LE SOULIER DE SATIN

de Paul Claudel

TNS

TNS

LE SOULIER DE SATIN

de Paul Claudel

version intégrale

Mise en scène et lumière	Olivier Py
Scénographie et costumes	Pierre-André Weitz
Musique	Stéphane Leach (et *Le Cantique de Jean Racine* de Gabriel Fauré – Éditions Alphonse Leduc)
Assistanat à la mise en scène	Olivier Balazuc

Avec

Jeanne Balibar	*Doña Prouhèze*
Philippe Girard	*Le père jésuite, Don Rodrigue*
Miloud Khetib	*Don Camille, Hinnulus*
John Arnold	*Le chinois, Le maître drapier, le chapelain, Ruis Peraldo, Don Léopold Auguste, un pêcheur Alcochete*
Olivier Balazuc	*Don Luis, l'Alférès, L'archéologue, un cavalier, Rémédios, une sentinelle, le secrétaire Don Rodilard, un officier, Maltropillo, le lieutenant, un soldat*
Damien Bigourdan	*Le sergent napolitain, un cavalier, un seigneur, le capitaine, Ozorio, une sentinelle, Mangiacavallo*
Nazim Boudjenah	*Le soldat, le commis, le vice-roi, un indien, un officier, Don Mendez Leal, l'âne, Saint Adlibitum, un officier, une sentinelle, Don Alcindas*
Céline Chéenne	*Saint Boniface, la servante, Doña Sept-Epées*
Sylviane Duparc	*La négresse Jobarbara, la logeuse, la bouchère*
Guillaume Durieux	*Le chancelier, un seigneur, un cavalier, Don Gusman, Saint-Denys d'Athènes, Don Ramire, Bogotillos, un soldat*
Michel Fau	*L'annoncier, l'ange gardien, l'irrépressible, l'actrice*
Mireille Herbstmeyer	*Doña Honoria, l'ombre double, le squelette, la religieuse*
Stéphane Leach	*Un musicien*
Sylvie Magand	*Une musicienne*
Christophe Maltot	*Le roi d'Espagne, le roi, Saint Nicolas*
Elizabeth Mazev	*Doña Isabel, la lune, la camériste*
Jean-François Perrier	*Don Balthazar, Don Fernand, Saint Jacques, le chambellan, Bidince*
Olivier Py	*Diego Rodriguez*
Alexandra Scicluna	*Doña Musique*
Bruno Sermonne	*Don Pélage, Almagro, Frère Léon*
Pierre-André Weitz	*Musicien, le peintre, le Japonais Daibutsu*
Avec les enfants : Louise et Marie Bagot (en alternance)	*Sept-épées*

Le texte du Soulier de satin *est édité par GALLIMARD. Nous nous sommes appuyés sur la nouvelle édition critique du manuscrit de Claudel que nous devons au travail essentiel d'Antoinette Weber-Caflisch publié par Les Belles Lettres.*

Coproduction
Le Centre Dramatique National / Orléans-Loiret-Centre,
le Théâtre National de Strasbourg et
le Théâtre de la Ville – Paris
> *Avec le soutien de la* Fondation BNP PARIBAS, *de la* Région Centre *et de* Agnès b.
et la participation artistique du Jeune Théâtre National
> *Remerciements au* Théâtre du Radeau

Équipe technique du CDN d'Orléans

Régie générale	Bertrand Killy
Régie générale plateau	Florient Gallier
Régie plateau	Benoît Becret, Claude Cuisin, Thibaut Fack
Réalisation des armures et sculptures	Fabienne Killy
Accessoiriste	Fabien Teigne
Habilleuse	Julienne Paul
Élèves stagiaires de l'école du TNS	Clémentine Bergel (Régie) Guillaume Vincent (Mise en scène)

> *Réalisation des costumes :*
Nathalie Bègue, *assistante costumes,* Marie Thérèse Peyrecave, *couturière*
et l'atelier costumes du TNS.
Costumes de ville : Agnès b.
> *Les décors ont été réalisés par les ateliers de construction du TNS*

Équipe technique du TNS

Régie générale	Cyrille Siffer
Régie lumière	Daniel Dollinger, Christophe Leflo De Kerleau
Électriciens	Christophe Darnis, Didier Mancho
Régie son	Bernard Klarer, Sébastien Lefèvre, Damien Weber
Chef machiniste	François Jung
Régie plateau	Vincent Rousselle
Machinistes	Olivier Aguilar, Charles Ganzer Nicolas Grunenwald, James Hugues Daniel Masson, Mathieu Mironnet Abdel-Karim Rochdi, Franck Vincent
Accessoiristes	Olivier Tinsel, Cindy Groff
Habilleuses	Gwendoline Bouget, Françoise Busolini, Christine Clavier-Walter, Kali Fortin, Géraldine Lorelle Céline Peter

Dates **Du 22 mars au 6 avril 2oo3**
1ère partie : les mercredis 26 mars et 2 avril, à 19h
2ème partie : les jeudis 27 mars et 3 avril, à 19h
Intégrales : samedis 22, 29 mars et 5 avril, à 14h
dimanches 23, 30 mars et 6 avril, à 14h

Salle **Bernard-Marie Koltès**

Durée du spectacle 1ère partie : 4h20 avec entracte,
2ème partie : 5h30 avec entracte
(Intégrales) 11h avec 3 entractes

