, cf. LCC : 42 et 129).

Pour comprendre le rôle des costumes dans le *kabuki*, nous reviendrons au *nô* qui lui aussi utilise des costumes raffinés. Les décors étant pratiquement absents de la scène du *nô*, les masques et les costumes des interprètes sont, eux, d'autant plus riches en histoires et symboles. Les couleurs et les motifs des vêtements somptueux reflètent l'ambiance lyrique et même métaphorique des drames (cf. Scholz-Cionca 2003 : 19). Ce sont surtout les costumes luxueux du *shite* qui font contraste avec cette scène austère du théâtre *nô*, offrant l'effet d'un « optisch zu erlebendes Echo der oft malerisch lyrischen Naturbeschreibungen zahlreicher Textpartien, die zur Beschreibung von Jahreszeiten und Landschaften [...] vom Chor nachdrücklich intoniert werden » (Zobel 2003 : 51). L'utilisation des différents costumes du *nô* n'est d'ailleurs pas strictement réservée à un personnage particulier : au contraire, les costumes sont à chaque fois recréés et réinventés pour le rôle en question, contrairement au *kabuki* où les costumes sont souvent assignés à un rôle précis (cf. Kirihata 2003 : 123). Dans les deux formes théâ-

trales, il peut y avoir des changements de costume du personnage principal (ou secondaire) sur scène. Une pièce de *nô* est souvent répartie en deux actes et entre ces deux actes, le *shite* peut alors se transformer, par exemple, d'une jeune femme semblant appartenir au monde terrestre en un spectre, démon ou dieu au second acte. Dans le *kabuki*, les changements de costumes sont beaucoup plus spectaculaires : c'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle qu'est mise au point une technique qui permet aux acteurs de se changer sur scène avec l'aide des assistants, les *kurogo*, qui tirent sur dix fils pour déployer un autre costume caché sous l'autre et le révéler ainsi au public (cf. Leims 1987<sup>2</sup> : 72). Ce changement de costume a également pour but d'offrir au public un stimulus optique supplémentaire durant la représentation de ce spectacle riche en impressions visuelles. À ce sujet, nous rappelons que le *kabuki* s'est développé au cours de l'époque d'Edo et a tenté, entre autres, de produire une image vivante exprimant l'air du temps et de représenter sur le plateau des sujets ou problèmes de la société contemporaine. En effet, les citoyens aisés des villes commerciales, comme Ôsaka, exigeaient un style de représentation correspondant à leurs attentes et à leur sens esthétique. Ainsi, le *kabuki* se différencie largement du *nô*, puisque son public voulait surtout savourer un spectacle orchestré dans les couleurs chatoyantes des costumes et des paysages scéniques et qui leur révèle soit un monde fantastique avec des dieux agissant sur scène, soit un univers épique où les héros démontrent leur force physique et mentale.

Contrairement au *nô*, le *kabuki* ne connaît pas de masques en bois, mais des « masques de maquillage ». Ces différents maquillages du *kabuki* ont pour but de créer un maximum d'expressivité : le public peut reconnaître d'emblée, à travers le maquillage, les intentions et les traits caractéristiques du personnage. C'est aussi à travers le maquillage des acteurs et leurs costumes que sont exprimés le statut, la profession et l'âge. Par exemple, les *onnagata* élèvent leurs sourcils considérablement, colorent leurs dents en noir, pour les rendre « invisibles », et réduisent leurs lèvres à un petit point rouge (cf. Leims 1987<sup>2</sup> : 65). C'est surtout dans les pièces de *aragato* que la mise en scène travaille avec des couleurs fortes et symboliques. Les personnages méchants arborent souvent un maquillage *kugeare* : une barbe noire avec des veines bleues. En revanche, les rayures rouges caractérisent le héros de la pièce et extériorisent la vertu et la puissance, comme on le voit dans le visage du *sujiguma*. Les teintes brunâtres-violettes sont souvent utilisées pour représenter des démons, spectres ou êtres surhumains, comme on le voit dans le visage du *tsuchigumo*.<sup>165</sup>

Pour saisir l'importance de ces outils théâtraux dans la représentation scé-

165 Nous avons bénéficié d'une courte introduction dans les différents maquillages du *kabuki* par la guide spécialisée en *kabuki* Kazui Yabe. Elle a eu l'amabilité de nous introduire dans la quintessence du *kabuki* lors de notre séjour à Tôkyô du 2 au 12 septembre 2013.

nique, nous nous pencherons sur les analyses d'Erika Fischer-Lichte dans son ouvrage *Semiotik des Theaters*. La chercheuse constate que, dans la plupart des cultures, le maquillage génère un changement sémiotique et temporaire du personnage. Élément important du signifiant, le maquillage agit d'une part comme forme et couleur et, d'autre part, comme leur localisation. En effet, le maquillage est en mesure d'apporter une transformation profonde : il peut changer la couleur de la peau, le nombre de rides, la taille de la bouche et des yeux et offre donc la possibilité de remodeler tous les visages, quelle que soit leur nature réelle, pour satisfaire les idéaux culturels et pour souligner les statuts sociaux illustrés sur scène (cf. Fischer-Lichte 2007<sup>5</sup> : 104). Les costumes et maquillages agissent donc, pour se référer à Erving Goffman, comme des documents identitaires (cf. 1967 : 59 sqq.) : ils informent rapidement et globalement sur les différents rôles pour satisfaire de cette manière les attentes du public. Ainsi, ces outils théâtraux agissent, pour reprendre Fischer-Lichte, comme « ein wichtiger Wirkungsfaktor im Prozeß der Etablierung bzw. Stabilisierung der Identität » (2007<sup>5</sup> : 122). L'identité d'un personnage sur scène est donc toujours déployée en tant que produit d'un processus de signe : le sens est en partie constitué par un aspect extérieur constant, toujours reproductible de la même manière, ou par des signes qui peuvent changer en fonction du changement de l'individualité de l'acteur-personnage (cf. *ibid.* : 131). À ce sujet, nous nous référons à l'article « Les maladies du costume de théâtre » de Roland Barthes, publié dans le *Théâtre Populaire* en mars/avril 1955, où le théoricien se plaint de l'utilisation du costume dans le théâtre occidental qu'il juge souvent de mauvais goût et ayant des fonctions inutiles (par exemple servant uniquement à l'esthétisme de la mise en scène). Pour Barthes, « le costume doit être un argument » (2002 : 142) avec une fonction sémantique, façonnée telle qu'on la découvre dans le *kabuki*, mais aussi, comme nous allons le voir, dans le théâtre de Jean Genet.

Les costumes et les différentes formes de maquillage dans le *kabuki* agissent alors comme des éléments essentiels dans ce processus de communication entre l'acteur et le spectateur, puisque le visage et le corps peuvent démontrer l'appartenance à une classe particulière ou l'individualité du personnage. Bien sûr, ces outils scéniques sont toujours liés aux stéréotypes sociaux de la culture qui les entoure. Dans *Les Paravents* de Jean Genet, l'auteur, en utilisant un costume quasi grotesque et un maquillage terrifiant, entend susciter des sentiments d'insécurité et de malaise chez le public qui n'arrive plus à saisir les différentes identités qui se mélangent et se détruisent mutuellement. Nous sommes donc en présence d'une utilisation d'un outil théâtral propre au *kabuki*, mais aussi à l'opéra de Pékin, que Genet remodele pour mettre en avant ses ambitions scéniques et son esthétique théâtrale qui déconcertent encore aujourd'hui.

## 7.5. *Les Paravents* entre grossissement de la réalité et monstruosité du personnage

La pièce *Les Paravents* a été marquée par une grande polémique autour de la mise en scène de 1966 : hommes politiques et responsables militaires étaient choqués par le contenu non-patriotique et provocant de l'ouvrage de Genet<sup>166</sup>. Cette violente polémique a fait que la pièce *Les Paravents* a été uniquement perçue à un premier niveau d'interprétation associant son contenu exclusivement à la guerre d'Algérie (1954–1962). Certes, la pièce suggère comme toile de fond l'Algérie, mais elle comporte également un discours sensitif sur la mort, la commémoration et la misère, tout en utilisant un jeu scénique extrêmement innovant et varié. Se dressant contre cette condamnation des obscénités linguistiques et ces reproches concernant le côté insultant de la pièce envers la France, François Regnault précise dans *La famille des Orties* que *Les Paravents* n'est pas « une pièce politique. Ce n'était pas une pièce sur la guerre d'Algérie, pas même une pièce sur l'Algérie » (1983 : 21). En ce qui concerne l'opinion de Genet face à la « signification » de sa pièce, mot qui ne se justifie toutefois pas vu la complexité sémiotique des *Paravents*, il écrit à Roger Blin : « Il s'agit, bien sûr, d'un comportement théâtral, et j'ai pris soin de préciser que la scène s'oppose à la vie. Ma pièce n'est pas l'apologie de la trahison. Elle se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène » (1966 : 21 sq.). Que Genet parle d'un passage à « un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène » peut à première vue paraître étonnant, mais ne l'est en aucun cas : la pièce *Les Paravents* est justement marquée par un mélange entre une diction lyrique, des costumes métamorphosés et un maquillage excessif qui joue sur ce recul poétique dans le temps et l'espace. Ce « détournement poétique et politique » (Vannouvong 2010 : 145) rend l'interprétation de cette pièce d'autant plus complexe que tout moyen d'identification se voit diffracté.

La pièce *Les Paravents* est construite autour de seize tableaux qui juxtaposent des scènes semblant à première vue assez disparates. Les tableaux un à quatre exposent l'action de la pièce en faisant alterner le monde des Arabes et celui des colons. Ils sont surtout centrés sur le personnage Saïd et sa famille : la Mère et Leïla. Le développement principal se déroule dans les tableaux cinq à dix autour de deux thèmes principaux : le vol de Saïd qui est jugé par le Cadi et la mort omniprésente avec la Mère de Saïd. Celle-ci, exclue d'un enterrement, essaie

166 Au cours de l'année 1966, on assiste à de violentes manifestations et émeutes contre la pièce *Les Paravents* : des anciens soldats d'Indochine et d'Algérie voient dans cette pièce une insulte contre l'armée française. André Malraux (1901–1976), Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, doit alors défendre la pièce devant l'Assemblée nationale contre des députés qui l'accusent d'être anti-française. Pour lire l'intervention de Malraux, voir <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ek.asp> (consulté le 22/01/19).

d'entrer en contact avec le monde des défunts, plus précisément le révolutionnaire Si Slimane, dans une séance avec le médium Madani-la-Bouche. Le dixième tableau fonctionne comme une sorte de transition ou de césure de l'action avec le thème de la révolte des Arabes qui brûlent les maisons des colons en dessinant des flammes sur les paravents. Les tableaux onze à seize, eux, sont empreints de discours polyphoniques autour de deux grands mouvements : premièrement, le remplacement de la révolte par la guerre et celui du vol de Saïd par la trahison ; deuxièmement, les vivants qui sont en dialogue constant avec les morts (cf. Koltès / Regnault 1983 : 50 sqq.).

Les personnages sont déchirés entre le présent et le passé, entre les attentes de la société et leurs rêves inaccomplis, et semblent être menés par cette fatalité omniprésente dans toute la pièce. Selon Marie-Claude Hubert dans son article « *Les Paravents* », figurant dans le *Dictionnaire Jean Genet*, les personnages « allient une dimension allégorique qui les rend proches de la « sur-marionnette » » (2014b : 492), faisant référence au concept d'Edward Gordon Craig qui prône le remplacement des acteurs par des poupées pour rendre la mise en scène plus intense. Un autre élément frappant dans *Les Paravents* est l'utilisation des outils théâtraux comme les costumes et le maquillage : loin d'être de simples outils scéniques, ils fonctionnent comme de véritables marqueurs d'identité qui oscillent entre l'illusion et l'image créée, une tension récurrente dans l'esthétique du contraste et du paradoxe propre à Genet. L'écrivain d'ailleurs donne lui-même des indications sur les personnages dans un paratexte précédant la pièce et précise leur aspect physique :

*Si possible, ils seront masqués. Sinon, très maquillés, très fardés (même les soldats). Maquillages excessifs contrastant avec le réalisme des costumes. [...]. Aucun visage ne devra garder cette beauté conventionnelle des traits dont on joue trop au théâtre comme au cinéma. (LP : 11)*

Dans cette remarque de Genet, nous trouvons trois points intéressants pour ce travail de recherche : d'abord, la mention du masque qui, comme nous l'avons déjà vu, joue un rôle crucial dans la mise en scène de *Nègres* et est emprunté au *nô* ; puis, la mention des maquillages exagérés, rappelant les visages maquillés du *kabuki* ; enfin, la mention du « réalisme » des costumes en contraste avec l'artificialité du visage, qui montre une distanciation de Genet vis-à-vis du cinéma ou de la télévision pour proposer une vision poétique et métathéâtrale dans son esthétique théâtrale, ce que Barrault souligne d'ailleurs à maintes reprises dans ses interviews sur l'écrivain.

## 7.5.1. Parure artificielle et retour destructif vers le soi : la terrifiante Warda

Un personnage particulièrement marquant dans *Les Paravents* est Warda, « the great hieratic whore » (Pronko 1967 : 66), la propriétaire du bordel dans lequel viennent s'amuser les soldats français et algériens. On ne peut manquer naturellement d'établir un certain parallélisme entre Warda des *Paravents* et Irma du *Balcon*, deux femmes qui aident leurs clients à se (re)créer une image à la fois « parfaite » et illusoire qui se substitue à un présent réel, mais désenchanté.

Dans la représentation de la pièce *Les Paravents* en 1966, c'est l'actrice française Madeleine Renaud (1900–1994), épouse de Jean-Louis Barrault, qui joue le rôle de Warda. Dans une lettre conservée à la BNF, accompagnée d'une photocopie d'un croquis et adressée à Jean-Louis Barrault, Jean Genet précise le maquillage de Madeleine Renaud :

Le visage tout blanc. On la peint sous les yeux des spectateurs. [...] On lui mettra un grand manteau doré. Comme une chape de Saint-Sacrément [sic]. Bottines dorées et lourdes. [...] Les cheveux en bleu ciel. Chignon très haut dressé. Comme un chignon de Marie-Antoinette avant la prison. Très haut. Plein d'aiguilles à chapeau. Maquillage doré ou presque. Les mains dorées. Ne vous préoccupez pas trop de l'Algérie. [...] Les dents de Madeleine : fausses. Dorées et retroussés [...]. (4-COL-178 (695))<sup>167</sup>

À travers le costume et le maquillage, Genet mêle plusieurs identités dans le personnage de Warda. D'abord, nous avons ce « visage tout blanc » qui fait penser aux acteurs de *kabuki* (ou de l'opéra de Pékin) ou même au Pierrot français avec sa tristesse innée. Le fait de peindre Warda « sous les yeux des spectateurs » ajoute à la mise en scène une nuance de théâtralité affichée, une théâtralité qui confronte le spectateur à un acte d'aliénation et à un pacte spécifique de « lecture » vis-à-vis de la représentation. Pour renforcer le côté burlesque de ce jeu des identités non-identifiables, côté burlesque qui cependant garde toujours un aspect très sérieux, l'acteur fait porter à la tenancière du bordel un manteau ressemblant à « une chape de Saint-Sacrément [sic] ». Ce mélange entre un personnage profane, voire charnel et un vêtement sacré attribue à Warda cette puissance bicéphale qui incorpore les envies primaires des humains pour en former un tout et ainsi les légitimer. Quant à la coiffure bleue à la Marie-Antoinette, elle confère à Warda une sorte de monstruosité royale et tragique, renforcée par un maquillage doré.<sup>168</sup> La mention des dents qui sont « fausses », « dorées » et « retroussées » fait penser aux *onnagata* du *kabuki*, qui ont les dents peintes en noir pour les faire disparaître. De plus, Genet est fasciné

167 Jean Genet a envoyé à Roger Blin la même lettre qui se trouve dans les *Lettres à Roger Blin* (cf. 1966 : 34).

168 L'auteur renforce ce point dans une lettre à Roger Blin en déclarant que « Warda doit être une espèce d'Impératrice » (ibid. : 25).

par le motif de la ruine que le public devrait ressentir physiquement : « J'oubliais la ruine ! Celle des dents cultivées à l'aiguille de Warda, et la ruine totale de la pièce. Vraiment, il faudrait qu'à la sortie, les spectateurs emportent dans leur bouche ce fameux goût de cendre et une odeur de pourri » (1966 : 16). Un autre parallélisme s'impose : l'aspect extérieur de Warda s'apparente à la fois au clown blanc du cirque et au tableau que Genet brosse du funambule qui, lors de sa danse périlleuse sur le fil, unit ce côté fabuleux à son pouvoir transformatif pour commémorer cette fête nocturne qu'est le cirque :

Ton maquillage ? Excessif. Outré. Qu'il t'allonge les yeux jusqu'aux cheveux. Tes ongles seront peints. [...] Homme ou femme ? Monstre à coup sûr. [...] Donc, fardé, somptueusement, jusqu'à provoquer, dès son apparition, la nausée. Au premier de tes tours sur le fil on comprendra que ce monstre aux paupières mauves ne pouvait danser que là. (1979 : 16)

À côté de ce maquillage outré, nous retrouvons cette notion de travestissement ou d'hermaphrodite faisant du funambule un être effrayant et fantastique (« Homme ou femme ? Monstre à coup sûr »), suscitant à travers son jeu audacieux de « la nausée » chez le spectateur qui s'écrie à chaque mouvement risqué sur le fil. Tout comme cet être Warda, excessif et malsain, ne peut exister que sur le plateau, « ce monstre aux paupières mauves ne pouvait danser que là ».<sup>169</sup>

Dans la pièce *Les Paravents*, Warda apparaît pour la première fois dans le deuxième tableau, assise dans son bordel où « une servante agenouillée aux pieds de Warda [...] lui pose du blanc de céruse sur les pieds » (LP : 27). Cette préparation de Warda sur scène offre donc au spectateur-lecteur non seulement une mise à distance avec ce qui se passe sur le plateau, mais souligne également ce va-et-vient récurrent entre les identités floues et les images créées à travers un jeu rituel dans un milieu clos cher à Jean Genet. Cette artificialité du jeu, mais aussi du personnage, est également soulignée par l'énoncé de Warda qui constate : « La nuit commence par l'habillage, la peinture. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures... » (ibid. : 28). Ce motif nous renvoie encore une fois à la pièce *Le Balcon* dans laquelle Irma, propriétaire du bordel et meneuse du jeu, offre à ses clients un lieu et un moment servant d'échappatoire au monde « réel » pour les entraîner dans cet univers ritualisé de la maison close. Être nocturne aux couleurs et vêtements criards et démesurés, Warda a également besoin de ses « parures » fausses et outrées pour se protéger et rentrer dans son moi intérieur, à la fois dissimulé et extériorisé par le costume et le maquillage. Cette préparation de Warda sur scène s'intensifie encore lorsque Warda

169 Nous rejoignons ici cette notion artaudienne du théâtre pur, notion à la fois terrifiante et purifiante pour le spectateur qui se voit confronté à ses plus violents cauchemars et désirs lors de la représentation.

demande à la Servante de lui dessiner des veines bleues sur les mains peintes en blanc (cf. *ibid.* : 29). Dans cette théâtralisation « ouverte » lors de la représentation, nous voyons des liens évidents avec les personnages méchants et intriguants du *kabuki*, visibles sous leur maquillage de *kugeare* avec ses lignes bleues sur le visage. La monstruosité, tout comme la puissance de Warda, est soulignée par le commentaire de Genet sur le deuxième tableau quand il écrit que « Warda sera montée sur un escabeau de deux ou trois marches, et son manteau doré, quand il sera sur elle, recouvrira l'escabeau » (cf. *ibid.* : 37), ce qui fait d'elle un être à la fois terrifiant et gigantesque et un véritable objet-fétiche des désirs.<sup>170</sup>

Un changement brusque s'effectue dans le quatorzième tableau des *Paravents* : les fractures du dixième tableau, avec le début de la révolte et les incendies des propriétés des colons, et du douzième tableau, avec l'assassinat de la Petite Communiant, se font également sentir dans le bordel clos de Warda qui se trouve confrontée à l'effondrement de son monde hétérotopique. S'avérant très productive dans l'analyse des œuvres de Jean Genet, la notion de l'hétérotopie a été développée et définie par Michel Foucault dans « Des Espaces Autres »<sup>171</sup>. Selon le théoricien, les hétérotopies sont

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont destinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (1984 : 755 sq.)

Agissant dans le monde hétérotopique de son bordel, Warda assiste alors à l'écroulement de sa réalité fictive qui mêle l'Image à l'Illusion. À ce sujet, elle vit une expérience à la fois identitaire et bouleversante quand elle se regarde dans le miroir, puisque celui-ci constitue l'« espace irréel » (*ibid.* : 756) par excellence : Warda est à la fois présente et absente devant son propre reflet. Dans *Der Raum des Anderen und Andere Räume*, Urs Urban décrit également, en se référant à

170 On peut voir Madeleine Renaud dans le personnage de Warda sur une photographie qui montre que Jean-Louis Barrault et Roger Blin se sont vraiment efforcés de respecter les idées scéniques de Genet (cf. Deguy 1972 : 56). Sur une autre photographie, on peut contempler la coiffure avec les épingles et le maquillage de Warda dans une vitrine (cf. Dichy / Corvin 2006 : photographie 156).

171 Dans « Des Espaces Autres », Michel Foucault élabore cinq principes de l'hétérotopie. Premièrement, il constate que toute culture est constituée d'hétérotopies (cf. 1984 : 756) et, deuxièmement, que celles-ci évoluent au cours du temps (cf. *ibid.* : 757). Troisièmement, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (*ibid.* : 758). Puis, les hétérotopies se caractérisent par une rupture avec le temps (cf. *ibid.* : 759) et, pour finir, elles « supposent un système d'ouverture et de fermeture » (*ibid.* : 760), faisant d'elles des lieux à la fois clos et pénétrables.

Foucault, le motif du miroir chez Genet comme une hétérotopie, puisqu'il distancie la personne d'elle-même : « Der Spiegel ist ein utopischer Raum, insofern ich mich *dort* als einen *Anderen* erkenne, ich *bin*, indem und weil ich an einem anderen Ort bin » (2007: 156). Ainsi, devant le miroir, Warda s'écrit : « J'en ai mal au ventre jusqu'au centre de la terre. [...] Pauvres jupons d'or ! J'ai cherché qu'un jour, au lieu d'être parure vous soyez, à vous seuls, la putain dans la gloire. Fini, mon rêve » (*LP* : 196). Ce rêve illusoire de Warda, renforcé par son extérieur outré et son rôle nocturne dans le bordel, voulant être « une espèce de mannequin doré » (*ibid.* : 197), est détruit par un retour au rôle primaire et charnel du bordel : « Moi, Warda, les hommes venaient de loin pour me voir me curer les dents avec mes grandes épingles à chapeau. Maintenant, ils viennent me baiser » (*ibid.* : 198). Reine des parures et des désirs de soumission de ses clients qui venaient dans le bordel pour la contempler dans sa grandeur, Warda est donc charnellement sous l'emprise de la révolution. Tout ce qui a été caché dans le bordel est alors exposé dans la réalité, un autre parallélisme avec *Le Balcon*, où les trois personnages, L'Évêque, le Juge et le Général, subissent par l'exposition extérieure une modification complète de leur individualité en extériorisant leur statut social, créé dans le bordel<sup>172</sup>. La disparition de l'hétérotopie s'effectue également dans *Les Paravents* où « [l]e bordel n'est plus le bordel et pour ainsi dire, on baise à ciel ouvert » (*ibid.* : 199). Puisque « chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à la société » (Foucault 1984 : 757), Warda ne peut pas supporter cette ouverture du bordel qui la réduit à une femme facile : « Moi, Warda qui devais de plus en plus m'effacer pour ne laisser à ma place qu'une pute parfaite, simple, squelette soutenant des robes dorées et me voici à fond de train redevenir Warda » (*LP* : 199). Cet énoncé est particulièrement éloquent, car Warda fait ici comprendre qu'à travers la parure, le véritable personnage s'efface, tournant en un « squelette soutenant des robes dorées », pour devenir ce mannequin artificiel, ce qui explique, entre autres, cette mise en scène ouverte de la préparation du personnage. En effet, comme le souligne aussi Urs Urban, Genet « dekonstruiert [...] das Dargestellte im buchstäblichen Sinne, indem er es als Hergestelltes markiert und so zugleich gewissermaßen von sich selbst entfernt » (2007 : 202). Par l'abolition des anciennes règles et la suppression des vêtements et du maquillage criards, Warda est forcée de « redevenir Warda ». Ce qui suit peut être interprété comme un moment de révolte délibéré de la part du personnage qui se suicide en arrachant ses vêtements, ou une mort suscitée par le retour du soi à la surface : « Elle commence à déchirer sa jupe, si bien qu'à l'arrivée de Malika elle sera en guenilles cependant qu'elle pousse une longue plainte » (*id.*). Ce renversement ou retour de l'ancienne image de Warda

172 Le bordel comme lieu hétérotopique sera examiné plus en détail dans la partie portant sur le rôle de la cérémonie dans la pièce de théâtre *Le Balcon*.

est accentué par le déchirement de la parure, une transformation corporelle que l'on peut justement observer dans le *kabuki*. Cette mort du personnage est alors mise en scène d'une façon corporelle et scénique qui fait dire à Malika, fille du bordel : « Mais... on dirait après une explosion ! » (ibid. : 201). Dans le commentaire du quatorzième tableau, Jean Genet précise que Warda, après avoir déchiré ses vêtements, « deviendra un véritable monstre de haine et de tristesse » (ibid. : 224). La sorcière de la pièce subit donc une métamorphose scénique par l'enlèvement du costume et se transforme en un être informe qui canalise les sentiments les plus intenses face à cette exposition d'un soi qui voulait toujours se cacher aux regards des autres.

### 7.5.2. La Mère et Leïla : monstruosité maternelle et laideur cagoulée

D'autres personnages féminins font délibérément usage du costume et du maquillage comme moyens spécifiquement élaborés et conçus dans une optique fortement sémiotique pour souligner leurs traits caractéristiques et leurs troubles identitaires : ce sont Leïla, la nouvelle femme de Saïd et la Mère de celui-ci. Pour Genet, leurs maquillages et costumes doivent traduire et matérialiser la misère des personnages et la désolation de leur situation : « la détresse algérienn[e] doi[t] avoir d'autres couleurs et d'autres matières, qu'il faut découvrir » (1966 : 15). Couple infernal au sens propre du terme, Leïla et la Mère entretiennent une relation marquée par la haine et la méfiance.

Nous commencerons par l'analyse du maquillage de la Mère<sup>173</sup>, puisque celle-ci apparaît dès le premier tableau : la Mère, « *nu-pieds, et chacun de ses doigts [...] d'une couleur – différente – violente* » (LP : 17), est alors en voyage avec Saïd, une valise vide en main, pour rencontrer sa bru Leïla. Dans la représentation de la pièce *Les Paravents* en 1966, c'est l'actrice Maria Casarès (1922–1996) qui joue le rôle de la Mère. Dans sa dernière lettre à Roger Blin, Genet exprime son admiration pour cette actrice<sup>174</sup> et lui conseille de bien rentrer dans le personnage de la Mère en contemplant son visage enlaidi par le maquillage dans le miroir pour chercher et découvrir « une beauté que chaque spectateur [...]

173 L'importance du rôle de la Mère dans cette pièce est non négligeable, comme on le voit dans le processus d'écriture de la pièce *Les Paravents* dont les ébauches initiales datent de novembre 1955. Les premières idées de titres pour la pièce sont alors *La Mort*, *Les Mères* puis *La Mère* (titre attesté en octobre-novembre 1959) (cf. GNT 4.9.). Selon Odette Aslan, c'est en remplaçant ces titres originaux par *Les Paravents* que « Genet a sans doute indiqué l'importance qu'il entendait donner au principe de décors requis pour son spectacle » (1972 : 14).

174 « Si ce petit livre s'ouvre sur votre nom, vous comprenez donc que j'aie voulu le clore par le nom de cette femme admirable, qui tout le temps vous a aidé avec sa fougue ibérique : Maria Casarès » (Genet 1966 : 68 sq.).

pourrait retrouver d'une façon un peu hésitante, en lui-même, enfoui, mais capable de remonter à sa propre surface » (1966 : 68). Le maquillage et le costume de la Mère ne doivent pas être vus comme de simples accessoires de mise en scène, mais ils doivent surtout être lus par le public, puisqu'ils communiquent des idéologies exprimées ouvertement ou des sentiments refoulés et cachés. Dans son article « Les maladies du costume de théâtre », Barthes écrit que « [l]e costume doit servir les proportions humaines et [...] sculpter l'acteur [...], laisser imaginer que la forme du vêtement, si excentrique soit-elle par rapport à nous, est parfaitement consubstantielle à sa chair, à sa vie quotidienne » (2002 : 144 sq.). Sur la première feuille d'une lettre de Jean Genet, accompagnée d'une photocopie d'un croquis et adressée à Jean-Louis Barrault (que l'on trouve aussi dans les *Lettres à Roger Blin*), l'écrivain précise le maquillage de Maria Casarès :

Des cheveux d'étope blanche. Une face blanche, passée à la céruse, et des rides très travaillées, bleues, mauves, violettes, partant des yeux vers les tempes, de la racine du nez vers le front, des ailes du nez vers la bouche et autour du menton, enfin, les tendons des cous très mis en relief. Les mains blanches comme la tête, et les rides ou plutôt les veines, très visibles. (4-COL-178 (695))

Tout comme chez Warda et son maquillage qui paraît emprunté au *kugeare*, nous avons cette « face blanche, passée à la céruse » avec des rides « bleues, mauves, violettes » pour accentuer l'âge de la Mère et pour extérioriser son caractère sombre et malsain. Le maquillage, tout comme le costume de la Mère, prend alors la forme d'une écriture symbolique et fortement ambiguë. Dans le commentaire du premier tableau, Genet complète sa conception du maquillage de la Mère en rappelant qu'elle doit avoir « de longues rides mauves, très nombreuses, comme une toile d'araignée sur la figure » (*LP* : 26), ceci pour grossir cette femme-symbole de la maternité monstrueuse qui a mis au monde le symbole de la traîtresse Saïd.

C'est dans le troisième tableau que le lecteur-spectateur découvre Saïd et la Mère arrivés chez Leïla qui parle avec le pantalon de Saïd, comme s'il s'était un amant : le pantalon devient alors le substitut pour le manque de tendresse de son mari en chair et en os. L'accoutrement de Leïla est des plus déconcertant ; il s'agit en effet d'une cagoule à connotation sadomasochiste évoquant à la fois la victime et le bourreau. L'écrivain précise dans une didascalie que « *Leïla aura toujours le visage recouvert d'une sorte de cagoule noire percée de trois trous pour : la bouche, l'œil droit, le gauche* » (ibid. : 39). Le visage de Leïla, thème récurrent et dominant dans la pièce, et dont chacun sait qu'il est d'une laideur extrême, n'est en fait jamais vu par le spectateur. Malgré cette absence de visage, le personnage de Leïla ne se limite pas au rôle d'un simple assistant silencieux dans la pièce, tels ces assistants *kurogo* du *kabuki*. Bien au contraire, l'absence d'un visage identifiant fait d'elle le néant personnifié, à la fois rejeté et recherché par les autres

protagonistes. Cette laideur de Leïla – connue de tous, mais jamais visible – devient le symbole de cette misère omniprésente dans la pièce, ce noir de la nuit enveloppant les cœurs des personnages qui ne semblent plus être capables d'aimer mais qui, au contraire, blessent les autres pour exister :

La Mère : [...] [T]u es moche.

Leïla, *sans cesser de coudre* : Quand j'étais belle...

La Mère : Moche. Ne bave pas sur ta cagoule.

Leïla : ... Belle... La nuit...

La Mère : On te laisse sous cloche, comme le roquefort à cause des mouches. (Ibid. : 41)

Le visage caché de Leïla se voit alors réduit à cette cagoule qui la rend encore plus inhumaine. Cette fragmentation de l'identité de Leïla est délibérément soulignée par Genet qui, par la réplique blessante de la Mère (« On te laisse sous cloche, comme le roquefort à cause des mouches »), la rabaisse une fois de plus. Toutefois, de brefs moments de tendresse surgissent entre Leïla et Saïd durant la pièce : par exemple dans le cinquième tableau, devant la prison, lorsque Saïd a été arrêté pour vol d'argent. Saïd demande à Leïla d'enlever son voile pour pouvoir la regarder, mais celle-ci refuse en répliquant : « Pas de peine, Saïd. Je suis toujours aussi moche » (ibid. : 60). Quand Leïla lui demande peu après s'il veut vraiment la voir « [s]ous un coin de lune » (id.), Saïd lui donne une réponse négative. Cet anti-couple stagne dans un rapport régi par la défiance et l'abjection : Leïla reste l'ombre de Saïd, qui le suit jusqu'au bout dans son chemin de délinquant.

C'est dans le treizième tableau, dans ce monde quasi hétérotopique du désert qui remplace la prison, « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les [hétérotopies] isole et les rend pénétrables » (Foucault 1984 : 760), que se manifeste ouvertement la dégradation de Saïd et de Leïla, tous deux accusés de vol et de trahison et rejetés par la société. Cette dégradation physique et mentale des deux personnages s'exprime, entre autres, par la volonté de Saïd de regarder enfin en face la laideur de Leïla et de même la renforcer. Quand Leïla, épuisée, veut se peigner, Saïd lui arrache le peigne et le brise :

Je veux que le soleil, que l'alfa, que les pierres, que le sable, que le vent, que la trace de nos pieds se retournent pour voir passer la femme la plus laide du monde et la moins chère : ma femme. Et je ne veux plus que tu torches tes yeux, ni ta bave, ni que tu te mouches, ni que tu te laves. (Ibid. : 168 sq.)

C'est à travers cette laideur extrême de Leïla que Saïd peut la reconnaître, puisque, à travers son physique repoussant, elle devient « la femme la plus laide du monde et la moins chère : ma femme ». La dégradation morale de Saïd,

exprimée par le vol et la trahison, se reflète dans sa femme : Saïd et Leïla se répondent alors en miroir.<sup>175</sup>

Les deux personnages, la Mère et Leïla, utilisent donc les costumes et maquillages non pas comme des accessoires esthétiques ou des repoussoirs, mais comme des moyens scéniques pour extérioriser symboliquement leur vie intérieure ou leur statut social. Ceci faisant, les personnages ne peuvent pas uniquement être lus et compris à travers leurs paroles – souvent fragmentées – et leurs actions, mais surtout par rapport à leur extérieur, même si celui-ci suscite souvent des sentiments confus et des sensations pénibles chez le spectateur-lecteur.

### 7.5.3. Les colons et militaires européens sous une loupe grossissante

L'apparence physique des colons et des militaires dans la pièce *Les Paravents* est également soulignée par des costumes et maquillages grotesques et terrifiants. Cet extérieur qui, à première vue, peut paraître burlesque, n'a en aucun cas un caractère humoristique simpliste, mais au contraire matérialise une réalité amplifiée, voire gonflée par le costume et le maquillage pour proposer une vérité scénique passée sous une loupe grossissante. Genet le dit d'ailleurs dans ses *Lettres à Roger Blin*, déclarant qu'il veut utiliser leurs costumes et « leurs maquillages, en les rendant < autres > [...] pour que les acteurs puissent se jeter dans l'aventure et triompher d'elle » (1966 : 12). Cette manifestation d'une altérité grossie laisse également transparaître le désir des colons et militaires européens de cacher la réalité de leur faiblesse face à la révolte arabe derrière une parure manifeste, identificatrice et protectrice.

Les personnages représentant les colons dans la pièce sont surtout Sir Harold et Monsieur et Madame Blankensee. Dépourvus de toute humanité et scéniquement ridiculisés, ils symbolisent, selon Odette Aslan, « cette société que Genet rejette » (1972 : 21). Doublant la reprise subversive du discours colonial, la mise en scène de ces personnages par l'auteur est alors imprégnée des notions de fausseté et de mensonge, à la fois cachées et renforcées par la parure outrée, les décorations de médailles et un extérieur grossi jusqu'à les rendre inhumains : « [l]es costumes ne les vêtirons pas, les costumes de scène sont un moyen de parade, selon tous les sens » (Genet 1966 : 12). Sir Harold, propriétaire d'une

175 Plus tard, dans le quatorzième tableau où Warda s'autodétruit, Leïla va se transformer dans une magnifique mise en scène après avoir adressé un plaidoyer à son mari qui l'a finalement quittée : « Elle s'enfoncé définitivement dans sa robe qui était faite de façon – sorte de crinoline – qu'elle puisse, vers la fin, s'y noyer. La lumière revient en scène » (LP : 223). Leïla, qui marche alors vers la mort, a enlevé sa cagoule que Warda, dans le quinzième tableau, va retrouver dans cet univers entre-deux où les vivants dialoguent avec les morts (ibid. : 230).

orangerie où travaillent Saïd et d'autres Arabes, apparaît dans le quatrième tableau de la pièce. Avec son allure qui évoque celle d'un héros exagéré de l'*aragoto*, le physique caricatural de Sir Harold est décrit dans une didascalie de la façon suivante : « *épais cheveux roux, grosse moustache très dure, menton rouge, énormes taches de rousseur, etc. Lui aussi [...] est monté sur des semelles de trente centimètres* » (LP : 47). Ce grossissement créé par sa chevelure rousse, son visage aux énormes taches de rousseur et ses talons qui le rehaussent fait de Sir Harold un personnage qui règne sur ses sujets arabes non seulement moralement, mais aussi physiquement. Cet aspect est d'ailleurs encore renforcé par Genet qui écrit dans ses commentaires du quatrième tableau que « [l]a préoccupation principale dans cette scène doit être, sera, de faire pressentir l'importance des Européens, dont Sir Harold est le symbole. Il sera très grand, et à côté de lui les Arabes auront le dos courbé » (ibid. : 54). Même si nous allons surtout nous concentrer sur la fonction scénique du costume et du maquillage dans *Les Paravents*, il semble nécessaire de rapprocher cette description contrastée de Sir Harold « *monté sur des semelles de trente centimètres* » et des Arabes au « *dos courbé* » avec les analyses de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*, ouvrage paru la même année que *Les Paravents*. Fanon décrit la perception de l'indigène algérien qui se transforme dans le regard du colon en un être dépourvu de toute esthétique, moralité et fierté : « [é]lément corrosif, détruisant tout ce qui l'approche, élément déformant, défigurant tout ce qui a trait à l'esthétique ou à la morale, dépositaire de forces maléfiques, instrument inconscient et irrécupérable de forces aveugles [...] » (1975 : 10). Mais cet « instrument inconscient », pour reprendre Fanon, va finalement se révolter dans *Les Paravents* pour « se substituer au colon » (ibid. : 18) : dans le dixième tableau, qui devient le point de mire de la pièce, on voit Sir Harold et Monsieur Blankensee en train de discuter sur les roseraies magnifiques de ce dernier, qui possède « une des plus belles roseraies d'Afrique » (LP : 108). Tout comme Sir Harold, Monsieur Blankensee a un extérieur marquant, portant « *des favoris et une moustache roux. Pantalon à rayures noires et jaunes. Frac violet* » (ibid. : 107). Ayant acquis la gloire et la possession de terres dans les pays d'outre-mer, Sir Harold et Monsieur Blankensee se vantent de leurs propriétés foncières et de leurs forces militaires, mais ne voient finalement pas la réalité « crue » qui les entourent, puisque les Arabes commencent, sous les yeux des deux colons, à mettre le feu aux orangers de Sir Harold (cf. ibid. : 111). À la fin du tableau, tous les orangers sont en flammes – « *[t]oujours en rampant, viennent dix ou douze Arabes [...] qui soufflent sur les flammes, et les dessinent si grandes qu'elles embrasent tous les orangers* » (ibid. : 116) – un début de révolte qui ne s'éteindra plus.

C'est dans le onzième tableau que le lecteur-spectateur perçoit l'inquiétude des colons et militaires européens face aux agitations dans les villes arabes. Par

rapport à la mise en scène, ce tableau est extrêmement difficile à exécuter sur le plateau, car il mêle trois lieux et actions qui, parfois même, se déroulent en même temps : la prison où Leila et Saïd sont chacun dans une cellule, le balcon de Monsieur et Madame Blankensee qui surveillent leur roseraie et un endroit « entre-deux », indéterminé, où on voit s'agiter le Lieutenant français avec ses Légionnaires<sup>176</sup>. Le Lieutenant devient dans cette scène le symbole de la parade illusionniste des gestes et des corps des soldats qui essaient par la parure de préserver les apparences pour offrir à leur public – celui dans la salle, mais aussi dans la vie réelle – le théâtre de la guerre. Ainsi, le Lieutenant exige certes des « [b]ons guerriers, guerriers braves, sans doute, mais d'abord beaux guerriers » (ibid. : 123). Cette remarque du Lieutenant souligne ce qu'Odette Aslan décrit comme « une notion sexuelle de la guerre », notion qui se poursuit dans la pièce : « Le soldat doit être armé, botté, casqué, mais aussi poudré, cosmétiqué, fardé » (1972 : 21). Cette mise en scène spectaculaire et en même temps exagérée des soldats protégeant la colonie est soulignée par la stratégie du Lieutenant qui exige une entrée lumineuse et aveuglante : « Nous nous servons de la nuit pour approcher, mais c'est à l'aurore, quand éclatera le soleil, que nous entrerons » (LP : 125). C'est donc par leur apparition sous le soleil brillant et brûlant qu'ils tentent de démontrer leur puissance et vaincre les forces révolutionnaires qui se cachent dans le noir. Pour Genet, ces scènes avec les soldats sont cruciales, puisqu'elles doivent transmettre, à travers une gestuelle exagérée et un extérieur outré, « la vertu majeure de l'Armée, sa vertu capitale : la bêtise » (1966 : 63). Cette présentation de la « bêtise » culmine dans ce tableau avec un moment de tendresse (ou même d'amour) entre le Lieutenant et le Sergent : tous deux sont alors prêts à combattre, même si c'est surtout le Sergent qui symbolise la cruauté de la guerre par rapport au Lieutenant qui s'appuie surtout sur une représentation héroïque et fantastique des combats. Les commentaires du onzième tableau sont complétés par des dessins de Genet des Légionnaires et du Lieutenant pour montrer leur façon de marcher sur le plateau (cf. LP : 138). En ce qui concerne le physique du Sergent, l'auteur est très clair :

Je veux un Sergent qui sous une apparence brutale dissimule, comme il le peut, une profonde blessure. [...] Si le costumier est habile, il faut encore exagérer ses proportions : il ne faudra pas avoir peur de l'excès : bottes à talons et à semelles épaisses [...]. Obtenir par le maquillage, que le visage indique davantage de sexualité que de beauté.

---

176 La description que Genet donne du Légionnaire, comme on peut le lire dans les commentaires du deuxième tableau, met en avant ce grossissement du personnage, avec un maquillage qui fait penser au *kabuki*, tout en déclinant les trois couleurs du drapeau français : « Le Légionnaire, comme tous les soldats et tous les Européens, sera très grand, monté sur des semelles et des talons de vingt ou trente centimètres. Épaules très larges. Uniforme très ajusté et très soigné. Képi perché sur l'œil. Maquillage du visage : bleu, blanc, rouge » (LP : 37).

Nous devons donc avoir recours à de faux cheveux, presque dorés, à de faux cils, à une peau bariolée, des lèvres et des dents artificielles. (Ibid. : 139)

La nécessité de cacher cette blessure intérieure – et inconnue – du Sergent sous un physique corpulent, des outils de parure (« bottes à talons et à semelles épaisses ») tout comme un maquillage exagéré avec des faux cheveux, cils et dents, montre que dans cet univers de trucage, les militaires français « sont prisonniers d'une image qu'ils ont eux-mêmes façonnée et soignée » (Khélim 2001 : 56). Ici aussi, pour être acceptés de leur société et perpétuer l'image factice des colons français en Algérie, ils doivent se parer et se gonfler, ce que l'auteur entend reproduire littéralement et surtout à outrance sur scène.

