

Le Soulier de satin

de Paul Claudel
mise en scène Olivier Py

7 - 29 mars 2009
Théâtre de l'Odéon 6^e



scénographie et costumes Pierre-André Weitz
lumières Olivier Py et Bertrand Killy
musique Stéphane Leach (sauf *Le Cantique de Jean Racine* de Gabriel Fauré)
assistante costumes Nathalie Bègue
assistants mise en scène Olivier Balazuc et Antoine Baillet

avec

John Arnold, Olivier Balazuc, Jeanne Balibar, Damien Bigourdan, Nazim Boudjenah, Céline Chéene, Sissi Duparc, Michel Fau, Philippe Girard, Frédéric Giroutru, Mireille Herbstmeyer, Miloud Khétib, Stéphane Leach, Sylvie Magand, Christophe Maltot, Elisabeth Mazev, Jean-François Perrier, Olivier Py, Alexandra Scicluna, Bruno Sermonne, Pierre-André Weitz, Sarah Abdeslam, Yasmine Bouland et Guillaume Allory, Ivan Assael, Jérôme Baubil, Benoît Becret, Claude Cuisin, Thibaut Fack, Florent Gallier, Fabienne Killy, Marc Leclercq, Philippe Meslet, Julienne Paul

production CDN / Orléans-Loiret-Centre, Théâtre national de Strasbourg, Théâtre de La Ville- Paris

avec le soutien de la Fondation BNP Paribas

production déléguée Odéon-Théâtre de l'Europe

créé le 12 mars 2003 au CDN / Orléans-Loiret-Centre

> Atelier de la pensée

L'inépuisable Claudel

Mardi 17 mars à 18h

Plateau d'invités animé par Laure Adler avec Béatrice Dalle et Valérie Dréville (comédiennes), Gilles Blanchard (réalisateur), Olivier Py (metteur en scène) et Jacques Parsi (conseiller littéraire)

> Entrée libre sur réservation
present.compose@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 44

> Projection, à partir du mercredi 11 mars

À l'occasion des représentations du *Soulier de satin*, le film *L'Annonce faite à Marie* d'Alain Cuny sera programmé en matinée.

> MK2 Hautefeuille
7 rue Hautefeuille 75006 Paris
Renseignements 08 92 69 84 84
www.mk2.fr

Représentations

Durée : 11h

Spectacle en 2 parties ou en intégrale

1^{re} partie : les mercredis 11, 18 et 25 mars à 18h30

2^{ème} partie : les jeudis 12, 19 et 26 mars à 18h30

Intégrale : les samedis 7, 14, 21, 28 mars et dimanches 8, 15, 22 et 29 mars à 13h

Prix des places : 40€- 30€- 16€- 10€(séries 1-2-3 et 4)

Tarif groupes scolaires : 14€- 8€(séries 2 et 3)

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e / Métro Odéon - RER B Luxembourg

L'équipe des relations avec le public : scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réservation et Actions pédagogiques

Christophe Teillout 01 44 85 40 39 – christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Émilie Dauriac 01 44 85 40 33 – emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.eu

avec

John Arnold	<i>Le Chinois, Le Maître drapier, le Chapelain, Ruis Peraldo, Don Léopold Auguste, Alcohete (un pêcheur)</i>
Olivier Balazuc	<i>Don Luis, l'Alfèrès, un cavalier, l'Archéologue, Remedios, une Sentinelle, le Secrétaire (Don Rodilard), un Officier, Maltropillo (un pêcheur), le Lieutenant, un soldat</i>
Jeanne Balibar	<i>Doña Prouhèze</i>
Damien Bigourdan	<i>Le Sergent napolitain, un cavalier, un seigneur, Le Capitaine, Saint Denys d'Athènes, Ozorio, une sentinelle, Bogotillos (un pêcheur)</i>
Nazim Boudjenah	<i>un soldat, un commis, Le Vice-Roi, un indien, Saint Adlibitum, une sentinelle, un officier, Don Mendez Leal, l'Ane, Don Alcindas</i>
Céline Chéenne	<i>Saint Boniface, La Servante, Doña Sept-Épées</i>
Sissi Duparc	<i>La Nègresse Jobarbara, La Logeuse, La Bouchère</i>
Frédéric Giroutru	<i>Le Chancelier, un cavalier, un seigneur, Don Gusman, Mangiacavallo (un pêcheur), un soldat</i>
Michel Fau	<i>L'Annoncier, l'Ange Gardien, L'Irrépressible, L'Actrice</i>
Philippe Girard	<i>Le Père Jésuite, Don Rodrigue</i>
Mireille Herbstmeyer	<i>Doña Honoria, L'Ombre Double, Le Squelette, La Religieuse</i>
Miloud Khétib	<i>Don Camille, Hinnulus</i>
Christophe Maltot	<i>Le Roi d'Espagne, Saint Nicolas</i>
Elizabeth Mazeu	<i>Doña Isabel, La Lune, La Camériste</i>
Jean-François Perrier	<i>Don Balthazar, Don Fernand, Saint Jacques, Le Chambellan, Bidince</i>
Olivier Py	<i>Diego Rodriguez, Don Ramire</i>
Alexandra Scicluna	<i>Doña Musique</i>
Bruno Sermonne	<i>Don Pélagie, Almagro, Frère Léon</i>

et les musiciens

Stéphane Leach

Sylvie Magand

Pierre-André Weitz *Le Peintre, Le Japonais Daibutsu*

en alternance

Yasmine Boulard *L'Enfant des Sept-Épées*

Sarah Abdelsam

et **Guillaume Allory, Ivan Assael, Jérôme Baubil, Benoît Becret, Claude Cuisin, Thibaut Fack, Florent Gallier, Fabienne Killy, Marc Leclercq, Philippe Meslet, Julienne Paul**

Extrait

RODRIGUE

Et crois-tu donc que ce soit son corps seul qui soit capable d'allumer dans le mien un tel désir ?

Ce que j'aime, ce n'est point ce qui en elle est capable de se dissoudre et de m'échapper et d'être absent, et de cesser une fois de m'aimer, c'est ce qui est la cause d'elle-même, c'est cela qui produit la vie sous mes baisers et non la mort !

Si je lui apprends qu'elle n'est pas née pour mourir, si je lui demande son immortalité, cette étoile sans le savoir au fond d'elle-même qu'elle est,

Ah ! comment pourrait-elle me refuser ?

Ce n'est point ce qu'il y a en elle de trouble et de mêlé et d'incertain que je lui demande, ce qu'il y a d'inerte et de neutre et de périssable,

C'est l'être tout nu, la vie pure,

C'est cet amour aussi fort que moi sous mon désir comme une grande flamme crue, comme un rire dans ma face !

Ah ! me le donnât-elle (je défaille et la nuit vient sur mes yeux),

Me le donnât-elle et il ne faut pas qu'elle me le donne,

Ce n'est point son corps chéri jamais qui réussirait à me contenter !

Jamais autrement que l'un par l'autre nous ne réussirons à nous débarrasser de la mort,

Comme le violet s'il se fond avec l'orange dégage le rouge tout pur.

Le Soulier de satin, Paul Claudel
Première journée, scène 7

**Si l'on demande beaucoup au public,
pourquoi douter qu'il ne soit prêt à donner beaucoup ?**

Paul Claudel

Une femme a senti qu'en courant à sa joie, elle risquait fort de courir à sa perte. Elle recourt donc à une ruse toute simple et digne d'un cœur d'enfant : mettant la Vierge dans sa confiance, elle l'engage pour moitié dans son aventure et laisse entre les bras de son image l'un de ses souliers. Prouhèze, désormais – tel est son nom – sera vouée à boiter, et ne pourra plus faire un pas dans l'existence sans être protégée, y compris contre elle-même, par cette boiterie. Cette histoire d'une âme noble surprise en son intimité la plus secrète et la plus haute, Claudel a voulu la développer à travers les années et par-delà les mers, dans toutes ses souffrances et ses luttes, afin de faire sentir comment son sacrifice va élargissant autour d'elle, pareille à une pierre jetée dans l'eau de la création, «ses anneaux divers et concentriques». Et pour mieux en faire résonner toutes les harmoniques, il a choisi comme décor de cette chasse spirituelle ce «sou d'or» suspendu dans les cieux qu'est notre globe, moins d'un siècle après que Christophe Colomb eut achevé d'y découvrir le Nouveau Monde. Telle est l'ample et chatoyante étoffe épique où la voix de Claudel, tout à son aise, découpe comme en se jouant tant d'autres voix singulières. Autour du couple que forme l'héroïne avec son bien-aimé Rodrigue, celui pour qui elle se sait et se veut étoile au firmament, l'imagination foisonnante du poète sème à pleines poignées au sein de l'immensité, tout au long d'un XVI^{ème} siècle de fantaisie, tout un peuple de figures épisodiques ou immortelles : grammairiens ou conquistadors, jésuites et pauvres pêcheurs, religieuses ou Grands d'Espagne, actrices dupées, peintres japonais, Chinois, drapiers et cavaliers, c'est par dizaines que se comptent ceux qu'il invite à son grand défilé d'êtres. Puisant son inspiration aux sources de toutes les traditions dramatiques, Claudel bâtit sur le modèle d'un auto sacramental digne de son cher Calderón, mais revu par Eschyle et Shakespeare, une pièce qui se veut à la mesure du monde et du théâtre tout à la fois : du monde, pour mieux capter l'image de son mystère, mais aussi pour lui emprunter son poids et sa densité, afin d'extraire de quelques âmes, comme grains dans le pressoir, leur suc le plus rare et le plus précieux ; du théâtre, pour faire ressortir plus vivement sur fond de néant jusqu'aux facettes les plus fugaces de l'existence. Aussi cette somme théâtrale offre-t-elle, selon Olivier Py, «la possibilité de représenter tous les pays et tous les peuples par toutes les formes possibles de théâtre. Le parcours géographique de Rodrigue est tout autant un parcours initiatique où chaque point du globe a un équivalent dans le ciel : l'Amérique est le désir, l'Afrique le désespoir, l'Espagne le berceau et la tombe, le Japon le purgatoire. Jusqu'à ce canal de Panama que, sans peur de l'anachronisme, Claudel fait percer par Rodrigue, achevant l'œuvre de réunir la terre ouverte par Colomb et franchissant la barrière symbolique des Amériques comparée à la barrière des corps». La parole, sur cette scène d'or et de pourpre dans un écrin de nuit, peut prendre tous les tons, de la farce la plus truculente au lyrisme le plus déchirant. Elle peut sourdre de toutes parts : d'une constellation, d'un ange gardien au sein d'un rêve ou d'une statue de saint sur son piédestal autant que de l'ombre double que forment sur un mur, existant «une seconde seule pour ne plus finir, [...] imprimée sur la page de l'éternité», les corps de deux amants enlacés à la lueur de la lune. De part et d'autre de l'Océan, qui devient ici l'amer calice que se tendent Rodrigue et Prouhèze d'un bout à l'autre de l'horizon, les destins brûlent, filent ou clignent comme des astres, composant à eux tous l'épopée baroque d'une salvation.

Daniel Loayza

« C'est con mais pas chiant du tout ! »

se serait exclamé Genet après avoir lu *Le Soulier de satin*.

Il n'existe pas d'analyse plus concise ni peut-être plus intelligente et à contre courant du *Soulier*.

Reconnaître que *Le Soulier* n'est pas une œuvre chiante n'est pas encore une habitude. Le préjugé d'obscurité et d'ésotérisme dans la langue autant que celui de complexité exacerbée du récit a encore cours. Mais Genet reconnaît (sans en partager la parole) le volcan théâtral qui sommeille dans l'œuvre, son exceptionnel potentiel dramatique. C'est l'héritage à la fois du théâtre espagnol et élisabéthain, mâtiné de nô et de kabuki qui font de l'œuvre un grand roman d'aventures, tressé par un désir de théâtre populaire et la hantise de l'esprit de sérieux.

Qui dirait, oserait dire, que Claudel est un grand auteur comique, un grand auteur érotique, un affabulateur délirant, opposé fondamentalement au dolorisme saintsulpicien dont on l'accuse ?

Et c'est toujours cette réputation de prosélytisme calotin qui embarrasse une appréciation simple et ludique d'une œuvre qui se donne d'elle-même et n'exclut personne. Quand Genet affirme que c'est con, il dit aussi qu'on peut lire *Le Soulier* sans en partager la foi, et qu'il se refuse à aboyer avec les loups qui veulent faire de «la plus grande pièce du siècle» un bréviaire apologétique.

Sans chercher à convaincre par artillerie théologique, *Le Soulier de satin* a malgré tout en son cœur une expérience de la foi. Mais cette expérience n'est pas extra-terrestre, elle est sensible. Cette volonté de réconcilier le corps et l'esprit, si elle trouve ses arguments dans l'orthodoxie, les trouve aussi et avant tout dans le théâtre même. Un théâtre de tous les théâtres qui pour dire la totalité du monde ferait l'inventaire de ses tréteaux. Le théâtre est le lieu où l'on pense son aventure horizontale comme verticale. Libre au spectateur de ne pas entrer dans le temple et de rester sur le parvis avec les baladins, mais il a une autre liberté, «le risque de la foi», dont Claudel lui propose de se saisir, mais de se saisir comme d'un jeu.

Totalité et Absolu sont les maîtres mots de l'œuvre. Rodrigue tente de donner à la totalité du monde ce que Colomb et le christianisme lui proposent pour le meilleur et pour le pire. Au moment de notre histoire où la globalisation fait franchir une nouvelle étape vers l'unité de la planète, on écouterait d'une autre oreille les prophéties de ce XVI^e siècle de pacotille.

Prouhèze s'efforce de reconnaître cet infini qui est venu dans le fini de son corps et de son temps sur terre. Qui est venu par son corps et par le temps compté, cet éternel qui vient par la mort, cet incomparable qui se dit par la mesure du corps.

Les hommes cherchent leur centre.

Depuis que la terre est ronde nous savons que nous avons tous le même centre ; n'est-ce pas l'image vénérable d'une recherche que nous ne savons pas faire seuls ?

Olivier Py

Sommaire

Repères biographiques de Paul Claudel p.7

Résumé du *Soulier de satin* p.9

Explicit opus mirandum «Ici s'achève le chef-d'œuvre» (Quatrième Journée, scène XI)

Genèse de l'œuvre	p.12
Une œuvre à caractère autobiographique	p.12
Une somme claudélienne	p.14
Les nourritures littéraires	p.16
Des situations-types du drame claudélien	p.18
L'écran	p.18
Le face-à-face séparateur	p.20
Une œuvre exceptionnelle	p.22
le temps et l'espace dans le <i>Soulier de satin</i>	p.22
Influence de Charles Baudelaire et origine du titre	p.23
Structure du <i>Soulier de satin</i>	p.25
«le pire n'est pas toujours sûr»	p.26
La langue du <i>Soulier de satin</i>	p.27

Du texte à la scène...

Introduction du <i>Soulier de satin</i>	p.29
L'historique des mises en scène et les difficultés de représentation	p.29
Bref historique	p.29
La question des personnages surnaturels	p.32
Entretien avec Olivier Py	p.34
<i>Le Soulier de satin</i> et le public	

De l'amour et du monde...

Les personnages surnaturels dans <i>Le Soulier de satin</i>	p.38
De l'amour :	
Claudel et l'amour interdit : de David à Rodrigue	p.41
Le rôle des personnages surnaturels pour les amants	p.44

Repères biographiques de l'équipe artistique p.47

Pour aller plus loin...

Repères biographiques

L'enfance provinciale

- 1868, 6 août Naissance de Paul-Louis-Charles-Marie Claudel.
11 octobre Baptême de Paul Claudel.
- 1871 Paul Claudel entre à l'école des Sours de la Doctrine Chrétienne à Bar-le-Duc.
- 1875 Paul Claudel entre au lycée.
- 1880, 23 mai Paul Claudel fait sa première communion «qui fut à la fois le couronnement et le terme de [ses] pratiques religieuses» écrira-t-il.

Le Paris du jeune homme

- 1882 Tandis que Louis-Prosper Claudel reste à Wassy, la famille s'installe à Paris, boulevard du Montparnasse. Paul entre en rhétorique au lycée Louis-le-Grand.
- 1883 Paul Claudel échoue au baccalauréat.
- 1884 Paul Claudel est reçu au baccalauréat ; il entre en philosophie où il est l'élève de Burdeau.
- 1885 Il commence une licence en droit.

Les deux chocs de l'année 86

- 1886, juin Lecture des *Illuminations* de Rimbaud dans La Vogue. Quelques mois plus tard, dans la même revue, Claudel lira *Une Saison en enfer*.
- 25 décembre Conversion secrète à Notre-Dame.

Le temps des premières œuvres

- 1889 Claudel poursuit ses études à l'Institut des Sciences Politiques.
- 1890, février Paul Claudel est reçu premier au concours des Affaires Etrangères. Il est nommé attaché au Ministère, sous-direction des Affaires Commerciales. Publication de *Tête d'or*.
- 1893 Paul Claudel est nommé vice-consul et part pour les États-Unis. Composition de l'*Échange* et traduction d'Eschyle.

Les séjours en Chine

- 1894 Paul Claudel devient consul suppléant. Nomination à Shanghai.
- 1900 Retour en France : séjours à Villeneuve et à Paris. Début de l'Art poétique. Achèvement de *Premiers Vers*. Publication de *Connaissance de l'Est*.
- sept. - oct. Retraites à l'abbaye de Solesmes puis à celle de Ligugé.
- 1901 Rencontre de Rosalie Vetch, dite Ysé. Claudel reprend son poste de consul à Fou-Tchéou.

1904	Départ de Rosalie Vetch.
1906, 15 mars	Mariage à Lyon avec Reine Sainte-Marie-Perrin. Départ pour la Chine : Claudel est consul à Tien-Tsin.
1907, 20 janvier	Naissance de Marie Claudel à Tientsin.
1908, 23 juillet	Naissance de Pierre Claudel.

Retour en Europe

1909	Installation à Prague où Paul Claudel vient d'être nommé consul.
1910	Naissance de Reine Claudel à Prague.
1911	Vienne, Claudel assiste à la représentation de la Tétralogie wagnérienne.
septembre	Nomination au consulat général de Francfort.
1912	Naissance d'Henri Claudel à Francfort. Mort de Louis-Prosper Claudel. – Internement de Camille.
1913, septembre	Premières représentations du théâtre de Claudel en France. Claudel suit le ministère à Bordeaux.

Les années de guerre

1914, septembre	Affectation au service des prisonniers de guerre.
1915	Nomination au Brésil. Darius Milhaud accompagne Claudel en qualité de secrétaire.
1917, août	Naissance de Renée Claudel à Paris. Première lettre de Rosalie Vetch après treize ans.

Les grandes ambassades

1919	Début de la rédaction du <i>Soulier de satin</i> .
1921, janvier	Paul Claudel nommé ambassadeur.
1923	La 3 ^{ème} journée du <i>Soulier de satin</i> et divers manuscrits sont détruits.
1925	Paul Claudel entame une tournée de conférences en France, en Angleterre et en Belgique.

Vingt années de retraite

1935, mars	Échec à l'Académie française.
mai	Fin de la carrière diplomatique.
1939, juin	Voyage à Cambridge où il est fait Docteur Honoris Causa.
1941	À Brangues, projets avec J.L. Barrault pour la mise en scène de <i>Tête d'Or</i> , du <i>Soulier de satin</i> et de <i>Christophe Colomb</i> .
1946, avril	Claudel est élu à l'Académie française, sans avoir posé sa candidature.
1951, août	Paul Claudel reçoit la grand-croix de la Légion d'honneur.
1955, 23 février	Mort de Paul Claudel.

Résumé

Première journée

Après le discours de l'Annoncier, apparaît un homme attaché sur une épave dans la mer : c'est un Père Jésuite qui prie Dieu pour son frère Rodrigue et l'amour extraordinaire que ce dernier a rencontré (sc. 1).

Don Pélage, sur le départ, informe son ami, le vieux Don Balthazar, qu'il lui confie sa femme Doña Prouhèze durant son absence (sc. 2).

Adieux brûlants à Prouhèze, sa cousine, du Maure Don Camille qui part au Maroc défendre Mogador (sc. 3).

Une certaine Doña Isabel indique à son amant Don Luis le moyen de l'enlever (sc. 4).

Prouhèze révèle à Balthazar, son gardien, qu'elle a écrit à Rodrigue, son amant, de venir la rejoindre. Se défiant d'elle-même, elle se place sous la protection de la Vierge en lui faisant le don symbolique de son soulier de satin (sc. 5).

Le Roi d'Espagne décide de nommer Rodrigue Vice-Roi des Indes (sc. 6).

Rodrigue entretient de son amour son serviteur chinois. Ils se portent au secours d'une procession attaquée (sc. 7).

Démêlés de Jobarbara, la servante noire de Prouhèze, avec le Sergent napolitain. Habile et rusé comme un merveilleux valet de comédie, ce dernier a libéré Musique, la jeune cousine de Prouhèze. C'était pour la marier que Pélage était parti (sc. 8).

Don Fernand, frère d'Isabel, remercie Rodrigue de les avoir sauvés de l'agression de Luis. Rodrigue a tué ce dernier mais il est blessé (sc. 9).

Se retrouvant dans l'auberge au bord de la mer, Prouhèze et Musique se parlent de leur amour (sc. 10).

À Jobarbara, le Chinois apprend la blessure de Rodrigue ainsi que l'assaut qui se prépare contre l'auberge en vue de reprendre Musique. Il demande que Prouhèze profite du tumulte pour partir rejoindre son amant (sc. 11).

Prouhèze s'est échappée. Elle court vers Rodrigue, tout en dialoguant avec son Ange Gardien (sc. 12).

Balthazar explique à l'Alfèrès comment il compte défendre l'auberge. Son plan a de quoi déconcerter (sc. 13).

Tandis que Musique au loin s'enfuit avec le Sergent, Balthazar force à chanter le Chinois terrifié. Sous le feu des assaillants, Balthazar meurt d'une mort qu'il n'a rien fait pour éviter (sc. 14).

