



Raphaële Fleury, "Quelqu'un tous ensemble" : Spectateur et public dans le théâtre de Paul Claudel

Nota: "Quelqu'un tous ensemble" : "Louis Laine témoignant de son expérience de spectateur, in *L'Echange* (2^{nde} v^o), *Théâtre I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 744. « Louis. – Maintenant on est quelqu'un tous ensemble. On est quelqu'un qui attend, quelqu'un qui regarde. / Marthe. – Qui regarde quoi ? / Louis. – Ce qui va arriver. »"

Claudel se définit à la fin de sa vie comme « le seul auteur aujourd'hui d'un théâtre vraiment populaire, s'adressant à toutes les âmes et accessible à tous les cœurs » **1**. Cette assertion, dans la bouche de l'auteur d'un théâtre qui effraie plus d'un spectateur, ne laisse pas de surprendre. Et pourtant, l'examen de la poétique claudélienne de la réception donne sens au projet populaire du dramaturge catholique.

Une approche diachronique indispensable : l'émergence de l'instance de réception dans la démarche de création.

La question de la réception constitue pour Claudel un enjeu certes majeur, mais tardif. En effet, celui-ci conçoit ses premiers drames – leur première version tout au moins – avant tout comme l'extériorisation du conflit intime d'un individu aux prises avec l'altérité. Rédigé en 1889, *Tête d'Or* « représente l'espèce de fureur avec laquelle [il se] défendai[t] contre la voix qui [l']appelait » **2** ; en 1892, *La Jeune Fille Violaine* mêle réminiscences des violents conflits familiaux, des paysages et de l'onomastique de la terre natale, et de la récente conversion du poète ; *Partage de Midi*, en 1905, « est un drame qui n'est autre que l'histoire un peu arrangée de mon aventure » **3**. Ces pièces, à croire les affirmations de Claudel lui-même, n'avaient pas vocation à être représentées. De plus, à cette époque il fréquentait assez peu les salles en tant que spectateur, et son théâtre n'était pas joué. Deux événements l'ont conduit à penser et à concevoir ses drames en prenant en compte l'instance de réception particulière qu'est le spectateur, et non plus simplement le lecteur, encore rare d'ailleurs. Dans un premier temps, après que la voie monastique lui a été fermée, Claudel cherche à justifier sa vocation artistique, sa position de poète dans le monde. Il parle de responsabilité à l'égard du peuple ou du public – on notera que ces deux termes sont utilisés conjointement – , responsabilité qu'il formule à plusieurs reprises dès 1905. Ainsi,

[sa] réponse personnelle est qu'il faut en effet écrire pour le peuple. Mais pour ne signifie pas forcément dans l'intention de. Une œuvre qui est écrite dans l'intention d'un public quelconque est toujours une œuvre manquée. Pour signifie à la place de. Il faut que l'écrivain songe toujours qu'il est le représentant de tout un peuple, son délégué à l'intelligence, qu'il profite dans l'intérêt de tous de cette lumière et de cette liberté qu'un peuple obscurci au-dessous de lui paye de son travail, de sa douleur et de sa servitude. **4**

« Ecrire *pour* le peuple », sous la plume de Claudel la formule peut heurter. Cependant, il partage avec beaucoup de ses contemporains, théoriciens ou praticiens du théâtre, une vocation populaire. On citera parmi ses correspondants, collaborateurs ou amis, de grands artisans du théâtre populaire, comme Maurice Pottecher, Romain Rolland, ou Firmin Gémier. Mais tandis que ces derniers entendent aller au devant du public qu'ils veulent toucher et éduquer en lui proposant un répertoire adapté, Claudel revendique une compréhension tout à fait différente d'un théâtre *pour* le peuple. Le public n'est pas le destinataire, mais le mandataire de l'œuvre. Avec cette idée de délégation, le poète justifie sa vocation artistique : il assigne au dramaturge une fonction sacerdotale.

