Langage poétique et langage corporel : la théâtralité du personnage de la Princesse dans *Tête d'Or*[1]

Isabelle Buatois

Université de Montréal

Résumé

En étudiant un extrait de la deuxième partie de *Tête d'Or*, pièce de Paul Claudel, nous tenterons de montrer que le langage poétique claudélien, parce qu'il inclut le langage corporel et engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs, est un langage éminemment théâtral. Notre analyse portera sur le « jeu de cérémonial sacré » mis en place par l'auteur, et tentera de cerner la fonction du personnage de la Princesse dans le rituel. Puis nous examinerons successivement les sens de la vue et de l'ouïe, dans leurs rapports respectifs aux gestes et aux silences.

1. Langage poétique et théâtralité

La pièce de Paul Claudel *Tête d'Or* comporte des pantomimes, au sens de jeux muets alternant avec le discours; ce sont des moments théâtraux où le corps est privilégié et où il est littéralement porteur du sens. Mais le langage du corps ne se limite pas à ces moments particuliers. Notre étude tentera de montrer, par une analyse de texte, que le langage poétique claudélien inclut le langage corporel et engage autant le corps des acteurs que celui des spectateurs, et qu'en cela il est un langage éminemment théâtral. De cette façon, l'étude du langage poétique claudélien rejoint celle de la théâtralité. Celle-ci, comme dirait Barthes, est en « germe[2] » dans l'écriture dramatique, mais elle n'est pas chez Claudel « le théâtre moins le texte[3] », puisqu'elle est, bien au contraire, inscrite dans le texte même. En effet, l'originalité de la théâtralité claudélienne résiderait dans ces *vides* créés par le texte, matérialisés dans l'espace blanc de la page, espace métaphorique du silence des mots. La théâtralité devient alors présence d'une absence.

De la première à la deuxième version de *Tête d'Or* (1889 et 1894), l'écriture évolue vers une théâtralité (scénique, cette fois-ci[4]) qui rend plus évident le pouvoir de signification des gestes.

[1]Cet article a été rédigé sous la supervision de Michel Pierssens de l'Université de Montréal.

[2]«La théâtralité, dit Barthes, doit être présente dès le premier *germe* écrit d'une œuvre, elle est donnée de création, non de réalisation», cité par Jean Jaffré dans «Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière», dans *Littérature*, n°13, 1974, p. 60 (c'est nous qui soulignons).

[3]Citation de Barthes, dans PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 358.

[4]Ce dont témoignent les didascalies. Par exemple : «Elle [la Princesse] s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre» (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris,

C'est pourquoi notre analyse portera sur la deuxième version de la pièce, tout en incluant quelques comparaisons éclairantes avec la première version[5]. L'étude se limitera à l'examen d'une scène de la première partie, véritable moment de « théâtre dans le théâtre », au cours duquel à la demande de son père, le personnage de la Princesse va jouer un rôle, afin de distraire les Veilleurs de leur attente angoissée et pessimiste (ils pensent que leur mort est proche), celle de l'issue du combat de Tête d'Or contre les troupes ennemies.

Dans cette scène, un jeu de cérémonial sacré se met en place, dans lequel chaque geste et chaque parole sont investis d'un intense pouvoir de signification, comme dans le théâtre japonais. Il s'agit d'amener le spectateur à percevoir au-delà des sens, à comprendre au-delà du sens, soit de passer de la vision externe à la vision interne (Didi-Huberman 2007[6]), et de l'écoute des sons à l'écoute des silences; c'est à cette condition seulement que, pour le chrétien qu'est Paul Claudel, la Vérité du Verbe peut se révéler à l'homme.

2. Une cérémonie sacrée

2.1 Rite d'entrée et rite de sortie

S'il y a dans le passage étudié « théâtre dans le théâtre », il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, mais d'un théâtre qui remonte aux origines : un théâtre sacré. Claudel a voulu instaurer un rituel afin d'orienter le sens de son texte. Tout rituel engage le corps dans la mesure où ses « moyens d'expression en sont la danse, la mimique et la gestuelle très codifiées, le chant puis la parole ». De plus, la cérémonie dans laquelle s'inscrit le rituel comporte un rite d'entrée ainsi qu'un rite de sortie « assurant le retour à la vie quotidienne » (Pavis 2002, p. 306). Or les deux versions de *Tête d'Or* ont utilisé les moyens d'expression du rituel, encore plus la deuxième version qui comporte un rite d'entrée et – dans une moindre mesure – de sortie.

Dans cette deuxième version, la scène que joue la Princesse est en effet délimitée par deux temps, une « pause » et un « silence solennel », moments de « vide scénique » et de rupture, qui permettent d'abord de sortir de l'intrigue, puis d'y revenir. Le retour est marqué par un changement de lieu et de rythme (changement spatio-temporel) – ce que précise la didascalie « *revenant rapidement vers le milieu de la scène* » – ainsi que par la rupture de l'illusion créée par le rituel : « O mon père! / Tu m'as ordonné de me montrer à vous, et me / voici maintenant, pauvre fille, couverte de ce fastueux costume! » (Claudel 1959, p. 76). Cette réplique renvoie au

---

Mercure de France, Coll. » Folio », 1959, p. 63). L'éclairage, les mouvements du personnage sur scène, ses gestes, ou encore le rythme de jeu sont des éléments spécifiquement théâtraux.

[5]Pour une étude des principales différences entre les versions de 1889 et 1894 (et de 1949), voir le chapitre III « Métamorphoses dramatiques » de l'introduction de Michel Lioure, dans *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*. Paris, Belles-Lettres, 1984.