Dans le douzième tableau, où l'action se déroule à plusieurs niveaux – les Arabes, les représentants européens et l'appartement de Monsieur et Madame Blankensee – un soldat français tient un discours sur le masque qu'ils sont forcés de porter : « Ya quelqu'un pour nous arracher nos masques burinés ? Bordel de Dieu ! Tout le mal qu'on se donne pour être tendu dans l'action, vers la victoire s'il le faut et la mort si on veut, et dire qu'il y a des masques pas encore burinés » (LP : 146). Là aussi, les personnages portent des masques – de véritables masques ou des masques de maquillage – soit pour représenter le rôle que le masque leur a imposé soit pour cacher leur identité réelle et participer à cette mascarade de la guerre. Les soldats portent des « masques burinés », des masques qui ne cachent pas entièrement le visage et laissent ainsi transparaître non seulement l'acteur mais aussi le personnage lui-même – faible et peureux – qui a essayé de se cacher derrière le masque militaire de l'hégémonie européenne. Ainsi, pour reprendre Hédi Khélim dans son ouvrage *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, « *Les Paravents* est une pièce qui marque la déroute des masques. Les militaires français ont [...] une vision théâtrale de la guerre, mais ils sont de piètres comédiens, puisqu'ils se prennent trop au sérieux dans le jeu » (2001 : 56). Le théâtre de Genet, qui se présente comme « une fête du corps humain » (2002 : 145), pour reprendre l'expression de Barthes, décrivant dans son article l'utilisation idéale des accessoires et costumes sur scène, exploite à fond toute la panoplie des outils scéniques. Ceux-ci sont chargés de faire ressortir l'extérieur du personnage-acteur pour participer à ce jeu entre signifié et signifiant, entre apparence et réalité, brouillant alors toutes les notions identificatrices qui semblaient attachées au maquillage et au costume tout au début de la pièce.

L'appropriation de ces composantes du *nô* et du *kabuki* que sont le masque, le maquillage et le costume, a ainsi bouleversé la mise en scène traditionnelle du théâtre français et insufflé un nouvel élan aux créations théâtrales, comme nous l'avons vu avec Jean Genet et Gabriel Cousin. Mais ce n'est là qu'un aspect dans le renversement des paradigmes théâtraux auquel on assiste alors. En effet, le théâtre japonais propose également aux acteurs en quête de renouveau un espace

cérémoniel au caractère rituel : cette spiritualité, voire sacralité du théâtre nippon fascinera les trois écrivains en question.



---

**Quatrième partie :**  
**Un Japon intériorisé dans un théâtre de rituel et de mort**



---

## 8. D'une tradition antique à une tradition japonaise : la scène du théâtre au service du rituel

Le *nô* est un art théâtral qui unit en symbiose le chant, la danse et la musique d'une manière tout à fait exceptionnelle, ce qui fait de lui la forme scénique la plus intense et mythique du théâtre nippon. Contrairement au *kabuki*, qui cultive les effets dramatiques de la représentation, le *nô* fixe son attention sur les aspects spirituels et religieux. La plupart des personnages dans les pièces de *nô* sont des personnages agités, des spectres insatisfaits ou tristes et/ou des femmes sous l'emprise de la folie qui se manifeste durant la pièce sous la forme d'un démon. Par cette représentation de spectres et d'âmes sur scène, le *nô* est étroitement lié à la théophanie – l'apparition du surnaturel dans le monde terrestre – et revêt ainsi une dimension fortement religieuse et cérémonielle. Celle-ci est également présente en Europe, dans l'Antiquité grecque, mais plus tard aussi au Moyen Age. Le côté cérémoniel et religieux jouait alors un rôle important autant dans la vie privée que dans les spectacles de rues, comme par exemple le Jeu de la Passion. Ce lien entre théâtre et spiritualité, voire religiosité, était d'ailleurs tout à fait logique, puisque le religieux n'était pas un domaine distinct de la vie sociale : toutes les actions et tous les moments de la vie individuelle ou collective avaient alors une dimension fortement religieuse (cf. Fiebach 2007 : 82).

C'est ce caractère rituel et en même temps religieux qui a fasciné Paul Claudel dans le théâtre *nô* et qu'il essaiera d'introduire, à l'aide de la musique, dans son propre théâtre à vocation universelle et mythico-chrétienne, comme on le voit dans sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*, ouvrage peu étudié par la recherche littéraire. D'une tout autre façon, on retrouve chez Jean Genet et Gabriel Cousin cette tentative de ritualisation du théâtre, telle qu'on la connaissait en Occident depuis le théâtre grec antique, mais qui semblait avoir disparu dans le théâtre européen. Genet joue dans *Le Balcon* et *Les Nègres* sur l'ambiguïté et sur le côté satirique du rituel et de la cérémonie en inversant les pôles des valeurs et en nous présentant une sorte d'anti-cérémonie cruelle de la condition humaine, même si la cérémonie garde dans ses pièces une tournure délibérément grave. Dans *Le Voyage de derrière la montagne*, Cousin, lui, introduit le lecteur dans une tra-

dition violente – le pèlerinage vers la mort –, rituel du village repris d'un conte nippon, qui consiste à accompagner les personnes âgées vers le sommet de la montagne meurtrière pour les y abandonner à une mort solitaire. Ce recours au rituel et cette recherche de la spiritualité relèvent finalement du désir de retourner au théâtre primaire, dit *Urtheater*. La dimension du divertissement et du spectacle doit dorénavant s'enrichir de celle d'une cérémonie transformative qui mobilise tous les sens du public.

### 8.1. Spiritualité et sacralité du théâtre *nô*

Minimalisme, élégance, spiritualité : c'est par ces trois mots que l'on peut décrire le *nô*, théâtre très difficile à comprendre pour un public non connaisseur, comme le remarque aussi Pronko dans *Theater East and West* :

Without special study, the modern Japanese cannot [...] understand the text of a Noh play with its archaic vocabulary, [...] deformed diction, and convoluted sentence structure wrenched out of coherence in order to satisfy the strict requirements of Noh prosody. (1967 : 70)

Pour mieux saisir cette forme théâtrale si complexe, le caractère spirituel, rituel et sacré du *nô* doit être analysé de plus près en prenant en considération les principes théoriques d'Aristote et de Zeami pour souligner les similitudes et les différences entre le théâtre grec et le théâtre japonais.

Ce qui ressort du théâtre *nô*, c'est son caractère fortement spirituel et rituel, mais toutefois distancié : pendant la représentation, le spectateur n'est jamais invité à participer moralement ou sentimentalement à l'action mise en scène, puisque celle-ci échappe à toute représentation de la réalité profane ; une certaine distance est toujours maintenue entre le jeu sur scène et le public. Cette distance est renforcée par le fait que le *shite* apparaît au public depuis l'au-delà, pénétrant dans le monde réel par une passerelle, le *hashigakari*, qui donne sur la scène principale. Le *shite* décrit alors en psalmodiant son passé sur terre (cf. Lee 1983b : 39), ce qui souligne la dimension spirituelle du jeu théâtral. Cette distanciation est également renforcée par le fait que le *shite* porte un masque en bois qui ne couvre pas entièrement le visage de l'interprète ; en effet, le *nô* ne veut surtout pas créer une illusion ou imitation complète de la réalité, comme on le constate également dans le *kabuki* avec le recours aux *onnagata*. Le *nô* entend au contraire conférer aux gestes, à la danse et à la musique une profondeur et une uniformité des symboles du monde intérieur, en faisant appel à la suggestion et à l'allusion, qui forment les bases de ce genre artistique (cf. Immoos / Mayer 1975 : 73, Zobel 2003 : 48). Toutefois, cette forme théâtrale spécifique rejoint dans certains aspects la conception aristotélicienne de la mimésis, même si la réali-

sation de cette imitation en diffère complètement : pour son fondateur Zeami, l'imitation constitue un élément crucial pour le *nô*, surtout lorsqu'elle est associée aux autres disciplines théâtrales telles que la musique ou la danse (cf. Fiebach 2007 : 119).

À ce sujet, il faut expliquer les concepts du *monomane* et du *yûgen*, deux principes du théâtre *nô* d'après Zeami, qui y jouent un rôle capital. Le mot *monomane* signifie « imitation », « vérité » ou « réalisme », en ce sens qu'il faut atteindre une certaine vraisemblance réaliste dans le jeu théâtral « externe », c'est-à-dire visible. Le mot *yûgen* signifie initialement le mystérieux et le profond insondable, mais le terme a été élargi par une définition plus générale qui englobe les notions de beauté et d'élégance. Zeami a érigé ces deux termes en deux notions principales de l'art du théâtre : il considèrerait même que le *nô* et les concepts du *monomane* et du *yûgen* étaient complémentaires et inséparables, puisque le *nô* donne une représentation de l'élégance contrôlée et que, durant la pièce, l'intérieur et le mystérieux seront peu à peu dévoilés dans un jeu réaliste<sup>177</sup>. En ce qui concerne la symbiose entre la musique, la danse, etc., la conception du *nô* développée par son maître Zeami rejoint celle d'Aristote, même si naturellement Aristote privilégie largement le texte par rapport à l'oralité qui caractérise et structure maintes formes théâtrales extra-européennes. Dans le sixième chapitre de sa *Poétique*, Aristote constate à ce sujet que la mélodie et la représentation touchent d'une manière particulièrement intense le spectateur. Toutefois, selon lui, la représentation est la forme la moins artistique de toutes les formes, puisque la tragédie scénique peut déployer son effet sans l'aide d'une représentation sur scène ou des acteurs (cf. 2014 : 25).<sup>178</sup> Ici nous constatons une différence capitale entre le concept de la tragédie d'Aristote et celui du *nô* de Zeami. Pour Zeami, c'est justement cette symbiose entre la représentation d'acteurs talentueux et l'histoire de la pièce qui fait la beauté et crée la force du *nô*.

Chaque geste exécuté, chaque objet utilisé dans les pièces de *nô*, même s'il ne s'agit que d'un éventail d'aspect fragile, a une grande puissance d'expression interprétative, ce qui lui confère également une dimension à la fois rituelle et spirituelle. Comme rien n'est laissé au hasard et que rien ne se passe sur scène sans une profonde signification, le moindre geste de l'interprète a été minutieusement étudié par l'acteur et reflète tout l'univers des sentiments intérieurs

177 En ce sens aussi que l'identité véritable du *shite* sera dévoilée durant la pièce : le simple paysan est en réalité un spectre qui revient au monde pour raconter son sort au moine-pèlerin (cf. Weihe 2004 : 263).

178 Aristote souligne dans le 26<sup>e</sup> chapitre qu'il dépend toujours de la qualité de la représentation de soit rehausser soit rabaisser la tragédie. Cependant, une bonne tragédie n'a pas besoin de la représentation scénique, puisque la qualité se manifeste déjà à travers la lecture (cf. 2014 : 97).

du *shite*. Dans son article « What Features Distinguish *Nô* from Other Performing Arts », Reiko Yamanaka décrit d'ailleurs cette force véritable des mouvements réduits du *nô*, capables d'évoquer les émotions les plus intenses et les plus profondes (cf. 2008 : 79). En effet, la sobriété des gestes et de l'action confère au jeu théâtral une puissance supplémentaire et une dimension mystique. Cependant, la lenteur de l'action, les mouvements quelquefois imperceptibles pour le spectateur et le rythme monotone et répétitif du chant et de la musique qui accompagnent le jeu théâtral ont quelquefois pour effet que les spectateurs s'endorment pour quelques instants, non par désintérêt face au spectacle, mais parce qu'ils s'abandonnent à un état méditatif apaisant auquel les entraîne le jeu sur scène. Mais cela tient peut-être aussi au fait que le théâtre japonais ne demande pas au public de rester attentif et éveillé pendant toute la représentation – qui peut souvent durer plusieurs heures, voire une demi-journée – car il entend être en première ligne un « divertissement » et un moment de repos pour l'assistance et ne veut jamais imposer une sorte de « dictature » de l'attention<sup>179</sup>.

Une nouvelle fois, Paul Claudel trouve dans son ouvrage *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* des mots poignants pour décrire l'effet créé par l'ensemble théâtral du *nô* sur le spectateur, où « [t]ous les gestes sont dictés par une espèce de pacte hypnotique, en harmonie avec cette musique [...] qui est notre douleur, [...] et de Chœur qui est notre mémoire » (1929<sup>30</sup> [1927] : 96 sq.). Ce « pacte hypnotique » évoqué par Claudel traduit la mutation du regard qui se produit chez le spectateur du *nô* : ce n'est plus forcément une action concrète se déroulant sur scène qui capte l'attention du spectateur, mais une vérité d'une autre nature, pouvant consister en bribes d'émotions, moments de transformation ou peurs refoulées. Claudel mentionne également le caractère rituel du *nô* en évoquant des « gestes [...] dictés », ce qui rappelle la liturgie catholique pendant la messe avec cette gestualité structurée et itérative des croyants qui les unissent pour ce court moment de la messe. Fiebach, de même, partage cette idée lorsqu'il écrit dans *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen* que la liturgie démontre les vérités de la croyance dans un jeu audiovisuel et complexe qui utilise la musique, les chants, les lectures, les costumes et les gestes des acteurs de la messe dans la splendeur du lieu (cf. 2007 : 91). Puisque le *nô* relate souvent les destins de spectres errant à travers le monde terrestre, insatisfaits, mécontents ou malheureux, la pièce devient une plateforme cérémonielle servant à apaiser ces âmes, rôle attribué au *waki*. Cette spiritualité du *nô* s'explique,

179 Au Japon, s'endormir pour quelques minutes durant le spectacle ne pose aucun problème. Il est d'ailleurs très rare que l'on reste attentif pendant toute la représentation. Il en est de même pour le *kabuki*, même si la représentation de cette forme théâtrale est plus divertissante pour le spectateur, puisque, contrairement au *nô*, on y traite des sujets plutôt quotidiens et profanes à travers des mises en scène spectaculaires.

entre autres, par ses origines religieuses et l'influence du bouddhisme-zen (cf. Pronko 1967 : 73, Fiebach 2007 : 85).

C'est ce caractère sacré et rituel qui a également fasciné Antonin Artaud dans le théâtre asiatique ayant, selon lui, « quelque chose du cérémonial d'un rite religieux » (1985 [1938] : 92), comme on peut le lire dans son article « Sur le théâtre balinais », publié dans le recueil *Le Théâtre et son double* : « C'est un théâtre qui élimine l'auteur au profit de ce que [...] nous appellerions le metteur en scène ; [...] celui-ci devient [...] un maître de cérémonies sacrées » (ibid. : 91). Or, comme nous l'avons déjà vu, chez les trois auteurs en question, le rôle du metteur en scène devient de plus en plus important, au point que l'auteur lui-même devient une sorte de metteur en scène dirigeant le jeu scénique et créant une cérémonie sacrée et mythique au cours de la représentation de la pièce de théâtre. Selon Moraly, ce sont surtout Paul Claudel et Jean Genet qui sont désireux d'arriver à ce « théâtre métaphysique qui substitue le groupe au personnage, la cérémonie à la représentation » (J.-B. Moraly 1988 : 235) en se servant « du théâtre pour mettre en scène par acteurs interposés ces cérémonies dont ils rêvent » (id.). Mais Gabriel Cousin tente lui aussi de proposer un jeu rituel de la représentation, ce qui explique son initiative de transposer le conte japonais *Narayama* de Shichirô Fukazawa pour en faire une pièce qui rappelle le *nô*.

La pièce de *nô* fonctionne donc comme lieu de rencontre et de transformation mystérieuses, s'effectuant à l'aide d'une cérémonie dictée par les autres participants de la pièce, comme le *waki* ou le chœur. On doit naturellement admettre que les trois auteurs en question, Claudel, Cousin et Genet, n'ont pas utilisé l'élément du rituel dans leurs pièces exactement comme dans le *nô*. Mais ils ont eu recours à la composante du rituel comme moyen permettant de structurer la trame formelle et narrative de leurs pièces de théâtre, ce qui reflète l'adaptation d'éléments scéniques japonais dans ce transfert culturel kaléidoscopique.

## 8.2. La musique et la cérémonie comme source d'inspiration dans *Le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel

### 8.2.1. La musique, « le *fil* du récit » : du wagnérisme à la musique nipponne

Avant de commencer l'analyse du *Livre de Christophe Colomb* et d'étudier le rôle de la musique et de la cérémonie dans la narration de la pièce, il s'avère indispensable d'examiner « Le drame et la musique », texte rédigé pour une conférence donnée par l'auteur à l'Université de Yale en mars 1930. Ce texte situé comme paratexte en tête de la pièce nous propose les réflexions de l'écrivain sur l'utilisation de la musique dans le théâtre et « le problème de l'union du drame et

de la musique, de la parole et de la note » (*LCC* : 9). L'union synthétique entre le drame et la musique rappelle incontestablement le compositeur allemand Richard Wagner (1813–1883) avec sa conception de l'œuvre d'art totale – le *Gesamtkunstwerk*. Et effectivement, Claudel, comme bien d'autres écrivains français, a puisé son inspiration dans l'œuvre wagnérienne, considérant Wagner comme un « grand homme qui avait un magnifique tempérament à la fois de dramaturge et de musicien » (ibid. : 9 sq.). C'est dans ce discours de reformulation de la pensée théâtrale et ce sentiment d'insatisfaction envers l'univers scénique contemporain que les dramaturges et écrivains vont peu à peu découvrir le théâtre asiatique, en l'occurrence japonais, qui leur propose un nouveau regard sur le monde du théâtre, comme le constate également Peter Bayerdörfer dans son article « Between Poetry and < théâtre lyrique > : Nô and the Boundaries of Genre » :

When Japanese art and theatre were fervently discussed [...], the context discourse was marked by strong controversies about the relationship between stage and literature. On the one hand, nô was regarded as a model demonstrating the independence of stage acting from literary texts, on the other, nô was appreciated as a means to achieving the overall poetic structure of a *Gesamtkunstwerk* [...]. (2008 : 178)

Cette notion de *Gesamtkunstwerk* va aboutir en France vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au mouvement du wagnérisme artistique, aspirant à une synthèse entre tous les arts et éléments sensoriels (cf. Baxmann 1999 : 513) ainsi qu'à une réflexion intense sur la hiérarchie des arts. Pour intégrer dans l'espace scénique tous les registres sensoriels, une association symbiotique de la danse, de la gestuelle et de la voix s'imposait alors dans la représentation du spectacle. Mais c'est également une envie de retour à l'origine, doublée d'une remise en question du principe de la mimésis, qui caractérise ce mouvement du wagnérisme<sup>180</sup>. Cet idéal d'art total auquel aspiraient les dramaturges et artistes est important pour comprendre l'impact que les théâtres orientaux vont alors avoir sur le monde théâtral en France. Cette vision aura une influence non négligeable sur la conception dramaturgique d'auteurs et de metteurs en scène comme Paul Claudel ou Jean-Louis Barrault. Nous pouvons donc constater un lien étroit entre l'influence de Wagner et celle du théâtre *nô* dans la conception théâtrale de Claudel. Selon Timothée Picard dans *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, l'influence de Wagner sur l'œuvre théâtrale de Claudel englobe quatre domaines : la dramaturgie avec la construction des drames, le modèle musical, la définition du drame chrétien et l'idée du *Festspiel* – le festival scénique sacré. C'est surtout le modèle du festival scénique sacré qui a fortement influencé la mise en scène de Claudel, modèle qu'il a choisi d'introduire dans *L'Annonce faite*

180 Sur le wagnérisme, voir les ouvrages suivants : Picard (2006a/2006b).

à *Marie*, mystère en quatre actes, ou justement dans *Le Livre de Christophe Colomb* (cf. 2006a : 141).

L'admiration que Claudel éprouve pour le compositeur allemand se double bientôt d'un jugement critique<sup>181</sup> qui l'amène à relativiser le résultat du dessein wagnérien, comme il l'explique dans « Le drame et la musique » :

Il serait injuste d'ailleurs de dire que dans cette immense entreprise il ait complètement échoué. *Tannhäuser* reste un drame grandiose et admirablement composé, où la musique amplifie et colore d'une manière poignante les émotions des personnages. (LCC : 10)<sup>182</sup>

À partir d'une collaboration débutant en 1913 avec le compositeur français Darius Milhaud, Claudel, ancien admirateur de l'œuvre de Wagner, se montre de plus en plus critique à l'égard du compositeur allemand (cf. Lécroart 2004 : 19 sq.). À ce sujet, Picard nomme plusieurs points du jugement critique que Claudel porte sur l'œuvre wagnérienne. Par exemple, il critique le caractère amalgamé de sa musique, ayant « pour effet d'endormir le sens du public » (cf. 2006a : 141). Évoquant « l'effet opiacé de l'hypnose wagnérienne » (id.) et voyant ainsi dans l'œuvre de Wagner une sorte de drogue musicale, l'auteur opte pour une conception de la musique moins lourde et plus rythmée. Un autre point critique touche les lacunes que présente la dimension chrétienne dans l'œuvre de Wagner, puisque, selon Claudel, « [s]eule la catholicité permet la totalité – aussi bien sur le plan métaphysique que sur le plan strictement dramaturgique » (ibid. : 143). À une époque où la plupart des metteurs en scène montrent peu d'intérêt pour le problème de l'unification du drame et de la musique, Claudel s'efforce, avec l'aide de Milhaud, de formuler une autre vision esthétique et synthétique permettant d'associer la poésie avec la musique et d'introduire justement ces deux composantes – la musique rythmique et la dimension chrétienne – dans son œuvre théâtrale. Selon Claudel, « le drame de Wagner, c'est une immense symphonie dont les véritables personnages sont les *leitmotive* et où les acteurs humains n'interviennent [...] que pour expliquer où l'on en est » (LCC : 17). Ainsi, l'auteur juge insatisfaisant le rôle de l'acteur dans cette musique gran-

181 Ce que sous-entend la description de Picard voyant dans Claudel « un wagnérien réticent » (2006a : 141).

182 Nous remarquons à ce sujet que Jean Genet propose d'utiliser la musique de *Tannhäuser* dans sa pièce *Les Paravents* (cf. LP : 152). Il est intéressant ici de mettre en parallèle le scandale autour de la représentation de *Tannhäuser* à Paris en 1861 et les violentes réactions suscitées par la pièce de Genet. Ce choix de l'auteur peut alors justement s'expliquer à travers la polémique autour de la représentation de *Tannhäuser* qui va fortement marquer divers mouvements littéraires, comme le symbolisme, et de nombreux artistes, notamment Charles Baudelaire (1821–1867). Les discours littéraires sur Wagner donnent ainsi naissance à différents débats : la littérature offre une plateforme à une société française qui se voit confrontée à des sentiments dichotomiques vis-à-vis de l'artiste allemand lui-même, tels l'engouement mêlé de fascination et le rejet ambivalent.

diouse, étant donné que l'acteur n'apporte pas grand-chose à ce jeu synthétique. Voulant alors surtout aborder « l'usage que les dramaturges peuvent faire de la musique » (ibid. : 18), Claudel tente de proposer une nouvelle définition du drame musical dans ce texte qui précède sa pièce de théâtre. Mais comment peut-il y parvenir et quel est le rôle du théâtre nippon dans tout cela ?

À un moment du texte, Claudel remarque que le théâtre grec antique, tout comme les théâtres dits « primitifs », se sont servis de la musique comme moyen dramatique dans leur mise en scène (cf. ibid. : 19). L'auteur ne précise pas ce terme de théâtres « primitifs » : parle-t-il du théâtre japonais ? Il semblerait que oui, car il décrit longuement les sentiments que la musique du théâtre japonais – plus précisément le *kabuki* – a suscités en lui, lorsqu'il a pu assister à diverses représentations du théâtre national japonais<sup>183</sup> (cf. ibid. : 20). Évoquant une représentation de *kabuki*, il remarque avec fascination une grande différence de ce spectacle avec l'opéra wagnérien :

Je compris alors ce qu'était la musique dramatique, c'est-à-dire employée par un dramaturge et non par un musicien, ayant en vue non pas la réalisation d'un tableau sonore, mais la secousse et le train à donner à notre émotion par un moyen purement rythmique ou timbré, plus direct et plus brutal que la parole. (Ibid. : 21)

Pour mieux comprendre la différence établie par Claudel entre « la musique dramatique » employée par un musicien et celle utilisée par un dramaturge, impliquant une mobilisation quasi physique de toute la palette sensorielle du public, une courte introduction à la musique du *kabuki* et du théâtre japonais en général s'impose. Sans entrer dans les détails, il faut d'abord mentionner le rôle du *jôruri*<sup>184</sup>, l'art de réciter, accompli par un narrateur extérieur (*tayû*<sup>185</sup>) qui, s'accompagnant d'un instrument japonais traditionnel, le *shamisen*, récite et psalmodie l'action de la pièce du *kabuki* (cf. Ernst 1974 : 113). Mais le *kabuki* ne se contente pas d'un seul musicien : dans les pièces inspirées du *bunraku*, les autres musiciens sont assis dans une petite pièce sur le côté gauche de la scène, protégés par un rideau de bambou. Par contre, dans les spectacles de danse empruntés au répertoire du *nô*, les musiciens, assis en deux rangées à l'arrière de la scène, peuvent se montrer ouvertement au public.<sup>186</sup> Les récitants sont alors

183 Il s'agit probablement du Théâtre du jardin impérial à Tôkyô, inauguré en 1911 dans un style occidental.

184 D'après Fumio Amano, le mot *jôruri* vient de Ningyô Jôruri, le nom de la protagoniste du conte *Jôruri-Gozen Monogatari* (cf. 2004 : 28).

185 Dans un échange de courriels du 7 juin 2016, Makoto Mikawa, spécialiste de l'influence de la musique française sur la musique japonaise, précise que le mot *tayû* est seulement employé dans le *bunraku* et le *kabuki*.

186 Dans le courriel déjà cité, Mikawa précise que la musique du *kabuki* englobe trois ensembles musicaux différents : le premier est l'ensemble du *nôkan* et des tambours derrière

accompagnés de trois types de tambours différents (*kotsuzumi*, *ôtsuzumi* et *taiko*), d'une flûte traversière en bois, le *nôkan*, utilisée pour créer des effets spécifiques, et d'un certain nombre de joueurs de *shamisen* (cf. Leims 1987<sup>2</sup> : 43). Dans la pièce de *kabuki*, la musique est particulièrement importante, puisqu'elle sert, d'une part, à exprimer les sentiments et humeurs des acteurs et, d'autre part, à reproduire symboliquement les bruits naturels comme par exemple le grondement de la mer ou le chuchotement du vent dans les arbres (cf. Lee 1971 : 43). Une telle utilisation de la musique se retrouve également dans la pièce *Le Drame du Fukuryu-Marû* de Gabriel Cousin, qui s'inspire fortement de celle du *kabuki* : ici, la musique n'est jamais utilisée pour de simples raisons esthétiques, mais elle sert d'introduction informelle et de moyen pour caractériser une personne ou encore comme musique de fond d'un événement ou d'une émotion (cf. Lee 1983a : 347). La musique doit produire par un certain nombre de leitmotifs la trame intérieure de la pièce pour traduire le changement des saisons, l'alternance entre le jour et la nuit ou les états mentaux des personnages (cf. *ibid.* : 353). La musique typique du *kabuki* a également une fonction inchoative tout à fait exceptionnelle dans le jeu théâtral : il ne s'agit pas d'une ouverture musicale interprétée par des instruments, mais de bruits « naturels » qui annoncent chaque fois de la même manière le début du jeu du *kabuki*. C'est le claquement des baguettes de bois (les *ki* ou *hyôshigi*) qui devient de plus en plus rapide, puis le battement de ces mêmes baguettes sur un sol également en bois (le son du *tsuke*) qui accompagne par exemple l'ouverture du rideau de la scène<sup>187</sup> par un homme habillé en noir – le *kurogo*, l'assistant de la scène, qui apparaît à maintes reprises pour soutenir la mise en scène. Cette annonce du commencement de la représentation a une fonction quasi rituelle : ce moment privilégié fait entrer le spectateur dans l'univers scénique, comme lors d'un concert classique où l'orchestre accorde ses instruments, mettant le spectateur en connivence avec ce qui va se produire sur scène. Dans « Le drame et la musique », Paul Claudel évoque cette force narrative, descriptive et émotionnelle de la musique japonaise, « le *fil* du récit » (*LCC* : 24), lorsqu'il décrit le dénouement d'un drame :

L'atmosphère est chargée d'orage. Quelqu'un vient. Quelque chose va arriver. C'est une de ces circonstances où en Europe tout un orchestre trouverait à s'employer. Au Japon il y a simplement un petit homme jaune juché sur une estrade, avec une minuscule tasse de thé à côté de lui et devant lui un formidable tambour sur lequel son rôle est de taper. Je l'appelle le préposé au tonnerre. Ce coup unique et caverneux répété d'abord à longs intervalles, puis plus fort et plus précipité, jusqu'au moment où l'apparition effroyable

---

la scène, et donc invisible pour le spectateur, le deuxième est l'ensemble visible sur la scène et le dernier, *hyôshigi*, à côté de la scène, comme décrit auparavant.

187 Tous ces éléments inchoatifs peuvent être compris par un spectateur sans connaissance du *kabuki*, comme le constate aussi Leims (cf. 1987<sup>2</sup> : 43). C'est un moment tout à fait magique qui lie le spectateur à la scène en le préparant au spectacle magnifique qui va suivre.

et attendue vient enfin nous tordre les nerfs, suffit sans orchestre et sans partitions à nous placer dans l'ambiance voulue. (Ibid. : 22)

À propos de ce texte de Claudel portant sur l'effet créé par la musique dont se sert le théâtre japonais, Nishino remarque que l'auteur mêle les différents types de musique pour souligner son concept de musique dramatique. Elle parle alors d'une « *synthèse claudélienne* » (2013 : 184), puisque

les éléments auditifs du nô rejoignent ceux dans le *kabuki*, le *bunraku* et le *bugaku*. Dans ce texte synthétique sur la musique japonaise, Claudel insiste sur la capacité dont elle dispose de susciter une participation émotionnelle du spectateur. (Ibid. : 193)

Ainsi, ayant développé un concept synthétique et transculturel de la musique dramatique, Claudel tente de l'introduire dans son jeu théâtral ; pour l'écrivain,

la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les précéder et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever. [...] Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard. (LCC : 25)

À côté de la musique japonaise chargée à la fois d'annoncer et de décrire la narration ou de susciter les émotions du public, ce sont les cris poussés (ou chantés) par les musiciens ou récitants japonais qui fascinent Claudel. Il cherchera alors à les introduire dans la mise en scène de sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*.

### 8.2.2. Une expérience cathartique et rituelle des sons et de la musique

Ce que Claudel admire dans le théâtre japonais et son emploi de la musique est la dimension sensorielle et fortement rituelle de la mise en scène. En se référant au rôle du récitant dans le *kabuki*, l'auteur décrit dans son essai « Le drame et la musique » « le grognement, l'exclamation, le doute, la surprise, tous les sentiments humains exprimés par de simples intonations » (ibid. : 24) qu'émet justement ce narrateur. Ce sont ces cris poussés tout comme une musique rythmique et enchanteresse qu'il essaie d'introduire dans sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*, pièce qui lui a donné « l'occasion de recherches dans le sens du « *théâtre total* », avec ballets, chœurs et cinéma » (1972 : 10), pour reprendre Jacqueline de Labriolle dans *Les « Christophe Colomb » de Paul Claudel*.

C'est en 1927 que Claudel, sur la commande de Max Reinhardt<sup>188</sup>, entreprend de créer cette pièce de théâtre en accordant une place essentielle à la musique. Refusant de collaborer avec Richard Strauss, comme Reinhardt le lui a proposé,

188 Nous rappelons que lui aussi a été influencé par le *kabuki* et surtout par son *hanamichi*.

Claudel confie la composition musicale à Milhaud (cf. Nishino 2013 : 536), comme il l'écrit, évoquant son « drame de Christophe Colomb ainsi abandonné par M. Max Reinhardt » (*LCC* : 28) qui « va prochainement être exécuté avec la musique de Darius Milhaud, au Staatsoper de Berlin » (id.). Plus tard, la pièce sera radiodiffusée en 1947 et mise en scène par Barrault en mai 1953 à Paris (cf. Labriolle 1972 : 16). Comme l'indique le titre, la pièce relate l'histoire de Christophe Colomb ayant « découvert » l'Amérique. En mêlant le passé, le présent et le futur, motif renforcé par la présence de deux Christophe Colomb, Claudel brosse le tableau d'un personnage déchiré entre son amour pour sa famille, ses visions et motivations chrétiennes mais aussi les conséquences néfastes de sa « découverte » de l'Amérique.

Pour analyser le lien avec la musique du théâtre japonais, nous allons d'abord nous concentrer sur ces cris ou sons qui intéressent tant Claudel dans le théâtre nippon et qu'il introduit dans sa pièce. Nous en retiendrons trois fonctions principales qui sont soit mentionnées dans les essais de l'auteur sur le théâtre japonais, soit directement utilisées dans *Le Livre de Christophe Colomb*. Une première fonction des cris consiste en une sorte de catharsis, une auto-purification, suscitée soit chez le protagoniste qui émet ces sons soit chez le spectateur qui les écoute (ou les émet aussi). Claudel décrit ainsi les sentiments que ces cris rencontrés dans le théâtre japonais ont suscités en lui :

Quand nous sommes empoignés par le drame, nous sommes reconnaissants à cet anonyme qui pousse des cris à notre place et qui veut bien se charger d'exprimer nos sentiments par quelque chose de moins conventionnel que des applaudissements ou des sifflets. (*LCC* : 24)

Dans cette description, l'auteur se réfère probablement aux cris poussés par les spectateurs au Japon, prenant la place « des applaudissements ou des sifflets » en usage dans la culture théâtrale de l'Occident. Au Japon, à chaque action d'éclat d'un acteur de *kabuki*, il arrive que les spectateurs eux-mêmes crient le nom de la famille de cet acteur pour rendre hommage à son talent d'interprète.<sup>189</sup> Pour comprendre les sons ou cris émis par les acteurs, il convient d'analyser un autre texte de Claudel sur le théâtre nippon. Dans son essai sur le « Nô » publié dans son recueil *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, l'écrivain décrit la musique employée dans cette forme théâtrale et évoque ces cris que nous tentons de décrire :

---

189 Le fait qu'un spectateur crie en plein milieu du jeu théâtral le nom de l'acteur semble, pour un Occidental, tout à fait irritant et déconcertant, comme nous avons pu en faire l'expérience lors de deux représentations de *kabuki* à Tôkyô les 3 et 11 septembre 2013. Mais cette tradition est soumise à certaines règles : il n'est pas possible qu'un Occidental ou une personne non-instruite dans le *kabuki* crie le nom de famille de cet acteur, car les moments où il est convenable de crier sont régis par des conventions précises.

A leur concert viennent souvent s'ajouter de longs hurlements poussés par les musiciens sur deux notes, l'une grave et l'autre aiguë : *hou-kou, hou-kou*. Cela donne une étrange et dramatique impression d'espace et d'éloignement [...], les appels informes de la nature, ou encore c'est le cri de l'animal [...], la poussée sans cesse déçue de la voix, un effort désespéré, une attestation douloureuse et vague. (1929<sup>30</sup> [1927] : 92)

Ces « *hou-kou, hou-kou* » que nous retrouvons de façon quelque peu modifiée dans *Le Livre de Christophe Colomb* revêtent dans cette description non seulement une dimension auto-purificatrice, mais englobent également une dimension « primitive » susceptible d'engendrer un *Urgefühl*, un sentiment primaire<sup>190</sup>, venant des temps les plus éloignés et ancestraux. C'est dans l'épisode 17 « Les dieux barattent la mer », qui précède l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, que l'auteur tente d'introduire ces cris poussés pour susciter cet *Urgefühl*. L'ambiance sur le continent est déjà assez chargée, comme le décrit l'Explicateur :

Et maintenant il est temps de regarder ce qui se passe en Amérique, à l'heure où va finir pour elle cette longue nuit antérieure à la naissance et où le premier rayon de soleil va la toucher et la restituer à l'Humanité. La terre tremble ! Les temples des Idoles se sont fendus ! Vitzliputzli est tombé la face contre terre ! et voici les affreux dieux de sang et de ténèbres qui se réunissent avec inquiétude sur la place pour voir arriver les caravelles. (*LCC* : 97)

Pour empêcher ou du moins retarder l'arrivée de Christophe Colomb, l'Appariteur, agissant comme une sorte de prêtre ou magicien, fait appel aux anciens dieux de l'Amérique, qui apparaissent dans la mise en scène sur un écran. Les dieux s'écrient alors : « Nous voici ! Hhéh ! Hhan ! Hhéh-hhan ! » (*ibid.* : 103), appels qu'ils répètent plusieurs fois dans cet épisode, pour exhorter la mer à agir et ainsi retarder, voire empêcher la venue de Colomb et de son équipage.

Avant d'analyser de plus près cette scène mêlant aussi de la musique rythmique pour accroître la puissance et la fureur de ces dieux ancestraux, nous examinerons la dernière fonction de ces cris poussés sur scène, à savoir la dimension sarcastique et dénonciatrice, comme on le voit clairement dans l'épisode 13 « Christophe Colomb et ses créanciers ». Trois guitaristes chantent devant la fenêtre de Christophe Colomb et émettent des sons pour soit faire un éloge de son rôle dans l'Histoire, soit susciter sa mauvaise conscience ou se moquer de lui :

Premier Guitariste sous les fenêtres : Hhrrr ! Christophe Colomb ! Christophe Colomb ! le Conquérant de la Mer ! Christophe, Christophe Colomb, le dénicheur de soleil !

Deuxième Guitariste : Ah, ah, ah, ah ! Hou, hou ! Rrou-cou ! Rcou-cou ! Christophe

190 Ici nous rejoignons de nouveau le concept d'un théâtre pur qu'Artaud, plus tard, essaiera de créer et que nous analyserons par la suite en détail.

Colomb, le trésorier de tous les trésors du couchant ! Christophe Colomb, ruisselant d'or et de pierreries ! Eh failli ! eh panné ! eh là là, déconfiture ! Paie tes dettes, eh le Génois ! [...]

Troisième Guitariste : Hou hou ! hou hou ! hou hou ! Rrou-cou! rrou-cou! [...] Les pigeons ne sont pas des canards ! Il vaut mieux rester à la maison comme le pigeon auprès de sa pigeonne. (Ibid. : 67 sqq.)

C'est surtout le « hou hou » qui rappelle ce « hou-kou hou-kou » décrit par Claudel dans ses essais sur la musique japonaise. L'introduction de ces cris dans la pièce souligne d'une part le côté sarcastique de la scène, puisque le troisième guitariste imite le son du pigeon en allusion au nom de famille de Christophe Colomb. D'autre part, ces sons ajoutent une dimension rythmique et hypnotique à la scène. Le Chœur, qui assume une fonction cruciale dans la pièce, répète alors ses cris des guitaristes pour agir comme leur écho et renforcer les injonctions :

Le Chœur, *reprenant d'une voix tonnante* : Il vaut mieux faire un petit effort que de perdre tout ! hou-hou ! hou hou ! rrou-ccou ! rrou-cou ! eh le Génois ! eh le petit pigeon ! C'est toi qui en sais plus long que tous les marins de Lisbonne ! Rrou-cou ! rrou-cou ! Paie tes dettes, paie tes dettes, paye tes dettes, Christophe Colomb ! (Ibid. : 72)

Passons maintenant au rôle de la musique dans *Le Livre de Christophe Colomb*, surtout présente dans cet épisode 17 déjà analysé, et dans l'épisode final de la pièce : selon Gillespie, la musique dans la conception claudélienne remplit ce silence laissé entre les mots prononcés par les acteurs et amplifie les sentiments suscités par une mise en scène dramatique et en même temps mystique :

Claudel's notion of music on stage allows no idle rupture of connections between words. Rather, the breaks between words, between speeches, and ultimately between variation in the degrees of passion or feeling are musically connected. The audience is, therefore, openly invited to leap the gap from one word to the next or from one level of feeling to another [...]. Thus, a kind of musical shadow enfolds the dialogue and urges the intermingling of audience and play, for the audience can no more remove itself from the spell of this musically engendered atmosphere than an object can cast off its shadow. (1979 : 187)

Dans la pièce *Le Livre de Christophe Colomb*, « the spell of this musically engendered atmosphere » est produit par l'emploi de la musique, plus précisément les sons du gong dans l'épisode 17 « Les dieux barattent la mer ». Pour empêcher ou retarder l'arrivée de Christophe Colomb et son équipage, les dieux émettent des cris et des sons de plus en plus forts, décrits dans une didascalie comme « *un bruit monstrueux de râpe et de scie* » (LCC : 104), bruit engendrant donc des sensations plutôt désagréables. Aux cris poussés « Hhéhhan » des dieux se mêle le tapage d'un gong :

L'Appariteur : Ça va ! plus fort ! tous ensemble !  
 Tous les dieux : Hhé-hhan ! hhé-hhan ! hhé-hhan ! hhé-hhan !  
*Ils tirent et lâchent, ça marche avec une énergie formidable. Il y a devant eux un démon qui tape sur un gong pour donner le mouvement. Des petits diabolotins courent tout le long des rangées pour rafraîchir les travailleurs avec des éventails. D'autres tapent en mesure à grands coups de bâtons sur les paresseux. (Ibid. : 104 sq.)*

Ces cris, le son du gong et le bruit des coups de bâtons transforment la scène en un lieu rituel, hypnotique, mais aussi cruel, un lieu où le mystère et la présence des dieux se manifestent de manière à la fois visuelle et sonore. Cette utilisation de la musique rejoint alors tout à fait les descriptions que l'auteur fait de la musique du *bugaku* dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* :

La musique a pris une cruauté qui attaque l'âme comme une bise entrecoupée qui vous perce jusqu'à l'os, comme ce soleil corrosif qui fond la glace, une espèce de verdure acide, une aigreur de sève, et toujours ces prolongations à perte de vue de la même note ! (1929<sup>30</sup> [1927] : 78 sq.)

C'est exactement cet effet intense et physique que Claudel entend produire, « une cruauté qui attaque l'âme comme une bise entrecoupée qui vous perce jusqu'à l'os », en utilisant la musique non plus comme un outil scénique qui embellit la mise en scène ou la narration, mais l'élève à des sensations extrêmes. De nouveau, cela nous fait penser à la conception artaudienne de son théâtre à la fois pur et cruel qui ne laisse aucun spectateur indifférent. Pour Claudel, comme il l'explique dans son essai qui précède la pièce, la musique « n'est pas un simple résonateur, elle ne sert plus simplement de support à un chant, c'est un acteur véritable, une personne collective aux voix diverses mais réunies par l'accord » (LCC : 30). À la fin de la deuxième partie de la pièce, l'épisode 8 « Alleluia ! » culmine avec l'utilisation de la musique et des chants pour conduire la narration sur Colomb au point final de la pièce. Cette mise en scène fait penser à une messe catholique où les croyants élèvent leurs voix pour chanter la gloire de Dieu :

*Voix de femme, claire et aiguë, derrière la scène. Vox torturis audita est. Alleluia ! Alleluia ! Alleluia !*  
 Le Chœur, *en notes sombres et profondes. Alleluia ! Alleluia ! Alleluia !*  
 Chœur de femmes derrière la scène à la fois rapide et lent comme dans un délire de joie. (Ibid. : 199)

Ici, Claudel mêle différentes voix chantées, les voix chantées au fond de la scène, invisibles et donc conférant un côté mystérieux à la musique, et les voix du chœur visible sur scène. Cette scène finale est conçue d'une telle façon que le spectateur pourrait se lever de son siège pour se joindre au chant des interprètes : nous rejoignons donc ici la vision mythico-chrétienne, essentielle chez Claudel et qu'il introduit dans son théâtre en se servant de procédés liturgiques.