Deuxième journée

Dans la boutique d'un drapier de Cadix, des cavaliers s'enflamment à l'idée de leur prochain départ pour le Nouveau Monde sous les ordres de Rodrigue (sc. 1).

Numéro humoristique de l'Irrépressible. Il introduit Doña Honoria qui soigne son fils Rodrigue blessé et chez qui par ailleurs Prouhèze s'est réfugiée (sc. 2).

Pélage vient réclamer Prouhèze à Honoria (sc.3).

Pélage persuade Prouhèze que, pour le bien même de celui qu'elle aime, elle doit le fuir à jamais. Il lui offre la mission d'aller à Mogador défendre la forteresse contre les Maures. Camille sera sous ses ordres (sc. 4).

Dans la campagne romaine, le Vice-Roi de Naples et ses familiers devisent sur l'Église catholique et sa mission, sur l'art baroque et sur Rubens (sc. 5).

Monologue de Saint Jacques qui regarde du haut du ciel le navire emportant Prouhèze vers Mogador, poursuivi par celui de Rodrigue (sc. 6).

Sur le conseil de Pélage, pour mettre les amants à l'épreuve, le Roi décide d'envoyer Rodrigue à Mogador avec une lettre qui laisse à Prouhèze le libre choix de rester ou non en Afrique (sc. 7).

À la poursuite de Prouhèze, Rodrigue rencontre l'épave du bateau de son frère le Jésuite, dont la prière avait pour nous ouvert la pièce (sc. 8).

Sur les remparts de Mogador, Prouhèze et Camille se défient et regardent le bateau de Rodrigue approcher (sc. 9).

Scène d'amour heureux, dans un cadre naturel. Musique, après avoir fait naufrage, a miraculeusement rencontré l'amant qu'elle espérait, le Vice-Roi de Naples (sc. 10).

Violent affrontement entre Rodrigue et Camille qui apprend à son rival que Prouhèze a décidé de rester à Mogador (sc. 11).

Quelque part dans une forêt vierge d'Amérique, des *bandeirantes* évoquent leurs espoirs et leurs craintes (sc. 12).

Monologue de l'Ombre Double, personnage formé par la silhouette des amants un instant enlacés que la Lune a projetée sur le mur (sc. 13).

Monologue apaisant de la Lune qui donne le sens de cette séparation des amants (sc. 14).

Troisième journée

Une dizaine d'années plus tard, à Prague, dans l'Église de Saint Nicolas, Musique, enceinte du futur Jean d'Autriche, prie pour l'Europe et la paix. Les monologues de quatre saints orchestrent sa ferveur (sc. 1).

Un grotesque professeur de Salamanque, Don Léopold Auguste, envoyé par le Roi en Amérique pour y régenter la langue espagnole, demande à Don Fernand (cf. I, 9) une lettre expédiée par Prouhèze, la fameuse «lettre à Rodrigue», qui l'amènerait à quitter son poste actuel de Vice-Roi et le ferait revenir à Mogador (sc. 2).

Rodrigue gracie Almagro, un de ses lieutenants révoltés, et lui donne pour finir l'Amérique du sud à conquérir (sc. 3).

Brefs échanges entre trois sentinelles sur les murs de Mogador : Prouhèze a épousé Camille (sc. 4).

La dépouille mortelle de Léopold Auguste n'est plus qu'un pantin sur lequel tape la Logeuse : elle récupère ainsi la «lettre à Rodrigue». (sc. 5).

Isabel (cf. I, 4 et 9), devenue la maîtresse de Rodrigue, entend installer dans sa place de Vice-Roi son propre mari, Don Ramire. Elle va utiliser à cet effet la «lettre de Rodrigue» qui est maintenant en sa possession (sc. 6).

Camille rapporte à Prouhèze endormie le grain perdu de son chapelet (sc. 7).

Prouhèze dort et rêve. Son Ange Gardien l'éclaire sur sa mission auprès de Rodrigue et la lui fait accepter : elle mourra pour que son amant soit sauvé (sc. 8).

Chant d'Isabel à la cour de Rodrigue à Panama. Rodrigue reçoit enfin la fameuse lettre (sc. 9).

Camille persuade Prouhèze de renoncer à Rodrigue, seul moyen pour que lui puisse trouver Dieu (sc. 10).

Malgré les supplications de Ramire, Rodrigue fait ses adieux au Nouveau Monde (sc. 11).

Deux mois plus tard, près de Mogador, Rodrigue commente avec le Capitaine du navire la situation difficile de Camille. Ils voient tout à coup s'approcher un bateau avec une femme et un enfant (sc. 12).

Seule scène de la pièce où se rencontrent les amants. Solennellement, entouré de ses hommes, Rodrigue et Prouhèze, seule femme au milieu de tous, renoncent l'un à l'autre. Elle repart mourir à Mogador au côté de Camille, laissant à son amant l'enfant qu'elle a eu du Maure (sc. 13).

Quatrième journée

Quatre pêcheurs au large des Baléares commentent le nouvel état de Rodrigue : retour d'Extrême Orient, délaissé de tous, il n'a plus qu'une jambe et vit sur un bateau en fabriquant des images de Saints ; il donne les idées, la réalisation est de son ami, le Japonais (sc. 1).

Après une conversation sur l'art, Rodrigue et le Japonais se moquent de Don Mendez Léal, ambassadeur du nouveau Roi d'Espagne qui paraît s'intéresser à Rodrigue (sc. 2).

En barque sur la mer, Sept-Épées, l'ardente fille de Rodrigue, apprend à son amie la Bouchère qu'elle est amoureuse de Jean d'Autriche (sc. 3). Sept-Épées est en fait la fille de Camille que Prouhèze a confiée à son amant à la fin de la Troisième Journée.

Le Roi, dans son palais flottant, a connaissance du désastre de l'Armada. Par dérision, il demande à l'Actrice de décider Rodrigue à accepter le gouvernement de l'Angleterre (sc. 4).

À la tête de deux équipes rivales, deux professeurs caricaturaux, Bidince et Hinnulus, arrivent en bateau pour récupérer un objet de prix au fond de l'eau. Ils s'affrontent dans une ridicule partie de *tug-of-war* (sc. 5).

L'Actrice séduit Rodrigue. Elle lui vante l'Angleterre. Le résultat de ses manœuvres reste cependant en suspens (sc. 6).

Diego Rodriguez, conquistador ruiné, double minable de Rodrigue, apprend, en vue de Majorque, que sa bien-aimée, Doña Austrégésile, lui est restée fidèle et s'est occupée de ses biens pendant son absence (sc. 7).

Sept-Épées essaie en vain d'entraîner son père dans la lutte contre les Maures. Elle va rejoindre Jean d'Autriche qui part vers Lépante (sc. 8).

Devant la cour d'Espagne, Rodrigue fait l'étalage maladroit de ses ambitions et de ses rêves. Il est ridiculisé par le Roi (sc. 9).

Sept-Épées et la Bouchère nagent dans la mer, sous la lune, vers le bateau de Jean d'Autriche. La Bouchère se noie (sc. 10).

La même nuit, Rodrigue enchaîné est vendu comme esclave à deux vieilles religieuses. Il souffre toujours en pensant à Prouhèze mais la mer, les étoiles et le départ de sa fille avec Jean d'Autriche lui apportent l'apaisement et la libération.



© Alain Fonteray

EXPLICIT OPUS MIRANDUM «ICI S'ACHEVE LE CHEF-D'ŒUVRE» (QUATRIÈME JOURNÉE, SCÈNE XI)

Genèse de l'œuvre

Une œuvre à caractère autobiographique

La présence de l'homme et des accidents de sa vie dans l'œuvre d'art qu'il crée est chose évidente même si certains critiques y attachent trop d'importance et d'autres trop peu. De tous les genres littéraires le théâtre est celui cependant qui s'est toujours tenu le plus à l'écart de ce qui pouvait ressembler à une confession même indirecte. À l'époque classique, dans les pièces de Corneille ou de Molière, la moisson des biographes est restée plutôt maigre. Chez les romantiques, on peut à la rigueur dans *Ruy Blas* ou *Lorenzaccio* retrouver au passage sous forme lyrique le drame central de leur créateur, mais pas le moins du monde l'évocation dramatisée des événements de toute une vie comme dans *Le Soulier de Satin*. Claudel en un sens individualise et modernise la définition qu'il donnait du drame d'Eschyle : «*C'est la discussion approfondie sous la forme d'une espèce de parabole légendaire, depuis le principe jusqu'à la conclusion d'un des problèmes essentiels de la Conscience humaine.*» L'introduction patente des aventures du moi va dans le sens de cette citation de Dostoïevski : «*Une des grandes raisons d'être de l'art est la purge de l'âme*», faite également par Claudel qui déclarait que pour lui : «*La purge complète s'est produite dans Le Soulier de satin*».

Le nœud central de sa vie est l'amour qui l'a uni à Rosalie (Rose, Rosie) Vetch, devenue Ysé dans *Le Partage de Midi* et Prouhèze dans *Le Soulier de satin*. Écrit sous le coup de la fuite inexplicable de sa maîtresse, *Partage* portait au théâtre la crise de la rencontre et de la séparation, mais cette première autobiographie s'inscrivait dans une dramaturgie encore traditionnelle, relativement proche en apparence des habitudes de l'époque. De plus, elle n'était autobiographie vécue que dans ses deux premiers actes. Rose ayant coupé tout contact avec le poète, il s'était vu contraint d'imaginer de toutes pièces une fin à leur histoire, c'est-à-dire un acte III. Douze ans plus tard quand une première lettre de Rose lui parvient enfin – ce sera la lettre à Rodrigue du *Soulier de satin* –, puis quand, revoyant son ancienne maîtresse, ils s'expliquent ensemble, Claudel peut désormais compléter le récit de son aventure et se met à écrire ce qu'a été leur longue séparation et la sublimation spirituelle à laquelle elle a pour finir abouti. La trame essentielle du *Soulier* est désormais en place. La seconde pièce constitue en un sens l'acte III «réel» de *Partage de Midi*, mais dans une dramaturgie totalement différente dont l'éclatement et la modernité autorisent toutes les esquives et toutes les vivacités. Bien des faits curieux de la pièce n'ont pas d'autre explication. Deux exemples : quand l'action s'engage, l'amour des amants est déjà commencé. Tout juste une allusion est faite à son début : Rodrigue malade et naufragé a été soigné par Prouhèze (I, 7). C'est, métaphoriquement et cavalièrement, désigner ce qu'avait été l'action bénéfique d'Ysé sur le mal d'être de Méssa dans *Partage*. Par ailleurs y a-t-il eu rencontre non seulement en imagination mais physique, sous forme de baiser ou de manière plus intime encore, entre Rodrigue et Prouhèze ? Claudel là aussi s'est arrangé pour que, dans *Le Soulier*, l'incertitude reste totale grâce à des allusions contradictoires, dont l'effet dramatique est au demeurant certain. *Le Soulier* est bien la suite, et ce n'est pas la suite de *Partage*, c'en est surtout la transfiguration.

Claudel lui-même l'a dit très nettement :

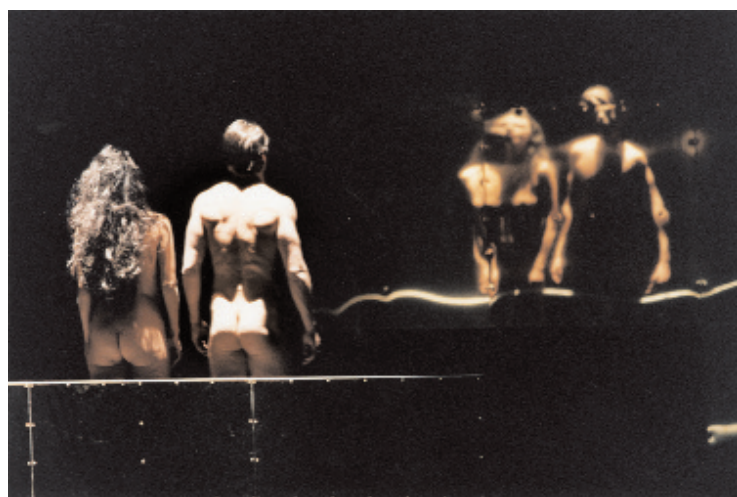
«*les circonstances ont permis qu'entre les deux partenaires de Partage de Midi, une «retrouvaille», on peut dire, ait eu lieu, une rencontre, une explication, et finalement un apaisement dans un sens élevé. Le Soulier de satin porte la marque de cet apaisement. Il n'y a plus la blessure d'une chose inexpiquée et sans cause, qui est peut-être la plus dou-*

loureuse. Ce qui s'est passé dans *Partage de Midi*, je suis arrivé à le comprendre, et *Le Soulier de satin* dans sa dimension n'était qu'une espèce d'explication de ce qui s'était passé dans deux cœurs humains.»

Pour reprendre une expression utilisée par Claudel pour définir le drame, on peut ainsi dire que la spécificité du *Soulier* tient à ce qu'il constitue une justification intime par une espèce de rêve autobiographique dirigé. Avec beaucoup de souplesse et de liberté, les événements de la vie du poète viennent s'organiser autour de son histoire passionnelle. Pareille formule permet à Claudel de réunir sans effort apparent au moins tout un pan de son existence et de réaliser ce qu'il appelle son œuvre testamentaire, son «testament dramatique», ce que, reprenant une formule de Patrick Berthier, l'on peut définir comme «un moment de la réflexion d'une vie entière». Le terme d'«autofiction», s'il était plus reçu, serait sans doute celui qui caractériserait le mieux la nouveauté de l'entreprise.

Il est hors de question de passer en revue, à l'occasion du *Soulier*, jusqu'aux petits détails de la vie de Claudel. *Le Journal* et la correspondance du poète fourniraient déjà un bon point de départ. Nous nous contenterons de quelques exemples. En témoignage d'admiration et d'amitié, *Le Soulier* est dédié à José Maria Sert, peintre monumental célèbre, qui quelques années plus tard proposera à Claudel de faire son portrait entre le Roi David et le prophète Ezéchiel ! Sert est à l'origine de la pièce : Claudel ne manque pas d'inscrire son nom en bonne place dès le début. Une grande partie des voyages du poète-diplomate figurent de même dans le drame : Prague, les Amériques, la Chine et le Japon, l'Espagne et l'Italie apparaissent tour à tour au spectateur de la même façon que les terres lointaines que voit en rêve Prouhèze endormie. Lorsque Jean Amrouche le lui fait remarquer, Claudel ne peut qu'être d'accord, mais il insiste sur l'importance des transpositions qu'il a effectuées. C'est ainsi qu'une nuit merveilleuse passée dans la jungle brésilienne avec son ami le musicien Darius Milhaud est à l'origine de la forêt vierge, dans une Sicile de fantaisie, où se rencontrent Musique et le Vice-Roi de Naples. Si Claudel lui-même ne l'avait dit, qui aurait pu deviner que ce pur moment de théâtre shakespearien et italien consignait pareil bonheur aussi lointain qu'imprévu ? A chaque représentation du *Soulier*, la force de Camille surprend. Ce n'est pas un hasard si Claudel lui a donné le nom et sans doute des traits de caractère et des idées de sa superbe sœur. Mais il a retrouvé aussi curieusement, à une consonne près, les lettres qui, dans *Partage de Midi*, sont celles du nom d'Amalric, de celui qui joue précisément un rôle comparable à celui que joue le violent époux de Prouhèze. Jacques Petit va plus loin qui veut voir Claudel fixant dans ce personnage tout un aspect de lui-même : «Claudel croit se peindre en Rodrigue et confie réellement à Camille le plus secret et le plus vrai de soi-même». Dernier exemple : *Le Journal* du poète incite à penser que l'exaltation de la jeune Sept-Epées dans la Quatrième Journée a pour fondement les visions ardentes de Louise Vetch, fille du poète et de celle qui fut Ysé, puis Prouhèze. La situation de la jeune fille entre les deux amants séparés a inspiré ce personnage enflammé, et il est vraisemblable que la Bouchère ait aussi auprès d'elle un répondant véritable.

En la déplaçant dans le temps et l'espace, Claudel rêve et recompose sa vie, donnant ainsi un exemple unique d'autobiographie au théâtre.



Michel Autrand, *Le Soulier de satin*, «Préface»,
Folio Théâtre

© Alain Fonteray

Une somme claudélienne

«*Le Soulier est mon œuvre la plus importante, celle qui résume toute ma vie*»,

Paul Claudel le 15 avril 1931 à Henri Hoppenot

Dans tous les domaines, cette œuvre testamentaire présente l'accomplissement des recherches antérieures du poète. le père de *Tête d'or* met toujours des conquérants en scène mais la conquête la plus indiscutable est celle du dramaturge lui-même. Son instrument de base, le vers poétique fondé sur la respiration, est parfaitement au point depuis longtemps, jusqu'à oser, à quelques très rares instants, se développer et se décomposer en de longs ensembles de prose familière dans l'extase haletante et soutenue de Prouhèze ou dans les enthousiasmes mal contrôlés de Bogotillos. La maîtrise est manifeste également dans l'utilisation des didascalies, des plus sobres aux évocations somptueuses à la manière de Hugo et de Villiers. Surtout l'accord est complet entre le style de l'écriture et celui de l'œuvre. Comme l'écrit Jean-Yves Guérin : «*Les meilleurs des metteurs en scène contemporains ont compris, contre l'avis des doctes, que «le déploiement du spectacle baroque au théâtre est inséparable du déploiement des mots».*» Le vers de Claudel était admirablement adapté au baroque du *Soulier*, avec une ampleur de souffle qui faisait dire à Etiemble : «*Il a du souffle, notre gorille catholique*».

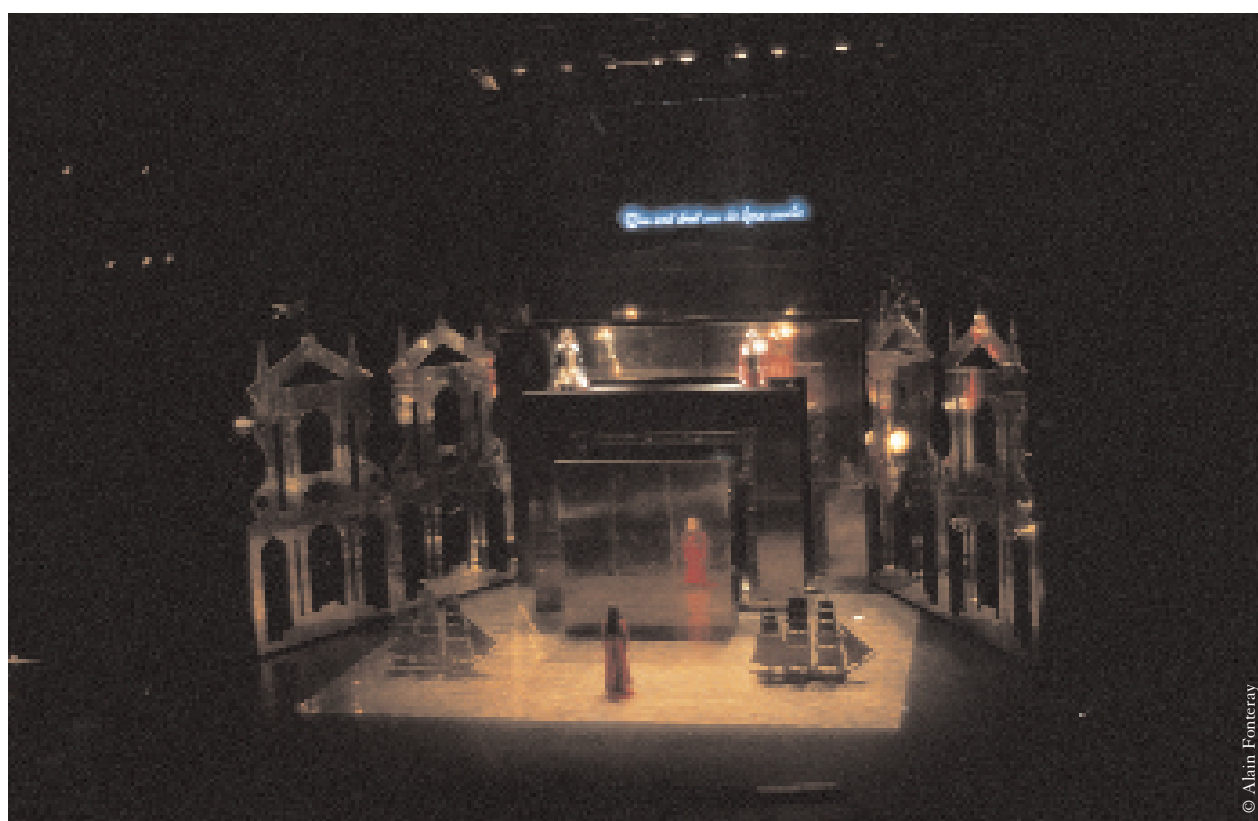
L'idée d'un texte éclatant, plein et achevé doit être cependant nuancée. En bon symboliste français et en fervent du haïkaï, Claudel connaît le pouvoir du silence et de l'inachevé. Jacques Madaule le retrouvait dans la grande tirade de la Lune : «*À la fin de la seconde journée, c'est-à-dire en un sens au sommet du drame, lorsque vient de se disjoindre l'Ombre Double et que les deux amants vont se séparer pour toujours, la Lune prête à leurs aveux son silence, [...] Ici, c'est véritablement le silence qui parle, qui occupe la scène tout entière avant que le rideau ne tombe. Le chœur ne serait pas complet sans la voix du silence.*» Sortant du silence et y retournant, l'œuvre ne cherche pas à donner l'impression d'un achèvement parfait. Comme beaucoup de modernes, Claudel ne peut imaginer la perfection que dans l'imperfection. Et – autre trait moderne –, cette poétique de l'imperfection nécessaire est proclamée à l'intérieur même de la pièce lorsque le Vice-Roi répond à Isabel : «*Pour moi un poème parfait est comme un vase bouché*» (v-2720). Cette scène, tout comme celle de Léopold-Auguste prise *a contrario*, et quelques moments encore de la scène de l'Actrice dans la Quatrième Journée, constituent un véritable art poétique à l'intérieur de l'œuvre. *Le Soulier* est contemporain des *Faux-Monnayeurs*. Quant à la langue, une étude montrerait sa réjouissante variété et sa contribution efficace à l'effet baroque de l'ensemble.