[6]Nous nous appuyons sur le concept de « l'image ouverte », tel qu'il est défini et illustré par le philosophe et historien de l'art George Didi-Huberman. Il s'agit d'une image dont « l'ouverture » (qui peut être le détail d'un tableau, par exemple) permet de faire passer de ce que l'on voit – le visible – à ce que l'on ne voit pas – le visuel. Le critique prend l'exemple de « l'art visuel chrétien », dans lequel le divin permet le passage du visible au visuel, de l'imitation à l'incarnation; car l'image ouverte est celle qui dépasse la *mimésis* pour s'incarner, comme le Verbe divin s'est incarné dans le corps du Christ.

court dialogue qui a précédé la scène, et notamment à l'ordre du père à sa fille : « Je le veux! » (p. 63). La Princesse est redevenue la fille du Roi, elle n'est plus « La dame belle et illustre qui parlait tout à l'heure » (p. 76). Si on ne peut pas tout à fait parler de « rite de sortie », puisque le personnage ne quitte pas la scène, le geste de Cébès, qui précède immédiatement la sortie définitive du « jeu », tient cependant du rituel. En effet, il semble effacer magiquement la présence de la jeune femme : « *Cébès se soulève à demi, et tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage* » (p. 76). L'aspect rituel se lit enfin dans la solennité du silence, qui clôt la scène comme il l'avait ouverte.

L'ouverture de la scène – quant à elle – tient explicitement du rituel, celui d'une cérémonie sacrée, ce qui nous autorise à parler de « rite d'entrée ». Tout d'abord, la description physique du personnage indique la métamorphose de la fille du Roi en une sorte de dignitaire ecclésiastique. La robe rouge dont elle est revêtue pourrait être celle d'un cardinal, d'autant plus que la « chape » est un vêtement de cérémonie porté par les cardinaux. De plus, sa coiffe est comparée à une « mitre », « haute coiffure triangulaire de cérémonie portée par les prélats et notamment les évêques » (*Le nouveau petit Robert* 2006, p. 1611). Le costume renvoie donc sans ambiguïté à la religion, dans son aspect liturgique, rituel. Enfin, il est significatif que les couleurs choisies – or et rouge – fassent référence au monde du théâtre, comme si Claudel voulait signifier que, pour lui, le théâtre est une cérémonie ou devrait en être une.

2.2 La Princesse : un « corps-marionnette »

Ce sont ensuite les mouvements qui confèrent un aspect sacré à la scène : « *Elle s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre* » (Claudel 1959, p. 63). Ces mouvements sont mesurés, c'est-à-dire rythmés, et lents; or la lenteur est toujours caractéristique des marches cérémonielles, elle leur donne leur dignité, leur solennité. Mais ici l'« extrême » lenteur fait osciller le corps entre l'arrêt et le mouvement, un mouvement qui tend vers une quasi-immobilité et en devient presque imperceptible. Le ralentissement du geste a pour effet d'attirer l'attention (elle aussi « extrême », dit le texte) des autres personnages de la pièce et, bien sûr, des spectateurs. Imaginons un instant la scène à partir des indications de l'auteur. Le mouvement se détache dans un silence presque complet, l'extrême lenteur atténuant le bruit des pas. Le corps du personnage féminin, entièrement caché par les vêtements (puisque seul le visage émerge), se dissout dans un espace obscur, uniquement éclairé par une « petite lampe[7] ». Corps fantomatique qui ne sortira jamais complètement de l'obscurité, ou toujours pour y retourner, comme si l'existence de ce corps était elle-même mise en cause, comme s'il n'était que la projection imaginaire de ceux qui le rêvent et le regardent[8]. Corps délesté de son poids, animé comme une marionnette par des fils invisibles; c'est le « corps-*marionnette* » dont parle Pavis « entièrement tenu en laisse et manipulé par son sujet ou son procréateur spirituel : le metteur en scène » (Pavis 2002, p.70). Nouvelle référence au théâtre, à une certaine conception, symboliste, du théâtre (que Claudel partage avec d'autres, comme

[7]Ce que précise la didascalie initiale au début de la deuxième partie : « Une petite lampe est posée par terre » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. » Folio », 1959, p. 42).
[8]Au début de la deuxième partie, les Veilleurs dorment, c'est le Roi qui va les réveiller brutalement; rêve ou éveil, quoi qu'il en soit, la présence de ce corps ouvre un espace imaginaire.

Maeterlinck ou Jarry[9]) où le corps de l'acteur serait idéalement remplacé par l'objet manipulable qu'est la marionnette, support d'un fantasme du créateur tout-puissant qui peut faire évoluer sa créature en vue d'atteindre le geste désiré, le geste parfait qu'il recherche, celui qui exprimera l'idée ou le sentiment qui l'anime. Pour Anne Debeaux, la marionnette est « l'individu rituel », à la frontière du « monde de la vie quotidienne » et du « monde mythique des ancêtres et divinités ». Elle opère le lien entre ces mondes, « offrant ainsi au personnage la possibilité de se "sacraliser" » (Debeaux 1982, p. 89). Ainsi, par le rituel, la Princesse, devenue marionnette, est sacralisée et se fait l'intermédiaire entre les mondes visible et invisible.

