

# Le Théâtre asiatique de Claudel

Sita Swami  
Kent State University

Claudel vise à transformer le théâtre européen en s'inspirant de certaines pratiques asiatiques du théâtre. Il veut adapter le symbolisme corporel du théâtre oriental à son système dramatique; d'une part, ses proses mettent en valeur les formes d'expression chinoise et japonaise et d'autre part, ses pièces sont créées avec une dramaturgie empruntée au théâtre oriental, plus particulièrement, au Nô. Dans cette étude, il s'agit d'examiner les perceptions dramaturgiques de Claudel, de voir ce qui attire ce dramaturge vers l'Orient et d'étudier comment il a transformé les pratiques asiatiques du théâtre dans ses pièces comme « L'Homme et son Désir », « La Femme et son Ombre », « Le Repos du septième Jour » et « Le Festin de la Sagesse ».

Claudel veut pénétrer le rêve par le moyen du théâtre, et le Nô japonais, qui fait la démonstration de la rêverie sur scène, lui suggère d'immenses possibilités (Gillespie 58-61). Claudel admire, dans le théâtre japonais, l'art de capter l'insaisissable par le moyen du rêve; selon Watanabé l'événement du Nô, l'atmosphère des souvenirs concrétise pour Claudel, la possibilité de la communion entre le naturel et le surnaturel. Cependant, le rêve, qui détermine l'action du Nô et suppose une dimension spirituelle, est assimilé et refondu par l'esprit catholique de Claudel (Watanabé 70-77). Avant d'aborder l'analyse du théâtre asiatique de Claudel, nous devons examiner le Nô, afin de comprendre la signification des rêves dans ce théâtre.

Une représentation complète du Nô comprend cinq grandes parties: la première est appelée l'ouverture, où l'on prépare le spectateur pour recevoir ce spectacle; on y crée une ambiance de révérence avec l'aide d'un « *no de divinité* » (Sieffert 139). La seconde partie, c'est une confrontation entre le guerrier torturé (Shité) et le moine (Waki), que ce dernier apaise avec ses prières. Le troisième Nô est l'histoire d'une femme qui est torturée par ses passions terrestres, qui réussit à s'en libérer avec l'aide du moine. La quatrième pièce vient du monde actuel, ou d'une histoire

inspirée d'un récit épique ; ce sont des anecdotes tirées des enseignements de Bouddha sur la vie et la mort. Le dernier est un Nô de démon, que le moine exorcise ou convertit. Il y a des intermèdes comiques entre les cinq Nô, qui servent à soutenir l'intérêt du spectacle tout en réduisant la tension de l'esprit (Sieffert 139-140).

Les thèmes du Nô démontrent l'aspect spirituel de ce théâtre ; les cinq Nô parlent tous d'un problème avec le monde ressenti par un individu, qui est résolu par un moine bouddhique (Sieffert 138-139). L'être contemple et comprend le message spirituel à travers les rêves et les prières du Waki, et ceci met en relief la valeur métaphysique du rêve. Cependant, selon Claudel, la scène entre le Shité et le Waki (la deuxième partie du Nô) met en valeur la représentation du rêve sur scène. Comme il explique dans son livre *Mes Idées sur le Théâtre* (MI), la scène japonaise est transformée en « *pavillon dormant au milieu du Lac des Songes* » (MI 86). Le Shité joue deux rôles : tout d'abord, il vient portant un masque et trace son passé devant le Waki, le moine. Ce dernier ne participe pas ; il joue le rôle du témoin. Ému par la révélation du Shité, le Waki s'endort et rêve ; il y voit clairement le Shité dans toute la splendeur du temps jadis. Le spectateur lui aussi, peut voir ce rêve, parce qu'il lui est transmis par les gestes du Shité : ôtant son masque, le Shité joue son deuxième rôle quand il représente le *noch-jité*, sa vie passée, avec des gestes lents. C'est un « *drame somnambulique* » selon Claudel (MI 86), où le Shité apparaît sous une nouvelle forme « *impossible, évanouie, passée, surnaturelle* » (cité dans Plourde 214). De cette manière, le rêve est mis au jour, et le réel se dissipe, comme le dit Claudel : « *d'un geste de son éventail magique, il a balayé le présent comme une vapeur et du lent vent de cette aile mystérieuse, il a ordonné à ce qui n'était plus d'émerger autour de lui* » (MI 86).