Quelques années plus tard, en 1909, Claudel se voit proposer pour la première fois la réalisation scénique d'un de ses drames : l'actrice Marie Kalff lui demande *La Jeune Fille Violaine* pour le Nouveau Théâtre d'Art. Claudel, qui trouve son texte inadapté à la scène, et qui ne peut être présent pour les répétitions, refusera. Mais cette date marque le début d'un long apprentissage de la pratique scénique, de ses contraintes, de la griserie du succès et de l'amertume de l'incompréhension. La possibilité de se voir jouer le conduit à remanier tous ses drames. Et c'est cette même date qu'il choisit pour marquer la charnière entre son premier et son second théâtre. Désormais, Claudel conçoit des drames pour qu'ils soient représentés, et ceux-ci, même s'ils ne seront créés que bien plus tard, envisagent leur réception et mettent parfois en scène le public lui-même. C'est ainsi qu'à la fin de sa carrière, Claudel pourra répondre à Jean Amrouche qui lui demande si « la sanction du public [lui] paraît aussi nécessaire que l'acte d'extérioriser l'œuvre elle-même » :

Le public est une chose vague, n'est-ce pas ? Qu'appelle-t-on le public ? Est-ce le public immédiat ? Est-ce celui qu'il y aura dans l'avenir ? Est-ce les anges, comme le dit Saint Paul ? Enfin tout ce qu'on voudra. C'est quelque chose de très vague. C'est simplement l'extérieur. C'est un appel à l'écho si vous voulez, ce serait le terme exact. Si vous parlez dans le vide, ou dans quelque chose dont vous ne sentez pas de répercussion, la chose n'existe pas. **5**

Ce nécessaire *appel à l'écho* est l'ultime formulation d'une poétique de la réception qui prend pour modèles la liturgie et la fête populaire, comme autant de remparts à la tentation individualiste du poète et du

croquant. Comme dans la liturgie, le destinataire est ailleurs, mais le spectateur du drame claudélien, qui délègue sa parole, est devenu à la fois le témoin et l'interlocuteur invisible et presque muet, mais nécessaire.

La prise en compte du spectateur dans le théâtre de Paul Claudel

Claudel était un observateur attentif et inquiet des divers signaux qui manifestent le degré d'attention du public : rires, toux, intensité, fréquence et durée des applaudissements, nombre des rappels, sont minutieusement consignés dans son *Journal*, et fréquemment évoqués dans sa correspondance. Il ne s'inquiète jamais tant de la critique que des réactions immédiates de son public. Dès lors, la présence du spectateur est inscrite dans le texte dramatique. *Protée, L'Ours et la Lune, Le Soulier de satin, Le Livre de Christophe Colomb* regorgent de didascalies et de stratagèmes visant à « prolonger le contact entre la scène et la salle » **6**.

Au cours de la discussion, on pourra examiner les différentes modalités de prise en compte de l'instance de réception dans la machinerie dramatique de Claudel – en particulier dans son second théâtre –, et les comparer avec celles que mettent en oeuvre d'autres dramaturgies :

- La provocation : provocation idéologique du discours religieux assumé, dans un contexte positiviste ; provocation esthétique également, lorsque Claudel a recours aux catégories du burlesque et du grotesque pour casser avec jubilation son image de poète cosmique.
- Les stratégies de séduction : l'esthétique de la variation, de la surprise, de la rupture et de la composition.
- Les prises à parti : le public est parfois directement interpellé, par des « méta-personnages » **7**, échappés de la fiction pour intervenir sur le déroulement de l'événement réel que constitue la représentation.
- La représentation par le chœur, « cette assistance multiple de personnes sans traits (...) témoins officiels et porte-parole délégués par le public, dans un déguisement approprié à la fiction » **8**.
- L'adhésion, par le recours au rire carnavalesque, rire festif, ou par la mise en oeuvre de dispositifs spectaculaires inspirés des *attractions* foraines ou des diverses formes de spectacles populaires. On pourra envisager en particulier le rôle des chansons.