2.3 La position symbolique de la Princesse

Il faut alors insister sur la position symbolique de la Princesse, entre ombre et lumière, entre invisibilité et visibilité. Le moment de l'arrêt du mouvement, de la marche du personnage, correspond à un entre-deux, sorte de lieu impossible, à la fois existant et inexistant, qui marque bien l'appartenance simultanée de la Princesse aux deux mondes, interstice où pourra se glisser le discours transcendant (ces « autres paroles » mêlées au « discours appris »[10]), où les mots eux-mêmes feront exister simultanément le monde de la réalité et un monde surnaturel. Là encore, dans la position du personnage sur la scène se lit la conception claudélienne du théâtre : le langage poétique et théâtral doit être le médiateur, le transcripteur d'« une réalité *déjà* présente, qui est l'œuvre de Dieu » (Starobinski 1955, p. 529). Ainsi, cet espace limite, ce lieu d'où parle la Princesse, est le seul lieu où elle puisse être traversée par des paroles « non apprises » mais qui lui préexistent. « Entre l'ombre et la lumière » est une position en quelque sorte centrale, c'est-à-dire d'où le personnage est à même de se centrer sur son intériorité, et d'être à l'écoute de ce rythme intérieur qui le fait avancer, ce qui nous autorise à interpréter la fermeture des yeux comme une abstraction du personnage au monde réel qui l'entoure. Position qui invite les spectateurs, ceux de la scène et ceux de la salle, à se centrer également sur eux-mêmes, et qui permettra leur « passage à un état de conscience supérieur » (Pavis 2002, p. 307).

Dans la deuxième version, Claudel a choisi d'encadrer la scène de la Princesse par des silences, isolant ainsi son texte tout en accentuant sa théâtralité, ce qui a pour conséquence de rendre plus explicite le sens du passage. La première version ne comportait pas la didascalie qui ferme la scène[11]. De plus, le personnage de Cébès faisait partie de l'assistance et était, sur le même plan que les Veilleurs, un des interlocuteurs de la Princesse. Dans cette première version, c'est en coupant la parole à Cébès pour s'adresser au Roi que la Princesse quitte définitivement son rôle, la limite est donc floue entre le « jeu » et le retour à la réalité, c'est-à-dire à l' « intrigue ». Quant à l'entrée en scène de la Princesse, l'absence des détails sur le costume, les mouvements ou la

[9]Maeterlinck a écrit « Trois petits drames pour marionnettes » : *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*; tandis qu'*Ubu roi* d'Alfred Jarry a été représenté au Théâtre des Pantins à l'aide de marionnettes, en 1898 (JARRY, Alfred. *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2004, p. 403).

[10]Expressions empruntées à la réplique qui suit immédiatement la fin du passage étudié : « La Princesse : (…) J'ai parlé, mêlant à un discours appris d'autres paroles » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. » Folio », 1959, p. 76), ce discours renverrait soit à celui du rôle qu'elle joue devant les Veilleurs, soit au langage humain tel qu'il lui a été enseigné, et ainsi aux « mots de tous les jours », ceux du monde réel.

[11]« *Cébès se soulève à demi et, tendant la main vers elle, il la lui passe sur le visage. – Silence solennel* » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 76).

position du personnage (entre ombre et lumière), ne permet pas de placer explicitement la scène sur un plan sacré[12].

Dans ce début de scène, le cadre est posé, les éléments du rituel sont en place, désormais chaque geste, chaque parole devront être interprétés selon la fonction ici attribuée à la Princesse (celle de mettre en contact les deux mondes, surnaturel et réel). Par conséquent, ce qui est vu ne doit plus se comprendre par rapport à une réalité scénique ou quotidienne, mais par rapport à une réalité d'un autre ordre, une réalité transcendantale. Nous venons de voir que c'est le corps de la Princesse, sacralisé par le rituel mis en place par l'auteur (costume, mouvements, position du personnage), qui fait surgir cette autre réalité, présente mais invisible pour ceux qui ne savent pas regarder.

3. Voir et être vu

3.1 Regards sur la Princesse, regards de la Princesse

La Princesse marche, comme une aveugle, les yeux fermés, en direction des personnages-spectateurs (et du public). Le texte emploie en effet significativement, et à plusieurs reprises, le terme « assistants » pour désigner le groupe des Veilleurs. Il semblerait que ce soit pour donner plus d'unité à ce groupe que, dans la deuxième version, Claudel n'ait pas fait intervenir le personnage de Cébès dans cette scène, sauf à la toute fin, pour faire sortir la Princesse de son rôle. Car, si les Veilleurs prennent chacun la parole pour interroger le personnage féminin, jamais ils ne sont appelés par leur nom[13], l'auteur leur enlève ainsi toute individualité, en fait une sorte de chœur; c'est donc en tant que membre d'un groupe homogène et anonyme, comme peut l'être un public d'une salle de théâtre, qu'ils s'adressent à la fille du Roi. Ils reproduisent alors les réactions du public, se posent les mêmes questions que lui, et épousent son regard. Comme lui d'ailleurs, ils sont assis[14] et le resteront pendant toute la durée de la scène[15]. La position assise des « assistants » confère *de facto* un rôle de supériorité à la Princesse qui, elle, reste debout. De plus, cette position oblige les Veilleurs à lever les yeux vers elle pour l'observer. Leur corps est ainsi tendu dans un mouvement ascendant et symbolise l'effort d'élévation spirituelle qu'elle leur demande : ce qui a deux conséquences, à savoir impliquer une hiérarchie dans les regards posés et indiquer un mouvement de verticalité des regards.

[12]L'indication didascalique de la première version se réduit à : « *La Princesse rentre en costume de scène et s'avance lentement jusqu'au milieu de la scène en fermant les yeux* » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 61).

[13]Les didascalies les nomment : « le premier Veilleur, le second Veilleur, le troisième Veilleur », etc.

[14]« Et pourquoi restent-ils assis par terre? », demande la Princesse (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 66).

