

ISABELLE BUATOIS

Université de Montréal

Langage poétique et langage corporel : empreintes du corps dans l'écriture théâtrale d'un passage de *Tête d'Or*

I. Introduction

Le théâtre est fait de mots et de chair, soit d'un texte et de corps – ceux des acteurs, et aussi ceux des spectateurs – qui font vivre ce texte. Diderot, un des premiers, a pris conscience de l'importance des corps, qui seuls selon lui ont le pouvoir d'émouvoir les spectateurs. Ces corps, il les a mis en scène dans des « tableaux », il les a fait évoluer dans des « pantomimes¹ ». L'écriture théâtrale en est changée, les didascalies prenant de plus en plus d'importance. La pièce de Paul Claudel *Tête d'Or* comporte également des pantomimes, qui sont des moments théâtraux où le corps est privilégié, où il est littéralement porteur du sens. Mais chez Claudel, le langage du corps ne se limite pas à ces moments particuliers. Notre étude tentera de montrer 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. Nous nous limiterons à l'examen d'une scène de la première partie², 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 japonais³. 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 interne⁴, 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.

II. Une cérémonie sacrée

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 ici instaurer un rituel qui doit donner tout son sens au 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 parole⁵ ». De plus, la cérémonie dans laquelle s'inscrit le rituel comporte des rites d'entrée et un rite de sortie « assurant le retour à la vie quotidienne⁶ ». Or, ces rites sont présents dans l'extrait étudié. 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 du contexte 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 !⁷ » Le texte de cette réplique renvoie au court dialogue qui a précédé la scène, et notamment à l'ordre du père à sa fille : « Je le veux ! »⁸ ». La Princesse est redevenue la fille du Roi, elle n'est plus « La dame belle et illustre qui parlait tout à l'heure⁹ ». 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. 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 visage¹⁰ ».

L'aspect rituel est enfin présent à travers la solennité du silence, qui clôt la scène comme il l'avait ouverte. En revanche, la scène s'ouvre explicitement sur le rituel 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 divinité, ou du moins de personnage religieux, de dignitaire ecclésiastique. La robe rouge qu'elle porte 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 évêques¹¹ ». 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 explicitement référence au monde du théâtre, comme si Claudel voulait signifier que, pour lui, le théâtre est un rituel ou devrait en être un.

Ce sont ensuite les mouvements, mesurés (« dans une sorte de mesure¹² »), c'est-à-dire rythmés, et marqués d'une « extrême lenteur¹³ », qui confèrent un aspect sacré à la scène. Car 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'augmenter l'attention (elle aussi « extrême », dit le texte) des autres personnages de la pièce et, bien sûr, des spectateurs. Le mouvement se détache dans un silence qu'on imagine complet, l'extrême lenteur supprimant même 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 lampe¹⁴ ». 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 regardent¹⁵. Corps délesté de son poids, animé comme une marionnette par des fils invisibles, c'est le « corps-marionnette » dont parle Patrice Pavis, « entièrement tenu en laisse et manipulé par son sujet ou son procréateur spirituel : le metteur en scène¹⁶ ». Nouvelle référence au théâtre, à une certaine conception, symboliste, du théâtre (que Claudel partage avec d'autres, comme Maeterlinck ou Jarry) 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 manipuler 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 : L'animateur la manœuvre de tout près cœur à cœur¹⁷.

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'¹⁸ ». Ainsi, par le rituel, la Princesse, devenue marionnette, est sacralisée et se fait l'intermédiaire entre les mondes visible et invisible. Il faut alors insister sur la position symbolique de la Princesse, entre ombre et lumière, soit 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 appris¹⁹ »), où les mots eux-mêmes feront exister simultanément le monde de la réalité et un monde surnaturel. Là encore, grâce à un simple moyen théâtral, celui de 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 Dieu²⁰ ». Ainsi, cet espace limite, ce lieu d'où parle la Princesse est le seul lieu où elle puisse être traversée par des paroles « non

appries » 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 supérieur²¹ ».

Le cadre est posé, les éléments du rituel sont en place, désormais chaque geste, chaque parole devra être interprété 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 transcendante.

III. Voir et être vu

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 de la pièce, Claudel ne fait pas 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 nom²² : l'auteur leur enlève ainsi toute individualité, en fait une sorte de chœur. C'est donc en tant que membres 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 incarnent alors les réactions du public, se posent les mêmes questions que lui, et épousent son regard. Comme lui d'ailleurs, ils sont assis²³ et le resteront pendant toute la durée

de la scène²⁴. La position assise des « assistants » confère *de facto* un rôle de supériorité à la Princesse qui – quant à elle – reste debout ; de plus, cette position oblige les Veilleurs à lever les yeux vers elle pour l’observer ; par le regard, leur corps est tendu dans un mouvement ascendant et symbolise l’effort d’élévation spirituelle qu’elle leur demande.