### 8.2.3. Vision mythico-chrétienne et procédés liturgiques

Dans son essai « Le drame et la musique », Claudel décrit la trame principale de sa pièce, en soulignant la dimension sublime de l'histoire de Christophe Colomb qui ne laisse aucun spectateur insensible :

Une vie, une vocation, une destinée, la plus sublime qui soit, celle de l'inventeur d'un nouveau monde et du réunisseur de la Terre de Dieu, se déploie sur la scène, et les réactions et les sentiments dont ce spectacle nous remplit, ne restent pas muets. (LCC : 29)

En effet, chez Claudel, l'écriture est modelée par sa foi chrétienne qui éclaire toute création artistique sous un jour spirituel. Ainsi, le verset – brève formule généralement tirée de la Bible, récitée ou chantée à l'office et suivie du répons du chœur – dicte le rythme de la poésie claudélienne. C'est cette redécouverte scénique de la Bible, imprégnée du souffle poétique individuel de l'écrivain, qui se déploie dans ses mises en scènes théâtrales. En ce sens, *Le Livre de Christophe Colomb* développe sa narration autour d'une dimension paraliturgique.

Selon Jacqueline de Labriolle, « le drame se déroule comme une cérémonie : la procession finale répond à celle de l'entrée – les prières alternent avec les lectures » (1972 : 73), comme dans le déroulement d'une messe catholique. Cette pièce de Claudel illustre de manière remarquable ce que Michel Lioure décrit comme « la technique du Livre » (1971 : 437) : l'auteur « substitue la lecture cérémoniale d'un Livre sur la vie et les voyages du héros » (Nishino 2013 : 536). Claudel confie la narration à l'Explicateur qui, tenant le Livre dans sa main, dirige cette cérémonie, offrant ainsi au spectateur une lecture paraliturgique de la vie de Colomb. Dans la pièce, c'est le premier épisode « Processionnal », comme le nom l'indique déjà, qui marque l'entrée en scène de la procession et le début de la pièce :

*Entre une procession précédée par des hallebardiers. Des mousquetaires et deux officiers portant les étendards d'Aragon et de Castille. Puis le Livre de Christophe Colomb qu'un jeune assistant porte sur sa poitrine. Puis l'Explicateur marchant tout seul avec pompe. [...] On installe solennellement le Livre sur le pupitre. Les deux porte-étendards s'installent de chaque côté de la scène. L'Officier qui commande le détachement crie : Silence ! et l'Explicateur ouvre le Livre. (LCC : 41 sq.)*

La pièce fonctionne donc à la fois comme une messe et un procès, laissant au spectateur le rôle de participer spirituellement et moralement à la mise en scène de la vie de Colomb. À ce sujet, Jacqueline de Labriolle divise la pièce en trois niveaux différents qui tous les trois unissent la narration pour en faire un tout (cf. 1972 : 81 sq.). Premièrement, il y a le plan de l'*Histoire* où Colomb se voit confronté à son passé (et à toutes les difficultés, notamment celle d'obtenir de l'argent pour cette aventure). Deuxièmement, il y a le plan de l'*Éternité*, « où son

rôle exceptionnel [de Colomb] s'ordonne dans le plan conçu par l'Esprit divin dès la Création » (ibid. : 81), rejoignant donc une dimension à la fois chrétienne et métaphysique. Troisièmement, il y a le plan du *Spectacle*, où Colomb est confronté aux réactions négatives et positives de la postérité.

Pour souligner cette dimension chrétienne et métaphysique, l'auteur utilise des chants et prières qui structurent la trame narrative de la pièce. Dans la première scène, l'Explicateur appelle le chœur, voire les spectateurs, à se calmer pour écouter la vie de Colomb. Agissant comme un célébrant, il leur donne une bénédiction, comme celle du prêtre à la fin de chaque messe, invoquant alors la Trinité :

L'Explicateur : Le Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique ! Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit.  
Le Chœur, *d'une voix tonnante* : Ainsi soit-il ! (LCC : 42)

Le « Ainsi soit-il » accentue ici la solennité de l'affirmation qui précède, en l'occurrence, l'appel de l'Explicateur à écouter la vie de Colomb. Cette cérémonie catholique sur scène se poursuit dans l'épisode 2 intitulé « Prière » où une sorte d'oraison structure la scène, oraison normalement effectuée durant la messe à la fin de l'accueil, de la prière universelle, de l'offertoire et au début de l'envoi :

L'Explicateur : Je prie le Dieu Tout-Puissant afin qu'il me donne lumière et compétence pour vous ouvrir et expliquer le livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique, et ce qui est *ultra*. Car c'est lui qui a réuni la Terre Catholique et en a fait un seul globe au-dessous de la Croix. (Ibid. : 43)

Tout comme dans une messe, l'oraison est dite par le célébrant (l'Explicateur) : elle commence par une invocation à Dieu et se poursuit par une phrase exposant le motif ou l'occasion sur quoi se fonde la demande (« [j]e prie le Dieu Tout-Puissant afin qu'il me donne lumière et compétence pour vous ouvrir et expliquer le livre de la Vie et des Voyages de Christophe Colomb »).<sup>191</sup> Claudel intègre alors des chants à sa pièce, comme par exemple le *Te Deum* des matelots, le chant d'action de grâces à Dieu, ou le *De Profundis*, utilisé dans les liturgies des défunts. Ces chants sont également utilisés dans l'épisode final de la première partie de la pièce, « Le Rédempteur », quand l'équipage de Colomb s'approche de l'Amérique :

*Les bateaux se rapprochent. Ils se couvrent de flammes et de fumées, on entend les coups de canon, la bannière de Castille est hissée au grand mât. On entend de plus près le chant du Te Deum ! Tibi Cherubim et Seraphim – incessabili voce proclamant : – Sanctus ! Sanctus ! Sanctus ! (LCC : 128)*

191 Puis vient normalement la demande qui est parfois complétée par une proposition subordonnée indiquant le but final de la prière.

Ici, Claudel se sert du *Sanctus*, chant en l'honneur de la grandeur et de la sainteté de Dieu, pour faire de ce voyage de Colomb une mission universelle pour la gloire de la foi chrétienne.

À côté de la structure cérémoniale de la pièce et des chants chrétiens, *Le Voyage de Christophe Colomb* est marqué par plusieurs allusions ou exemples tirés de la Bible. Dans l'épisode 3 « Christophe Colomb à l'auberge », « la mule de Christophe Colomb » (ibid. : 45) évoque le dimanche des Rameaux avec l'entrée triomphale de Jésus sur un âne à Jérusalem (Mt 21, 6–10). Une autre allusion récurrente est la comparaison de Christophe Colomb avec Noé (Genèse 6–8), allusion renforcée par le nom de famille de Colomb, souvent associé à la colombe de la Bible. Ainsi, Christophe Colomb se décrit lui-même dans l'épisode 14 intitulé « Christophe Colomb fait le siège du roi » comme « la colombe porteuse du Christ [...] envoyé[e] pour réunir la terre » (LCC : 76) : « Je suis la colombe dans sa main. Qu'il ouvre la main et je partirai du rivage inconnu là-bas c'est moi qui lui rapporterai un rameau vert » (ibid. : 79 sq.). Cette évocation de la colombe qui apporte un rameau vert<sup>192</sup> est une allusion à Noé qui fait voler une colombe pour qu'elle trouve un endroit où le navire puisse se poser. La colombe revient alors avec une feuille d'olivier dans son bec, ce qui prouve que le niveau de l'eau a baissé. Un autre exemple se situe dans l'épisode 6 « L'Auberge de Valladolid » où Christophe Colomb, vieil homme malade, demande à son alter ego : « Christophe Colomb, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (ibid. : 179), allusion au cri désespéré de Jésus agonisant à son père (Mt 15, 34).

Le rapport de ces références chrétiennes avec le théâtre japonais s'éclaircit lorsqu'on consulte l'essai de Claudel « Bougakou » qui se situe dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*. Dans ce texte, l'écrivain décrit le lien du jeu théâtral japonais avec la religion, un lien que Claudel introduit avec enthousiasme dans sa dramaturgie en se servant de la musique comme support :

[J]'ai ici devant les yeux la cérémonie sacrée de l'Arpentage, une opération religieuse et géométrique. Rien n'est en vain, ni le nombre des pas, ni le pied qui s'identifie avec son propre vestige, ni ce grand coup de talon qui prend possession de la surface, ni le cercle que décrit la jambe, ni cette marche simultanée vers le centre et ce retour vers les quatre points cardinaux, ni la consommation des calculs qui en ce lieu propice sous l'œil de Dieu prenant compte de la pente et du contour réunissent les angles et les rayons. (1929<sup>30</sup> [1927] : 79 sq.)

L'auteur souligne d'une part le caractère sacré du jeu théâtral nippon, voué par nature à une fin transcendante (« une opération religieuse et géométrique »), et d'autre part, ce lien unifiant toutes les actions physiques sur scène (« nombre de

192 Un autre exemple se situe dans l'épisode 18 « Christophe Colomb et les marins » : « Et la terre était couverte d'eau. Et la colombe revint vers Noé, portant un rameau vert dans son bec » (LCC : 126).

pas », « grand coup de talon », etc.). À ce sujet, Nishino établit un rapprochement entre la pièce *Le Livre de Christophe Colomb* et cette « technique du Livre » avec les procédés du *bunraku* où le récitant lit un texte sur scène (cf. 2013 : 538). Spécialiste de l'influence du *nô* sur l'esthétique théâtrale de Claudel, la chercheuse considère la mise en scène de cette pièce même comme une sorte de *nô* onirique.

#### 8.2.4. *Le Livre de Christophe Colomb* comme *nô* onirique

En effet, *Le Livre de Christophe Colomb*, consistant en deux parties avec un « entr'acte », est composé comme un *nô* onirique, dont la structure suit un rituel révélateur : un moine-pèlerin (joué par le *waki*) traverse le pays pour obtenir sa rédemption et atteint enfin un endroit sacré (souvent un temple bouddhiste ou un sanctuaire shintoïste). Au cours de la pièce de théâtre, le moine-pèlerin fera à cet endroit un songe, dans lequel il connaîtra, à l'aide d'un être divin ou démoniaque (rôle du *shite*), une rédemption capitale. Le moine-pèlerin rencontrera dans la réalité et plus tard dans le rêve le *shite*, qui au début peut être un paysan apparemment simple et qui dévoilera sa véritable identité dans le songe (cf. Scholz-Cionca 2003 : 30 sq.). Le *waki* est alors, pour reprendre les mots de Claudel dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, un personnage « qui regarde et qui attend, celui qui vient attendre » (1929<sup>30</sup> [1927] : 93). Cette citation montre bien que le *nô* est perçu comme la représentation d'un sentiment fluide, une sorte d'instant en ralenti où l'action n'est pas le moment essentiel, mais plutôt la sensation de cette attente et de ce dialogue entre le monde spirituel et terrestre.

Ayako Nishino a analysé en détail dans sa thèse la structure du *nô* onirique dans *Le Livre de Christophe Colomb* dont nous retiendrons les lignes principales. Elle constate que les six premières scènes de la pièce (1. « Processionnal », 2. « Prière », 3. « Et la Terre était informe et nue », 4. « Christophe Colomb à l'auberge », 5. « Christophe Colomb et la postérité » et 6. « Les quadrilles »), marquant une « ouverture cérémoniale conforme à certains procédés dans le *nô* » (2013 : 540), fonctionnent comme préparatifs pour reconstituer la vie de Christophe Colomb. Le héros, pauvre et mourant, est alors appelé par l'Expliqueur (« Viens avec nous, Christophe Colomb ! » (*LCC* : 46)), dont les propos sont repris par le chœur (cf. id.) : « l'échange de propos, appel et réponse, entre des êtres vivants et un mort a lieu, et le dialogue de ce monde avec l'autre monde s'amorce, comme dans le *nô* » (Nishino 2013 : 540). C'est surtout le dédoublement du personnage, Christophe Colomb I et Christophe Colomb II, qui rappelle le plus le *nô* onirique ; en effet, le lecteur-spectateur fait face à un dédoublement de la narration qui a lieu non seulement au niveau de l'*Histoire*, mais aussi du *Spectacle* (cf. Labriolle 1972 : 81 sq.). Pour Nishino, cette division temporelle et

spatiale à la fois de l'action sur scène et du personnage reflète l'idée claudélienne du *shite*, « voyageur du temps » (2013 : 541). Le personnage de Christophe Colomb I, « *passant la limite et occupant la place qui lui a été préparée* » (LCC : 48), dédouble son moi pour regarder son alter ego (« J'ai passé la limite » (id.)), Christophe Colomb II, et ainsi porter un regard sur son passé, comme le dit le Chœur : « Regarde ta propre vie, regarde ta propre histoire ! » (id.). Ce dédoublement annoncé et mis en scène s'éloigne, selon Nishino, du *nô* onirique japonais et montre que Claudel modèle sa propre conception de cette forme théâtrale :

Ce traitement réaliste est loin du *nô*. Claudel met-il en évidence la dualité temporelle du *shite*, code implicite du *nô* ? Rend-il visible, par la parole explicite et par la division concrète de l'espace scénique, la limite invisible entre la vie et la mort existant dans le *nô*, système accepté tacitement par le spectateur japonais ? (2013 : 541)

Claudel a probablement utilisé cette mise en scène ostensible du dédoublement du personnage pour d'une part proposer sa propre conception et son interprétation personnelle du *nô*, mais d'autre part aussi permettre au public occidental ne connaissant pas ce procédé d'accéder à sa pièce. Nishino constate encore une autre différence capitale entre le *nô* onirique « classique » et *Le Livre de Christophe Colomb* : « la reconstitution du passé non pas lyrique, mais parabolique » (ibid. : 543). L'Explicateur omniprésent sur la scène – le narrateur de la pièce –, tout comme le Chœur, reconstituent l'histoire de Colomb comme dans un récit épique, en rapportant les réactions vis-à-vis de ce qui s'est passé ou en donnant même des ordres :

Christophe Colomb I : C'est la Volonté de Dieu qui m'appelle vers l'Ouest.

Le Chœur, *chantant à la place des personnages* : Christophe, notre enfant Christophe, n'abandonne pas ta mère, ta famille et ta patrie ! [...]

Christophe Colomb I : Que dois-je faire ?

Christophe Colomb II, *soutenu par le Chœur* : Christophe ! Christophe ! Porteur du Christ ! Va ! va ! va ! Pars ! Dieu t'appelle ! ne les écoute pas ! (LCC : 58)

En effet, « [c]e trait métathéâtral différencie ce drame claudélien du *nô*, où le *waki* n'intervient pas dans l'action rétrospective du *shite* et où le chœur se limite à parler à la place du *shite* » (Nishino 2013 : 543 sq.). Nous voyons donc que même si Claudel utilise certains procédés du *nô*, il les modifie soit pour les adapter davantage à sa vision scénique soit pour les rapprocher aux conceptions théâtrales de son public français.

Toutefois, une question se pose : Claudel a-t-il véritablement besoin d'imiter le *nô* dans toute son ampleur ? Son dessein est plutôt de proposer une nouvelle esthétique théâtrale en utilisant des éléments japonais, comme la musique ou la structure cérémonielle et sacrée de la pièce, qui rappelle la narration d'un *nô* onirique. Cette vision théâtrale de l'écrivain tend à s'approcher d'un théâtre

universel qui mobilise la totalité des registres sensoriels du lecteur-spectateur en lui présentant un spectacle qui prend les traits d'une œuvre totale sollicitant toutes les sensations du public. À travers sa biographie et sa vision théâtrale exceptionnelle, Claudel est un des rares auteurs à avoir puisé dans cette réception productive d'un théâtre extra-européen sans pour autant tomber dans un exotisme simpliste. C'est à travers cet autre théâtre que Claudel acquiert sa vision globaliste d'un théâtre mythico-chrétien qui, par sa puissance spectaculaire de mise en scène, fascine même les lecteurs ou spectateurs pourtant opposés à la vision claudélienne du monde.

### 8.3. Une alternative à la réalité : le rituel comme acte performatif de la transformation

Avant d'analyser le rôle du rituel dans les pièces de théâtre de Jean Genet et Gabriel Cousin et leur rapport avec le *nô*, il est nécessaire de définir le terme de rituel, terme élargi et précisé dans les études théâtrales et ethnographiques, afin de mieux comprendre sa place au sein du théâtre et dans la mise en scène de ces deux auteurs. Car, chez Genet et Cousin, l'emploi du rituel s'éloigne de la signification classique du terme – son caractère sacré – pour revêtir des aspects sociopolitiques.

En effet, nous observons dans la recherche des dernières décennies une déconstruction de la dichotomie sacré-profane en ce qui concerne le rituel qui, jusqu'alors, avait été exclusivement situé au niveau religieux. Le rituel en tant que tel n'est alors plus seulement envisagé comme une cérémonie relevant uniquement de la sphère du sacré telle que nous l'avons vue chez Claudel, mais englobe aussi d'autres formes se rapportant au domaine du profane, comme c'est le cas notamment des rituels politiques (cf. Köpping / Rao 2000 : 1). Même si Megan MacDonald souligne dans son article « The Liturgical Lens » le côté sacré de la liturgie chrétienne, elle y voit un lien étroit avec un acte performatif qui devient producteur d'expériences de transformation et de transcendance :

The liturgy only really exists performatively – it has to be enacted in the space by the people who have come together with the express purpose of performing the liturgy [...]. Experiences of the spiritual, transformation and transcendence are all possible for those who undertake the performance of liturgy. (2008 : 149)

C'est surtout avec la théorie de Victor W. Turner, publiée en 1969, sur le processus rituel que le pouvoir transformatif des rituels a retenu l'attention de la recherche. Le rituel apparaît désormais comme un principe agissant sur les statuts des groupes sociaux et est donc susceptible de transformer les structures de la société : en ce sens que le rituel se rapproche du domaine artistique et donc

du théâtre en particulier (cf. Köpping / Rao 2000 : 1). En effet, pour reprendre Bachmann-Medick, le théâtre est une forme d'expression sociale qui représente et interprète les conceptions et les modes d'action spécifiques à la culture, tout en les exagérant et en les modifiant (cf. 2004<sup>2</sup> : 98).

Si l'on considère le rituel comme un acte performatif (cf. Köpping / Rao : 6), il convient de préciser qu'on ne devrait pas le réduire à l'exécution de gestes, paroles ou actes répétitifs, lui attribuant ainsi le rôle d'une simple enveloppe dépourvue de signification profonde. Turner décrit les rituels comme des étapes spécifiques parcourues par les participants d'une société : ceux-ci subissent au cours d'un acte de transformation une modification de leur statut tant social qu'individuel. Le chercheur voit dans les rituels des mécanismes permettant aux communautés sociales de s'établir et de se renouveler (cf. 2005 [1969] : 94 sq.). Ainsi, les rituels signalisent dans la vie quotidienne des phases intermédiaires sacrées, chargées d'une forte symbolique culturelle. Dans le contexte scénique, la fonction performative des rituels offre un espace récréatif, soit individuel soit collectif, permettant de surmonter ou du moins canaliser des crises personnelles ou des conflits sociaux, comme nous pourrions l'observer avant tout dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Jean Genet ou *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin. Or, ces textes littéraires ne se bornent pas à reproduire et à fixer des signifiants culturels et rituels, mais les cristallisent ou les transforment à leur manière par un processus de symbolisation et de nouveau codage (cf. Bachmann-Medick 2004<sup>2</sup> : 99).

La justification théorique des rituels en tant qu'actes performatifs et transformatifs est fournie en particulier par Stanley J. Tambiah. S'appuyant sur la théorie linguistique d'Austin, il décrit les rituels comme des actes performatifs dans la mesure où dire quelque chose signifie faire quelque chose. Au-delà de leur teneur sémantique, les rituels ont alors une signification résultant de l'efficacité de leur agir : celle-ci est produite par l'utilisation récurrente de multiples supports tels chants, danses, musique, formules codifiées ou offrandes :

Rituelle Handlung ist auf drei Arten performativ : erstens im Sinne von Austin, wonach etwas sagen gleichzeitig auch etwas tun (als konventionelle Handlung) bedeutet ; zweitens in dem davon völlig verschiedenen Sinn einer dramatischen Performance, in der die Teilnehmer verschiedene Medien benutzen und das Ereignis intensiv erfahren ; und schließlich in einer dritten Bedeutung im Sinne eines indexikalischen Wertes (der Begriff stammt von Peirce), den die Akteure während der Performance dieser zuschreiben und aus ihr ableiten. (Tambiah 2013<sup>5</sup> : 226)

La performance rituelle peut alors être envisagée comme l'appropriation du corps à travers l'exécution de gestes et paroles qui peuvent aboutir à un moment de transgression soit au niveau personnel soit au niveau collectif. Ces gestes permettent l'accès à une altérité, qu'il s'agisse d'un autre corps ou d'une autre

réalité. Or, la performance rituelle ne veut surtout pas cacher une vérité ou simuler une réalité, comme on le présume souvent dans l'utilisation sur scène de masques qui semblent « cacher » la réalité et que l'on associe souvent au domaine du « faux », alors qu'il s'agit en fait de représenter une réalité différente. Le rituel lui aussi, dans le théâtre, entend nous proposer une « autre » réalité, à savoir la réalité théâtrale qui non seulement représente mais *est* véritablement le monde réel : « Es ist diese andere, nämlich die theatrale oder rituelle Realität, die die < wirkliche > Welt nicht nur darstellt, sondern *ist* » (Köpping / Rao 2000 : 24).

En ce qui concerne cette recreation d'une autre réalité à travers un théâtre ritualisé, c'est surtout Artaud qui, après avoir assisté à la représentation d'une troupe balinaise à Paris, développe un concept intéressant d'un théâtre qui apparaît comme un lieu de la catharsis, où sont canalisées les grandes tentations contemporaines. Artaud présente une théorie du théâtre aboutissant à un syncrétisme des traditions européennes et asiatiques et influence alors la pensée théâtrale de Genet, ce qui explique sa place cruciale au sein de cette étude.

#### **8.4. Le Théâtre et son double d'Antonin Artaud : ritualité et théâtralité dans le théâtre balinais**

##### 8.4.1. Vers un renouvellement du concept du théâtre

Un bref regard diachronique sur la scène en France nous permettra de saisir ces renversements et changements théâtraux. En effet, le théâtre du début du XX<sup>e</sup> siècle ne satisfait plus les auteurs et metteurs en scène européens de cette époque et entre alors dans une phase de renouvellement intensive. Depuis les années 1880 et 1890, le théâtre naturaliste dominait les scènes françaises : ce courant théâtral, définissant l'art comme la reproduction fidèle de la nature, trouve son expression dans différents pays européens, notamment dans le Théâtre-Libre d'André Antoine (depuis 1887) en France, la Freie Bühne d'Otto Brahm (depuis 1889) en Allemagne et le Théâtre d'art de Moscou (depuis 1898) en Russie, fondé par Nemirowitsch-Dantschenko et Stanislawski (cf. Lee 1983 : 11). Deux facteurs étaient alors nouveaux, comme le constate Joachim Fiebach dans son *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen* :

Die Bewegung lehnte sich demonstrativ an neueste wissenschaftliche Entdeckungen und Diskurse wie der der deterministischen biologischen Vererbungslehre und der soziologischen Milieutheorie an und die zu ihr gezählten künstlerischen Praktiken beschäftigen sich erstmals in erheblichem Maße *kritisch* mit entscheidenden sozio-kulturellen Widersprüchen ihrer bürgerlich-kapitalistischen Ordnung. (2015 : 196)

À côté de l'introduction mentionnée par Fiebach d'un discours scientifique, biologique et sociologique dans la littérature, le public devait ressentir l'action présentée sur scène comme une copie du monde réel, par exemple avec la reproduction fidèle du milieu social et bourgeois dans le décor. En se servant du jeu des illusions, le théâtre naturaliste prenait soin de cacher les instruments de production scénique afin de rendre la représentation sur le plateau plus réaliste encore pour les spectateurs.

Néanmoins, chez de nombreux théoriciens français du XX<sup>e</sup> siècle, notamment Antonin Artaud et Jacques Copeau, on constate une sursaturation à l'égard de ce soi-disant « Illusionstheater » (Lee 1993 : 24) qui ne laissait aucune marge de manœuvre pour un symbolisme profond et un mysticisme poétique. Nous remarquons à ce sujet que le théâtre de l'avant-garde avait déjà entamé avec le théâtre symboliste, selon Michael Kirby, un modèle « hermétique » de la performance théâtrale :

Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. [...] The art was self-contained, isolated, complete in itself. (Cf. 1987 : 99 sq.)

En dehors du caractère plus personnel et intime du jeu théâtral, le théâtre symboliste, rejetant le théâtre naturaliste et le naturalisme en général, voulait retrouver cette « mission sacrée, celle qui consiste à éduquer l'esprit, à le hausser au-dessus de lui-même, [...] à l'aider à passer du quotidien à l'éternel » (Marie 1973 : 15). De même, nous retrouvons dans le théâtre symboliste cette réduction du décor sur scène et cette « théâtralité spectrale » (Losco-Lena 2010 : 37) qui fascinaient tant les avant-gardistes du XX<sup>e</sup> siècle dans le théâtre nippon. Celui-ci en effet les guidait dans ce processus de rethéâtralisation du XX<sup>e</sup> siècle évoqué par Fischer-Lichte. Un des moments clés dans la mutation de l'univers théâtral et de sa mise en scène a été la création de l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry en 1896 par Lugné-Poe. Sous la direction de Jarry, cette mise en scène réinvente ce que Jean-Jacques Roubine appelle dans *Théâtre et mise en scène 1880-1980* « l'affichage de la théâtralité » (1980 : 33). Curieusement, après son succès d'*Ubu Roi*, Jarry a composé un article théorique « L'inutilité du théâtre au théâtre », dans lequel il introduit sa conception théâtrale intégrant les mouvements et l'esthétisme du *nô* : il a été particulièrement fasciné par le masque japonais<sup>193</sup>.

Le monde du théâtre se voit alors confronté à cet antagonisme entre le texte

193 « In particular he tried to introduce a Japanese aesthetic of the mask to the theater and a few basic gestures paralleling the similar artistic movement of synthetism that Anquetin and Bernard had initiated by adopting the schematic style of Japanese prints in their arts » (Fell 2005 : 197).

théâtral lui-même – le drame – et sa mise en scène, puisque, dans cette phase du début du XX<sup>e</sup> siècle, le texte perd peu à peu son rang primordial dans le jeu théâtral par rapport au spectacle scénique lui-même, ce qui explique le rôle de plus en plus important des metteurs en scène tout comme la diversité des mouvements théâtraux.

#### 8.4.2. Le théâtre oriental comme théâtre mythique : primitivisme chez Artaud

C'est surtout Antonin Artaud qui joue un rôle majeur dans cette réforme du théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, même si son intérêt ne se porte pas spécifiquement sur le théâtre nippon. Artaud, qui vit depuis 1920 à Paris, entretient des contacts réguliers avec la scène artistique parisienne des Surréalistes et Antinaturalistes et y travaille même comme acteur avec des metteurs en scène reconnus comme Aurélien Lugné-Poe, Charles Dullin et, entre autres, Georges et Ludmilla Pitoëff (cf. Kolesch 1994 : 234). En 1922, Artaud, membre de la troupe théâtrale de Dullin au Théâtre de l'Atelier, entre directement en contact avec la conception antinaturaliste du théâtre de Dullin (prenant aussi connaissance des théories dramaturgiques d'Appia, de Craig, de Stanislavski et d'autres), et voit pour la première fois une représentation du théâtre d'Extrême-Orient – en l'occurrence le spectacle de danse qu'une troupe cambodgienne présentait à Marseille (cf. Pronko 1967 : 8). Mais c'est surtout l'année 1931 qui sera déterminante pour l'idéologie artaudienne : lors de l'Exposition coloniale, il assiste à une représentation du théâtre balinaï qui l'inspire tout particulièrement<sup>194</sup>. Il ne faut pas omettre que la glorification du théâtre rituel balinaï par Artaud se situe dans un contexte de « théâtre des colonies » (cf. Leprun 1986), dans lequel les usages et les coutumes des diverses populations pour la plupart colonisées pouvaient être examinés, mais aussi dans lequel leur appropriation et leur mise

194 À ce sujet, Karl Alfred Blüher différencie trois phases d'inspiration dans la conception dramaturgique artaudienne, qui par souci d'intégralité doivent être nommées dans ce chapitre : la phase primaire de l'ancien Théâtre Alfred Jarry (1926–1930), la phase du Théâtre de la Cruauté (1931–1937) (nous allons surtout nous concentrer sur cette seconde phase) et la phase tardive après le retour de l'hôpital psychiatrique à Rodez (1943–1948) (cf. 1991 : 15). Michael Prager, de même, constate que ce contact avec le théâtre balinaï a eu un impact déterminant sur la conception théâtrale d'Artaud : « Der Stellenwert, den die aus der balinesischen Tanzaufführung gewonnenen Impressionen in den späteren theatertheoretischen Schriften einnehmen, kann in diesem Zusammenhang nicht oft genug betont werden, lieferte doch das balinesische Theater für Artaud den Schlüssel, um seine früheren Begegnungen mit dem japanischen *Noh*-Theater und die eigenen Experimente mit dem surrealistischen Théâtre Alfred Jarry im Rahmen einer fundamentalen Kritik und Neubestimmung der Rolle des abendländischen Theaters zu synthetisieren » (2000 : 193).

en scène faisaient partie d'une représentation du pouvoir de l'impérialisme occidental.

Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud trouve des mots assez acerbes pour décrire ses sentiments vis-à-vis du théâtre naturaliste assujettissant la réalisation scénique au texte écrit, un théâtre qui est selon lui « un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicien, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental » (1985 [1938] : 61). Sa véhémence critique du théâtre occidental reflète sa fascination pour le « primitivisme » qui prône les formes ancestrales et « primitives » dans tous les domaines artistiques. La culture française, en ce sens occidentale, est ainsi rejetée et définie *ex negativo* par rapport à la culture de l'« Autre » (cf. Porra 2000 : 195), considérée comme détenant l'Art véritable. Cette critique d'Artaud peut donc être interprétée comme un appel à ce « sauveur » venant des cultures extra-européennes (cf. Rössner 1988 : 144), ce qui revient aussi à une vision idéalisée de l'« Autre ». Les remarques d'Artaud sur le théâtre balinais doivent donc être situées dans le contexte d'une critique radicale vis-à-vis de la déchéance de la modernité culturelle actuelle dont le théâtre occidental se fait le témoin. L'ouvrage d'Artaud *Le Théâtre et son double*, qui englobe également les fameux écrits sur le théâtre de la cruauté, consacre ainsi au théâtre balinais qui l'a tant impressionné tout un chapitre dans lequel il souligne le rôle important du théâtre asiatique pour le développement du théâtre européen. L'enthousiasme d'Artaud pour le caractère mythico-rituel du théâtre balinais fonctionne tout d'abord comme un miroir déformant destiné à accentuer les défauts de sa propre culture (cf. Prager 2000 : 197). Ce qui l'intéresse tout particulièrement dans le théâtre balinais est son rapport avec le syncrétisme des arts, une caractéristique quasi représentative du théâtre oriental, voire du théâtre « primitif » en général. Cette idéalisation et cette mystification du théâtre de l'« Autre » ne reflète rien d'autre que le désir de revenir à la quintessence refoulée de la culture occidentale et de son théâtre.

#### 8.4.3. Reformulation des paradigmes du théâtre chez Artaud et Genet

Le théâtre balinais exerce alors une fascination toute particulière dans la pensée théâtrale d'Artaud qui lui insuffle « l'idée du théâtre pur » (1985 [1938] : 82) au sens de primaire et de mythique, notion qui nous a déjà accompagnés à maintes reprises dans cette étude. Artaud voit dans cette forme théâtrale – mais aussi dans les autres théâtres asiatiques<sup>195</sup> – l'expression du théâtre primitif dans sa

195 C'est ce qu'analyse Florence de Mèredieu dans son étude traitant de l'influence du Japon et de la Chine sur la conception esthétique d'Artaud. Elle évoque que ces « influences (chinoise et japonaise) ne sont pas toutes directes ; elles peuvent passer par le truchement

perfection accomplie, le *Urtheater*, un théâtre marqué par la danse, le chant, une ritualisation de la cérémonie et une sacralisation du moment qui lie les interprètes aux spectateurs. Pour Artaud, le théâtre n'a pas pour fonction d'exposer les événements sociopolitiques de la vie, mais d'engendrer les sentiments, les peurs et les désirs les plus profonds de l'humanité : « son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer [...] des vérités secrètes » (ibid. : 107 sq.). Le spectateur n'a pas besoin de comprendre ce qu'il voit, mais doit surtout le ressentir, comme l'auteur l'écrit dans « Sur la mise en scène et la métaphysique » : « Un [...] exemple serait l'apparition d'un Être inventé, [...] capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien » (ibid. : 65). « [C]ette grande peur métaphysique [...] à la base de tout le théâtre ancien », qui renvoie également au théâtre antique grec avec les concepts *phobos* et *eleos*, semble justement décrire ce frisson théâtral qu'Artaud cherche à susciter chez le spectateur. Or, selon Artaud, cette « idée du théâtre pur » n'existe plus dans le théâtre occidental et le recours au théâtre balinais devient ainsi tout à fait logique, puisque celui-ci « supprime toute possibilité de recours aux mots pour l'élucidation des thèmes les plus abstraits ; – et [...] invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui » (ibid. : 94). Ce « langage de gestes » propose une interprétation sémiotique et en même temps personnelle de ce qui est représenté sur scène : le théâtre n'est pas seulement un lieu où des mots sont prononcés, où des actions sont jouées, mais se transforme en un corps réel qui insuffle la vie à la scène en offrant cette symbiose parfaite entre l'âme et le physique du jeu théâtral<sup>196</sup>, comme le voit aussi Prager :

Im balinesischen Theater glaubte Artaud die Manifestation eines solchen rituellen Mythentheaters erkennen zu können, [...] wo das spezifische Zusammenspiel zwischen Gebärde, Mimik und Musik den Zuschauer in einen Zustand der synästhetischen Partizipation an einer höheren, vom Mythos vorgegebenen, metaphysischen Ordnung zu versetzen vermag, welche dem Diktum einer transzendenten, minutiös in Szene gesetzten Mathematik zu folgen scheint. (2000 : 193)

Jean Genet, qui a lu les écrits d'Artaud, s'est inspiré de ses théories théâtrales, comme en témoignent les *Lettres à Olga et Marc Barbezat* : « Avec Artaud, on a

---

d'autres influences et par d'autres relais » (2010 : 13). Ainsi, elle utilise le mot camouflage en évoquant ces influences cachées, mais bien réelles dans *Le Théâtre et son Double* d'Artaud : « [c]ette influence imprègne tous ses textes et elle n'est jamais aussi prégnante que lorsqu'elle ne dit pas son nom, se camouflant sous d'autres formes et d'autres expériences » (ibid. : 24).

196 En ce qui concerne cette union entre l'âme et le corps, il existe un lien évident avec les études théoriques de Jacques Derrida qui traite, par exemple, dans *La Naissance du corps* ce « mythe eschatologique » (2010 : 9) établi dans cette opposition âme/corps.

également cette impression d'avancer » (1988 : 263). Dans sa lettre envoyée le 19 juillet 1955, Genet commande également à Marc Barbezat *Les Tarahamuras* d'Artaud, publié aux éditions de L'Arbalète (cf. *ibid.* : 143). Il est en de même dans la lettre à Pauvert, publiée en préface de l'édition des *Bonnes* de 1954, où Genet parle du théâtre oriental et de l'effet que celui-ci produit sur lui, semblant se référer à Artaud et à son ouvrage *Le Théâtre et son double* (cf. 1954 : 11). Même si le metteur en scène Roger Blin, qui a travaillé avec Genet, déclare dans un entretien que « Genet n'a pas été influencé par Artaud. Il l'a peu lu. La cruauté de Genet est plus simple, plus classique, plus fataliste : c'est la cruauté que les dieux ont infligée aux hommes au temps où les dieux étaient proches des hommes » (Knapp 1972 : 40), nous avons la conviction que les écrits d'Artaud ont eu une influence décisive sur la pensée théâtrale de Genet. Robert Brustein dans *The Theatre of Revolt* souligne également les liens communs entre Artaud et Genet au niveau de la reformulation des paradigmes du théâtre en puisant directement ou indirectement dans les formes théâtrales extra-européennes. À ce sujet, le théâtre de cruauté d'Artaud revêt une importance incontestable : Artaud explique ce concept théâtral dans une lettre à Jean Paulhan du 13 septembre 1932, en évoquant ce terme qui « doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement » (1985 [1938] : 157). Selon une autre lettre du 14 novembre 1932, adressée également à Paulhan, il « emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres » (*ibid.* : 159). Pour reprendre Brustein dans l'ouvrage cité auparavant, Genet voulait également créer « an alchemical, primitive, messianic theatre, embodying many of Artaud's percepts : an Oriental theatre of metaphysical tendency, the modern equivalent of the mystery religions » (1965 : 377) et rejoint ainsi également le théâtre de cruauté prôné par Artaud. Cela s'explique surtout par le fait que la cruauté d'Artaud rejoint justement cette métaphysique et ce sentiment primaire et ancestral de la souffrance physique et psychique que Blin décrit justement chez Genet. Blin utilise donc le mot « cruauté » au sens commun, et non au sens métaphysique et esthétique que lui a donné Artaud. Plus récemment, Véronique Lane, dans son travail de thèse *Tenir l'évanouissement. Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant : Jean Genet et Antonin Artaud*, analyse le rapport étroit entre ces deux écrivains révolutionnaires. Comme Brustein, Lane voit un lien majeur entre la pensée d'Artaud et celle de Genet, surtout au niveau de l'innovation des paradigmes théâtraux et de la conception du rituel et du religieux sur scène. La remarque suivante se réfère à la phrase de Genet adressée à Barbezat par rapport à Artaud avec qui on a l'« impression d'avancer » :

[I]ls ont tous deux en commun, de chercher l'« ailleurs » [...]. La métaphore dont use Genet pour dire l'urgence qu'il ressent et admire dans l'écriture Artaud [sic] [...] évoque en outre les deux types de discours les plus souvent sollicités par la critique pour analyser leurs œuvres [...] : [l]es paradigmes de l'avant-garde et du religieux. (Lane 2011 : 13)

Ainsi, hormis cette quête d'un « ailleurs » tantôt physique tantôt psychique, le paradigme théâtral autour du « religieux » rejoint la notion du « rituel » et s'avère être une composante importante chez Genet pour le déroulement de l'action dans ses pièces de théâtre, telles *Le Balcon* ou *Les Nègres*.

Nous allons compléter cette comparaison de Lane entre Artaud et Genet par la notion de « théâtralité », même si Artaud ne l'utilise pas explicitement dans ses écrits : indirectement, nous sommes quand même confrontés à la « théâtralité » qui semble être « redécouverte » par le biais des spectacles asiatiques. Nous reprendrons à ce sujet la définition que Joachim Fiebach en donne dans son article « Theatricality : From Oral Traditions to Televised < Realities > » où il explique clairement l'essence du théâtre au niveau de la « théâtralité » :

Theater is a type of social communication whose specificity is, first, the ostentatious display of audiovisual movements. The body's activities are their primary agency. [...] Our attraction to theater rests on the ostentatious presentation of creative human skills, the demonstration of physical abilities, the intelligent timing of activities and the making of specific spaces [...]. The staging of such abilities is the necessary [...] source of theater's aesthetic pleasure. Second, [...] the presentation of such movements [...] is inherently a *symbolic action*. In other words, performance always tends to be a semiotic process. (2002 : 17)

Naturellement, on voit bien que dans cette définition le texte dramatique n'est pas du tout pris en considération. Néanmoins, on retrouve dans cette tentative définitionnelle deux points qui vont être repris par les avant-gardistes de cette époque – suivant justement cette démarche qui consiste à se détacher du textuel pour se consacrer davantage à la représentation sur scène – et plus tard dans presque toutes les représentations post-dramatiques : d'abord, la forte présence corporelle de l'acteur qui joue sur scène en utilisant son physique et sa voix pour attirer l'attention du spectateur et, ensuite, la signification plurielle, sémiotique et symbolique de ce qui est représenté sur scène. Or c'est justement ce qu'Artaud trouve si fascinant dans le théâtre balinais, lorsqu'il constate dans sa description des interprètes « qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air [...] se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (1985 [1938] : 82). À partir de ce « nouveau langage physique », le spectateur peut alors décoder le jeu de l'acteur comme il le désire et le ressent.

Tout ce que représente le théâtre d'Asie, mais aussi celui d'autres pays extra-européens comme par exemple d'Afrique, offre à Antonin Artaud les compo-

santes indispensables, mais apparemment perdues, du théâtre en général : l'unification de tous les registres sectoriels dans le jeu théâtral, l'implication physique de l'interprète et le reflet permanent du spirituel sur scène. Dans son chapitre « Sur le théâtre balinais », Artaud en vient à l'essentiel lorsqu'il écrit :

Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire ce qui dans l'air du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace : mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait, eu égard à ce qui ne se mesure pas et qui tient au pouvoir de suggestion de l'esprit, demander au Théâtre Balinais une leçon de spiritualité. (1985 [1938] : 85 sq.)

La notion de « théâtralité », telle que la conçoit Artaud, contient justement cette fusion complète de la diversité scénique, englobant la danse, la musique, les gestes et la mise en scène entière dans le spectacle théâtral lui-même, comme le souligne également Doris Kolesch dans son article « Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud » :

Artaud [hatte] ein ausgeprägtes Gespür für Theatralität, die aus der Dichte und heterogenen Vielfalt des Signifikantenmaterials – also Musik, Tanz, Mimik, Gebärdenspiel, Intonation, Architektur, Beleuchtung, Ausstattung etc. – und aus dessen [...] Kombination resultiert. Damit wird [...] die Dominantensetzung des bürgerlichen Theaters verabschiedet; das Theater wird von Artaud – wie von der gesamten Theateravantgarde – entliterarisiert und entpsychologisiert sowie von jeglichem Illusionismus befreit. (1994 : 240)

Ce détachement de l'illusionnisme correspond à une libération du joug du naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui limite le théâtre à la représentation de la réalité sur scène, car le spectateur a en face de lui l'illusion du monde dans lequel il vit. Ce qu'Artaud veut créer dans son théâtre entièrement affranchi du texte, c'est plutôt un théâtre d'une cruauté sensuelle, qui serait, pour reprendre les mots de Kolesch, comme une opération sans anesthésie (cf. *ibid.* : 245). Artaud a la vision d'un théâtre qui encercle et envahit le spectateur – physiquement et mentalement – ce que nous pouvons également observer, d'une manière différente ou plus nuancée, dans les pièces de Genet.

À côté de la notion de théâtralité, le rituel se révèle très important pour les avant-gardistes et les auteurs des ouvrages étudiés dans ce travail. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la France est régie, comme toute l'Europe, par les leitmotifs de l'industrialisation de la société, la rationalisation du monde quotidien et la sécularisation de la pensée. Dans ce monde désenchanté, en référence à l'énoncé « Entzauberung der Welt » utilisé par Max Weber dans sa conférence sur « Wissenschaft als Beruf » de 1917 (Weber cité d'après H. Lehmann 2009 : 10), l'univers mystérieux semble être perdu, caché sous ces couches positivistes qui

l'étouffent peu à peu. Même si le théâtre asiatique demeure, pour la plupart des spectateurs, étranger et incompréhensible, il offre à certains hommes de lettres en Europe l'éclat affaibli de cet univers mythique et religieux tant recherché pour combler cette absence de spiritualité. Cette soif de l'incompréhensible et cette recherche non d'une seule vérité représentée sur scène, mais de plusieurs vérités à différentes facettes expliquent aussi pourquoi tant de théoriciens ou auteurs ont été séduits par l'importance du rituel dans le théâtre asiatique. Kolesch résume assez bien tous les points qui ont eu un impact considérable sur le théâtre français de l'époque :

Die Entliterarisierung und Entpsychologisierung des Theaters, die Entfesselung theatraler Mittel, die Ästhetik des Schocks, das Zusammenspiel von Sensualität und Reflexion sowie die Suche nach einer [...] verdrängten Wirklichkeit kennzeichnen nicht nur das Theater der Grausamkeit; wir können diese Merkmale [...] als charakteristisch für zahlreiche Repräsentanten der historischen Avantgarde bezeichnen. (1994 : 250)

Aspirant à inclure certaines caractéristiques du théâtre asiatique dans sa pensée théâtrale, Antonin Artaud suit la voie des autres avant-gardistes du milieu théâtral en France, mais aussi d'autres milieux artistiques dans toute l'Europe. Ces avant-gardistes espéraient sauver la culture, en l'occurrence le théâtre européen, en s'orientant vers la culture orientale, africaine ou asiatique.