[15]Il y a deux exceptions : le premier Veilleur, qui se lève pour éclairer et examiner le visage de la Princesse avant de revenir aussitôt à sa place, et le quatrième Veilleur, qui se « lève précipitamment » avant d'être arrêté dans son geste par la Princesse.

3.2 Vision et compréhension : l'ouverture du sens

Un des sens les plus sollicités au théâtre est celui de la vue. Or le texte semble interroger la vision des spectateurs. L'emploi du champ lexical du regard, déjà très présent dans la première version[16] est encore davantage développé dans la deuxième version[17], ce qui confirme l'importance de ce thème et du rôle du regard dans la compréhension de ce qui se déroule dans l'espace théâtral (scène et salle). Au centre des interrogations se trouve la question de l'identité de la Princesse (qui devient explicite à la fin du passage étudié, lorsque Cébès l'appelle « Grâce-des-Yeux »[18]). Qui est cette femme surgie de l'obscurité? Le premier geste qui marque la fin du rite d'entrée et brise l'immobilisme des personnages a pour but de mieux voir celle qui s'est arrêtée entre l'ombre et la lumière; geste silencieux qui aura pour conséquence de rompre le silence solennel : « *L'un des assistants se lève, prenant la lampe, il l'approche de la figure de la Princesse et l'examine. Puis il repose la lampe par terre et retourne à sa place* » (Claudel 1959, p. 63-64). Alors que l'homme a besoin de la lumière de la lampe pour voir, la Princesse n'en a pas besoin, et sa vision se définit autrement que par sa capacité physique à voir : « Je vous vois mieux maintenant. Je vous vois tous. L'ombre en vérité ne vous cache point, ni cette lumière de la lampe » (p. 68). La femme, sacralisée par le rituel, détient le pouvoir de cette vision totalisante et toute puissante des dieux.

Et si la scène est plongée dans une quasi obscurité, peut-être est-ce pour inciter tous les spectateurs à voir différemment? Il s'agit de changer son regard pour accéder à la Vérité. Car c'est bien en regardant que l'homme peut accéder à la compréhension et au savoir : « Le second veilleur : Ne comprenez-vous pas? / *Pantomime. La princesse fait comme si elle se réveillait, avec des gestes extrêmement lents et les yeux toujours fermés.* / Regardez! » (p. 65). Ici la parole est inutile, le geste la remplace et devient seul porteur du sens. L'impératif « Regardez! » est une invitation à être attentif à ce qui se passe visuellement. Alors que la scène ne comporte aucune action, donc qu'apparemment il ne s'y passe rien, il y a pourtant quelque chose à comprendre, et le spectateur est « visuellement » sollicité pour en trouver le sens. Claudel insiste sur cet effort demandé au spectateur, en modifiant de manière significative son texte entre les deux versions. La première version employait l'expression « nous nourrir de ta vue », qui implique une passivité de celui qui regarde, alors que l'expression employée dans la deuxième version, « nourrir ta vue », assez surprenante d'un point de vue sémantique, rend le regardant véritablement actif : il s'agit bien de donner du sens par la vision, par conséquent, le sens n'est pas « délivré » par les mots du texte, il est à trouver en soi, et ce, par l'intermédiaire du corps[19].

Une autre réplique du texte dit de manière encore plus explicite ce lien entre la vue et la compréhension : « La Princesse : (…) Ah! ah! je vois et je sais! hélas! Je vois! je vois / et je comprends! » (p. 69). La Princesse est douée de ce regard qui comprend, elle est à la fois une

[16]26 termes ou expressions, dont les mots « yeux » répété 10 fois, « regarder » répété 6 fois et « voir » répété 9 fois.
[17]Trente-six termes ou expressions, dont le mot « yeux » répété 11 fois, le verbe « regarder » répété 10 fois et le verbe « voir » répété 11 fois.
[18]Dans les pièces de Claudel, le nom est toujours significatif, il constitue la véritable identité des personnages. On pourrait dire qu'il « fait l'être ». Or les deux termes accolés confèrent un pouvoir de vision à la Princesse, pouvoir bénéfique et divin, dans la mesure où la Grâce est un don de Dieu. Le texte en apporte la preuve : « CÉBÈS : Et que faut-il faire, Grâce-des-Yeux, pour guérir? / La Princesse : Il faut me croire, Cébès, et m'aimer » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 75).
[19]Pour Merleau-Ponty, la vision se fait dans les choses : « leur visibilité manifeste se double en lui [le corps] d'une visibilité secrète » (MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF, 1964, p. 22).

sorte de modèle pour le public mais aussi son miroir. Finalement, elle n'existe que par la vision du spectateur qui la fait exister, d'où peut-être son apparence quasi fantomatique, son existence menacée de disparition[20]. Le découpage du verset cité précédemment, c'est-à-dire la disposition des mots dans le blanc de la page, établit parfaitement ce lien entre « voir » et « comprendre ». En effet, la dernière occurrence du verbe « voir » est suivie d'un blanc qui rejette le verbe « comprendre » à la ligne suivante. Le blanc du texte « nourrit la vue », comme le silence créé par ce blanc « nourrit l'esprit » (en permettant la réflexion), car c'est bien, pour Claudel, une « nourriture spirituelle » que le texte et le spectacle doivent apporter au public, d'où l'instauration du rituel, qui fait passer « à un état de conscience supérieur », écrit Pavis (2002, p. 307). La véritable vision est celle qui ouvre le sens[21], « voir » devient véritablement synonyme de « comprendre » dans le langage claudélien : « Regarde et vois! » (p. 66), dit le quatrième Veilleur à la Princesse; les deux termes ici ne sont pas redondants.

