

**Contenu de la formation initialement prévue le 3 janvier 2022**

Sommaire

**LE SOULIER DE SATIN DE PAUL CLAUDEL..... p. 2**

**I/ Qu'est-ce que ça raconte ?**

1/ Principalement la fable de Prouhèze et Rodrigue

2/ Autour de cette fable

3/ Le cadre spatio-temporel

*A/ Le siècle d'or espagnol*

*B/ Avantages de ce choix*

4/ Titre et sous-titre

*A/ Titre*

*B/ Sous-titre*

**II Qu'est-ce que c'est ?**

1/ Une autobiographie : transposition d'un adultère en une quête de salut spirituel

2/ Une parabole

*A/ Annoncée comme telle.*

*B/ Contexte de l'écriture : écho de la Contre-Réforme*

*C/ Conception catholique de la condition humaine*

*D/ La question du mariage : « Ce n'est pas l'amour qui fait le mariage mais le consentement. »*

*E/ Le thème du sacrifice*

*F/ La fonction religieuse du cadre espagnol de l'histoire et de la forme espagnole de la pièce.*

*G/ Le vers claudélien*

3/ « un hymne à la puissance illimitée du théâtre » qui impose une esthétique baroque

*A/ Une écriture sans contraintes.*

*B/ La distanciation*

*C/ Des références esthétiques*

**III/ Conclusion**

**LE SOULIER DE SATIN PAR ANTOINE VITEZ..... p. 8**

**I/ Avant Vitez : les mises en scènes**

**II/ Vitez (qui a le même âge que Claudel en 1924)**

1/ L'approche dramaturgique de Vitez.

*A/ Claudel comme novateur*

*B/ La clarté de l'histoire*

2/ La scénographie

*A/ Dans les théâtres en général*

*B/ Au palais des papes d'Avignon*

3/ Le travail des acteurs et actrices

*A/ Les interprètes et l'espace*

*B/ Les interprètes et le texte*

**CONCLUSION GENERALE**..... p. 12

Lien vers les travaux effectués dans la classe de terminale de spécialité de Mme Huckel-Ottenwelter au lycée Camille Sée. .... p. 12

Sources..... p. 12

**CAPTURES D'ECRAN ET AUTRES IMAGES POUR ILLUSTRER L'EXPOSÉ CI-DESSUS**... p. 13

## LE SOULIER DE SATIN DE PAUL CLAUDEL (1929)

### **I/ Qu'est-ce que ça raconte ?**

#### 1/ Principalement la fable de Prouhèze et Rodrigue

- Elle repose sur le topos de la séparation des amants : **1<sup>ère</sup> journée** : dans l'Espagne du siècle d'Or, Prouhèze est amoureuse de Rodrigue et réciproquement, mais mariée à Pélage qui devant partir pour marier Isabel, une cousine de Prouhèze, laisse cette dernière sous la garde de Balthazar. Camille, épris de Prouhèze, part à Mogador (côte atlantique du Maroc) pour gouverner une forteresse. Prouhèze fait don de son soulier de satin à la Vierge Marie pour placer son mariage sous sa protection, tout en promettant de tout faire pour rejoindre Rodrigue que le roi d'Espagne vient de nommer vice-roi des Indes (Amériques). À la faveur d'un affrontement armé concernant sa cousine Isabel partie également rejoindre un amant, Prouhèze échappe à Balthazar sous les yeux d'un Ange. **2<sup>ème</sup> journée** : Prouhèze est envoyée par Pélage pour gouverner en son nom la forteresse de Mogador, Camille serait sous ses ordres. Rodrigue faisant voile vers l'Amérique se rend à Mogador. Prouhèze refuse de le voir et lui commande par l'intermédiaire de Camille, de partir sans elle. Ce qu'il fait. **3<sup>ème</sup> journée** : 10 ans plus tard, après la mort du vieux Pélage, Prouhèze épouse Camille et renonce à Rodrigue pour sauver l'âme de celui-ci ; sa foi lui fait espérer une union spirituelle avec Rodrigue dans l'au-delà. Devenu vice-roi des Indes et ayant pour maîtresse Isabel, Rodrigue reçoit de cette dernière une lettre de Prouhèze 10 ans après son écriture. Il abandonne tout pour la rejoindre à Mogador. Alors qu'ils s'aiment encore, Prouhèze convainc Rodrigue de renoncer à elle et lui laisse son enfant, Sept-Épées, dont le père est Camille (mais fille de Rodrigue par l'amour de Prouhèze pour lui). Peu après le départ de Rodrigue, Camille et Prouhèze meurent en faisant exploser la forteresse de Mogador, la soustrayant ainsi aux Maures. **4<sup>ème</sup> journée** : Rodrigue vit sur un bateau, et peint des images saintes avec un ami japonais ; il rencontre brièvement sa fille, il n'a plus la force de la suivre dans ses projets de lutte contre les Maures ; à la cour du roi présente sur un palais flottant, il est ridiculisé. Devenu esclave, dépouillé de tout, il connaît enfin la paix.

- En ce qui concerne les deux journées au programme des spé : la deuxième journée se conclut sur la séparation des amants (souhaitée par Prouhèze) (sc. 11) et sur le sens de cette séparation donnée par la Lune (sc. 14). Et paradoxalement, sur le soupçon d'une union charnelle fugitive des deux amants (l'ombre double de la scène 13) car la Lune dit : « tous les deux à la fois qui l'un dans l'autre en moi se sont submergés » ; « la soudure aussitôt de leurs âmes et de leurs corps » ; « ce signe que Dieu leur avait défendu. »<sup>1</sup>.