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 version²⁵, est encore davantage développé dans la deuxième version²⁶ : il 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, par ailleurs nommée « Grâce-des-Yeux²⁷ ». 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 dessein 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 place²⁸ ». L’homme a besoin de la lumière de la lampe pour voir, mais pas la Princesse, dont la 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 lampe²⁹ ». La femme ici sacralisée 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 !*³⁰ » Ici la parole est inutile, le geste la remplace et devient seul

porteur du sens. L'impératif est une invitation à être attentif à ce qui se passe visuellement. La scène ne comportant aucune action, on pourrait penser qu'il ne s'y passe rien, pourtant il y a quelque chose à comprendre, et le spectateur est visuellement sollicité pour trouver du sens. 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 !³¹ » La Princesse est douée de ce regard qui comprend, elle est à la fois comme un 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 disparition³². Le découpage du verset donné en exemple, 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 nourrit l'esprit, car c'est bien, pour Claudel, une nourriture spirituelle que le texte et le spectacle doivent apporter au public, d'où l'instauration d'un rituel qui fait passer « à un état de conscience supérieur », écrit Pavis³³. La véritable vision est celle qui ouvre le sens, « voir » devenant véritablement synonyme de « comprendre » dans le langage claudélien : « Regarde et vois !³⁴ », dit le quatrième Veilleur à la Princesse ; les deux termes ici ne sont pas redondants.

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 cette définition usuelle du théâtre comme miroir de la société, il va plus loin en conviant le spectateur non pas seulement à se reconnaître, mais à « se regarder », individuellement et intimement, c'est-à-dire à faire face à lui-même et à ses faiblesses ; c'est 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.*³⁵

Par ce geste, le groupe anonyme s'individualise et pas un n'échappe au regard accusateur (c'est ainsi que le comprend le quatrième Veilleur lorsque qu'il tente de sortir) ; 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.³⁶

À la violence du geste, indiquée par le 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)³⁷. Lorsque les Veilleurs se voient dans les yeux de la Princesse, ils voient leur honte, celle d'avoir faibli devant la mort qui les menace, mais aussi celle d'avoir perdu la foi : c'est pourquoi « *Ils abaissent les yeux*³⁸ ». D'ailleurs, le quatrième Veilleur, qui a cherché à fuir le regard de la Princesse, s'exclame : « Ne me fais pas/ honte devant ces gens³⁹ ! » 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 Princesse⁴⁰. Chacun des spectateurs est comme prisonnier du regard des autres et ne pourrait fuir sans avouer sa honte. Comme le quatrième Veilleur, le spectateur ne peut que céder à l'ordre de la Princesse : « *Reste*⁴¹ ! ». 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 il se trouve ne pourrait cacher sa honte. Ainsi, le jeu du regard est en lien avec le jeu de l'ombre et de la lumière. Le regard, comme la lumière, sont 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) ; ils ont aussi le pouvoir de donner du sens à cet espace ; enfin, ils contribuent à créer un autre espace-temps, avec les silences du texte.

IV. Écouter les silences

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 faudra-t-il distinguer dans la dramaturgie claudélienne différents types de silence, car le silence s'écoute autant que les mots du texte. Le critique Michel Plourde, dans son ouvrage intitulé *Paul Claudel : Une musique du silence*, 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 essentiel⁴² », c'est-à-dire le silence spirituel « qui n'est plus à la place de la réponse, mais qui est la réponse même⁴³ ».

À un niveau plus concret, 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 (cf. l'étude des rites d'entrée et de sortie). Elle nous permettra enfin de dégager la signification spirituelle du texte.

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 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 vérité⁴⁴ ! » 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 reproche⁴⁵ » refusera de le faire. Un nouveau silence, précédé d'une pantomime, introduit le quatrième moment de la scène, celui de la « séparation juridique » entre les hommes et la Princesse⁴⁶. Enfin, une pause précède le dernier moment, celui du dialogue entre Cébès et la Princesse et du départ du personnage sacralisé. 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.