Cette impression du « *rêve matérialisé* » (MI 86) intéresse Claudel même avant sa rencontre avec le théâtre japonais. Dans « *La Poésie est un art* », une de ses *Œuvres en Prose* il décrit le drame comme « *un rêve dirigé* » (52-3). La parole, à peine utilisée, c'est le corps qui devient langage. « *le Shité ne parle plus [...] Lui se promène au travers, affirme, atteste, développe, agit.* » Il n'a pas besoin de paroles pour communiquer avec le spectateur, parce qu'il raconte son histoire « *par ses changements d'attitude et de direction* ». Tout est transmis par les gestes de l'acteur, « *dictés par une espèce de pacte hypnotique* » ; l'acteur entre dans « *une espèce de transe* » (MI 86-7), et cette atmosphère de transe est accentuée par la musique. Or, la musique n'est pas un simple accompagnement à la parole dans le

## Le Théâtre asiatique de Claudel

contexte du Nô japonais : elle présente l'émotion des acteurs et prolonge la parole :

Le théâtre japonais a parfaitement résolu le problème de la musique dramatique qui ne doit jamais faire concurrence à l'action ou s'y intercaler comme un numéro, mais la préparer et l'accommoder au cœur du public. (MI 93-4)

Cette ambiance de la rêverie, cette image visuelle du rêve et du songe se trouvent dans deux drames de Claudel : un ballet intitulé « L'Homme et son Désir » et un mimodrame intitulé « La Femme et son Ombre ». Dans « L'Homme et son Désir », qui se trouve dans le recueil *Théâtre II* (TH II) on voit l'obsession de l'homme pour sa femme morte. La scène a lieu dans la forêt brésilienne pendant la nuit, où l'homme est conduit par deux femmes : chacune des femmes porte un voile, et ceci nous rappelle le masque du Shité dans le Nô. Ce voile ajoute à la confusion par rapport à l'identité des femmes : « *L'une est l'Image et l'autre le Désir, l'une le Souvenir et l'autre l'Illusion* » (MI 75). Ces femmes « *se jouent de lui un moment puis disparaissent* » (MI 75). L'homme s'endort et rêve : dans son rêve apparaît un fantôme dédoublé, qui symbolise les désirs de l'homme : « *Ce fantôme est double, l'un qui marche devant lui comme pour le conduire, l'autre par derrière qui le pousse alternativement* » (TH II 643). Dès lors, l'homme s'abandonne à une

danse de la passion. Un mouvement de va-et-vient de plus en plus ardent et désespéré, comme l'animal qui rencontre la paroi et revient sans cesse à la même place. (TH II 644)

La danse devient de plus en plus frénétique pour démontrer son obsession, et l'une des femmes voilées se rapproche de l'homme. Le rêveur la saisit par son voile, et le voile qui échappe de la femme enveloppe l'homme à son tour. La femme reste nue, et les deux s'éloignent d'un côté de la scène. Le dernier tableau est celui du jour.

« L'Homme et son Désir », conçu comme un ballet, crée l'effet visuel d'un livre d'art. Lorsque l'effet acoustique s'y ajoute, le spectacle devient « *un pique-nique d'idées, de musique et de dessins* » (MI 75). Ce ballet devient « *une page de musique où chaque action vient s'inscrire sur une*

portée différente » (MI 75). Le rythme de la musique dicte donc, la progression du rêve et de l'obsession chez l'homme.

C'est dans la manière d'exprimer le rêve par le théâtre que l'on peut sentir la présence du Nô dans ce ballet, lorsque « *l'homme commence à s'animer dans son rêve* » (MI 76). Ce drame présente l'aspect symbolique du rêve, la manière dont les expériences et les désirs du temps vécu se transposent dans un temps figé, dans des instants imaginés. Selon Claudel, c'est par le rêve que : « *nous nous dressons devant nous-mêmes, dans l'amer mouvement de notre désir, de notre douleur et de notre folie* » (MI 87). Le rêve est là où le temps linéaire est suspendu, puisque le rêve s'inscrit dans le temps circulaire; Georges Poulet dans *L'Étude sur le Temps humain* signale l'importance du temps circulaire dans les œuvres du vingtième siècle, où les poètes et écrivains cherchent une création continue : l'être essaie de s'inventer et se retrouver à chaque instant, d'une telle manière que le passé dure pour devenir présent. Poulet cite Claudel à ce sujet : « *A chaque trait de notre haleine le monde est aussi nouveau qu'à la première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle* ». (xlvi). C'est pour créer l'illusion du passé retrouvé que Claudel se sert du rêve, parce que le rêve prolonge les expériences du jour dans l'esprit, où le passé devient présent. C'est un domaine où les distinctions entre le réel et l'imagination se brouillent, pour créer la confusion.