Comme une œuvre musicale, *Le Soulier de satin* est parcouru de thèmes dont le retour assure la continuité et l'unité de l'œuvre. Ces thèmes comme la lune, la musique, l'appel ou les étoiles ne sont évidemment pas propres au *Soulier* mais appartiennent à la thématique fondamentale de l'auteur. Leur nature par ailleurs n'est pas homogène : la Lune devient un personnage de la pièce, des figures abstraites de mouvement comme l'appel en côtoient d'autres plus concrètes comme les étoiles ou la mer, l'apparition de ces thèmes se faisant aussi bien dans le texte que dans le spectacle, et souvent dans les deux. Enfin ces thèmes ont plusieurs modes d'action. Ils agissent d'abord par l'affirmation régulière de leur simple présence : ils deviennent ainsi le vrai décor souple et mouvant du drame qui se joue, et tendent à constituer comme une catégorie de sous-personnages subtils qui double la geste principale. Mais surtout il n'est aucun de ces thèmes qui ne lance l'esprit dans une direction spirituelle. La mer par exemple est porteuse de mort, de vie, d'infini, de joie : réalité de ce monde, elle avertit sans cesse d'un autre plus grand. la voie royale du symbolisme fin-de-siècle trouve ici son couronnement.

Rarement œuvre dramatique aura été plus tissée de poésie. Il est exceptionnel de trouver rassemblés

dans une pièce tant d'idées scéniques, de propositions expérimentales. Claudel écrivait à Frizeau le 15 janvier 1924 : « *Je continue lentement et obstinément mon travail, qui dans le fond est bien moins un drame qu'un laboratoire d'essais et de découvertes.* » *Le Soulier* manifeste en effet un sens des conventions et des possibilités du théâtre qui surprend et séduit. Ramire et Isabel en figures de tarot (III, 6), l'Ambassadeur gonflable (IV, 2), le Chambellan qui cesse d'exister (IV, 4), les deux filles nageant dans la mer sous la lune (IV, 10), autant de clins d'œil et de défis au metteur en scène qui en verra bien d'autres tout au long du drame. [...]

Michel Autrand, *Le Soulier de satin*, «Préface», Folio Théâtre



© Alain Fonteray

Dieu écrit droit avec des lignes courbes

Les nourritures littéraires

« Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. »

Paul Claudel

Claudel a longtemps été suivi sans nuances lorsqu'il désignait comme sa nourriture substantielle de très grandes œuvres : celles d'**Eschyle, de Shakespeare ou de Dostoïevski**. Mais le niveau auquel il plaçait ainsi les influences qu'il avait recherchées a largement occulté, pour chacune de ses pièces, le bain littéraire particulier dans lequel elle a pris corps. Claudel par ailleurs s'est dit, et a été, un poète de l'inspiration mais un poète de la fabrication, au sens noble du terme, existe aussi chez lui : ses lectures récentes ou anciennes, les milieux littéraires ou non, qu'il a traversés, lui ont fourni les éléments variés qu'il met en œuvre. Evoquer quelques-uns de ceux qui ont nourri l'élaboration du *Soulier* montrera de Claudel un aspect moins attendu, celui de l'écrivain et de l'homme de théâtre au travail.

Sans être voyante, l'inspiration shakespearienne n'est pas absente du Soulier. À plusieurs reprises affleure le monde des comédies et des dernières pièces du grand Will. Il est dans *La Tempête* souvent question du Roi de Naples avec la même aura de merveilleux que pour le Vice-Roi de Naples dans *Le Soulier*. Pierre Brunel cite une lettre à Barrault où Claudel déclare *Troïlus et Cressida* une «*pièce extrêmement vivante et amusante*» : son climat parodique, après avoir nourri *Protée*, n'est sans doute pas étranger à celui de la Quatrième Journée. la chanson imprévue de Pandarus sur le mal d'amour est du même ordre scénique que celle du Chinois à la fin de la Première Journée. Dans *Cymbeline*, l'héroïne Imogène, séparée de l'époux qu'elle aime avec passion, demande qu'il la rejoigne «*en oraison à l'aurore, à la douzième heure et à minuit. car à ces heures-là, dit-elle, je suis au ciel pour lui*». Rodrigue et Prouhèze feront de même – comme des milliers d'amants, il est vrai. Quand Imogène se déguise ensuite en homme pour aller retrouver son bien-aimé, on reconnaît Prouhèze et avec elle de très nombreuses amantes de l'époque baroque. Posthumus, dans la même pièce, entre ses deux geôliers, annonce le Rodrigue final entre ses deux soldats. On trouverait encore des ressemblances dans les réceptions officielles des cours royales. Il paraît surtout difficile que la tirade de l'Actrice à l'éloge de l'Angleterre, même si la biographie ici affleure, ne comporte aucun souvenir de la louange de l'île dans *Cymbeline*, le naufrage des vaisseaux romains devenant celui de l'Invincible Armada. Ces textes que Claudel connaissait participent à la toile de fond de son drame.

La présence des **auteurs du siècle d'or espagnol** est au départ toute de circonstance. L'Espagne de ses dramaturges est d'abord vue par Claudel à travers toute une imagerie littéraire française dont le meilleur fournisseur pour le jeune poète a été Hugo. Il a vu *Hernani* avec son père à l'âge de dix ans et a pratiqué dans *La Légende des siècles* les quatre textes qui concernent *le Cid* ainsi que *La rose de l'Infante*. [...] En 1919, au moment où se forme le projet du *Soulier*, la correspondance et le *Journal* de Claudel font mention d'une lecture vraisemblablement rapide des grands dramaturges du siècle d'or espagnol. Il ne s'intéresse ni à leur style ni à leur psychologie mais admire en eux d'extraordinaires créateurs d'intrigues : «*Je lis Calderon où il n'y a ni caractère ni poésie de style, mais qui est comme Lope de Vega, un prodigieux inventeur de scénarios.*» La fable du *Soulier*, si étonnante de rebondissements, d'outrances et de coïncidences, n'avait eu aucun précédent dans la dramaturgie claudélienne et semble bien due aux grands Espagnols. Le tome II des *Œuvres dramatiques* de **Calderon**, traduites par Antoine de Latour, comporte une comédie dont le titre : *No siempre lo peor es cierto* a donné le sous-titre célèbre du *Soulier* : *Le pire n'est pas toujours sûr*, les deux pièces n'ayant au demeurant rien de commun par leur sujet. Présentant *Aimer après la mort*, autre pièce de Calderon, Latour fait une remarque qui a pu inspirer

Claudiel : «Calderon a avancé de plusieurs années la bataille de Lépante. Il ne pouvait l'ignorer, mais c'était une manière d'agrandir l'horizon de son drame.» Le héros est Don Juan d'Autriche, son *gracioso* Alcuzcuz, par sa capture et sa peur, a des traits du Chinois du *Soulier*, tout comme le dialogue coloré qu'il a avec sa femme Beatriz rappelle celui du Chinois et de la Négresse. [...]

Jacques Madaule n'a cependant pas tort de soutenir que dans le *Soulier de satin* l'imitation du théâtre espagnol est plus extérieure que profonde. Il est sûr que l'inspiration personnelle de Claudel reste entière et originale à travers ces éléments divers, rencontrés et intégrés. [...]

Enfin à la jonction indécidable des nourritures littéraires et spirituelles, la présence de la Bible dans le *Soulier de satin*, dans les figures, les images et les allusions, est partout manifeste, de façon moins éclatante mais tout aussi profonde que dans les *Grandes Odes*. Comme les autres éléments cependant, l'apport biblique est poétiquement et scéniquement tout à fait intégré. Il permet de constater une fois de plus que chez Claudel la religion ne s'oppose en rien au drame.

Michel Autrand, *Le Soulier de satin*, «Préface», Folio Théâtre



«Des situations-types» du drame claudélien

Proust a mis dans la bouche de son héros causant avec Albertine le premier principe de sa doctrine de critique : *«Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde.»* Comme l'auditeur passionné de Vinteuil a reconnu, de la sonate au septuor, des «phrases-types», le lecteur de romans décèle, devant son amie émerveillée, des situations et des figures superposables d'un roman à l'autre chez Thomas Hardy, chez Stendhal, chez Dostoïevski ; et il lui montre qu'il en va de même en peinture : les tableaux de Vermeer présentent toujours *«la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté»*. L'artiste de génie se signale par une «monotonie» révélatrice; les «phrases-types», les identités de structure sont les signes de son originalité créatrice, étant les «fragments disjoints» d'un univers singulier. Cette méthode critique de Proust, exercée par lui de façon incomparable, et logiquement conforme à toute son esthétique, me paraît applicable à d'autres artistes, même s'ils ne professent ni l'esthétique ni la métaphysique de Proust. Ainsi Claudel parle de ses drames comme Proust fait des romans de Hardy ; c'est toujours la même œuvre sous des figures différentes : *«Le Soulier de satin, c'est Tête d'Or sous une autre forme. Cela résume à la fois Tête d'Or et Partage de Midi. C'est même la conclusion de Partage de Midi»*.

C'est dans cet esprit que je voudrais essayer de dégager les «situations-types» du théâtre claudélien ou, pour emprunter une expression à Claudel lui-même, le dessein préétabli : *«Un poète ne fait guère que développer un dessein préétabli»* ; dessein qu'il ne faut pas entendre comme concept intellectuel, mais comme forme ou appel de forme. Il s'agit de mettre le doigt sur ce que Claudel, du point de vue du créateur et de la génération de l'œuvre, appelle *«l'étincelle... germinale autour de laquelle tout vient s'organiser et se composer»*, ou *«la note magistrale»* sur laquelle *«tout le poème se coordonne»*, ou encore la *«touche-mère»*.

L'écran.

À la fin de l'unique scène où Rodrigue et Prouhèze, dans le *Soulier de Satin*, sont mis face à face, se place un geste dont le sens n'est pas donné explicitement : Rodrigue *«baisse la tête et pleure. Doña Prouhèze s'est voilée de la tête aux pieds»*; puis des esclaves noirs l'emportent dans une barque funèbre, vers la mort prochaine. En cet instant décisif, le seul que le poète leur concède pour s'affronter et se contempler directement, les amants cessent de se regarder; l'un baisse les yeux, l'autre se voile : un écran s'interpose. Ce rideau intercepteur, il apparaît fréquemment, sous des formes diverses, et toujours dans l'une ou l'autre des scènes capitales où les héros sont mis en présence : [...]

Le Père humilié se termine sur une scène qui est un mariage à distance et par personne interposée. En ce point suprême de la courbe dramatique, le couple est à la fois plus séparé et plus uni que jamais : Orian vient de mourir, Pensée vient de sentir bouger en elle son enfant, et elle va épouser Orian dans la personne de son frère. Le signe de cette présence sans contact, c'est la corbeille de tubéreuses où repose le cœur d'Orian; c'est à travers cet écran végétal que communiquent le cœur de l'époux mort et le visage de la fiancée aveugle. Ce tombeau de fleurs au milieu de la chambre domine tout ce dénouement, jusqu'à l'ultime geste de Pensée tombant *«à genoux devant la corbeille qu'elle enveloppe entièrement, ainsi qu'elle-même, de son châle»* ; nouveau voile qui la sépare cette fois des vivants, pour la réunir, à l'instar de sa cécité, au seul invisible. Pensée dès lors se tait, mais elle pourrait murmurer, comme une de ses sœurs de la *Cantate à trois voix* : *«Je n'ai qu'à rentrer dans mon cœur pour être avec lui et qu'à*

fermer les yeux pour cesser d'être en ce lieu où il n'est pas... Ainsi, l'écran intercepteur, sous des formes diverses, apparaît dans ce théâtre avec une fréquence digne d'attention; sans doute, sa signification n'est pas encore tout à fait claire; il semble même qu'elle n'aille pas sans complexité; le voile ne sépare pas seulement, il désigne, il relie : *«Je vois ma fiancée à travers les feuilles et les fleurs qui me la montrent à demi et la cachent»*. Ce qui est certain, c'est qu'il se présente toujours dans les scènes capitales et que ces scènes sont toutes des rencontres où deux êtres se heurtent l'un à l'autre en un choc décisif pour leur destinée. Nous voici donc orientés vers une «situation-type» du théâtre claudélien.



© Alain Fonteray

Un schème constant : le face-à-face séparateur

Le choc de deux destinées soudain solidaires qui s'emparent brutalement l'une de l'autre : telle est la scène centrale ou la cellule-mère autour de laquelle tout drame de Claudel tend à s'organiser ; une confrontation qui est une prise de possession, mais aussitôt rompue, la rupture se déclarant presque simultanément, et avec une soudaineté, une violence égales à la saisie. A cette situation première correspond habituellement, à la fin de la pièce, une scène qui en est la variante renversée : un acte de séparation s'affirmant comme un acte de jonction et confirmant sur un plan supérieur la possession initiale. Autour de cet axe ascendant, selon un mouvement et des progressions variables, vont tourner toutes les pièces de Claudel.

Dès le *Fragment d'un drame*, vestige d'une œuvre détruite de 1888, figure le schéma de base, étreinte et brusque rejet, avec ce renversement immotivé, cette « modulation » qui sera la marque si singulière de tous les grands duos des amants claudéliens :

« - *Je ne me séparerai point de toi.*
- *Jure donc, par notre lien conjugal.*
- *Je le jure...*

(Il approche les lèvres comme pour la baiser sur les cheveux, puis il se détourne avec une sorte de répulsion.)

Je ne puis

Pas !

Laissez, ne me touchez plus.

(Marie se sépare de lui...)

Femme, adieu !... »

[...] C'est la *Jeune fille Violaine* qui, dès sa seconde version, offre pour la première fois le dispositif complet et organiquement agencé du drame claudélien. La scène centrale, c'est la confrontation, au deuxième acte, de Violaine et de Jacques Hury ; leurs cœurs s'appartiennent ; c'est une scène de séparation, d'irréversible rupture, par la volonté de Violaine : « *Non je ne vous épouserai pas !* », ce qui ne veut pas dire : je ne vous aime pas, – tout au contraire ; adhésion et retrait simultanés, impliqués l'un par l'autre. Violaine s'en va, Jacques Hury ne comprend pas – mais le spectateur comprend, car il a assisté à la scène d'ouverture entre Violaine et Pierre de Craon, scène correspondante qui fournit la grille nécessaire. Cette scène est une variante de la situation-type : deux destinées se révélant brusquement l'une à l'autre et l'une par l'autre, un consentement immotivé, « *par un parti soudain entre nous cette entente secrète* » ; mais à ce premier temps succède immédiatement la mutation, la séparation définitive ; l'aveu engendre l'adieu : « *Maintenant je puis dire vraiment adieu, car j'ai trouvé quelqu'un qui le puisse recevoir. Douce sœur, adieu ! bientôt vous ne me verrez plus* ».

Violaine ne cesse pas d'appartenir à son fiancé, mais c'est le mode d'appartenance qui se trouve transformé ; Pierre de Craon s'interpose, qui représente le rejet du bonheur, de l'amour dans la présence ; il joue le rôle d'écran ; se donner à lui, c'est donc le quitter, mais pour quitter aussi Jacques Hury. La situation du second acte va trouver son analogue dans celle du dénouement, mais en se renversant : la séparation se mue en réunion, d'autant plus étroite que la séparation s'est aggravée, la Violaine qu'on ramène à Jacques est aveugle et mourante ; dans l'imminente absence se scellent les fiançailles spirituelles, avec reprise des paroles dites lors des fiançailles rompues, et de l'image du rideau intercepteur mais transparent : « *Ô ma fiancée à travers les branches en fleurs !* » Dénouement ouvert, comme tous les dénouements de Claudel. Sur le chemin ascendant de la progression mystique, la mort ouvre plus de perspective qu'elle n'en ferme.

Partage de Midi doit une grande part de sa beauté, de sa force dramatique au fait qu'il livre un état pur

de la structure claudélienne : au premier acte, la rencontre. révélation soudaine d'identité et d'appartenance, « *Mesa, je suis Isé, c'est moi...* » ; don et adhésion aussitôt suivis d'un pacte de séparation : « *Non, Mesa, il ne faut point m'aimer... - Isé, je ne vous aimerai pas...* » Le second acte répète, dans le charnel, ce face-à-face de saisie ; c'est l'étreinte, mais dans le cimetière ; acte d'union qui annonce la mort ; modulation que va reprendre le troisième acte, mais en sens contraire et ascendant : un retrait qui s'inverse imprévisiblement en retour. À la rencontre en plein midi de l'ouverture répond maintenant le face-à-face nocturne devant la mort, la prise de possession dans l'avenir surnaturel ; ce dernier acte de présence se formule encore en termes de séparation : « *Adieu, je t'ai vue pour la dernière fois* », mais il y a progrès au regard des situations antérieures, la répétition est ascendante : l'absence entrevue n'exclura pas une forme de présence à distance :

*« Par quelles routes longues, pénibles,
Distants encore que ne cessant de peser
L'un sur l'autre, allons-nous
Mener nos âmes en travail ? »*

Jean Rousset, *Forme et signification*, Corti, Paris, 1962



© Alain Fonteray

Une œuvre exceptionnelle

Le temps et l'espace dans le Soulier de satin

Le curieux texte liminaire de l'auteur qui précède le début de la pièce et se termine par l'entrée de l'Annoncier s'ouvre sur un point de suspension qui laisse à l'imagination de quoi rêver. L'évocation qui est faite ensuite des acteurs, du mouvement scénique, du décor dresse le cadre d'un très joyeux défi aux prétentions du réalisme. Le temps et l'espace de la fête imaginée ont un point de réalité autrement fort. La salle elle-même apparaît, grande, chauffée par un spectacle préséant, bruyante de conversations, dans l'excitation d'une fin d'après-midi de Mardi gras. Tel est le cadre concret, mais déjà inhabituel, nécessaire pour que se mette en place l'autre cadre, plus inhabituel encore, celui de l'action.

La didascalie initiale de la Première Journée en donne l'essentiel:

«La scène de ce drame est le monde est plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques...»

Ce ne sera donc ni la France ni l'époque contemporaine, terres privilégiées du réalisme. Mais le moment et l'époque choisis de plus affichés comme approximatifs et objets de manipulations flagrantes. L'Irrépressible le répète - Claudel y tient - dans le début de la Deuxième Journée:

«Au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés»

Provocations manifestes contre les règles de la dramaturgie classique et qui vont se développer tout au long des cinquante-deux scènes du drame dont chacune a son temps et son espace propres, très différents en général de ceux de la scène qui précède ou qui suit. L'effet de variété et de constant renouvellement est d'autant plus grand que la plupart de ces espaces-temps sont inattendus et très difficiles à visualiser. C'est ainsi que dans la Première Journée par exemple se succèdent un certain point de l'Océan Atlantique, la façade d'une maison en Espagne, un jardin à midi, une rue, à nouveau le jardin mais le soir, la grande salle du palais royal, le désert de Castille, une auberge au bord de la mer, une autre partie du désert, le jardin de l'auberge, une région de rochers fantastiques et de sable blanc, un ravin, la cour de l'auberge et, pour la seule fois, l'indication: «Le même lieu». Pareille succession donne une idée de la mobilité et de l'émiettement de l'espace. encore les lieux de ce premier temps du drame sont-ils au moins groupés en terre espagnole. La liberté se déchaîne aussitôt après: Rome, le Maroc, L'Amérique du Sud tissent un espace de plus en plus vaste, jusqu'au relatif repli de la Quatrième Journée qui se passe à nouveau en Espagne. Mais la terre une fois explorée, c'est alors, sous le ciel qui avait été l'espace de Saint-Jacques et de la Lune, un nouvel espace qui cerne désormais les acteurs, celui de l'eau. Il exalte et plus souvent fragilise tous les bateaux, barques ou pontons sur lesquels les personnages de la pièce se livrent à leur petit travail. L'Eau est devenue la mesure de tout. L'avant-dernière scène se situe même tout entière dans l'eau: deux jeunes filles nagent sous la lune, l'une d'elles se noie, se résorbe merveilleusement dans l'espace infini de la mer.

Tout change, les lieux, les temps, les personnages, Rodrigue, le héros, a vieilli et perdu une jambe, les cheveux de Prouhèze, sa bien-aimée, ont blanchi. Le cadre spatio-temporel ainsi conçu est une réalité mouvante, souvent à l'extrême limite de l'imagination et du matériellement possible pour le metteur en scène. Pareille désinvolture n'avait eu que des précédents timides, et encore dans des pièces dont la représentation n'était pas envisagée comme l'Ahasverus d'Edgar Quinet ou le Prêtre de Nemi de Renan. Chez Claudel même, rien d'analogue auparavant ne s'était rencontré si ce n'est qu'il avait fait

de l'Île de Protée une île flottante: le monde du *Soulier*, avenir et passé et d'un continent à l'autre, flotte comme l'île de Protée.

A l'intérieur de cette liberté, Claudel a tout de même privilégié un moment et un pays, liés dans son imaginaire comme dans l'imaginaire collectif : **l'Espagne et l'époque 1600**. D'où l'affirmation sans doute un peu rapide que le catholicisme baroque et triomphant s'identifiait à sa propre inspiration. En fait, dans la pièce, de journée en journée, l'éclat du catholicisme de pouvoir ne cesse de diminuer jusqu'à un roi devenu douteux, au héros en proie à une exaltation ridicule et publiquement humilié. Aucun ecclésiastique d'importance n'est aperçu dans cet univers non plus que le futur vainqueur de Lépante. La seule forme de religion qui l'emporte est tout intérieure chez Rodrigue comme chez sa fille. Religion du cœur, non de l'ordre social. Le choix du cadre espagnol a donc eu vraisemblablement pour Claudel d'autres raisons que religieuses. Il avait fait l'expérience avec *l'Otage* de l'efficacité scénique des costumes historiques, il avait avec *Protée* compris tout le parti qu'il pouvait tirer de la parodie de personnages ou de situations légendaires, il était par ailleurs dans l'impossibilité de réutiliser pour un sujet analogue le cadre contemporain de *Partage de Midi*, il lui fallait un éloignement aussi net que flatteur, un monde qui demeure cependant assez proche du nôtre pour en garder les contours et défendre les valeurs, un monde enfin qui éveille dans le grand public une idée assez précise pour qu'il ne découvre pas mais le reconnaisse.