> Création le 12 mars 2oo3 au CDN / Orléans-Loiret Centre,
> Tournée 2oo3 : Théâtre de Caen : le 13 avril, Théâtre de la Ville - Paris : du 20 septembre au 11 octobre 2oo3

© Claudio Parmiggiani, Barque, 1990

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

MALLARMÉ,
Poésies,
Le Livre de Poche, 1998, p. 21

Nazim Boudjenah, Alexandra Scicluna

Ainsi un poème n'est point comme un sac de mots, il n'est point seulement
Ces choses qu'il signifie, mais il est lui-même un signe, un acte imaginaire, créant
Le temps nécessaire à sa résolution,
A l'imitation de l'action humaine étudiée dans ses ressorts et dans ses poids.
Et maintenant, chorège, il faut recruter tes acteurs,
afin que chacun joue son rôle, entrant et se retirant quand il faut.
PAUL CLAUDEL, *Les muses, Oeuvre Poétique, I*

Plus avant dans la pensée ...

Ce n'est aucunement par imprécision et licence historique que Claudel situe l'action entre la fin du XVIème et le début du XVIIème siècle. C'est que le drame sert et se sert d'une révolution de la pensée, d'une nouvelle conscience qui prend tour à tour les visages du baroque, de la contre-réforme et des découvertes induites par l'ouverture de Colomb, en un mot d'un nouveau sursaut dans la conscience de l'universalité. Ce que Colomb découvre, ce n'est pas seulement l'Amérique c'est d'abord que la terre est ronde et ce faisant, finie. Si la terre est finie, elle peut donc être entièrement parcourue et conquise : c'est dans ce mouvement, couvert par la tentative d'hégémonie mondiale de l'Espagne, que sont pris les destins des personnages.

Avec cet irrépressible élan de conquête qui pense rassembler autour de la croix et de la couronne espagnole la totalité du monde, le mot catholique retrouve alors son sens originel d'*universel*.

Le siècle d'or est donc l'outil idéal pour appréhender ce dont Claudel perçoit comme le commencement et dont aujourd'hui, sous le nom de mondialisation, nous voyons l'avancée inexorable, fascinante mais redoutable.

Écrit dans la foulée du traité de Versailles par un diplomate farouchement opposé aux nationalismes, *Le Soulier de satin* utilise le masque de la pièce en costumes pour dire cette nécessité historique de la réunion entre les peuples. Et quelle meilleure façon de représenter les peuples et les pays qu'en faisant se croiser les théâtres de tous les horizons, nô, tragédie shakespearienne, drame lyrique, comédie molièresque, etc. Et en donnant une géographie à la catholicité. C'est à l'époque du *Soulier de satin* que Shakespeare appelle son théâtre « Le Globe » et propose une scène qui figure le monde. Le monde est amoureux de sa forme.

Mais la découverte de Colomb - et Rodrigue est un double du christophore - est aussi d'ordre métaphysique. La terre

n'est plus séparée du ciel, elle baigne dans son mystère, elle flotte suspendue à rien d'autre qu'à la volonté de Dieu, dans la plénitude d'une éternité qui vient de s'ouvrir. Nous entrons dans une nouvelle conscience du monde, implicitement spirituelle. Et la pièce se trame entre le XVIIème siècle des révélations humanistes et le XXème naissant.
Ce que Claudel cherche, c'est peut-être une spiritualité libérée de la métaphysique. Le ciel n'est plus une promesse, nous en sommes cernés, il nous porte, nous en sommes forclos, comme ce paradis si souvent évoqué. Il n'y a donc plus de métaphysique, mais simplement une physique des êtres, une loi qui comprend et que nous ne pouvons connaître qu'à deux.
À la place d'une promesse de Joie, Claudel propose la Joie même, cette présence réelle dépasse les vertus de la littérature et oblige au théâtre, appelle à l'incarnation. Quand Prouhèze se refuse à promettre le paradis, c'est pour le donner, le donner en se donnant puisqu'elle est la Joie. La Femme est alors la Grâce, le lien charnel ne s'oppose plus au spirituel, il est contenu dans l'amour total, il est cette part de l'immensité de Dieu qui donne image à la totalité de son amour. C'est plus qu'une représentation, c'est une présence, le désir n'est pas l'ennemi de l'âme, il en est le révélateur.
Nous sommes là à l'aube d'un siècle nouveau, d'une nouvelle, très nouvelle manière d'entendre le message chrétien. Claudel revient sur l'histoire déjà racontée du *Partage de midi,* mais pour la retourner vers la lumière, pour lui ajouter cette compréhension de son destin qui est la source de l'inspiration de tous les poètes.
Et ce destin cesse d'être personnel, il devient une cosmogonie et plus incroyable encore dans un siècle d'obscurité et d'absurde, une cosmogonie élucidée, une cosmogonie qui va et qui ouvre, une révolution joyeuse.