#### 2/ Autour de cette fable.

- À cette fable des amants séparés, sont mêlées des histoires parallèles : celle de l'amour entre Dona Musique, cousine de Prouhèze, et le vice-roi de Naples : mariage et enfant : c'est le double inversé de l'histoire de Prouhèze/Rodrigue, une image de tentation), celle de Dona Isabel, celle de Sept-Épées... Donc diverses trames narratives et de récits enchâssés à la manière des contes des Mille et une nuits, mais aussi de la Recherche de Proust.<sup>2</sup>

#### 3/ Le cadre spatio-temporel

##### *A/ le siècle d'or espagnol*

Même si la discussion entre les saints (début 2<sup>ème</sup> journée) englobe une temporalité allant du 4<sup>ème</sup> siècle au 20<sup>ème</sup> siècle (qui fait que les différentes époques semblent se dérouler en simultané : point de vue de Dieu<sup>3</sup>), l'action se tient principalement en Espagne vers 1600 (pas très précis : bataille de Lépante (1571), l'Invincible Armada (1588), allusion au peintre Velasquez (1599-1660), construction de la basilique Saint-Pierre (1506-1626), sans compter les nombreux anachronismes, en particulier la construction du canal de Panama (3<sup>ème</sup> journée) : l'idée date de 1630 mais sa construction a eu lieu entre 1888 et 1914.

<sup>1</sup> Deuxième journée, scène 13. Le débat n'est pas tranché.

<sup>2</sup> Préface de M. Autrand, page X

<sup>3</sup> Cours de P. Dethurens.

### *B/ Avantages de ce choix*

- Cette période suit de près le Concile de Trente (1545-1563), à l'origine de la Contre-Réforme s'opposant aux dogmes protestants. Cela fait écho avec la situation de l'Église catholique en France au début du 20<sup>ème</sup> siècle.
- C'est une période assez éloignée du public pour que Claudel ne soit pas accusé de refaire Partage du Midi qui utilise sous d'autres noms les mêmes personnages et la même situation.
- mais c'est une période assez proche pour être reconnue par le public qui en outre apprécie les costumes historiques.
- des lieux sur tous les continents et sur l'océan ; lieux approximatifs ; arrangements assumés avec l'exactitude historique : « Au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon », (L'Irrépressible, début de la Deuxième journée).
- 52 scènes dont chacune a son espace et son temps propres, très différent du précédent et du suivant. Effet de variété et de surprise car certains espaces difficiles à représenter sur scène : océan, désert, un ravin, etc. : mobilité et émiettement de l'espace (défi pour les scénographes).

### 4/ Titre et sous-titre

#### *A/Titre*

- Le soulier est sur scène celui de Prouhèze qui en fait don à la vierge Marie pour que celle-ci l'empêche d'accéder à son désir pour Rodrigue : donc symbole du péché, de l'interdit, mais aussi de la quête de pureté, de la sublimation du désir interdit.
- Le moteur des événements est la question du désir irrépressible (quand Prouhèze fait don de son soulier à la Vierge pour obtenir d'elle de l'aide dans sa lutte contre son amour pour Rodrigue, elle la prévient qu'elle fera tout pour le rejoindre).
- Mais la tension qui anime toute la pièce est l'opposition désir-sacrifice : le sacrifice qui permet de le dominer : l'expérience du vide est selon Claudel la plus importante à faire. L'amour commence avec la fin de « je ».

#### *B/ Sous-titre : « Le pire n'est pas toujours sûr »*

Il est emprunté à Calderon ; Claudel le définit comme une « maxime consolatrice » : est-ce une synthèse de l'idée que ce qui en apparence est douleur et solitude procure finalement le salut ? Il faut donc attendre la fin pour le savoir et c'est peut-être un appel à la patience, voire à la foi, du lecteur et du spectateur. Illustré par la fin heureuse de l'histoire de Diego Rodriguez et Dona Astrégésile (4<sup>ème</sup> journée, scène 7, p. 428.)

## **II Qu'est-ce que c'est ?**

### 1/ Une autobiographie : transposition d'un adultère en une quête de salut spirituel

- « Le vrai journal de Claudel »<sup>4</sup> ; son « testament dramatique » (expression fréquemment utilisé par Claudel).
- Inspiré par son amour avec Rosalie Vetch (Ysé dans Partage de Midi, Prouhèze dans le Soulier) : il la rencontre sur le bateau qui le ramène en tant que consul en Chine en 1900 ; ayant éloigné le mari, Claudel vit avec Rosalie de 1900 à 1904 au su de tous ; enceinte, Rosalie Vetch l'a quitté parce qu'elle savait que Claudel, rongé par la culpabilité et tout à sa rêverie mystique, ne l'épouserait pas. Elle a quitté Claudel et la Chine en 1904.
- En 1905, Claudel revient en Europe pour un congé ; il est brisé par ce départ de Rosalie ; il revit son drame en écrivant Partage de Midi. Il se réfugie dans la religion.
- En mars 1906, toujours en France, il se marie avec une autre femme.
- En 1917, après 12 ans de silence, une lettre de Rosalie Vetch parvient à Claudel à Rio de Janeiro (ce sera la lettre à Rodrigue dans Le Soulier).
- En 1919, Claudel a la première idée incertaine d'une nouvelle pièce (« un petit drame espagnol »), destiné au départ à servir de prologue à Protée, drame satyrique bouffon écrit en 1913.
- En 1921, Rosalie Vetch et Claudel se revoient dans un hôtel. C'est la fin définitive de leur relation.

<sup>4</sup>Entretien d'Antoine Vitez avec Jean Mambrino, « Théâtre en Europe », avril 1987.

- De 1922 à 1926, il écrit Le Soulier de satin, à Tokyo. La pièce est d'une certaine manière la réécriture de l'acte III de Partage de Midi dans lequel il évoquait cet amour de la rencontre à la séparation. L'acte III de partage de Midi a été écrit avant la rencontre finale avec Rosalie et donc est une version imaginaire de la fin de leur relation.

- 1929 : Publication.

Les personnages sont donc inspirés par des personnes réelles qu'il a transposées. Sept-épées a, selon le Journal de Claudel, à voir avec Louise Vetch, fille de Rosalie et de lui-même ; Prouhèze est Rosalie (après avoir été Ysé dans Partage de midi) ; et lui-même est à la fois Rodrigue et Camille, et sans doute d'autres personnages de la pièce.

En conclusion, « cette vérité du poème est un effort pour donner une version exaltante de la vérité ressentie nécessairement comme petite puisque c'est l'humble vérité d'un individu, d'un homme et d'une femme qui se sont aimés. Il a transmuté tout cela en or et légende, fait de sa propre vie légende. Il a couru le monde sous l'habit consulaire ou diplomatique, et il invente un conquistador, un aventurier, un personnage brûlé. »<sup>5</sup> (entretien d'Antoine Vitez avec Jean Mambrino, « Théâtre en Europe », avril 1987.)