(...)

Encore s'agit-il pour les temps comme pour les lieux d'une «histoire poétisée» ou «poétiquement réfléchie» pour reprendre les expressions d'Henri Gouhier. Non seulement l'exactitude historique n'y est pas respectée, mais elle est même ouvertement bafouée dans un climat d'onirisme déroutant et serein. C'est ainsi que l'échec de l'Armada est rendu contemporain de la victoire de Lépante, elle-même avancée d'une trentaine d'années. La Montagne Blanche, la décapitation de Marie Stuart entrent dans cette valse des dates, sans compter la relative fréquence des anachronismes plaisants lorsqu'il est question par exemple de Napoléon [ou de] poètes du XIX^e siècle. Le temps historique est en proie aux rêves et aux gags. Par ce bric-à-brac, Claudel prépare très tôt la grande dérision-dislocation de la Quatrième Journée, mais ce bric-à-brac aura été jusqu'au bout théâtralement somptueux et efficace.

Michel Autrand, *Le Soulier de satin*, «Préface», Folio Théâtre

Influence de Charles Baudelaire et origine du titre

La jeunesse de Paul Claudel fut marquée par la lecture répétée de l'œuvre de **Charles Baudelaire** : ce fut même, selon ses propres dires, «son pain quotidien (...) pendant plusieurs années». Alors même que l'origine du titre du *Soulier de Satin* demeure énigmatique (la seule mention se trouve à la scène 5 de la première journée : «Don Balthazar tient la tête de la mule. Prouhèze monte debout sur la selle et se déchaussant elle met son soulier de satin entre les mains de la Vierge»), il est intrigant de retrouver l'expression dans deux poèmes des *Fleurs du mal*...

CHANSON D'APRÈS-MIDI

Quoique tes sourcils méchants
Te donnent un air étrange
Qui n'est pas celui d'un ange,
Sorcière aux yeux alléchants,

Je t'adore, ô ma frivole,
Ma terrible passion !
Avec la dévotion
Du Prêtre pour son idole.

Le désert et la forêt
Embaument tes tresses rudes,
a tête a les attitudes
De l'énigme et du secret.

Sur ta chai le parfum rôde
Comme autour d'un encensoir ;
Tu charmes comme le soir
Nymphé ténébreuse et chaude.

Ah les filtres les plus forts
Ne valent pas la paresse,
Et tu connais la caresse
qui fait revivre les morts !

Tes hanches sont amoureuses
De ton dos, de tes seins,
Et tu ravis les coussins
Par tes poses langoureuses.

Quelquefois, pour apaiser
Ta rage mystérieuse
Tu prodigues, sérieuse
La morsure et le baiser ;

Tu me déchires, ma brune,
Avec un rire moqueur,
Et puis tu remets sur mon cœur
Ton œil doux comme la lune.

**Sous tes souliers de satin,
Sous tes charmants pieds de soie,
Moi je mets ma grande joie,
Mon génie et mon destin,**

Mon âme par toi guérie,
Par toi, lumière et couleur !
Explosion de chaleur
Dans ma noire Sibérie !

À UNE MADONE

Ex voto dans le goût espagnol

Je veux bâtir pour toi, madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dressera, Statue émerveillée.
Avec mes vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferais pour ta tête une énorme couronne ;
Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non, de Perles brodé, mais de toutes mes larmes !
Ta robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux valons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.
**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.**
Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
Pour Marchepied tailler une lune d'argent,
Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
Sous tes talons, afin que tu te foutes et raille,
Reine victorieuse et féconde en rachats,
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.
Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,
Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,
Te regarder toujours avec des yeux de feu ;
Et comme tout en moi te chérit et t'admire,
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En Vapeurs montera mon esprit orageux.
Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept couteaux
Bien affilés, et comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
je les planterai tous dans ton cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Structure du *Soulier de Satin* :

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

(Paul Claudel, Introduction au *Soulier de Satin*)

Rien d'étonnant si la composition d'ensemble s'accorde à cette affirmation. Un ordre formel est cependant imposé par la division en journées. Ce mot de «journée» fait plus espagnol qu'«acte», encore qu'en France même, un Quinet par exemple l'ait déjà employé dans un autre contexte pour son *Ahasverus* dont le projet présente quelques points communs avec celui de Claudel dans *Le Soulier*. La division en quatre n'est pas non plus très courante pour la scène française qui préfère d'ordinaire trois ou cinq actes. Notons cependant que la Quatrième Journée chez Claudel n'est pas sur le même plan que les trois premières : plus longue, seule à porter un titre, elle peut constituer une pièce à part. Elle relève, on s'en aperçoit vite, d'un véritable projet de déconstruction.

Chaque journée est elle-même divisée en scènes, une scène étant plutôt pour Claudel un tableau puisqu'elle correspond à un changement de décor et comporte souvent ce que la dramaturgie classique appellerait des scènes différentes. Ainsi la scène 2 de la Quatrième Journée dont une cabine du bateau de Rodrigue fait l'unité, voit se succéder en fait une première scène entre les mêmes personnages et Don Mendez Léal. Si bien que ce que Claudel appelle une scène tend à devenir un petit ensemble, riche de variété, presque une pièce en miniature. C'est dans la juxtaposition souvent inattendue de ces unités déjà complexes et quasi autonomes qu'un semblant d'ordre et de désordre va s'élaborer. Car, bien évidemment, même à l'intérieur d'une journée donnée, les scènes ne sont pas liées. Le passage de l'une à l'autre s'opère par une rupture en général complète, que souligne volontiers un effet de surprise ou de contraste réveillant peut-être le spectateur mais disloquant le discours scénique. Soucieux cependant que la décomposition n'aille pas trop loin, Claudel a introduit dans la mise en scène un tempérament qui, pour être bouffon, n'en équilibre pas moins efficacement la tendance au morcellement: «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.» Difficile à respecter jusqu'au bout, cette recommandation rétablit la suite du spectacle, en fait un tissu continu, une espèce de rêve où viennent se fondre onirisme et convention théâtrale.

Il est sûr que la version à prendre en compte ici est la version intégrale qui «seule représente vraiment la magistrale construction dramatique qu'a voulue Claudel, avec ses innombrables effets de convergence, d'alternance, de symétrie et de contraste». L'ordre tient d'abord à ce qu'il n'est pas dans la pièce un seul effet isolé. Son étrangeté s'atténue, et même disparaît, du fait du réseau de correspondances dans lequel il est pris. La composition finale n'a ainsi rien à voir avec une volonté d'ordre linéaire, logique ou chronologique. Elle relève d'un autre type de construction que Claudel a défini dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* : «Pourquoi veut-on toujours que les idées se suivent ? Est-ce qu'elles ne peuvent pas se multiplier de tous côtés par voie de reflet, comme un flambeau dans une chambre à miroirs ?» L'originalité est d'avoir voulu porter à la scène, et d'y avoir réussi, un univers aussi éclaté en le dotant d'une unité d'un type nouveau. Pareille recherche était dans l'air du temps. A la même époque, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, mais surtout le roman de Proust présentent des analogies structurelles évidentes avec *Le Soulier de Satin*. Aboutissement vraisemblable de l'esthétique symboliste que les auteurs ont connue dans leur jeunesse.

Comme souvent, la recherche de formes neuves ne va pas sans provocations. Claudel l'a dit à Francis Lefèvre : «C'a été une vraie joie, un vrai soulagement de m'éloigner autant que je le pouvais des patrons de l'art classique français, ou, du moins, de la manière dont les pontifes d'aujourd'hui se le représentent.» [...] Entre ordre et désordre, *Le Soulier de Satin* est œuvre de tension et d'équilibre, «un mélange fragile à chaque seconde palpitant de l'être avec le néant», comme l'Ange l'enseigne à Prouhèze.

La clé de ce mélange déroutant réside en une conception mystique de l'univers. L'ordre du monde aussi bien que celui de l'histoire racontée ne peut être qu'entrevu, il n'est que promesse, il appartient au ciel tandis que le lot de l'existence est désordre et douleur. [...]

Musique enceinte au début de la Troisième Journée développe cette intuition d'un mouvement en train de se construire, tout entier tourné vers l'avenir et justifié par lui. L'ordre est l'avenir du désordre. Ce qui authentifie une structure humaine est qu'elle n'est pas parfaite :

*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 la 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 ainsis que par l'art du poète une image aux dernirès lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux
premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel.
De tous ses mouvements épars je sais bien qu'il se prépare un accord, puisque déjà ils sont assez unis pour
discorder.*

Une structure inachevée, pour le Claudel du *Soulier* était la seule imaginable : elle porte en elle le sens du drame tout en coïncidant pleinement avec les recherches contemporaines de l'esthétique littéraire et théâtrale.

Michel Autrand, *Le Soulier de satin*, «Préface», Folio Théâtre

«Le pire n'est pas toujours sûr»

Comme professeur donc, mais aussi comme spectateur, je ferai d'abord remarquer que c'est le texte lui-même du *Soulier de satin* qui se désigne, hors toute modestie, comme un texte exceptionnel, un texte hanté par l'absolu, disons simplement un texte tenté par l'extrême. On ne connaît aucune autre œuvre portée à ce point aux superlatifs : ici il faut que tout soit marqué du signe plus, et pas seulement dans la sphère de la représentation (plus de dix heures de spectacle), mais aussi dans le domaine entier de l'esthétique, de la réception et de l'interprétation. C'est le plus ou rien du tout : et Claudel n'a certainement pas laissé au hasard que ce soit au commencement du drame que l'Annoncier avertit le public de cette exigence du superlatif :

C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle.

C'est à croire, bel et bien, que tout va faire exception, dans le *Soulier de satin*. Déjà, il est légitime de ne pas «comprendre» le sens de la pièce : elle est trop longue, trop difficile, il y a trop de personnages, trop de pays, trop d'actions diverses, trop de sources littéraires et religieuses, etc., et l'on n'est pas supposé comprendre la signification oxymorique du «sacrifice joyeux» par lequel Rodrigue et Prouhèze renoncent l'un à l'autre alors qu'ils s'aiment. Or, moins on comprend, plus c'est beau : dans ce cas, force est d'admettre que la pièce doit être belle, et même belle à un point exceptionnel, d'une beauté inouïe,

puisque c'est l'incompréhensible qui se porte garant de la beauté. Ensuite, pour ce qui est de la longueur, l'œuvre de Claudel ne déçoit personne ; ce n'est pas uniquement la somme théâtrale qui peut effrayer par son volume et par sa densité, mais ce sont également des scènes bien précises, comme celle où Prouhèze et Camille se font souffrir l'un l'autre (III, 10) ou celle où Rodrigue et Prouhèze se font leurs adieux (III, 135), qui sont longues au point qu'elles effectuent un travail de retournement : ce qui se dit à la fin est la négation de ce qui se disait au début. Et alors, on voudrait que ces longueurs se changent en quelque chose d'exceptionnel aussi, « le plus intéressant » : dans ce cas, même les lecteurs et les spectateurs qui ont jugé interminable le texte théâtral ont matière à réjouissance : plus c'est long, meilleur c'est. Et pour finir, quand on croit ne pas s'amuser, c'est à ce moment-là que se joue « le plus drôle ». Bien sûr, Claudel préférerait passer pour un auteur comique plutôt que pour un poète cosmique, mais il n'est pas sûr que ce soit un avis unanime. De toute façon, même à ceux qui s'ennuient en présence du *Soulier*, on serait tenté de dire, pour leur rappeler le sous-titre du drame : « *le pire n'est pas toujours sûr* ». En l'occurrence, il faut se méfier de cet univers (baroque, si l'on veut) où tout se retourne toujours en son envers : si l'on s'ennuie tant mieux, car c'est alors que peut éclater le rire, c'est-à-dire le travail du divin en l'homme.

Bref, ce qui fait d'abord du *Soulier de satin* un texte exceptionnel, c'est qu'il se joue non pas avec le lecteur ou le spectateur, mais qu'il se déploie contre toutes les attentes possibles. Il défait la réception avant qu'elle ait lieu d'être : ce n'est donc pas assez de dire que Claudel avait l'habitude de défaire (par la parodie notamment) ce qu'il venait d'écrire, ou même que certains passages grotesques du *Soulier* sont la caricature grinçante du sublime métaphysique et amoureux (comme la scène IV, 1 qui met en abyme toute la pièce en la déformant), le drame ici tend systématiquement vers ce qui lui échappe, ce qui le retourne, ce qui le conduit (et nous avec lui) au bord de l'infini. L'objet de Claudel, dans son testament théâtral, n'est pas de plonger au fond du connu pour y trouver de l'inconnu ou du nouveau, c'est de traverser le réel (et le réel chez lui s'appelle la Terre et le désir) pour y trouver de l'inépuisable. Voilà ce qui fait de son drame une exception : si le théâtre a partie liée avec la révélation, comme le veut la traditionnelle métaphore shakespearienne et calderonienne du *theatrum mundi*, c'est bien davantage que la révélation des hommes à eux-mêmes et de Dieu à tous, c'est celle du théâtre à lui-même.

Cela veut dire, je pense, que *Le Soulier de satin* incarne l'exception elle-même, en ce sens que l'œuvre se situe très précisément à la marge, dans l'écart de toute autre possibilité dramaturgique. Et c'est ce qui fait que, même toute question de goût mise de côté, elle est absolument géniale : elle habite sa propre singularité, car ailleurs elle n'aurait aucune raison d'être.

Pascal Dethurens, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*
Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006

La langue du *Soulier de Satin*

Ce qui importe (le poète dit : ce qui a de la saveur), c'est ce qui réside dans l'exception. Laquelle ? D'abord, théâtre oblige, celle de la langue ; non pas seulement en vertu de son étrangeté ou de sa beauté, mais surtout en raison de son impossibilité. La langue du vers ou du verset claudélien du *Soulier* fait en effet exception. On connaît la théorie « pneumatique » du souffle de la langue poétique telle que Claudel l'a développée dans ses *Réflexions sur la poésie* : de même que la vie n'est que le temps ouvert entre deux battements du cœur, toute parole n'est que le temps laissé à disposition pour le corps entre une inspiration et une expiration : avant d'expirer, littéralement, la langue doit être inspirée.

Or, l'exceptionnalité de la langue du *Soulier* est qu'elle joue avec les limites de ses possibilités.

Au déferlement inouï des images et des métaphores, amoureuses autant que théologiques, le Chinois s'exclame dépité devant Rodrigue, pour accuser son gongorisme, ou à tout le moins son invraisemblable excès langagier, dans la scène I, 7 :

Une épaule qui fait partie d'une lime et tout cela ensemble qui est une fleur, comprends-tu, mon pauvre Isidore? Ô ma tête, ma tête !

Mais ce ne sont pas que les images foisonnantes qui font problème, c'est surtout la possibilité même de parler, et c'est à ce moment que le travail de l'acteur claudélien devient un affrontement avec le corps des mots. S'il faut inspirer avant de proférer le verset et expirer à la fin de chacun d'eux, un tel souffle est alors nécessaire mais si puissant qu'il peut venir à manquer. Un exemple, dans la scène 111, 8, quand Prouhèze crie de douleur et d'extase ce verset à l'Ange Gardien :

Elle me baigne et je n'y puis goûter ! c'est un rayon qui me perce, c'est un glaive qui me divise, c'est le fer rouge effroyablement appliqué sur le nerf même de la vie, c'est l'effervescence de la source qui s'empare de tous mes éléments pour les dissoudre et les recomposer, c'est le néant à chaque moment où je sombre et Dieu sur ma bouche qui me ressuscite, et supérieure à toutes les délices, ah ! c'est la traction impitoyable de la soif, l'abomination de cette soif affreuse qui m'ouvre et me crucifie !

Ailleurs, dans la scène IV, 8, quand Sept-Épées pose ses mains devant les yeux de Rodrigue afin de l'aider à voir en rêve Prouhèze disparue, la strophe possède un découpage textuel qui peut paraître absurde :

*Et moi, je pense que ce sera jamais ! Cette absence essentielle, oui,
ma chérie, et même quand vous étiez vivante et que je vous
Possédais entre mes bras en cette
Étreinte qui tarit l'espoir,
Qui sait si elle était autre chose qu'un
Commencement et apprentissage de ce
Besoin sans fond et sans espoir à quoi je suis
prédestiné, pur et sans contrepartie ?*

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que l'émotion casse la diction : la langue impossible qu'emploie ici Rodrigue est celle d'un homme fou de douleur qui brise ses paroles par des sanglots.

D'où cette première conclusion : dans *Le Soulier de satin*, chaque fois que quelque chose d'essentiel se dit (la rage de savoir la vie si courte alors qu'il y a tant à faire, la souffrance d'apprendre que le désir sert à ne jamais pouvoir être assouvi, la jubilation de comprendre enfin la nécessité du renoncement), chaque fois que l'émotion est portée à son maximum de force, et elle l'est tout le temps, le langage se défait. Les critiques claudéliens des générations précédentes (de Jacques Madaule à Jean Starobinski) avaient déjà analysé ce curieux dysfonctionnement. Disons, plus radicalement, que la langue claudélienne est une langue exceptionnelle parce que, pour filer la métaphore de la pièce, elle marche en boitant, elle parle comme Rodrigue qui boite après avoir perdu sa jambe à la guerre, comme Prouhèze qui boite aussi après avoir remis son soulier à la Vierge au début du drame. Voilà : pour marcher, il faut boiter, parce qu'alors, l'homme ne tient plus à la terre, il se tient suspendu entre terre et ciel, exactement comme le verset, qui se veut la langue impossible et pourtant audible entre les hommes et le sacré.

Pascal Dethurens, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*
Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006

Du texte à la scène...

Introduction du *Soulier de satin*

... Comme après tout il n'y a pas impossibilité complète que la pièce soit jouée un jour ou l'autre dans, 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*

L'historique des mises en scène et les difficultés de représentation

Depuis sa création en 1943 dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, l'histoire de la vie sur scène du *Soulier de satin* est intimement liée à l'histoire du théâtre au XX^e siècle. Mettre en scène *Le Soulier de satin* engage le metteur en scène dans un geste démiurgique, et inscrit ce geste dans la lignée des aspirations du siècle à un théâtre d'art, depuis le rêve du théâtre de tréteau jusqu'à celui de la troupe. S'il a été peu représenté, *Le Soulier de satin* l'a cependant été lors de toutes les périodes clefs de l'histoire du théâtre en France, depuis 1943 à nos jours et dans tous les hauts lieux de la vie théâtrale, de la Comédie-Française à la Cour d'honneur du Palais des Papes... À chaque nouvelle mise en scène, le public redécouvre la pièce avec un enthousiasme jamais démenti.

Jean-Louis Barrault, l'inventeur du *Soulier de satin*

Si l'on cherche à vérifier cette conviction de Paul Claudel : « *La vie est la plus forte et ce n'est qu'au feu de la rampe qu'une œuvre dramatique commence vraiment à vivre* », *Le Soulier de satin* serait une Belle au bois dormant éveillée à la vie par son premier metteur en scène comme le suggère cette image qu'Albert Camus emploie pour féliciter Jean-Louis Barrault lors de la première le 27 novembre 1943 : « *C'était un très beau spectacle. [...] Sans vous, une grande œuvre dormirait encore dans un livre, repliée sur elle-même.* » À la recherche d'un théâtre « complet », qui soit « *sur l'homme, par l'homme, pour l'homme* », Jean-Louis Barrault est le premier à porter l'œuvre à la scène dans l'enthousiasme, scellant par là le début d'un long et fécond travail avec le poète. Jean-Louis Barrault est alors sociétaire à la Comédie-Française et déploie toute son énergie pour obtenir l'accord de l'auteur, celui du comité de lecture, de la censure et les moyens nécessaires à la réalisation de son projet. Le contexte historique n'est pas indifférent : pendant l'Occupation, les théâtres ne désemploient pas, les aspirations de metteurs en scène du théâtre d'art sont reconnues, le statut d'œuvre est juridiquement reconnu à la mise en scène, les subventions pour les théâtres sont en forte progression, le théâtre poétique est encouragé. Jean-Louis Barrault réalise avec Paul Claudel un travail d'adaptation du texte, la « version pour la scène », il retranche presque entièrement la dernière Journée, étoffe le rôle de l'Annoncier pour pallier les coupures de la pièce, et unifie la pièce autour du drame amoureux qui lie Rodrigue à Prouhèze. Après des débuts hésitants, (certains acteurs ne se présentent pas aux premières répétitions), Jean-Louis Barrault fédère la troupe autour de lui, il joue Rodrigue, Marie Bell, Prouhèze, Madeleine Renaud, Musique, Aimé Clariond, Camille, Pierre Dux, L'Annoncier, Yonnel, Pélage. Les critiques soulignent la sensualité de Marie Bell, et la fougue de Jean-Louis Barrault, mais sont surtout sensibles à la force visuelle et plastique du spectacle qui fait intervenir le chant, la musique, composée par Arthur Honegger, la danse, l'art pictural avec les décors et costumes de Lucien Coutaud... La qualité du spectacle tient dans l'harmonie de ses éléments artistiques et dans l'enthousiasme de la troupe. Le succès des représentations est phénoménal, à tel point que la police est parfois obligée de rétablir l'ordre dans la queue devant les guichets pris d'assaut. La portée du spectacle est immense, au sortir de la guerre, c'est une reconnaissance officielle pour le théâtre d'art et pour celui de Paul Claudel.