Cet effet est produit dans le mimodrame, « *La Femme et son Ombre* » également. Ce drame s'ouvre sur une inscription marquée « *Frontière entre les deux Mondes* » (TH II 650), où un guerrier du temps jadis entre sur scène pour contempler sa femme morte. La femme morte est représentée sur scène par le moyen de l'ombre reproduite par la lumière sur l'écran : cette lumière s'élargit pour devenir l'Ombre de la femme morte. Cependant, on voit une autre femme : celle-ci est vivante et elle essaie d'empêcher le Guerrier de saisir l'ombre, en se plaçant devant l'écran. Lorsque la Femme et l'Ombre se rejoignent, « *chacun des mouvements de la Femme est reproduit par l'Ombre* » (TH II 653). Le Guerrier éloigne la Femme de l'écran, et coupe le lien invisible entre les deux avec son épée, la Femme tombe et l'Ombre s'éloigne, le Guerrier reprend son épée et la plonge dans l'écran, il la sort plein de sang; c'est la Femme vivante qui en meurt, car, le coup qu'il a tendu à l'Ombre de la femme a tué la vivante ! On s'interroge sur l'identité de l'ombre, on est envahi par le doute, l'on se demande si l'ombre est celle de la première ou la deuxième femme du Guerrier : ce doute est d'autant plus accentué par le jeu de démonstration de la femme vivante (Macé-Barbier 62).

Ce mimodrame met en relief l'impact visuel du spectacle. Dans « La Femme et son Ombre », on voit que la parole est utilisée avec ménagement; il y a seulement quelques indications scéniques. Le dénouement, le point culminant du rêve passionné du Guerrier, n'est pas transmis au public par l'intermédiaire de la parole, car comme le dit Claudel dans un recueil intitulé « L'Oiseau noir dans le Soleil levant », « *Au Japon, sur la page, écrite ou dessinée, la part la plus importante est toujours laissée vide* » (PR IV 1162). Or, c'est à travers la démonstration de la femme sur l'écran que la fable est décrite et achevée. L'écran est le « *lieu de la montrance de l'invisible pour le visible* » (Macé-Barbier 63); il sert à « *matérialiser* » (MI 86) le rêve, à transposer le surnaturel au plan physique pour le public terrestre, et à traduire l'imagination du Guerrier en langage scénique. Le Guerrier démontre sa confusion devant le vide, devant cette fissure entre le monde visible et le monde invisible : pris entre l'image et la réalité, le Guerrier essaie de séparer les deux, de trancher le lien invisible entre les deux femmes avec son épée. Il se rend vite compte de l'impossibilité de cette tâche, puisque la relation entre les deux femmes incarne celle du monde visible et invisible, du corps et son ombre (Gillespie 65).

Dans ce mimodrame, l'ombre symbolise la violence, car elle engendre la mort d'un personnage. L'apparition de l'ombre représente « *une irruption violente de l'image surnaturelle dans le monde terrestre* » (Macé-Barbier 65), elle met en lumière la relation qui existe entre le monde visible et invisible dans la culture japonaise, puisqu'elle résulte d'une fusion de ces deux univers. Au Japon, le réel et le surnaturel vivent ensemble, comme Claudel le précise :

L'attitude spécialement japonaise devant la vie, c'est la révérence, le respect, l'acceptation spontanée d'une supériorité inaccessible à l'intelligence, la compression de notre existence personnelle en présence du mystère qui nous entoure, la sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution. (PR IV 1123)

Cette attitude de « révérence » qui est l'expression dramatique la plus haute de la culture japonaise est mise en actes dans le drame du Nô. Jean-Louis Barrault, le metteur en scène français commente l'attitude de révérence qui se répand tout au long de la salle de théâtre lors de la représentation d'un Nô : « *Nous sommes à l'intérieur du temple ; il y règne*