## 8.5. L'anti-cérémonie cruelle d'une illusion identificatoire dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Jean Genet

### 8.5.1. Transfert culturel et ritualisation du théâtre chez Jean Genet

Tout comme chez Antonin Artaud, le motif du rituel joue un rôle primordial dans le théâtre de Jean Genet. L'action de ses pièces de théâtre est dictée par un culte ritualisé qui devient un des leitmotive dans la dynamique de l'organisation interne du jeu théâtral. Ce penchant pour le cérémoniel n'a rien de vraiment étonnant : en effet, il y a eu dans les années soixante et soixante-dix (et même dans les années cinquante, comme nous allons le voir avec Jean Genet), un renouvellement et un renforcement du transfert culturel avec les diverses formes théâtrales d'Europe, d'Asie ou d'Afrique. On constate donc une émergence croissante de nouvelles formes du théâtre rituel, s'appuyant sur les propres traditions et celles d'autres cultures (cf. Fischer-Lichte 1999 : 18). En ce qui concerne le Japon, ce transfert culturel renouvelé est lié, entre autres, à la publication des traductions et ouvrages sur la culture nipponne dans les années cinquante et soixante, comme ceux de Sieffert et Renondeau, au succès des

représentations des troupes nipponnes au Théâtre des Nations et aux atrocités de la Seconde Guerre mondiale, à partir desquelles le Japon, pays coupable et victime à la fois, devient le point de mire tragique des conséquences néfastes des progrès technologiques et militaires. À côté de ce transfert transculturel entre les différentes formes théâtrales – occidentales, orientales, etc. – Fischer-Lichte remarque qu'il y a eu également un changement majeur en ce qui concerne la notion de ritualité elle-même (elle se réfère surtout au théâtre des années 68, mais nous pouvons constater des liens avec le caractère rituel du théâtre de Genet) :

Während die Vertreter des älteren europäischen Ritualtheaters von Nietzsche über Artaud bis zu Grotowski vor allem eine spirituelle Wiedergeburt des durch die Zivilisation « verkrüppelten » abendländischen Menschen im Sinne hatten, eignet dem Ritualtheater eine deutlich politische Stoßrichtung [...]. Die Funktion des neuen Ritualtheaters ist [...] in den betroffenen Kulturen jeweils auf die Entstehung und Entwicklung einer neuen kulturellen Identität bezogen. (Ibid. : 190)

Nous retrouvons justement dans les pièces de théâtre de Genet ces formes d'instruments identificatoires renforcés par le rituel pour développer une nouvelle identité culturelle, mais aussi spirituelle et politique, grâce à une cérémonie ritualisée du jeu scénique.

Dans cette démarche consistant à puiser des idées dans le théâtre rituel, il ne faut pas négliger le rôle du théâtre grec qui a exercé une fascination toute particulière sur les idées théâtrales de Genet. C'est surtout la lecture de l'œuvre de Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, dont la version allemande a été publiée en 1872, qui l'a inspiré à tel point qu'il a entièrement remanié la structure du *Balcon* pour la rendre plus « grecque » surtout en ce qui concerne la notion de ritualité (cf. J.-B. Moraly 1988 : 228). Jean-Jacques Roubine va jusqu'à dire que Genet est « à peu près le seul dramaturge contemporain qui ait réalisé une œuvre théâtrale fondée sur une dramaturgie du cérémonial » (1980 : 160), même si ce constat est peut-être un peu poussé. Gilles Ernst étend cette constatation à l'auteur Eugène Ionesco lorsqu'il écrit dans son article « La mort théâtrale chez Genet : rituel et dérision du rituel » : « Avec Ionesco, dans *Le Roi se meurt*, Genet est [...] un des rares dramaturges contemporains à accorder d'importance à l'aspect cérémoniel du mourir » (2011 : 164). Cette importance du rituel chez Genet le rapproche donc de Claudel, même si ces deux auteurs paraissent si différents l'un de l'autre. C'est ce que constate également Jean-Bernard Moraly dans son article « J'ai deux amours : Claudel, Genet, Théoriciens du Théâtre » quand il écrit :

[C]es deux auteurs de texte, possédant une vue claire d'une nouvelle fonction de l'événement théâtral (cérémonie et non plus représentation) ne sont pas des metteurs en scène. [...] Claudel essaie d'intervenir dans les représentations. On l'écarte. [...] Echec de Genet tentant de mettre en scène *Haute surveillance* en 1949 [...]. Echecs qui

ne sont pas dus [...] à un manque du sens de la scène mais au contraire, à une vision théâtrale trop en avance sur son temps. [...] C'est par le biais de l'écriture qu'ils doivent obtenir les résultats dont ils rêvent. Représentant une représentation, ils se dirigent vers un théâtre pur. Ils se libèrent de l'imitation du réel. (1988 : 232)

Dans cette remarque de Jean-Bernard Moraly, nous trouvons exactement les termes qui décrivent cette tentative de ritualiser le théâtre en présentant une « cérémonie et non plus [une] représentation », en s'écartant « de l'imitation du réel », pour offrir une représentation théâtrale qui se libère du champ classique de la mimésis et rejoint le *nô* et la notion d'« un théâtre pur » énoncée et prônée par Antonin Artaud dans les années trente. Même si Claudel et Genet sont tout à fait différents en ce qui concerne les thèmes majeurs de leurs pièces de théâtre, ils semblent être tous deux, par rapport aux autres formes théâtrales de l'époque, « en avance sur [leur] temps ». C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ces deux auteurs sont si difficiles à catégoriser dans l'histoire du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, un point commun entre ces deux auteurs est certainement la rupture avec l'esthétique de la mimésis et d'une action « classique » par l'introduction d'une narration quasi épique et par un renforcement du motif du rituel.

C'est justement le manque de caractère rituel que Genet critique ouvertement dans le théâtre européen, en constatant que « [m]ême les très belles pièces occidentales ont un air de chienlit, de mascarades, non de cérémonies », comme on peut le lire dans la fameuse lettre à Jean-Jacques Pauvert (Genet 1990 : 102 sq.). Ceci est souligné dans la préface d'Edmund White, traduite par Albert Dichy, reprise dans *Fragments... Et autres textes*, affirmant que « [d]ans la dramaturgie orientale, dans le théâtre grec, [et] dans les rituels de l'Église [...], Genet recherche des modèles de rigueur » (ibid. : 28). C'est ce que constate également Gene A. Plunka dans *The Rites of Passage of Jean Genet. The Art and Aesthetics of Risk Taking* quand il relève l'importance de cette cérémonie sacrée par rapport au côté politico-sociologique<sup>197</sup> que maints chercheurs soulignent dans le théâtre de Genet :

To Genet, theater is a sublime ritual, a sacred ceremony. Although Genet's theater has been described as political or sociological, he prefers to see his plays as aesthetic rites designed to release our latent urges and impulses. (1992 : 128 sq.)

Ce constat de Plunka s'avère tout à fait juste, comme nous le verrons plus loin lors de l'analyse de la pièce. Ici aussi, nous rejoignons les notions du théâtre *nô* avec cette représentation de bribes d'émotions, de sentiments profonds et

197 Gene A. Plunka se réfère à une remarque de Genet lors d'une interview menée par la revue *Playboy* : « I write plays in order to crystallize a theatrical, a dramatic emotion. I'm not concerned about whether, for example, *The Blacks* serves the Negroes » (1964 : 52).

d'abstraction de l'image sur scène et non pas d'une action concrète. Genet le dit d'ailleurs lui-même dans sa préface « Comment jouer *Le Balcon* » lorsqu'il écrit : « *ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est [...] la glorification de l'Image et du Reflet* » (LB : 13).

Un autre fait intéressant souligne le rapport de Genet avec le théâtre nippon : il fait envoyer un exemplaire du *Balcon* à la traductrice japonaise Tomiko Asabuki<sup>198</sup> qui réside alors à Paris, comme nous pouvons le lire dans une lettre adressée le 14 janvier 1957 par Jean Genet à son éditeur Marc Barbezat : « Pouvez-vous, d'urgence, envoyer un exemplaire à [...] Madame Tomiko Asabuki [...]. C'est très important » (1988 : 164). On se demande pourquoi il tenait tant à envoyer un exemplaire à la traductrice japonaise : avait-il besoin de son avis sur le contenu et le déroulement de la pièce ou voulait-il qu'elle traduise sa pièce en japonais ? En tout cas, Antoine Bourseiller met en lumière dans son interview « Sur le Balcon » quelques intentions dramaturgiques de Genet concernant le caractère cérémoniel du *Balcon* et le théâtre nippon quand il dit que « [l]a seule façon dont il voudrait que soit monté *Le Balcon*, c'est que la pièce soit surjouée, presque déclamée dans la vision, dans l'esthétisme. Que cela rejoigne un peu le déroulement rituel du Nô » (1981 : 45). Cette réflexion ne signifie toutefois pas que la pièce, en étant « surjouée », rejoigne une fausse théâtralité, mais qu'elle adopte une mise en scène valorisant tous les outils scéniques, comme les masques, ou un jeu des acteurs différencié et appuyé qui souligne la gravité ou l'absurdité de la situation. Même si on n'a pas de prise de position directe de Genet concernant l'utilisation du théâtre japonais dans ses pièces, nous constatons tout de même une accumulation d'indices indirects qui soulignent cette volonté.<sup>199</sup>

On peut admettre qu'un des buts principaux des pièces de Genet n'est pas de raconter une intrigue linéaire avec un début, un point culminant et une fin, mais de décrire le déroulement d'une cérémonie sur scène dont la mise en œuvre dicte et clôt le spectacle. Ce sont surtout *Le Balcon* et *Les Nègres* de Genet qui reprennent ces formes primitives du théâtre rituel, réactivées par la découverte du théâtre nippon en Occident au début du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le rappelle également Scarlett Christiane Winter dans *Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und*

198 Curieusement, nous avons trouvé dans le fonds Gabriel Cousin à l'IMEC un bout de papier où l'auteur a noté quatre noms de Japonais (et leur adresse en France). Tomiko Asabuki figure justement dans cette liste des quatre Japonais (cf. CSN 9.2. *Mise en scène de Jean Durozier, TPO (Festival de Carcassonne) (1980)*).

199 Dans un télégramme à Marc Barbezat du 30 mars 1947, Genet écrit : « Quand venez-vous Jovet désir entendre Olga Apportez Chants Secrets, Japon Poèmes » (1988 : 115). Dans ce document, il y a deux informations intéressantes : d'une part, Genet parle de Jovet, qui travaillait comme acteur chez Copeau et qui a donc été influencé par ses idées concernant le théâtre japonais, d'autre part, il parle de poèmes japonais qu'il aimerait bien lire.

*Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet*, quand elle analyse le jeu théâtral dans *Le Balcon*, en le comparant au *Urtheater*, ce théâtre des origines :

*Le Balcon* dramatisiert bei genauerer Betrachtung ‹ Urformen › des Theaters ; die Rollenspiele im Bordell zeichnen sich durch rituellen und kultischen Charakter aus. Hierauf verweisen sowohl der zeremonielle Festcharakter der Spiele, die ausgeprägte Kostümierung bzw. Maskierung der Spieler [...], der beschwörende deklamatorische Ton der Monologpartien auch die [...] Wiederholungsstruktur, die jedem Rollenspiel zugrundeliegt. (1995 : 157)

Mais quelle est alors la fonction concrète du rituel dans les pièces de théâtre de Genet et pour le développement personnel des protagonistes ?

#### 8.5.2. Le rituel comme moyen identificatoire et purificateur dans *Le Balcon* et *Les Nègres*

Les jeux ritualisés dans la maison close du *Balcon*, ce monde hétérotopique, pour reprendre la notion théorique de Michel Foucault, où plusieurs personnages essayent de se défaire du rôle et du statut qui leur sont attribués dans la réalité théâtrale pour endosser leur identité désirée, sont analogues au jeu culte que l'on retrouvait déjà dans le théâtre de la Grèce antique ou dans le théâtre japonais, se manifestant, entre autres, à travers le choix des costumes et masques et la répétition dans le discours et l'action. À l'aide de ce jeu ritualisé, l'Évêque, le Juge et le Général tentent de se libérer de l'identité qui leur a été assignée et de modifier leur statut social, comme le décrit Turner (cf. 2005 [1969] : 95), pour se transformer et se livrer à leur identité rêvée, mais qui s'avère finalement être illusoire et même fautive. La pièce *Le Balcon*, « construit[e] autour d'un défilé de figures hiératiques qui ritualisent l'exhibition » (Crétois 2009 : 125), commence par les trois séances des trois protagonistes dans le bordel pour être entrecoupée à la fin par un entr'acte satirique. C'est seulement après cet entr'acte que commence la véritable action narrative du *Balcon* construite autour de l'attente anxieuse de l'arrivée du Chef de la police et d'une révolution qui se déroule à l'extérieur du bordel. Les trois séances de l'Évêque, du Juge et du Général semblent fonctionner comme des cérémonies introductives qui rapprochent le spectateur de l'essence même de la pièce. Ceci est également souligné par Pierre Crétois qui écrit dans son article « Regardez, il n'y a rien à voir » que « [t]oute la dramaturgie est [...] construite autour de réponses éclatées à l'interrogation des personnages sur l'essence, sur ce qui est le plus authentiquement eux-mêmes » (ibid. : 126). Ce jeu rituel est caractérisé et structuré par le décor, par un rapport soumis à des règles précises entre chaque client du bordel et la fille qui lui a été attribuée, par

un acte transformatif du personnage durant la performance qui, à la fin de la séance, s'achève par une répétition du motif de la cérémonie et par une glorification ritualisée de la mort héroïque.

Le décor du premier tableau du *Balcon* souligne d'ores et déjà le caractère sacré de la scène, puisque la scène « semble représenter une sacristie, formée de trois paravents de satin, rouge sang. [...] Au-dessus un énorme crucifix espagnol, dessiné en trompe l'œil » (LB : 19). L'Évêque, « mitré et en chape dorée » (id.), est en train de finir sa séance dans le bordel qui consistait à châtier et absoudre une jeune fille. À la fin de sa séance, il doit quitter ses ornements et ainsi son identité désirée, mais toutefois utopique :

Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face avec ma mort. (Ibid. : 28)

La parure tout comme le jeu d'absolution avec cette fille du bordel confessant ses péchés fonctionnent comme des éléments renforçant l'ardeur des protagonistes à « rentre[r] en [eux]-même[s] » et donc à pénétrer dans la quintessence de leur plus profond être. Dépourvus de ces outils (« ornements, dentelles », attributs qui sont personnifiés à travers l'allocution directe), ils meurent – sont « face à face avec [l]a mort » – et doivent retourner vers l'ordre dicté par la société qui ne leur procure plus la satisfaction attendue. On peut donc dire qu'à travers ces costumes et ornements, les personnages tentent de trouver leur image parfaite ; cette quête est marquée par « un effort constant et résolu vers un idéal qui n'est pas une pure apparence, car l'image parfaite est le reflet d'une essence rêvée, fantasmée » (Crétois 2009 : 126 sq.).

Ce motif de création d'une identité illusoire à partir d'un acte rituel transparaît également dans une remarque du Juge dans le deuxième tableau du *Balcon* quand celui-ci constate avec effroi que son rôle fictif dans ce jeu ritualisé dépend de la volonté des autres interprètes, la Voleuse et le Bourreau. Sans eux, il perd sa fonction et sa raison d'être, puisque c'est grâce à leurs rôles qu'il est ce qu'il est, c'est-à-dire ce qu'il joue<sup>200</sup> :

Vous êtes mes deux compléments parfaits... Ah le joli trio que nous formons ! (À la Voleuse.) Mais toi, tu as un privilège sur lui, sur moi aussi d'ailleurs, celui de l'antériorité. Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse. Il suffirait que tu refuses [...] pour que je cesse d'être... et que je disparaisse, évaporé. (LB : 37 sq.)

200 Ceci se voit également dans la scène déjà citée avec l'Évêque quand celui-ci cherche à convaincre la femme de lui dire si ses péchés sont bel et bien réels : « Mais notre sainteté n'est faite que de pouvoir vous pardonner vos péchés. Furent-ils joués » (LB : 24) ? Dans sa question transperce sa peur ressentie face à un faux jeu de la femme qui renverserait l'ordre établi par le bordel.

À côté de ce refus de la Voleuse qui priverait le Juge de son identité vécue dans le bordel, un faux jeu sans véritables émotions de la part de la Voleuse aurait le même effet destructeur : « Écoute : il faut que tu sois une voleuse modèle, si tu veux que je sois un juge modèle. Fausse voleuse, je deviens un faux juge » (ibid. : 32 sq.). Ici aussi le caractère hétérotopique du bordel est souligné : toute action se déroule dans ce huis clos, mais constitue en même temps un reflet de la société avec des règles et des normes spécialement établies. Cette interdépendance des trois rôles, le Juge, la Voleuse et le Bourreau, évoluant à travers ce rituel de faute et châtement, de dominé et dominant, renvoie à la condition ambivalente de la scène théâtrale elle-même, lieu d'un jeu scénique où les interprètes sont obligés de vivre dans un présent déterminé par les autres acteurs, l'auteur, le metteur en scène et finalement le public. Dans ce jeu, désiré et choisi par le Juge, le personnage est confronté à une sorte de cercle vicieux : cette cérémonie semble se répéter à l'infini, car le deuxième tableau finit par les mêmes paroles et actions que celles du début. La Voleuse, ayant acquis son autorité sur le Juge qui la supplie de garder son rôle, le force à lui lécher les pieds (cf. ibid. : 30 et 40). Cette itération du jeu rituel renvoie alors à une certaine absurdité de la situation tout en revêtant un caractère tragique, puisque « les personnages de Genet n'existent jamais en et par eux-mêmes mais toujours par rapport à et en fonction d'autre chose à quoi ils se comparent et cherchent à s'égaliser » (Crétois 2009 : 128). Avec ce jeu qui recommence, le Juge reste éternellement dans son monde clos qu'il a lui-même choisi.

Le troisième tableau décrit la séance du troisième personnage, le Général, qui veut créer une image parfaite de cette « essence rêvée, fantasmée » mentionnée auparavant. La mise en scène ritualisée de la mort du héros pour créer cette image désirée et déclencher l'acte transformatif durant la performance nécessite d'abord la mobilisation de tous les outils et ornements servant à perfectionner l'illusion du rêve, comme on l'a déjà vu chez l'Évêque. Un dialogue entre le Général, client du bordel, et Irma, meneuse du jeu et propriétaire de la maison close, énumère tous les outils indispensables à une représentation réaliste de cette Image, tout en ajoutant une connotation fortement satirique à la scène :

Le Général : Et des éperons : aurai-je des éperons ? J'avais dit qu'on les fixe à mes bottes. Des bottes acajou, n'est-ce pas ?

Irma : Oui, mon général. Acajou. Et vernies.

Le Général : Vernies, soit, mais avec de la boue ?

Irma : De la boue et, peut-être, un peu de sang. J'ai fait préparer les décorations.

Le Général : Authentiques ?

Irma : Authentiques. (LB : 43)

Les ornements nécessaires, comme les « bottes acajou », doivent être préparés correctement avec « [d]e la boue et [...] un peu de sang » pour parfaire

l'authenticité de la séance du Général ; or, il existe une contradiction visible entre ces décorations préparées à l'avance – donc artificielles – et leur caractère authentique. Toutefois, ces outils apportent à la scène de mort du Général la vraisemblance nécessaire pour souligner son caractère héroïque. À la fin de la séance, la Fille, jouant le rôle du cheval Colombe, fait un éloge de son Général, mort en héros ; de plus, cette mort du Général est fortement dramatisée par une musique militaire de Chopin :

La Fille : Mon héros est mort debout ! Le défilé continue. Tes officiers d'ordonnance me précédent... Puis me voici, moi, Colombe, ton cheval de bataille... La musique militaire joue une marche funèbre...

*La Fille chante – en marchant, immobile – la Marche funèbre de Chopin, qu'un orchestre invisible, avec cuivres, continue.* (Ibid. : 51)

Le chant de la Fille, le défilé imaginaire des officiers et l'orchestre jouant la *Marche funèbre* accompagnent donc cette séance de la mort du héros comme lors de funérailles nationales ou militaires qui rendent hommage aux soldats morts pour la défense de leur patrie. Ayant décrit une bataille pendant toute la séance, le Général clôt sa vie de militaire par sa mort. Cette mort ritualisée par la description de la bataille tandis qu'il chevauche Colombe et par la parade militaire finale comporte toutefois un moment d'hésitation pendant la séance, déclenché par une prise de conscience cruelle de la situation présente :

Le Général, *hésitant* : ... proche de la mort... où je ne serai rien, mais reflétée à l'infini dans ces miroirs, que mon image [...]. Donc, tout à l'heure, à l'appel des trompettes, nous allons descendre – moi te chevauchant – vers la gloire et la mort, car je vais mourir. C'est bien d'une descente au tombeau qu'il s'agit...

La Fille : Mais, mon général, vous êtes mort depuis hier. (Ibid. : 49)

Imaginant sa future mort glorieuse, le Général associe cette mort à un néant (« où je ne serai rien »), mais ce rien sera reproduit par son image à l'infini à travers la cérémonie (« à l'appel des trompettes, nous allons descendre [...] vers la gloire et la mort »). C'est la fille qui lui rappelle qu'il est « mort depuis hier » : cet état d'une mort déjà révolue renvoie à cette fausse image, au sens d'inexistante en réalité, et en même temps à la répétition de ce moment, car, comme le Juge, le Général est enfermé dans ce scénario du bordel qui se répète à l'infini.

Ce caractère itératif et déterminant de la cérémonie est encore renforcé dans *Le Balcon* par le fait que le lieu du jeu est une maison close, ayant ses propres règles : c'est donc un lieu parfait pour les illusions et rêveries des clients désireux d'échapper à la réalité et à leur identité à travers une cérémonie grave cadencée par les envies profondes des protagonistes, comme le décrit aussi Plunka dans son *The Rites of Passage of Jean Genet. The Art and Aesthetics of Risk Taking* :

In the brothel, the Three Figures lose their own identities and participate in illusory scenarios to become figures of authority. In reality, the brothel patrons are gasmen, plumbers, clerks, and bankers [...]. Madame Irma's house of illusions allows them to forsake their own mundane existences for a chance to obtain power, security, and authority by willing a sense of Being. (1992 : 199)

La propriétaire de la maison close, Irma, l'affirme également dans le cinquième tableau en constatant qu'« [u]n éclat de rire, ou même un sourire fout tout par terre. S'il y a sourire, il y a doute. Les clients veulent des cérémonies graves. [...] Ma maison est un lieu sévère » (LB : 56). Ceci dit, elle décrit dans le même tableau ses clients comme des personnes ayant envie d'échapper au monde « réel » pour se livrer à ce monde ritualisé et régi par les lois secrètes de la maison close : « Ils sont dans la vie, supports d'une parade qu'ils doivent traîner dans la boue du réel et du quotidien. Ici la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte » (ibid. : 65). Ces cérémonies doivent donc se dérouler d'une manière grave et non exagérée ou humoristique au sens d'une parodie du rituel.

Les personnages de la pièce *Le Balcon* essaient donc, par le biais de la cérémonie, de se transformer et ainsi de se libérer de leur identité sociale et individuelle, ressentie soit comme insatisfaisante soit même comme fautive. En effet, pour reprendre Claire Lozier dans *De l'Abject et du Sublime*. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett, « [e]n se rendant au bordel, les personnages recherchent la sacralisation et la mythification de leur moi leur permettant de devenir de pures fonctions symboliques débarrassées de toute réalité » (2012 : 127). Le Chef de la police le dit d'ailleurs ouvertement à Irma en la décrivant comme « la maîtresse d'une maison d'illusions » (LB : 85) et en ajoutant : « Si je viens chez toi, c'est pour me satisfaire dans tes miroirs et dans tes jeux » (id.). Par définition, la transformation rituelle des personnages est certes existentielle, mais finalement illusoire. En réalité, ce qui reste n'est qu'une copie, un éclat dans un miroir brisé, une image floue du rêve, comme les personnages vont finalement le remarquer au cours de la pièce. Ceci apparaît dans une réplique de l'Évêque, dans le neuvième tableau du *Balcon*, signifiant le retour de l'ordre après les attaques révolutionnaires, qui décrit le processus douloureux consistant à sortir de l'univers hétérotopique et bien cadré :

Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité. (Ibid. : 129)

Le terme crucial est ici la « visibilité » : les trois personnages sont maintenant exposés aux regards de tous et leurs cérémonies vécues dans le bordel<sup>201</sup> sortent

201 En effet, pour reprendre Pierre Laforgue dans son article « *Le Balcon*, < glorification de

du domaine privé pour être « exposée[s] [...] [et] publiée[s] ». Si on revient au terme du rituel comme acte performatif de la transformation, celui-ci a donc fait subir aux trois personnages une modification complète de leur individualité en extériorisant leur statut social, créé dans le bordel, et en l'exposant dans la réalité du monde extérieur. La révolution, fonctionnant « comme référent, c'est-à-dire linguistiquement comme ce qui est extérieur au texte » (Laforgue 2009 : 119), et accompagnant l'action de la pièce, est canalisée et surmontée par la fixation réelle de l'image fantasmée de l'Évêque, du Juge et du Général. La cérémonie qui s'est déroulée dans un domaine privé et fantasmé se voit alors non seulement confrontée à la révolution, mais aussi extériorisée par celle-ci, car cette révolte justement fixe les images créées dans le lieu hétérotopique du bordel.

En revanche, si la cérémonie ne se déroulait pas correctement, l'effet identificateur et purificateur émanant de l'acte rituel s'effondrerait : c'est pourquoi tout doit être joué selon des règles bien définies et une ordonnance parfaitement structurée, dictée par un meneur de jeu qui devient le maître de cérémonie. C'est le cas de la pièce *Les Nègres* qui se déroule autour de l'enterrement d'une femme blanche assassinée. La didascalie mise en italique qui se situe tout au début de la pièce introduit alors directement le lecteur ou le spectateur dans l'ambiance de cette cérémonie d'enterrement, puisqu'il y a « [a]u milieu de la scène [...], un catafalque recouvert d'une nappe blanche. Sur le catafalque, des fleurs en bouquet » (LN : 19). À ce sujet, Gilles Ernst souligne dans son article déjà mentionné la particularité de cette mise en scène d'un enterrement se déroulant autour de ce catafalque positionné au milieu de la scène :

[L]e cercueil n'est pas placé *sur* le catafalque ainsi que cela se fait dans la messe des funérailles, il est en dessous. [...] Si messe il y a, il s'agit donc d'un requiem d'intercession ou requiem mémorial, où le catafalque, sorti de l'usage maintenant, symbolisait le cercueil. (2011 : 167)

Ainsi, par ce détournement du motif du cercueil, le catafalque symbolise également le motif du néant omniprésent dans les pièces de Genet, un « requiem mémoriel », où la femme blanche est devenue un substitut de ce néant ressenti par les protagonistes.

À cette mise en scène d'un catafalque s'ajoute le motif d'un spectateur dou-

---

l'Image et du Reflet », ou une métaphysique de la révolution », la pièce est organisée autour de deux pôles, « d'abord un plan fantasmatique, ensuite un plan politique. Dans les quatre premiers tableaux sont mis en scène différents fantasmes, fondés sur des rapports de domination entre un maître et une esclave, alors qu'à partir du Sixième tableau le politique domine, quand la révolte fait irruption sur la scène » (2009 : 118). Toutefois, nous précisons encore une fois que ce sont seulement les trois premiers tableaux qui décrivent des cérémonies et que le quatrième tableau fonctionne comme un entr'acte, coupure et jeu satirique à la fois, et non sur « un plan fantasmatique ». Cette démarcation est importante pour renforcer l'unité de chaque cérémonie.

blé : d'une part le public assis dans la salle qui observe la scène de devant, d'autre part la Cour, composée de la Reine, du Juge, du Valet, du Missionnaire et du Gouverneur, debout sur une sorte de plateforme et observant d'en haut la scène qui se déroule en bas :

*La Cour, debout, et sur un seul rang, semble intéressée par le spectacle des Nègres dansant qui, tout à coup, s'immobilisent, interrompant le menuet. Ils s'approchent de la rampe, se retournent d'un quart de cercle pour saluer cérémonieusement la Cour, puis le public. L'un d'eux se détache et parle, s'adressant tantôt au public, tantôt à la Cour.*  
(LN : 23)

Le meneur de jeu, Archibald, se détache des autres Nègres dansant sur la scène et annonce au public et à la Cour le début de la cérémonie : d'abord, il présente les autres acteurs de cette cérémonie qui sont Village, Diouf, Vertu, Bobo, Félicité et Neige. Durant cette présentation transparait déjà un moment de révolte des personnages qui ne veulent pas ou plus participer à cette cérémonie macabre :

*Madame Augusta Neige (elle reste droite)... eh bien... eh bien, madame (en colère et tonnant) saluez ! (Elle reste droite.)... Je vous le demande, saluez, madame ! (Extrêmement doux, presque peiné.) Je vous le demande, saluez, madame, c'est un jeu (Neige s'incline.).* (Ibid. : 23 sq.)

C'est seulement après l'énoncé « c'est un jeu » que Neige se plie aux règlements imposés par Archibald, comme si l'idée du caractère artificiel de la cérémonie pouvait calmer cette phase de révolte. Archibald critique à maintes reprises les autres personnages, Neige et également Ville de Saint-Nazaire, leur reprochant de ne pas suivre l'ordonnance du jeu cérémoniel, nécessaire pour commémorer la mort symbolique de la femme blanche : « Votre geste d'enfant gâtée n'appartenait pas au rite. [...] Et vous, monsieur, vous êtes de trop. [...] Allez, mais allez donc les prévenir. Dites-leur bien que nous avons commencé (ibid. : 29) ». Les personnages de la pièce n'ont « pas le droit de rien changer au cérémonial » (ibid. : 31), sauf s'ils découvrent « quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance » (id.), puisque tous les gestes et mots sont déterminés au préalable<sup>202</sup> par l'ordre du rituel et naturellement celui dicté par l'auteur-metteur en scène. Sur scène, c'est donc Archibald qui veille sur la bienséance et la vraisemblance du jeu des acteurs participant à cet enterrement ritualisé de la femme

202 Ceci se voit également dans le deuxième tableau du *Balcon* quand la Voleuse répond trop vite à la demande du Juge. Elle est alors interrompue et corrigée par le Bourreau :

Le Juge : [...] Dis-moi, mon petit, je t'en supplie, dis-moi que tu es une voleuse.

La Voleuse : Oui, monsieur le Juge !

Le Bourreau : Non !

La Voleuse, *le regardant étonnée* : Non ?

Le Bourreau : C'est pour plus tard.

La Voleuse : Hein ?

Le Bourreau : Je dis : l'aveu doit venir en son heure. Nie. (LB : 31 sq.)

blanche, en les corrigeant à maintes reprises et en leur rappelant que ceci « n'est pas une séance d'hystérie collective, c'est une cérémonie » (ibid. : 64). La cérémonie des Nègres peut également se lire comme un reflet de la réalité « noire » : devant la Cour aux masques blancs, les Nègres en effet se soumettent aux règles définies par les Blancs.

À ce sujet, on peut établir un lien intéressant entre cette insistance sur le déroulement correct, ainsi que le caractère sacré des rites, et les écrits du philosophe surréaliste Georges Bataille (1897–1962)<sup>203</sup> qui ont été lus par Genet (cf. Ernst 2011 : 164 sq.). En effet, les réflexions de Genet par rapport à la transcendance et la sacralité du moment de la mort, comme on peut le lire par exemple dans son roman polémique *Pompes funèbres*<sup>204</sup>, peuvent être rapprochées de celles de Bataille dans *La limite de l'utile* :

Les attitudes profanes sont devenues inadmissibles quand la mort est là. Le glissement hors de soi devant un mort exige un monde sacré. Je dois me perdre dans une sphère plus vaste, où sont des forces qui bravent l'horreur. (2009 [1976] : 246)

Dans *La limite de l'utile*, Bataille met en relation l'écriture et le sacrifice en élaborant « la conception de l'écriture comme *besogne* épuisant l'écrivain qui se sacrifie au travail » (2012 : 98), comme le décrit Claire Lozier dans *De l'abject et du sublime*. En effet, l'auteur se voit, dans le processus de l'écriture, dans une situation de « mise à mort » (id.) : ainsi, l'écriture de l'auteur devient la plateforme du sacrifice de celui-ci, sacrifice auquel le lecteur participe. Cette mise en scène du sacrifice, dans l'écriture et sur la scène théâtrale, rapproche Genet et Bataille : il s'agit à la fois d'un sacrifice, voire d'une mise à mort symbolique de l'écrivain et du dramaturge. En effet, dans *Les Nègres*, ce caractère sacré de la mise en scène pour commémorer la mort symbolique de la femme blanche est renforcé par des gestes semblables à ceux effectués lors d'une messe catholique pour produire les expériences de transformation et de transcendance décrites par MacDonald (cf. 2008 : 149). Ces gestes permettent alors l'accès à une autre altérité ou réalité. Ainsi, Archibald demande aux autres Nègres de fumer des cigarettes pour envelopper de fumée la défunte, comme on le voit dans la didascalie mise en italique qui suit sa demande : « *Tous les Nègres sortent une cigarette de leur poche, se donnent du feu en se saluant, cérémonieusement, puis se mettent en cercle en envoyant la fumée autour du catafalque* » (LN : 34 sq.). La

203 Curieusement, on observe au Japon une réception très importante de l'ouvrage de Bataille qui a été traduit en japonais dans les années 1950/60, comme le constate Yoshikazu Nakaji dans son article « De l'émerveillement à la recherche : Georges Bataille au Japon » (cf. 2013 : 125).

204 « [C]e rejet du monde par le monde peut donner une humilité ou un orgueil, obliger à rechercher de nouvelles règles de vie, que ce nouvel univers permette de voir *l'autre monde* » (Genet 1953 [1948] : 139).

fumée des cigarettes fait penser à l'utilisation de l'encens durant la messe, qui fait référence à l'un des présents apportés par les Rois Mages à Jésus le jour de sa naissance et qui symbolise également l'élévation des prières des croyants au ciel lors de la messe. Ce rituel autour du catafalque est renforcé par le geste de Félicité qui « *s'approche du catafalque, se baisse, et sous le drap passe quelques graines* » (ibid. : 59), comme s'il s'agissait d'une offrande pour la défunte. Pour accomplir la cérémonie, les Nègres ont besoin d'un substitut de la femme blanche qui certes est symboliquement présente lors de la cérémonie, mais corporellement absente de la scène. C'est Diouf qui doit remplacer la femme blanche en se transformant en celle-ci :

Félicité : Monsieur... Samba Graham Diouf ! C'est à vous.

Diouf, *peureux* : Mais madame...

Félicité : Ce soir vous êtes la morte. En place. (Ibid. : 61)

Pour accomplir cette transformation symbolique nécessaire au rituel, Diouf doit mettre une perruque, un masque et des gants (cf. ibid. : 63). Curieusement, c'est Diouf qui essaie à plusieurs reprises de convaincre ses camarades d'apporter à la cérémonie ce caractère sacré susceptible de transformer le rituel en un moment cathartique pour les participants. Cet effet purificateur de l'acte performatif de la cérémonie ne doit alors pas avoir lieu dans un esprit dévastateur et négateur :

Diouf : [...] Voyons, messieurs, mes amis, ce n'est pas d'un cadavre frais que nous avons besoin. Je voudrais que la cérémonie nous engageât, non dans la haine...

Les Nègres, *ironique, et d'une voix morne* : ...mais dans l'amour ! (Ibid. : 42)

Il explique qu'il voudrait « que le simulacre rétablît en effet dans [leurs] âmes un équilibre que [leur] misère perpétue » (id.).

Toutefois, les personnages de la pièce *Les Nègres* n'ont jamais oublié qu'ils font partie d'une cérémonie fautive, ils acceptent avec une certaine fatalité le fait qu'ils existent uniquement pour agir sur la scène et divertir le public, comme le remarque Archibald : « [Q]uel domaine nous reste ! Le Théâtre ! Nous jouerons à nous y réfléchir et lentement nous nous verrons, grand narcissisme noir, disparaître dans son eau » (ibid. : 48). Avec cette allusion au personnage mythologique de Narcisse, la cérémonie se transforme en un rituel cruel tourné en dérision comme s'il s'agissait d'une messe noire.

### 8.5.3. Cérémonies tournées en dérision lors d'une « messe noire » ?

En effet, la pièce *Les Nègres* est guidée par le leitmotiv de la cérémonie, puisqu'il s'agit du rituel d'un enterrement parfaitement structuré qui ouvre et clôt le spectacle. L'absurdité de cette situation est soulignée par le fait qu'à la fin de la

pièce, on revoit « *tous les Nègres [...] [qui] se tiennent debout autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur la scène au lever du rideau* » (ibid. : 123) si bien qu'on ignore finalement si le rituel est réellement achevé ou si les personnages doivent éternellement répéter ce même processus – et être ainsi condamnés à un véritable cercle infernal. Dans *The Theatre of Revolt*, Brustein compare également cette ritualisation dans les pièces de Genet à la messe catholique, guidée par une liturgie rythmée et structurée. Or, selon lui, l'auteur crée non seulement une sorte d'anti-cérémonie, mais même une messe noire, presque satanique, guidée par les principes théoriques de la cruauté artaudienne (mais ici au sens propre du mot « cruauté ») :

If the Mass is dedicated to sacred good, however, Genet's ritual is dedicated to sacred evil. His drama [...] is a kind of Black Mass through which the playwright invokes, not God, but himself. Artaud proposed a theatre of sacrifice and exorcism, and Genet responds. [...] Just as the eating of the Host invokes a primitive act of cannibalism, so the constituent elements of Genet's drama [...] are transformed into ceremonious acts and hieratic gestures. (1965 : 390)

Cette messe noire qui se déroule autour du meurtre d'une femme blanche est annoncée presque joyeusement par Archibald qui, au début de la pièce, déclare au public et à la Cour : « Ce soir, nous ne songerons qu'à vous divertir : nous avons donc tué une Blanche. Elle est là » (*LN* : 27). Cet acte performatif que Brustein décrit comme un rituel dédié au mal sacralisé se voit confirmé par l'itération du sacrifice de la femme blanche non dans un but sacré, mais divertissant. Village, ayant tué cette femme, non sur scène mais auparavant, rappelle qu'il « faut à chaque séance un cadavre frais » (ibid. : 32). L'itération du motif du meurtre ritualisé qui se répète tous les soirs avec chaque séance nécessite donc cruellement chaque fois un nouveau mort qui se transforme en fétiche symbolique pour ce jeu macabre. Ce jeu rituel tourné en dérision est encore renforcé par l'énumération de tous les assassinats commis, décrits par Bobo, pour accomplir une cérémonie parfaite, exigée par la Cour, mais également par le public :

Nous avons ramassé un ancien chanteur de charme tombé dans la misère et dans l'oubli : empaqueté, et en caisse. Là. (*Elle montre le catafalque.*) Trop heureux de lui prêter, pour la cérémonie, l'apparence d'un gouverneur-général, quand il fut tué sous les yeux de la foule – celle d'hier soir, messieurs-dames. Nous l'expédiâmes au grenier. Où il est encore. (*Elle montre la Cour.*) Ainsi sous nos coups sont tombés une dame impotente et brave, un laitier, un facteur, une remailleuse de bas, un notaire...  
*Horrifiée, la Cour recule.* (Ibid. : 49 sq.)

David Bradby et Clare Findburgh soulignent de même dans leur monographie que Genet souhaite une lecture ou plutôt une représentation théâtrale de ses pièces à l'exemple de la messe catholique. Ce recours à la messe catholique pour

élever sa conception théâtrale au niveau désiré et pour acquérir cette transformation complète des protagonistes est expliqué de cette façon :

It is because this is the one example he can think of in which the force of the common belief among the congregation (for congregation, read audience) is sufficient to effect a transformation. As the priest elevates the Host and the congregation prays, the bread and wine are transformed into the body and blood of Christ [...]. This mystic transformation is brought about by the observation of specific ritual actions completed in the presence of people who believe in the efficacy of the transcendent power invoked. (Bradby / Findburgh 2012 : 41)

C'est par le rituel que s'effectue cet acte de transcendance, un moment de libération identitaire des protagonistes en quête de leur rôle dans la société. Nous retrouvons cette notion de messe noire également dans l'article déjà cité de Gilles Ernst (cf. 2011 : 163) : le théâtre de Genet apparaît comme un lieu sombre de gestes exagérés et de cérémonie solennelle, un lieu de l'imagination et de la fictionnalité du jeu théâtral tourné en dérision. Toutefois, dans *Les Nègres*, cette cérémonie macabre garde un caractère grave et effrayant qui renvoie par son caractère itératif à l'absurdité même de la situation. Tout au contraire de sa pièce posthume *Elle*, publiée seulement en 1989, qui fonctionne sur l'inversion et la subversion du sacré : dénonçant les notions d'être et de paraître, d'image et de réalité (telles qu'on les a déjà vues dans *Le Balcon*), Genet laisse apparaître le Pape « sur des patins à roulettes » (*Elle* : 137) tout en montrant son derrière découvert (cf. *ibid.* : 154) au public.

Il en est de même dans la pièce *Le Balcon* où nous trouvons l'association troublante avec le diable dans cette cérémonie qui se déroule dans un bordel. Le Juge, émerveillé de ses jugements envers la Voleuse, prononce une sorte de plaidoyer sur ce qui est bon et mauvais sur terre :

Le monde est une pomme, je la coupe en deux : les bons, les mauvais. Et tu acceptes, merci, tu acceptes d'être la mauvaise ! (*Face au public.*) [...] Mais c'est une occupation douloureuse. S'il était prononcé avec sérieux, chaque jugement me coûterait la vie. C'est pourquoi je suis mort. [...] Roi des Enfers, ce que je pèse, ce sont des morts comme moi. (*LB* : 35)

Ici, le Juge devient à travers cette cérémonie le « Roi des Enfers », mort certes au sens d'irréel et non existant, mais entouré par d'autres morts comme lui. La cérémonie dans *Le Balcon* et *Les Nègres* se transforme alors en son antagonisme, une anti-cérémonie rythmée par le costume, la parure et l'illusion, sans pour autant dériver vers une mascarade : elle devient plutôt une mise en scène de l'absurdité de la condition humaine face à son sort et à son identité, comme le remarque à cet égard l'Envoyé dans le septième tableau du *Balcon* : « Ce qu'il y a de beau sur la terre, c'est aux masques que vous le devez » (*ibid.* : 111).

Déplorant l'absence du rituel dans le théâtre français contemporain, Genet va

s'efforcer de le réintroduire dans sa création théâtrale. L'action de ses pièces *Le Balcon* et *Les Nègres* est alors dictée par une mise en scène dramatique d'un processus rituel qui devient un des principaux leitmotivs. Grâce à une cérémonie ritualisée du jeu scénique, les personnages développent une nouvelle identité individuelle et sociale : l'effet transformatif des rituels entend produire une recréation, voire une guérison éphémère de l'individu sur scène, qui n'aboutit pas toujours à l'issue souhaitée. À ce sujet, Artaud et Genet se rejoignent au niveau de la reformulation des paradigmes du théâtre en puisant directement ou indirectement dans les formes théâtrales asiatiques : celles-ci leur offrent une nouvelle conception de la cérémonie qui rehausse la signification du théâtre entre-temps perdue. Sans disposer d'une prise de position directe de Genet concernant l'influence du théâtre nippon sur sa pensée théâtrale, nous avons néanmoins dégagé plusieurs pistes qui révèlent cette influence, comme l'ont montré les extraits des diverses lettres écrites par l'auteur ainsi que notre analyse des œuvres en question.