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 cachent en effet des alexandrins ou quasi alexandrins (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 ! »⁴⁷

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. Antoine Vitez lui-même ne distingue pas la voix du corps, prenant un exemple concret, il déclare :

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.⁴⁸

Il s'agit donc de partir du texte, à la recherche de traces et d'empreintes, pour retrouver la voix de l'auteur afin d'en déduire le mouvement du corps : on voit combien la parole et le corps sont dépendants l'un de l'autre, combien langage poétique et langage corporel sont liés. De même que Vitez, nous ne ferons pas de distinction entre la voix et le corps. Le langage du corps inclut la voix, et le rythme du corps est celui de la voix. Par conséquent, chez Claudel, le repérage des « schémas intonatifs » conduit à trouver derrière la voix du texte les mouvements du corps. Pour un metteur en scène, le théâtre de Claudel devient alors facile à jouer : il suffit d'être à l'écoute du texte et de savoir déchiffrer la « portée » qu'il constitue. Claudel écrit son texte comme un compositeur sa partition :

Son système est un système de notation de la mesure qui induit, de façon quasi irréfutable, le schéma intonatif. Il n'a pas besoin de noter le schéma intonatif [...] il suffit de noter la mesure pour que l'intonation se déduise.⁴⁹

C'est pourquoi ce qui intéresse Vitez, en tant que metteur en scène, c'est « de repérer, justement, les différences de mesure, à l'intérieur du parlé et du geste, et du mouvement⁵⁰ ». Le repérage du rythme mènera aisément 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 constitue pour 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 par terre ; ce qu'indique le blanc, absent de la première version de *Tête d'Or*, 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 », car il n'est pas digne de se laisser aller au désespoir et de ne pas réagir face à la mort qui approche. 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 vue⁵¹ », 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 conduit à la vision spirituelle ; la beauté éclaire les hommes, elle est la lumière de leur nuit.

C'est d'ailleurs à la lumière que s'associe le silence, comme dans le cas du regard au 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) qu'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 nuit⁵² », signifient la grandeur du personnage ainsi que son aspect surhumain. L'apparition rayonnante du personnage sacralisé unit les deux silences essentiels dont Plourde parle, 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 la réponse à ses questions. Car comme le silence, la Princesse est « la réponse même » à la question qu'elle-même constitue⁵³ et que pose toute la scène : « Qu'est-ce là⁵⁴ ? ». Ainsi, tous ces silences font-ils comprendre aux Veilleurs le caractère divin du personnage.

Si une tension immédiate se crée au sein de l'assistance à l'apparition de ce personnage énigmatique, c'est que ce silence prolongé, ces 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. [...] Le geste claudélien, dans sa perfection, renvoie à une transcendance. Il ouvre verticalement l'espace⁵⁵ ». 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 partie⁵⁶. 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 vie⁵⁷ », dans ce désir d'élévation : « J'ai erré comme une lueur, il faut que je m'élève comme la flamme enracinée !⁵⁸ » Mais l'homme oscille comme la flamme, métaphore qui caractérise à plusieurs reprises le héros⁵⁹. 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 spectateur⁶⁰ » ; le personnage de la Princesse qui, dans cette scène, joue un rôle ne serait-il pas alors métonymie 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 langage ou encore par tous ces personnages écartelés entre le charnel et le spirituel. Elle est aussi le lieu de la totalité réconciliatrice, grâce à « la vertu dynamique du geste et de la parole, qui se transmet au contact⁶¹ », car le mouvement, que Jean 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 total⁶² ». Chaque geste, dans sa perfection, convoque ainsi le sens du texte et celui de l'univers total. Le théâtre devient lui-même métonymie du cosmos. Et pour le chrétien qu'est Claudel, le théâtre est sacré en tant qu'il a ce pouvoir de nommer la réalité divine.

V. Conclusion

Ce que les mots ne peuvent dire, la présence corporelle de la Princesse l'exprime. En elle s'incarne la Vérité du Verbe. La Princesse est sacralisée, voire divinisée par le rituel qu'elle met en place. Elle n'est pas un personnage de théâtre comme les autres, elle « apparaît » (son entrée en scène relève en effet d'une apparition) comme une image énigmatique que les Veilleurs, ainsi que les spectateurs, devront déchiffrer. Mais pour y parvenir, il faut une écoute et un regard particuliers. Or, c'est l'écriture de Claudel qui conditionne cette écoute et ce regard. L'étude de cet extrait de *Tête d'Or* a montré qu'il n'est pas possible d'isoler la parole des silences et des corps (dans leur dimension visuelle et auditive, dans leurs mouvements et leurs gestes), et que leur interrelation constitue le langage théâtral claudélien. En fait, dans le silence et grâce au silence, ainsi que dans le jeu de l'ombre et de la lumière, le spectateur accède à une autre vision, à une autre écoute et il peut alors non seulement comprendre mais approcher la Vérité divine. Car le silence et la pénombre rendent explicites le langage poétique et le langage des corps, et révèlent leur signification spirituelle.