La terre est cette part du ciel, donnée pour rendre visible le ciel, le théâtre est cette part du monde qui au monde rend lisible le monde.
Et Claudel n'a pas peur de métaphoriser sa découverte par « le canal de Panama » transposant une entreprise du XIXème deux siècles plus tôt.
Il utilise la géographie politique du siècle d'or sous la bannière des rois catholiques, pour donner figure à son aventure intérieure et à celle de ses personnages.
L'Afrique est le désert du négateur, l'Amérique, l'amertume de la possession terrestre et la torture d'un désir que rien n'assouvit, la Méditerranée, l'eau du baptême et celle de la miséricorde finale, le Japon, le purgatoire et ce chemin ouvert par Rodrigue entre les deux mondes, la possibilité de réunir désir et foi, monde des morts et monde des vivants, passé et futur, terre promise et patrie.
Et ce canal de Panama, ce chemin inimaginable entre les contradictions jusqu'à ce jour les plus infranchissables, c'est l'art lui-même.
Le baroque n'est pas ici une citation historique de plus, il est la clef formelle du *Soulier*, parce qu'il est l'art de la contre-réforme, parce qu'il est l'art universel par excellence, et qu'il n'a pas peur de laisser à l'image sa part d'incarnation, c'est-à-dire sa théâtralité.
Le baroque est l'arme de la contre-réforme. Aujourd'hui il serait l'œuvre d'une re-construction. Car ce que le baroque met en évidence, c'est ce phénomène de miroir, de clin d'œil de la nature se retournant sur elle-même. D'une part, le théâtre baroque n'en finit pas de dénoncer sa représentation, mais c'est pour mieux rappeler que le théâtre est au monde, d'autre part il développe une représentation de représentation, quelquefois triple ou quadruple, pour rendre au monde sa puissance signifiante.
Mais ceci n'est qu'un premier terme de son miracle. Il représente le monde, mais sa représentation du monde s'affirme comme appartenant au monde. Il représente le monde totalement et EST au monde.
Les dénonciations de sa représentation, les conventions déclarées, rappellent au spectateur qu'il est au monde. Que le théâtre est cette part du monde, de l'être, élu pour le représenter.

En ce sens il n'est pas seulement comparaison mais comparaison ET comparution. L'art est une chose inanimée dotée de conscience et d'aveu.
C'est dire à quel point les thématiques de la foi, du désir et de la conscience politique sont entremêlées dans cette scène qui veut représenter le monde.
Ainsi s'achève le chef-d'œuvre, dernier mot du manuscrit mi-ironique mi-exalté. Ce chef-d'œuvre, c'est celui d'un homme qui a porté son expérience littéraire à son comble, au point où pas une parcelle de son histoire ne peut se disjoindre d'une providence à laquelle il a consenti par le mécanisme même de son œuvre.
« Ainsi soit-il » dit finalement Rodrigue qui découvre que rien ne manque au ciel et que rien ne manque sur la terre pour le comprendre.
La fascination que *Le Soulier* inspire est en partie due à cela, que le sublime n'y est pas séparé du grotesque (c'est même dans cette volonté anti-académique qu'il touche à un sublime véritable). Qu'en tout sens le chiffre secret se déchiffre, qu'en toute chose le pourquoi des choses peut se manifester, ce sentiment ne peut avoir d'autre nom que la Joie, cette Joie qui est la seule chose nécessaire, la perle unique qui vaut que l'on sacrifie toute autre richesse.
Mais *Le Soulier* donne-t-il réponse au pourquoi des choses ? N'y a-t-il pas là un risque de prosélytisme claudélien plus que chrétien ?
Le poème tient-il sa parole, la beauté tient-elle sa promesse d'être la clef de toutes les vérités inintelligibles ?
Oui et non.
Non, parce qu'il se dialectise à l'excès. Les scènes comiques parodiant les scènes grandioses et jusqu'au geste de Prouhèze qui trahit Rodrigue et sa promesse plongeant le conquérant dans l'abîme. Cet abîme n'est pas même admirable, il vire au ridicule, il génère une quatrième journée faite de masques égarés comme les grotesques d'une pièce satirique parodiant la trilogie tragique. Impossible donc de prendre Claudel en flagrant délit de croire en sa propre parole, il met lui-même en scène le ridicule des certitudes et des tentatives de systématisation du monde.
Mais ce non n'empêche pas un oui, car l'œuvre est là. Et c'est bien plus dans le déroulement de l'œuvre et dans la parole, au-delà d'elle-même, qu'une vérité fait jour qui n'est pas autoritaire mais amicale, souriante.
L'arme de tout, ce n'est pas le discours ni le récit, c'est le vers lui-même. Le cœur a deux mouvements, l'un pour la mort, l'autre pour la vie, et les deux sont nécessaires, de même que ce néant qui atteste le Tout.
C'est la respiration qui permet l'ouverture à une révolution qu'aucune intelligence ne peut contraindre. Ce sont les acteurs qui prêtent leurs corps dans une expérience unique au théâtre, dans un désir et une intuition du théâtre sans précédent. Le rythme de la mer, le rythme même qui au bout de dix heures de voyage nous fait aborder au plus près de soi. Et c'est à cette aventure intérieure que le spectateur du *Soulier de satin* est convié sur une barque d'or et de rire.
Et c'est l'or et le rire qui sont les paradigmes essentiels de notre version. Le rire, parce qu'il faut le comprendre comme assumant la totalité, en se moquant de l'absolu que la mort seule est capable d'apporter. Ainsi les clowns sont-ils les seuls annonciers possibles de la mort et du mal, hors du morbide et du dolorisme.
L'or, parce qu'il est présent dans chaque scène, sous une acception différente, tantôt concrète, tantôt métaphorique : l'or du couchant, l'or qui désigne l'Occident, l'or de l'Espagne, l'or des mines du Mexique, les ors de l'art baroque, l'or qui doit racheter les captifs, l'or de l'étoile et l'or de la mort même qui se pare des couleurs du soleil mourant, l'or mystique enfin, qui est le fond idéal du concert des anges.
L'or, parce qu'il est cette façon qu'a la matière de remercier la lumière, de la partager et de l'offrir.
L'or, parce qu'il est alchimique, ce qui affirme l'illusion de la matière ; masque fait de temps et de mouvement, indispensable à la parole.