L'individu et le collectif : adhésion, délégation et communion.

A Jean Amrouche qui l'interroge sur les dispositions ou convictions nécessaires au spectateur pour entrer dans son univers dramatique, Claudel répond qu'« il n'y a précisément aucun besoin d'être chrétien, il y a simplement besoin (...) d'être claudélien » **9**. Il ne s'agit pas là d'une simple boutade. Claudel attend de son spectateur une entière disponibilité. Sa correspondance avec Jovet en témoigne : Claudel préfère renoncer à faire jouer une pièce s'il pressent que l'accueil en sera mitigé, faute d'un public préparé. « *Le Soulier* n'a de chance de réussir et même d'être compris que si j'ai acquis une autorité et un ascendant complet sur le public, et si celui-ci vient le voir dans un état de réceptivité respectueuse », confie-t-il au metteur en scène **10**. Si l'exigence est impérative, c'est que cette disponibilité du spectateur constitue pour l'auteur la condition, non de la création-extériorisation de l'œuvre, mais de sa représentation-réalisation. Il s'en explique un peu plus tard, à l'occasion des premières représentations du *Soulier de satin*, en 1943 :

Tous ces êtres divers [les spectateurs] ont abdiqué leurs préoccupations et leur personnalité. Ils ont renoncé à la parole en faveur de celle du poète. Il n'y a plus que silence et attention, un étrange état de sensibilité collective et de communication magnétique. **11**

La fascination du dramaturge pour l'événement de la représentation naît du phénomène – il ira jusqu'à parler de « rêve » – de « mille personnes ensemble qui cessent de penser autre chose que ce que vous dites » **12**. C'est en tant que les spectateurs assemblés font corps en un même ensemble, un public, en tant que « la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée » **13**, abandonnée au verbe du poète, que le théâtre permet à Claudel d'accomplir sa fonction sacerdotale et apostolique. Il ne s'agit pas de convaincre par une argumentation, ni de forcer l'adhésion par une violence physique ou morale faite au spectateur. Claudel se défend de faire métier d'apologiste et, comme il le rappelle au sujet du *Soulier de satin*, ses personnages ne sont ni des avocats, ni des théologiens. La présence du spectateur au théâtre, selon lui, manifeste d'emblée un consentement au collectif. Il s'agit alors d'exiger quelque chose de l'individu amalgamé au public, de susciter un écho, par la difficulté de l'œuvre et la délectation qu'elle procure, savamment distillée par un dramaturge qui se fantasme régisseur. La rémission des spectateurs – et par là du spectacle – consiste en cela même qu'ils se rassemblent. Malgré les mouvements d'agacement, de colère ou de dégoût qu'il ne réprime pas toujours contre « le spectateur moyen auquel [il] ne pensai[t] guère » en écrivant son drame **14**, contre « le public qui fréquente les théâtres de Paris [et qui] n'est pas d'un niveau moral et intellectuel bien élevé » **15**, le poète assiste émerveillé à l'aspiration collective qui se produit lors des représentations :

LE VIEUX POETE. – Et les spectateurs maintenant qui font tous partie les uns des autres !
Quel bonheur !
IRIS. – Attention ! Il s'agit d'avoir l'air intelligent.
LE VIEUX POETE. – Pourquoi pas de l'être ? Ce n'est pas si difficile qu'on le croit quand on s'y met à trois cents ! **16**

« Monsieur le Public », « Madame l'Assistance » **17**, en tant que figure du peuple, collectif ontologique et non pas simplement social ou politique, constitue la légitimation spirituelle du spectacle. La poétique claudélienne de la réception est celle d'une communion. La représentation est comprise comme la mise en présence dans un même lieu d'un consentement et d'un appel, et c'est de leur rapport dialogique – leur *concert* serait plus claudélien –, mis en oeuvre par le drame en acte, que naît l'écho, la réponse.