## 2/ Une parabole

### *A/ Annoncée comme telle.*

- définition : petite histoire en apparence anecdotique qui traduit la condition humaine : valeur intemporelle.

- mot employé par Claudel lui-même dans « Formes et couleurs » n°3 en 1944.

- 1<sup>er</sup> exergue : « Deus escrevedireitoporlinbastortas » : En portugais, *Dieu écrit droit avec des lignes tordues* : place les personnages sous l'idée d'un dessein divin caché et incompréhensible à l'être humain ; il annonce également l'éclatement narratif de la pièce.

- 2<sup>ème</sup> exergue : « etiam peccata » : *même les péchés servent, sont utiles* (Saint Augustin) : place les choix des personnages dans la dialectique faute/grâce, la grâce étant incarnée par les personnages féminins, et la faute par Camille, par exemple, dont le rapport sceptique à Dieu rappelle Don Juan.

### *B/ Contexte de l'écriture : écho de la Contre-Réforme*

- C'est que Vitez appelle le « le fil politico-théologique » : « Ce sentiment de menace qui pourrait nous sembler hors de saison étreignait Paul Claudel en ces temps de séparation de l'Église et de l'État. Il s'était donné une mission de Contre-Réforme. Cela explique et justifie le choix du style et de l'époque. »<sup>6</sup>

- l'opposition Art/Science est ce qui meut Claudel qui lutte contre le scientisme laïque moderne. Le Monde de la science, c'est le monde qui n'a pas de sens. L'œuvre claudélienne est une œuvre de contre-réforme, contre la séparation de l'Église et de l'État (contre le protestantisme, l'Angleterre) et se réclame de la Contre-réforme historique du début du XVII<sup>ème</sup> siècle.<sup>7</sup>

- Néanmoins l'éclat du catholicisme comme institution diminue au fil de la pièce : la forme de religion qui l'emporte est celle du cœur et non de l'ordre social car la pièce témoigne d'une conception catholique de la condition humaine.

### *C/ Conception catholique de la condition humaine*

- Après la première représentation de la pièce en 1943, Claudel présente sa pièce comme un conflit de forces en présence : « les plus primitives contre lesquelles le cœur humain ait jamais été partagé. D'une part, le désir passionné du bonheur individuel où la philosophie la plus austère reconnaît non seulement le ressort essentiel mais l'aspiration légitime de toute énergie consciente ou inconsciente de la créature. D'autre part, l'injonction d'un impératif extérieur dont ce désir a à s'accommoder. Quand ces deux forces, je n'hésite pas à le dire, toutes les deux sacrées, se trouvent en opposition, il y a une question à résoudre, une solution à pratiquer, il y a drame. »<sup>8</sup> Il s'agit donc de l'opposition

---

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>A. Vitez, L'Art du théâtre, 1986.

<sup>7</sup>Conférence de Francis Fischer.

<sup>8</sup>« À propos de la première représentation du « Soulier de satin » au Théâtre-Français », 14.11.43.

entre le bonheur sur terre que recherche Rodrigue et le salut éternel de l'âme qui est la quête de Prouhèze après sa conversation avec l'Ange.

- « Les héros du *Soulier* ne sont pas des avocats, ce sont des croyants. »<sup>9</sup> Claudel a donc cherché à interioriser cette dualité dans le drame amoureux. Cela rappelle *Le Maître de Santiago (1947)* d'Henri de Montherlant : au 16<sup>ème</sup> siècle, l'ordre chevaleresque de Santiago de cet ordre rejette le monde, la richesse, tout attachement : il veut une vie de pure foi, de pure prière et entraîne sa fille pourtant amoureuse dans cette vie monacale. Ce qui conduit à la question du mariage qui est *a priori* le sacrement catholique de l'amour terrestre entre deux êtres.

*D/ La question du mariage* : « *Ce n'est pas l'amour qui fait le mariage mais le consentement.* »<sup>10</sup>

Claudel a écrit ceci à ce sujet : « Le sacrement du mariage est fondé sur le "consentement" et non pas sur l'amour : c'est tout différent. Il ressemble nous dit-on, à l'union de J. C. et de son église, c'est-à-dire qu'il a pour but non pas la satisfaction des sens ou même des âmes, mais leur salut essentiel l'une par l'autre. Camille a besoin de "plus" chez Prouhèze que Rodrigue et c'est ce "plus" qu'il finit par obtenir : la renonciation totale, l'étoile pure ! »<sup>11</sup> Il écrit par ailleurs : « en présence du sacrement, en présence de l'anneau qui symbolise le redoutable pouvoir de deux créatures de se donner sans aucune possibilité de reprise, Rodrigue et Prouhèze se fournissent l'un à l'autre le spectacle de leur impuissance, jusqu'à l'aveu définitif, jusqu'à cette espèce de contrat entre eux de renoncement, jusqu'à cette espèce de *Non* sacramentel ! »<sup>12</sup> On peut peut-être trouver dans son histoire avec Rosalie suivie d'un mariage que certains ont qualifié de précipité une origine en partie biographique à cette conception du mariage. Toujours est-il que du premier mariage de Prouhèze avec Don Pélagé à la séparation d'avec Don Rodrigue en passant par le mariage avec Don Camille, la relation entre le consentement, le mariage et l'amour parcourt toute la pièce avec en son cœur le thème du sacrifice.