OLIVIER PY

Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences.
RIMBAUD, *Illuminations*

Photo de répétition du Soulier de satin

Sous tes souliers de satin,
Sous tes charmants pieds de soie,
Moi je mets ma grande joie,
Mon génie et mon destin,
CHARLES BAUDELAIRE,
Chanson d'après-midi

Pas plus que l'inspiration, la poésie n'est un phénomène réservé à un petit nombre de privilégiés. Pas plus que les couleurs ne sont réservées aux peintres. Partout où il y a langage, partout où il y a des mots, il y a une poésie à l'état latent. Partout où il y a silence, un certain silence, partout où il y a attention, une certaine attention, et surtout partout où il y a rapport, ce ***rapport secret,*** *étranger à la logique et prodigieusement fécond,* ***entre les choses,*** *les personnes et les idées, il y a poésie. La poésie est partout. Elle est partout, excepté chez les mauvais poètes.*
PAUL CLAUDEL

Composition du Soulier de satin

Petit à petit, les idées s'en sont agrégées, et, suivant mon mode de composition, qui n'est jamais fait d'avance, et qui est, pour ainsi dire, inspiré par la marche, par le développement, comme un marcheur qui voit d'autres horizons se développer de plus en plus devant lui, sans souvent qu'il les ait prévus, et les différentes journées se sont placées l'une derrière l'autre, chacune avec ses horizons, ses vues latérales, ses souvenirs, ses aspirations, enfin tout ce qui fait la vie d'un homme et d'un poète. (...) Vous me disiez que ce drame était pris dans une espèce d'ensemble où il avait à se déployer. Ce n'est pas tout à fait comme ça que je vois les choses. Dans un drame, c'est l'action elle-même qui crée le monde autour d'elle. Elle ne se déploie pas dans un monde voulu. Elle n'a pas, comme ont fait les romantiques, à se servir de tel et tel élément historique pour y déplacer une action plus ou moins pittoresque. C'est le drame lui-même qui, par sa logique intrinsèque, crée, pour ainsi dire, le monde autour de lui, que ce monde emprunte des éléments à la réalité ou qu'il soit purement imaginaire.

PAUL CLAUDEL,
Mémoires improvisés,
Extraits des *Trente-cinquième* et *Quarantième entretien,*
Gallimard, 2001, pp. 286 et 325

Même si Claudel n'a pas tiré de sa pratique une théorie générale du théâtre comme, à partir de 1926, va le faire Brecht, l'intérêt et la nouveauté du procédé qu'il était en train de découvrir et progressivement de mettre au point, n'ont pas échappé à l'auteur du Soulier de satin.
ANTOINETTE WEBER-CAFLISCH

La poésie est un art

Le poème épique, ou le roman, est le récit d'un ensemble d'événements, reliés non seulement par les lois d'une causalité dynamique ou morale, mais par celles de l'équilibre et d'une parenté secrète, comme dans le tableau d'un peintre **un certain bleu ne saurait se passer d'un certain jaune.** Le poème épique est un spectacle, le poème dramatique est une action. Une action confiée à des acteurs.
Mais avec le drame nous pénétrons dans la région la plus obscure du cerveau humain, celle du **rêve.** Dans le rêve, notre esprit, réduit à un état passif ou semi-passif, celui de plateau, est envahi par des fantômes — d'où venus ? Pas seulement de la mémoire — qui séduisent notre collaboration à la perpétration d'un événement. Eh bien, j'appellerai le drame un rêve dirigé. Le thème — d'où venus ? — une fois imposé, surgissent les personnages recrutés par un imprésario masqué, pour, depuis l'exposition jusqu'au dénouement, son explication. Peu à peu tout s'organise. Ce n'est pas comme dans les théâtres vrais (si l'on peut dire...) ceux où l'on a payé sa place, où de la salle à la scène ne s'essayent que des communications inarticulées. Ici, de l'une à l'autre, comme de l'embryon à la mère, il y a une sollicitation organique.