*une atmosphère sincèrement religieuse* » (cité dans Plourde 215). Par ailleurs, le Nô est basé sur la philosophie bouddhique de la secte Zen ; ses idées philosophiques s'infiltrèrent partout dans le Nô, et se montrent dans la posture mentale des acteurs, dans leur visage calme et leurs mouvements, dans le chant et la musique (Hisamatsu 100-1). De son côté, Claudel observe le mouvement lent et concentré des acteurs, qui « *se meuvent dans une espèce de transe et même pour pleurer ou tuer ne lèvent qu'un bras amorti par le sommeil* » (MI 87). Il s'agit de l'assimilation des idées du Zen dans le Nô, où le corps et l'esprit des acteurs reflètent cet idéal sans forme du Zen bouddhique ; et cet idéal, c'est le Nirvana. La compréhension totale de l'art dramatique du Nô repose sur une connaissance de la doctrine de Nirvana. Il ne s'agit pas d'un état de vacuité comme nous l'explique Claudel dans *Connaissance de l'Est* (CE) :

La méthode est que le Sage, ayant fait évanouir successivement de son esprit l'idée de la forme, et de l'espace pur, et l'idée même de l'idée, arrive enfin au Néant, et, ensuite, entre dans le Nirvana [...] Pour moi, j'y trouve à l'idée de Néant ajoutée celle de jouissance. Et c'est là le mystère dernier et Satanique. (CE 105)

Le Nirvana de Claudel, allié à tout ce qui est démoniaque, prend une dimension infernale. Claudel refuse la divinité de Bouddha, fondateur du Bouddhisme, qui, à ses yeux représente plutôt une philosophie négative : « [...] à celui qu'on nomme le Bouddha il fut donné de parfaire le blasphème païen » dont la doctrine est la « *communion monstrueuse* » (CE 105).

Cette interprétation négative du Nirvana chez Claudel, est basée sur le refus de la philosophie bouddhique. L'Absolu n'a pas de place dans le Bouddhisme et Bouddha, fondateur de cette religion refusait de croire à un Dieu absolu. Il insistait que chaque homme avait la capacité innée de devenir dieu, d'atteindre son propre salut (Zwalf 10-13). Dans ce contexte, le désespoir de l'ermite bouddhique envisagé par Claudel, « *l'homme porte en lui l'horreur de ce qui n'est pas Absolu* » (CE 105), se transforme en jouissance divine, puisque la religion bouddhique insiste que, « *par nature, tout être porte en lui la faculté de devenir bouddha* » (Sieffert 135). Pour l'homme bouddhique, le Nirvana est le moyen de s'élever au-dessus du monde médiocre. L'état de Nirvana est interprété comme une absence de forme, ou la période antérieure à la forme dans le

Bouddhisme. Il est l'état d'un objet avant qu'il prenne corps et forme. On voit alors que le Nirvana n'équivaut pas au néant, par contre, il est habité par l'essence de tout objet dans son état pur (Zwalf 13). Il représente donc, la félicité, l'état de calme absolu dans l'école Zen (Hisamatsu 101). Cet idéal du Zen est symbolisé dans le Nô; il est présent dans la lenteur des gestes de l'acteur, dans « *la patience, l'attention, le décorum* » (MI 88), dans « *le regard de la méditation* » (MI 87) que Claudel admire chez les acteurs du Nô, dans leur manière de réduire chaque geste à son essence, si bien que « *du mouvement il ne reste plus que la signification* » (MI 87). Or, pour atteindre à cet état d'essence, Zéami, le théoricien du théâtre nô, nous explique qu'il faut réduire les apparences :

Oubliez le théâtre et regardez le Nô. Oubliez le Nô et regardez l'acteur. Oubliez l'acteur et regardez l'idée. Oubliez l'idée et vous comprendrez le Nô. (cité dans Plourde 217)

L'idée de l'essence théâtrale s'inspire de la doctrine philosophique du Nirvana, et souligne la contemplation. C'est à travers le silence médité que l'être contemple le surnaturel avec patience et attention.