¹ Pour une étude de la « dramaturgie du tableau » de Diderot, lire l'ouvrage de Pierre Frantz : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

² Le texte étudié est celui de la deuxième version, celle de 1894, dans laquelle on décèle une attention de plus en plus grande de l'auteur à la mise en scène. 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.

³ Le théâtre Nô, par exemple, que Claudel découvrira au cours de ses voyages et sur lequel il écrira dans les années 1925-1926.

⁴ Nous nous appuyons théoriquement sur le concept de « l'image ouverte », tel qu'il est défini et illustré par le philosophe et historien de l'art Georges 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 c'est le divin qui 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. Voir Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

⁵ Article « Rituel (théâtre et) », dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁶ *Ibid.*

⁷ Paul Claudel, *Tête d'Or*, Paris : Mercure de France, 1959, p. 76 (c'est nous qui soulignons).

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ Le lecteur-spectateur comprend ici ce que le Roi avait ordonné à sa fille, au cours d'une pantomime, *ibid.*, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Le nouveau petit Robert, Paris, Larousse, 2006, p. 1611.

¹² P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 63.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ce que précise la didascalie initiale au début de la deuxième partie : « Une petite lampe est posée par terre », *ibid.*, p. 42.

¹⁵ 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.

¹⁶ Article « Corps », dans P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 70.

¹⁷ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1181.

¹⁸ Anne Debeaux, « La gestuelle chez Claudel », dans *Europe* vol. 60, n° 635, 1982, p. 89.

¹⁹ 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 », dans P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 76.

²⁰ Jean Starobinski, « Parole et silence de Claudel », dans *La nouvelle revue française*, n° 33, 1955, p. 529.

²¹ Article « Rituel », dans P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 307.

²² Les didascalies les nomment : « le premier Veilleur, le second Veilleur, le troisième Veilleur », etc.

²³ « Et pourquoi restent-ils assis par terre ? », demande la Princesse, dans P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 66.

²⁴ 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.

²⁵ 26 termes ou expressions, dont les mots « yeux » répété 10 fois, « regarder » répété 6 fois et « voir » répété 9 fois.

²⁶ 36 termes ou expressions, dont les mots « yeux » répété 11 fois, « regarder » répété 10 fois et « voir » répété 11 fois.

²⁷ 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 ». Ici, 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. », dans P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 75.

²⁸ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 63-64.

²⁹ *Ibid.*, p. 68.

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ *Ibid.*, p. 69.

³² À la fin de la scène, un simple geste l'efface.

³³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 307.

³⁴ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ Tête d'Or usurpe le pouvoir du Roi en le tuant, et s'autoproclame Roi.

³⁸ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² Michel Plourde. *Paul Claudel : Une musique du silence*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 207.

⁴³ *Ibid.*, p. 192. Plourde établit en fait 4 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 », *idem*, p. 193.

⁴⁴ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 67.

⁴⁵ « La Princesse : [...] Mais moi, je souffre une punition très injuste, / et je vous suis un reproche ! », dans *ibid.*, p. 74.

⁴⁶ Séparation qui serait celle des hommes et de la religion, que symboliserait la Princesse, *ibid.*, p. 73.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁸ Antoine Vitez, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic », dans *Langue française*, n° 56, 1982, p. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ « Très belle aveugle, / Ne rouvre pas les yeux ! laisse-nous nourrir / Ta vue, maintenant que tu ne nous regardes pas ! », P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 64.

⁵² P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 64.

⁵³ 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". », dans *La signification spirituelle de « Tête d'Or »*. Aix-en-Provence : La Pensée universitaire, 1966, p. 90.

⁵⁴ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 64.

⁵⁵ A. Debeaux, « La gestuelle chez Claudel », p. 90.

⁵⁶ P. Claudel, *Tête d'Or*, p. 40 (c'est nous qui soulignons).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38 (c'est nous qui soulignons).

⁵⁹ Autre exemple : « Tête d'Or : Mais voici que je parais devant eux comme une / flamme grondante, / Qui se dresse sous la bouche du vent ! », *ibid.*, p. 134.

⁶⁰ A. Debeaux, « La gestuelle chez Claudel », p. 88.

⁶¹ J. Starobinski, « Parole et silence de Claudel », p. 523.

⁶² *Ibid.*, p. 526.