PAUL CLAUDEL,
Œuvres en prose,
Pléiade Gallimard, 1965, pp. 52-53 et 55

Quand les Parques ont déterminé
L'action, le signe qui va s'inscrire sur le cadran du
Temps comme l'heure par l'opération de son chiffre,
Elles embauchent à tous les coins du monde les ventres
Qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin,
Au temps marqué ils naissent.
PAUL CLAUDEL, *Premier Ode*

Le temps est le sens de la vie

Dans la révolution qu'il accomplit sur ses pôles, le Globe successivement expose au soleil tous les points de sa surface. (...) Et chaque jour de chaque mois le satellite qui officie à notre pèlerinage vient nous rapporter où nous en sommes ; la lune, comme un éclaireur que nous avons pris avec nous et comme un feu dont le navigateur recense l'éclat et l'éclipse, nous dit combien de temps il nous a fallu pour l'amener toute ou la soustraire au regard du soleil qui est.
Cependant à toute heure de la Terre il est toutes les heures à la fois ; à chaque saison, toutes les saisons ensemble. Pendant que l'ouvrière en plumes voit qu'il est Midi au cadran de la Pointe-Saint-Eustache, le soleil de son premier rayon ras troue la feuille Virginienne, l'escadre des cachalots se joue sous la lune australe. Il pleut à Londres, il neige sur la Poméranie, pendant que le Paraguay n'est que roses, pendant que Melbourne grille. (...)
Vous me racontez Waterloo, vous m'expliquez la carte, vous me dites la rencontre de Wellington et de Blücher : et en effet il y a un lien entre ces notions. Or, je vois Waterloo ; et là-bas dans l'Océan Indien, je vois en même temps un pêcheur de perles dont la tête soudain crève l'eau près de son catamaran. Et il y a aussi un lien entre ces deux faits.

PAUL CLAUDEL,
Connaissance du temps, II,
in *Œuvre poétique,*
Pléiade, Gallimard, 1967, p. 139

Morceaux éclatés d'un miroir

Si Claudel recourt, pour ouvrir le drame, au récit comme à une sorte de forme-cadre vide, anhistorique, on peut penser que c'est faute de pouvoir puiser ses personnages historiques dans une geste ou dans un passé commun assuré, une histoire connue et reconnue de tous. Les temps modernes ne se caractérisent-ils pas en effet par l'éclatement de leur histoire qui progressivement vient à se morceler en autant de fragments de récits que de noms propres à illustrer ? (...)
C'est sans doute ici qu'apparaît le véritable rôle de cette « lecture » qui introduit l'action du *Soulier de satin* : non pas se substituer au récit absent, tâche impossible, mais rendre dérisoire la reconstitution au fil des scènes de quelque récit cohérent que ce soit, c'est-à-dire d'une Histoire-mythe, d'une trame dont le drame puisse passer pour la transcription théâtrale. Ce récit, il faut ôter au lecteur (spectateur) toute possibilité, toute velléité et le goût même de le construire, parce qu'en lui permettant de céder à la fiction confortable, mais dépassée d'une Histoire unifiée, l'auteur le reconduirait loin de la conception du monde qui est effectivement la sienne et que seule donc il reconnaît et tient pour réelle, celle de **cette histoire et cette géographie éclatées** dont **les morceaux,** bien loin de s'organiser sur l'axe d'une absence, se livrent cahotiquement à l'assaut de leur **présence simultanée.**

ANTOINETTE WEBER-CAFLISCH,
Le Soulier de satin *de Paul Claudel, 2,*
Dramaturgie et poésie,
Les Belles Lettres, 1986, pp. 96-97

Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
De Satin, par tes pieds divins humiliés,
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte.
CHARLES BAUDELAIRE,
À une Madone

Que mon vers ne soit rien d'esclave ! mais tel que
l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson,
Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'ailes et
l'éclaboussement de l'écume !
PAUL CLAUDEL, *Oeuvre Poétique*

Cinéma

Aucune de mes pièces n'a été écrite avec une pensée aussi directe de la réalisation théâtrale, et, comme vous avez pu vous en apercevoir à la réalisation scénique, vous avez pu voir combien la composition de la pièce y est adaptée, combien les longues tirades y sont rares et combien la scène est constamment variée, de sorte qu'il n'y ait jamais de fatigue pour le spectateur. La technique de ce drame, volontairement ou involontairement, se rapproche beaucoup à la fois de l'ancienne technique du théâtre élisabéthain ou de Calderon ou, plus récemment, de la technique du cinéma. C'est cette impression de **repos résultant de la variété** qui a permis aux spectateurs de la pièce, d'assister, à la grande surprise de M. Vaudoyer, qui était le directeur du théâtre, d'assister sans fatigue à un acte qui durait deux heures et demie, chose absolument nouvelle dans le théâtre, et cela sans la moindre fatigue des spectateurs. Cela prouve, par conséquent, qu'il y avait une certaine considération de la technique théâtrale, beaucoup plus que dans aucune de mes pièces précédentes.

PAUL CLAUDEL,
Mes idées sur le théâtre,
Extrait d'un entretien avec Jean Amrouche,
Gallimard, 1966, pp. 102-103

La Parole

La sollicitation du langage claudelien s'adresse à notre corps. C'est par nos muscles et par nos sens qu'il entreprend de conquérir notre assentiment. Il éveille nos dispositions motrices et sensitives. Il offre à nos jambes une pente à gravir (ou à descendre), il remplit nos oreilles de bruits, transforme l'événement en une bouchée savoureuse. Rien pourtant de pittoresque. Le pittoresque est un spectacle qui suppose un spectateur passif. Mais Claudel force le lecteur à une **attitude active.** Il ne lui communique pas de sensations toutes faites. Il l'oblige à se replacer dans l'acte même de sentir, dans l'instant où le corps élabore la sensation, c'est-à-dire où il éprouve ses propres énergies en goûtant les saveurs offertes par le monde. La force du langage claudélien tient à ce que le sujet y est constamment établi en posture d'action. Il profère, il explore, il affronte.