*E/ Le thème du sacrifice*

La pièce est donc « une méditation continue, saisissante sur le corps à corps de Dieu et de l'homme. »<sup>13</sup> Claudel a connu une conversion en 1886 (à 18 ans) qui est restée intérieure et conflictuelle pendant 4 ans. Avec au centre « cette idée du sacrifice, du refus de l'immédiat au profit de l'éternel »<sup>14</sup> Le sacrifice, parce qu'il est pour Claudel le cœur de la religion catholique, est aussi au centre du drame. La conférence de Claudel à Baltimore en 1944 sur « La poésie et la religion » qui comparait notre vie à un drame se conclut ainsi : « Le dernier acte, comme dit Pascal, est toujours sanglant mais aussi il est toujours magnifique car la religion n'a pas seulement mis le drame dans la vie, elle a mis à son terme, dans la mort, la forme la plus haute du drame qui pour tout vrai disciple de notre Divin Maître, est le sacrifice. » C'est pour lui la vérité de la religion catholique, vérité qui se formule comme étant « la joie dans le sacrifice » (« C'est la joie seule qui est mère du sacrifice »)<sup>15</sup>. « L'idée du sacrifice, du refus de l'immédiat au profit de l'éternel, c'est elle qui anime tout mon théâtre... Le sacrifice, par cette espèce de vide qu'il crée, par ce champ que nous ouvrons par notre acte de volonté au plus pur de notre liberté, est une espèce de provocation à la partie divine. » C'est Camille (scène 3, première journée) qui le propose en premier à Prouhèze : « N'est-ce rien que ce rien qui nous délivre de tout ? » (p.31). Puis l'Ange (3<sup>ème</sup> journée sc. 8) qui lui fait accepter de renoncer spirituellement à Rodrigue et mourir pour le sauver. Et enfin Prouhèze le fait accepter par Rodrigue. Paul Claudel dit lui-même qu'« il n'a jamais considéré l'action dramatique, espagnole ou pas, autrement que comme un engin multiple destiné à faire sortir du personnage ce qu'il a de plus essentiel, l'image de Dieu, ou de quelqu'un à contre-Dieu, cette vocation personnelle à laquelle il

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Don Pélagé, 2<sup>ème</sup> journée, scène 3, p. 134.

<sup>11</sup> Lettre à Françoise de Marcilly, 15 avril 1944, in *Rêve et réalité dans le soulier de satin*, Bernard Hue, openbooksedition <https://books.openedition.org/pur/28650>; on peut aussi trouver cette citation : « Le mariage n'est pas le plaisir, c'est le sacrifice du plaisir, c'est l'étude de deux âmes qui pour toujours désormais auront à se contenter l'une de l'autre » (<https://www.kalimaquotes.com/fr>).

<sup>12</sup> « À propos de la première représentation du « Soulier de satin » au Théâtre-Français », 14.11.43. Claudel fait référence à la fin de la 3<sup>ème</sup> journée.

<sup>13</sup> Xavier Tilliette, « Théâtre de Claudel : le dieu caché, le dieu ravisseur », 1987, cité par Michel Autrand, préface du *Soulier de satin*.

<sup>14</sup> Claudel, « Formes et couleurs » n°3, 1944.

<sup>15</sup> Rodrigue, première journée, sc. 7.

répond par un nom propre, le sien ! »<sup>16</sup>C'est le conflit du croyant avec son créateur : Prouhèze et Rodrigue ne se rencontrent que pour renoncer l'un à l'autre (fin 3<sup>ème</sup> journée). Mais leur récompense est spirituelle : Prouhèze sauve Camille en le convertissant par son exemple, et Rodrigue est sauvé quand il atteint le vide de sa destinée : humilié, écrasé mais heureux : « On dirait que le Ciel m'apparaît pour la première fois ».<sup>17</sup><sup>18</sup>

- Le thème du sacrifice est capital parce qu'il est indissociable de la recherche du salut de l'âme : « Il y a un profond mystère et une source infinie de tragique dans le fait que nous sommes l'un à l'autre la condition du salut éternel, que nous portons en nous, nous seuls, la clef de l'âme de tel ou tel de nos frères, qui ne peut être sauvé que par nous, à nos dépens. D'où dans *Le Soulier de Satin*, le rôle si important de Don Camille »<sup>19</sup>: Prouhèze : « faut-il donner mon âme pour sauver la vôtre ? Camille : Il n'y a pas d'autre moyen. » (1<sup>ère</sup> journée, sc. 3).

*F/ La fonction religieuse du cadre espagnol de l'histoire et de la forme espagnole de la pièce.*

- Privé de Prouhèze, Rodrigue a pour rôle politique d'unifier le monde sous la bannière catholique : « Je veux la belle pomme parfaite. [...] Le Globe. » (4<sup>ème</sup> journée, sc. 8). Fin 16<sup>ème</sup> et début 17<sup>ème</sup> : la monarchie très catholique espagnole lance ces navires à la conquête du monde au nom de la foi. Claudel en développe une vision mondialiste, universaliste du catholicisme qui, débarrassée des horreurs des conquêtes du continent américain, peut laisser entendre un rejet du monde moderne unifié par la guerre et le commerce plutôt que par la religion.<sup>20</sup>

- Mais l'imitation espagnole de *l'auto sacramental* (pièce de théâtre espagnole basée sur une allégorie religieuse, équivalent des mystères ou moralités médiévales) est superficielle ; les influences sont multiples : espagnoles, françaises, japonaises, et bien sûr bibliques : la pièce a quelque chose du « miracle » ou du « mystère ». Claudel le revendique explicitement : on peut même imaginer que les différentes scènes sont des tableaux, des « mansions » du spectacle médiéval qui se succèdent selon l'ordre du Salut et de la Rédemption. La division en journées, reprise du théâtre espagnol provient du miracle médiéval, mais aussi, selon Vitez, du théâtre élisabéthain, du théâtre No. Il y a le mélange du sérieux et du rire, de même il y a une sorte de retour au merveilleux chrétien.<sup>21</sup>

*G/ Le vers claudélien*

- À ce prosélytisme on pourrait partiellement associer le vers claudélien qui rappelle dans sa forme, sa syntaxe, quelques emprunts lexicaux, le verset biblique. Mais le vers claudélien est basé sur la respiration (la poésie c'est d'abord une inspiration et l'écriture joue le rôle de l'expiration : le lecteur n'a plus de souffle à la fin de l'énonciation). Il le justifie et le définit ainsi dès 1890 : « Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine ; c'est pourquoi je l'ai étalé sur le papier, rendant visible les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration. »<sup>22</sup> La virgule est le lieu de l'allongement du souffle : l'acteur peut distordre le vers mais jamais le rompre : il ne doit jamais respirer dans le vers.

3/ « un hymne à la puissance illimitée du théâtre »<sup>23</sup> qui impose une esthétique baroque

- le théâtre est le « seul moyen de tout raconter, de tout dire sur la vie, ombre de l'Omnipotence sur la terre, lieu où le pauvre petit homme peut pendant quelques heures se croire Dieu. »<sup>24</sup> Mais ce n'est pas n'importe quel théâtre.