En 1949, la pièce est reprise à la Comédie-Française sans Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault. Mais le destin de la pièce reste lié à celui de Jean-Louis Barrault pendant de longues années, durant lesquelles il met en scène différentes versions qu'il élabore. Ainsi en 1959, la compagnie Renaud-Barrault reprend le spectacle de 1943 à peu près à l'identique avec Simone Valère dans le rôle de Musique, Jean-Louis Barrault dans celui de Rodrigue, Catherine Sellers dans le rôle de Prouhèze. En 1963, la compagnie crée un spectacle avec de nouvelles scènes qui sont jouées dans un décor agencé autour d'un autel créé par Lucien Coutaud, Rodrigue est interprété par Samy Frey et Prouhèze par Geneviève Page.



Paul Claudel et deux comédiennes du *Soulier de Satin*,
Mony Dalmès et Claude Nollier, 1949

Le Soulier de satin au cinéma

En 1984, alors qu'il réalise une «tétralogie des amours frustrées», Manôel de Oliveira met en scène sa version de la pièce dans un film, avec Luis Miguel Cintra en Rodrigue, Patricia Barzy en Prouhèze, Jean-Pierre Bernard en Camille, Anne Consigny en Sept-Épées. Manuel de Oliveira opère un détour par la peinture, et met en scène *Le Soulier de satin* comme une œuvre visionnaire de la culture européenne. Il s'agit d'un film frontal, dont le cadre est souvent souligné, le réalisateur a banni les contrechamps pour mettre en lumière la séparation entre les amants. L'acteur face à la caméra, omniprésent, rend perceptible la densité du personnage, alors que l'éclatement des lieux et la dilatation temporelle sont accentués par le passage à l'écran. Le comique de la pièce est atténué, tandis que la beauté plastique et l'intensité dramatique exceptionnelles délivrent la lecture de l'œuvre que propose Manuel de Oliveira : pour avoir, il faut savoir donner. La critique cinématographique est unanime pour saluer dans ce film, au mouvement épique et intime, une aventure magistrale.



Claudél, élitare pour tous

Depuis qu'il a interprété De Ciz dans une mise en scène de *Partage de midi* en 1958, Antoine Vitez n'a cessé de cheminer avec Paul Claudel. Les pensées de ces deux hommes de théâtre sont complémentaires, «*le théâtre à l'état naissant*» de Paul Claudel devient la «*fiction zéro*» chez Antoine Vitez qui imagine être sommé de jouer la pièce dès la première répétition, c'est chez eux un même désir de capter le jeu théâtral à sa source, dans sa fragilité. Paul Claudel représente aussi pour Antoine Vitez le théâtre élitare pour tous, et le metteur en scène veut faire vivre sur scène ce Théâtre des Idées qui est un théâtre de l'incarnation. *Le Soulier de satin* en raison de son ampleur et de sa richesse lui offre une magnifique occasion de travailler en liberté avec ses acteurs au déploiement de tous les styles de jeu et de toutes les conventions théâtrales. En 1987, rendant un vibrant hommage à Jean-Louis Barrault qui avait frayé la voie avant lui, il se lance dans l'aventure : mettre en scène une version quasi intégrale du *Soulier de satin*. Lui-même interprète Pélage, Ludmila Mickaël, Prouhèze, Didier Sandre, Rodrigue, Robin Renucci, Camille, Valérie Dréville, Doña Sept-Épées, Jany Gastaldi, Doña Musique. Dans cette distribution, il entend représenter son itinéraire théâtral, travailler sur la relation humaine au théâtre. Pour pouvoir représenter la pièce intégralement, les acteurs se répartissent les rôles, créant des rapprochements significatifs entre les personnages, ainsi Madeleine Marion qui interprète Doña Honoria est la Religieuse de la scène finale. Les scènes et les différents codes de jeu se succèdent rapidement, selon la devise de Jean-Louis Barrault et Paul Claudel en 1943, «*vite et mal*», ce qui confère à la pièce son

dynamisme et son unité, puisque tous les thèmes sont traités selon différentes valeurs et tonalités. Comme Paul Claudel, Antoine Vitez aime laisser du vide, de l'inachevé, de la légèreté dans ses oeuvres. Les images et personnages imaginaires de la pièce sont jouées littéralement, c'est ce qu'il appelle «faire théâtre de tout», car pour lui, le théâtre de Paul Claudel est l'opération qui métamorphose tout en humain, et qui par là théâtralise le monde. Antoine Vitez aime à se livrer à des lectures autobiographiques de la pièce, et donne de l'ampleur aux scènes lyriques. Le comique se fait carnavalesque, volontiers dérangent. Il accomplit avec ses acteurs un travail rigoureux sur le vers claudélien pour le donner à entendre comme langage naturel, parole d'un poète qui permet d'accéder au sens par le souffle. Ainsi le metteur en scène nourrit-il le jeu de ses acteurs entre imitations du poète, improvisations, pensées sur le texte. Ce goût de la légèreté et du dépouillement, échos du renoncement auquel sont invités les personnages, se retrouvent dans les décors créés par Yannis Kokkos. L'espace de la scène est nu, avec deux plateaux de jeu superposés, le cadre est renforcé par la présence de deux figures de proue de chaque côté de la scène. Ce théâtre qui représente le monde est un théâtre de poche, l'art du théâtre est art métonymique de la partie pour le tout. Comme en 1943, le public bouleversé ovationne les acteurs à chaque représentation et à la première intégrale de la pièce les critiques deviennent dithyrambiques. La pièce semble avoir atteint sa maturité et être devenue un classique.

Chistèle Barbier, *La Société Paul Claudel* (<http://www.paul-claudel.net/index.html>)



Le Soulier de Satin, Avignon 1987, page du livret, dessins de Yannis Kokkos

La représentation des personnages surnaturels

À la représentation, ces personnages exceptionnels ne laissent cependant pas de soulever bien des difficultés de mise en scène. Lors des répétitions de la pièce, en 1943, Claudel s'inquiétait de «la question de la Lune», à laquelle il reprochait d'avoir «l'air d'une reine de mi-carême», et se préoccupait surtout

de la forme à donner à l'Ombre Double : «*des personnages réels*», écrivait-il à Jean-Louis Barrault le 8 juin, «*me semblent bien mastocs et bien massifs. Le cinéma seul nous donnerait la poésie nécessaire*». L'auteur et le metteur en scène, à leur grand regret, durent finalement renoncer à représenter ce personnage imaginaire, étranger à toutes les normes théâtrales. «*C'est vexant d'avoir échoué (la seule fois !) dans notre réalisation*», écrivait Claudel à Barrault le 9 décembre 1943, «*je pense que l'ombre sur un écran est, somme toute, la meilleure chose, mais il faudrait employer le cinéma*». Jugeant de plus «*confus et laid*» le «*mélange de deux voix parlées*» que Barrault avait imaginé pour déclamer le monologue de l'Ombre Double, il suggérait qu'il faudrait «*du chant, mais du chant aussi rapproché que possible de la parole*», accompagnant, pour figurer le déchirement de l'Ombre, «*une espèce de drame plastique*». Musique et gestuelle étaient donc requises et associées, dans l'imagination de l'auteur, pour susciter les impressions émanant de ce personnage étrange, à la fois débordant d'émotion humaine et irréductible aux apparences ordinaires. Olivier Py, dans sa mise en scène du drame en 2003, demeurera fidèle aux intentions de l'auteur en faisant projeter sur une toile, en ombre chinoise, la silhouette des amants embrassés puis désunis, tandis qu'une voix invisible accompagne leur étreinte. Antoine Vitez et ses comédiens, lors des représentations du *Soulier de satin* en 1987, avaient préféré, plus simplement, «*s'en tenir au caractère forain de la représentation*» en choisissant le parti de la «personnification» : «*incarner l'ombre double*», «*être au premier degré l'ombre double*». Car l'art dramatique, estimaient-ils, s'apparente au «*mentir vrai*» tel que l'entendait Aragon : un univers fictif et reconnu comme tel, où l'illusion consciemment acceptée masque et révèle à la fois une vérité cachée. L'Ombre Double sera donc simplement une femme voilée de noir, et la Lune une femme vêtue d'un somptueux costume éclatant de blancheur – et ornée, dans la mise en scène d'Olivier Py, du diadème emblématique.

Mais comment représenter de nos jours un ange au théâtre, sans risquer l'incrédulité sinon le ridicule ? Moins par souci de réalisme et de couleur locale que dans un but de dépaysement poétique assorti de quelque humour familial, Claudel l'avait affublé, lors de sa première apparition (I^{re} Journée, sc. 12) d'un «*costume de l'époque avec la fraise et l'épée au côté*». Dans le combat de Prouhèze avec l'Ange (III^e Journée, sc. 8), il lui prêtait, pour suggérer la violence et la cruauté de la confrontation, «*la forme d'un de ces Gardiens en armure sombre que l'on voit à Nara*». Mais à la veille de la Première, admettant que l'armure était décidément «*hélas ! impossible*» – inadaptée peut-être à l'actrice Mary Marquet qui tenait le rôle –, il proposait «*une tunique noire à longs plis droits*», dont le symbolisme était plus clairement lisible : «*Le noir*», écrivait-il à Barrault le 21 novembre 1923, «*1^o amincit 2^o contraste énergiquement avec le blanc de Prouhèze 3^o signifie l'invisible, la nuit, la pénitence, le deuil, etc. Pour indiquer le caractère surnaturel un cercle d'or autour de la tête,*» peut-être un souvenir de l'«*auréole d'or*» qui ceignait l'ange du nô de *La Robe de plumes* auquel Claudel avait assisté au Japon en 1923. Olivier Py conservera la cuirasse, en lui prêtant l'éclat de l'or, conformément à l'ornementation baroque appliquée à tout le décor.

Là encore Antoine Vitez avait effectué un choix différent. Fermement résolu à «*donner une chair aux idées*», il entendait, selon ses propres termes, «*avouer [...] l'incarnation*» – fût-ce au prix d'une familiarité forcée, «*si l'Ange est enrhumé, ou si saint Jacques trébuche*». Saint Jacques apparaîtra donc en simple batelier, Saint Nicolas jouera de l'harmonica, et Saint Adlibitum, dont le rôle était tenu par l'acteur qui incarnait l'Annoncier, sera un humble et gai chemineau, chantant le paradis du haut d'une chaise. Non moins convaincu qu'«*au théâtre, le symbolique est le réel*» et que «*l'invisible ne saurait venir ailleurs que dans le visible*», Olivier Py fit de Saint Jacques un pèlerin revêtu d'une robe de moine, et souligna le caractère à la fois théâtral et musical de l'œuvre en affublant les saints de Prague d'un frac noir sur lequel ils passaient leur costume d'évêque en chantant une partie de leur rôle. Suggérant «*des choses concrètes à jouer pour représenter l'indicible*», Antoine Vitez imaginait aussi une proposition qui ne fut cependant pas retenue – que l'Ange apparût «*comme un personnage incarné dans la vie de tous les jours*», semblable à «*ces chauffeurs de bus que l'on rencontre la cigarette au coin des lèvres*». Dès sa pre-

mière apparition auprès de Prouhèze, affirmait Aurélien Recoing qui jouait le rôle, « *l'ange gardien doit être le plus terrestre possible. Il pleure et souffre comme toutes les créatures* », « *il n'est qu'un homme inquiet qui cherche à venir en aide à quelqu'un dans la détresse* ». Ce parti pris d'humanisation persistera dans la scène où l'Ange apparaît à Prouhèze endormie (III Journée, sc. 8) : muni de grandes ailes, afin de respecter l'imagination traditionnelle et de rendre « *hommage à ceux qui croient en l'existence des anges* », il sera néanmoins « *le plus incarné possible* ». Aurélien Recoing suggérera même de « matérialiser » le fil du pêcheur qui relie l'Ange à l'héroïne et de le rendre « *un instant visible dans le faisceau de la lumière* » – « effet de réel » repris dans la mise en scène d'Olivier Py où le fil devient une corde. La scène était cependant, selon Vitez et conformément aux didascalies, « tout entière clans le songe » : « *c'est le Songe de Prouhèze* », ou « *Prouhèze endormie avec son Ange gardien* ». Il importera donc de « *faire toute la scène dans le sommeil* », et de ne « *jouer que le point de vue du rêve* ». Ludmila Mikhaël, qui incarnait Prouhèze, « *ne joue pas son rôle, elle le dort* ». Les acteurs seront « *comme des fantômes de chair* ». La même association de réalisme et d'onirisme inspirera la représentation de la prière de Musique à Prague (III^e Journée, sc. 1), où « *les saints naissent du rêve de Musique endormie* » : échappés de leur socle, comme des statues qui marchent et parlent, ils sont de « *vivantes vérités* ». Tout en ménageant sa liberté de conscience – et celle du spectateur, Vitez entendait ainsi manifester, sans prendre parti, mais avec le souci d'interpréter et de montrer, le « *caractère mythologique du christianisme* ».

Michel Lioure, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*
Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006

Entretien avec Olivier Py : « La scène de ce drame est le monde »

Pourquoi ce retour au Soulier, six ans après sa création ?

D'abord, pour répondre à la demande du public. Lors de notre passage à Paris, nous avions laissé trop de monde à la porte du Théâtre de la Ville. Ensuite, parce qu'il s'agit d'une création continuée... Quatre mois de répétitions, c'est beaucoup, mais ce n'est pas assez pour *Le Soulier*. Les acteurs reviennent cette fois-ci en ayant déjà traversé toute l'œuvre, ce qui leur permet d'aller plus loin. Ils reprennent leurs rôles comme des chanteurs lyriques reviennent à tel ou tel opéra. Nous pouvons continuer à partir de là. Depuis 2003, il y a eu certains détails qu'on a eu envie de refaire autrement, de repenser – des scènes dont on n'était pas tout à fait satisfaits, ou des thématiques, comme les questions politiques de la dernière journée, qu'on voudrait faire entendre mieux. Mais on n'en aura jamais fini avec cet apprentissage... c'est comme de chanter Wagner. D'ailleurs, en travaillant, j'ai eu la sensation que cette œuvre ne nous était pas léguée par Claudel seulement, mais que nous en héritons aussi par Barrault et par Vitez. Sans Barrault, Vitez ne l'aurait pas montée comme il l'a fait, ni moi, de cette façon, sans Vitez. C'est ainsi qu'on avance, peu à peu, dans la compréhension de l'œuvre...

Pouvez-vous revenir sur cette « thématique politique » à laquelle vous avez fait allusion ?

Il y a un mot très intéressant, dans *Le Soulier*, qu'on ne pouvait pas distinguer il y a vingt ans : je veux parler de la mondialisation, ou plutôt de la globalisation, du « devenir-globe » de notre Terre. Rodrigue pose la question d'une hégémonie mondiale. Et comme Rodrigue, c'est Claudel, les propos qu'il tient sont évidemment prophétiques... Cette question de l'unification de la planète ne se posait pas en 1929 comme elle se pose aujourd'hui. On a pourtant l'impression que Rodrigue et le Claudel de 1929 ont incroyablement prophétisé le monde où nous vivons maintenant, qui n'est plus le monde d'avant la chute du Mur.

Claudiel invente un théâtre-monde qui est l'expression d'un monde global...

Il marque une nouvelle étape d'un mouvement qui a commencé avec Colomb. L'époque qu'a choisie Claudel, ce n'est pas celle de la découverte de l'Amérique, mais le moment de la prise de conscience générale du fait que la Terre est ronde. Nous sommes entre le XVI^e et le XVII^e siècle, au point de passage où toute l'humanité en prend conscience. C'est un changement à tous les niveaux. Premièrement, au niveau politique. Du jour où la Terre est ronde, l'humanité commence à penser son unité. Les frontières n'ont plus de sens. C'est le côté internationaliste de Claudel.

Pour lui, comme pour Rodrigue, les frontières sont un scandale de l'humanité, et leur suppression est une précieuse utopie, qu'il ne faut jamais perdre de vue. Ensuite, au niveau psychologique. Cette Terre, depuis qu'elle est ronde, implique que chaque homme en est le centre, mais aussi que chaque homme doit l'habiter dans sa totalité. Nous habitons forcément ce globe. Voilà ce que Rodrigue tente d'atteindre : un nouvel être-au-monde. Il est en quelque sorte le parcourue. Enfin, au niveau culturel, une sorte de bibliothèque universelle va nécessairement se mettre en place. Là aussi, les frontières tombent. Si Claudel convoque tous les théâtres, c'est que leur concert va représenter le globe. *Le Soulier* brasse le théâtre élisabéthain, le Nô, la commedia dell'arte, le théâtre espagnol, le drame psychologique à l'américaine, et leur ensemble s'inscrit dans le projet théâtral moderne tel qu'il se déploie à partir du XVI^e siècle. Comme dit une des premières didascalies du *Soulier*, «la scène de ce drame est le monde» – ou le globe, à l'image du théâtre de Shakespeare, qui s'appelait le Globe.

Jean Rousset, dans une belle étude, a dégagé une loi paradoxale de l'imagination claudélienne, que l'on pourrait formuler ainsi : l'union (des âmes) s'opère par la séparation (des corps), la réunion se réalise par la distance même...

Oui, c'est la vision de Claudel... Son voyage s'est fait vers l'Est et vers l'Ouest. *Le Soulier* peut se lire comme une transcription de ce parcours biographique du poète. De l'Amérique au Japon, l'œuvre recueille les pérégrinations de Claudel, ainsi qu'une connaissance du monde qui pour l'époque est stupéfiante – le poète a essayé d'être au monde. Or quelque chose oscille entre la totalité de la Terre et l'absolu de l'absence. Ces deux valeurs se répondent, se font quelquefois équilibre. Rodrigue veut toute la Terre parce qu'il n'a pas Prouhèze. Sa volonté totalisante est l'équivalent de son désir absolu. Pourquoi Rodrigue perce-t-il le canal de Panama, ce qui est une absurdité historique ? Il fraie un passage, à travers cette Amérique qui est toujours une métaphore du corps, et du corps désirant. A travers le désir du corps de Prouhèze, il a réussi à atteindre la totalité, l'âme de Prouhèze. Il veut inscrire dans le corps du monde une conscience élargie de la totalité de la planète... Nous, surtout les plus jeunes d'entre nous, nous sommes dans la conscience de cette globalisation. Du temps de Colomb, elle n'a pas eu lieu ; du temps de Claudel, elle commence à se concevoir ; aujourd'hui, plus rien ne peut l'arrêter. Cela s'est affirmé comme destin de l'humanité. C'est en cela d'ailleurs que la catholicité de Claudel – à ce moment-là, au moment où il écrit – est plus importante que son catholicisme.

Il est catholique au sens premier, étymologique du terme : *katholikos*, «universel».

Une totalité globale qui tient lieu d'une absence impossible à posséder, cela peut faire penser au rapport entre qualité et quantité dans votre théâtre. La quantité, la masse même y sont comme une voie à frayer vers la qualité, vers l'expérience de l'émotion...

Ce n'est pas seulement le cas dans *Le Soulier de satin*... Ce projet de théâtre, je ne sais pas trop comment le qualifier. C'est un théâtre en quelque sorte sphérique...

Fini mais illimité, comme une sphère ?

Oui.

C'est de là que vient le «bouclage» de votre Servante ?

Oui. La circularité de *La Servante*, c'est à cause de *La Recherche du temps perdu*, qui pour moi est un livre circulaire. Mais la largeur vient du *Soulier*... et par la largeur, en elle, le mélange des genres. Ce qui a été très mal compris à la création du *Soulier*. Certains ont été étonnés de découvrir un Claudel qui écrivait des scènes de comédie. On a même pu croire que je rajoutais des passages, ou que je les avais tournés en comédie. Mais le projet du *Soulier*, c'est de charrier des scènes comiques, et lyriques, et élégiaques, et historiques... tous les styles.

Claudel a aussi été un traducteur de l'Orestie : une trilogie tragique, suivie d'un drame satyrique perdu qui s'intitulait Protée. Or le Soulier est divisé en quatre journées...

C'est une piste parmi d'autres. En effet, Claudel a écrit son drame satyrique : la quatrième journée serait comme le *Protée* qui conclurait la trilogie des trois premières. Mais le théâtre de Calderón se divise également en journées, et le *Nô* se joue en plusieurs pièces. Toutes ces influences mêlées sont aussi valables les unes que les autres.

Quelle impression cela fait-il de revenir au Soulier après avoir monté L'Orestie ?

L'Orestie, par rapport au *Soulier*, c'est court !... Mais surtout, il y a chez Eschyle une grande unité stylistique, alors que tout *Le Soulier* se fonde sur la volonté de changer de style presque à chaque scène. Si l'on ne fait pas entendre cela, on ne fait pas entendre *Le Soulier* mais un «grand-drame-lyrique-de-Claudel», ce que *Le Soulier* n'est justement pas. On y trouve du drame lyrique, mais aussi des scènes de comédies aussi géniales que les moments lyriques, ou de la fresque historique... C'est un théâtre de la totalité.

Qu'est-ce qui, pour vous, est irremplaçable dans Le Soulier de Satin ?

Jamais – dans aucune autre œuvre du répertoire occidental, à ma connaissance – jamais on n'a parlé de l'amour comme Claudel en parle. Lacan, citant pratiquement mot pour mot *Le Soulier de Satin*, l'a résumé en disant : l'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas. Claudel a compris que la demande de l'amour ne pouvait pas être autre chose que transcendante. Il l'a compris à la lumière de la question de l'incarnation. Et surtout, en 1929, il comprend que le moi n'existe pas : il comprend l'intersubjectivité. Et c'est là, c'est en ce point qu'est l'Ombre Double.

L'idée même de cette Ombre faite des ombres mêlées de Rodrigue et Prouhèze est celle d'un être qui est par lui-même entre les deux êtres – lesquels ne sont plus que les débiteurs de cet être né de leur confusion ou de leur conjonction.

Cet être indéchirable, comme dit Claudel, entre deux personnes, fait qu'on ne peut plus s'inscrire dans quoi que ce soit qui découlerait du Cogito cartésien. Cela, personne auparavant ne l'avait compris, formulé, et n'avait osé un soi-même : c'est par là que Claudel reprend et prolonge le «je est un autre» de Rimbaud. Ce que Claudel a compris dans l'expérience de sa vie, c'est que l'amour faisait sauter l'illusion du moi.