JEAN STAROBINSKI,
La Nouvelles Revue Française,
n° d'hommage de sept. 1955,
Art Press, n° 70, p. 524

Rêve d'une ombre, l'homme.
PINDARE, *Pythique*

John Arnold, Philippe Girard

Toi qui sur le néant en sait plus que les morts.
MALLARMÉ

Claudel et le Nô

Moriaki Watanabé fait remarquer que les dates des manuscrits montrent que le mimodrame La Femme et son ombre *est contemporain des scènes de « l'Ombre double et de la Lune » qui terminent la* Deuxième Journée. *Le même professeur et metteur en scène japonais parle également dans* « Claudel et le nô » *de la fascination qu'avait exercée sur Claudel le théâtre nô, ce lieu vide susceptible de se transformer en un* ***espace polysémique,*** *la scène où se joue un drame d'une dimension autre, à la fois acte et interrogation.*

MICHEL AUTRAND, *Le Soulier de satin*, Éd. Champion, 1987, p. 21

Au Pays des Ombres

Par un étonnant paradoxe, ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de l'acteur, c'est l'acteur qui se met à l'intérieur du sentiment. Il est vraiment devant nous l'acteur de sa propre pensée et le témoin de sa propre expression. Le tout donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur le champs.
C'est la vie telle que, ramenée du pays des ombres, elle se peint à nous dans le regard de la méditation : nous nous dressons devant nous-mêmes, dans l'amer mouvement de notre désir, de notre douleur et de notre folie. (...)
C'est le passé ou le rêve pour un moment qui s'anime, que nous interrogeons, et il parle, mais sans cesser de respirer l'air d'outre-tombe, sans quitter ce visage fabriqué qui est fait pour nous cacher la réalité de ce qui est derrière, l'acte qui cache l'acteur. Plus il se montre, plus il nous montre ce qui le cache.

PAUL CLAUDEL,
Mes idées sur le théâtre,
Gallimard, 1966, pp. 90-91

Il y a un étroit rapport en quelque manière dialectique entre L'Homme et son désir *et* La Femme et son Ombre, *d'une part, et* Le Soulier de satin *de l'autre, entre les scénarios de deux pages et l'énorme machine en quatre journées.*
Le long séjour au japon a fourni à Claudel quantité d'autres modèles. Rien ne l'a frappé davantage que cette idée d'une « Frontière entre les deux mondes », que la juxtaposition dans le Nô du monde de la réalité et du monde fantomatique de la mémoire et du souvenir.

JACQUES MADAULE,
Introduction au *Théâtre, I,* Pléiade Gallimard, 1967, p. XXXIII

L'Ombre double et la Lune

Jean Amrouche - Le cœur du drame serait constituer par les deux scènes XIII et XIV de la *Deuxième Journée*, l'étrange scène de « l'Ombre double » et la non moins étrange scène de « la Lune », de la Lune qui contemple simultanément Rodrigue et Prouhèze, et qui pour l'un et pour l'autre dit « qu'elle leur baise le cœur ». Cette scène de « l'Ombre double », que signifie-t-elle exactement, car elle est vraiment très singulière et très sibylline ?
Paul Claudel - Ces deux personnages ont vécu, au moins telles que le poète a le droit de se l'imaginer, chacune dans la pensée de l'autre, en cette pensée qui est une **Ombre,** et il n'est pas étonnant que ces ombres se soient réunies pour ne former, à certain moment, qu'un seul corps et qu'un seul sens. De là l'idée de « l'Ombre double » qui, à mon très grand regret, n'a jamais pu être complètement réalisée au théâtre, (...) parce que ce drame est l'histoire de deux amants qui ne peuvent pas parvenir à se rejoindre. Il aurait fallu qu'il y ait une scène qui montre que, dans l'idéal, en tout cas, cette réunion ait pu avoir lieu, et que l'instrument en ait été cette lumière nocturne qui est symbolisée, qui est la Lune.

PAUL CLAUDEL,
Mémoires improvisés, Extrait du *Trente-cinquième entretien*
Gallimard, 2001, pp. 288-289

Bouts de ficelles

… **C**omme après tout il n'y a pas impossibilité complète que la pièce soit jouée un jour ou l'autre, d'ici dix ou vingt ans, totalement ou en partie, autant commencer par quelques directions scéniques. Il est essentiel que les **tableaux** se suivent sans la moindre interruption. Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires. S'ils se trompent, ça ne fait rien. Un bout de corde qui pend, une toile de fond mal tirée et laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel sera du meilleur effet. Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme ! Avec des réussites, si possible, de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie.

L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination.

