

Introduction

Dès 1911, Jacques Rivière écrivait :

« Pour parler dignement de Claudel, il faudrait tout dire à la fois et présenter son œuvre entière d'un seul coup, dans sa somptuosité, dans sa complexité infinie et son unité profonde. Mais mieux vaudrait se taire. Et puisqu'il s'agit ici d'expliquer, il faut bien se résoudre à dissocier ce que le génie créa inséparable. » (*Étude*, Gallimard, 1944).

Partageant cet avis, nous limiterons notre étude à rechercher le point de jonction entre statisme et mouvement dans le texte dramatique, dans le jeu scénique, et dans l'imagination des spectateurs.

Pour cela, nous nous attacherons plus particulièrement au premier théâtre de Paul Claudel, spécialement aux cinq pièces publiées en 1901 sous le titre de *L'Arbre*, à savoir : *Tête d'Or*, *La Ville*, *La Jeune Fille Violaine*, *L'Échange*, et *Le Repos du septième jour*. Nous nous pencherons plus exclusivement sur *Tête D'Or* et sur *La Jeune Fille Violaine*, notamment sur les secondes versions de ces deux pièces.

Dans toute œuvre théâtrale, les trois acteurs principaux du drame sont : le dramaturge, la troupe théâtrale, et le spectateur. S'il manque un des trois, il ne s'agit plus d'une œuvre théâtrale.

Le statisme et le mouvement commencent au niveau du dramaturge. Ils sont contenus en germe dans le texte dramatique, qui possède un mouvement propre, obéit à une logique interne. Avant d'être ceux des personnages, le statisme et le mouvement sont d'abord ceux du texte lui-même. On peut en effet parler de mouvement de la phrase dramatique, de mouvement du texte dramatique, et même de mouvement du drame lui-même.

De plus, le texte fournit un certain nombre d'indications permettant de supposer qu'à tel moment, tel personnage sera immobile ou sera au contraire en mouvement. C'est à partir de ce texte de base que la mise en scène pourra donner une réalité physique à ce qui jusqu'à présent était de l'ordre du virtuel. En effet, c'est à la scène que les notions de statisme et de mouvement deviennent réalité. C'est ce que souligne A. Ubersfeld :

« À dire le vrai, il n'y a pas de personnage immobile, parce qu'il n'y a pas non plus de personnage en mouvement, tant que ledit personnage est entre les pages d'un livre. Les catégories du mouvement et de l'immobilité ne sont pas pertinentes hors de la scène. Tout au plus pouvons-nous imaginer à la lecture l'immobilité du personnage ou son mouvement, parce que les didascalies le disent. [L'immobilité] n'existe qu'à l'instant où elle est montrée ; jusque là elle est un virtuel » (*Le Personnage immobile*).

Enfin, la pièce se joue devant un public. Ici réside un aspect fondamental de la dramaturgie claudélienne : le rapport entre la scène et la salle. Le statisme et le mouvement

représentés sur scène ne prendront tout leur sens qu'à partir du moment où ils auront été saisis et interprétés par le spectateur. Tout le travail préalable du dramaturge, du metteur en scène et des acteurs n'a qu'un seul et unique but : créer une situation de communication entre la scène et la salle, afin que le drame qui se joue se mêle au drame intérieur du spectateur.

Un peu de vocabulaire...

Le mot *immobilité* désigne l'absence de mouvement physique. Quant au terme statisme, il sert à définir un état d'équilibre entre des forces opposées ou également contraignantes.

En ce qui concerne le *mouvement*, Claudel le définit comme « un déplacement, l'éloignement d'un corps du point premièrement tenu. Ce point, l'ayant une fois occupé, il ne saurait de nature avoir aucune raison en lui d'y interrompre son séjour. S'il le quitte, c'est donc par l'effet d'une force extérieure et plus grande, d'une contrainte à qui il cède » (AP, p. 50).

Le mobile, mû par une force supérieure, quitte un point pour se diriger vers un autre point. N'est-il alors que le jouet passif d'une force qui le dépasse ? L'homme, sujet libre et pensant, peut accepter ou refuser le mouvement. C'est sa volonté propre accordée à une force extérieure qui est à l'origine de son mouvement. S'il ne consent pas, il est libre de rester immobile, à moins d'être contraint au mouvement

par une force physique et non plus morale ou spirituelle. Le sujet peut également être contraint à l'immobilité, en raison, par exemple, de sa faiblesse physique, ou d'une force extérieure exercée sur lui par un oppresseur.

L'immobilité peut traduire une situation de statisme intérieur : apaisement après l'effort, repos du corps et de l'esprit. En revanche, l'immobilité apparente peut également dissimuler tout un mouvement intérieur : lutte intime entre deux postulations, hésitation avant le choix...

Car le mouvement ne se produit pas uniquement dans l'espace. Selon Claudel, « il y a mouvement partout où il y a variation par rapport à un état de statisme initial, ou bien d'une variation par rapport à un autre mouvement : le mobile se sépare de l'immobile par le mouvement, et d'un autre mobile par un mouvement différent » (AP, p. 107).

Le mouvement peut être une fuite, qui peut s'avérer libératrice, mais également une séparation douloureuse en réponse à un appel. Dans tous les cas, le sujet sait ce qu'il quitte, mais il ne sait pas toujours vers quoi il se dirige. Il se dirige *ailleurs*. Dans nos pièces, le personnage, repoussant toujours plus loin ses limites humaines, parvient tôt ou tard à la frontière du visible et de l'invisible, du fini et de l'infini...

SOMMAIRE