3.3 La mise en scène du regard

Deux fois dans le texte, l'ordre de regarder est donné par les Veilleurs, la première fois à l'assistance, la seconde fois à la Princesse, plaçant ainsi tous les participants du spectacle théâtral dans une position de spectateur et instaurant une circularité du regard qui fait un lien entre tous. Mais le théâtre claudélien ne met pas seulement en scène la définition usuelle du théâtre comme miroir de la société, il va plus loin en conviant le spectateur non seulement à se reconnaître, mais aussi à « *se* regarder », individuellement et intimement, c'est-à-dire à faire face à lui-même et à son humanité imparfaite. Ce serait la signification du geste de la Princesse qui, à deux reprises, examine un à un les Veilleurs : « La Princesse, *le regardant*. Toi, je te reconnais. (*Elle se tourne vers le premier Veilleur*.) Et toi! (*Elle se tourne vers le deuxième Veilleur*.) Et toi! (*Elle se tourne vers le troisième Veilleur*.) Et toi! *Elle se tourne vers le quatrième Veilleur* » (p. 68-69). Par ce geste, le groupe anonyme s'individualise et aucun de ses membres n'échappe au regard accusateur (c'est ainsi que le comprend le quatrième Veilleur qui tente de sortir[22]). Plus loin dans le texte, un autre geste, cette fois plus violent et plus explicite, oblige chaque homme à ce regard intérieur : « *Elle s'approche de chacun des assistants et, le forçant à lever la tête en le saisissant par les cheveux et le menton, elle le regarde en face, de tout près. – Puis elle vient se remettre à sa place et garde le silence* » (p. 73). À la violence du geste, contenue dans le sémantisme du verbe « saisir », correspond la violence que chaque homme doit exercer sur lui-même pour avoir le courage de se regarder sans complaisance (violence incarnée dans la pièce par le personnage de Tête d'Or[23]). Lorsque les Veilleurs se voient dans les yeux de la Princesse, ils voient leur honte, c'est pourquoi « *[i]ls abaissent les yeux* » (p. 68). D'ailleurs, le quatrième Veilleur, qui a cherché à fuir le regard de la Princesse, s'exclame : « Ne me fais pas / honte devant ces gens! » (p. 69). La mise en scène du regard semble prendre en otage le spectateur assis dans la salle qui, théoriquement, ne peut fuir : « Et vous ne pourrez pas toujours / Vous dérober vous-mêmes comme un larcin fait » déclare la Princesse (p. 71). Chacun des spectateurs est

[20]À la fin de la scène, un simple geste l'efface.

[21]Le théâtre de Claudel proposerait au spectateur des images susceptibles d'être ouvertes par « les yeux du corps et de l'esprit ». Cette idée d'ouverture de l'image par une « autre » vision (ouverture au sens et par les sens) entre, selon nous, dans le cadre théorique proposé par Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, Coll. « Le temps des images », 2007).

[22]« LE QUATRIÈME VEILLEUR, *se levant précipitamment*. Ouvre-moi la place! laisse-moi sortir! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 69).

[23]Tête d'Or usurpe le pouvoir du Roi en le tuant, et s'autoproclame Roi.

comme prisonnier du regard des autres et ne pourrait fuir (ou se fuir) sans avouer sa honte. Comme le quatrième Veilleur, le spectateur ne peut que céder à l'ordre de la Princesse : « Reste! » (p. 69). Et comme chacun des acteurs sur scène, il ne peut s'échapper et doit rester à sa place. Car, pas plus que l'ombre qui recouvre les Veilleurs, l'obscurité dans laquelle le spectateur se trouve ne pourrait cacher sa honte. Ainsi, le jeu du regard s'articule avec le jeu de l'ombre et de la lumière. Le regard et la lumière, étant deux moyens qui servent à délimiter l'espace du jeu théâtral (dans notre exemple, ils l'élargissent, incluant l'autre public, celui de la salle), deux moyens qui ont le pouvoir de donner du sens à cet espace, contribuent à créer un autre espace-temps, comme le font les silences du texte.

4. Écouter les silences

4.1 Différents types de silence

Le second sens le plus sollicité au théâtre est celui de l'ouïe. Or toute parole se laissera d'autant mieux entendre qu'elle s'inscrit dans un silence. Mais, chez Claudel, de même qu'il y a plusieurs manières de voir, plusieurs visions, il y a plusieurs manières d'entendre, plusieurs auditions. Ainsi il faudra distinguer dans la dramaturgie claudélienne plusieurs types de silence, car le silence s'écoute autant que les mots du texte. Le critique Michel Plourde a écrit un ouvrage intitulé *Paul Claudel : Une musique du silence*, dans lequel il identifie en particulier deux « silences essentiels » : celui de la Musique, qui est le silence de Dieu et celui de l'attention, qui est le silence de l'homme. « C'est ce double silence que traduisent surtout les silences dramatiques dans le théâtre de Claudel; ceux-ci sont comme les interstices qui laissent filtrer le silence essentiel. » (Plourde 1970, p. 207), c'est-à-dire le silence spirituel « qui n'est plus *à la place de* la réponse, mais qui est *la réponse même*[24] ».

Concrètement, il est possible de distinguer deux autres grands types de silences : ceux qui structurent la scène et créent son rythme (ils sont indiqués par les didascalies : ce sont les « silence, pause et demi-pause » du texte), et ceux que les mots imposent et qui créent le rythme des versets (ils correspondent à la présence des « blancs » de la page). Notre étude s'attachera à montrer les liens entre ces deux types de silences et les mouvements du corps, comme elle l'a déjà fait à propos des silences qui ouvrent et ferment le jeu de la Princesse (dans l'étude des rites d'entrée et de sortie). Elle nous permettra enfin de dégager la signification spirituelle du texte.