La spiritualité orientale figure dans les pièces claudéliennes; par exemple, « *Le Repos du septième Jour* », qui s'ouvre sur le désordre et se termine dans la contemplation, semble suivre le modèle proposé par le théâtre bouddhique (où le problème trouve sa résolution dans la religion). Pourtant, dans son livre *Claudiel et l'Univers chinois*, Gadoffre met en lumière quelques détails ignorés par Claudel par rapport au Bouddhisme chinois; selon lui, Claudel a du mal à distinguer le Bouddhisme chinois du Bouddhisme japonais et crée une religion universelle bouddhique (285). Cependant, on note que cette pièce date de la première période chez Claudel, avant 1921, où l'influence du Nô et de sa philosophie apparaît moins clairement dans la conception dramatique de Claudel (Plourde 220).

L'Empereur du « *Repos du septième Jour* » choisit une vie de silence, de méditation et de recueillement, lorsqu'il abandonne son trône au Prince Héritier et décide de partager la vie contemplative des Soixante Vieillards retirés dans leur « *asile de paix* » (TH I 854). Il choisit de prendre ce « *chemin sacrificatoire* » (Shackleton 111), pour trouver un remède à l'invasion des morts, et aussi pour « *expliquer* » et « *rapporter* » (TH I 741) le salut, comme le lui suggère son ancêtre, Hoang-Ti :

L'Empereur. – Qui donc nous expliquera le salut ?

Hoang-Ti. – Lui-même, celui qui descendant chez les morts en est revenu. (TH I 741).

Pourtant, la présence violente et hostile des morts est la seule composante authentiquement chinoise dans cette pièce ; les morts jouent un grand rôle dans la vie des vivants en Chine, comme en témoigne la Fête des morts à Changhai. Lors de son séjour en Chine, Claudel observe que les domestiques chinois vivent près des sépultures et ne sortent pas trop pendant la nuit, de peur de rencontrer des revenants (Gadoffre 256-7). À l'exception de l'importance accordée à la présence des morts dans la pièce, la Descente aux Enfers chez Claudel « appartient à l'univers judéo-chrétien et à lui seul » (Gadoffre 257). L'aspect « eurocentrique » de cet épisode est renforcé par le personnage du démon (TH I 753) et par celui de Satan (TH I 768) ; dans la tradition bouddhique, Satan n'existe pas, il n'y a pas de démon principal non plus. Il y existe seulement de nombreux démons, qui symbolisent les mauvais désirs de l'homme. De même, l'image du souverain rencontré dans cette pièce, comme « médiateur de l'au-delà, rédempteurs des fautes de son peuple » est « un personnage biblique plus que païen » (Gadoffre 257). Des exemples de ce genre se montrent tout au long de la pièce ; on s'aperçoit de la présence de la religion chrétienne dans un texte qui est censé être situé dans un milieu chinois ou bouddhique. Par exemple, dans la scène où le peuple essaie de se soulever contre le Premier Prince, on voit l'Empereur reparaître avec le bâton impérial, le signe d'autorité. Cependant, le bâton est transformé, et il a « maintenant la forme d'une croix » (TH I 773). Dans une autre instance, le remède du repos du septième jour est proposé par l'Empereur pour combattre l'invasion des démons (TH I 779-780). Ces deux exemples mettent en lumière le remède chrétien pour un blasphème bouddhique ; la répugnance de Claudel devant la pensée bouddhique est transmise à l'Empereur.

De son côté, « Le Festin de la Sagesse » adapte également le Nô pour le public européen. Cette pièce, qui est une œuvre biblique conçue dans une forme de Nô contraste avec les autres pièces que l'on vient de citer ci-dessus, parce que, dans les autres œuvres les thèmes orientaux sont transformés et soumis à la perspective chrétienne. En revanche, « Le Festin de la Sagesse » transpose l'optique bouddhique du silence et du recueillement dans le Christianisme, puisque Claudel a choisi son thème religieux de « un des épisodes les plus essentiels du grand drame de notre

*rédemption* » (MI 149). En transformant profondément le sujet du Nô, Claudel a enfreint une des règles les plus rigides de ce théâtre. Le Nô ne s'adapte pas, cette pratique ne permet aucun changement de règles, parce qu'elles sont transmises au public et aux acteurs à travers des siècles de répétition et d'attention (Sieffert 133-36). D'autre part, le style même de la pièce n'imité pas celui du Nô au niveau du langage. Le Nô, comme nous l'avons vu, comprend le langage physique et le langage parlé, et, selon les préceptes de Zeami, ne raconte pas le message, il s'efforce de le démontrer (Gillespie 72). Par contre, il y a une surabondance de paroles dans « Le Festin de la Sagesse », pièce en quatre actes.