Donc, une globalisation du monde et en même temps une «désinsularisation», si j'ose dire, du sujet ?

C'est exactement ça. C'est pour cela que les trois tomes de Sloterdijk intitulés *Sphères* m'ont passionné. Sloterdijk décrit tout cela extrêmement bien dans sa «sphérologie plurielle», en disant que nous allons, dans notre vie humaine, de sphère en sphère. Nous commençons par la sphère de l'utérus, puis nous passons à la sphère de la famille, puis au choc amoureux, et l'amour peut être une sphère – et puis le moi pulvérisé se projette sur une autre sphère, toujours plus loin, le plus loin possible. Ce qui, à l'heure actuelle, signifie pour nous : habiter le monde. *Le Soulier de satin* est une méditation sur la forme même du globe.

Propos recueillis par Daniel Loayza
Paris, 10 février 2009

Le Soulier de satin et le public

Texte rédigé par Paul Claudel après la cinquantième représentation de la pièce (Brangues, jeudi saint 1944)

La cinquantième représentation du *Soulier de Satin* à laquelle je viens d'assister m'a permis, mieux que les premières séances ne pouvaient le faire, de me rendre compte des réactions d'un public qui depuis quatre mois ne cesse, pour écouter la pièce, de remplir jusqu'aux bords la vaste cuve de notre théâtre national. Quelqu'un quelque part a parlé de ce pouvoir d'aspiration sur les personnages et les événements qu'exerce le site que l'on voit à la scène, descendant des cintres et débouchant à la fois de la Cour et du Jardin, se composer et se constituer sous les yeux de l'assistance. Mais ce même pouvoir d'attraction, il me semble que le drame lui-même l'exerce sur cette multitude de gens, hommes et femmes, ici amenés de tous les coins de la France et de tous les rangs de la société. Une espèce de vacuum opère. Tous ces êtres divers 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.

Si je cherche à analyser les raisons de cette fascination qui permet à une masse généralement considérée comme frivole de suivre sans fatigue et sans relâchement et même avec une impression de désappointement quand le terme arrive un spectacle dont la seule première partie se prolonge pendant deux heures et demie d'affilée, il est facile tout d'abord de mentionner la variété extrême d'accent et de couleur des scènes qui durent rarement plus d'une dizaine de minutes. On n'a pas le temps de s'ennuyer. Il arrive sans cesse quelque chose de nouveau et d'inattendu.

Puis, c'est un médecin qui m'a suggéré cette remarque ingénieuse, on sait que la pièce sera longue et l'on fait ses préparatifs psychologiques à cette intention. On s'est installé pour un long voyage. Une pièce trop courte ne permettrait pas d'opérer à l'ambiance magique. Notre résistance n'est pas réduite. Nous ne sommes là qu'à la moitié et nous avons laissé dehors quelqu'un qui ne cesse avec impatience de nous réclamer.

Et puis, on a fait au poète la réputation d'un auteur difficile. De là un triple bénéfice. D'une part, le spectateur a fait un effort loyal pour se mettre en plein état de réceptivité. Il est prêt. Il a mobilisé tout ce qu'il a d'intelligence et de bonne volonté. En second lieu, il est agréablement surpris de constater que tout se passe en somme sans douleur, et que non seulement il ne souffre pas, que non seulement il est intéressé, mais qu'il s'amuse. En troisième lieu, il sait gré à lui-même, au plaisir qu'il ressent et à l'auteur de la bonne opinion qu'on a eue de son goût et des facultés et de l'occasion qu'on lui a fournie de justifier icelles. Si l'on demande beaucoup au public, pourquoi douter qu'il ne soit prêt à donner beaucoup ? Il voit que le poète, de son côté, ne s'est pas ménagé et qu'il a fourni tout ce qu'il pouvait.

Ces raisons suffisent-elles à tout expliquer ? S'agit-il uniquement de questions de métier, de l'habileté du dramaturge, du metteur en scène, du décorateur, du musicien, du talent incomparable des interprètes ? Est-ce simplement une curiosité superficielle, entretenue et amusée ? Ou bien ne s'agirait-il pas là, devant nous, sur ce plateau solennel où se dépie la parabole, d'un débat qui étreint tout un chacun de nous au plus profond, au plus sacré de sa qualité humaine ? qui s'adresse directement à l'âme, à cet enfant de Dieu en lui que, bon gré mal gré, il ne cessera jamais d'être ? À ce titre, à ce droit que chacun de nous profondément sait qu'il a à l'amour, à un immense bonheur, à quelque chose hors de nous dont notre fortune est d'être privé et dont nous ne cessons de ressentir désespérément l'absence et la nostalgie ?

De l'amour et du monde...

«Un homme qui regarde *Le Soulier de satin* n'a pas besoin d'être chrétien convaincu, mais il a besoin certainement d'avoir un désir d'autre chose, un désir de surnaturel, d'avoir des sentiments profonds qu'il a à exprimer, et il en trouve le lieu, le paysage, dans ce drame où beaucoup de choses lui échappent mais qui, cependant, lui paraît adapté comme peut l'être une serre, par exemple, au développement de certains sentiments inarticulés qu'il portait en lui-même.»

Paul Claudel

Les personnages surnaturels dans le *Soulier de satin*

L'esthétique et l'idéologie de Claudel sont évidemment étrangères aux scrupules et aux interdits classiques. Non qu'il ait fréquemment recouru, dans ses drames, à la représentation du surnaturel. Les faunes et faunesses de *L'Endormie* appartiennent à l'univers de la fantaisie mythologique, aussi bien que les nymphes et les satyres de *Protée*. Dans *Le Repos du Septième jour*, le Démon puis l'Ange de l'Empire offrent un simple support allégorique à une méditation théologique. Ce n'est que dans *Le Soulier de satin* que Claudel, affranchi de tout souci de réalisme et de toute intention de réalisation scénique immédiate, a laissé libre cours à son imagination et osé incarner des réalités surhumaines : figures divines, comme l'Ange gardien, Saint Jacques ou les Saints Evêques de Prague, allégories personnifiées, comme la Lune, ou encore êtres imaginaires et symboliques, comme l'Ombre Double. [...]

Si l'intervention des personnages surnaturels dans *Le Soulier de satin* est «artistiquement nécessaire», affirmait Claudel, c'est parce qu'ils entrent dans la «composition». De même que l'*Iliade* et l'*Odyssee* comportent «une foule de personnages plus ou moins reliés au sujet principal et qui cependant en font partie, à un point de vue de composition, à un point de vue pictural ou musical», l'Ange et les saints sont investis, dans *Le Soulier de satin*, d'une fonction proprement artistique et dramatique, introduisant dans le déroulement du drame un élément de contraste ou de continuité qui en vivifie le mouvement ou en raffermir la cohérence. [...] Succédant à une équipée dans «*la Campagne romaine*» (I^{ère} Journée, sc. 5) et sitôt avant un retour au «*Palais de l'Escurial*» (sc7), le personnage de Saint Jacques, associé à la constellation d'Orion, est une figure à la fois religieuse et cosmique qui élève la scène «au ciel» (SC. 6). Telle est bien la fonction que lui assignait Claudel dans une lettre à Jean-Louis Barrault, lors des premières représentations du drame en novembre 1943: «*St Jacques est une espèce d'engin surnaturel q[ui] transporte les choses d'un monde à l'autre, de la terre au ciel, du fait au sens. C'est sa raison d'être*». Situé hors de l'espace et du temps humains, il peut «voi[r]» à l'avance les deux bateaux de Rodrigue et Prouhèze cinglant «*vers le Maroc*» (sc. 6), alors que cette mission ne sera confiée au héros que dans la scène suivante et que le spectateur n'y assistera qu'à la scène 8.[...] Variation, alternance et opposition des lieux, des temps et des tons, juxtaposition du sublime et du grotesque, du cosmique et du terrestre, interférence et intrication du divin et de l'humain : l'intervention du surnaturel, brisant la monotonie du spectacle et conférant au drame une dimension universelle, est douée d'une valeur à la fois esthétique et mystique.[...]

La présence enfin des personnages surnaturels et leur intervention dans le déroulement de l'intrigue et la destinée des héros sont révélatrices de la conception que Claudel se formait du monde. L'univers à ses yeux, conformément à l'enseignement du Credo, est formé de tout le visible et l'invisible, indissociablement liés dans l'unité et la simultanéité de la Création : «*les choses visibles, écrivait-il, ne doivent pas*

être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses. Du naturel au surnaturel, du matériel au spirituel, du visible à l'invisible, il est donc un lien originel et permanent : «*Du plus grand Ange*» au «*caillou de la route*» et à plus forte raison à la créature humaine – affirmait déjà l'auteur de l'Esprit et l'Eau, «*il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps*». Il s'ensuit, entre les deux ordres, une relation de réciprocité qui permet de les comprendre, au sens étymologique et usuel du terme, en en percevant à la fois la relation et la signification. *Per visibilia ad invisibilia*. Claudel se référait fréquemment au mot de saint Paul, mais en inversait aussi les termes : si «*par les choses visibles, nous dit l'Ecriture, nous sommes conduits à la connaissance des choses invisibles*», écrivait-il, «*l'on pourrait dire aussi bien que par les choses invisibles nous sommes conduits à la connaissance des choses visibles*». La corrélation et parfois la confrontation entre l'humain et le divin sont d'autant plus prégnantes au théâtre, et notamment dans le théâtre de Claudel, où elles constituent souvent le fondement du drame «*Quoi de plus tragique*», écrivait-il à Gicle le 8 juillet 1909, «*que la lutte de l'invisible contre tout le visible ?*». Et bien plus tard il affirmait à nouveau que «*le drame humain, vous le sentez comme moi, n'est pas complet tant qu'un élément surhumain ne vient pas s'y mêler*». Tel est bien le schéma fondamental du *Soulier de satin*, où les événements et les sentiments, l'Histoire et les passions ne prennent leur sens et ne parviennent à leur aboutissement que dans la perspective et au regard de leur signification surnaturelle. Dans ce drame dont «la scène» est «le monde», le surnaturel a sa place et son rôle auprès de chacun des personnages et dans le déroulement de l'action individuelle et collective. L'Ange et la Lune, Saint Jacques et les Saints de Prague ont pour mission de manifester et de révéler aux héros – et aux spectateurs – la portée surnaturelle et le sens profond de leur aventure et de leur vocation, de leur sacrifice et de leur destin. Il leur appartient aussi d'interpréter et de justifier, à la lumière d'une vision théologique et sotériologique, les grands mouvements historiques et religieux de la Renaissance où est située l'action. Comme le Jésuite au seuil du drame, ils sont là pour «*traduire dans le Ciel*» ce que les hommes et les femmes essayent «*de dire misérablement sur la terre*» (I^e Journée, sc. 1). La pièce entière apparaît alors, selon l'heureuse expression de Dominique Millet-Gérard à propos de l'Ombre Double, comme la «*mise en image d'une donnée théologique*», une «*méditation illustrée*» manifestant la continuité et la «jonction» entre «*les deux mondes de la nature et de la surnature*».

Loin de ne constituer qu'une concession à l'imagerie religieuse et à la foi de l'auteur, les personnages surnaturels sont donc investis dans *Le Soulier de satin* de fonctions multiples et fondamentales. Dramatiquement et poétiquement, ils contribuent à la variété, à la couleur, au mouvement d'une pièce exceptionnellement foisonnante de figures et d'actions diverses, où leur intervention est souvent marquée par de sublimes élévations lyriques. Psychologiquement, ils servent à révéler aux héros, par le moyen du songe ou de la vision, le sens et la raison de sentiments dont ils ne sauraient avoir la claire conscience et qu'ils ne parviendraient pas à assumer par les seules voies de la logique et de la volonté humaines. Sur le plan mystique enfin, ils signifient la cohérence et l'unité d'un monde où la réalité historique et humaine est immergée dans le surnaturel qui lui confère son sens et sa justification. Par leur nature et leur action, leur valeur dramatique et symbolique, les personnages surnaturels sont les instruments nécessaires et les actants significatifs d'un drame universel, à la fois psychologique, historique et mystique.

Michel Lioure, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*
Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006



L'ange



La Lune

De l'amour :

Claudiel et l'amour interdit : de David à Rodrigue

Revenons maintenant au théâtre et aux amours interdites entre **Ysé et Mésa, Prouhèze et Rodrigue**. L'héroïne apparaît chaque fois partagée entre des liens conjugaux et sa passion pour un amant : dans *Partage de midi*, c'est la transgression qui l'emporte et culmine dans le déchirement, alors que dans *Le Soulier de satin* le désir amoureux est sublimé par le respect de l'interdit et la recherche d'une réalisation spirituelle qui se substitue à l'union charnelle. Les destins différents de ces deux couples ont cependant des points communs fondamentaux :

- leur amour se nourrit de **l'obstacle qu'est l'interdit de l'adultère**, voire également dans *Le Soulier de satin* l'obstacle de la distance dans l'espace et dans le temps avec l'acheminement malheureux de la lettre à Rodrigue.

- **leur amour passionnel ne peut se vivre qu'en dehors du mariage**, qu'il défie et avec lequel il semble incompatible. Dans chaque cas les deux unions conjugales de l'héroïne sont en fait malheureuses, et en tout cas dévaluées par rapport à la relation amoureuse avec le héros.

- leur amour a une **issue mortelle**, signifiée par les explosions qui attendent Ysé et Mésa d'une part, Prouhèze et Camille d'autre part. Dans *Le Soulier de satin*, certes, ce n'est pas une mort sans lendemain comme dans *Partage de midi*, c'est le passage à une vie éternelle à travers la mort pour Prouhèze, à travers l'humiliation pour Rodrigue, mais c'est néanmoins l'échec terrestre de l'amour humain que sanctionne leur double sacrifice.

Une telle convergence n'est évidemment pas due au hasard, puisqu'elle reflète une expérience personnelle vécue et repensée. Mais même si Claudel a voulu résoudre pour lui-même un dilemme douloureux entre passion humaine et vocation chrétienne, faut-il s'en tenir à cette donnée biographique contingente et exceptionnelle ? N'y a-t-il pas également derrière cette vision particulière de l'amour des données plus universelles ? Et d'ailleurs, le sens même d'une œuvre littéraire, et tout particulièrement théâtrale, n'est-il pas d'universaliser une situation ou une expérience propre, afin de donner à penser ?

Effectivement, Claudel lui-même invoque à propos du *Soulier de satin* une légende chinoise de deux amants stellaires qui s'affrontent sans jamais pouvoir se rejoindre, d'un côté et de l'autre de la voie lactée. Mais surtout on a souvent fait remarquer qu'une telle problématique de l'amour impossible a des antécédents manifestes dans la culture européenne médiévale avec le mythe de Tristan et Yseut et l'amour courtois, oscillant entre sublimation et transgression, illustré en particulier par la poésie des troubadours, de Dante et de Pétrarque, mais aussi – et c'est moins souvent dit – avec le destin d'Héloïse et Abélard. C'est cette **tradition d'un amour fatal** mais irréalisable, antinomique du bonheur et conduisant souvent à la mort, qui ressurgit dans le romantisme, et elle se prolonge jusque chez des contemporains de Claudel apparemment fort éloignés de lui, par exemple Aragon :

« Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force
Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il veut serrer son bonheur il le broie
Sa vie est un étrange et douloureux divorce
Il n'y a pas d'amour heureux. »

Cantonné à un désir passionné mais réprimé, conscient de l'impossibilité d'une réalisation terrestre,

l'amour entre Prouhèze et Rodrigue est également un **amour crucifiant**, comme cela est évoqué à plusieurs reprises, par exemple à la fin de la deuxième journée (v. 1967-1968) :

*Oui, je sais qu'il ne m'épousera que sur la croix et nos âmes l'une à l'autre dans la mort et dans la nuit hors de tout motif humain !
Si je ne puis être son paradis, du moins je puis être sa croix ! Pour que son âme avec son corps y soit écartelée je vaudrais bien ces deux morceaux de bois qui se traversent !*

C'est aussi un amour qui s'incarne dans le **«non» de la séparation plutôt que dans le «oui» de l'union**, comme l'a bien explicité Claudel lui-même dans sa méditation sur le Cantique des cantiques 13 :

Mais ces deux autres qui par respect, disons plutôt par réalisation profonde du sacrement qui l'un à l'autre les interdit, se sont dit : Non! l'un à l'autre en cette vie, est-ce qu'eux aussi en un sacrifice sublime n'ont pas été l'un à l'autre un instrument de salut ? est-ce qu'avec le secours de la Grâce ils ne se sont pas administré l'un à l'autre la Volonté divine ? [...] est-ce qu'ils ne sont pas œuvre l'un de l'autre, en un mot- est-ce qu'il n'y a pas entre eux un véritable mariage dont la forme est non pas un oui, mais un non, un refus donné à la chair dans l'intérêt de l'étoile ?

C'est la substance même de la scène finale de la troisième journée où Prouhèze et Rodrigue renoncent solennellement l'un à l'autre devant témoins en une sorte d'anti-mariage. Ce thème essentiel de la séparation acceptée et intériorisée est encore précisé dans les *Mémoires improvisés* :

Au lieu que ce soit une séparation en ce monde, c'est une séparation dans le monde futur, et c'est à la condition de cette longue patience, de cette longue étude qu'ils feront l'un de l'autre, précisément à cause de la séparation qui leur est imposée, qu'ils arriveront à constituer cet être complet que prévoyait déjà Platon, somme toute, à sa manière, et dans laquelle un être n'est complet qu'en étant deux en un, qu'en se servant chacun de l'autre pour être lui-même.

(...)

La dualité âme-corps permet la transformation du désir amoureux en aspiration vers la beauté absolue. Et d'ailleurs, c'est bien au prix d'une dissociation entre le corps et l'âme que Prouhèze, mariée à Pélage d'abord, à Camille ensuite, n'entretient de véritable dialogue amoureux - direct ou indirect - qu'avec Rodrigue.

Avec les héros du *Soulier de satin* – et si on laisse de côté comme exceptionnelle et moins significative la scène idyllique entre Musique et le Vice-Roi de Naples – le spectateur a donc sous les yeux deux types de couples, que l'on pourrait caricaturer ainsi : soit des mariages de raison, d'obéissance ou de dépit, garantis par une fidélité corporelle et contrainte, par un respect extérieur de la sacramentalité comprise comme clôture ; soit un amour interdit, sublimé par le renoncement corporel et le sacrifice en vue d'une rédemption future, mais entretenu néanmoins par un dialogue passionnel, qui s'apparente parfois à une sorte d'adultère spirituel.

Je ne peux alors que m'interroger : une telle alternative, **une telle vision de l'amour est-elle biblique ? Est-elle chrétienne ?**

À cette question peut-être iconoclaste, la première réponse que je me fais à moi-même c'est qu'il n'est en tout cas pas besoin qu'une œuvre littéraire soit conforme à la pensée biblique et chrétienne pour être

belle, suggestive, puissante, poétique, comme l'est *Le Soulier de satin*. La seconde c'est que Claudel n'a peut-être voulu peindre qu'une situation exceptionnelle, où deux amants engagés dans une aventure pour eux inextricable cherchent à en sortir par le haut, en quelque sorte, en assumant à la fois leurs sentiments et leurs convictions chrétiennes. Pourtant bien des données du texte, notamment celles qui font intervenir des personnages surnaturels ou des clercs, laissent entendre qu'il ne s'agit pas seulement de la peinture d'un cas extrême mais d'une vision globale et cohérente sur la relation entre amour humain et vocation divine. Il n'est donc pas illégitime de s'interroger sur la pertinence biblique de cette vision. Certes, la Bible ne présente pas une doctrine homogène sur la question, même si l'amour sous ses diverses formes y est presque omniprésent dans les récits, dans les lois, dans les oracles, dans la poésie, dans la méditation sapientiale. À ma connaissance, et pour faire bref, on n'y trouve néanmoins jamais de cas analogue à celui de Rodrigue et Prouhèze, à savoir le renoncement à un amour interdit tout en cultivant une relation qui aurait pour but le salut spirituel du partenaire refusé. De façon plus réaliste, la relation interdite est ou bien rompue, ainsi Joseph et la femme de Putiphar (Genèse 39), ou bien consommée puis transfigurée comme avec David et Bethsabée.

Plus fondamentalement, les quelques textes sur l'amour humain auxquels on s'accorde à reconnaître une portée normative, à savoir les récits de création dans la Genèse, le symbolisme conjugal des prophètes, le Cantique des cantiques, puis les enseignements de Jésus et de Paul, impliquent une anthropologie de l'unité de la personne, âme et corps, mais aussi créature pécheresse et enfant de Dieu. Ils ne semblent pas laisser place à une dissociation entre union conjugale et passion amoureuse, pas plus qu'entre le dialogue des corps et celui des cours. Le couple humain étant constitué dans l'Eden avant l'irruption du péché (*Genèse 2*), son épanouissement ne peut être perçu comme un obstacle à la communion de la créature avec Dieu ; et le Cantique des cantiques laisse entendre que cette innocence de la relation amoureuse n'est pas abolie par la chute. Eminemment positive, la vision biblique de l'amour ne saurait se réduire ni à l'institution matrimoniale, ni à la passion érotique, ni à l'aspiration mystique, elle correspond plus fondamentalement à ce que Paul Ricœur désigne, sous le terme de *nuptial*, comme «le point d'intersection virtuel ou réel où s'entrecroisent les figures de l'amour».