4.2 Silences et mouvements des corps

La scène est rythmée par des silences qui la structurent et qui correspondent à des changements, non seulement dans le contenu des paroles, mais souvent aussi dans les attitudes corporelles. Par exemple, le rite d'entrée est encadré par des silences et se termine par un geste lent d'ouverture et de fermeture des yeux. Ce geste annonce le moment du réveil, progressif jusqu'à l'ouverture définitive des yeux du personnage sacralisé; il est suivi d'un dialogue au cours duquel la

[24](PLOURDE, Michel. *Paul Claudel : Une musique du silence*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 192.) Le critique établit en fait quatre types de silence : « silence de la parole, silence du dépouillement complet, silence de l'attention, silence de la Source ou de la Musique. Le deuxième silence n'est que le prolongement du premier, et tous deux appartiennent au cheminement de l'homme. Le troisième est comme la condition intérieure nécessaire pour accéder au quatrième, lequel est le terme » (p. 193).

Princesse pose de nombreuses questions, comme si elle ignorait tout du monde sur lequel elle a ouvert les yeux. La pause qui clôt ce dialogue correspond à un changement d'attitude des personnages : le regard pensif de la Princesse, posé individuellement sur chacun des Veilleurs, a pour conséquence de leur faire baisser les yeux. Le personnage féminin, qui semblait fragilisé par son identité défaillante : « Je ne sais plus qui je suis, en vérité! » (Claudel 1959, p. 67), se métamorphose alors en un personnage tout puissant, capable de « sauver les âmes » des Veilleurs à l'approche de la mort. Mais celle qui est « un reproche »[25] refusera de le faire. Un nouveau silence, qui fait suite à une pantomime, introduit le quatrième moment de la scène, celui de la « séparation juridique » entre les hommes et la Princesse (p. 73). Enfin, une « pause » précède le dernier moment, celui du dialogue entre Cébès et la Princesse et du départ de la fille du Roi. Ce temps silencieux correspond à un changement spatial, « fausse sortie » qui précède la sortie définitive du rôle du personnage : « *Elle s'en va à reculons jusqu'auprès du lit de Cébès, et, inclinant la tête vers lui* (…) » (p. 74). Un silence solennel termine la scène mystérieuse qui vient de se dérouler sous les yeux des spectateurs et des Veilleurs, laissant le public dans la réflexion et le trouble. Nous venons de voir que chacun des silences commentés structure le passage étudié et met en valeur des mouvements porteurs de sens. Analysons à présent les silences qui ne sont pas mentionnés par les didascalies et qui structurent les répliques.

4.3 Silences textuels : les blancs des versets

Le rythme des versets peut être étudié, par exemple, dans la première longue réplique du quatrième Veilleur. À la solennité du rite d'entrée répond la solennité du rythme des versets, qui contribue à donner un aspect surnaturel à la scène. Les versets dissimulent en effet des alexandrins (ou quasi alexandrins, soit des vers de 11 ou 13 syllabes) : « Voici qu'un autre soleil est dans cette salle », « et nous regarde avec sa face rayonnante! »; « Tourne vers nous et tiens devant nous ton visage! »; « La faveur de notre indignité est présente! ». Ce type de versets au rythme ample et solennel induit un certain ton, donc une certaine voix, qui conduira l'acteur à adopter une attitude particulière. Autant dire que la forme textuelle implique une corporéité (l'abstrait de la forme prend corps); l'alexandrin permet ainsi le passage du langage poétique au langage corporel. La puissance théâtrale de l'alexandrin[26] a été démontrée par Michel Bernard dans son article « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien » (1986, p. 279-286). C'est bien à cette théâtralité du texte, qui intervient aux niveaux métrique et rythmique du vers (ou verset), qu'a été sensible le metteur en scène Antoine Vitez; celle-ci semble d'ailleurs être à l'origine de sa démarche : « ce qui m'intéresse, c'est de repérer, justement, les différences de mesure, à l'intérieur du parlé et du geste, et du mouvement. » (1982,

[25]« La Princesse : (…) Mais moi, je souffre une punition très injuste, / et je vous suis un reproche! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 74).

[26]Michel Bernard, en étudiant Racine, découvre « une théâtralité virtuelle dans la dynamique de la composition poétique de certains vers (…) » et il ajoute « [o]r, parmi ces vers, l'alexandrin est sans nul doute celui qui, de par sa structure, est le plus propre à servir un projet théâtral » (BERNARD, Michel. « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien » dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.- G. Nizet, 1986, p. 281). En fait, nous pensons que cette dynamique des vers qui régit une dynamique des corps est plus généralement présente chez Claudel dans les répliques fortement découpées (dans lesquelles les mots semblent sculpter la page), comme celle du Quatrième Veilleur que nous étudions ici. Il nous faudrait étendre l'analyse pour confirmer cette hypothèse, ce que ne permet pas le cadre de cet article.

p. 28). Or, en notant la mesure (ce que fait Claudel, dit Vitez[27]), l'intonation se déduit, donc la voix et par conséquent les mouvements du corps : « En mettant sa voix dans la voix de Molière telle qu'elle est tracée, telle que l'empreinte en demeure, c'est sans doute quelque chose de la démarche physique de Molière, de l'image de ses bras, du port de sa tête, qu'on arrive à reconstituer » (Vitez 1982, p. 30). Ainsi, le repérage du rythme mènera à la compréhension du langage claudélien, puisque le sens du texte est produit par les mouvements mêmes du corps, rythmés par les blancs du texte, soit par l'alternance du silence et de la parole.