PAUL CLAUDEL,
Introduction au *Soulier de satin*,
in *Théâtre, II*,
Pléiade, Gallimard, 1965, p. 663

Mirages

Le théâtre ne doit pas être un art en trompe-l'œil
Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
Il est juste qu'il fasse parler les foules les **objets inanimés**
S'il lui plaît
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace
Son univers est sa pièce
A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
Qui dispose à son gré
les sons les gestes les démarches les masses
les couleurs
Non pas dans le seul but
De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie
Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité
Car la pièce doit être un univers complet
Avec son créateur
C'est-à-dire la nature même
Et non pas seulement la représentation d'un petit morceau
De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé
Il y a encore là-bas un brasier
Où l'on abat des étoiles toutes fumantes
Et ceux qui les rallument vous demandent
De vous hausser jusqu'à ces flammes sublimes
Et de flamber aussi
O public
Soyez la torche inextinguible du feu nouveau

G. APOLLINAIRE,
Préface aux
Mamelles de Tirésias,
in *Œuvres Poétiques*,
Pléiade, Gallimard,
1965, p. 882

Je ne sais pas ce qui s'est passé dans sa tête,
tu sais que son imagination
Est toujours à bouillonner et les idées y dansent
Comme les navets et les pommes de terre dans un pot-au-feu.
PAUL CLAUDEL, *L'Endormie*

Doña Musique

Qu'importe le désordre, et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose, puisque Demain existe, puisque la vie continue, cette démolition avec nous des immenses réserves de création,
Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues,
Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible,
Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini.
C'est ainsi que par l'art du poète une image aux dernières lignes vient éveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel.
De tous ces mouvements épars je sais bien qu'il se prépare un accord, puisqu'ils sont déjà assez unis pour discorder.

PAUL CLAUDEL,
Le Soulier de satin, III, 1
Théâtre, II, Pléiade, 1965, pp. 789-790

Le désordre n'est pas l'absence d'ordre, ce qui serait impossible, c'est un ordre mauvais ou qui n'est pas fondé sur la raison.
PAUL CLAUDEL, *Journal, I,*

Désordre

Je fais l'apologie du désordre qui, en m'obligeant à chaque instant à revoir les affaires qui jonchent mon bureau, m'empêche de les oublier, ce que je ferais certainement si elles dormaient en une pile bien arrangée. Là-dessus l'amiral me dit : « Je n'ai jamais connu personne qui soit plus content de ses défauts ». Je suis vexé.
PAUL CLAUDEL, *Journal, I*, p. 633

L'ordre parle à la raison, mais le désordre parle à l'imagination.
PAUL CLAUDEL, *Journal, I,*

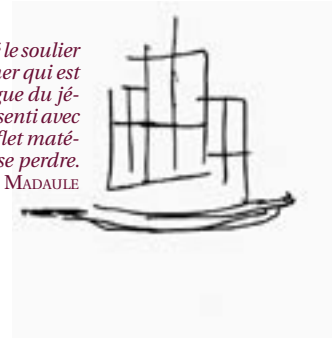
© Oscar Piattella, Loin... la mer, 1996

Le seul moyen de ne pas me voir,
c'est d'entrer dans mon cœur.
P.AUL CLAUDEL, *Journal, II*

Jeanne Balibar

...Comme Christophe Colomb quand il mit à la voile,
Sa pensée n'était pas de trouver une terre nouvelle,
Mais dans ce cœur plein de sagesse la passion de la limite et de
la sphère calculée de parfaire l'éternel horizon.
PAUL CLAUDEL, *Cinq grandes Odes,* in *Œuvre Poétique*

Avec Le Soulier de satin *quelque chose s'achève. « J'ai jeté le soulier à la mer », écrivait Claudel. L'appel de la mer, de cette mer qui est le lieu essentiel du* Soulier de Satin, *depuis le monologue du jésuite pendu jusqu'à la* Quatrième Journée, *nul ne l'a ressenti avec autant de force que Claudel. Mais la mer n'est que le reflet matériel de cette immensité spirituelle où le poète aspire à se perdre.*
JACQUES MADAULE



À propos de Prouhèze

Si le nom Prouhèze doit bien s'entendre comme une altération du mot *prouesse*, qui rend parfaitement compte du caractère héroïque de la bien-aimée de Rodrigue et du registre où se situe son action, le parallélisme avec l'amie des *Odes* conduit également à lire derrière ou plutôt sous le nom de Prouhèze le mot *proue*, comme y invite la liaison sans cesse rappelée du personnage de la femme aimée avec les thèmes de la mer et du navire.

O mon amie ! ô Muse dans le vent de la mer ! ô idée chevelue à la *proue* !

ANTOINETTE WEBER-CAFLISCH,
Dramaturgie et Poésie,
Les Belles Lettres, 1986, p. 54

... cette vieille épave que nous avons repêchée aujourd'hui même. *Le Soulier de satin, II, 8*

© Claudio Parmiggiani, Installation dans la Chapelle de la Vieille Charité, Marseille, 1988

Petit historique des mises en scène du Soulier de satin

En 1928 et 1929, Paul Claudel publie chez Gallimard *Le Soulier de satin,* en quatre volumes successifs correspondant aux quatre « journées » de cette « action espagnole » dont les premiers mots dits par l'Annoncier précisent : « La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVIème, à moins que ce ne soit le commencement du XVIIème siècle. »