#### 8.5.4. Le théâtre de Genet comme terrain de préparation aux simulacres infernaux

Jean Genet nous propose alors une vision artistique tout à fait exceptionnelle : l'auteur, insatisfait des conceptions théâtrales de son époque, a trouvé dans le déroulement rituel une composante essentielle pour créer son nouveau théâtre. L'importance du rituel dans le théâtre de Genet est en grande partie due à l'influence de différentes formes théâtrales, même si cet auteur avait souvent tendance à se contredire, ce qui rend son interprétation souvent complexe.

À présent et en guise de synthèse, nous allons nous pencher sur deux autres textes très intéressants dans lesquels Genet présente une nouvelle définition du théâtre tout en soulignant le rôle de la cérémonie dans celui-ci. Le premier texte est « Le Funambule », publié en 1958 dans l'édition *L'Arbalète* de Marc Barbezat, donc en même temps que *Les Nègres*, et dédié à son amant Abdallah Bentaga qui a travaillé dans le cirque. Genet décrit dans son texte, entrecoupé par des métatextes en italique, le rôle du funambule dans le cirque tout comme le cirque lui-même. Agissant comme lieu de spectacle par excellence, le cirque l'intéresse tout particulièrement, puisque « *la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or* » (1979 [1958] : 14) et lui confère donc une note fabuleuse et un pouvoir transformatif. Il compare le cirque au théâtre en les rattachant tous deux à une fête nocturne et à des funérailles. Le spectateur qui est assis dans les rangs, au théâtre et au cirque, se prépare à pénétrer dans l'essence même de ce sombre spectacle : « *Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux* » (ibid. : 24). Avec une description

qui rappelle celle du « monstre » balinais semblant venir de l'au-delà, Genet dépeint la représentation du funambule, un moment du spectacle qui renferme tout un univers, troublant et fascinant, pour proposer aux spectateurs un moment de transcendance et de transformation :

Dehors, c'est le bruit discordant, c'est le désordre ; dedans, c'est la certitude généalogique qui vient des millénaires, la sécurité de se savoir lié dans une sorte d'usine où se forgent les jeux précis qui servent l'exposition solennelle de vous-mêmes, qui préparent la Fête. Vous ne vivez que pour la Fête. [...] Obscurément, dans les flancs du monstre, vous avez compris que chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose. (Ibid. : 25 sq.)

Le funambule agit alors comme le maître d'une fête communautaire qui se déroule dans le monde hétérotopique du cirque (avec une distinction très claire entre le « dehors » et le « dedans ») pour indiquer aux spectateurs le chemin vers un au-delà incompréhensible. Comme l'indique d'ailleurs également Jean-Bernard Moraly dans *Le Maître Fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, le funambule « qui se balance dans le vide » (2009 : 65) dépeint ce « voyage aux pays des merveilles, reflet déformé de l'au-delà » (id.).

Dans le second texte, « L'étrange mot d'... », paru en 1967, Genet songe à déplacer le théâtre du centre de la ville à la périphérie et le situer plus précisément dans le cimetière (cf. 1968 [1967] : 14). Le théâtre tel que l'écrivain l'imagine ne doit pas être au service de la politique, des divertissements simples, de la morale ou des démonstrations psychologiques (« qu'on les chasse jusqu'à ce que toutes traces soient effacées » (ibid. : 13)). Il explique que sa conception théâtrale, souvent mal comprise et jugée comme vulgaire, essaie de se libérer de toutes ces ambitions, selon lui simplistes, pour céder la place à d'autres éléments qui à première vue n'ont rien d'agréable : « mots et situations qu'on dit grossiers se sont pressés, réfugiés chez moi, dans mes pièces, où ils ont reçu un droit d'asile. Si mon théâtre pue c'est parce que l'autre sent bon » (ibid. : 12). On voit dans cette citation que Genet tente de créer un anti-discours du théâtre contemporain ou même un anti-théâtre pour l'élever à un autre niveau, qui d'un côté relève du domaine du mystérieux et de l'autre côté du domaine de la pourriture. À ce sujet, le cimetière<sup>205</sup> lui semble être le lieu adéquat pour offrir cette plateforme à son théâtre : « seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté avec un mystère » (ibid. : 15).

Le théâtre doit alors être présenté dans un endroit qui fonctionne comme un lieu intermédiaire, un lieu où se rassemblent les morts et les vivants pour « fêter » ce spectacle de la vie qui s'éteint lentement. Ici, le lien avec le *nô* paraît

205 Nous aborderons la notion de la mort et du cimetière dans le théâtre de Genet plus en détail dans la dernière partie de cette étude.

évident, puisque la mise en scène de cette forme théâtrale dépeint ce vacillement entre deux mondes : le *shite* qui vient de l'au-delà trouve, après une confrontation avec la réalité présente, son apaisement. C'est à la fin que le spectre ou le démon retrouve sa paix et peut finalement retourner dans ce royaume des morts d'où il venait. Genet formule également ses idées concernant sa volonté de monter un spectacle théâtral dans un cimetière qui engendre de véritables simulacres infernaux :

Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte jusqu'au devant de la scène le cadavre dans son cercueil ; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie réservée au public ; que le mime funèbre qui précédait le cortège se dédouble, se multiplie, qu'il devienne troupe théâtrale et qu'il fasse, devant le mort et public, revivre et remourir le mort ; qu'ensuite on reprenne le cercueil pour le porter, en pleine nuit, jusqu'à la fosse ; enfin que le public s'en aille : la fête est finie. (Ibid. : 17)

Le défunt, qui par cette cérémonie peut revivre une dernière fois, trouve à la fin son apaisement tout comme le public qui a vécu à travers cette cérémonie une métamorphose psychique et physique. Les participants de ce cortège font alors directement partie de cette performance de la mort, ils deviennent une « troupe théâtrale » pour faire « revivre et remourir le mort » : cette description de Genet montre une fois de plus que le rituel offre pour lui non seulement une alternative à la réalité, mais se définit comme un acte performatif de la transformation.

## 8.6. Le pèlerinage rituel vers la mort dans *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin

### 8.6.1. Un théâtre pour combler les « faims spirituelles »

Le rituel comme moyen de métamorphose tantôt physique tantôt psychique se manifeste également dans *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin à travers cette description d'un pèlerinage inéluctable et douloureux vers la montagne de la mort. Nous avons déjà analysé l'influence de la traduction du conte *Narayama* de Shichirô Fukazawa par Bernard Frank en 1959 sur la conception de cette pièce de théâtre. L'auteur a choisi de mettre en scène dans sa pièce le thème de la faim, un sujet d'une dimension et importance universelles car la famine menace des millions d'humains sur terre. Mais l'écrivain ne se limite pas à cet aspect physique de la faim, comme on peut le lire dans son introduction à la pièce *Le Voyage de derrière la montagne*, écrite entre mai et septembre 1962 (cf. *LVDM* : 4), et dans laquelle il explique : « Personnellement, au travers de ce thème de la faim physique, je pense que l'on peut aussi trouver l'image symbolique de *faims spirituelles* » (ibid. : 2). Par son théâtre, Cousin ne

veut donc pas seulement émettre une critique sociopolitique de la situation contemporaine vis-à-vis de la pauvreté et du tiers-monde, mais il entend revenir à un théâtre capable de satisfaire les aspirations et les envies spirituelles des spectateurs et lecteurs vivant dans un univers marqué par un désenchantement mythique et par une sécularisation de la pensée. Il précise cette conception dans son introduction :

Nul doute que cette faim physique connue de tous les hommes, n'ait aussi son équivalence dans une faim des nourritures mentales ou psychologiques, se traduisant pour certains par l'aspiration à l'art, à la culture ; pour d'autres, vers des idéaux sociaux ou religieux ; pour d'autres encore, par la recherche d'un style de vie, que ce soit un ordre monastique, un ordre sportif, ou bien des disciplines artistiques ou scientifiques [...]. (Ibid. : 3)

Selon Cousin, les hommes souffrent soit d'une faim physique, souvent meurtrière, soit d'une faim mentale qu'ils essayent de combler par d'autres distractions. Ce point de vue nous suggère donc une autre lecture de sa pièce : celle-ci devient un texte qui traduit les sentiments ressentis vis-à-vis des lacunes corporelles, mais aussi sentimentales. Le pèlerinage d'O Rin, mais aussi de Tappéi, puisque c'est lui qui accompagne sa mère, propose aux lecteurs un voyage à travers les sentiments les plus intenses vécus en famille, comme la mauvaise conscience d'un fils, l'abnégation d'une mère ou la cruauté d'un fils ou petit-fils ne pensant qu'à satisfaire ses propres envies au détriment des autres membres de sa famille. Ainsi, *Le Voyage de derrière la montagne* nous offre une vision du monde qui concerne tous les hommes sur terre et s'interroge sur la manière dont les hommes affrontent leur propre mort, le moment final de leur vie. Cousin écrit alors que sa pièce

est aussi la représentation, l'aboutissement d'une morale en elle-même supérieure : la maîtrise pour chaque vieillard dans la décision de sa propre mort, dans le désintéressement le plus absolu : le don de son restant d'existence en faveur des autres vies. (Ibid. : 3 sq.)

Cette prise de position rapproche le thème de la pièce des sujets des tragédies classiques, puisque, comme le décrit Lucien Attoun dans *Europe* de juillet-août 1966, « [l]e héros » est dès les premières répliques « aux prises avec les dieux », toujours vainqueurs parce que muets » (CSN 20.3. *Historique de la pièce – Voyage Montagne. Dossier critique*). La pièce de Cousin traite de cette lutte éternelle des humains contre les dieux ou la fatalité, une lutte souvent vaine et dont l'issue est tragique. On retrouve cette idée dans une lettre adressée à Cousin le 23 septembre 1962 par son ami Jacques Perret, expliquant que la pièce de Cousin est comme « une tragédie antique avec son rythme intérieur et les gestes, les mots, les silences du village » (id.).

Il est intéressant de voir que Cousin, tout comme Genet, affirme avoir été

influencé par la pensée théâtrale d'Artaud, comme on peut le lire dans sa réponse à la question de l'interviewer Bettina L. Knapp (« Avez-vous été influencé par Antonin Artaud ? ») :

Oui, j'ai été influencé par Artaud. Si le théâtre a été à l'origine, et dans toutes les civilisations, un spectacle exprimant la religion, dans notre époque contemporaine – où la psychanalyse tend à remplacer le sentiment religieux, qui se dégrade et s'anémie – la vision d'Artaud (et des Grecs) : le théâtre cataris [sic] et « genèse de la création » est une nouvelle forme de théâtre religieux. (1971 : 661)

La réponse de Cousin nous montre une nouvelle fois que l'auteur choisit d'utiliser le motif du rituel dans son théâtre pour proposer aux lecteurs contemporains une nouvelle – ou disons plutôt – ancienne vision du spectacle, telle qu'on la connaissait du théâtre antique grec. Il énumère tous les hommes de théâtre qui lui ont inspiré sa conception théâtrale : « Artaud dans les rapports du théâtre avec l'individu, Copeau dans les rapports du théâtre avec la société, Brecht et Piscator dans les rapports du théâtre avec la politique, sont mes bases théoriques » (id.). Or, trois des hommes cités ont eux-mêmes été directement ou indirectement influencés par le théâtre asiatique, ce qui confirme cette généalogie très complexe de la réception et de l'influence du théâtre japonais chez Cousin. Ce dernier a non seulement repris un conte nippon, mais a élargi sa conception théâtrale en puisant dans les théories et pratiques théâtrales d'Asie et des dramaturges cités. Lee constate également un lien substantiel avec le théâtre japonais, et surtout le *nô*, en écrivant dans son article « Gabriel Cousin und das japanische Theater » :

Im ganzen gesehen zeigt also *Le voyage de derrière la montagne* weitgehende Affinität zum *Nô*-Theater, nicht allein in der Bedeutung, die der Musik und dem Tanz, einer ausdrucksstarken und betont langsamen Gestik beigemessen wird, sondern auch im episch-lyrischen Charakter des Stückes, dem langsamen Handlungsfortgang und den stimmungsvollen Situationsschilderungen. Wie im *Nô* steht seelisches Geschehen im Vordergrund, denn trotz der sozialkritischen Tendenz des Stückes ist das innere Ringen der Großmutter O Rin um ein Leben und Sterben in menschlicher Würde und Freiheit deutlich in den Mittelpunkt gerückt mit Hilfe der durch das Stück laufenden Wechselgespräche zwischen *Conscience d'O Rin* und *Récitant*. (1983a : 353)

Le combat intérieur d'O Rin revêt une dimension spirituelle et religieuse qui s'avère alors cruciale pour Cousin, puisque « l'univers connaissable, donc modelable, s'arrête aux limites du village. Après commence le mystère, c'est-à-dire le séjour du < dieu des choses à manger > » (1983 : 34), comme l'écrit Michel Corvin dans son article « Gabriel Cousin Dramaturge ». L'auteur nous propose cette dimension mystérieuse et inexplicable dans sa pièce avec ce conte nippon tragique portant sur le pèlerinage des vieillards vers la montagne où les attendent les dieux et les esprits.

### 8.6.2. Les symboles-déclencheurs du pèlerinage

À part son âge déjà avancé, trois moments-symboles, ayant une connotation fortement rituelle, sont décisifs pour le pèlerinage d'O Rin : l'arrivée de la nouvelle bru Tamayan, la perte des dents d'O Rin, attendue avec impatience, et enfin l'arrivée et surtout la grossesse de Fumiko. Dès le début de la pièce, le Récitant nous introduit dans le sujet principal de la pièce en décrivant un chant qui s'élève du village pour annoncer aux vieillards qu'ils doivent bientôt partir : « Et comme au village, arrivé à l'âge de soixante-dix on se rend au Pèlerinage à la Montagne de derrière... C'était aussi un chant pour faire connaître aux vieillards que ce temps approche » (*LVDM* : 10 sq.). O Rin est consciente du fait qu'elle doit bientôt partir, portée par son fils Tappéi durant le pèlerinage à la Sainte Montagne (cf. *ibid* : 11). Toutefois, elle est nerveuse, car son fils est veuf et il lui faut une nouvelle femme, qui ne tarde pas à venir au village (cf. *ibid* : 45), suscitant la joie d'O Rin. Puisque « [c]ette bru-là est bien honnête » (*ibid* : 48), O Rin veut apprendre à Tamayan comment trouver de la nourriture, mais surtout lui révéler ses secrets pour la recherche des champignons et poissons, indispensables à la survie de la famille (assez) nombreuse.

Un autre moment clé de la pièce est l'épisode de la perte des dents, puisque le fait de posséder trop de dents à un âge avancé constitue une honte pour les villageois et est signe de glotonnerie. C'est pourquoi O Rin essaie à plusieurs reprises de détruire ses dents en les frappant avec une pierre dans l'espoir qu'elles se brisent :

Le Récitant : Malgré la vieillesse, les dents d'O Rin étaient en pleine santé. [...]

Conscience d'O Rin : Tappéi, mon fils, en a déjà perdu un bon nombre. Et moi, mes dents s'alignent au complet et donnent à penser que, pour ce qui est de manger, je suis vraiment imbattable et que je peux dévorer n'importe quoi.

Le Récitant : Et dans ce village c'est une chose qui fait honte.

O Rin, *ouvrant la bouche, se frappe, avec la pierre, de grands coups sur les dents.* (*Ibid* : 22 sq.)

Puisque la tradition exige que les villageois ne possèdent plus toutes leurs dents, symbole aussi de malnutrition, le Récitant incite O Rin à frapper ses dents « pour être une vraie vieille » (*ibid* : 23). Toutefois, c'est seulement après l'arrivée de Tamayan qu'O Rin parvient enfin à détruire ses dents avec une pierre (cf. *ibid* : 51), comme si ce premier symbole-déclencheur suscitait l'autre. O Rin est toute radieuse et fière de son exploit (« Et j'ai réussi le jour de la Fête ! C'est que j'avais frappé souvent avant ! Ça n'a pas été peine perdue. Ah ! maintenant je suis une vraie vieille ! Je peux me montrer ! » (*ibid* : 52)) et elle court vers les autres villageois qui sont en train de chanter et de danser pour la Fête des Morts, le seul jour de l'année où il est permis de manger à sa faim. L'épisode qui suit est crucial

et symbolise le point de mire dans la vie d'O Rin : tout comme le *shite* du théâtre *nô* qui subit une transformation, O Rin se transforme aux yeux des villageois en un démon qui leur fait peur :

*O Rin apparaît au milieu de la fête, bouche grande ouverte. Sans qu'elle s'en soit aperçue, le sang s'est remis à couler.*

Conscience d'O Rin : Je suis gracieuse maintenant ! Je peux montrer ma bouche !

*Quand les villageois voient la bouche sanglante, ils s'enfuient en criant.* (Ibid. : 53)

La dimension tragique de ce moment de la pièce réside dans le dilemme suivant : d'un côté, la tradition du village attend des personnes âgées un certain aspect physique, comme la perte des dents, mais de l'autre côté, cette métamorphose fait de ce vieillard un être démoniaque rejeté par la communauté. O Rin en est bien consciente, c'est pourquoi elle veut que tout soit parfait lors de son pèlerinage pour ne pas jeter la honte sur la Maison de la Souche (contrairement au vieux Iki Mo qui ne veut pas faire le pèlerinage) : « Après la Fête, ils m'ont traitée de vieille diablesse ! Mais quand ce sera l'heure d'aller à la Montagne, entre le Vieux au Sou et moi, il y aura une différence » (ibid. : 63).

Le dernier symbole-déclencheur qui pousse O Rin même à partir plus tôt, à l'âge de 69 ans déjà, est l'arrivée de Fumiko (cf. ibid. : 56), la compagne de Keisakichi, le fils rebelle de Tappéi. Keisakichi, qui « n'avai[t] jamais pensé à la nourriture » (ibid. : 57), est conscient du fait qu'il n'y aura pas assez de nourriture pour tout le monde, surtout parce Fumiko mange beaucoup trop (et pour deux, puisqu'elle est enceinte). Ainsi, il constate avec une froideur étonnante que « [d]'avoir fait venir Fumiko, cela va faire partir O Rin » (ibid. : 59). Keisakichi pousse alors O Rin à s'en aller plus tôt en lui demandant quand elle partira (cf. ibid. : 61). La réaction de Keisakichi suscite une certaine amertume chez le lecteur, étant donné qu'O Rin s'est toute sa vie sacrifiée pour le bien-être de sa famille. C'est Keisakichi qui nous amène à une démystification du spirituel et devient la voix cruelle de la vérité : le départ des vieux fait partie d'une tradition, certes, mais constitue surtout – et tout simplement – un moyen de survie pour la famille et finalement tout le village.

### 8.6.3. Démystification du spirituel et cruauté de la réalité : le pèlerinage comme moyen de survie

Dans *Le Voyage de derrière la montagne*, plusieurs situations contribuent à une démystification de la spiritualité et de la sacralité ; elles ajoutent à la pièce une dimension nettement critique vis-à-vis de cette tradition cruelle du village. Le rituel du pèlerinage accompli par les personnes âgées à la fin de leur vie n'est pas

toujours une démarche passée sous silence, mais déclenche au contraire des moments de révolte, de subversion ou de cruauté.

Un premier moment de révolte et de subversion est l'épisode où Keisakichi mange les offrandes faites au dieu (ibid. : 18) pour combler sa faim. Il en n'a même pas honte, tout au contraire, il se vante devant les autres villageois et même devant son frère de ses exploits blasphématoires en déclarant :

Keisakichi : Le dieu ? (*Silence.*) Hier, j'ai bouffé l'offrande au dieu ! [...]

Un Garçon : C'est la nourriture du dieu !

Keisakichi : Il n'y a pas de nourriture du dieu ! Mais il y a les bêtes qui viennent sur la Souche pour la manger ! (Ibid. : 31)

Dans cette scène, Keisakichi se révolte contre la tradition du village consistant à faire une offrande alimentaire au dieu pour attirer sa clémence et sa bienveillance dans les temps à venir. Non seulement Keisakichi mange cette offrande, symbole d'un rituel itératif effectué chaque jour par la Maison de la Souche et par les autres villageois, mais il démystifie l'offrande en disant que ce sont les animaux qui la mangent finalement. En sécularisant la disparition de la nourriture, il ridiculise les croyances des villageois reléguées par ses propos à des actes inutiles. La Conscience de Keisakichi nous révèle encore plus expressément ses sentiments méprisants : « Ils sont fous ! Porter de la nourriture au dieu ! Qu'est-ce que c'est ? Un arbre mort ! Moi je la mange » (ibid. : 40). Lors de la cérémonie accomplie pour la Fête de la Mort, Keisakichi se tient à l'écart de la communauté villageoise : le Récitant, agissant en tant que prêtre, déclame des psaumes que les villageois reprennent et répètent en chœur comme dans un cérémonial liturgique :

Le Récitant : Tu nous as permis de déterrer...

Les Villageois, *en chœur* : Tu nous as permis de déterrer.

Le Récitant : Tu nous as permis de cueillir...

Les Villageois, *en chœur* : Tu nous as permis de cueillir.

Le Récitant : Tu nous as permis de couper...

Les Villageois, *en chœur* : Tu nous as permis de couper.

Le Récitant : O dieu des choses à manger !

Les Villageois, *en chœur* : Dieu des choses à manger !

*Ils tournent lentement autour de la souche et chacun au passage dépose son offrande.*

*Keisakichi se tient un peu à l'écart.* (Ibid. : 42)

Keisakichi se détourne donc des rituels de sa « *Communitas* », pour reprendre le terme utilisé par Turner (cf. 2013<sup>5</sup> : 248 sq.), et ne participe pas ou plus à cette puissance performative des rituels qui fournissent aux villageois un espace susceptible de canaliser les crises alimentaires du village.

Le fils de Tappéi va encore plus loin : Keisakichi se rend non seulement coupable de blasphème envers les croyances du village, mais se révolte égale-

ment contre la tradition du pèlerinage elle-même, même s'il considère le départ d'O Rin comme la condition nécessaire à sa survie et celle de Fumiko. Ainsi, après l'achèvement du pèlerinage d'O Rin et le retour de Tappéi à la fin de la pièce, il déclare : « Moi, je n'irai pas à la Montagne de derrière ! J'irai vers les autres pays ! Là-bas, les hommes vivent nuit et jour. Là-bas, la nourriture coule dans leurs veines » (LVDM : 114). Ce commentaire de Keisakichi, lancé comme un cri de délivrance face au poids de la tradition, rabaisse le départ d'O Rin qui s'est sacrifiée pour les autres. Son pèlerinage perd finalement tout son sens, car il ne s'agit plus d'une cérémonie accomplie pour rejoindre un autre monde, mais d'une sorte de suicide pour assurer la survie de la famille. C'est ce que souligne également Lee dans son article :

Dem Brauch wird ein religiöser Sinn unterlegt, die Wanderung gilt als Pilgerfahrt zum Gott des Berges, obwohl jedermann im Grunde weiß, dass es darum geht, für die Jüngeren Platz zu machen, den Arbeitsfähigen die nötige Nahrung zu überlassen. [...] Die Tragik von O Rins Schicksal, stellvertretend für alle, die unter der Geißel von Hunger und Armut stehen, soll den Zuschauer veranlassen, über Möglichkeiten einer Abhilfe nachzudenken. (1983a : 350)

Cette situation macabre qui rappelle le principe de Charles Darwin (1809–1882) sur la sélection naturelle des êtres est renforcée par le fait que Keisakichi, avec l'accord de Fumiko, réfléchit sérieusement à se débarrasser de leur bébé après sa naissance pour ne pas manquer de nourriture : « Imbéciles que vous êtes ! J'irai le jeter dans le ravin. C'est moi qui irai le jeter ! Il n'y a pas à s'encombrer de raisons ! Hein ! J'ai dit que c'était moi qui irai le jeter ! C'est [sic] pas difficile » (LVDM : 77). Ce double motif du sacrifice qui aboutit à la mort, celle de la grand-mère et celle du bébé, renforce l'image de la circularité de la vie, poursuivie et rompue dans le lieu même de la tradition.

Un autre épisode reflétant le désespoir des villageois qui aboutit à des règlements de comptes et à des actes de vengeance est celui du vol de nourriture : les habitants de la Maison-qui-pleut ont volé des aliments à la Maison du Pin calciné. Dans ce contexte d'une carence permanente de nourriture, c'est le crime le plus horrible qui puisse être commis : « Voler de la nourriture est, ici dans ce village, le fait le plus infâme. Celui-ci doit subir l'amende honorable au Dieu de la Montagne, qui est la sanction la plus lourde qui soit » (ibid. : 66). Les voleurs sont retrouvés, la nourriture volée est rendue aux membres de la famille de la Maison du Pin calciné et les réserves de la Maison-qui-pleut sont partagées entre les autres maisons (cf. ibid. : 67). Le crime suscite une véritable chasse aux voleurs de nourriture, qui s'étend à tous les habitants de la maison accusée de vol et ne se contente pas de les ridiculiser et frapper de coups, mais va même jusqu'à proférer à leur égard des menaces de mort. Et en effet, « [c]e fut le lendemain que parvint à la connaissance des villageois la nouvelle que toute la famille de la

Maison-qui-pleut avait disparu de l'endroit » (ibid. : 80) : il est fort probable que les membres de cette maison ont été assassinés, puisque la violence physique et psychique sont omniprésentes dans le village. Keisakichi a pris d'ailleurs une part très active à cette chasse ; ainsi, il a obtenu la plus grande partie du partage des aliments :

Le Récitant : [...] Et au moment du chahut, c'est lui, de tous les gens de la maison, qui s'est précipité le plus vite ! Et il a été au nombre des participants lors de la fouille de la maison ! [...]

Conscience de Tappéi : C'est mon fils, et je m'en méfie, pire qu'un étranger. (Ibid. : 72)

Le père se méfie donc de son fils qui, par sa cruauté et son égoïsme, devient inquiétant pour lui : Tappéi fait encore partie de ce monde réglementé par les traditions et est choqué par les gestes de révolte de son fils qui n'hésite pas à mener les autres à leur perte.

Un autre épisode ajoute une dimension tragique, quasi amère au *Voyage de derrière la montagne* : il s'agit de l'histoire du Vieux de la Maison au Sou, Iki Mo, qui apparaît à plusieurs reprises au cours de la pièce, même si son histoire ne fait pas partie de la trame narrative principale. Iki Mo a le même âge qu'O Rin et devrait donc partir faire le pèlerinage, mais il refuse d'y aller, ce qui est absolument incompréhensible pour O Rin et lui fait honte (cf. ibid. : 28). Puisqu'Iki Mo refuse de partir, son fils attache ses mains et ses pieds pour qu'il ne se sauve plus. Toutefois, Iki Mo arrive à se libérer plusieurs fois :

Le Fils d'Iki Mo : Il a coupé la corde avec ses dents et il s'est sauvé !

Conscience de Tappéi : C'est un fils cruel. Forcer son père !

Conscience d'O Rin : L'imbécile d'Iki ! Obliger son fils à faire ça ! Avoir peur à ce point-là !

Tappéi : Tu ne devrais point emmener le vieux de force !

Conscience d'O Rin : Une situation comme ça ! Avoir coupé la corde avec ses dents ! Et moi, si heureuse de partir ! (Ibid. : 89)

Cette scène souligne le contraste entre le « bon » comportement d'un membre du village, incarné par O Rin, qui montre sa joie de partir, et le « mauvais » comportement d'Iki Mo, dont la peur du pèlerinage et de ce qui lui arrivera là-haut est telle qu'il essaie d'y échapper par tous les moyens. Excepté la compassion qu'il suscite chez Tappéi, le comportement d'Iki Mo est considéré comme intolérable par la communauté, ce comportement honteux nuisant en même temps à la survie de sa famille. D'ailleurs le sort d'Iki Mo va empirer, puisqu'il sera porté, contre sa volonté, par son fils vers la montagne, « attaché comme un criminel, avec une corde de paille » (ibid. : 109 sq.). Le fils de la Maison au Sou ne le porte pas jusqu'au sommet de la montagne pour accomplir ce rituel cruel, mais le jette « du haut des sept vallées. Il allait le faire tomber dans une vallée d'enfer » (ibid. : 110). L'esprit d'Iki Mo ne pourra donc pas trouver son apaisement sur le sommet

de la Sainte Montagne, comme les autres membres de son village, mais restera à jamais dans l'obscurité sinistre de la vallée, supprimé par son fils comme un objet indésirable.

Toutefois, le pèlerinage suscite également de véritables moments de transcendance et de métamorphose, surtout chez O Rin et Tappéi qui accomplissent à deux cette tâche difficile, à l'origine profane (sauver le clan familial de la famine), mais qui prend au fur et à mesure du processus en question une dimension sacrale.

#### 8.6.4. Moments de transcendance et de métamorphose lors du pèlerinage

Le moment du pèlerinage est venu lorsque Tappéi, contraint par la situation alimentaire précaire de sa famille, demande à O Rin si elle part l'année prochaine à la Montagne, une question qui suscite le soulagement d'O Rin (cf. *ibid.* : 76). Même si ce départ est nécessaire pour la survie de la famille, Tappéi est rempli de douleur et de mauvaise conscience envers sa mère, pourtant joyeuse de pouvoir partir et de jouer ainsi le dernier rôle capital dans sa vie. Le pèlerinage débute symboliquement par des préparatifs rituels, décrits dans la deuxième partie de la pièce, avant de commencer réellement (dans la troisième partie).

Les préparatifs sont expliqués par le Récitant qui décrit que « [l]a nuit avant d'aller à la Montagne, on sert l'eau-de-vie. Mais les invités se limitent exclusivement aux gens qui ont déjà fait le voyage à la Montagne » (*ibid.* : 83). Le pèlerinage est alors organisé autour d'un rite initiatique dirigé par les villageois instruits ayant déjà fait l'expérience de ce voyage douloureux. Ce rituel se structure autour de gestes itératifs exécutés par les initiés et d'outils remplissant des fonctions cérémonielles, comme une jarre remplie d'alcool. Chacun des initiés boit alors une gorgée d'alcool et prononce, l'un après l'autre, les trois règles avant de passer la jarre aux autres :

*La jarre revient à nouveau devant Térugan.*

Térugan : Nous comptons que vous respectez sans faute les règles du Pèlerinage à la Montagne. L'une est : « Quand vous irez à la Montagne, ne pas parler » !

*Il boit à nouveau, à longues gorgées, puis passe la jarre au suivant. Le même cérémonial recommence.* (*ibid.* : 84)

Les deux autres règles consistent « à n'être vus de personne » (*ibid.* : 85) lors de la sortie de la maison et du village et, la tâche achevée, à ne plus se retourner (cf. *id.*) – une règle qui s'avère la plus difficile pour Tappéi. Ce rituel initie les participants du pèlerinage aux règles qu'ils doivent suivre pour assurer un déroulement correct de ce départ vers la mort. En observant de plus près ces règles, nous remarquons que la première et la deuxième comportent une dimension

fataliste de disparition complète, physique et psychique : les pèlerins doivent en effet rester invisibles pour les autres membres du village – qui toutefois sont bien conscients de ce qui se passe – et n’ont pas le droit de parler, comme si la parole pouvait les empêcher de poursuivre leur chemin. L’injonction de ne pas se retourner vers la personne laissée derrière soi rappelle le mythe grec de la descente d’Orphée voulant sauver Eurydice des Enfers d’Hadès. Orphée est autorisé à sauver sa bien-aimée à condition qu’Eurydice le suive et qu’il ne se retourne ni ne lui parle tant qu’ils ne seront pas revenus dans le monde des vivants. Comme Orphée n’entend plus les pas d’Eurydice, il se retourne et elle disparaît pour toujours dans les Enfers. Dans le pèlerinage d’O Rin et de Tappéi, le fait que le fils se retourne vers sa mère laissée sur la montagne ne la fait pas disparaître, mais pourrait susciter la colère du dieu de la montagne. Toutefois, ce rituel ne s’applique pas uniquement à un acte lié au sacré et donc relevant du domaine religieux – le dieu qui se fâche –, mais surtout à un acte « profane » permettant de définir les comportements codifiés de caractère autoritaire et de forme similaire à une tradition (cf. Köpping / Rao 2000 : 1) : le pèlerinage sert en premier lieu à cette issue « profane » qu’est la mort d’un membre de la famille pour la survie de la « *Communitas* » (cf. Turner 2013<sup>5</sup> : 248 sq.). Le rituel du pèlerinage opère alors ici comme une performance capable d’agir non seulement sur les statuts sociaux des groupes bien structurés, mais aussi sur la pérennité du village et devient un prétexte justifié par des ajouts sacraux.

Bien avant le commencement du pèlerinage, Tappéi remarque des changements dans le comportement et aussi l’aspect physique de sa mère. Elle s’imagine « assise sur [s]a natte neuve, l’esprit pur » (*LVDM* : 63), ce qui montre déjà son élévation vers l’autre monde spirituel. Et en effet, quand Tappéi a porté O Rin jusqu’au sommet de la montagne, sa transformation transcendante est déjà accomplie :

Conscience de Tappéi, *contemplant O Rin* : Le visage d’O Rin a pris une autre expression qu’au temps où elle était à la maison. On dirait le visage d’une morte.

Le Récitant : O Rin tendit les mains et saisit les mains de Tappéi. Puis elle le fit se tourner dans la direction d’où ils étaient venus. Ton corps, Tappéi, devient brûlant, comme s’il entrait dans un bain d’eau chaude. De grosses gouttes de sueur perlent, une vapeur se dégage de ta tête. (*LVDM* : 106)

À travers le toucher de la main d’O Rin, Tappéi ressent également cette transformation qui prend possession de son corps « brûlant, comme s’il entrait dans un bain d’eau chaude ». Porter sa mère sur son dos pour l’accompagner jusqu’à la montagne et lui faciliter ce chemin douloureux, procure à Tappéi une sorte d’onction purificatrice. Cet acte devient donc un moment à la fois magique et sacré : si nous nous référons directement au mot « transcendance », dérivant du verbe latin *transcendere*, celui-ci indique l’idée d’un dépassement ou franchis-

sement vers un lieu qui est au-delà du compréhensible (Dalferth 2015 : 2). Ce moment de dépassement est crucial pour le pèlerinage d'O Rin et de Tappéi :

Es gibt kein Transzendieren, ohne zwischen einem *Hier* und einem *Dort*, einem *Jetzt* und einem *Dann*, einem *So* und einem *Anders* zu unterscheiden, zwischen zwei *Orten*, *Zuständen*, *Zeiträumen*, *Seinsweisen* oder *Bereichen* also, einem, an bzw. in dem man ist (Immanenz), und einem, in den hinein man sich bewegt bzw. auf den hin man sich ausrichtet (Transzendenz). (Ibid. : 3)

Cette opération de transcendance accomplie par les personnages pour se libérer de leur existence physique ne pourrait avoir lieu sans les difficultés rencontrées lors du pèlerinage. Et effectivement, Tappéi, devenu « le serviteur du dieu » (LVDM : 101), se voit confronté à divers obstacles, tels la peur et la vue d'autres cadavres ou ossements, lui montrant directement et sans embellir ce qui se passera avec sa mère. Ces obstacles sont toutefois nécessaires pour franchir cette porte invisible vers le monde de l'autre côté, un monde situé sur la montagne :

Le Récitant : Comme ils dépassaient un gros rocher, Tappéi tressaillit et, involontairement, recula. Un homme, le corps recroquevillé, était appuyé contre le rocher. [...]

Conscience de Tappéi : Il y a quelqu'un. Il me regarde. J'ai peur. Seigneur dieu, comme j'ai peur. Mes jambes ne marchent plus.

Le Récitant : [...] De nouveau, il y eut un rocher. Et au pied de celui-ci des ossements blanchis. [...]

Conscience de Tappéi : Si les morts du Pèlerinage sont là, à chaque pas, je ne vais pas pouvoir monter plus haut. Le dieu est trop sévère. J'ai peur. (Ibid. : 102)

Ce passage montre que les difficultés rencontrées lors de la montée sont considérées par Tappéi comme des épreuves dictées par le dieu de la montagne, qui se montre sévère et cruel envers son serviteur terrestre. Cette atmosphère lugubre est renforcée par la présence de nombreux corbeaux, un motif récurrent dans les contes japonais, où ils sont vus comme des animaux malfaisants et porteurs de messages funestes. Ces corbeaux se transforment dans l'imagination de Tappéi, dont la vision est troublée par ces sensations d'angoisse profonde : « Ici, ils ne sont plus comme des oiseaux. Ici, parmi les morts du Pèlerinage, ils sont comme des bêtes inconnues. Ils ont des yeux de rats et des mouvements lents qui sèchent la bouche » (ibid. : 104). Cette marche longuement décrite avec tous ces obstacles menaçants est surtout destinée à créer une atmosphère sinistre et à susciter une sensation de malaise chez le spectateur-lecteur qui se voit confronté à la présence inexplicable d'une créature venue d'ailleurs, évoquant ainsi la conception artaudienne du théâtre pur et en même temps cruel. À ce sujet, Michel Corvin décrit dans le théâtre de Cousin cette « transmission d'une sensation : sensation de la neige, présence des corbeaux, terreur devant le gouffre, toutes choses qui sont destinées à transcrire la présence, menace du dieu de derrière la montagne » (1983 : 33).

Toutefois, Tappéi brise à la fin les règles du pèlerinage : quand il entame sa descente de la montagne, il voit la neige tomber. Cette neige est considérée comme un augure favorable dans le village, laissant présager une mort plus clémente pour le vieillard abandonné sur la montagne. Rempli de joie à la vue de la neige, Tappéi se retourne et court vers O Rin :

Conscience de Tappéi : Il suffit d'une seule parole ! O Rin ne pourra pas s'alarmer pour une seule parole ! Et le dieu non plus. Ce n'est pas pour parler c'est pour lui annoncer, avec le cœur pur, que sa chance est bonne. Il faut qu'elle sache que je le sais. (LVDM : 108)

Même si rompre avec les règles du pèlerinage revient à commettre un crime, Tappéi a l'espoir qu'« avec le cœur pur », il pourrait annoncer la venue de la neige à O Rin. Ce retour de Tappéi est également une déclaration d'amour à sa mère qui, partie plus tôt que prévu, s'est sacrifiée pour la famille : « Il faut qu'elle sache que je le sais ». Quand il voit sa mère sur le sommet de la montagne, elle « ressemblait à un renard blanc. Les yeux fixés sur un point, elle psalmodiait la prière d'adoration » (id.) ; elle est donc au moment même de sa transformation. Le fait qu'elle ressemble à un « renard blanc » n'est pas sans importance, puisque le renard (*kitsune*) est un animal sacré dans la religion shintoïste et que de nombreux temples lui sont dédiés au Japon. Grâce à la neige, qui passe pour être un signe de clémence du dieu de la montagne, accélérant alors la mort, même les sinistres corbeaux ont disparu :

Conscience de Tappéi, regardant autour de lui avec insistance : Il n'y a plus un seul corbeau ! C'est à cause de la neige... Ils se sont envolés vers les villages ! Quelle bonne chose que la neige soit venue ! On doit avoir moins froid, enfermé dans la neige ! Maman finira par s'endormir (Ibid. : 109)

Tappéi s'écrie alors « Maman !... Il neige !... Ta chance est bonne ! (id.) » pour enfin quitter définitivement le sommet de la montagne et retourner à son village.

Le cheminement suivi par Tappéi rejoint celui d'un héros mythique qui, par sa force intérieure, trouve une voie de sublimation. Cette transfiguration de l'acte concret et de la réalité apparente s'inscrit dans la vision nipponne de la spiritualité et de la sacralité. Celle-ci, comme nous venons de le voir, a servi de source d'inspiration à nos trois auteurs, même s'ils ont interprété chacun à leur manière ces moments de transgression que leur fournit le théâtre nippon. La particularité spirituelle de cette forme théâtrale et la fonction magique des rituels qu'elle implique deviennent alors le point de départ de nouvelles expériences de transgression, abolissant la ligne de partage entre le monde des vivants et celui des morts. Cet espace transitoire privilégie ces moments magiques que sont les rêves révélateurs.

---

## 9. Vacillement dans l'entre-deux : la voix de la mort et le rêve révélateur

Pour conclure notre étude sur la réception productive et l'intériorisation du théâtre nippon dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, nous aborderons deux thèmes qui occupent une place majeure dans le *nô* tout comme dans les pièces analysées dans ce travail : le sujet de la mort avec le motif de l'entre-deux et la force du rêve subconscient. En ce qui concerne le motif de la mort omniprésente, les pièces de *nô*, mêlant généralement la sacralité à la ritualité, montrent l'apparition du *shite* qui, depuis l'au-delà, pénètre dans le monde habité par les vivants en empruntant la passerelle qui le conduit sur la scène. Ainsi, le motif de la mort est étroitement lié à celui du rituel qui accompagne, voire facilite le passage vers celle-ci. Quant au motif du rêve, on peut dire qu'effectivement, la structure du *nô* onirique se réalise à la suite d'un rituel révélateur : la pièce apparaît alors comme la représentation d'un instant onirique en ralenti où l'action n'est pas le moment essentiel, mais plutôt la sensation de cette attente et de ce dialogue entre le monde spirituel et terrestre à travers le rêve.

Nous retrouvons ces motifs dans les pièces de théâtre des trois auteurs étudiés, même si chacun d'eux les emploie différemment. Il est intéressant de constater là aussi un syncrétisme de leurs conceptions politico-esthétiques et un amalgame productif entre les anciennes traditions théâtrales européennes et celles du théâtre nippon. Puisque le *nô* a pour effet de réactiver certains motifs apparemment perdus dans le théâtre de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les auteurs, sous l'influence d'une réception filtrée à travers différentes strates d'inspiration et d'imprégnation, vont introduire ces éléments dans leurs créations artistiques. Ceci dit, nous examinerons d'abord la mort comme un élément primordial dans la conception esthétique de Genet pour comprendre en quoi la pièce *Les Paravents* se présente comme une plateforme pour la rencontre avec les morts. Dans *Le Drame du Fukuryu-Marû*, c'est la fonction du chœur des marins qui nous intéresse particulièrement : après avoir subi les retombées nucléaires de l'essai de la bombe H, il devient un chœur des atomisés – ces malheureux humains confinés aux portes de la mort. Quant à Claudel, nous examinerons le rêve de Dona Prouhèze dans la Troisième Journée de la pièce *Le Soulier de satin* :

une scène qui peut être considérée comme la version occidentale d'un rêve révélateur emprunté au *nô* onirique.

## 9.1. Synchrétisme entre le monde des vivants et l'univers des morts

### 9.1.1. *Les Paravents* comme plateforme pour la rencontre avec les morts

Nous avons déjà vu que Jean Genet critique avant tout le manque de ritualité dans le théâtre français contemporain. C'est ainsi qu'il va tenter de réintroduire dans ses pièces de théâtre le caractère rituel en proposant une sorte d'anti-cérémonie se déroulant dans la narration scénique. Grâce à une cérémonie ritualisée et pervertie du jeu théâtral, les personnages de ses pièces peuvent recréer leurs images désirées et idéalisées. Dans cette quête du rituel, l'écrivain éprouve une fascination toute particulière pour le cimetière, lieu privilégié d'activités et de rituels liés à la mort. Selon lui, le cimetière constitue le lieu parfait pour un spectacle théâtral car il est à même de susciter les sensations les plus intenses et complexes chez les participants, comme l'auteur l'explique dans son texte sur le funambule. Le penchant de Genet pour le motif de la mort, moment final de transgression et de transformation, est alors manifeste.