Pour revenir à l'étude des versets, la disposition des blancs dans la réplique du quatrième Veilleur dit le bouleversement qu'un simple regard a produit, l'espoir que la présence de la Princesse représente parmi les soldats. Les mots « soleil, rayonnante et or » sont tous suivis d'un blanc, comme pour permettre à la lumière qui émane du personnage (lumière de son regard et lumière de son vêtement tissé de fils d'or) de se propager sur tous. Le temps que les blancs instaurent semble correspondre à l'éblouissement provoqué par le rayonnement quasi surnaturel de la Princesse.

Le silence est encore plus long après que la Princesse ait tourné son visage en direction des Veilleurs, en l'abaissant, puisque ceux-ci sont à terre; ce qu'indique le blanc, absent de la première version, laissé par Claudel après l'interjection « Eïa! ». Ce blanc a pour effet d'accentuer la puissance du personnage féminin, dont la seule présence révèle aux hommes leur « indignité ». La position des personnages sur scène devient symbolique, le geste de lever les yeux vers la Princesse est un premier temps vers l'élévation de l'esprit que sa présence induit. Le découpage du texte, qui sépare le complément d'objet direct de son verbe dans l'expression « nourrir ta vue », créant ainsi un silence entre les deux termes en rejetant le complément « ta vue » au début de la ligne suivante, explicite le désir « réveillé » de nourriture spirituelle. Enfin, il semble que ce soit la beauté de la femme qui donne accès à cette nourriture, car le texte ménage un blanc, propice à la contemplation, après le groupe nominal « Très belle aveugle ». La vision de la beauté conduirait à la vision spirituelle; la beauté éclaire les hommes (le verbe pouvant être pris dans sa polysémie), elle est la lumière de leur nuit.

4.4 Silence et spiritualité

C'est d'ailleurs à la lumière que s'associe le silence, comme le regard l'avait fait, dans le début du passage. Lumière du visage rayonnant ou du vêtement d'or qui semble symboliser la lumière spirituelle émanant de la divinité. Car c'est bien d'une divinité (ici davantage païenne que chrétienne) dont il s'agit, puisqu'elle est « l'autre soleil » qui « nous regarde avec sa face rayonnante »; son « manteau trop ample », « selon la taille humaine », de même que sa position « debout entre la lampe et la nuit » (Claudel 1959, p. 64) signifient la grandeur du personnage ainsi que son aspect surhumain. L'apparition rayonnante du personnage sacralisé unit les deux silences essentiels dont parle Plourde, le « silence de l'attention » des Veilleurs et le « silence de la Musique » de la Princesse, pour faire surgir le silence spirituel, dans lequel l'homme trouvera

[27]VITEZ, Antoine (1982). « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic », dans *Langue française*, n° 56, p. 27-28.

la réponse à ses questions. Car, comme le silence, la Princesse est « la réponse même » à la question qu'elle constitue[28] et que pose toute la scène : « Qu'est-ce là? » (p. 64).

Si une tension immédiate se crée au sein de l'assistance lors de l'apparition de ce personnage énigmatique, c'est que le silence prolongé, les gestes en suspens qui tendent à l'immobilité, ne sont pas « naturels ». La création de ce « surnaturel » est justement la condition de la possibilité du passage dans un autre espace-temps, dans un autre monde, celui de la transcendance. Anne Debeaux écrit : « c'est au plus profond du négatif que s'élabore un discours transcendant. Si le silence est un blanc oral, le suspens est un blanc gestuel » et, plus loin : « [l]e geste claudélien, dans sa perfection, renvoie à une transcendance. Il ouvre verticalement l'espace. » (Debeaux 1982, p. 90). Or le geste claudélien le plus caractéristique, selon Debeaux, est celui d'un mouvement d'oscillation : « Et moi aussi, je ferai mon œuvre, et rampant dessous je ferai *osciller* la pierre énorme! », déclare Tête d'Or à la fin de la première partie (Claudel 1959, p. 40; c'est nous qui soulignons). Tout le parcours du héros est dans cette tentative de se tenir debout, rigide et droit : « Troisième capitaine : Ô Roi! ô Roi! / Tu t'élevais vers *la fixité* comme l'Ange qui porte le sceau de la vie » (p. 190), dans ce désir d'élévation : « J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme la flamme enracinée! » (p. 38; c'est nous qui soulignons). Mais l'homme oscille comme la flamme, métaphore qui caractérise à plusieurs reprises le héros[29].

De manière figurée, la Princesse n'oscille-t-elle pas aussi? Entre ombre et lumière, entre sommeil et éveil, entre mouvement et arrêt? Toujours dans un entre deux, elle se dresse à un « carrefour ». Elle occupe ainsi une position centrale entre les mondes naturel et surnaturel, en direction de laquelle convergent et se résolvent tous les contraires, où se rencontrent tous les espaces-temps. Elle devient alors l'emblème d'une totalité réconciliatrice, le lieu où les hommes peuvent communier. Ce lieu qu'elle représente est aussi le lieu idéal que le théâtre doit être pour Claudel, aspirant au rêve d'une « communication totale et immédiate avec le spectateur » (Debeaux 1982, p. 88). Le personnage de la Princesse, qui dans cette scène joue un rôle, ne serait-il pas alors métonymique du théâtre? Ajoutons que l'écriture théâtrale claudélienne elle-même s'inscrit toujours dans un entre deux, que ce soit par son rôle de médiation entre le monde visible et le monde invisible, par le mélange des genres, des tons, des niveaux de langue ou encore par les personnages écartelés entre le charnel et le spirituel (Mésa, dans *Partage de midi*, par exemple). Elle est aussi le lieu de la totalité réconciliatrice, grâce à « la vertu dynamique du geste et de la parole, qui se transmet au contact » (Starobinski 1955, p. 523), car le mouvement, que Starobinski appelle aussi « acte », « coopère avec l'espace et les choses qui l'environnent, et, de même qu'il participe à leur présence, il les oblige à participer à son propre effort. Cet espace environnant, chez Claudel, n'est rien de moins que l'univers total » (p. 526). Chaque geste, dans sa perfection, convoque ainsi le sens du texte et celui de l'univers total. Le théâtre devient lui-même métonymique du cosmos. Et pour le chrétien qu'est Claudel, le théâtre est sacré en tant qu'il a le pouvoir de nommer la réalité divine.