1. Préface de Paul Claudel à sa biographie par Louis Barjon, *Paul Claudel*, Paris, Editions Universitaires, 1953. [renvoi]

2. *Mémoires improvisés*, entretiens avec Jean Amrouche, *Les cahiers de la N.R.F.*, Gallimard, 1954, 6e entretien. [renvoi]

3. *Lettre de Claudel à Francis Jammes*, 19 septembre 1906, in *Théâtre I*, op. cit., p. 1334. [renvoi]

4. « Charles-Louis Philippe », *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 540-541. Texte daté de décembre 1922. On retrouve déjà des expressions similaires dans une lettre à André Gide, datée du 7 novembre 1905, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1949, p. 53-54 ; voir aussi « Le Rôle du Poète dans la cité », lettre à Valéry-Radot en 1905, OC.t.XVIII, p.11. [renvoi]

5. Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, 23^{ème} entretien. [\[renvoi\]](#)
6. *Le Soulier de satin*, version pour la scène (1943). *Théâtre II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 1008. [\[renvoi\]](#)
7. Antoinette Weber-Cafflish, « Géométrie fictionnelle dans *Le Soulier de satin* », in *La Dramaturgie claudélienne*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (31 août-10 septembre 1987), sous la direction de Pierre Brunel et Anne Ubersfeld, Paris, Klincksieck, 1988. [\[renvoi\]](#)
8. « Le Chœur », note sur *Les Choéphores*, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 1320. Voir aussi « Note sur Christophe Colomb », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1492 : « Le Chœur (...) intermédiaire entre l'Officiant et le peuple. Entre la foule muette et le drame qui se développe sur la scène, il y avait besoin d'une voix, d'un truchement officiellement constitué. » [\[renvoi\]](#)
9. *Mémoires improvisés*, *op. cit.*, 35^{ème} entretien. [\[renvoi\]](#)
10. Lettre à Louis Jouvet, 23 septembre 1930, in *Claudé homme de théâtre*, Cahiers Paul Claudel n°6, Paris, Gallimard, 1966, p. 209. [\[renvoi\]](#)
11. « *Le Soulier de satin* et le public », in *Formes et couleurs*, 1944, n°3. Cf. *Théâtre II*, *op.cit.*, p. 1477 sq. La description que faisait l'actrice Lechy Elbernon de son public dans *l'Echange*, dès 1893, était prémonitrice de ce genre d'analyses. Cf. *L'Echange*, Acte I, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 676-677 (1^{ère} v°) et p. 744-745 (2nde v°). [\[renvoi\]](#)
12. Lettre de Claudel à Eve Francis, citée par Eve Francis, *Un Autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p. 43. [\[renvoi\]](#)
13. *L'Echange*, 1^{ère} v°, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 676. L'actrice Lechy Elbernon explique à Marthe ce qu'est « le Théâtre ». [\[renvoi\]](#)
14. Lettre à Eve Francis, 17 août 1926, citée par Eve Francis, *op. cit.* p. 255. [\[renvoi\]](#)
15. Lettre à Louis Jouvet, 15 novembre 1931, in *Claudé homme de théâtre*, *op. cit.*, p. 212. [\[renvoi\]](#)
16. Prologue à *Protée*, *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 1433. Ce texte date de 1955, quelques jours avant la mort du poète. [\[renvoi\]](#)
17. « *Le Soulier de satin* et le public », *op. cit.*, p. 1481. « Et maintenant écoute, Monsieur le Public ! Ecoute, Madame l'Assistance ! Tu ne reviendras pas sans dommage de ce spectacle auquel tu t'es imprudemment exposé ! De derrière ce rideau qui se baisse un appel t'a été adressé, et tu as amené avec toi sans le savoir quelqu'un qui l'a entendu. » [\[renvoi\]](#)