*A/ Une écriture sans contraintes.*

- Claudel refuse le théâtre réaliste qu'il trouve étriqué et journalistique. « Claudel veut magnifier la vie, faire un théâtre épique qui inclut avec une désinvolture formidable la totalité des autres

<sup>16</sup> « À propos de la première représentation du « Soulier de satin » au Théâtre-Français », 14.11.43.

<sup>17</sup> Rodrigue, 4<sup>ème</sup> journée, sc. 11.

<sup>18</sup> L'essentiel de ce paragraphe est tiré du texte de la conférence de Francis Fischer.

<sup>19</sup> « À propos de la première représentation du « Soulier de satin » au Théâtre-Français », 14.11.43.

<sup>20</sup> Conférence de Francis Fischer.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Cours de P. Dethurens.

<sup>23</sup> Entretien d'Antoine Vitez avec Jean Mambrino, « Théâtre en Europe », avril 1987.

<sup>24</sup> Ibid.

formes. »<sup>25</sup>Dans son préambule qui sert de préface et de didascalie initiale, Claudel écrit : « L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination » (p. 13).

On peut associer à l'ordre le découpage en journées et en scènes mais le désordre apparent prime :

- on l'a vu, avec la multiplication des lieux et une chronologie élastique ;

- le mélange des tonalités :

- comique de l'Annoncier et de l'Irrépressible, tensions des duels Prouhèze-Camille, lyrisme du couple Prouhèze-Rodrigue (importance du corps dans ces deux couples), le conte dans le thème du soulier manquant associé à la recherche de l'amour ;

- la pièce est parsemée de scènes d'actions et de scènes comiques : mélange des genres rappelant Shakespeare, Euripide.

- des coïncidences fort heureuses et des invraisemblances justifiées par le goût et le charme du récit et de l'aventure car pour Claudel, la poésie n'est pas d'abord un texte, c'est une action<sup>26</sup>.

- autodérision, ironie à son propre égard (dans sa préface, au sujet d'une mise en scène, il souhaite par exemple, « des réussites, si possible, de temps en temps »), d'humour, de désir de s'éloigner aussi de l'esthétique classique : « il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme. »<sup>27</sup>

- l'organisation en 4 journées elle-même est facteur de désordre : la dernière est très longue et déconstruit tout ce qui précède. D'autre part, ce choix de la journée comme unité chronologique n'est pas seulement justifié par la tradition théâtrale : « ce cadre flexible me permettra de caser un tas de rêves, de souvenirs et de fantaisies »<sup>28</sup> : ce qu'il recherche, c'est la liberté d'expérimenter ; comme l'illustre le fait que chaque journée soit découpée en scène avec un changement de décor quasi systématique, et à l'intérieur desquelles on trouverait plusieurs scènes selon les paramètres classiques. Pas de lien entre les scènes : déplacements géographiques et temporels (ellipses, coïncidence, retour en arrière). Les scènes sont des reflets les unes des autres : « Pourquoi veut-on que toujours 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 ?<sup>29</sup> »

- l'avancée de l'action ne passe pas par sa représentation, sauf en de rares moments (la scène du don du soulier, par ex.) mais par l'évocation des épisodes passés ou d'événements à venir par des personnages qui en discutent et y réfléchissent.

- nombre et variété des personnages et de leurs plans d'existences : humains, saints intemporels, anges, la lune, l'Ombre double. Il ne s'agit pas de dessiner des psychologies mais de mêler les personnages à des intrigues amoureuses, politiques, militaires, métaphysiques qui mettent en tension l'humain et la transcendance.

### *B/ La distanciation*

- le refus de l'illusion théâtrale allant jusqu'à se moquer de son propre travail : un bout de toile mal peinte suffira au décor, les acteurs pourront lire les didascalies écrites sur des papiers qu'ils se passeront...

- et jusqu'à l'exposition des coulisses du théâtre (didascalie initiale : la salle elle-même est évoquée : « chauffée par un spectacle précédent... » ; il fait apparaître des machinistes sur le plateau : « une toile de fond mal tirée laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel sera du meilleur effet. »<sup>30</sup> ; les personnages de l'Annoncier et de l'Irrépressible (2<sup>ème</sup> journée, sc. 2), de l'Actrice (4<sup>ème</sup> journée, sc. 4).

Cette distanciation rappelle celle de Brecht mais avec des intentions différentes : il partage avec Brecht la vocation à l'universel, le prosélytisme, l'attrait pour l'Orient, le goût de la provocation.

Mais Brecht et Claudel n'ont pas les mêmes objectifs.

<sup>25</sup>Ibid.

<sup>26</sup> Cours de P. Dethurens.

<sup>27</sup> Claudel, préface du *Soulier de satin*.

<sup>28</sup> Claudel, en 1920, dans une lettre à Henri Hoppenot, cité par Michel Autrand.

<sup>29</sup> Claudel, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, cité par Michel Autrand.

<sup>30</sup> Claudel, préface du *Soulier de satin*.

Brecht combat l'illusion et l'identification parce qu'il cherche à faire réfléchir le spectateur sur la manière dont les hommes agissent dans leur vie, le monde et l'histoire. Claudel compare l'existence humaine à une pièce de théâtre : dans notre existence nous sommes tous amenés à jouer un rôle, comme un acteur ; le sens rôle que l'on joue au sein de notre propre existence n'est compris qu'à la fin. Donc montrer le théâtre dans le drame, c'est montrer que la vie est une pièce de théâtre dont l'auteur est Dieu, dont le metteur en scène est Dieu. C'est rappeler que le sens du drame comme de la vie est religieux. Pour Claudel, le théâtre est un instrument de la révélation du sens, où est donné à voir l'invisible. En cela la pièce peut aussi être lue comme l'aboutissement du théâtre symboliste.

### *C/ Des références esthétiques*

- Baroque aussi par le choix de l'Espagne et du début du 17<sup>ème</sup> siècle : l'Espagne baroque était une machine de guerre contre la Réforme. (début 3<sup>ème</sup> journée : l'église Saint-Nicolas de Prague, chef d'œuvre baroque, les allusions à la peinture baroque etc.)