[28]Selon Chantal Sarrasin, avec le personnage de la Princesse « apparaît le thème de la femme dont le visage "Ô Institutrice" est à la fois une "réponse et une question"» (SARRASIN, Chantal. *La Signification spirituelle de « Tête d'Or »*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966, p. 90).

[29]Autre exemple : « Tête d'Or : Mais voici que je parais devant eux comme une/ flamme grondante,/ Qui se dresse sous la bouche du vent! » (CLAUDEL, Paul. *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 1959, p. 134).

5. Conclusion

Le personnage de la Princesse, dès son entrée en scène, fait participer à un rituel les spectateurs que sont les Veilleurs, ainsi que le public, tout en créant par sa présence une atmosphère sacrée. Or, dans l'établissement de ce rapport au public, il y a déjà l'expression d'une théâtralité[30]. En outre, médiatrice entre les mondes visible et invisible, figure métonymique du théâtre qu'elle représente, située en tant que personnage au carrefour du réel et du fictif, la Princesse permet le passage de la théâtralité à la spiritualité. Sa position oblige les spectateurs à lever les yeux vers elle, le regard qu'ils dirigent vers le haut – résultat d'un mouvement physique – devient la métaphore d'une élévation spirituelle; de plus, le silence qu'elle impose par sa présence conduit à une écoute intérieure (comme le silence de la méditation).

Paradoxalement, chez Claudel, l'abondance des mots n'empêche pas le silence d'habiter l'espace scénique et de s'y développer. La « théâtralité scripturaire[31] », celle de l'occupation des mots dans l'espace de la page, engendre la « théâtralité scénique », celle de l'occupation des personnages dans l'espace de la scène, et cette « poésie dans l'espace » dont parle Antonin Artaud (1985, p. 57). Le langage poétique claudélien permet donc de faire entendre (et de « faire voir ») un autre langage, corporel et silencieux, « langage par signes, par gestes et attitudes » (Artaud 1985, p. 59), qui seul aurait le pouvoir de faire surgir un contenu spirituel. En effet, selon Artaud, « ce langage (…) évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou *spirituelle*) intense » (p. 59, c'est nous qui soulignons). Il semble que ce soit ici le but recherché par Claudel, et c'est sans doute la raison pour laquelle le texte établit un lien entre la vue et la compréhension : par les images proposées au spectateur, la vision « nourrit l'esprit » et ouvre le sens. Dans la fixité[32] d'une image fortement théâtralisée (celle de la Princesse), le contenu caché[33], – ici spirituel – sera perçu physiquement par les spectateurs, c'est-à-dire par leurs sens (vue et ouïe). Le « théâtre de texte» de Claudel ne pourrait donc se passer de la scène.

---

[30]« Tout d'abord la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe (…) » (CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1339).

[31]Expression empruntée à Michel Bernard (BERNARD, Michel. « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.- G. Nizet, 1986, p. 280).

[32]Nous avons vu que les mouvements de la Princesse tendent à une quasi-immobilité.

[33]Adamov assimile la théâtralité à la représentation, définie comme « la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés […] la manifestation du *contenu caché*, latent, qui recèle les germes du drame », cité par Pavis (PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 359, c'est nous qui soulignons).

6. Bibliographie

ARTAUD, Antonin (1985). *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/ Essais », 251 p.

BERNARD, Michel (1986). « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Mélanges pour Jacques Scherer : Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 557 p.

CLAUDEL, Paul (1959). *Tête d'Or*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio », 247 p.

CLAUDEL, Paul (1967). *Théâtre 1*, Paris, NRF, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1371 p.

CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*, Paris, NRF, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 627 p.

CORVIN, Michel (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1583 p.

DEBEAUX, Anne (1982). « La gestuelle chez Claudel », dans *Europe*, vol. 60, n° 635, p. 88-93.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, Coll. « Le temps des images », 397 p.

JAFFRÉ, Jean (1974). « Théâtre et idéologie : Notes sur la dramaturgie de Molière », dans *Littérature*, n°13, p. 58-74.

JARRY, Alfred (2004). *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la butte*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 533 p.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT (2006), Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2837 p.

LIOURE, Michel (1984). *Tête d'Or de Paul Claudel : Introduction, inédits, variantes et notes*, Paris, Belles-Lettres, 322 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964*). L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, NRF, 93 p.

PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 447 p.

PLOURDE, Michel (1970). *Paul Claudel : Une musique du silence*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 393 p.

SARRASIN, Chantal (1966). *La Signification spirituelle de « Tête d'Or »*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 187 p.

STAROBINSKI, Jean (septembre1955). « Parole et silence de Claudel », dans *La nouvelle revue française*, n° 33, p. 523-531.

VITEZ, Antoine (1982). « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic », dans *Langue française*, n° 56, p. 24-34.