Dans cette volonté de proposer un espace synchrétique entre les morts et les vivants, nous constatons un lien plus ou moins direct avec le Japon, sa culture et son théâtre. En effet, avant et pendant son premier voyage au Japon en décembre 1967, Genet est de plus en plus fasciné par la fête bouddhiste japonaise O-Bon<sup>206</sup> qui honore les esprits des ancêtres et les remercie de leurs actions et sacrifices sur terre. Même si, selon son biographe Stephen Barber, l'auteur ne participe pas en direct à cette fête religieuse au Japon (cf. 2004 : 118), il est séduit par ce retour symbolique des morts sur terre : les personnes décédées ne sont certes plus présentes physiquement ici-bas, mais leurs esprits retournent sur terre pour rendre visite à leurs proches et « fêter » avec eux. Ce retour des morts dans le monde des vivants se retrouve également dans le théâtre *nô* : Barber établit donc un rapprochement entre la conception scénique et métaphysique de Genet et cette forme théâtrale nipponne :

---

206 D'origine chinoise et à des dates changeantes selon les régions du Japon, cette fête religieuse est conçue comme une réunion entre les membres de la famille qui retournent à leur ville natale pour s'occuper des tombes de leurs ancêtres et commémorer les défunts. Des rituels divers accompagnent ces trois jours (généralement en juillet et août), comme des danses et des offrandes données aux morts ou l'illumination de lanternes.

Along with that invocation of the dead by the living, Genet was also attracted by the Noh theatre with its own momentary apparitions of the dead, its wrenching mutations from one sex to another, and by its vocal acrobatics and sudden gestures. (Id.)

Nous constatons ici une réception productive d'une composante spécifique de l'entité nipponne qui propose à Genet, maître des images brouillées et des identités fragmentées, un outil pour représenter la mort sur scène. Dans son texte « L'Atelier d'Alberto Giacometti », publié en 1957, l'auteur manifeste d'ores et déjà son intérêt pour ce processus de rencontre entre les morts et les vivants inhérent à la création artistique, pour cet espace privilégié intervallaire entre la communauté des vivants et celle des morts que peut alors devenir la scène théâtrale. Ainsi, il écrit :

L'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. Qui l'agrément. Ou la refusent [...] pour les morts, c'est aussi afin que cette foule innombrable voit enfin ce qu'elle n'a pu voir quand elle était vivante, debout sur ses os. Il faut donc un art – non fluide, très dur au contraire – mais doué du pouvoir étrange de pénétrer ce domaine de la mort, de suinter peut-être à travers les murs poreux du royaume des ombres. (46, cité par Aslan 1972 : 31)

Pour Genet, il s'agit donc de réaliser à travers son travail artistique une sorte d'offrande pour cette « foule innombrable » peuplant le « royaume des ombres ». L'œuvre d'art devient ainsi un catalyseur pour créer cette zone intermédiaire, cet entre-deux, à l'exemple du cimetière qui est le seul lieu institutionnalisé où s'effectue une rencontre entre la vie et la mort, mais est aussi un espace défini de stagnation de temps et de matière.<sup>207</sup> La coprésence de ces deux antagonismes que sont la mort et la vie permet de détruire ces « murs poreux du royaume des ombres » et offre un espace non identifiable, dédié à ce « peuple des morts » qui peut alors se recomposer une identité hors d'atteinte lorsqu'il faisait partie des vivants. Quant au *nô*, on constate que lui aussi thématise ces situations et ruptures conflictuelles et même catastrophiques dans les biographies des existences individuelles. Celles-ci, même si elles aspirent à une vie heureuse et satisfaisante dans le monde terrestre, savent parfaitement, selon la conception bouddhiste, que ce monde « réel » est un monde plein de souffrance et souvent trompeur (cf. Fiebach 2007 : 112).

Genet développe cette idée dans sa pièce *Les Paravents* qui devient une véridable œuvre d'art sur et pour les morts, ce qui se reflète, entre autres, dans le

207 Déjà au Moyen Age, le cimetière n'était pas un lieu « mort », mais au contraire un lieu de communication et d'échange entre personnes faisant partie d'une communauté sociale : « Er war der Ort der Bestattung, des Totengedenkens und der religiösen Erbauung, aber auch Versammlungsplatz der Gemeinde und der Zünfte. Friedhöfe dienten als Stätten des Spiels (Mysterienspiele) und des Sports (Waffenspiels, Kegeln usw.) sowie der Freizeitgestaltung [...] » (Ebner 2001 : 122).

titre *La Mort* choisi initialement pour cette pièce. Ainsi, il explique à son metteur en scène Roger Blin son désir d'atteindre une matière absolue en proposant au public vivant un spectacle apparemment terrestre, mais en vérité dédié aux habitants de l'au-delà : « Je vous dis cela parce que la fête, si limitée dans le temps et l'espace, apparemment destinée à quelques spectateurs, sera d'une telle gravité qu'elle sera aussi destinée aux morts » (Genet 1966 : 11). Dans la pièce *Les Paravents* devenue un espace privilégié de va-et-vient entre les morts et les vivants, la tombe se transforme en un « objet fondamental, centre, cause, ombilic du drame » (Barthes 2002 : 37). Les acteurs sont alors les morts qui pénètrent sur la scène théâtrale et sont regardés par les vivants qui sont les spectateurs : « Le théâtre apparaît ainsi comme un lieu de mort figurant l'absence » (Vannouvong 2010 : 295). Ainsi, la conception théâtrale de Genet rejoint celle du théâtre *nô* et son *shite* qui évolue entre le monde des vivants et celui des morts. Par une réactualisation et une nouvelle interprétation de ce motif, l'auteur met en scène dans *Les Paravents* un monde de l'entre-deux où la mort est non seulement omniprésente, mais s'attribue aussi le droit d'avoir une voix puissante sans pour autant tomber dans le ton ostentatoire des lamentations.

À plusieurs moments dans *Les Paravents*, la mort, tout comme le monde de l'entre-deux, apparaît comme un motif récurrent et très puissant. Genet se sert de ce thème effrayant pour faire « revivre » les morts en leur redonnant un corps et une voix leur permettant de se faire voir et entendre par le monde des vivants et pour offrir au lecteur-spectateur un champ spatial où il pourra expérimenter ce néant qui ne cesse de nous accompagner. Le premier motif de la mort mise en scène est celui de la voix prophétique d'un mort à travers un interprète encore bien vivant. Dans le huitième tableau des *Paravents*, quand la Mère de Saïd retrouve le vieillard Madani-la-Bouche pour faire parler Si Slimane<sup>208</sup>, le révolutionnaire arabe décédé, celui-ci se transforme, à travers la puissance de son « médium parlant » (Ernst 2014b : 115), en une voix prophétique. Ce discours à travers la bouche prophétique modifie le caractère irrévocable et l'aspect ultime de la mort en offrant une plateforme de rencontre et de coexistence entre le monde des vivants et celui des défunts. On retrouve ici le motif du spectre et celui de l'intrusion d'un esprit qui prend physiquement possession de son médium, puisque « [l]e mort à son mot à dire » (*LP* : 84) et a besoin d'un corps qui lui prête sa voix. Genet dénonce ici la censure imposée aux morts qui n'ont le droit de parler qu'à travers le souvenir des vivants. Madani-la-Bouche thématise ce phénomène devant la Mère en rappelant que les vivants certes pleurent les morts,

208 La Mère n'est pas invitée aux funérailles de Si Slimane et se voit rejetée par la communauté des femmes arabes de son village : « Les femmes me guettent. Elles attendent – les salopes ! – ma honte. Elles se disent : à la porte des vivants, elle va encore se faire foutre à la porte des morts » (*LP* : 88). Ainsi, elle décide d'entrer directement en contact avec le mort en question : Si Slimane.

mais se servent en fait d'eux : « Les morts, bien sûr, sont le dernier recours. Les vivants vous crachent sur la gueule, mais les morts vous enveloppent dans leurs grandes ailes noires, ou blanches » (ibid. : 89). Même si les défunts se sont dessaisis du corps qu'ils possédaient dans le monde réel et palpable, ils gardent leur pouvoir en pénétrant les êtres vivants de l'intérieur, en les submergeant des sentiments intenses suscités par leur mort, et en les enveloppant « dans leurs grandes ailes noires ». Certes, il est fort probable que Genet se soit inspiré ici de l'*Odyssee* d'Homère<sup>209</sup> et de l'*Énéide* de Virgile : en effet, les liens avec la *nekuia* – ce rituel sacrificiel qui a pour but d'invoquer les morts aux Enfers des dieux pour les faire venir dans le monde réel – sont incontestables. Mais il s'agit ici en même temps pour l'auteur français de réactualiser un ancien motif décliné par le théâtre grec antique tout comme le théâtre nippon avec son caractère cérémoniel et cet entremêlement avec la mort qui fascine tant l'auteur (comme on a pu le voir avec la fête des morts O-Bon). Genet décline ce motif de la mort, emprunté aux anciennes traditions théâtrales, pour proposer à son public sa vision personnelle de la mort : celle-ci, pour le lecteur-spectateur, doit prendre la forme d'un jeu scénique qui « l'émeuve au point qu'il se demande si, derrière ce Jeu, se cache une réalité » (LP : 93 sq.). En écrivant le mot « jeu » avec une majuscule, l'auteur souligne sa volonté d'inventer un mode de configuration scénique à la fois artificiel et sacré qui reflète, à travers ce jeu bicéphale puissant et ambigu, la gravité du sujet sans pour autant en négliger les aspects ludiques.

Outre la voix prophétique d'un mort, un second motif apparaît dans *Les Paravents* : celui de la mort apparente. Ce moment effrayant, quasi surréaliste, d'une mort apparente se manifeste à travers le destin de plusieurs personnages.<sup>210</sup> Quand Kadidja, une femme du village en conflit permanent avec la Mère, a été fusillée, elle s'étonne : « Je suis morte ? C'est vrai. Eh bien, pas encore ! Je n'ai pas terminé mon travail, alors, à nous deux, la Mort » (ibid. : 154). Non seulement elle se débat contre cet acte ultime et irrévocable, mais elle en prépare le simulacre en donnant des ordres :

C'est de la force qu'il faudra à ton poignet. Couchez-moi et lavez-moi bien. Sans bavardages idiots. [...] Depuis trois minutes déjà, je suis chez les morts et je vais voir comment je peux continuer à vous aider... parce que j'emporte là-bas des tonnes de haines... (Ibid. : 161)

Par cette mise en scène de la mort de Kadidja, Genet présente une fragmentation complète de ce moment final et sacré de la vie d'un humain : cette démystifi-

209 Gilles Ernst cite à ce sujet le chant XI de l'*Odyssee* où Ulysse invoque les morts et rencontre son compagnon Elpéor, sa mère Anticlee et le devin Tirésias (cf. 2014b : 115).

210 Quand, dans le quatorzième tableau, la Mère pénètre dans le monde de l'entre-deux, elle traîne derrière elle le soldat qu'elle a tué en demandant : « C'est vrai... mais tout de même... qui aurait cru ? Alors, je suis morte ? » (ibid. : 213).

cation déroutante est encore renforcée par le fait que Kadidja utilise sa mort pour emporter avec elle « des tonnes de haines ». Il en est de même lorsque le Général meurt dans le treizième tableau d'une rafale de mitrailleuse : le Lieutenant le traîne par les pieds pour le sortir, mettant alors en rapport la mort du Général et le début de la révolution des Arabes :

Ça tombe bien. (*Un temps.*) Mon général, avec tout le respect que je vous dois [...], je suis obligé de vous dire que même pour descendre un Infidèle, il faut se livrer à un tel travail théâtral qu'on ne peut pas être à la fois acteur et metteur en scène. (Ibid. : 191)

À côté d'une dimension métathéâtrale voulue par l'auteur (« il faut se livrer à un tel travail théâtral » et « on ne peut pas être à la fois acteur et metteur en scène »), l'allusion au meurtre d'un infidèle montre que la place du Général est aux Enfers et qu'il va y rejoindre tous les autres pauvres « diables » qui l'attendent. Ici aussi, on voit transparaître le discours de Genet sur la puissance du néant, comme le souligne également Gilles Ernst dans son article « Mort Concept » figurant dans le *Dictionnaire Jean Genet* sous la direction de Marie-Claude Hubert : « Par opposition à la vie conçue chez d'aucuns comme sans limites, ils relèvent de la conscience de la finitude, conscience que l'existence n'est qu'une étincelle dans la nuit » (2014a : 433). Ainsi, on peut dire que Genet, pour souligner cette « conscience de la finitude », prolonge le moment de la mort en se concentrant non seulement sur l'acte de mourir en tant que processus, mais aussi sur le voyage que doivent entreprendre les défunts pour rejoindre cette zone grise du néant.

Un troisième motif de la mort, en lien avec la mort apparente, est l'intrusion des condamnés à mort<sup>211</sup>, voire des morts dans l'univers des vivants. Dans le quatorzième tableau, les morts se (re)trouvent dans un monde de l'entre-deux et observent d'en haut les vivants qui évoluent sur scène. S'agissant d'une mise en scène extrêmement complexe – jouant sur trois estrades (cf. *LP* : 195) – qui brouille souvent les repères du lecteur-spectateur, on peut par exemple localiser les morts dans la didascalie suivante : « *En bas, la Mère apparaît, traînant par la courroie le soldat mort. Tous les morts lèvent la tête (alors que la Mère est au-dessous d'eux) pour la regarder* » (ibid. : 211). Le fait que les morts lèvent la tête alors que la Mère est au-dessous d'eux traduit qu'ils sont eux-mêmes dans un lieu intermédiaire et indéfinissable. Alors qu'ils ne peuvent plus directement participer à l'histoire de la pièce, ils ont, à travers leur mort, laissé une trace

211 Dans le onzième tableau, la Voix d'un condamné à mort retentit dans le monde des vivants, ici la prison où se trouvent alors Saïd et Leïla (naturellement, il y a un lien évident et intertextuel avec le poème de Genet « Le condamné à mort »). Ils entendent la Voix du condamné à mort qui est coupable de matricide (cf. *LP* : 129). On ne le voit pas, mais on l'entend raconter son meurtre d'une façon psalmodique : « *A mesure la Voix s'exalte, et vers la fin elle psalmodiera et chantera* » (id.).

d'eux dans le pays des vivants, comme on peut le voir dans le dialogue entre Kadidja et Si Slimane :

Kadidja : Mais alors, si on est entre nous, on continue la lutte ? On peut toujours aider ceux d'en haut ?

Si Slimane : Aider à devenir ce qu'on voulait devenir qu'on était là-haut ? [...]

Kadidja : Pourtant, il reste encore une part de moi, là-bas...

Si Slimane : Quoi ?

Kadidja : L'image de moi que j'ai laissée... Est-ce que je peux la voir ? (Ibid. : 211)

Cette image qu'elle dit avoir laissée en haut, au pays des vivants, est celle de la haine qu'elle mentionne après avoir été tuée par une balle. Dans le quinzième et le seizième tableaux, le lecteur-spectateur assiste à une accélération du processus scénique autour de ce motif de l'entre-deux et de cette présence des morts sur scène. Pour finaliser le moment vécu de la mort, ils crèvent leurs paravents<sup>212</sup> qui sont devenus le substitut de leur vivant. La configuration scénique met en valeur le va-et-vient permanent entre le monde des morts qui ne cesse de croître et celui des vivants. Même s'il ne s'agit pas d'une véritable *catabase*<sup>213</sup> – la descente d'un vivant dans le pays des morts – le rapport avec le théâtre grec est certain, tout comme le rapport avec le *nô* où le *shite* vient de l'au-delà et pénètre dans le monde réel en passant par le rideau. Ici toutefois, nous avons plutôt cet entremêlement des vivants et des morts qui sont certes présents sur un même plateau, mais séparés par une mise en scène où les paravents sont disposés en deux étages. Ceci se voit surtout avec le cadavre de Warda qui fait l'objet d'un doublement scénique<sup>214</sup> : « *Les femmes qui, toutes, tricotent debout des tricots noirs, très larges, sont réunies devant le bordel. Warda, morte, est étendue sur la place. Mais en haut, les morts sont encore là, et visibles, malgré la lumière plus faible* » (ibid. : 232). Les morts observent donc ce qui se passe au-dessous d'eux. Ainsi, il ne s'agit pas pour Genet de créer un espace antithétique entre le monde des vivants et le monde des morts ou entre la « réalité » scénique et l'illusion de l'image, mais plutôt de décliner sa vue perceptive de la mort, à la fois élément omniprésent dans la vie et finalité non palpable. Jean Gitenet résume ce point

212 Comme on le voit dans cette didascalie qui décrit la Mère détruisant les paravents : « *De très loin, du fond de la scène, derrière les nombreux paravents de papier, apparaît une minuscule silhouette. Elle franchit lentement, en les crevant, tous les paravents et elle grossit à mesure qu'elle approche. Enfin, la voici derrière le dernier, c'est-à-dire le plus près du public, et, crevant cet ultime papier, elle apparaît* » (ibid. : 213).

213 L'exemple le plus connu d'une *catabase* est justement la descente d'Orphée aux Enfers pour ramener Eurydice.

214 Nous rappelons que la mort de Warda se manifeste à travers la déchirure de sa parure. Au moment de sa mort, son image est recréée, puisque les femmes de son bordel lui remettent la parure : « *Elles parent Warda, de bijoux, de fleurs. Les femmes du village reculent de plus en plus à gauche, parlant doucement, toujours en tricotant. Elles sortent tout à fait. Derrière le paravent les putains ont fini d'orner Warda* » (ibid. : 234).

dans son article « Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet » lorsqu'il explique :

« Ce point de clivage donc, ce saut dans le vide, qui est le centre du théâtre et de l'intention sacrée de Genet, ce n'est pas dans les catégories antithétiques monde profane/monde sacré, ni illusion/désillusion, ni destruction/création qu'il faut le chercher. C'est dans une dimension, qui, en même temps, affirme et nie les deux termes de ces couples. Et cette dimension est la MORT ». (1972 : 73)

L'auteur nous propose à travers ces différents motifs de la mort et cet entremêlement entre le monde des vivants et l'univers des morts cette « fête » scénique et cérémonielle qui lui est chère : il transforme sa pièce en un simulacre destiné à commémorer ce moment final de la vie auquel personne ne peut échapper. Voilà qui nous renvoie aux pensées exprimées dans « L'étrange mot d'... » où l'auteur affirme vouloir placer le théâtre tout comme le cimetière au centre de la ville pour ne pas « rejeter le Mal loin de la vue et de la pensée, mais le mettre au centre, l'honorer » (Y. Moraly 2001 : 332). Genet remplit alors le rôle de ce mime funèbre qu'il décrit dans son texte et qui, avant l'enterrement du défunt, doit « faire revivre et remourir le mort, découvrir et oser le dire, ces mots dialectophages qui, devant le public, boufferont la vie et la mort du mort » (1968 [1967] : 18).

#### 9.1.2. « Vivants, nous sommes déjà morts ! » : le chant des atomisés dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*

Dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Cousin, une grande importance revient au chœur ou plus précisément aux différents chœurs qui interviennent dans la pièce. Quatre groupes différents de personnages agissent alors comme chœurs : les travailleurs, les femmes, les marins et les atomisés. Ce sont surtout les deux derniers chœurs, celui des marins et celui des atomisés, qui assument une fonction capitale dans la narration de la pièce, puisqu'ils font revivre, à travers leurs voix, les horreurs de la radiation nucléaire et procurent ainsi aux lecteurs-spectateurs une vue critique et une perception émotionnelle de ce thème effrayant et, malheureusement, bien réel. En particulier le chœur des atomisés transmet par sa narration une vision terrible de leur sort : agissant comme des êtres flottant entre deux mondes et vacillant entre la vie et la mort, ils se dressent comme des spectres sur terre, qui, avant de quitter le monde, accusent les puissances – occidentales et orientales – d'utiliser des armes aussi épouvantables et de poursuivre les essais nucléaires au détriment de la population civile.

En général, on peut dire que les chœurs commentent l'action de la pièce, fournissent des informations sur les pensées et les sentiments des personnages

impliqués et remplissent également la tâche de transmettre ce message socio-politique cher à l'écrivain. Cette utilisation du chœur reflète, encore une fois, l'affinité de Cousin avec le *nô* où le chœur assume deux fonctions capitales dans le déroulement de la pièce : d'une part, il soutient vocalement le *shite*, lorsque celui-ci effectue des parties de danses difficiles, d'autre part, il intervient dans l'action en expliquant ou en commentant les événements qui se passent sur scène (cf. Weber-Schäfer 1961 : 213). Le chœur japonais s'apparente dans son fonctionnement à celui de la tragédie grecque, comme le décrit Paul Claudel dans son essai sur le *nô* paru dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* :

Le Chœur n'est pas partie à [sic] l'action, il y ajoute simplement un commentaire impersonnel. Il raconte le passé, il décrit le site, il développe l'idée, il explique les personnages, il répond et correspond par la poésie et par le chant, il rêve et murmure accroupi au côté de la Statue qui parle. (1929<sup>30</sup> [1927]) : 92)

Dans la pièce de Cousin, le chœur, au-delà des fonctions énumérées par Claudel, a pour rôle de transmettre un sentiment immédiat en faisant participer directement le public aux redoutables effets des essais de la bombe H. Dans le sixième tableau, à côté du chœur des marins, Cousin laisse parler des voix individuelles, celles d'un marin et du capitaine, qui expriment leurs pensées :

Un marin : Le soleil se lève d'une drôle de façon aujourd'hui !

Le capitaine : Où as-tu déjà vu le soleil se lever à l'Ouest ? [...]

Chœur des marins : Le soleil se lève à l'Ouest ! [...]

Un marin : Peut-être qu'il a changé de sens.

Le capitaine : Imbéciles ! Le soleil c'est le soleil !

Un marin : Alors, il y a deux soleils aujourd'hui ? (*DFM* : 182)

Ici, le chœur des marins énonce une vérité – certes à première vue improbable – que ce marin-là partage ; le capitaine, en revanche, essaie de dissiper les doutes de son équipage. Cousin explique dans un paratexte exposant la biographie des personnages de la pièce que les membres du chœur des marins sont des êtres « soumis en partie aux croyances, aux superstitions. Ils ont le sens d'une poésie naturelle par leur contact avec les éléments » (ibid. : 265). L'apparition de deux soleils – le soleil réel et le soleil créé par l'explosion de la bombe H – les déconcerte au point de croire à une mutation complète des éléments naturels, ce qui souligne l'aspect apocalyptique de la situation. Très vite, la cendre radioactive tombe sur leur bateau de pêche et détruit leur peau. Cette décomposition physique des marins se manifeste dans une scène où le chœur des marins décrit l'état général des pêcheurs et leurs sentiments de désespoir. Les voix individuelles des marins retracent les différents stades de décomposition, ajoutant ainsi une dimension polyphonique du mal subi :

Chœur des marins : Nous voici sur ce bateau, abandonnés, nourris de peur, habillés de brûlures, respirant le feu. Que faire ? [...]

*La lumière est plus forte, les marins se surveillent l'un l'autre, épiant sur les visages voisins le progrès du mal. [...]*

Un marin : Mes cheveux. Regardez !

Un marin : Je suis fatigué. Je ne peux plus manger.

Un marin : Je suis las. Ma peau part en lambeaux comme des épiluchures.

Un marin : Mes bras, des cloques noires ! (Ibid. : 197)

Plus tard, le chœur des marins évoque le temps passé, ce qui souligne encore l'horreur que ces pêcheurs, livrés à une lente destruction, vivent actuellement sur le bateau. Le chœur, dont la caractéristique est de pouvoir faire un saut dans le temps, décrit en même temps la situation actuelle et la décomposition des marins qui se voient dévorés par le mal, autant de l'intérieur que de l'extérieur : « Voici plusieurs jours que les choses étranges sont survenues et nous sommes malades. [...] Nos cheveux et nos ongles tombent. Nos mains et nos visages sont rongés. Nous sommes écorchés vifs. [...] Le feu s'est introduit en nous » (ibid. : 198).

Dans le neuvième tableau, le chœur des marins s'est transformé en un chœur des marins malades, dépeignant leurs stades de décomposition et les étapes de la mort qui les attend irrévocablement. N'agissant plus comme des marins simples et naïfs, tels que Cousin les avait décrits, ils ont acquis une sagesse due à la souffrance : ils sont devenus des sortes de prophètes commentant ce qui se passe dans la vie : « Qui oserait aujourd'hui nous regarder sans crainte ? Qui, devant nos corps atomisés, pourrait ouvrir les yeux sans peur [...] » (ibid. : 219) ? Ils décrivent dans le même tableau leur douleur de vivre avec les séquelles irrémédiables de la radiation et soulignent le cruel processus de la mort, puisqu'ils ne peuvent rien faire contre la maladie qui les ronge :

Mourir n'est rien. C'est vivre qui est difficile. [...] Nous sommes victimes et les autres marchent dans les rues. Nous sommes condamnés et le soleil se lève et se couche éternellement. Nous sommes stériles, notre sexe est désormais inutile. [...] Vivants, nous sommes déjà morts ! (Ibid. : 222)

Dans leurs lamentations, ils s'en prennent au côté arbitraire de leur destin tout comme à la souffrance de l'oubli, car les voilà devenus des morts-vivants, des spectres qui marchent encore sur terre, mais vont bientôt disparaître. Leur vie est désormais régie par l'attente de la mort : « Vivants, nous sommes déjà morts ».

C'est dans le douzième tableau que le chœur des marins malades se transforme en un chœur des atomisés qui symbolise la révolte contre leur destin tout comme la révolte contre l'utilisation des armes atomiques. Urashima et les autres

marins sont devenus des témoins de cette atrocité et veulent en témoigner avant de mourir :

Chœur des atomisés : Nous qui sommes morts, qui sommes atomisés, nous venons témoigner.

Urashima : Il faut le dire ! Il faut courir dans les rues ! Ouvrez les portes ! Ouvrez les portes !

Chœur des atomisés : Nous qui sommes morts. Nous dont aucune trace n'a été retrouvée. Nous savons maintenant, et notre conscience brûle. (Ibid. : 243)

Ainsi, ils se font les porte-parole de toutes les victimes en unissant leur destin sur le bateau du Fukuryu-Maru à celui des victimes des bombes atomiques tombées sur Hiroshima et Nagasaki (« dont aucune trace n'a été retrouvée »). Une allusion aux ombres des personnes brûlées qu'on retrouve sur des objets après l'explosion de la bombe atomique évoque l'impact direct de l'Histoire sur les histoires personnelles et établit ainsi une correspondance entre le macrocosme et le microcosme, entre l'universel et l'individuel :

Nous dont il ne reste que l'ombre gravée dans la pierre des marches et des murs, nous savons ! Conditionnées par l'éducation, emprisonnées par les lois, étouffées par la morale, nos consciences savent maintenant. [...] Viens avec nous, Urashima ! Ton corps ressemble encore à ton corps. Ton visage à ton visage. Et pourtant la folie des électrons et des neutrons te désagrège déjà. Suis-nous dans ce pays sans commencement ni fin. (Ibid. : 243 sq.)

Tout comme l'a voulu Gabriel Cousin, les atomisés « portent la parole d'Einstein alertant sur une nouvelle manière de pensée » (ibid. : 265) et se font les porte-parole de l'accusation contre les conséquences d'un militarisme nationaliste qui a aveuglé tant de nations. Ainsi, on peut dire que c'est par ce statut intermédiaire, cet état d'entre-deux dans « ce pays sans commencement ni fin » que les marins peuvent non seulement acquérir une vérité douloureuse émanant de leur destin, mais agissent comme la conscience de cet auteur engagé qui formule en même temps une critique contre le lavage de cerveau pendant la Seconde Guerre mondiale (« [c]onditionnées par l'éducation, emprisonnées par les lois, étouffées par la morale »).

Qu'en retiendrons-nous donc en guise de conclusion ? Cousin utilise le chœur pour donner une voix personnelle aux victimes des bombes atomiques et des essais nucléaires. L'auteur fusionne cette pluralité « des consciences indépendantes et distinctes » (Bakhtine 1970 : 32) des pêcheurs nippons en une seule voix – celle du chœur qui devient le porte-parole de leur douleur et des étapes de leur décomposition physique. À travers le corps des atomisés vacillant entre la vie et la mort et subissant cet état d'entre-deux empreint de souffrance et de désespoir, cet auteur engagé dénonce une situation actuelle qu'il juge intenable, en prenant un exemple concret et bien réel tiré de l'histoire japonaise. Il se sert

du destin de ces pauvres marins nippons pour formuler une critique sociopolitique à travers cette pièce de théâtre destinée à toucher les spectateurs et à agir sur leur conscience.

## 9.2. Le rêve dans *Le Soulier de satin* : une porte qui s'ouvre sur une nouvelle dimension

Pour conclure cette étude portant sur une influence kaléidosopique et une réception productive du théâtre japonais dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, nous allons à nouveau centrer notre analyse sur Paul Claudel – ce passeur de culture – qui agit non seulement comme un médiateur important de la culture et du théâtre nippon, mais aussi comme un praticien de transfert. Cet auteur qui a marqué le début du processus de la réception productive du théâtre japonais en France et a lui-même été très souvent lu du fait de sa grande popularité à son époque, assume ainsi le rôle incontesté d'initiateur dans ce jeu du kaléidoscope. Avant d'analyser la scène du rêve de Dona Prouhèze, comportant non seulement des traits caractéristiques d'un *nô* onirique, mais aussi des allusions aux sites nippons découverts par Claudel, nous proposons d'abord un bref résumé de la Troisième Journée de la pièce monumentale *Le Soulier de satin* pour mieux saisir la signification de ce songe révélateur<sup>215</sup>.

Dona Prouhèze, héroïne tragique de la pièce, a perdu son mari Don Pélage et épouse alors Don Camille qu'elle n'aime pourtant pas : certes, il s'agit d'un mariage stratégique pour défendre la citadelle de Mogador<sup>216</sup> en Afrique du Nord, mais aussi d'une nécessité pour contrôler Don Camille, comme Dona Prouhèze le lui explique :

Naturellement si je n'avais pas été sûre d'un certain pouvoir sur vous, pourquoi vous aurais-je épousé ? Le Roi ne m'a pas relevée de cette charge qu'il m'a confiée, Don Camille, sur la côte d'Afrique. C'est moi ici qui vous empêche de faire tout le mal que vous voudriez. (1953 [1929] : 311 sq.)

215 D'ailleurs, dans la pièce *Les Paravents* de Jean Genet, il existe également ce motif du rêve révélateur, un rêve qui fait naître une réalité différente ou plutôt doublée. Quand Leïla et Saïd sont dans la prison, ils s'endorment plusieurs fois et, chaque fois, divers événements se déroulent durant leur sommeil : des personnages qui ne devraient normalement pas être là apparaissent (la Mère entre sur scène et parle avec la Lune, cf. *LP* : 173) ou des dialogues entre des soldats français sont rendus possibles à travers le sommeil (cf. *ibid.* : 176 sq.), mais s'arrêtent lorsque Leïla et Saïd se réveillent.

216 Mogador a une signification toute particulière pour l'amour entre Dona Prouhèze et Don Rodrigue : c'est là-bas que se termine leur histoire avec la mort de Dona Prouhèze, puisqu'elle meurt dans l'explosion de la citadelle après avoir parlé avec Don Rodrigue : « Tout est prêt pour faire sauter la citadelle ce soir. À minuit il y aura une grande flamme et, quand elle sera éteinte, un coup. Partez alors. Quelque chose sera fini » (1953 [1929] : 347).

L'Afrique devient ainsi « le doublet de l'Amérique » (Hué 2005 : 62 sq.) dans un sens à la fois géographique et idéologique et dans un sens spatial qui sépare Dona Prouhèze, à Mogador, de Don Rodrigue, séjournant alors en Amérique de Sud. Ce rapport antagonique entre l'Amérique et l'Afrique se traduit également dans les propos de Dona Prouhèze dans la scène du rêve révélateur quand elle parle de son amour pour Don Rodrigue : « C'est le désir qui étreint le désespoir ! C'est l'Afrique par-dessus la mer qui épouse les terres empoisonnées du Mexique ! » (1953 [1929] : 286). C'est dans la solitude de la forteresse de Mogador que Dona Prouhèze va envoyer la fameuse lettre à Rodrigue, objet de son amour depuis leur rencontre sur la côte africaine, et où elle lui demande de la sauver des mains de Don Camille. Cette lettre parvient seulement dix ans plus tard à Don Rodrigue qui va la lire et quitter Panama pour rejoindre Mogador afin de délivrer sa bien-aimée de son tourment, malheureusement bien trop tard, comme il va l'apprendre. Mais il aura au moins l'occasion de la voir une dernière fois et Dona Prouhèze pourra lui confier l'enfant qu'elle a eu avec Don Camille, Sept-Épées : « Rodrigue, je te donne ma fille. Garde-la quand elle n'aura plus de mère avec toi » (1953 [1929] : 345).

Revenons maintenant à la scène du songe révélateur à Mogador : allongée sur une couche basse dans une tente, Dona Prouhèze fera alors un rêve qui va non seulement lui révéler son avenir – sa mort prochaine – mais aussi lui permettre de s'immerger dans un monde intermédiaire où elle pourra dialoguer avec son Ange Gardien et voir en songe son être chéri Don Rodrigue.

### 9.2.1. Le Japon et l' « Ange blanc qui regarde la mer »

C'est dans la huitième scène de la Troisième Journée du *Soulier de Satin* que Dona Prouhèze, après avoir reçu des mains de son époux Don Camille le grain de son chapelet qu'elle avait perdu (cf. *ibid.* : 274), va avoir un songe révélateur à dimension universelle et prophétique. Après avoir reçu ce grain de cristal, elle s'écrie alors dans son sommeil : « J'ai retrouvé le grain perdu ! [...] La semence du jour futur » (*ibid.* : 276). On voit alors apparaître sur l'écran de la scène le Globe terrestre (cf. *id.*), symbole matérialisant l'univers sans frontières que le rêve de Prouhèze va lui révéler, lui permettant de voyager sans se préoccuper du temps et de l'espace réels. Le globe tourne plusieurs fois pour lui montrer, outre l'immensité de l'Océan, différents endroits avant de s'arrêter finalement sur le Japon (cf. *ibid.* : 278). Dona Prouhèze demande alors en voyant le Japon dans son rêve :

Quelles sont ces îles là-bas pareilles à des nuages immobiles et que leur forme, leurs clefs, leurs entailles, leurs gorges, rendent pareilles à des instruments de musique pour

un mystérieux concert à la fois assemblés et disjoints ? [...] Par-dessus les montagnes et les forêts il y a un grand Ange blanc qui regarde la mer. (Ibid. : 278 sq.)

Cette description de Dona Prouhèze exprime probablement les sentiments que l'auteur a ressentis au Japon en entendant pour la première fois la musique japonaise aux sonorités étranges et insolites : ainsi, elle décrit la musique comme « un mystérieux concert à la fois assembl[é] et disjoin[t] ». Voici qu'on retrouve une nouvelle fois cette association du Japon avec des éléments antagoniques, qui en font un univers paradoxal insaisissable. C'est dans ce monde mystérieux que va alors apparaître cet « Ange blanc qui regarde la mer », l'Ange Gardien de Dona Prouhèze, la protégeant et, en même temps, l'emmenant dans les bras de Don Rodrigue. En effet, lors de la fuite de Dona Prouhèze, dans la douzième scène de la Première Journée, l'Ange Gardien l'accompagne, lui expliquant ce qui l'attend, mais lui laissant tout de même le choix. Il reste près de Dona Prouhèze et agit comme une sorte de sosie sacré : « Qui prétend que les Anges ne peuvent pas pleurer ? Est-ce que je ne suis pas une créature comme elle ? [...] À quoi servirait-il d'être un Ange Gardien si nous ne la comprenions pas ? » (ibid. : 101). Tout à coup, dans cette apparition de l'Ange blanc dans la Troisième Journée, « [l]a grand Ile du Japon peu à peu s'anime et prend la forme d'un de ces Gardiens en armure sombre que l'on voit à Nara » (ibid. : 279). L'évocation de la ville de Nara n'est pas sans importance, puisqu'elle a été la première capitale fixe du Japon entre 710 et 784. Quant à « [c]es Gardiens en armure sombre » mentionnés par Claudel, il s'agit certainement des deux gardiens du temple bouddhiste Tōdai-ji à Nara. L'auteur mentionne ici probablement Ungyō, guerrier à la bouche fermée et symbolisant la force latente, et Agyō, guerrier à la bouche ouverte et symbolisant la violence accrue.<sup>217</sup> En outre, pour en rester aux motifs nippons déclinés dans *Le Soulier de satin*, l'auteur introduit dans la deuxième scène de la Quatrième Journée un personnage, « le Japonais Daibutsu »<sup>218</sup>, qui échange une courte phrase en japonais avec Don Rodrigue (cf. 1953 [1929] : 373), frappé de disgrâce pour avoir abandonné l'Amérique et ayant perdu une jambe en combattant les Japonais. Le nom « Daibutsu » signifie en japonais « le grand bouddha ». Or, la plus grande statue au Japon d'un bouddha assis se trouve à Nara dans ce même temple Tōdai-ji. Il est donc fort probable que l'auteur a intégré ses impressions personnelles à sa pièce *Le Soulier*

217 Pour plus d'informations sur la ville de Nara, lire : <http://www.unesco-weltkulturerbe.com/todaiji.html> et <http://tetsuwanco.exblog.jp/24188143/> (consultés le 26/01/19).

218 Étant dans le bateau de Don Rodrigue qui part de nouveau en direction de l'Occident, le Japonais Daibutsu doit dessiner des images des saints chrétiens. Don Rodrigue lui demande d'exécuter un certain dessin : « En haut les deux Rois Mages, fais-moi un seigneur quelconque de ton pays en costume de cérémonie avec le *kammori* démesuré sur la tête » (cf. 1953 [1929] : 373). Ce discours sur l'art sacré revêt un aspect comique résultant de cette touche évidente d'exotisme introduite par Claudel.

*de satin*, surtout si on prend en considération que cette pièce a été écrite en grande partie au Japon ; et, pour ce qui est de la Troisième Journée dont le manuscrit a été détruit lors du tremblement terre, dans l'ambiance d'un pays secoué par cette catastrophe naturelle.



Image 9: Ungyô à Nara (Tôdai-ji)

Fasciné par le côté mystique de l'entité nipponne<sup>219</sup>, l'auteur se sert de cette ville traditionnelle pour faire apparaître l'Ange Gardien de Dona Prouhèze : « C'est moi. J'étais là. Je ne t'ai jamais quittée. Ton Ange Gardien. Crois-tu pour de bon que tu étais sans moi jusqu'à présent ? il y avait une continuité entre nous » (cf. 1953 [1929] : 279 sq.). C'est à partir de ce moment qu'entre ces deux êtres complémentaires s'engage un dialogue qui franchit les limites séparant le monde terrestre du monde divin.

219 Comme Ayako Nishino l'a analysé dans ses recherches, Claudel utilise également d'autres motifs nippons : elle cite les scènes de « l'Ombre Double » et de « la Lune », se situant dans la Deuxième Journée de la pièce, comme motifs voulant « restitue[r] l'ambiance du surnaturel du théâtre japonais » (2007 : 80, 2013 : 504). Rappelons que Claudel a déjà utilisé le motif de « l'Ombre Double » dans son mimodrame *La Femme et son ombre*, analysé auparavant.

### 9.2.2. « [Q]uelqu'un qui arrive » : séparation corporelle et rencontre des amoureux dans l'univers onirique

Selon Nishino qui, dans son ouvrage *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, analyse en détail le rapport entre le *nô* et *Le Soulier de satin*, dont nous retiendrons uniquement quelques aspects, la scène du rêve de Dona Prouhèze est écrite après le premier contact de Claudel avec le *nô* au Japon (cf. 2013 : 506), ce qui explique les liens évidents<sup>220</sup> avec cette forme théâtrale. Lorsque Dona Prouhèze voit apparaître son Ange Gardien, surgissant du Japon, elle lui pose la question : « Il est donc vrai que je vais mourir ? » (1953 [1929] : 280). L'héroïne de la pièce de Claudel sait que sa fin est proche et qu'elle ne pourra vivre ni sans ni avec Don Rodrigue : pour sauver spirituellement son amant, elle doit le laisser partir et mourir. L'Ange Gardien, cet être agissant comme charnière entre le monde profane et le monde sacré, la confronte dans son rêve révélateur à cet univers intermédiaire où toute définition semble vaine :

L'Ange Gardien : Et qui sait si tu n'es pas morte déjà ? D'où te viendraient autrement cette indifférence au lieu, cette impuissance au poids ? Si près de la frontière, qui sait de quel côté il est en mon pouvoir de te faire à mon gré par jeu passer et repasser ?

Dona Prouhèze : Où suis-je et où es-tu ?

L'Ange Gardien : Ensemble et séparés. Loin de toi avec toi [...]. (Ibid. : 280 sq.)

Agissant comme le sosie sacré de Dona Prouhèze, éveillé par la remise du soulier de satin aux mains de la Sainte Vierge, il la prend par la main pour l'aider à quitter son corps à l'aide du rêve non pas pour mourir, mais pour se regarder du dehors et se transformer : « à ce moment-là, Prouhèze, actrice de son rêve, décrit son double d'une manière objective et détachée, comme un « témoin » d'elle-même, à la façon du *shite* » (Nishino 2013 : 511). Ainsi, Dona Prouhèze peut s'observer et commence à parler d'elle en utilisant la troisième personne, ce qui montre l'élévation de son esprit : « Ah ! pauvre Dona Prouhèze, quelle pitié tu m'inspires ! je vois, je comprends tout » (ibid. : 282). Dans ce moment de séparation corporelle vécu par cette héroïne tragique, elle observe tout à coup une ombre émergeant dans la nuit sombre et protectrice :

Dona Prouhèze : [...] A travers elle [Dona Prouhèze] j'aperçois une autre ombre, un homme dans la nuit qui marche.

220 En utilisant les explications et mots employés par l'auteur dans *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, Nishino résume le *nô* onirique vu par Claudel de la manière suivante : « [L]e *shite* de la première partie – le *mae-jite* (*shite* antérieur) –, est « l'ombre préalable » ; il est suivi par le *tsure*, accompagnateur ou serviteur, qui est aussi l'« ombre » ; le *shite* apporte au *waki* le « Néant », puis quitte la scène. Dans la seconde partie, il réapparaît, et ce *shite*, le *nochi-jite* (*shite* postérieur), « sorti de la mort », dévoile sa véritable nature en tant qu'esprit » (2013 : 509). Pour Nishino, Don Rodrigue est le *waki* et l'Ange Gardien le *tsure* (même s'il assume certains aspects du *shite*) (cf. ibid. : 512 sq.).

L'Ange Gardien : Regarde mieux. Que vois-tu ?

Dona Prouhèze : Rodrigue, je suis à toi ! (Ibid. : 282 sq.)

Goûtant ce dernier moment avec son amant chéri, elle se livre aux effets de cette pomme maléfique du paradis pour franchir « de nouveau pour un instant l'Eden par la porte de l'humiliation et de la mort » (ibid. : 288). Elle veut s'unir avec Don Rodrigue dans « [leur] double néant » (ibid. : 289), tout comme le *shite*, « ce visiteur pathétique qui sous le masque vient apporter à son suscitateur le Néant » (Claudel 1929<sup>30</sup> [1927] : 94).

Avec *Le Soulier de satin*, Claudel offre à ses lecteurs-spectateurs un spectacle énigmatique mêlant l'amour terrestre à une signification mythico-chrétienne et utilise tous les registres sensoriels possibles de la mise en scène. Il mêle l'univers fantastique du rêve à une mythologie chrétienne et crée un univers qui se veut total : les destins des différents protagonistes s'entrecroisent, les personnages passent d'un pays à l'autre, franchissant mers et continents, et traversent les époques. Comme l'analyse Michel Autrand dans son ouvrage *Le Soulier de satin. Étude dramatique*, « [l]a question du temps et de l'espace ne se pose plus en fonction d'une certaine vraisemblance historique ou géographique, elle relève d'un effet » (1987 : 36). Pour souligner cet effet, l'auteur propose à la fin de sa pièce un dénouement sacré : celui-ci se profile dans cette scène du rêve de Dona Prouhèze où à la fin l'Ange Gardien « rentre dans la Terre [...]. Tout l'écran est rempli par le Ciel fourmillant au travers duquel se dessine l'image gigantesque de l'Immaculée Conception » (1953 [1929] : 300). Cette apparition de la Vierge montre une fois de plus cet entremêlement de la sacralité dans la vie théâtrale claudélienne. Pour l'auteur, en amalgamant dans *Le Soulier de satin* ses conceptions esthétiques et sa vision chrétienne avec le regard personnalisé qu'il porte sur le théâtre japonais, il s'agit non pas de développer une action concrète sur scène, mais de produire un mouvement intérieur qui s'extériorise. Comme il le décrit dans cette fameuse phrase de son ouvrage *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, « [l]e drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive » (1929<sup>30</sup> [1927] : 89) : ainsi, l'auteur nous propose dans cette mise en scène « d'un rêve matérialisé » (ibid. : 96) cet « Ambassadeur de l'Inconnu » (ibid. : 94) qui, comme le *shite* du théâtre nô, nous accompagne dans cet univers de l'entre-deux.