- Par ailleurs, recherche un théâtre total (influence de Wagner, du théâtre japonais où la musique est action, du cinéma « si l'on veut », en fond de scène : 4<sup>ème</sup> journée, sc. 2).



### **III/ Conclusion**

Le principe de l'écriture poétique de Claudel est l'enthousiasme : en-theos = en Dieu, dans une optique sacrée : la poésie (au sens large de l'écriture littéraire la plus haute) est sacrée.<sup>31</sup> La liberté de son écriture relève donc également du sacré. Encore une fois, il mêle le plus sérieux de ces convictions religieuses à l'autodérision. Les derniers lignes du Soulier de satin sont :

Frère Léon : Délivrance aux âmes captives !

*Les instruments de l'orchestre se taisent un par un.*  
EXPLICIT OPVS MIRANDVM.<sup>32</sup>

On retrouve dans le souci du salut spirituel le fondement religieux de la pièce, la dimension totalisante de son théâtre avec l'orchestre, et dans la citation latine la conviction d'avoir écrit l'œuvre de sa vie mais aussi l'autodérision de l'auteur, qu'on retrouve également dans sa distanciation pleine d'humour.

## **LE SOULIER DE SATIN PAR ANTOINE VITEZ**

### **I/ Avant Vitez : les mises en scènes**

- Dans sa préface Claudel écrit avec la même dérision : « Comme après tout, il n'y a pas impossibilité complète que la pièce soit jouée un jour ou l'autre, d'ici dix ou vingt ans, totalement ou en partie... »<sup>33</sup> En effet, réputée longtemps impossible à porter sur scène et Claudel étant lui-même très exigeant sur le choix d'un metteur en scène, la pièce se fit attendre.

- Le théâtre de Claudel est joué à partir de 1914, mais il faudra attendre 1943 pour voir une représentation partielle (5h quand même) des 3 premières journées remaniées par Jean-Louis Barrault finissant sur la dernière scène de la 4<sup>ème</sup> journée. Jean-Louis Barrault écrit au sujet de la pièce : « *Le Soulier de satin* soulevait sur le plan de la forme, une infinité de problèmes plus excitants à résoudre les uns que les autres ». Sur la réception de cette mise en scène, A. Vitez a écrit : « l'éclat de la langue sembla aux spectateurs d'alors une manière de protestation contre l'abaissement, la déchéance acceptée, l'oppression ». (A. Vitez, dans le programme de la représentation.)

- Barrault reprend Le Soulier de satin en 1958, puis en 1963, toujours pas dans son intégralité.

- joué partiellement à la Comédie de l'Est à Strasbourg en 1965, intégralement par des étudiants en 1967.

<sup>31</sup> Cours de P. Dethurens.

<sup>32</sup> Page 501. La citation latine est traduite par : ici s'achève le chef-d'oeuvre.

<sup>33</sup> Page 13.

- Barrault monte la 4<sup>ème</sup> journée à part sous le titre Sous le vent des Baléares (l'action se passe au large de ces îles) en 1972, puis les 4 journées avec des coupes importantes, en 1980. Un film (7h) du réalisateur portugais de Manoel de Oliveira en 1984. Puis Vitez.

## **II/ Vitez (qui a le même âge que Claudel en 1924)**

Première mise en scène presque intégrale (moins 1<sup>ère</sup> scène de la 2<sup>ème</sup> journée) : 12h le 09 juillet 1987 au 40<sup>ème</sup> festival d'Avignon. Repris ensuite à Chaillot et à Bruxelles.

### 1/ L'approche dramaturgique de Vitez.

#### *A/ Claudel comme novateur*

- Vitez voulait aussi faire redécouvrir Claudel : « À jouer *le Soulier de satin*, on apprend que Claudel est tout autre que ce qu'on croyait de lui, même le connaissant bien déjà : pas un bavard, à peine un lyrique. Il n'y a nulle réplique qui n'ait son impérieuse nécessité dramatique. »<sup>34</sup>.

Vitez réagit comme Barrault qui parlait des problèmes intéressants que la pièce posait : « À cinquante-six ans, quand [Claudel] achève *Le Soulier de satin*, il devient beaucoup plus désinvolte et il manipule le temps, l'espace, la prosodie avec la souveraineté d'un maître, un maître de l'anarchie, une volonté de provoquer, de choquer ! Il a une totale indifférence aux problèmes posés par son théâtre. »<sup>35</sup>

Comment Vitez veut-il régler les problèmes de cette pièce ?

#### *B/ La clarté de l'histoire*

- « Qu'est-ce que c'est que mettre en scène ce texte ? » se demande Vitez dans ces notes sur la 2<sup>ème</sup> journée : « élucider la situation sous l'apparente effusion poétique » ; il s'agit donc d'une recherche de clarté, ce que confirme son assistant à la mise en scène : « Tout notre effort consiste à exaucer la parole du poète. Tout doit être fait pour qu'on l'entende. »<sup>36</sup>

- Il choisit de se concentrer sur le drame du couple ; il écrit : « le drame initial et fondateur me guide : l'histoire qui a fourni la substance de toute une œuvre. »<sup>37</sup> Il s'agit de l'histoire d'amour malheureuse de Claudel avec Rosalie Vetch devenue l'histoire de Rodrigue et Prouhèze. La difficulté est de parvenir à rendre claire, lumineuse sur le plateau, une histoire fort complexe sur le papier, sans la trahir : « L'obligation d'avancer, autrement dit, de raconter l'histoire – domine tout. »<sup>38</sup>

- Pour obtenir cette clarté, le credo de Vitez a été de suivre l'expression de Claudel : « travailler vite et mal » : s'attacher aux grandes lignes et négliger les détails ; aller au plus vite vers la structure de l'œuvre et la définition des codes de représentation. Travailler dans l'enthousiasme (mot que Claudel associe à l'inspiration poétique). Certaines scènes ont été prises en charge par les acteurs, faute de temps. Vitez n'a découvert l'intégralité de la mise en scène qu'à la première.

- Travaillant sur le texte, Vitez a constaté : « Souvent dans le texte de Claudel manque entre les répliques un élément du raisonnement que la mise en scène doit reconstituer. »<sup>39</sup>. On voit donc qu'il veut faire œuvre de clarté dans la mise en scène pour ne pas lasser le public à qui est demandé un gros effort d'endurance.