La Bible connaît certes les interdits à l'amour, elle est même à la source de celui qui constitue le moteur de l'intrigue du *Soulier de satin*, le commandement «Tu ne commettras pas d'adultère» (*Exode 20,14 ; Deutéronome 5,18*), mais il n'est pas monté en épingle comme chez Claudel, qui semble en faire parfois le principal du Décalogue, de même qu'il tend à faire du mariage indissoluble le «grand sacrement» par excellence. Dans le Nouveau Testament l'adultère est traité moins comme un interdit que comme un échec, moins comme un événement que comme une culpabilité dont pratiquement personne n'est exempt, ainsi que l'enseigne clairement Jésus dans le Sermon sur la montagne («Quiconque regarde une femme avec convoitise a déjà dans son cœur commis l'adultère», Matthieu 5, 27-28) et devant la femme adultère («Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre», Jean 8,1-11). On ne voit pas non plus que le désir amoureux ait à s'effacer pour laisser place au désir de Dieu, ils sont analogues mais non pas concurrents. Enfin l'idée d'un contre-mariage consistant en «un refus donné à la chair dans l'intérêt de l'étoile», comme dit Claudel, et s'exprimant non par l'échange des consentements mais par celui des renoncements, me paraît pour le moins fort éloigné des perspectives bibliques.

Cependant, si l'on peut contester au nom de la Bible l'image de l'amour qu'illustre le Soulier de satin, l'œuvre de Claudel n'en est pas moins biblique sous d'autres aspects. Tout d'abord, sans doute, par le style, les images, le souffle poétique des versets, la splendeur et la puissance du verbe. Ensuite par l'ampleur d'une vision cosmique du destin de l'humanité, une préoccupation de la dimension universelle du salut associée à sa dimension personnelle, une catholicité authentique – même si Claudel a tendance à l'identifier abusivement au catholicisme romain confessionnel. Mais surtout par un sens aigu de la sou-

veraineté de la grâce de Dieu, qui en définitive conduit toute chose, *etiam peccata*. Cette glose attribuée à saint Augustin concentre un aspect important de la pensée de l'apôtre Paul dans l'épître aux Romains, non seulement dans le verset auquel elle se rapporte «Tout concourt au bien de ceux qui aiment Dieu» (8,28), mais dans ceux qui en quelque sorte l'explicitent : «Là où le péché a proliféré la grâce a surabondé» (5,20), ou encore : «Dieu a enfermé tous les hommes dans la désobéissance pour faire miséricorde à tous» (11,32), dont on trouve un écho direct dans le monologue de la lune (v. 1937) :

Tous les êtres bons et mauvais sont engloutis dans la miséricorde d'Adonai !

Pour exprimer ce triomphe de la grâce, Claudel a des accents pauliniens, augustinien, mais aussi et paradoxalement luthérien, puisqu'à l'*etiam peccata* répond la célèbre maxime de Luther : *Pecca fortiter sed fortius crede*, «Pèche fortement (ou plutôt : courageusement) mais crois plus fortement (courageusement)», ce que l'on retrouve d'une certaine manière dans l'attitude de Prouhèze, ardente dans son désir coupable mais plus ardente dans sa foi, comme l'atteste son geste emblématique remettant son soulier à la Vierge (v. 342) :

Quand j'essayerai de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux !

Cette convergence se manifeste d'ailleurs explicitement chez un théologien luthérien de notre temps, Oscar Cullmann, qui dans son œuvre majeure *Heil als Geschichte* écrit ceci :

Le péché n'explique pas tout. Il y a contingence parce que Dieu ne livre pas d'emblée toute sa pensée. Ce qu'il manifeste dans la Bible, ce sont le mouvement général de son plan et le but vers lequel il tend. Mais Dieu laisse planer le doute sur l'itinéraire particulier. Il faut vivre les événements pour discerner le chemin qu'il a choisi. Ainsi nous trouvons d'une part la ligne que Dieu suit avec système et de l'autre la contingence avec ses revers et ses détours. Paul Claudel a parfaitement exprimé le lien qui unit les deux lorsqu'il inscrit en tête de son Soulier de satin le proverbe portugais : Deus escreve direito por linhas tortas, «Dieu écrit droit, mais avec des lignes courbes».

Philippe De Robert, Université Marc Bloch-Strasbourg

Le rôle des personnages surnaturels pour les amants

Les personnages surnaturels ont aussi le privilège et la mission de manifester les sentiments les plus intimes et les plus secrets éprouvés par les héros. Ainsi l'ange, écrit judicieusement Michel Autrand, est «une des voix de Prouhèze, celle de sa conscience religieuse la plus exigeante» ; plutôt qu'un «envoyé de Dieu», il est le «double supérieur de l'héroïne». L'Ombre Double est une figuration, sous l'aspect de «cet être nouveau fait de noirceur informe», de l'union des amants, de «la soudure aussitôt de leur âme et de leur corps», non seulement dans le bref instant d'une rencontre et d'une étreinte aussitôt rompue, mais aussi telle qu'elle est inscrite à jamais «sur la page de l'éternité» : «Car ce qui a existé une fois fait partie pour toujours des archives indestructibles» (II^e Journée, sc. 13). Commentant cette scène, à laquelle il regrettait tant d'avoir dû renoncer lors de la création, Claudel, faisant appel à son expérience et à ses souvenirs, expliquait que «de deux âmes qui se sont longuement rapprochées et on peut même dire confondues», dans la présence ou dans la pensée, il devait nécessairement demeurer une trace «dans la mémoire humaine» et même «dans la mémoire de l'éternité», car il est écrit dans les textes sacrés que «rien de ce qui s'est passé une fois ne s'efface et que c'est inscrit pour toujours sur ce *Liber scriptus* dont il est parlé dans le *Dies inae*».

Entre les amants séparés, le dramaturge a néanmoins établi, ainsi que l'a admirablement montré Jean Rousset, tout «un système de relation indirecte», «une série de rencontres à distance» qui permettent de «maintenir le contact tout en sauvegardant l'absence» et de préserver ainsi cette «présence dans l'absence» qui est le paradoxe et le schéma Fondamental du drame. Or c'est précisément un personnage surnaturel qui, parce qu'il échappe aux contingences spatio-temporelles, constitue ce témoin supérieur, ce relais supraterrrestre ou, selon le mot de Jean Rousset, cette «figure-miroir» qui autorise «les rencontres par la bande». Saint Jacques, identifié à la constellation d'Orion, est ce point céleste et focal où peuvent converger et s'unir les regards et les pensées des amants que la distance éloigne et que cependant rapproche une simultanéité existentielle :

*Moi, phare entre les deux mondes, ceux que t'abîme sépare n'ont qu'à me regarder pour se trouver ensemble. [...]
Tous les murs qui séparent vos cœurs n'empêchent pas que vous existiez en un même temps.
Vous me trouverez comme un point de repère. En moi vos deux mouvements s'unissent au mien qui est éternel.*
(II^e Journée, sc. 7)

La Lune, au dénouement de la seconde Journée, instaure également comme un dialogue entre les amants éloignés et plongés dans le sommeil. «Témoin de la fusion des deux amants» que sa lumière éclairait et dont l'Ombre Double était la projection, la Lune est aussi «ce satellite par lequel transite la parole des amants désormais séparés». Mais les mots qu'elle leur prête apportent une révélation dont ils ne pouvaient eux-mêmes avoir spontanément et clairement conscience : «La Lune est l'inconscient des rêveurs qui s'exprime». La lumière qui en émane en effet «n'est pas faite pour les yeux du corps». Ce qu'elle sert à «manifeste», ce n'est pas le corps ni seulement «cette douleur de femme ensevelie dans la lumière», «ces grandes larmes, pareilles aux nausées de l'agonie», de «l'âme qui veut vomir et que le fer pénètre», mais la secrète et douloureuse acceptation d'un éternel «jamais» qu'elle ne pourra cesser de partager avec son amant. Mais si la Lune est le truchement de l'interdit, elle met aussi dans la bouche et le cœur de Prouhèze les mots, les sentiments et les pensées qui justifient le renoncement au bonheur humain. Si la femme, éphémère et insuffisante à combler le désir infini de son amant, ne peut «lui donner le ciel», du moins elle peut, par son absence et fût-ce au prix de la trahison, «l'arracher à la terre» et «lui fournir une insuffisance à la mesure de son désir», «le priver de lui-même «afin de le donner à Dieu, car «il n'y a rien au ciel et sur la terre que l'amour ne soit capable de donner». À Rodrigue à son tour, lui-même endormi dans un «sommeil sans bords» qui est «la prélibation d'un autre système» et touche «au-delà de la vie», la Lune arrachera l'aveu que la femme aimée ne lui «ouvre le paradis» que pour lui signifier qu'il lui est interdit, lui inflige une «blessure» incurable et un perpétuel supplice en le condamnant à ne pouvoir «échapper à ce paradis de torture», «échapper au paradis» dont elle fait qu'il est «exclu» (II^e Journée, sc. 14). L'Ange achèvera de révéler à Prouhèze, à nouveau plongée dans le sommeil de l'inconscient ou de la vision mystique, la justification de cet amour interdit. La femme est pour le pêcheur céleste une «amorce», un «hameçon dans son cœur profondément enfoncé», un instrument propre à faire comprendre à l'homme orgueilleux la loi du prochain, à «le lui entrer dans la chair», à lui «apprendre le désir» et à l'attirer dans les voies du salut, car «quelle chair pour parler à l'homme plus puissante que celle de la femme ?» Ainsi «cet amour des créatures l'une pour l'autre» est non seulement permis, mais bienfaisant, fût-il entaché de péché : car conformément au mot de saint Augustin mis en exergue, «etiam peccata», «même le péché ! Le péché aussi sert». La femme aimée, sublimée par l'absence ou la mort, métamorphosée en «étoile», «séparée» mais «conductrice», entraînera et guidera son amant vers le ciel où elle le précède en mourant de sa main (III^e Journée, sc. 8). Claudel confiait ainsi aux personnages surnaturels, en leur prêtant le pouvoir de déceler et de clarifier les sentiments les plus secrets de ses héros, le soin d'exprimer sa pensée sur les fonctions et les finalités de l'amour.

Michel Lioure, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py*
Textes réunis par Pascale Thouvenin, Poussière d'Or, 2006



© Alain Fonteray

Rodrigue

Repères biographiques de l'équipe artistique

Olivier Py

Olivier Py, né en 1965 à Grasse, dirige l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis le 1er mars 2007.

Après une hypokhâgne, puis une khâgne au Lycée Fénélon, il entre à l'ENSATT (rue Blanche) puis, en 1987, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, ce qui ne l'empêchera pas d'entamer des études de théologie à l'Institut Catholique. En 1988, sa première pièce, *Des Oranges et des ongles*, est créée par Didier Lafaye au théâtre Essaïon. La même année, Py fonde sa propre compagnie, «L'inconvénient des boutures», et assure lui-même la mise en scène de ses textes. Citons 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 et cinq dramacules d'une durée totale de vingt-quatre heures, présenté en intégrale au Festival d'Avignon 1995 et repris à la Manufacture des Oeillets 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 met également en scène des textes d'Elizabeth Mazev (*Mon père qui fonctionnait par périodes culinaires et autres*, 1989 ; *Les Drôles*, 1993) et de Jean-Luc Lagarce (*Nous les héros*, 1997).

Nommé en juillet 1998 à la direction du Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, il y crée *Requiem pour Srebrenica*, qui a tourné en France, en ex-Yougoslavie, au Canada, aux Etats-Unis et en Jordanie, puis *L'Eau de la Vie* et une deuxième version de *La Jeune fille, le diable et le moulin* (1999) ; *L'Apocalypse joyeuse* (juin 2000) ; *Épître aux jeunes acteurs* (2001) ; *Au Monde comme n'y étant pas* (2002). D'autres metteurs en scène commencent à monter ses pièces : *Théâtres* l'est par Michel Raskine au Théâtre du Point du jour à Lyon en 1998, *L'Exaltation du labyrinthe* par Stéphane Braunschweig au TNS en 2001, *La Servante* par Robert Sandoz en 2004 à Neuchâtel. *Le Soulier de satin*, de Paul Claudel, dont Olivier Py donne une mise en scène en version intégrale à Orléans en mars 2003, est ensuite joué au TNS, au Théâtre de la Ville, au Grand Théâtre de Genève et au Festival d'Edimbourg en 2004, et reçoit le prix Georges-Lherminier, décerné par le Syndicat de la Critique au meilleur spectacle créé en région. En 2005, création d'une trilogie : *Les Vainqueurs*, qui tourne au TNP à Villeurbanne, à la Ferme du Buisson, au Festival d'Avignon, à Paris. La même année, Olivier Py met en scène *A Cry from heaven* de Vincent Woods à l'Abbey Theatre à Dublin.

En 2006, à l'invitation de Jean-Michel Ribes, il présente au Théâtre du Rond-Point «La Grande Parade de Py», ensemble de six spectacles dont il est l'auteur et le metteur en scène : *L'Eau de la Vie*, *La Jeune fille, le diable et le moulin*, *Épître aux jeunes acteurs*, *Les Vainqueurs*, *Chansons du Paradis perdu* et une nouvelle création : *Illusions comiques*, jouée également à Orléans, Lille, Strasbourg, Sartrouville, Caen, Douai, Lorient, Forbach, Annecy, Reims, Creil ou Bordeaux avant d'être reprise en ouverture de saison 2007/2008 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

En juillet 2006, à l'occasion de la clôture du 60^{ème} Festival d'Avignon, Olivier Py met en scène dans la Cour d'honneur du Palais des Papes un hommage à Jean Vilar, *L'Enigme Vilar*. C'est également au Festival d'Avignon, en 1996, qu'il interprète pour la première fois son personnage de cabaret : Miss Knife, dont le tour de chant, *Les ballades de Miss* (Théâtre du Rond-Point, Café de la Danse), Orléans, Cherbourg, Lyon, au Petit Quevilly, à New York ou à Bruxelles (un disque a été édité par Actes Sud). Mais Olivier Py a également joué dans des spectacles mis en scène par Jean-Luc Lagarce, François Rancillac, Eric Sadin, Pascal Rambert, Nathalie Schmidt, ou dans des longs-métrages signés Jacques Maillot, Cédric Klapisch, Michel Deville, Laurent Bénégui, Peter Chelsom ou Noémie Lvovsky (à noter qu'il tient aussi un rôle dans son premier film : *Les Yeux fermés*, qu'il a réalisé en 1999 pour Arte). Nommé en mars 2007 à la direction du Théâtre National de l'Odéon, il y crée *l'Orestie* d'Eschyle en mai

2008, dont il a réalisé la traduction (texte paru aux Editions Actes Sud-Papiers). En décembre 2008 il met en scène aux Ateliers Berthier trois contes de Grimm, *L'Eau de la vie*, *La jeune fille, le diable et le moulin* et crée *La Vraie Fiancée* dont il a réalisé la traduction (texte paru aux Editions Actes Sud). En janvier 2009 il crée *les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, spectacle à deux comédiens joué hors les murs et destiné au public scolaire. En mars 2009, il reprend à l'Odeon *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel.

Depuis une dizaine d'années, Olivier Py a abordé la mise en scène d'opéra : *Der Freischütz* de C. M. von Weber à l'Opéra de Nancy (1999), *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (2001) et *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (2003) au Grand Théâtre de Genève, repris à l'automne 2008 au Grand Théâtre de Genève dans le cadre de la Trilogie du Diable, *Le Vase de parfums* (musique de Suzanne Giraud, livret d'Olivier Py) à l'Opéra de Nantes (2004), *Tristan und Isolde* et *Tannhäuser* de Richard Wagner au Grand Théâtre de Genève (2005), *Curlew River* de Benjamin Britten (Edimbourg, 2005, repris au Théâtre des Célestins de Lyon en 2008), *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy à Moscou (2007), dont il est tiré un film qui sortira dans les salles en mars 2009, *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky à l'Opéra Garnier en mars 2008.

Lauréat de la Fondation Beaumarchais et boursier du Centre National du Livre, Olivier Py s'est vu décerner le Prix Nouveau Talent Théâtre/SACD (1996) ainsi que le Prix Jeune Théâtre de l'Académie Française (2002). Certains de ses textes sont disponibles aux Solitaires Intempestifs, aux éditions Grandvaux, à L'école des loisirs, chez Bayard ou ARTE éditions ; la plupart de son œuvre est éditée chez Actes Sud (qui a notamment publié en 2005 son premier roman, *Paradis de tristesse*, dans la collection Babel). Son théâtre a été traduit en anglais, italien, allemand, slovène, espagnol, roumain et grec.

John Arnold

John Arnold a commencé sa carrière d'acteur au théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine. Puis il a travaillé avec entre autres Joël Pommerat, François Kergourlay, François Joxe, Christophe Rauck, Stéphane Braunschweig, Olivier Py (*Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Epître aux jeunes acteurs*, *L'Enigme Vilar*). Dernièrement *Le Cid* de Pierre Corneille mis en scène par Alain Ollivier, *Pénélope o Pénélope* mis en scène par Simon Abkarian, *Gertrude* mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti.

Au cinéma, il a tourné avec de nombreux réalisateurs, dont Bertrand Tavernier, Sofia Coppola, Jean-Michel Ribes, François Ozon.

Olivier Balazuc

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il a joué au théâtre, sous la direction de Julien Sibbe (*Trois pièces courtes* de Tchekhov et *Le Legs* de Marivaux), Gabriel Garran (*Autour de Kateb Yacine*), Catherine Marnas (*Qui je suis (parcours Pasolini)*). Il a participé à des lectures avec Stéphanie Loïk et Françoise Lebrun dans *Les mers rouges* de Liliane Atlan, *Badier Grégoire* d'Emmanuel Darley et Philippe Adrien dans *Campagne Première* d'Antoine Bourseiller.

En tant que metteur en scène, il monte *L'Institut Benjamenta* d'après Robert Walser, *Elle* de Jean Genet, *Hot House* de Harold Pinter, puis en 2006, *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche. Il est auteur de nouvelles, de pièces de théâtre et a été lauréat deux années consécutives du Prix du Jeune Ecrivain pour *Icare*, Mercure de France en 1998 et *L'Odyssée interrompue*, Editions Le Monde en 1997.

Il a joué avec Olivier Py dans *Au monde comme n'y étant pas*, dans le cadre d'un atelier du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, puis dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Vainqueurs* et *Les Illusions comiques*.

Jeanne Balibar

Jeanne Balibar s'est formée au Conservatoire National Supérieur de Musique (classe de danse classique) ainsi qu'au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Très vite, elle est pensionnaire à la Comédie-Française, où elle travaille notamment avec Jacques Lassalle, Jean-Louis Benoît, Christian Rist, Philippe Adrien, Muriel Mayette. Au bout de deux saisons, elle poursuit son travail théâtral hors de ce cadre, avec des metteurs en scène comme Julie Brochen (*Penthesilée* de Kleist, à l'Odéon hors les murs, 1997 ; *Oncle Vania* de Tchekhov, Théâtre de l'Aquarium, 2003-2004), Katharina Talbach (*Macbeth* de Shakespeare, au Théâtre National de Chaillot, 1997), Joël Jouanneau, Jean-François Peyret (*Tournant autour de Galilée*, Odéon-Berthier, 2008), Alain Françon ou Olivier Py, qui lui confie une première fois le rôle de Prouhèze dans *Le Soulier de Satin* en 2003.

Au cinéma, depuis *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, d'Arnaud Desplechins (1996), qui lui vaut une première nomination de Meilleur Espoir Féminin aux Césars 1996, Jeanne Balibar a tourné dans une bonne vingtaine de longsmétrages signés Bruno Podalydès (*Dieu seul me voit*), Laurence Ferreira Barbosa (*J'ai horreur de l'amour*), Mathieu Amalric (*Mange ta soupe* ; *Le Stade de Wimbledon*), Olivier Assayas (*Fin Août, début septembre* ; *Clean*), Jean-Claude Biette (*Trois Ponts sur la rivière* ; *Salimbank*), Benoît Jacquot (*Sade*), Jeanne Labrune (*Ça ira mieux demain*), Raoul Ruiz (*La Comédie de l'innocence*), Jacques Rivette (*Va Savoir* ; *Ne Touchez pas à la hache*), Amalia Escriva, Guillaume Nicloux, Christophe Honoré, Danièle Dubroux, Michael Winterbottom, Christine Laurent, Rabah Ameur Zaimèche, Alain Berliner. Dernièrement, on a pu la voir dans *Françoise Sagan* de Diane Kurys, *Le Plaisir de chanter* d'Ilan Duran Cohen, *La Fille de Monaco* d'Anne Fontaine et *Le Bal des actrices*, de Maïwenn. Pour la télévision, où elle fait ses débuts en 2006, Jeanne Balibar a tourné avec Josée Dayan, Claire Devers, Jean-Paul Civeyrac et Diane Kurys.

Jeanne Balibar, qui est également chanteuse, a enregistré deux albums à ce jour : *Paramour* (Bande à Part) et *Slalom Dame* (Naïve).

Damien Bigourdan

Après trois années passées au cours Florent, Damien Bigourdan intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, diplômé en 2001.

Il met en scène et joue dans *Léonce et Léna* de Büchner au théâtre du Cabestan. Il a joué dans *Electre* d'Hugo von Hofmannstahl, mis en scène par Julie Recoing et Rachida Brakni, *Aux Larmes Citoyens*, mis en scène par Raymond Acquaviva puis, *Elle* de Jean Genet, mis en scène par Olivier Balazuc, *Le Retour de Harold Pinter*, mis en scène par Catherine Hiegel, *Au monde comme n'y étant pas* d'Olivier Py et en 2002, *Des plâtres qu'on essuie...* texte et mis en scène par Olivier Coyette. Damien Bigourdan est aussi chanteur lyrique (ténor), dernièrement : Gérard dans *Les enfants terribles* de Philip Glass et Jean Cocteau dans une mise en scène de Paul Desveaux.

Nazim Boudjenah

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il a joué au théâtre, sous la direction de Gilles Nicolas, de Daniel Benoin, d'Eric Vigner, de Jean-Baptiste Sastre. Il monte *Britannicus* de Racine, et joue dans *Fragments Henri VI/Richard III* de Shakespeare mis en scène par Patrice Chéreau, dans *La Bataille de Vienne* de Peter Turini mis en scène par Catherine Hiegel, dans *Matricule* de Luc Bassong mis en scène par Simone Benmussa, dans *Dom Juan* mis en scène par Christophe Thiry et dans *Purifiés* de Sarah Kane, mis en scène par Hubert Colas.