---

## Conclusion

Dans le processus de cette influence à la fois directe et indirecte que le théâtre japonais a exercée sur le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, les apports culturels extérieurs n'ont pas pris la forme d'une imitation ou d'une transposition pure et simple de la part des dramaturges de cette époque, mais sont passés par différents canaux et itinéraires qui les ont conditionnés à leur tour. De nombreux médiateurs, tels les traducteurs, les voyageurs, les metteurs en scène ou autres, se sont intercalés entre la culture théâtrale japonaise et l'univers scénique français, ce qui explique le caractère sélectif, transformatif et très varié de cette influence. L'impact a agi comme un filtre, laissant passer certains éléments, la culture d'arrivée française sélectionnant dans la culture de départ japonaise ce qui lui convient et lui sert dans sa propre sphère culturelle. C'est donc un Japon regardé à travers le prisme des différentes strates de réception – où s'intercalent les perceptions personnelles des écrivains concernés – qui a marqué de son empreinte le théâtre français. On assiste ainsi entre la France et le Japon à un transfert culturel productif qui a fait évoluer l'art et la culture en proposant une nouvelle lecture de l'histoire du théâtre français – une lecture éclairée par l'intériorisation et la subjectivation d'une perception productive du Japon.

En effet, le rejaillissement du théâtre nippon sur le théâtre français se fait toujours dans un certain éclairage qui varie selon les auteurs partageant la même fascination pour cet univers japonais, ce qui explique notre choix d'analyser des écrivains issus de courants théâtraux différents. Dans leurs œuvres théâtrales, les dramaturges étudiés ne se bornent pas à reproduire les signifiants culturels et rituels japonais, mais les transforment, chacun à sa manière, par un processus de nouveau codage selon leurs conceptions esthétiques et socioculturelles. La réception productive du théâtre japonais prend donc l'aspect d'une imprégnation kaléidoscopique, pour revenir à cette métaphore choisie pour le sous-titre de notre ouvrage : les auteurs tiennent dans la main le même kaléidoscope et le font tourner (ou non) au gré de leur inspiration créatrice. Avec ses miroirs fragmentés qui reproduisent sans cesse de nouvelles figures, le kaléidoscope traduit

parfaitement ce jeu de réflexion et diffraction qui, à partir des emprunts et fragments recomposés par les différents auteurs, produit de nouvelles figures.

Revenons à nos questions initiales : quel était le rôle du théâtre nippon dans le bouleversement des conceptions et codes théâtraux dans la France du XX<sup>e</sup> siècle ? Peut-on identifier diverses formes de la réception productive du théâtre japonais à travers les différents résultats scéniques et narratifs de ce mode d'inspiration dans les pièces de théâtre de Claudel, Genet et Cousin ? En ce qui concerne le rôle du théâtre nippon dans le bouleversement des conceptions et codes théâtraux dans la France du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons pu relever deux grands changements conditionnés ou réactivés par le contact avec le *nô* et le *kabuki* : une nouvelle perception de la mise en scène ainsi que la ritualisation du plateau et de la narration. L'émergence de la mise en scène est sans doute l'élément capital dans cette réception productive du théâtre nippon au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, du tournant du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960, la réception à la fois directe et indirecte du théâtre japonais a stimulé une rénovation de l'art dramatique, conditionnée par un processus évolutif d'assimilation et de transformation et entraînant le spectacle français dans des expériences artistiques inédites : jouant « un rôle de catalyseur » (Tschudin 2014 : 355), le théâtre japonais insuffle au théâtre français un nouveau dynamisme dans sa volonté de rénovation. Le langage théâtral devient alors directement communicatif : le jeu scénique est désormais de plus en plus centré sur le corps dont les dramaturges découvrent par le biais du théâtre nippon la puissance évocatrice et transformatrice. Le corps devient ainsi une zone d'inscription d'esthétisme et d'immobilisation, comme nous l'avons vu chez Claudel et Cousin, mais aussi de grossissement, d'exagération et de mise à distance comme l'illustre le théâtre de Genet. L'expressivité de la gestuelle tout comme la fixation du mouvement, régies par les multiples paratextes et didascalies prenant la forme de dialogues métathéâtraux, deviennent des outils scéniques indispensables et servent à intensifier la mise en scène ainsi qu'à structurer la trame narrative de la pièce. La mobilisation physique de l'acteur exige une formation complète dans différents domaines artistiques comme le chant, le mime, la danse, etc. : ainsi, le rôle de l'interprète ne se limite plus à « transposer » oralement un texte écrit immuable, mais à extérioriser symboliquement la vie intérieure ou le statut social du personnage représenté, comme nous l'avons vu à travers les témoignages d'acteurs tels Bing, Barrault et de Swarte. Cela rend indispensable l'emploi de masques, l'utilisation de costumes outrés, de maquillages exagérés, d'objets symboliques et fétichisés, bref de tous ces éléments qui servent à une extériorisation sémiotique du personnage. La fluidité des signifiés, propre au théâtre nippon, tout comme le renouveau du regard critique sur la mimésis, font désormais partie des composantes théâtrales dont les dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle vont désormais se servir. En empruntant des modes de configuration scénique au théâtre nippon, le

théâtre français redevient le champ spatial de la sacralisation et de la transformation, comme il l'avait déjà été dans le théâtre grec de l'Antiquité ou dans les Jeux de Passion du Moyen Âge. La dimension spirituelle du théâtre *nô* empreint de bouddhisme et donc de rites religieux séduit alors nombre de théoriciens, notamment Copeau et Artaud, et d'auteurs en quête non plus d'une seule vérité représentée sur scène, mais de plusieurs vérités à différentes facettes : comme dans le théâtre japonais, le rituel fait partie intégrante du jeu scénique en se proposant non seulement comme moment sacralisant, mais aussi comme moyen performatif et transformatif. Il en résulte un spectacle multidisciplinaire, une performance d'art total, empruntée non seulement au *nô*, mais surtout au *kabuki* que les Européens ont pu découvrir à diverses reprises grâce aux troupes théâtrales nipponnes d'ambitions et de qualités diverses. La vision intégrale de la narration théâtrale s'accompagne d'un recours à toute une panoplie de fonctions expressives et émotionnelles pour faire du plateau un lieu polyphonique et polymorphe : le théâtre devient un espace sacralisé réunissant les acteurs sur le plateau et les spectateurs dans la salle. Chez les trois auteurs en question, il s'agit dorénavant de ne pas mettre en scène une narration claire et structurée, mais plutôt d'exposer la quintessence du moment vécu à travers la puissance du sujet, tel qu'on peut l'observer dans *Les Nègres* de Genet et *Le Voyage de derrière la montagne* de Cousin, ou de proposer un spectacle d'art total sollicitant tous les sens des spectateurs, comme le fait *Le Soulier de satin* de Claudel.

À travers les productions théâtrales des trois auteurs, nous pouvons donc déduire trois typologies différentes de réception et d'imprégnation qui se traduisent à la fois dans les écrits et paratextes des trois écrivains, dans leur mise en scène et dans le déroulement et la narration de leurs pièces de théâtre : une réception directe à visée esthétique dans un objectif personnel, une réception indirecte qui se manifeste par l'emploi et le détournement d'outils théâtraux nippons et une réception culturelle qui utilise la traduction tout comme l'histoire du Japon comme source directe d'inspiration.

Chez Paul Claudel, nous assistons à une réception directe de la culture et du théâtre japonais. Celle-ci se présente sous la forme d'une intégration à sa vision dramaturgique élaborant une synthèse franco-japonaise qui lui permet de réaliser son théâtre universel à dimension mythico-chrétienne. Claudel, le seul des trois auteurs à avoir eu un contact direct avec le théâtre japonais pendant son long séjour passé au Japon, agit comme un véritable passeur de culture : dépassant son rôle d'observateur au carrefour de deux cultures, il y choisit divers éléments dans le but d'expérimenter quelque chose de nouveau sur scène et de réaliser une vision esthétique qui lui est tout à fait personnelle. Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, l'écrivain utilise non seulement des éléments de la cérémonie du *nô*, mais emprunte la musique et les sons rythmiques du théâtre nippon dans son ensemble pour réaliser sa vision d'un théâtre universel qui

mobilise la totalité des registres sensoriels de son public. La recherche de l'incompréhensible et du mysticisme se reflète également dans cette pièce, puisque le spectacle théâtral claudélien a pour fonction de matérialiser une réalité amplifiée et une expérience de transition et de transcendance, motif que Claudel a pu observer dans le *nô*. Avec *Le Soulier de satin*, Claudel crée un spectacle énigmatique où l'amour terrestre revêt une signification symbolique et universalisante et où le monde fantastique du rêve, motif réactualisé par sa rencontre avec les pièces issues du *nô* onirique, est associé à une mythologie chrétienne. La place particulière de cet auteur revient aussi au fait qu'il a écrit les pièces de théâtre analysées dans ce travail entre les deux guerres mondiales, donc dans un contexte culturel et sociopolitique différent de celui dans lequel vont évoluer plus tard Genet et Cousin. Il fait donc figure de précurseur de cette imprégnation nipponne. Chez Claudel, nous observons avant tout une réception marquée par un dialogue franco-japonais : en effet, l'esthétique théâtrale japonaise offre à cet écrivain une réponse à sa vision dramaturgique qui va se clarifier et se modifier par le contact avec le théâtre nippon.

L'imprégnation kaléidoscopique est différente chez Jean Genet : on pourrait parler de miroirs brisés et de motifs éclatés à partir d'une réception plutôt indirecte du théâtre nippon et à laquelle s'ajoute la pluralité de ses sources inspiratrices. Chez Genet, il s'agit d'une réception « matérielle » du théâtre japonais qui le seconde dans le renversement des valeurs et des identités, soulignant le caractère insaisissable de son théâtre et la fluidité de sa pensée esthétique. Dans les pièces de théâtre choisies pour notre étude *Le Balcon*, *Les Nègres* et *Les Paravents*, le morcellement de l'action se double d'un grossissement du corps et d'une fragmentation de la parole qui extériorisent le trouble identitaire des personnages. Genet utilise des outils scéniques nippons, en particulier le masque du *nô* ainsi que le maquillage et les costumes outrés du *kabuki*, pour déconcerter et briser la lecture et la signification de ses pièces. À travers l'utilisation d'outils scéniques empruntés au théâtre japonais, Genet entend faire ressortir ce jeu troublant entre apparence rêvée et réalité vécue, qui brouille toutes les notions identificatrices en doublant, voire triplant leurs significations. Le rituel, qui joue un rôle substantiel dans le *nô*, revêt une importance particulière dans le théâtre de Genet, comme l'illustrent *Le Balcon* et *Les Nègres*. Ce rituel agit alors comme un acte performatif où les personnages acquièrent à travers l'exécution de gestes et de paroles ou d'actes répétitifs une nouvelle identité socioculturelle. Ces instruments identificatoires sont renforcés par une cérémonie ritualisée du jeu scénique, dictée et détournée par l'auteur. À ce sujet, la mort revêt une importance primordiale : c'est surtout dans *Les Paravents* que l'auteur met en scène ce voyage à travers cette zone grise du néant que Genet impose à ses personnages : cette finalité non palpable évoque le va-et-vient du *shite* du *nô* entre le monde des vivants et l'univers des morts. Chez Genet, il s'agit

non pas d'une réception reflétant un intérêt particulier pour l'entité nipponne, mais plutôt d'une réception de motifs narratifs ou d'outils théâtraux qui apportent une diffraction complémentaire à sa vision esthétique complexe.

Le troisième auteur étudié dans ce travail occupe une position particulière dans cette réception du théâtre japonais d'après-guerre. Il est le seul à avoir choisi le Japon comme véritable sujet de ses pièces de théâtre sans pour autant tomber dans un exotisme banal ou un regard simpliste : portant au Japon un réel intérêt à la fois culturel et sociopolitique, l'auteur s'est efforcé de se procurer le plus d'informations possibles pour pouvoir les transposer dans ses pièces de théâtre. Dans les années cinquante et soixante, le Japon est pour Cousin un thème de prédilection, car il lui permet de décliner les thèmes sociopolitiques de son temps : la faim, qui est le thème central dans *Le Voyage de derrière la montagne*, pièce transposée d'une traduction d'un conte nippon, et les essais nucléaires, dénoncés dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* qui thématise un événement réel. Le Japon se prête comme thème à un spectacle tangible, du genre épique, proposé au nouveau public de cette époque de décentralisation du théâtre, où les maisons de la culture jouent un rôle de plus en plus dominant. Mais le théâtre de Cousin ne se limite pas à une critique sociopolitique de la situation contemporaine : il entend revenir à un théâtre capable de satisfaire les aspirations et envies spirituelles de son public évoluant au quotidien dans un univers marqué par un désenchantement mythique et une sécularisation de la pensée. Le Japon choisi comme thème lui offre non seulement le champ spatial d'un événement réunissant et touchant les spectateurs avides de sentiments intenses, mais aussi une plateforme sociopolitique à travers l'image du Japon d'après-guerre – à la fois bourreau et victime.

Les différentes figures créées par l'imprégnation kaléidoscopique du théâtre japonais ont un point commun, à savoir que les représentations de théâtre constituent dorénavant des expériences à vivre qui se perpétuent encore aujourd'hui dans les différents genres littéraires. À partir des années 1960, nous assistons à un échange interculturel renforcé entre le Japon et l'Europe. Dans le milieu théâtral français, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine utilise, entre autres, des procédés du *bunraku* pour proposer une toute nouvelle perception de l'animé et l'animé. Au Japon, par contre, des metteurs en scène et écrivains comme Yukio Ninagawa (1935–2016) et Suzuki Tadashi mettent en scène des tragédies grecques de l'Antiquité tout comme des pièces de théâtre de Shakespeare ou Beckett : en puisant tantôt dans la tradition nipponne tantôt dans la tradition européenne, ils mélangent alors les costumes, les masques tout comme la musique. Cependant, en ce qui concerne la mise en scène et le jeu scénique des acteurs, ces dramaturges nippons restent fidèles aux conceptions du *nô* et du *kabuki* (cf. Fischer-Lichte 1999 : 18). Mais l'imprégnation de l'entité nipponne gagne également le milieu littéraire du roman, non pas pour offrir aux lecteurs

une toile de fond décorative ou ces caractéristiques paradoxales qui conditionnent encore largement notre façon d’appréhender ce pays<sup>221</sup>, mais pour mettre en pratique une vision littéraire marquée par l’empreinte franco-japonaise. L’écrivain et essayiste Michaël Ferrier aborde dans ses écrits, comme *Kizu (la Lézarde)* de 2004 ou *Fukushima, récit d’un désastre* de 2012, un processus d’adaptation et de réappropriation du monde nippon, ne se limitant pas à la démonstration d’une perception culturelle ou contrastive de l’entité nipponne. Dans les actes d’un colloque franco-japonais publiés en 2016 sous le titre *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945*, montrant la vigueur tenace d’un sujet qui reste très actuel, Ferrier décrit le rapport qu’il souhaite entre la France et le Japon comme une « mise en relation spéculaire des deux pays, en se fondant sur une certaine idée de la *reconnaissance* » (2016 : 30). Ce sentiment de « *reconnaissance* » se reflète notamment dans le roman *Sarinalgara*<sup>222</sup> de l’écrivain Philippe Forest, publié en 2004, où l’auteur thématise les sentiments vécus après un deuil – sa fille de quatre ans décédée d’un cancer – et un voyage au Japon pour rompre avec ce passé douloureux. Il s’agit d’un dialogue imaginaire sur les événements douloureux de la vie individuelle, ces césures personnelles qui peuvent se cicatrifier par une élévation de l’esprit ou la rencontre avec d’autres manières de penser. Tout comme chez Claudel, Genet et Cousin, le Japon, semble-t-il, continue à être l’espace privilégié pour des expériences de transition et de rénovation dans la manière d’appréhender la réalité.

---

221 Le roman *Stupeur et Tremblements* d’Amélie Nothomb, publié en 1999, joue délibérément sur les différences capitales entre le milieu du travail japonais et le milieu du travail européen en puisant plusieurs fois dans les clichés. Le grand succès de ce roman montre que le public est encore friand de ces éléments contradictoires qui démarquent le Japon des pays européens.

222 Le roman tisse un discours très personnel de l’écrivain en le faisant passer par le Japon et s’articule autour des dialogues intellectuels et philosophiques de Forest avec trois artistes nippons différents : le poète Kobayashi Issa (1763–1827), le romancier Sôseki Natsume (1867–1916) et le photographe de Nagasaki après le bombardement atomique Yôsuke Yamahata (1917–1966).

---

# Bibliographie

## I. Littérature primaire

### I.1. Corpus principal

- Claudé, Paul (1929<sup>30</sup> [1927]) : *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, Paris : Gallimard.
- Claudé, Paul (1935<sup>32</sup> [1933]) : *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris : Gallimard.
- Claudé, Paul (1944<sup>28</sup> [1929]) : *Le Soulier de Satin*, édition pour la scène abrégée, notée et arrangée en collaboration avec Jean-Louis Barrault, Paris : Gallimard.
- Claudé, Paul (1953 [1929]) : *Le Soulier de satin*, Paris : Gallimard.
- Claudé, Paul (1961) : *Correspondance avec Darius Milhaud (1912–1953)*, préface d'Henri Hoppenot, introduction de Jacques Petit, Paris : Gallimard (Cahiers Paul Claudé, 3).
- Claudé, Paul (1966) : *Claudé – homme de théâtre. Correspondances avec Copeau, Dullin, Jouvet*, établies et annotées par Henri Micciollo et Jacques Petit, Paris : Gallimard (Cahiers Paul Claudé, 6).
- Claudé, Paul (1974) : *Correspondance Paul Claudé – Jean-Louis Barrault*, édition de Michel Lioure, préface de Jean-Louis Barrault, Paris : Gallimard (Cahiers Paul Claudé, 10).
- Cousin, Gabriel (1964) : *Théâtre II. Le Voyage de derrière la montagne. Le Drame du Fukuryu-Maru*, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1953 [1948]) : « Pompes funèbres », in : *Œuvres complètes*, tome 3, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1954 [1947]) : *Les Bonnes. Pièce en un acte : les deux versions précédées d'une lettre de l'auteur*, Sceaux : J.J. Pauvert.
- Genet, Jean (1966) : *Lettres à Roger Blin*, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1968 [1967]) : « L'Étrange mot d'... », in : *Œuvres complètes*, tome 4, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1976 [1961]) : *Les Paravents*. Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1979 [1958]) : « Le Funambule », in : *Œuvres complètes*, tome 5, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (1988) : *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines : L'Arbalète.
- Genet, Jean (1990) : *Fragments... Et autres textes*, préface d'Edmund White, Paris : Gallimard.
- Genet, Jean (2002 [1956]) : *Le Balcon*, édition de Michel Corvin, Paris : Gallimard.

Genet, Jean (2005 [1958]) : *Les Nègres*, édition de Michel Corvin, Paris : Gallimard.

Genet, Jean (2010 [1993]) : *Splendid's suivi de « Elle »*, Paris : Gallimard.

## 1.2. Traductions

Fukazawa, Shichirô (1959) : *Étude à propos des chansons de Narayama*, traduit du japonais par Bernard Frank, Paris : Gallimard.

Peri, Noël (1921) : *Cinq Nô. Drames lyriques japonais*, traduits avec préface, notices et notes par Noël Peri, Paris : Éditions Bossard.

Peri, Noël (2004 [1909–1920]) : *Le Théâtre nô : études sur le drame lyrique japonais*, recueil d'articles parus dans le Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient entre 1909 et 1920, Paris : École Française d'Extrême-Orient (Réimpressions).

Renondeau, Gaston (1953) : *Nô. Premier et deuxième fascicules*, Tokyo : Maison Franco-japonaise.

Waley, Arthur D. (1976 [1921]) : *The Nô Plays of Japan*, Tokyo : Charles E. Tuttle Company.

Weber-Schäfer, Peter (éd.) (1961) : *Vierundzwanzig Nô-Spiele*, Frankfurt am Main : Insel-Verlag.

Zeami, Motokiyo (1979 [1960]) : *La Tradition secrète du nô, suivi de Une journée de nô*, traductions et commentaires de René Sieffert, Paris : Gallimard (Connaissance de l'Orient).

## 1.3. Metteurs en scène et écrits sur le théâtre

Artaud, Antonin (1985 [1938]) : *Le Théâtre et son double*, Paris : Folio.

Barrault, Jean-Louis (1953) : *Du Théâtre total et de Christophe Colomb*, Paris : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault (n°1).

Barrault, Jean-Louis (1955) : « Das < totale > Theater und Paul Claudel », in : *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, vol.1, 341–347.

Barrault, Jean-Louis (1961) : *Journal de Bord. Japon, Israël, Grèce, Yougoslavie*, Paris : Julliard.

Barrault, Jean-Louis (1972) : *Souvenirs pour demain*, Paris : Seuil.

Barthes, Roland (2002) : *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivièrre, Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (2007 [1970]) : *L'Empire des signes*, Paris : Éditions du Seuil.

Copeau, Jacques (1931) : *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris : Nouvelles Éditions Latines.

Copeau, Jacques (1974) : *Registres I. Appels*, textes recueillis et établis par M.-H. Dasté et S. M. Saint-Denis, notes de Claude Sicard, Paris : Gallimard.

Copeau, Jacques (1991) : *Journal 1901–1948. Deuxième partie : 1916–1948*, texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard, Paris : Seghers.

Copeau, Jacques (2000) : *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris : Gallimard.

Dullin, Charles (1946) : *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris : Odette Lieutier.

Meyerhold, Vsevolod (1973) : *Écrits sur le théâtre I*, Lausanne-Paris : L'Âge d'Homme.

#### I.4. Autres écrits

Aristoteles (2014) : *Die Poetik*, traduction et édition établie par Manfred Fuhrmann, Stuttgart : Reclam.

Bataille, Georges (2009 [1976]) : « La limite de l'utile », in : *Œuvres complètes*, tome 7, Paris : Gallimard.

Fróis, Luís (1955 [1585]) : *Kulturgegensätze Europa – Japan (1585) : tratado em que se contem muito sucinta e abreviadamente algumas contradisões e diferencas de custumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japão*, Tokyo : Sophia-Universität.

Gautier, Judith (1900) : *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900. Les danses de Sadayacco*, Paris : Enoch et C<sup>ie</sup>.

Gide, André (1947a) : *Journal d'André Gide. 1889–1939*, Paris : Gallimard.

Gide, André (1947b) : *Prétextes : réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris : Mercure de France.

Gide, André (1979) : *Correspondance André Gide – Dorothy Bussy*, juin 1918 – décembre 1924, tome 1, édition de Jean Lambert, notes de Richard Tedeschi, Paris : Gallimard (Cahiers André Gide, 9).

*La Bible de Jérusalem* (2007), traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf.

Leroy-Beaulieu, Paul (1891<sup>4</sup>) : *De la colonisation chez les peuples modernes*, Paris : Guillaumin et Cie.

Loti, Pierre (1990 [1887]) : *Madame Chrysanthème*, édition établie par Bruno Vercier, Paris : GF Flammarion.

Loti, Pierre (2006<sup>2</sup> [1889]) : *Japoneries d'automne*, postface de Suetoshi Funaoka, Paris et Pondicherry : Kailash.

Loti, Pierre (2010 [1905]) : *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*, La Tour-d'Aigue : Éditions de l'Aube.

Platon (2015) : *Der Staat*, traduction et édition établie par Karl Vretska, Stuttgart : Reclam.

Sartre, Jean-Paul (1948) : « Orphée noir », préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par Léopold Sédar Senghor, Paris : PUF, IX–XLIV.

Segalen, Victor (1978) : *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de « Segalen et l'exotisme » par Gilles Manceron, Paris : Fata Morgana.

Swift, Jonathan (1965 [1726]) : *Gullivers' Travel*, London : Methuen.

#### I.5. Articles de journaux et interviews

Barrault, Jean-Louis (1966) : « Jean Louis Barrault à propos des *Paravents* », in : <http://www.ina.fr/video/I11075508/jean-louis-barrault-a-propos-des-paravents-video.html> (consulté le 22/11/16).

- Barrault, Jean-Louis (1967) : « Festival de Royan : colloque sur la création théâtrale », in : <http://www.ina.fr/audio/PHD99203930/festival-de-royan-colloque-sur-la-creation-theatrale-audio.html> (consulté le 22/11/16).
- Blei, Franz (1902) : « Otojirô Kawakami », in : *Die Insel*, n°3 (avril-juin), 50–62.
- Bourseiller, Antoine (1981) : « Sur le Balcon », in : *Masques*, n°12, Paris, 44–48.
- Bousquet, Georges (1874) : « Le Théâtre au Japon », in : *Revue des Deux Mondes* du 15 août, 721–760.
- Brandon, James R. (1988) : « On Little Hanako », in : *Asian Theatre Journal*, vol.5, n°1, 92–100.
- Brisson, Adolphe (1901) : « Madame Sada Yacco », in : *Scènes et Types de l'Exposition*, 221–232.
- Brisson, Adolphe (1906) : « Une Tragédienne Japonaise à Paris », in : *Les Annales politiques et littéraires* (30 déc.), s.p.
- Burty, Philippe (1872) : « Japonisme », in : *Renaissance littéraire et artistique* du 27 juillet, 83–84.
- Craig, Edward Gordon (1914) : « Kingship », in : *The Mask, A quarterly Journal of the Art of Theatre*, n°6, 238–244.
- Edwards, Osman (1901) : « Les Reines en exil », in : *L'Art dramatique et musical au XX<sup>e</sup> siècle*, 429–434.
- Genet, Jean (1964) : « Playboy Interview : Jean Genet », in : *Playboy*, vol.11, n°4, 45–53.
- Genet, Jean et Hubert Fichte (1981) : *Jean Genet*, Frankfurt am Main et Paris : Qumran (Portrait, 5).
- Kawakami, Otojirô (1968) : « Kawakami Otojirô – Sadayakko manyûki », in : Fujimori Eiji (éd.) : *Dokumentation Nihonjin*, Gakugei shoin, n°6.
- Knapp, Bettina (1972) : « Entretien avec Roger Blin » in : *Obliques : littérature – théâtre*, vol.2, 39–43.
- Knapp, Bettina L. (1971) : « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », in : *The French Review*, vol.44, n°4, 653–664.
- Lefèvre, Frédéric (1927) : *Les Sources de Paul Claudel*, Paris : Librairie Le Mercier.
- Romain, Louis de (1900) : « Sada Yacco », in : *Angers-Artiste* (27 oct.), n°3, 36.
- Schickele, René (1908) : « Hanako », in : *Die Schaubühne*, vol.4, n°11, 291–293.

## II. Littérature critique

- Amano, Fumio (2004) : *Gendai Nôgaku Kôgu*, Ôsaka : Ôsaka Daigaku Shuppankai.
- Arnold, Paul (1957) : *Le Théâtre japonais. Nô, Kabuki, Shimpa, Shingeki*, Paris : L'Arche Editeur.
- Aslan, Odette (1972) : « Les Paravents de J. Genet », in : *Les voies de la création théâtrale 3*, réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 13–107.
- Autrاند, Michel (1987) : *Le Soulier de satin. Étude dramatique*, Paris et Genève : Champion – Slatkine.

- Balme, Christopher (2008) : « « Too Close for Comfort » : Benjamin Britten's Curlew River and the Reception of *nô* after 1945 », in : Stanca Scholz-Cionca et Christopher Balme (éds) : *Nô Theatre Transversal*, München : Iudicium, 193–203.
- Barber, Stephen (2004) : *Jean Genet*, avec une introduction d'Edmund White, London : Critical lives.
- Baxmann, Inge (1999) : « Verbindung der Künste und Verknüpfung der Sinne. Zur Wagner-Rezeption der Avantgarde in Frankreich », in : Annegret Fauser et Manuela Schwartz (éds) : *Von Wagner zum Wagnérisme : Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig : Leipziger Universitätsverlag GmbH (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, 12), 513–534.
- Bayerdörfer, Peter (2008) : « Between Poetry and « théâtre lyrique » : *Nô* and the Boundaries of Genre », in : Stanca Scholz-Cionca et Christopher Balme (éds) : *Nô Theatre Transversal*, München : Iudicium, 178–192.
- Berton, Jean-Claude (1962) : « Le Japon », in : Cahiers Paul Claudel, 4 : *Claudel diplomate*, Paris : Gallimard, 189–192.
- Bibliothèque Nationale (1968) : *Paul Claudel 1868–1955*, préface de Pierre-Henri Simon de l'Académie française, Paris : Bibliothèque Nationale.
- Blüher, Karl Alfred (1991) : *Antonin Artaud und das « Nouveau Théâtre » in Frankreich*, Tübingen : Narr.
- Bradby, David (1990) : *Le Théâtre français contemporain, 1940–1980*, Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Bradby, David et Clare Finburgh (2012) : *Jean Genet. Routledge Modern and Contemporary Dramatists*, London et New York : Routledge.
- Brauneck, Manfred (2012) : *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt.
- Bridet, Guillaume (2017) : « De la critique de l'orientalisme et de l'impérialisme au point de vue cosmopolite dans l'histoire littéraire. À partir de la présence de Tagore dans la France des années 1920 », in : Véronique Porra et Gregor Wedekind (éds.), *Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas*, Bielefeld : transcript, 209–228.
- Brustein, Robert (1965) : *The Theatre of Revolt*, London : Methuen & Co LID.
- Buch, Marina-Rafaëla (2014) : « Dépréciation et rejet de l'entité nipponne : moyens discursifs de Pierre Loti face à un Japon incompréhensible », in : *Meridian Critic*, vol.22, n°1, 9–20.
- Buch, Marina-Rafaëla (2016) : « *Madame Chrysanthème* (1887) et *Japoneries d'automne* (1889) de Pierre Loti entre japonisme et exotisme désenchanté », in : *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik*, vol.2, 53–75.
- Buch, Marina-Rafaëla (2017) : « Le retour du Péril Jaune ? La hantise de l'Autre en France dans le contexte historique de la guerre russo-japonaise (1904/05) », in : Karin Peters/Lisa Zeller/Julia Brühne (éds) : *Distance and/or Close-up: Visuality, Community and Affect in Representations of History*, Beiheft 13 von PhiN-Philologie im Netz, 182–197.
- Buch, Marina-Rafaëla (2018) « Vers une esthétique transculturelle et universelle ? *Le Voyage de derrière la montagne* (1962) de Gabriel Cousin », in : Witold Wolowski (Hg.), *Scènes du signe 1 – Le théâtre à (re)découvrir. Intermédia, intercultures*, Berlin [e.a], Peter Lang, 105–115.
- Bundeskunsthalle (2015) (éd.) : *Japans Liebe zum Impressionismus*, Bonn : Prestel.

- Chalaye, Sylvie (1998) : *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre (1550–1960)*, Paris : L'Harmattan.
- Charreton, Pierre (1983) : « Le rôle et le sens du sport dans l'itinéraire créateur de Gabriel Cousin », in [s. éd.] : *Gabriel Cousin. Dramaturge et poète contemporain*, Saint-Etienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 9–18.
- Chesneaux, Jean (1966) : *L'Asie Orientale au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Chine, Japon, Inde, Sud-Est asiatique*, Paris : Presses universitaires de France (Nouvelle Cléo, 45).
- Corvin, Michel (1983) : « Gabriel Cousin Dramaturge », in [s. éd.] : *Gabriel Cousin. Dramaturge et poète contemporain*, Saint-Etienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 25–34.
- Crétois, Pierre (2009) : « Regardez, il n'y a rien à voir », in : Bernard Alazet et Marc Dambre (éds) : *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 125–136.
- Daniel, Yvan (2005) : « Paul Claudel en Chine et au Japon », in : Michel Autrand (éd.) : *Paul Claudel*, Paris : ADPF, 39–63.
- Dasté, Jean (1983) : « Sur « Le Drame du Fukuryu Maru » », in [s. éd.] : *Gabriel Cousin. Dramaturge et poète contemporain*, Saint-Etienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 21–22.
- Däubler-Hauschke, Claudia (2009) : « Japanrezeption bei Degas und Whistler. Eine Annäherung », in : Claudia Däubler-Hauschke et Michel Brunner (éds) : *Impressionismus und Japanmode. Edgar Degas, James McNeill Whistler*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 8–16.
- Deguy, Michel (1972) : « Théâtre et Réalisme. Le cas des *Paravents* », in : *Obliques : littérature – théâtre*, vol.2, 51–56.
- Delank, Claudia (2000) : « Japanbilder – Bilder aus Japan. Yokohama-Photographie in der ostasiatischen und europäischen Bildtradition des 19. Jahrhunderts », in : Walter Gebhard (éd.) : *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, München : Iudicium, 255–279.
- Diaz, Sylvain (2008) : « Introduction : dramaturgie de l'interstice », in : *Agôn*, n°1 : Interstices, entractes et transitions (<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=747>, consulté le 21/09/16).
- Dichy, Albert et Michel Corvin [e.a.] (2006) : *Genet*, catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Tours du 8 avril au 3 juillet 2006, Tours : Éditions Farrago.
- Dippel, Andrea (2009) : « Zur Geschichte des Japonismus in Paris und London während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in : Claudia Däubler-Hauschke et Michel Brunner (éds) : *Impressionismus und Japanmode. Edgar Degas, James McNeill Whistler*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 43–48.
- Ebner, Herwig (2001) : « « ... in cimiterio... » Der Friedhof als Beurkundungsort », in : Helmut Bräuer et Elke Schlenkrich (éds) : *Die Stadt als Kommunikationsraum*, Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 121–128.
- Ernst, Earle (1974) : *The Kabuki Theatre*, Honolulu : University of Hawaiï Press.
- Ernst, Gilles (2011) : « La mort théâtrale chez Genet : rituel et dérision du rituel », in : Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (éds) : *Jean Genet. Du roman au théâtre*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 163–172.

- Farabet, René (1960) : *Le jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*, préface de Jean-Louis Barrault, Paris : M. J. Minard.
- Fell, Jill (2005) : *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press [e.a.].
- Ferrier, Michaël (2003) : « La tentation du Japon chez les écrivains français », in : Michaël Ferrier et Nobutaka Miura (éds) : *La tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles : Éditions P. Picquier, 33–55.
- Ferrier, Michaël (2009) : *Japon : la barrière des rencontres*, Nantes : Éditions C. Défaut.
- Ferrier, Michaël (2016) : « Introduction. Les écrivains du corail ou d'une nouvelle arborescence – possible et souhaitable – dans la réception de la culture japonaise », in : Fabien Arribert-Narce, Kohei Kuwada et Lucy O'Méara (éds) : *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945. Paris – Tokyo Paris*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 27–47.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) : *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen et Bâle : A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2000) : « The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900–1930) », in : Stanca Scholz-Cionca et Samuel Leiter (éds) : *Japanese Theatre and the International Stage*, Boston [e.a.] : Leiden, 27–42.
- Frontisi, Claude (2011) : *Histoire visuelle de l'art*, Paris : Larousse.
- Gillespie, John K. (1979) : *Aesthetic Impact of Noh on Modern French Theatre*, London : University Microfilms International.
- Gitenet, Jean (1972) : « Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet », in : *Obliques : littérature – théâtre*, vol.2, 70–73.
- Gollwitzer, Heinz (1962) : *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Guérin, Jean Yves (2007) : « Ce soir on improvise ou les didascalies dans *Le Soulier de satin* », in : Frédéric Calas [e.a.] (éds) : *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis / Bordeaux : Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 279–294.
- Gunji, Yasunori (1987<sup>2</sup>) : « Kabuki und japanische Ästhetik », in : Thomas Leims et Manuel Trökes (éds) : *Kabuki. Das klassische japanische Volkstheater*, Berlin : Quadriga-Verlag, 77–80.
- Hoffert, Yannick (2012) : « Les didascalies dans le théâtre de Paul Claudel. Du spectacle virtuel au spectacle total », in : Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (éds) : *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 49–58.
- Hubert, Marie-Claude (2012) : « L'inévitable conflit de l'auteur dramatique et du metteur en scène », in : Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (éds) : *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 37–45.
- Hué, Bernard (1978) : *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Paris : Klincksieck.
- Hué, Bernard (2005) : *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Immoos, Thomas et Fred Mayer (1975) : *Japanisches Theater*, Zürich : Orell Füssli.

- Julien, A.-M. (1958) : *Rendez-vous des Théâtres du Monde*, publication du Théâtre des Nations, n°12, Paris : Presses de l'Imprimerie Wallon à Vichy.
- Julien, A.-M. (1963) : « Le Théâtre des Nations », in : *315 spectacles en 10 ans*, Paris : Editions de la Société de Publication théâtrale et artistique, s.p.
- Kapp, Volker (1994) : « Totales Theater als Herausforderung an die Interpreten : literaturwissenschaftliche Bemerkungen zu den Inszenierungen von Claudels *Soulier de satin* durch Jean-Louis Barrault und Antoine Vitez », in : Franz Norbert Mennemeier et Erika Fischer-Lichte (éds) : *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen et Bâle : A. Francke Verlag, 255–270.
- Kawatake, Toshio (1981) : *Das Barocke im Kabuki – Das Kabukihafte im Barocktheater*, traduit, commenté et annoté par Thomas Leims, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Kei, Shionoya (1986) : *Cyrano et les samurâi. Le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et l'effet de retour*, Paris : Publications orientalistes de France.
- Khéïl, Hédi (2001) : *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des Nègres et des Paravents*, Paris : L'Harmattan.
- Kirby, Michael (1987) : *A Formalist Theatre*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Kirihata, Ken (2003) : « Zur Charakteristik der Nô-Kostüme », in : Ulrike Dembski et Alexandra Steiner (éds) : *Nô Theater. Kostüme und Masken*, Wien : Verlag Christian Brandstätter (Österreichisches Theatermuseum), 120–145.
- Knapp, Bettina L. (2007) : *Judith Gautier. Une intellectuelle française libertaire*, Paris : L'Harmattan.
- Kolesch, Doris (1994) : « Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud », in : Franz Norbert Mennemeier et Erika Fischer-Lichte (éds) : *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen et Bâle : A. Francke Verlag, 231–253.
- Koltès, Bernard-Marie et François Regnault (1983) : *La famille des Orties, esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, Paris : Éditions Nanterre / Amandiers.
- Labriolle, Jacqueline de (1972) : *Les « Christophe Colomb » de Paul Claudel*, Paris : Librairie C. Klincksieck.
- Laforgue, Pierre (2009) : « *Le Balcon*, < glorification de l'Image et du Reflet >, ou une métaphysique de la révolution », in : Bernard Alazet et Marc Dambre (éds) : *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 117–124.
- Landmann, Antje (2003) : *Zeichenleere. Roland Barthes' interkultureller Dialog in Japan*, München : Iudicium.
- Lane, Véronique (2011) : « Tenir l'évanouissement. Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant : Jean Genet et Antonin Artaud », in : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7080> (thèse de doctorat, consulté le 03/07/15).
- Lécroart, Pascal (2004) : *Paul Claudel et la rénovation du drame musical : étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*, Sprimont : Mardaga.
- Lee Sang-Kyong (1983a) : « Gabriel Cousin und das japanische Theater », in : Fritz Steppat (éd.) : *XXI. Deutscher Orientalistentag. Vom 24. bis 29. März 1980 in Berlin*, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag GmbH., 342–353.