- la clarté a impliqué de retrouver une forme d'unité dans la multiplicité : « le spectacle sera long et il faut éviter de multiplier les "épisodes" à l'intérieur de chaque scène, quelle qu'en soit la longueur. Travailler plutôt chacune d'entre elle comme un unique plan séquence construit autour d'une idée fondamentale et qui commande tout. »<sup>40</sup> On retrouvera cette idée dans la scénographie.

### 2/ La scénographie

Définition par Yannis Kokkos : « mise en scène plastique de ce que le metteur en scène fera, agrandira avec le travail des acteurs. » « Un décor réussi est un décor qui imprime dans la mémoire des spectateurs une image indélébile sans qu'il s'en rende compte. »<sup>41</sup> Mais comment représenter ainsi des dizaines de lieux différents ?

<sup>34</sup> A. Vitez, « Journal de Chaillot », juin 1987, n°34.

<sup>35</sup> Entretien d'Antoine Vitez avec Jean Mambrino, « Théâtre en Europe », avril 1987.

<sup>36</sup> A. Vitez, « Journal de bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez par Eloi Recoing ». E. Recoing était l'assistant d'A. Vitez à la mise en scène.

<sup>37</sup> A. Vitez, *L'Art du théâtre*, 1986.

<sup>38</sup> A. Vitez, dans le programme du *Soulier de satin* au Théâtre national de Chaillot, janvier 1988.

<sup>39</sup> Antoine Vitez, « Journal de bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez par Eloi Recoing »

<sup>40</sup> Antoine Vitez, « Journal de bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez par Eloi Recoing ».

<sup>41</sup> Interview de Y. Kokkos par Fabienne Pascaud, émission « L'œil en coulisses », 13.12.87, DVD de la pièce.

### A/ Dans les théâtres en général

- On peut penser que la solution retenue rappelle la coloration symboliste de la pièce : faire voir le grandiose, l'infini, l'invisible, dans le petit, le bricolé, le peu : « Pour représenter l'immensité du Monde, il faut un petit théâtre. »<sup>42</sup>; « seul le théâtre peut représenter l'univers, moins par la profusion des signes que par une économie esthétique extrême. »<sup>43</sup>C'est-à-dire un plateau presque nu, dans la tradition de Copeau. (Ci-dessous la scénographie implantée au théâtre de Bruxelles et la scène du don du soulier ; captures d'écran tirées de la captation de Yves-André Hubert et du complément du DVD « la scénographie et le décor » par Jeannette Hubert).



### B/ Au palais des papes d'Avignon

- La solution pour transposer cette idée du théâtre de poche sur la grande scène de la cour du palais des papes : « Je crois que la cour ne supporte pas de décor, puisqu'elle en est un en elle-même. Il a fallu trouver une esthétique légère, capable de soutenir les acteurs pendant 8 ou 9 heures, puisque c'est vraiment la parole qui est le moteur de tout. »<sup>44</sup> « Nous avons décidé de considérer la cour d'honneur du palais des Papes comme un théâtre de poche [qui convenait le mieux à l'image totalisante du monde, reflétée dans le Soulier de satin], en imaginant *Le Soulier de satin* joué sur un petit plateau de bois, posé comme un radeau sur une mer de toile bleue, tendue sur un horizon en ellipse. La terre, les bateaux, les ports et les forteresses entassés comme des accessoires de théâtre attendraient leur tour d'entrer en scène ... »<sup>45</sup> La dimension épique du récit d'aventure serait rendue par des peintures inspirées par les ex-voto marins. L'esthétique du spectacle évoluerait d'un classicisme « espagnol » vers un assemblage intemporel d'éléments anachroniques dans les costumes et les accessoires, décor évacué, plateau vide qui rappelle l'association du vide et du sacrifice dans la pensée de Claudel.



L'espace scénographique n'a pas seulement été pensé comme une adaptation de l'univers claudélien aux lieux de représentation. Dans la pensée de Vitez, l'espace est intimement lié à l'interprète qui y évolue.

### 3/ Le travail des acteurs et actrices

<sup>42</sup>A. Vitez, *L'Art du théâtre*, 1986.

<sup>43</sup>Yannis Kokkos, « Journal de bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez par Eloi Recoing ».

<sup>44</sup>A. Vitez, « L'événement du jeudi », semaine du 9 au 15 juillet 1987.

<sup>45</sup>Yannis Kokkos, « Journal de bord d'une mise en scène d'Antoine Vitez par Eloi Recoing ».

## A/ Les interprètes et l'espace

- A. Vitez écrit dès 1964 : « Il faut partir du corps de l'acteur et de son travail, de sa simple présence sur scène, de son existence insoluble. » L'acteur peut tout représenter : « des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ». <sup>46</sup> Ou encore : « C'est la conscience de l'espace qui détermine le jeu de l'acteur. Les formes à l'intérieur desquelles on fait se mouvoir les êtres humains déterminent en grande partie leur comportement. » <sup>47</sup> Il faudrait avoir travaillé avec Vitez ou avoir étudié longuement ses mises en scènes pour comprendre comment se traduit cette vision du travail de l'interprète. Mais cet espace ne fera pas sens sans le texte.

## B/ Les interprètes et le texte

La recherche de clarté se fait aussi dans la compréhension du texte : « ayons l'intelligence ce qu'on dit et l'espace délivrera son sens » <sup>48</sup> ; en effet, A. Vitez voit un lien consubstantiel entre l'espace, l'acteur et le texte : « je me disais que la structure du comportement en général (du comportement physique, dans l'espace) et la structure de la langue parlée sont de même nature. » <sup>49</sup>

- Ce qu'il confirme dans son célèbre texte « L'acteur entre » du programme d'Avignon : « L'acteur entre, transportant son siège, s'assoit, ouvre la bouche. De ses mots il fait l'espace ; il faut plutôt dire qu'il est à lui seul l'espace. La mise en scène du *Soulier de satin* doit procéder de ce principe ; le texte du poème y engage. » <sup>50</sup> Vitez met donc l'interprète au centre de son travail, tout en se défendant de dire qu'il dirigeait les membres de sa troupe. Et il met le texte au centre du travail de l'interprète.