Toutefois, Claudel a pu incorporer dans ses pièces, quelques éléments du Nô japonais. Par exemple, il est très conscient du rôle des gestes des acteurs (MI 151-52), du fait qu'ils doivent transmettre l'essence des actions et des émotions par la lenteur du mouvement corporel. Il observe et incorpore avec soin le décor et les costumes japonais dans ses pièces (MI 152-3). Il assimile également le langage musical du théâtre japonais dans ses pièces pour les transformer en « *moyen spectaculaire* » et « *objet de méditation poétique* » (Macé-Barbier 69). La musique est aussi l'instrument de communication, comme nous l'avons vu dans « L'Homme et son Désir » et « La Femme et son Ombre » ; elle transmet le message de l'acteur (dans l'absence de parole), en suivant le mouvement de la passion. Dans « La Femme et son Ombre », le tambour et le shamisen, les instruments du Nô, aident dans la démonstration de la deuxième femme, et à sa production imaginaire lorsqu'elle prolonge la parole de la première sur l'écran, afin de renforcer l'idée d'une présence mystérieuse et surnaturelle (Macé-Barbier 69).

Par ailleurs, Claudel se rend compte de l'impossibilité de transposer tout le contexte du théâtre nô au théâtre européen. Car, le Nô prépare non seulement ses acteurs, mais les spectateurs également ; ces spectateurs sont chargés du devoir de se préparer pour recevoir le message spirituel. L'esprit des spectateurs est :

aiguisé, purifié, clarifié par le jeûne de toute distraction extérieure qui est la condition difficile et rare, mais nécessaire, pour l'appréciation d'une grande œuvre d'art comme du plus haut enseignement spirituel. (MI 144)

Claudel reconnaît les problèmes de monter une pièce nô, sans apprendre au public français la manière dont il faut recevoir une telle

pièce, parce qu'il s'agit non seulement d'imiter la technique du Nô, mais de reproduire dans la salle cette atmosphère « sincèrement religieuse » qui constitue la partie intégrale du Nô. D'ailleurs, l'âme du Nô est dans le message didactique qui est transmis à travers le théâtre, et ce message est de nature bouddhique. Cependant, on a vu que Claudel cherche à affirmer la religion catholique. Il transforme donc, le contexte du rêve ; il enlève au rêve oriental la fonction métaphysique du monde bouddhique. Il transpose le rêve au plan symbolique, si bien que le rêve perd son association avec le monde bouddhique dont il tirait sa signification, pour devenir tout simplement, une devise théâtrale chez Claudel.

### Bibliographie

- Claudel, Paul. *Connaissance de l'Est*. Paris : Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*. Paris : Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mes Idées sur le Théâtre*. Paris : Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. « Repos du septième Jour ». *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. « L'Homme et son Désir ». *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. « La Femme et son Ombre ». *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. « Le Festin de la Sagesse ». *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1948.
- Gadoffre, Gilbert. *Claudel et l'Univers chinois*. Paris : Gallimard, 1968.
- Gillespie, John K. « The Impact of Noh on Paul Claudel's Style of Playwriting ». *Theater Journal* 35 : 1 (1983) : 58-73.
- Hisamatsu, Shin'ichi. *Zen and the Fine Arts*. Tokyo : Kodansha International Ltd., 1971.
- Macé-Barbier, Nathalie. « Image et Art poétique dans *La Femme et son Ombre et Le Peuple des Hommes cassés* ». *Claudel Studies*. 21 : 1 (1994) : 60-72.
- Plourde, Michel. *Une Musique du Silence*. Montréal : Les Presses universitaires de Montréal, 1970.
- Poulet, Georges. *Etudes sur le Temps humain*. Paris : Librairie Plon, 1949.
- Shackleton, Mitchell. « Conquête et Contemplation dans le *Repos du septième Jour* ». *French Studies in Southern Africa* 23 (1994) : 107-20.
- Sieffert, René. « Le Théâtre japonais ». *Les Théâtres d'Asie*. Ed. Jean Jacquot. Paris : Centre National de la Recherche scientifique, 1959, 133-62.

## Le Théâtre asiatique de Claudel

Watanabé, Moriaki. « Claudel et le Nô ». *Etudes de Langue et Littérature françaises* 6 (1965 mars) : 61-77.

Zwalf, W. *Buddhism*. New York : Macmillan Publishing Company, 1985.