- Lee, Sang-Kyong (1971) : « Barocktheater und Kabuki », in : *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, vol.17, 48–72.
- Lee, Sang-Kyong (1983b) : *Nô und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas*, Frankfurt am Main et New York : Peter Lang.
- Lee, Sang-Kyong (1993) : *West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leims, Thomas (1987<sup>2</sup>) : « Das klassische japanische Volkstheater », in : Thomas Leims et Manuel Trökes (éds) : *Kabuki. Das klassische japanische Volkstheater*, Berlin : Quadriga-Verlag, 33–76.
- Lemoine, Bernadette (2000a) : « Préface », in : Bernadette Lemoine (éd.) : *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque, 3–4 juin 1998*, Limoges : PULIM, 9–13.
- Lemoine, Bernadette (2000b) : « Regards et discours sur le Japon de Pierre Loti (1850–1923) », in : Bernadette Lemoine (éd.) : *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque, 3–4 juin 1998*, Limoges : PULIM, 43–58.
- Leprun, Sylviane (1986) : *Le Théâtre des colonies : scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855–1937*, Paris : L'Harmattan.
- Lioure, Michel (1971) : *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris : Colin.
- Lioure, Michel (1977) : « Claudel et le théâtre à l'état naissant », in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol.77, n°6 : Les Problèmes du Théâtre en France (1920–1960), 916–935.
- Losco-Lena, Mireille (2010) : *La scène symboliste (1890–1896) pour un théâtre spectral*, Grenoble : ELLUG.
- Lozier, Claire (2012) : *De l'Abject et du Sublime. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Bern [e.a.] : Peter Lang.
- Macé, Nathalie (2012) : « Les didascalies dans le théâtre de Paul Claudel. Du spectacle virtuel au spectacle total », in : Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (éds) : *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 15–24.
- Marie, Gisèle (1973) : *Le Théâtre symboliste. Ses origines – ses sources. Pionniers et réalistes*, Paris : Editions A.-G. Nizet.
- Meister, Christiane (2016) : « Schaurig-schöne Maskerade. Zur Darstellung des Totenkampfes in Auguste Rodins Hanako-Porträtzyklus », in : Brygida Ochaim et Julia Wallner (éds) : *Auguste Rodin und Madame Hanako*, Köln : Wienand Verlag, 50–55.
- Melot, Jean-Pierre (2000) : « Pierre Loti, entre japonisme et japonaiseries », in : Bernadette Lemoine (éd.) : *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque, 3–4 juin 1998*, Limoges : PULIM, 27–41.
- Mèredieu, Florence de (2010) : *Le Japon d'Antonin Artaud*, Paris : Blusson.
- Meyrat-Vol, Claire (2000) : « Une Vision littéraire du Japon : l'écriture-exposition des Goncourt et de Zola », in : Bernadette Lemoine (éd.) : *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX<sup>e</sup> siècle, Actes du colloque, 3–4 juin 1998*, Limoges : PULIM, 119–136.
- Millet-Gérard, Dominique (2006) : « Un Grand Ange Blanc qui regarde la mer », in : Tôru Haga (éd.) : *Claudiel et le Japon. Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Col-*

- loque International et de la Table Ronde*, en collaboration avec Shinobu Chujo und Takaharu Hasekura, Tôkyô : Shichi gatsu-dô, 36–46.
- Miyake, Akiko et Sanehide Kodama [e.a.] (1994) : *A Guide to Ezra Pound and Ernest Fenollosa's Classic Noh Theatre of Japan*, Orono, Me. [e.a.] : The National Poetry Foundation, University Maine [e.a.].
- Miyake, Shûtarô (1965) : *Kabuki – Japanisches Theater*, Berlin : Safari-Verlag.
- Montferrand, Bernard de (2006) : « Claudel : Poète – Ambassadeur », in : Tôru Haga (éd.) : *Claudiel et le Japon. Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Colloque International et de la Table Ronde*, en collaboration avec Shinobu Chujo und Takaharu Hasekura, Tôkyô : Shichi gatsu-dô, 151–165.
- Moraly, Jean-Bernard (1988) : « J'ai deux amours : Claudel, Genet, Théoriciens du Théâtre », in : Pierre Brunel et Anne Ubersfeld (éds) : *La Dramaturgie Claudélienne, Colloque de Cerisy*, Paris : Klincksieck, 225–238.
- Moraly, Jean-Bernard (1998) : *Claudiel Metteur en scène : la frontière entre les deux mondes*, Paris : Presses universitaires franc-comtoises.
- Moraly, Jean-Bernard (2009) : *Le Maître Fou. Genet théoricien du théâtre (1950–1967)*, Paris : Librairie A.-G. Nizet.
- Moraly, Yéhuda (2001) : « Désigner, pudiquement, l'autre monde. L'utopie urbanistique de Jean Genet », in : Yvette Marin (éd.) : *Les utopies de la ville*, Besançon : Presses Universitaires franc-comtoises (Annales Littéraires, 10), 331–336.
- Museum Folkwang (2014) (éd.) : *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen : Edition Folkwang / Steidl.
- Nakaji, Yoshikazu (2013) : « De l'émerveillement à la recherche : Georges Bataille au Japon », in : *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n°788–789, 124–137.
- Nishino, Ayako (2006) : « Claudel et Copeau, leurs regards sur le nô », in : *Cahier d'études françaises*, n°11, 16–31.
- Nishino, Ayako (2007) : « Éléments japonais dans la Troisième Journée du *Soulier de satin* : l'influence probable de *Kantan*, une pièce de nô sur la scène du rêve », in : *Cahier d'études françaises*, n°12, 79–94.
- Nishino, Ayako (2013) : *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Paris : Classique Garnier (Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles).
- Nobutaka, Shionaga (2006) : « Claudel diplomate et la diplomatie française envers le Japon », in : Tôru Haga (éd.) : *Claudiel et le Japon. Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Colloque International et de la Table Ronde*, en collaboration avec Shinobu Chujo und Takaharu Hasekura, Tôkyô : Shichi gatsu-dô, 128–149.
- Ochaim, Brygida (2016) : « Verkörperungen. Rodin und sein japanisches Modell Hanako », in : Brygida Ochaim et Julia Wallner (éds) : *Auguste Rodin und Madame Hanako*, Köln : Wienand Verlag, 22–41.
- Pekar, Thomas (2000) : « Der Japan-Diskurs um 1900. Ein Skizzierungsversuch », in : Walter Gebhard (éd.) : *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, München : Iudicium, 227–254.
- Peslin, Daniela (2009) : *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris : L'Harmattan.
- Picard, Timothée (2006a) : *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- Picard, Timothée (2006b) : *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860–2004)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Piper, Maria (1937) : *Das japanische Theater. Ein Spiegel des Volkes*, Frankfurt am Main : Societäts-Verlag.
- Pizzorno, Alessandro (1960) : « Le Masque », in : *Théâtres lointains*, Paris : R. Julliard (Cahiers Renaud Barrault, 31), 143–169.
- Plunka, Gene A. (1992) : *The Rites of Passage of Jean Genet. The Art and Aesthetics of Risk Taking*, London et Toronto : Associated University Press.
- Porra, Véronique (2000) : « Die fiktionale Verarbeitung der < Gelben Gefahr > als Artikulation frankozentrischer Diskurse. Das Beispiel von Danrits < L'Invasion jaune > (1905–1909) », in : Walter Gebhard (éd.) : *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, München : Iudicium, 185–207.
- Prager, Michael (2000) : « < Lebendige Hieroglyphen > : Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit », in : Klaus-Peter Köpping et Ursula Rao (éds) : *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg [e.a.] : Lit Verlag, 192–207.
- Pronko, Leonard Cabell (1967) : *Theater East and West. Perspectives Toward a Total Theater*, Berkeley : University of California Press.
- Pruner, Michel (2010<sup>2</sup>) : *L'analyse du texte de théâtre*, Paris : Dunod.
- Renondeau, Gaston (1950) : *Le Bouddhisme dans les Nô*, Tokyo : Maison Franco-japonaise.
- Renouvin, Pierre (1946) : *La Question d'Extrême-Orient 1840–1940*, Paris : Librairie Hachette.
- Renouvin, Pierre (1954) : *Histoire des relations internationales. Le XIX<sup>e</sup> siècle. De 1815 à 1871. L'Europe des nationalités et l'éveil de nouveaux mondes*, tome 5, Paris : Librairie Hachette.
- Renouvin, Pierre (1955) : *Histoire des relations internationales. Le XIX<sup>e</sup> siècle. De 1871 à 1914. L'apogée de l'Europe*, tome 6, Paris : Librairie Hachette.
- Reyns-Chikumama, Chris (2005) : *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme*, Paris [e.a.] : L'Harmattan.
- Rimer, J. Thomas (2015<sup>2</sup> [1974]) : *Toward a Modern Japanese Theatre : Kishida Kunio*, Princeton : Princeton Legacy Library.
- Ronan, Sean et Koizumi, Toki (1991) : *Lafcadio Hearn (Koizumi Yakumo) : His Life Work and Irish Background*, Dublin : Ireland Japan Ass.
- Roubine, Jean-Jacques (1980) : *Théâtre et mise en scène 1880–1980*, Paris : Presses universitaires de France.
- Scholz-Cionca, Stanca (2003) : « Das Nô – Eine Einführung. Die moderne Aufführung zum Raum wird hier die Zeit », in : Ulrike Dembski et Alexandra Steiner (éds) : *Nô Theater. Kostüme und Masken*, Wien : Verlag Christian Brandstätter (Österreichisches Theatermuseum), 17–39.
- Scholz-Cionca, Stanca et Christopher Balme (2008) : « Introduction », in : Stanca Scholz-Cionca et Christopher Balme (éds) : *Nô Theatre Transversal*, München : Iudicium, 7–16.
- Siary, Gérard (1990) : « Le discours ethnographique sur le Japon en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle », in : *L'Ethnographie*, n°108, 69–81.

- Tanaka, Tokuchi (2004) : « Tsuitsui Tokujirô no kaigai kôen to Seiyô engekijin no hannô », in : *Engeki gakuron shû, kiyô*, vol.42, Nihon engeki gakukai.
- Thiébaud, Philippe (2003) : *Orsay, les arts décoratifs*, Paris : Scala.
- Thomson, Belinda (2014) : « Japonisme im Werk von van Gogh, Gauguin, Bernard und Anquetin », in : Museum Folkwang (éd.) : *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen : Edition Folkwang / Steidl, 69–77.
- Thornbury, Barbara E. (2000) : « The View from Japan : The Traditional Performing Arts as Cultural Ambassadors Abroad », in : Stanca Scholz-Cionca et Samuel Leiter (éds) : *Japanese Theatre and the International Stage*, Boston [e.a.] : Leiden, 213–217.
- Tian, Min (2014) : « Theater of Transposition : Charles Dullin and the East Asian Theater », in : *Comparative Drama*, vol.48, n°4, 333–370.
- Tschudin, Jean-Jacques (2000) : « The French Discovery of Traditional Japanese Theatre », in : Stanca Scholz-Cionca et Samuel Leiter (éds) : *Japanese Theatre and the International Stage*, Boston [e.a.] : Leiden, 43–58.
- Tschudin, Jean-Jacques (2014) : *L'Éblouissement d'un regard. Découverte et réception occidentales du théâtre japonais de la fin du Moyen Âge à la seconde guerre mondiale*, Toulouse : Anacharsis Editions.
- Urban, Urs (2007) : *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*, Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann.
- Vannouvong, Agnès (2010) : *Jean Genet. Le revers du genre*, Dijon : Les Presses du réel.
- Viala, Alain [e.a.] (2016<sup>2</sup>) : *Le théâtre en France*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Wallner, Julia (2016) : « Das Eindringen des Lebens in die Kunst – Rodins Hanako-Zyklus an der Schwelle zur Moderne », in : Brygida Ochaim et Julia Wallner (éds) : *Auguste Rodin und Madame Hanako*, Köln : Wienand Verlag, 10–21.
- Wasserman, Michel (2011) : *Claudél danse Japon*, Paris : Classiques Garnier.
- Wehle, Philippa (1991<sup>2</sup>) : *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, préface de Claude Roy, Arles : Actes Sud.
- Weihe, Richard (2004) : *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München : W. Fink.
- Whitton, David (1987) : *Stage Directors in Modern France*, Manchester : Manchester University Press.
- Wichmann, Siegfried (1980) : *Japonismus. Ostasien-Europa : Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching : Schuler.
- Winter, Scarlett Christiane (1995) : *Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet*, München : W. Fink.
- Wołowski, Witold (2006) : « Roman Ingarden et la didascalie », in : *Lubelskie Materiały Neofilologiczne*, vol.29/30, 15–23.
- Wołowski, Witold (2007) : *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, Lublin : Wydawnictwo KUL.
- Yamanaka, Reiko (2008) : « What Features Distinguish Nô from Other Performing Arts? », in : Stanca Scholz-Cionca et Christopher Balme (éds) : *Nô Theatre Transversal*, München : Iudicium, 78–85.
- Yamanouchi, Yoshio (1968) : « Onna to Kage zengo – kirokufû ni (*La Femme et son ombre, avant et après, approche documentaire*) », in : *Nichifutsu Bunka*, n°23, s.p.
- Yoshihara, Yukari (2008) : « Kawakami Otojirô's Trip to the West and Taiwan at the Turn of the Twentieth Century », in : Paul Smethurst et Steve Clark (éds) : *Asian Crossings* :

*Travel Writing on China, Japan and Southeast Asia*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 149–162.

Yu, Zhongxian (2006) : « Inconnu et (mal) connaissant : Claudel en Chine », in : Tôru Haga (éd.) : *Claudel et le Japon. Cinquantenaire de la mort de Claudel. Actes du Colloque International et de la Table Ronde*, en collaboration avec Shinobu Chujo und Takaharu Hasekura, Tôkyô : Shichi gatsu-dô, 50–56.

Zobel, Günter (2003) : « Von Segen spendenden Alten, ruhelosen Geistern und zu bannenden Dämonen. Zur Herkunft und Charakteristik der Nô-Masken », in : Ulrike Dembski et Alexandra Steiner (éds) : *Nô Theater. Kostüme und Masken*, Wien : Verlag Christian Brandstätter (Österreichisches Theatermuseum), 41–61.

### III. Ouvrages théoriques

Austin, John L. (1982<sup>2</sup>) : *How to Do Things with Words : The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford [e.a.] : Oxford University Press.

Bachmann-Medick, Doris (1997) : « Einleitung : Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen », in : Doris Bachmann-Medick (éd.) : *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Berlin : Erich Schmidt Verlag (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 12), 1–18.

Bachmann-Medick, Doris (2004<sup>2</sup>) : « Kulturelle Spielräume : Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung », in : Doris Bachmann-Medick (éd.) : *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Tübingen et Bâle : A. Francke Verlag, 98–121.

Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil.

Berman, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Éditions du Seuil.

Bhabha, Homi K. (2004 [1994]) : *The Location of Culture*, London/New York : Routledge Classics.

Celestini, Federico (2003) : « Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente », in : Federico Celestini et Helga Mitterbauer (éds) : *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen : Stauffenburg (Stauffenburg discussion, 22), 37–51.

Charle, Christophe (1992) : « Le Temps des hommes doubles », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol.1, n°39, 73–85.

Clifford, James et George E. Marcus (1986) (éds) : *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley [e.a.] : University of California Press.

Cooper-Richet, Diana (2013a) : « La figure du passeur dans l'histoire de la diffusion transnationale de la théorie des *Cultural Studies* (années 1990) » : in : *História*, vol.32, n°1, 190–197.

Cooper-Richet, Diana (2013b) : « Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France – Brésil, XIX<sup>e</sup> siècle) », in : *Patrimônio e Memória*, vol.9, n°1, 128–143.

Dalferth, Ingolf U. (2015) : « Transzendenz und Immanenz als theologische Orientierungsbegriffe », in : Ingolf U. Dalferth, Pierre Bühler et Andreas Hunziker (éds) : *Hermenutik der Transzendenz*, Tübingen : Mohr Siebeck.

- Derrida, Jean (2010) : *La Naissance du corps (Plotin, Proclus, Damascius)*, Paris : Éditions Galilée.
- Espagne, Michel (1997) : « Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer », in : Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt (éds) : *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*, Leipzig : Leipziger Univ.-Verl (Deutsch-französische Kulturbibliothek), 309–329.
- Espagne, Michel (1999) : *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris : Presses universitaires de France (Perspectives germaniques).
- Espagne, Michel et Michael Werner (1985) : « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert : Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS », in : *Francia*, vol.13, 502–510.
- Espagne, Michel et Michael Werner (1988) (éds) : *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Editions Recherche sur les civilisations.
- Fanon, Frantz (1952) : *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris : Editions du Seuil.
- Fanon, Frantz (1975 [1961]) : *Les Damnés de la terre*, Paris : François Maspero.
- Fiebach, Joachim (2002) : « Theatricality : From Oral Traditions to Televised « Realities » », in : *SubStance*, vol.31, n°2–3, 17–41.
- Fiebach, Joachim (2007) : *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin : Theater der Zeit.
- Fiebach, Joachim (2015) : *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin : Theater der Zeit.
- Fischer-Lichte, Erika (1995) : « Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme », in : Erika Fischer-Lichte (éd.) : *Theater Avantgarde. Wahrnehmung, Körper, Sprache*, Tübingen et Bâle : A. Francke Verlag, 156–241.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) : *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2007<sup>5</sup>) : *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, tome 1, Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Foucault, Michel (1984) : « Des Espaces Autres », in : Michel Foucault : *Écrits et dits 1954–1988, tome 4, 1980–1988*, Paris : Gallimard, 752–762.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil.
- Goffman, Erving (1967) : *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main : Stigma.
- Grimm, Gunter (1977) : *Rezeptionsgeschichte : Grundlegung einer Theorie; mit Analysen und Bibliographie*, München : W. Fink.
- Huggan, Graham (2001) : *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London et New York : Routledge.
- Hulfeld, Stefan (2000) : *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798*, tome 7, Bern : Theatrum Helveticum.
- Ingarden, Roman (1931) : *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Haale (Saale) : Max Niemeyer Verlag.

- Jauß, Hans Robert (1987) : *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Abschiedsvorlesung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung*, Konstanz : Universitätsverlag Konstanz.
- Khatibi, Abdelkebir (1987) : *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris : Denoël.
- Köpping, Klaus-Peter et Ursula Rao (2000) : « Einleitung. Die < performative Wende > : Leben – Ritual – Theater », in : Klaus-Peter Köpping et Ursula Rao (éds) : *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg [e.a.] : Lit Verlag, 1–31.
- Kortländer, Bernd (1995) : « Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa », in : Lothar Jordan et Bernd Kortländer (éds) : *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1–19.
- Kristeva, Julia (1970) : *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague [e.a.] : Mouton.
- Lehmann, Hans-Thies (2011<sup>5</sup>) : *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main : Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hartmut (2009) : *Die Entzauberung der Welt. Studien zu Themen von Max Weber*, Göttingen : Wallstein Verlag.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2005) : *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart et Weimar : Metzler.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen et Rolf Reichardt (1995) : « Kulturtransfer im Epochenbruch. Fragestellungen, methodische Konzepte, Forschungsperspektiven. Einführung », in : Lothar Jordan et Bernd Kortländer (éds) : *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 9–26.
- MacDonald, Megan (2008) : « The Liturgical Lens », in : *Performance Research*, vol.13, n°3, 146–153.
- Maurus, Patrick (2005) : « La traduction, outil interculturel? », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.105, n°4, 979–990.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris : Verdier.
- Mitterbauer, Helga (2003) : « < Acting in the Third Space >. Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien », in : Federico Celestini et Helga Mitterbauer (éds) : *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen : Stauffenburg (Stauffenburg discussion, 22), 53–66.
- Moura, Jean-Marc (1992) : *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod.
- Moura, Jean-Marc (1998) : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris : Presses universitaires de France.
- Münz, Rudolf (1998) : *Theatralität und Theater : zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, avec une introduction de Gerda Baumbach, Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Paulmann, Johannes (1998) : « Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien : Einführung in ein Forschungskonzept », in : Rudolf Muhs et Johannes Paulmann [e.a.] (eds) : *Aneignung und Abwehr : interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim : Veröffentlichung / Arbeitskreis Deutsche England-Forschung (32), 21–43.

- Pfister, Manfred (2001<sup>11</sup>) : *Das Drama. Theorie und Analyse*, München : W. Fink.
- Reif, Wolfgang (1989) : « Exotismus im Reisebericht des frühen 20. Jahrhunderts », in : Peter J. Brenner (éd.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 434–462.
- Rössner, Michael (1988) : *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main : Athenäum Verlag.
- Rössner, Michael (2012) : « Translating Translation. On *Mimesis*, Translatio/n and Metaphor. Some Reflexions on the Boundaries of Cultural Translation and the < Translational Turn > », in : Federico Italiano et Michael Rössner (éds) : *Translatio/n : Narration, Media and the Staging of Differences*, Bielefeld : Transcript-Verlag, 35–50.
- Said, Edward W. (2003 [1978]) : *Orientalism*, London : Penguin Books.
- Schneider, Rebecca (2011) : *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London [e.a.] : Routledge.
- Suppanz, Werner (2003) : « Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen », in : Federico Celestini et Helga Mitterbauer (éds) : *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen : Stauffenburg (Stauffenburg discussion, 22), 21–35.
- Tambiah, Stanley J. (2013<sup>5</sup>) : « Eine performative Theorie des Rituals », in : David J. Krieger et Andréa Belliger (éds) : *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden : Springer VS, 223–246.
- Turner, Victor W. (2005 [1969]) : *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main : Campus Verlag.
- Turner, Victor W. (2013<sup>5</sup>) : « Liminalität und Communitas », in : David J. Krieger et Andréa Belliger (éds) : *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden : Springer VS, 247–258.
- Vodička, Felix (1975) : « Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke », in : Rainer Warning (éd.) : *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München : W. Fink, 71–83.
- Wolf, Michaela (2003) : « < Cultures do not hold still for their portraits >. Kultureller Transfer als < Übersetzen zwischen Kulturen > », in : Federico Celestini et Helga Mitterbauer (éds) : *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen : Stauffenburg (Stauffenburg discussion, 22), 85–98.

#### IV. Dictionnaires

- Aslan, Odette (2014) : « Jean-Louis Barrault », in : Marie-Claude Hubert (éd.) : *Dictionnaire Jean Genet*, Paris : Honoré Champion, 74.
- Ernst Gilles (2014a) : « Mort Concept », in : Marie-Claude Hubert (éd.) : *Dictionnaire Jean Genet*, Paris : Honoré Champion, 431–434.
- Ernst, Gilles (2014b) : « Bouche », in : Marie-Claude Hubert (éd.) : *Dictionnaire Jean Genet*, Paris : Honoré Champion, 115–116.
- Hubert, Marie-Claude (2014a) : « Grèce », in : Marie-Claude Hubert (éd.) : *Dictionnaire Jean Genet*, Paris : Honoré Champion, 291–292.

- Hubert, Marie-Claude (2014b) : « *Les Paravents* », in : Marie-Claude Hubert (éd.) : *Dictionnaire Jean Genet*, Paris : Honoré Champion, 490–494.
- « Japonaiserie, japonerie » : in : *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789–1960)*/Centre National de la Recherche Scientifique, publié sous la direction de Paul Imbs en 1983, tome 10, Paris : Gallimard, 651.
- « Japonisme » : in : *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789–1960)*/Centre National de la Recherche Scientifique, publié sous la direction de Paul Imbs en 1983, tome 10, Paris : Gallimard, 652.

## V. Sites internet

- <https://japonismes.org/fr/> (consulté le 09/01/19).
- <https://www.mfjtokyo.or.jp/fr/overview/history.html> (consulté le 07/01/19).
- <http://www.unesco-weltkulturerbe.com/todaiji.html> (consulté le 26/01/19).
- <http://tetsuwanco.exblog.jp/24188143/> (consulté le 26/01/19).
- <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ek.asp> (consulté le 22/01/19).

## VI. Films

- Kinoshita, Keisuke (1958) : *La Ballade de Narayama*, inspiré de la nouvelle de Fukazawa.

## VII. Archives (IMEC et BNF)

### VII.1. Fonds Jean Genet (IMEC)

- Fonds GNT (*Transcription des lettres de Jean Genet à Antoine Bourseiller*).
- Fonds GNT 4 (4.9. Jean Genet, *Les Paravents*) : « Brouillons des derniers chapitres de *La Mère* ».

### VII.2. Fonds Gabriel Cousin (IMEC)

- Fonds CSN 5 (5.1. *Notes et documentation*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».
- Fonds CSN 5 (5.2. *Texte. Première version*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».
- Fonds CSN 7 (7.4. *Editions étrangers*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».
- Fonds CSN 8 (8.4. *Mise en scène Jean Dasté (1963)*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».
- Fonds CSN 9 (9.1. *Mise en scène de Jean Dasté (1963), Compagnie : comédie de Saint-Etienne*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».
- Fonds CSN 9 (9.2. *Mise en scène de Jean Durozier, TPO (Festival de Carcassonne) (1980)*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».

Fonds CSN 9 (9.3. *Représentations à l'étranger*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».

Fonds CSN 9 (9.5. *Le drame du Fukuryu-Maru – Dossier critique*) : « Le Drame du Fukuryu-Maru ».

Fonds CSN 20 (20.1. *Le Voyage de derrière la montagne – représentation*) : « Le Voyage de derrière la montagne ».

Fonds CSN 20 (20.2. *Radio diffusions*) : « Le Voyage de derrière la montagne ».

Fonds CSN 20 (20.3. *Historique de la pièce – Voyage Montagne. Dossier critique*) : « Le Voyage de derrière la montagne ».

### VII.3. Archives de la BNF (Départements Arts du Spectacle)

4-COL-178 (1396)

4-COL-178 (3556)

4-COL-178 (695)

4-PHO-16 (232)

FOL-COL-178 (1)

FOL-PHO-19 (14)

---

## Correspondance

Extrait du courriel de l'acteur Etienne de Swarte et de son épouse Georgina de Swarte du 17 janvier 2014

Chère Madame,

Mon mari Etienne de Swarte et moi-même son épouse Georgina de Swarte avons pris connaissance de votre mail concernant la rédaction de votre thèse.

Mon mari tient à souligner qu'il est acteur. Un acteur transmet la vie dans une situation donnée. Par sa puissance d'évocation, sa créativité, il donne vie au texte. Mais un acteur n'est pas « un théoricien du théâtre », lequel travaille sur un plan intellectuel d'analyse, a posteriori. Travail d'ouverture certes nécessaire et complémentaire.

Je dirai que l'écriture du *Drame du Fukuryu-Marû* par G. Cousin a été certainement influencée par la question de la radioactivité si intensément présente à cette époque.

Etienne jouait le rôle magnifique d'O-nono. Il avait pris des cours de chant au Conservatoire de St. Etienne pour pouvoir chanter les chants composés avec talent et assez difficiles à exécuter. « Ah, la belle affaire de n'avoir plus de jambes... » résonne encore à mes oreilles. Cet homme irradié qui regardait la vie comme un samouraï. En face (avec son flacon de saké).

Je me souviens de la mise en scène très novatrice de Jean Dasté avec ces mouvements de foule d'une grande intensité dramatique. [...]

Georgina et Etienne de Swarte

Extrait du courriel de l'acteur Etienne de Swarte et de son épouse Georgina de Swarte du 21 mars 2014

Chère Madame,

Avant de m'absenter quelques mois, je me dois de vous répondre pour ne pas retarder la rédaction de votre thèse.

Éléments japonais :

Jean Dasté a certainement voulu mêler des éléments japonais dans la mise en scène. Cela était très novateur à cette époque. Cela a permis au texte de révéler une grande intensité dramatique. En effet, les « mouvements » de la foule immobile et silencieuse tirant des cordages pour faire accoster le bateau des pêcheurs irradiés coupaient le souffle. J'ai pensé que la foule était « un personnage » et non un ensemble de personnes.

Les chants:

En effet, les chants étaient presque psalmodiés sur un mode mineur avec des « silences ». C'est ce qu'avait souhaité Jean Dasté. La musique (belle composition) apportait une intensité dramatique faite de nostalgie et de fatalisme.

J'ajouterai que toute cette foule silencieuse si présente me faisait aussi penser à des « esprits » accueillant des « morts vivants ».

De plus, la gouaille d'O-nono se riait de son destin, acceptant la fatalité comme un défi, comme un samouraï ; mettait un contre-point au silence de la foule. Le personnage central d'O-nono permettait de transcender le destin (samouraï) face à la foule des gens ordinaires, ignorants, apeurés.

Voilà ce que je puis vous écrire aujourd'hui.

N'hésitez pas à me poser des questions.

[...]

Avec nos salutations les meilleures.

Georgina et Etienne de Swarte

---

## Images

### Image 1

Titre : « Portrait d'Émile Zola » (1868) d'Édouard Manet

Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet\\_049.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_049.jpg)

Crédit image : Musée d'Orsay, Paris (RF 2205)

### Image 2

Titre : « La Japonaise, Madame Monet en costume japonais » (1876) de Claude Monet

Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet\\_Japonaise.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet_Japonaise.jpg)

Crédit image : Museum of Fine Arts, Boston (56.147)

### Image 3

Titre : Vue sur une scène de *nô* d'aujourd'hui

Source : fonds personnel (photo prise le 08/09/13)

Lieu : Yarai Noh Gakudo à Tôkyô

### Image 4

Titre : Une mosaïque montrant un acteur d'*aragoto*

Source : fonds personnel (photo prise le 03/09/13)

Lieu : Kabuki-za à Tôkyô

## Image 5

Titre : Vue sur une scène de *kabuki* d'aujourd'hui avec le *hanamichi*

Source : fonds personnel (photo prise le 03/09/13)

Lieu : Kabuki-za à Tôkyô

## Image 6

Titre : Croquis du plan scénique de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru*

Cote : 138CSN/5/1

Titre du dossier : *Le Drame de Fukuryu-Maru*, notes et documentation

Crédit image : Fonds Gabriel Cousin/IMEC

## Image 7

Titre : Trois photographies montrant le même masque de *nô* variant selon l'angle d'inclinaison du visage

Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Three\\_pictures\\_of\\_the\\_same\\_noh\\_%27hawk\\_mask%27\\_showing\\_how\\_the\\_expression\\_changes\\_with\\_a\\_tilting\\_of\\_the\\_head.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Three_pictures_of_the_same_noh_%27hawk_mask%27_showing_how_the_expression_changes_with_a_tilting_of_the_head.jpg)

Auteur : Wmpearl

## Image 8

Titre : Mise en scène de Jean Dasté de la pièce *Le Drame du Fukuryu-Maru* (1963)

Cote : 138CSN/9/1

Titre du dossier : *Le Drame de Fukuryu-Maru*, mise en scène de Jean Dasté (1963)

Crédit image : Fonds Gabriel Cousin/IMEC

## Image 9

Titre : Ungyô à Nara

Source : fonds personnel (photo prise en août 2011)

Lieu : Tôdai-ji à Nara

---

## Index des noms de personnes

- Artaud, Antonin 21, 71, 99, 149, 227, 234, 244–254, 265, 267, 271, 301
- théâtre balinais 227, 244, 246–248, 250f.
  - théâtre de cruauté 249
  - théâtre pur 209, 234, 247f., 254, 279
- Barrault, Jean-Louis 16, 21, 24, 59, 95, 97f., 128, 131, 138, 146–152, 161, 168f., 173, 186, 207f., 210, 213, 228, 233, 300
- Barthes, Roland 24, 59, 79, 120, 182, 187, 190, 205, 213, 218, 284
- Bataille, Georges 260, 263
- Blin, Roger 149, 206, 208, 210, 212, 249, 284
- Brecht, Bertolt 17, 88, 130f., 133, 144, 146, 151, 183, 189–191, 193f., 271
- Claudel, Paul 16–18, 20–25, 44, 49f., 59, 97, 99, 101–109, 111, 120f., 130f., 133, 137–142, 144, 146–156, 158–161, 164–169, 172–174, 183, 188f., 194, 203, 223, 226–233, 235–242, 253f., 281, 289, 292, 294–297, 300–302, 304
- *Cent phrases pour éventail* 103f.
  - *La Femme et son ombre* 20, 23, 101–109, 295
  - *Le Livre de Christophe Colomb* 16, 25, 104f., 108, 121, 131, 147, 154f., 165f., 169, 173, 203, 223, 227, 229, 232–235, 237, 240f., 301
- *Le Soulier de satin* 16, 24f., 44, 103, 121, 131, 147f., 151f., 154f., 159f., 164, 169, 281, 292, 294–297, 301f.
  - *L'Échange* 108, 140, 142
  - *L'Homme et son désir* 104–108
  - *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant* 16, 59, 104, 183, 226, 233, 236, 239f., 289, 296f.
- Copeau, Jacques 16, 20f., 24, 76, 89–91, 95, 132, 138–144, 150, 157, 173, 180, 245, 255, 271, 301
- Bing, Suzanne 39, 139f., 143, 300
  - Vieux-Colombier 90, 139–141
- Cousin, Gabriel 16–25, 44, 49f., 59, 86f., 94, 98f., 102, 111, 113–133, 137f., 140–146, 151, 153, 157–159, 171f., 177, 179f., 193–199, 202, 218, 223, 227, 231, 242f., 255, 269–271, 279, 288–291, 300–304, 321, 323, 326
- *Le Drame du Fukuryu-Maru* 16, 24f., 44, 86f., 98, 113, 130, 133, 143–145, 157–159, 172, 177, 179, 193–195, 199, 202, 231, 281, 288, 303, 326
  - *Le Voyage de derrière la montagne* 16, 23, 25, 44, 98, 111, 116–119, 121, 124, 126, 129–131, 133, 144, 146, 158, 193, 223, 243, 269f., 273, 301, 303
- Craig, Edward Gordon 83, 207, 246
- Dasté, Jean 21, 24, 98, 114f., 132, 138, 140, 143–146, 150, 190, 193, 195, 323f., 326
- Dullin, Charles 21, 76, 88–93, 97, 146f., 149, 246

- Fuller, Loïe 71, 74f., 80, 83
- Gauguin, Paul 37, 41
- Gautier, Judith 74f., 90
- Genet, Jean 16–25, 44, 49f., 59, 94, 97–99, 102, 115, 121, 131, 133, 137f., 142, 146f., 149–153, 156–159, 162–164, 166–168, 170, 172, 174–177, 179f., 183f., 186–193, 205–218, 223, 227, 229, 242–244, 247–256, 258–261, 263, 265–270, 281–288, 292, 300–302, 304, 321
- *Elle* 156, 266
  - *Fragments... Et autres textes* 21, 254
  - *Le Balcon* 16, 25, 44, 151f., 156, 162, 165, 167f., 170, 174, 209, 211, 223, 243, 250, 252, 255f., 259f., 266f., 302
  - *Les Bonnes* 99
  - *Les Nègres* 16, 24f., 121, 157, 159, 162f., 174–177, 179f., 183–187, 191–193, 223, 243, 250, 252, 255f., 261, 263f., 266f., 301f.
  - *Les Paravents* 16, 20, 24f., 149–152, 159, 162–164, 170f., 174, 176f., 179, 205–209, 211f., 215f., 218, 229, 281–285, 292, 302
  - *Lettres à Olga et Marc Barbezat* 248
  - *Lettres à Roger Blin* 150, 152, 157, 208, 213, 215
  - *Splendid's* 174, 188
- Gide, André 73, 141, 180
- Goncourt 36, 38
- Hanako 79–85, 88f., 93
- Hearn, Lafcadio 113–115, 144
- Kawakami, Otojirô 54, 70–76, 83, 89
- Loti, Pierre 13, 38, 41f., 44, 47, 77, 80, 107, 114
- Meyerhold, Vsevolod 17, 81f., 84f., 91f.
- Milhaud, Darius 104–106, 229, 233
- Monet, Claude 37, 42f., 325
- Peri, Noël 53, 113, 115, 117, 165–168
- Reinhardt, Max 17, 85f., 88, 91, 232f.
- Renaud, Madeleine 148f., 208, 210
- Rodin, Auguste 80–83
- Sadanji II 85f., 89
- Sadayakko 22, 71–73, 75–81, 83f., 89, 93
- Sieffert, René 53, 113–116, 252
- Swarte, Etienne de 144f., 172, 300, 323f.
- Tokujirô, Tsuitsui 88–91
- Waley, Arthur 53, 60f., 113, 115, 117, 140, 142, 190
- Zola, Émile 38f., 325

---

## Index des sujets

- avant-garde 16, 53, 70, 76f., 79, 81, 85,  
89–91, 98, 137, 141, 149, 245, 250–252
- bombes atomiques 23, 43f., 114, 133,  
143–145, 193, 195–199, 201, 281, 289,  
291
- bunraku* 59, 63, 66, 79, 82, 148, 182, 187,  
203, 230, 232, 240, 303
- catharsis 155f., 232f., 244, 264
- cérémonie 22, 25, 36, 60, 121f., 156, 167,  
192, 211, 223f., 227, 237–239, 242, 248,  
252–267, 269, 274f., 282, 294, 301f.
- liturgie 226, 238, 242, 265
  - messe 226, 236–238, 261, 263–266
  - psalmodie 140, 230
  - religieux 149, 223, 227, 242, 249f., 252,  
270f., 278, 301
  - religion 159, 188, 239, 249, 271, 280
  - sacralité 219, 224, 263, 273, 280f., 297
  - spiritualité 180, 219, 223f., 226, 251f.,  
273, 280
- Chine 16, 21, 29–33, 43f., 61, 95, 102f.,  
132, 174, 247
- Mei Lanfang 90, 95
  - opéra de Pékin 20, 94f., 154, 205, 208
- chœur 25, 59f., 63, 65, 67, 69, 105, 108,  
118f., 122, 130f., 140, 142, 155, 161, 190,  
193f., 226f., 232, 235–238, 240f., 274,  
281, 288–291
- Commedia dell'arte* 92f., 183, 203
- costume 36, 43, 59, 66, 82, 84, 86, 142,  
149f., 158, 160, 165, 172, 177, 179, 200,  
202–209, 212f., 215f., 218, 226, 256f.,  
266, 294, 300, 302f., 325
- didascalie 24, 119, 138, 151–153, 157, 159–  
164, 166, 168, 172–174, 177, 186, 192, 199,  
213, 216, 235, 261, 263, 286f., 300
- distanciation 82f., 160, 179, 183f., 189–  
191, 207f., 224
- Edo 29, 62, 69, 196, 204
- entr'actes 24, 153, 165–168, 177
- *ai kyôgen* 165, 167f.
  - intermède 60, 165–168
- estampes 36–38, 41, 48, 89, 92
- Hiroshige, Utagama 37
  - Hokusai, Katsushika 37f., 83
  - Utamaro, Kitagama 37f.
- état naissant 161, 163f., 169, 177
- exotisme 18, 22, 29, 31, 35–42, 47, 53, 55,  
70–72, 74–77, 80, 83f., 89, 95, 102, 106f.,  
114, 123, 200, 242, 294, 303
- Exposition Universelle 34, 36, 59, 71f.,  
183
- fin de siècle 15
- funambule 21, 209, 267f., 282
- cirque 164, 209, 267f.
- Gesamtkunstwerk* 228
- wagnérisme 137, 227–230
- hétérotopie 210f., 214
- Foucault, Michel 25, 210f., 214, 256

- hybridité 19, 50–52  
 – Bhabha, Homi 19, 50–52  
 – *Third Space* 19, 51f.
- identité 16, 25, 40, 47, 50–52, 152f., 174, 181, 184–189, 191f., 203, 205, 207–209, 214, 218, 225, 240, 253, 256–260, 266f., 283, 302
- japonisme 15, 22, 30, 34–37, 40–42, 47, 92, 96, 107  
 – japonaiserie 35, 37, 47  
 – japonerie 35, 42
- kabuki* 16, 20, 22–24, 48f., 59, 65–73, 76f., 80, 82–86, 88–92, 94f., 98, 101f., 104–109, 114, 139, 144, 148, 153f., 158, 161, 163, 172, 175, 177, 179, 188, 194, 202–205, 207f., 210, 212f., 217f., 223f., 226, 230–233, 300–303, 325f.  
 – *aragoto* 66f., 82, 216, 325  
 – *hanamichi* 59, 67f., 85–87, 109, 158, 232, 326  
 – *jidaimono* 66  
 – *kugeare* 204, 210, 213  
 – *kumadori* 203  
 – *kurogo* 68, 156, 163, 204, 213, 231  
 – *mie* 59, 68, 82, 92, 153, 175f., 271  
 – *nirami* 82  
 – Okuni 65  
 – *onnagata* 66, 106, 156, 189, 204, 208, 224  
 – *sewamono* 67, 158  
 – *shosagoto* 67, 109
- kaléidoscope 17, 25, 50, 227, 292, 299, 302f.
- L'« Autre » 15f., 22, 35, 40f., 47, 49f., 51–53, 55, 70, 75, 80, 84, 86, 112, 116, 123, 148, 184, 186–188, 215, 218, 243, 247, 263
- maquillage 24, 59, 92, 94, 142, 150, 177, 179f., 202–213, 215–218, 300, 302
- masque 16, 22, 24, 32, 59f., 63, 77, 80, 82, 92–94, 139–142, 158f., 177, 179–204, 207, 218, 224, 244f., 255f., 263f., 266, 297, 300, 302f., 326
- Meiji 30, 196, 203
- métamorphose 73, 181, 187–189, 194, 212, 267, 269, 273, 277  
 – transcendance 242, 263, 266, 268, 277–279, 302  
 – transformation 17, 22, 30, 47–51, 99, 117, 119, 122, 162, 165, 179, 188f., 193, 195f., 198, 205, 212, 226f., 242f., 260f., 263f., 266, 268f., 273, 278, 280, 282, 300f.  
 – travestissement 93f., 187–189, 209
- métathéâtralité 24, 153, 162, 164, 170, 174, 191, 207, 241, 267, 286
- mimésis 78, 98, 120, 160, 180, 224, 228, 254, 300  
 – Aristote 78, 98, 224f.  
 – Platon 78
- mort 22, 25, 30, 62, 64, 73, 77f., 81f., 93, 103, 105f., 108f., 118, 121, 124, 130, 132f., 150, 156, 168f., 176, 181, 185f., 188, 192, 195, 197f., 202, 206f., 211f., 215, 218, 221, 224, 240f., 253, 257–259, 262–266, 268–270, 272, 274f., 277–288, 290–293, 296f., 302, 324  
 – catafalque 192, 261, 263–265  
 – cimetière 268f., 282f., 288  
 – enterrement 122, 157, 188, 206, 261f., 264, 288  
 – entre-deux 25, 51, 64, 105, 181, 192, 215, 217, 281, 283–287, 291, 297  
 – simulacre 264, 267, 269, 285, 288
- Moyen Age 153, 223, 283, 301
- musique 25, 59, 61, 74, 105f., 139, 145, 147, 156, 158, 160, 169, 173f., 193, 223–237, 239, 241, 243, 251, 259, 293f., 301, 303, 324  
 – chant 32, 54, 65, 105f., 118f., 125f., 130, 139, 145, 156, 173, 199, 204, 210, 223, 226, 236, 238f., 243, 248, 255, 259, 272, 285, 288f., 300, 323f.
- Nagasaki 23, 34, 44, 65, 77, 114, 143, 145, 195–197, 199, 201, 291, 304
- Narayama* 21, 23, 117f., 126, 227, 269

- Frank, Bernard 115, 117–119, 124, 126f., 269
- Fukazawa, Shichirô 21, 23, 117f., 124–127, 227, 269
- négritude 184, 192
  - Fanon, Frantz 185f., 192, 216
  - *Les Damnés de la terre* 216
  - *Peau Noire, Masques Blancs* 184f.
- nô 16, 19–25, 32, 48f., 59–65, 67, 69, 77, 85, 90, 92f., 95, 97f., 101f., 106–109, 111, 113–115, 117f., 120, 122, 126f., 132, 138–145, 147f., 151, 153f., 157f., 161, 163, 165–173, 177, 179–183, 187–190, 192–194, 197f., 200–204, 207, 218, 223–228, 230, 232f., 240–242, 245, 254f., 268, 271, 273, 281–284, 287, 289, 292, 296f., 300–303, 325f.
  - *hashigakari* 63f., 224
  - *kagami-ita* 64, 157
  - Kanze 62, 97f., 148, 181
  - *kôdôgu* 168f., 171
  - *kyôgen* 60, 148, 161, 165–167
  - *monomane* 225
  - *shite* 63–65, 109, 165, 180f., 192, 194, 203f., 224–226, 240f., 269, 273, 281, 284, 287, 289, 296f., 302
  - *tsuke* 68, 163, 231
  - *tsukuri-mono* 168, 171
  - *waki* 63, 65, 122, 166, 183, 226f., 240f., 296
  - *yûgen* 180, 225
  - Zeami 61f., 64, 114–116, 118, 126, 140, 143f., 180, 224f.
- Orient 20, 29, 32, 35, 40–42, 75–77, 84, 102, 113, 139, 151, 246
- Ôsaka 59, 67, 69, 102, 147, 204
- passer de culture 16, 19, 23, 101f., 109, 188, 292, 301
- pèlerinage 118, 121, 124, 130, 132, 193, 196, 224, 269–273, 275–280
- performance 13, 17, 76f., 83, 85, 116, 129, 137, 151, 158, 163, 175, 242f., 245, 250, 257f., 269, 274, 278, 301
- péris jaune 44, 114
- primitivisme 15, 18, 41, 84, 246f.
- réception productive 18f., 22–25, 38, 47, 49f., 55, 76, 84, 98, 133, 135, 180, 242, 281, 283, 292, 299f.
- récitant 59, 79, 86, 119, 121–123, 126f., 130, 133, 140, 203, 230, 232, 240, 271f., 274, 276–279
  - Annoncier 121, 160–162
  - Explicateur 166, 173, 234, 237f., 240f.
  - Irrépressible 160–162, 164
- rethéâtralisation 70f., 245
- rêve 15, 20, 23, 25, 35, 38, 53, 105, 123, 140, 155, 197–201, 207, 211, 240, 258, 260, 280–282, 289, 292f., 296f., 302
- rituel 22, 24f., 112, 124, 132, 149f., 155, 187, 193, 197, 209, 219, 221, 223f., 226f., 236, 240, 242–244, 246f., 249–258, 260–262, 264–267, 269, 271, 273f., 276–278, 280–282, 285, 299, 301f.
  - acte performatif 242f., 261, 264f., 269, 302
  - initiatique 155, 167, 277
  - performance rituelle 122, 243f.
  - ritualité 25, 98, 244, 253, 281f.
  - Tambiah, Stanley 25, 243
  - Turner, Victor 25, 242f., 256, 274, 278
- sémiotique 22, 24, 50, 84f., 93, 111, 129, 135, 138, 142, 151f., 157, 159, 171, 177, 179, 182, 202, 205f., 212, 248, 250, 300
- théâtralité 25, 82, 98, 120, 159, 184, 208, 244f., 250f., 255
  - artificialité du jeu 209
  - Hulfeld, Stefan 159
  - Münz, Rudolf 159
  - *Theaterspiel* 159, 164
  - théâtralité affichée 24, 159–164, 168, 177, 208
- Théâtre des Nations 59, 94–97, 143, 253
- théâtre grec 17, 25, 53, 60, 73, 98, 103, 120, 131, 133, 147, 153, 157, 160f., 177, 183, 223f., 230, 248, 253f., 271, 285, 287, 301
- théâtre populaire 18, 62, 87f., 123, 127f., 131–133, 144f., 157, 163, 189f., 205, 303

- théâtre universel 130, 133, 149, 158, 194,  
232, 242, 301
- Tôkyô 16f., 60, 103f., 106f., 147, 204,  
230, 233, 325f.
- traduction interculturelle 19, 25, 51, 112,  
116, 127, 243
- transfert culturel 19, 22f., 27, 39, 45, 47–  
55, 59, 65, 72, 96, 102, 113, 116f., 138,  
227, 252f., 299
- transmodalisation intermodale 119
- Urtheater* 15, 55, 224, 248, 256