Claudel a conçu et écrit son drame entre 1919 et 1924, essentiellement lorsqu'il était ambassadeur de France à Tokyo. Une édition ordinaire en un volume paraît en 1930. La critique est complètement désarçonnée. Pourtant, devant le succès remporté au théâtre par *Jeanne d'Arc au bûcher* et par *L'Annonce faite à Marie,* Jean-Louis Barrault, au début des années 40, en dépit des difficultés liées à l'Occupation, songe à porter la pièce à la scène. Renonçant à réaliser une représentation intégrale de l'œuvre, il convainc Claudel de réécrire une version qui ramène le spectacle à cinq heures. Réduite aux trois premières journées en partie modifiées et à la dernière scène de la *Quatrième journée,* la pièce est créée à la Comédie-Française le 27 novembre 1943 et reste à l'affiche, avec un grand succès, pendant tout l'hiver 43-44, malgré les alertes et les couvre-feu. Barrault reprendra le spectacle en 1958 au Théâtre du Palais Royal où il s'installe puis en 1963 au Théâtre de l'Odéon, mais il faudra attendre 1980 pour qu'il monte, au Théâtre d'Orsay, une version plus longue, donnée en plusieurs séances, incluant la *Quatrième journée.*

C'est en juillet 1987 [1], que la version intégrale [2] sera présentée pour la première fois, en continu, dans la mise en scène d'Antoine Vitez. La création a eu lieu dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, lors du Festival d'Avignon puis le spectacle a été repris à Paris, au Théâtre National de Chaillot, en novembre et décembre de la même année.

[1] En 1985, Manoel de Oliveira a réalisé une version du *Soulier de satin* pour le cinéma.
[2] À l'exception de la seule scène I de la *Deuxième Journée.*

Biographie

Olivier Py

Auteur, metteur en scène et comédien, il fonde sa compagnie, L'*Inconvénient des Boutures*, en 1988 au sein de laquelle il met en scène ses pièces, entre autres : *Gaspacho, un chien mort* (1990), *Les Aventures de Paco Goliard* (1992), *La Jeune Fille, le diable et le moulin* (d'après les frères Grimm, 1993), *La Servante, histoire sans fin,* un cycle de cinq pièces (*L'Architecte et la forêt, Le Pain de Roméo, La Panoplie du squelette, Le Jeu du veuf, La Servante*), qu'il a mis en scène au cours des saisons 1994-95 et 1995-96 et présenté en intégrale au Festival d'Avignon 1995 puis repris à la Manufacture des Œillets à Ivry en 1996, *Le Visage d'Orphée*, créé au CDN d'Orléans puis présenté au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 1997.

Olivier Py a également mis en scène des textes d'Elizabeth Mazev, *Mon père qui fonctionnait par périodes culinaires, Les Drôles* et de Jean-Luc Lagarce, *Nous les héros.*

Au Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre qu'il dirige depuis juillet 1998, il a créé *Requiem pour Srebrenica*, (1999) qui a tourné en France, en ex-Yougoslavie, au Canada, aux Etats-Unis et en Jordanie, *La Jeune fille, le diable et le moulin* (2e version) et *L'Eau de la Vie* d'après Grimm, *L'Apocalypse joyeuse* en juin 2000, repris au Festival d'Avignon, au Théâtre des Amandiers à Nanterre et en tournée, puis en octobre 2000, *Épître aux jeunes acteurs.* Sa pièce *Théâtres* a été mise en scène par Michel Raskine à Lyon en 1998 (repris à Paris en 1999). Stéphane Braunschweig a créé au TNS *L'Exaltation du labyrinthe* en mars 2001, repris au Théâtre de la Colline à Paris en janvier 2002.

Comédien, il a joué au théâtre et au cinéma.

Lors du Festival d'Avignon 1996, il a créé son personnage de cabaret : Miss Knife. *Le cabaret de Miss Knife*, composé de 17 chansons écrites par Olivier Py et mises en musique par Jean-Yves Rivaud a été présenté en septembre 2002 au Théâtre du Rond-Point à Paris et à Orléans (un disque a été édité par Actes Sud).

En 1999, il a réalisé son premier film, *Les Yeux fermés*, pour Arte.

Il a mis en scène deux opéras : *Der Freischütz* de C.M. von Weber à l'Opéra de Nancy (1999) et *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach au Grand Théâtre de Genève (2001). Il y créera *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz, en juin 2003.

Publications

Gaspacho, un chien mort (épuisé), *La nuit au cirque, Les aventures de Paco Goliard, Théâtres* ; Les solitaires intempestifs.
La jeune fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie ; L'école des loisirs.
Les yeux fermés ; ARTE édition, collection Scénars
La Servante, histoire sans fin, Le Visage d'Orphée, Aimer sa mère (ouvrage collectif), *L'Apocalypse joyeuse, L'Épître aux jeunes acteurs, L'Exaltation du labyrinthe* ; Actes Sud - Papiers.
La Servante (réédition complétée), *Paradis de tristesse* (roman) ; Actes Sud.

TNS

Ministère Culture Communication

Directeur de la publication
Stéphane Braunschweig

Réalisation du programme
Angela De Lorenzis, Didier Juillard

Crédit photographique
Alain Fonteray (photos du spectacle)
Claudio Parmiggiani, Oscar Piattella

Conception de la maquette
Les Explorateurs

Graphisme
Tania Giemza

Édité par le Théâtre National de Strasbourg
Kehler Druck-Kehl – Mars 2003

Direction
Stéphane Braunschweig

1, avenue de la Marseillaise
BP 184/R5
F-67005 Strasbourg Cedex
Téléphone : 03 88 24 88 00
Télécopie : 03 88 37 37 71

E-mail : tns@tns.fr
Internet : www.tns.fr

Théâtre
National
de Strasbourg

**École supérieure
d'art dramatique**

[2002 - 2003]

TNS