En 2002, il crée *La Rose de Mongolie* avec B. Michel et en 2005, *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, où il se met lui-même en scène.

Il travaille sous la direction d'Olivier Py dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel en 2002 et dans *Les Vainqueurs* d'Olivier Py en 2004, *L'Orestie* d'Eschyle et dernièrement *Les Sept contre Thèbes* d'après Eschyle.

Céline Chéenne

Après avoir fait le Conservatoire de Région de Rennes sous la direction de Guy Parigot, elle est entrée à l'Ecole du Théâtre National de Bretagne en 1991 où elle travaille avec Robert Cantarella, Hans-Peter Cloos, Didier-Georges Gabily, Matthias Langhoff, Claude Régy, Bruno Böeglin, Bruno Bayen...

Elle a travaillé avec Robert Cantarella, Irina Dalle, Olivier Balazuc, Julia Zimina, Thibaut Fack.

En 1994, elle rencontre Olivier Py et joue dans *L'Architecte et la Forêt* et *La Serinette*, pièce et dramatique du cycle *La Servante* (1995), puis dans *Le Visage d'Orphée* (1997, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes), *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin* et *L'Eau de la vie* d'après deux contes des frères Grimm (1999, nouvelle version en 2006), *L'Apocalypse joyeuse*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel (2004), *Les Vainqueurs* (2005). Dernièrement, *L'Orestie* d'Eschyle et *La Vraie Fiancée* d'après les Contes de Grimm. Au cinéma, elle a joué dans *Paroles* de Chantal Richard et *Les Yeux fermés* d'Olivier Py.

Sissi Duparc

Elle a joué sous la direction de Redjep Mitrovitsa en 1997 dans *Phèdre* de Racine et *Le Misanthrope* de Molière, dans *Guignol's band* de Louis-Ferdinand Céline à la Maison de la poésie en 1998, dans *Et maintenant le silence*, écrit et mis en scène par Philippe Calvario en 1999, puis dans *L'Apocalypse joyeuse* d'Olivier Py (2000 et 2001).

Au cinéma, elle a tourné avec Claude Zidi, Luc Besson en 1998 et en 2002 avec Philippe Barassa, Odile Abergel, Hany Tamba, Jeanne Gottesdiener et Tonie Marshall.

Frédéric Giroutru

Comédien formé au Conservatoire National de Région de Grenoble où il a travaillé avec Philippe Sire, Laurent Gutmann, Laurent Pelly, Stéphane Auvray-Nauroy, Claude Degliame, Claude Régy, il intègre la classe libre de l'école Florent où il complète sa formation avec Stéphane Auvray-Nauroy, Jean-Michel Rabeux et Michel Fau.

Il joue dans l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, mis en scène par Michel Fau, avant d'entrer au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans la classe de Dominique Valadié puis d'Andrzej Seweryn.

Dernièrement, il a joué dans la trilogie d'Olivier Py *Les Vainqueurs*.

Il a aussi travaillé avec Jean-Michel Rabeux, Tilly, Wajdi Mouawad et Benjamin Moreau.

Michel Fau

Après une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il travaille avec Michel Bouquet, Jacques Weber, Gabriel Garran, Gilberte Tsäi.

Il joue sous la direction de Laurent Gutmann dans *Le nouveau Menoza* de Lenz, Jean-Luc Lagarce dans *La Cagnotte* d'Eugène Labiche, Jean-Claude Penchenat dans *Peines d'Amour perdues* de Shakespeare, Pierre Guillois dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, Stéphane Braunschweig dans *Le Marchand de Venise* et *Othello* de William Shakespeare, Jean Gillbert dans *Athalie* de Racine. Il crée le monologue *Hyènes* de Christian Siméon, mis en scène par Jean Macqueron et travaille régulièrement avec Jean-Michel Rabeux : dans *Le ventre*, *Meurtres hors-champ* d'Eugène Durif et *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, *Feu l'amour*, trois pièces de Georges Feydeau. En 2005, il a joué dans *Les Brigands* de Schiller mis en scène par Paul Desvaux et *Le balcon* de Genet mis en scène par Sébastien Rajon, et en 2007 dans *L'Ignorant et le fou* de Thomas Bernhard mis en scène par Emmanuel Daumas.

Comédien de longue date pour Olivier Py, il joue dans la plupart de ses mises en scène : *Les aventures* de Paco Goliard, *La servante*, *Le visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Le soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Illusions comiques* et *L'Orestie* d'Eschyle. Il a mis en scène *Thérèse Raquin* d'après Zola,

Créanciers de Strindberg, *La Désillusion* de Frédéric Constant, *American Buffalo* de David Mamet.

Pour l'opéra, il collabore avec Le Duo Dijon et le Festival de Saint-Céré : il met en scène *Le Condamné à mort* d'après Jean Genet, mis en musique par Philippe Capdenat, *Così fan tutte* de Mozart, *Tosca* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Bastien et Bastienne* de Mozart et *Madame Butterfly* de Puccini. On a pu le voir au cinéma dans *Harry, un ami qui vous veut du bien* de Dominik Moll, *Le Créateur* d'Albert Dupontel et *Les Yeux fermés* d'Olivier Py.

Il enseigne à l'école Florent et dans des conservatoires de région.

Philippe Girard

Formé à l'Ecole du Théâtre National de Chaillot (1983-86), il a notamment travaillé avec Antoine Vitez (*Hernani*, *Lucrece Borgia*, *Le Soulier de satin*, *Les Apprentis Sorciers*), Alain Ollivier (*Le Partage de midi*, *À propos de neige fondue*, *La métaphysique d'un veau à deux têtes*, *Le Cid*), Bruno Bayen (*Torquato Tasso*), Pierre Barrat (*Turcaret*, *Le Livre de Christophe Colomb*), Jean-Paul Lucet (*Un bon patriote*), Felix Preder (*Le mariage*), Eloi Recoing (*La Famille Schroffenstein*), Pierre Vial (*La Lève de Jean Audureau*), Stéphane Braunschweig (*Franziska*, *Peer Gynt*), Claude Duparfait (*Idylle à Oklahoma*), Benoît Lambert (*Pour un oui pour un non*), Sylvain Maurice (*Thyeste*), Jacques Falguière (*Un Roi de Giorgio Manganelli*), Olivier Balazuc (*Le chapeau de paille d'Italie*).

De 2001 à 2005, il fait partie de la troupe permanente du Théâtre National de Strasbourg, où il joue, sous la direction de Stéphane Braunschweig, dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, ainsi que dans *Maison d'arrêt* d'Edward Bond, mis en scène par Ludovic Lagarde, *Le Festin de Pierre* de Molière, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti et *Titanica* de Sébastien Harrisson, mis en scène par Claude Duparfait. Avec Olivier Py, il a joué

dans *Les Aventures de Paco Goliard*, *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Les Illusions Comiques*, *L'Enigme Vilar*, *Faust nocturne*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel et *L'Orestie* d'Eschyle.

Au cinéma et à la télévision, il a travaillé entre autre avec Jacques Rouffio, Jean-Paul Rappeneau, Pierre Salvadori, James Ivory, Jacques Maillot, Jean-Paul Rouve, Nina Companeez, David Delrieux, B. Van Effenterre.

Mireille Herbstmeyer

Actrice et fondatrice avec Jean-Luc Lagarce du Théâtre de la Roulotte en 1981. De 1981 à 1985, elle participe aux créations, adaptations et mises en scène de Jean-Luc Lagarce, notamment : *De Saxe, roman*, *Les Solitaires intempestifs*, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* ainsi que *Vagues souvenirs de l'année de la peste* de Daniel Defœ, *Instructions aux domestiques* de Jonathan Swift, *Chroniques maritales* de Marcel Jouhandeau, *On purge bébé* de Feydeau, *La Cantatrice chauve* de Ionesco, *Le Malade imaginaire* de Molière, *La Cagnotte* de Labiche.

Elle a joué récemment avec Olivier Py dans *Nous les héros* de Jean-Luc Lagarce, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *L'Enigme Vilar*, *Les illusions comiques* et *Les Sept contre Thèbes* d'après Eschyle ; avec Michel Dubois dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare ; avec Dominique Féret dans *Les Yeux rouges* de Dominique Féret et *La Pesanteur et la grâce* de Simone Weil ; avec Jean Lambert-Wild dans *Orgia* de Pasolini ; avec François Berreur dans *Prometeo* de Rodrigo Garcia et *Requiem opus 61* de Mohamed Rouabhi ; avec Hubert Colas dans *Hamlet* de Shakespeare.

Elle travaille également pour la télévision et le cinéma : *Mathilde*, *Farce noire*, et *Vacances volées* d'Olivier Panchot, *Le Rouge et le noir* de Jean-Daniel Veraeghe et *La Vie nue* de Dominique Boccarossa.

Miloud Khétib

Au théâtre, il a travaillé avec, entre autres, Jorge Lavelli (*Bella Ciao* de F. Arrabal, *L'île pourpre* de Bougalkov), Jean-Marie Patte (*Rodogune* de Corneille, *Faust* de Marlowe), Philippe Adrien (*Ubu roi* d'Alfred Jarry, *Homme pour homme* de Bertold Brecht, *La poule d'eau* de Withiewicz), Patrice Chéreau (*Les Paravents* de Jean Genet, *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen), Claude Régy (*Le parc* et *Grand et petit* de B. Strauss, *Ivanov* d'Anton Tchekhov, *Par les villages* de P. Handke), Hervé Tougeron, Luc Bondy (*Le Conte d'hiver* de Shakespeare), Jean-Michel Rabeux (*L'Amie de leurs femmes* de Pirandello, *L'Indien*, *Les Charmilles*, et *Le Sang des Atrides* de Jean-Michel Rabeux), Anne Torrès (*Expédition Rabelais*), Daniel Jeanneteau (*Iphigénie* de Racine), Isabelle Jannier (*Roméo et Juliette* de Shakespeare).

Avec Oliver Py, il joue dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel (2002 et 2003) et dernièrement dans *L'Orestie* d'Eschyle.

Boulgakov mis en scène par Daniel Jeanneteau, et dans *L'Art de la comédie* d'Eduardo de Filippo mis en scène par Marie Vayssièr.

Il a mis en scène *Les Suppliantes* d'Eschyle et *Oh Les beaux jours* de Beckett.

Stéphane Leach

Pianiste, compositeur, chef de chant, Stéphane Leach écrit des musiques pour la scène ou le cinéma depuis 1991. Il rencontre Olivier Py en 1999, à l'occasion des *Contes de Grimm*, et signe depuis la musique originale de la plupart de ses spectacles, depuis *L'Apocalypse Joyeuse* (2000), *Les Vainqueurs* (2005), *Illusions Comiques* (2006) ou le quatuor à cordes de *Faust* nocturne (2007) jusqu'à *L'Orestie*, créée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en mai 2008 et qui valut à Stéphane Leach le Prix du Syndicat de la Critique pour la meilleure musique de scène.

Au fil des années, Stéphane Leach a également travaillé pour d'autres metteurs en scène, dont Jean Jourdeuil et/ou Jean-François Peyret (*Cabaret Valentin*, MC 93 Bobigny, 1993 ; *Traité des passions*, MC 93 Bobigny, 1996). Il est intervenu comme artiste-interprète dans plusieurs spectacles, participé à de nombreux concerts (notamment à Radio-France) et enregistré plusieurs disques.

Sylvie Magand

En 1985, Sylvie Magand obtient un premier prix d'accordéon (médaille d'argent, catégorie excellence) au concours UNAF. Deux ans plus tard, elle obtient son diplôme d'Etat ; en 1988, elle est Premier Prix Supérieur de la Ville de Paris, admise au concours CNFPT et titularisée.

Depuis, Sylvie Magand a interprété (à l'accordéon ou au bandonéon) des musiques de Patrick Marcland, Pierre Roulier, Jean-Yves Rivaud, Astor Piazzola, Olivier Dejour, Gualtiero Dazzi, Jean-Claude Penner, Stéphane Leach, ou Olivier Holt, dans des spectacles d'Alain Maratrat, Laurence Marthouret, Jean-Louis Bihoreau, Jean Dautremay, Stéphane Braunschweig, Mireille Larroche, Gilles Bouillon et Olivier Py, pour lequel elle a accompagné, depuis 1992, *Les Aventures* de Paco Goliard, *Les Contes de Grimm*, *L'Apocalypse Joyeuse* et *Les Vainqueurs*.

Sylvie Magand est professeur d'accordéon à l'Ecole Nationale de Musique de Montreuil depuis 1992.

Christophe Maltot

Comédien, Christophe Maltot est engagé par Daniel Mesguich dès sa sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique pour jouer dans son *Hamlet*. Il enchaîne dès lors les premiers rôles sous la direction d'Anne Torrès, Jacques Osinski, Philippe Lanton, Guy-Pierre Couleau, Caterina Gozzi ou Olivier Py, qui l'embarque dans l'aventure du *Soulier de satin* et lui confie le rôle principal de son cycle *Les Vainqueurs*. Dernièrement, il a joué dans *Gertrude* d'Howard Barker, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti.

Metteur en scène, il fonde sa compagnie, Articule, en 1999 et intègre la même année l'Institut Nomade de la Mise en Scène. Il y fait la connaissance de Claude Régy, avant d'assister Matthias Langhoff en Afrique Noire sur son *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Depuis 2005, il dirige le TGP d'Orléans, où il a mis en scène une bonne dizaine de spectacles.

Formateur et professeur, Christophe Maltot a créé le Jeune Théâtre Régional d'Orléans, structure de professionnalisation en région pour quatre comédiens permanents. Il a développé et dirigé pendant quatre ans (2003-2007) le Département Théâtre du Conservatoire d'Orléans. Depuis 2005, sa compagnie est partenaire artistique des Options Théâtre du Lycée Voltaire d'Orléans.

Élizabeth Mazev

Elizabeth Mazev «monte» à Paris à vingt ans, avec son ami depuis l'école communale, Olivier Py. Elle a collaboré régulièrement avec lui, tout en travaillant avec d'autres metteurs en scène, tels François Rancillac, Jean-Luc Lagarce, Giorgio Barberio Corsetti, Claude Buchvald, Valère Novarina, Caterina Gozzi, François Berreur, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel. Ses textes sont publiés aux Solitaires Intempestifs.

Jean-François Perrier

Après une formation universitaire qu'il termine comme agrégé d'Histoire en 1972, il occupe un poste d'assistant au département de Sciences Politiques à l'université Paris I – Sorbonne. Il démissionne en 1981 pour devenir comédien permanent au Théâtre du Campagnol qu'il avait rejoint en 1979. Jusqu'en 1985 il joue dans *En R'venant d'l'Expo*, *le Bal*, *Vautrin–Balzac* entre autres. Ensuite il travaille avec Giorgio Strehler, Jorge Lavelli, Eric Vigner, Jean-Louis Martinelli qui lui demande de rejoindre la troupe du TNS comme comédien et conseiller artistique et pédagogique à l'Ecole du TNS. De retour à Paris en 2000, il travaille avec Jacques Rebotier, Yannis Kokkos et Jean-Louis Martinelli. Il participe aussi à des mises en scène de David Géry, Gilberte Tsai et Olivier Py.

Parallèlement au théâtre il joue au cinéma sous la direction d'Ettore Scola pour 3 films, Robert Altman, Claude Chabrol, Daniel Vigne, Laurence Ferreira-Barbosa, James Ivory, Michel Deville, Caro et Jean Jeunet, Jean Marbœuf, Philippe Lioret participe à plus de 25 réalisations télévisuelles ainsi qu'à des dramatiques pour France Culture.

Alexandra Scicluna

Ancienne élève de l'école du Théâtre National de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, Alexandra Scicluna a travaillé de nombreuses années sous la direction de Didier-Georges Gabily, mais aussi dans de nombreux spectacles de Stéphane Braunschweig dont *Amphitryon* et *Penthésilée* de Von Kleist, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov.

Plus récemment, on a pu la voir dans les spectacles de Françoise Sivadier, Jean-Christophe Saïs, Anne Torres et Yann-Joël Collin : *Henri IV* et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, *La Nuit surprise par le jour* et dans la trilogie *Le Bourgeois*, *la Mort* et *le Comédien* mis en scène par Eric Louis.

Avec Olivier Py, elle a joué dans *L'Orestie* d'Eschyle.

Bruno Sermonne

Acteur et metteur en scène, Bruno Sermonne a joué entre autres avec Ariane Mnouchkine dans *Méphisto* ; Antoine Vitez, *La Mouette* et *Oncle Vanja* de Tchekhov ; Robert Cantarella, *Le Renard du Nord* de Noëlle Renaude ; Claude Buchvald, *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina ; Jacques Falguières, *George Dandin* et Brigitte Jaques, *Dom Juan*.

En tant que metteur en scène, il a monté *Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo, *Andromaque* de

Racine, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Les nuits blanches* de Dostoïevski, *Une saison en enfer* de Rimbaud dont il a réalisé un enregistrement pour France Culture, *Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy, *Rapport pour une académie* de Kafka, *La folie Tristan*. Il est également traducteur de Tchekhov et de Pouchkine.

Il a participé à plusieurs spectacles d'Olivier Py : *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Vainqueurs* et *L'Orestie* d'Eschyle.

Au cinéma, il a tourné *Une Femme en Fuite* de Maurice Rabinovitch, *La Nuit Miraculeuse* d'Ariane Mnouchkine, *Le chant d'Enéide* de Vincent Merlin, *Monsieur Mortin* de Nader Takmil-Homayoon, *Les Yeux fermés* d'Olivier Py, *Les Voix Alentour* et *Nuage* de Sébastien Betbeder, *L'Examen de Minuit* et *Eros thérapie* de Danielle Dubroux.

Pierre -André Weitz

De 1975 à 1985, il suit des études instrumentales de trompette, saxo, tuba avant d'entrer au Conservatoire de Strasbourg, section Art Lyrique. Parallèlement il suit des études à l'École d'architecture de Strasbourg, où il obtient le diplôme d'architecte D.P.L.G. Après avoir été assistant décorateur de Marie-Hélène Butel et Gilone Brun, il signe son premier spectacle, décor et costumes, à l'âge de 18 ans : *George Dandin* de Molière, mis en scène par Jean Chollet.

Il collabore depuis 1993 aux spectacles d'Olivier Py, dont il crée d'abord les décors : *Les Aventures* de Paco Goliard, *Les Drôles* d'Elizabeth Mazev, puis les décors et les costumes : *La Servante*, *Nous les héros* de Jean-Luc Lagarce, *Le Visage d'Orphée*, *La Jeune fille, le diable et le moulin*, *L'eau de la vie* et *La Vraie Fiancée* (d'après les frères Grimm), *Requiem pour Srebrenica*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel et *Les Vainqueurs*, ainsi que *A Cry from heaven* de Vincent Woods à l'Abbey Theatre, Dublin et *les Illusions comiques*. Il travaille également avec Jean-Michel Rabeux pour les décors et costumes de nombreux spectacles.

Pour l'opéra, il signe les décors et les costumes des opéras mis en scène par Olivier Py : *Der Freischütz* de Weber (Opéra de Nancy, 1999), *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (Grand Théâtre de Genève 2001), *La Damnation de Faust* de Berlioz (Grand Théâtre de Genève, 2003), *Le Vase de parfums* de Suzanne Giraud (Opéra de Nantes, 2004), *Tristan et Isolde* puis *Tannhäuser* de Richard Wagner (Grand Théâtre de Genève, 2005), *Curlew river* de Benjamin Britten (Festival d'Edimbourg, 2005), *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (Théâtre Stanislavski, Moscou, Festival International Tchekhov, 2007), ainsi qu'*Otello* de Verdi mis en scène par Michel Raskine (Opéra de Lyon, 2003).

Il a également participé en tant que chanteur à plusieurs productions de l'Atelier Lyrique du Rhin, de l'Opéra du Rhin et de l'Opéra de Lyon.

Il enseigne la scénographie à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg.

17 septembre - 25 octobre 2008 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Tartuffe <i>de Molière</i> <i>mise en scène</i> Stéphane Braunschweig
23 septembre - 19 octobre 2008 Ateliers Berthier 17 ^e	Ricercar Théâtre du Radeau <i>mise en scène</i> François Tanguy
6 novembre - 7 décembre 2008 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Othello <i>de William Shakespeare</i> <i>mise en scène</i> Éric Vigner
12 novembre - 18 décembre 2008 Ateliers Berthier 17 ^e	Le Songe d'une nuit d'été <i>de William Shakespeare</i> <i>mise en scène</i> Yann-Joël Collin, La Nuit Surprise par le Jour
23 décembre 2008 - 18 janvier 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Trois contes de Grimm (La Jeune Fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie, La Vraie Fiancée) <i>d'après</i> Les Frères Grimm <i>mise en scène</i> Olivier Py <i>spectacles pour tous, à partir de 7 ans</i>
8 janvier - 8 février 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Gertrude (Le Cri) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Giorgio Barberio Corsetti
4 - 20 février 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Frédéric Maragnani
7 - 29 mars 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Le Soulier de satin <i>de Paul Claudel</i> <i>mise en scène</i> Olivier Py
12 - 25 mars 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Les Européens (Combats pour l'amour) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Christian Esnay
26 mars - 11 avril 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Tableau d'une exécution <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Christian Esnay
2 - 11 avril 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	John Gabriel Borkman <small>en allemand surtitré</small> <i>de Henrik Ibsen</i> <i>mise en scène</i> Thomas Ostermeier
5 - 16 mai 2009 Ateliers Berthier 17 ^e Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Impatience festival de jeunes compagnies
20 mai - 25 juin 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	La Dame de chez Maxim <i>de Georges Feydeau</i> <i>mise en scène</i> Jean-François Sivadier
27 mai - 6 juin 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Faust <small>en lituanien surtitré</small> <i>d'après</i> Johann Wolfgang von Goethe <i>mise en scène</i> Eimuntas Nekrosius
11 - 21 juin 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	La Maladie de la famille M. <small>en roumain surtitré</small> <i>de Fausto Paravidino</i> <i>mise en scène</i> Radu Afrim