- Par ailleurs, il précise : « Il est bon que les acteurs connaissent l'histoire de l'interprétation de leurs rôles et s'interrogent sur leur responsabilité envers leurs rôles [portant] un témoignage, à chaque instant de la vie sur scène, de toute la mémoire du rôle – souvenir des acteurs qui l'ont joué, polémique avec les autres interprètes, connaissance exacte du point dans chaque rôle, qui va faire l'accord ou le désaccord avec le goût public, et le sens que cela prend pour l'histoire ou la politique. » <sup>51</sup>

Cela peut donner des pistes pour faire travailler les élèves de spécialité. Mais on peut relier ce souci de la dimension diachronique de l'interprétation à l'ambition de Vitez de faire entendre dans le texte, la parabole : « Ce caractère mythologique du catholicisme, cette idolâtrie [...], tout cela, terrible et beau, je veux le faire voir tel quel, sans en atténuer la violence ni – c'est étrange à dire – la spiritualité [...] Il s'agit de montrer comment cela peut se fendre, un cœur humain. Il faut un intercesseur. Pour lui [Claudel], ce fut cette femme, qui partit de Foutchéou, enceinte, il y a 82 ans. » <sup>52</sup>

Pour conclure sur le travail sur le travail de Vitez sur Le soulier de satin, on peut penser qu'associer espace, texte et corps jouant dans une même dimension dramaturgique fait sens lorsqu'il s'agit de cette pièce : le vers claudélien convoque un espace du souffle, sa fable convoque tous les continents et deux océans, sa parabole confronte l'être humain à l'absolu. Mais laissons la parole à son assistant : il s'est agi de faire un « théâtre épique fondé sur cet entrelac de signes et de songes, où il n'y a rien d'autre qu'une intelligence dramaturgique en action, déjouant tout réalisme pour mieux exalter ce jeu ludique « des corps entre eux et avec leurs voix, dans le lit du théâtre. » <sup>53</sup>

## Conclusion générale

« Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. Il y met parfois beaucoup de temps. Nul ne savait comment jouer Claudel au commencement, ni Tchekhov mais c'est d'avoir à jouer l'impossible qui transforme la scène et le jeu de l'acteur. Ainsi le poète dramatique est-il à l'origine des

<sup>46</sup> A. Vitez, *Écrits sur le théâtre*, 1964.

<sup>47</sup> Interview d'A. Vitez par Fabienne Pascaud, émission l'œil en coulisses, 13.12.87, DVD.

<sup>48</sup> A. Vitez, « Notes sur la 2<sup>ème</sup> journée ».

<sup>49</sup> A. Vitez, in « L'Âne » n° 5, mai-juin 1982.

<sup>50</sup> A. Vitez, « L'acteur entre », programme du *Soulier de satin*, 1987.

<sup>51</sup> A. Vitez, *L'Art du théâtre*, 1986.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Eloi Recoing, assistant à la mise en scène d'A. Vitez sur *Le Soulier*, livret du DVD.

changements formels du théâtre. [...] Le poète ne sait rien, ne prévoit rien. C'est bien aux artistes de jouer. »<sup>54</sup>

## **Lien vers les travaux effectués dans la classe de terminale de spécialité de Mme Huckel-Ottenwelter au lycée Camille Sée.**

<https://lavoixduplateau.blogspot.com/search/label/Projet%20Soulier%20de%20satin>

La Voix du Plateau - Théâtre à Camille Sée

Un blog pour les élèves des options théâtre du Lycée Camille Sée à Colmar

[lavoixduplateau.blogspot.com](http://lavoixduplateau.blogspot.com)

### **Sources :**

- Notes d'Antoine Vitez sur la 2<sup>ème</sup> journée du Soulier de satin, 1987
- Préface et dossier de Michel Autrand de l'édition Gallimard de 1997.
- Dossier « « Baccalauréat » de 1999 sur Le Soulier de satin réalisé par Reine Meneval.
- ANTOINE VITEZ, Introduction et choix des textes par Nathalie Léger, Actes Sud-Papiers, 2006.
- Le livret accompagnant le DVD édité par l'INA en 2020.
- Conférence de Francis Fischer, ancien professeur de philosophie et de théâtre au lycée Camille Sée, sur Le Soulier de satin, 2021.
- Cours sur Le Soulier de satin de Pascal Dethurens, professeur de littérature comparée, université de Strasbourg, transmis par Romane Burquier, ancienne élève du lycée Camille Sée, 2021.

---

<sup>54</sup>Éditorial de « L'art du théâtre », n°1, printemps 1985.

Captures d'écran et autres images pour illustrer l'exposé ci-dessus  
I Qu'est-ce que ça raconte ?

1/ Principalement la fable de Prouhèze et Rodrigue



**PROUHÈZE (LUDMILA MIKAËL)**



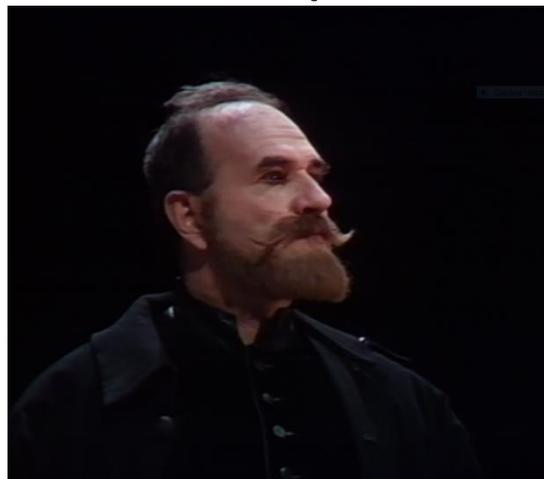
**RODRIGUE (DIDIER SANDRE)**



**DON PÉLAGE (ANTOINE VITEZ)**



**DON CAMILLE (ROBIN RENUCCI)**



**DON BALTHAZAR (ALEXIS NITZER)**

## 2/ Autour de cette fable



**DOÑA MUSIQUE (JANY GASTALDI)**



**LE VICE-ROI DE NAPLES  
(RETJEP MITROVITSA)**

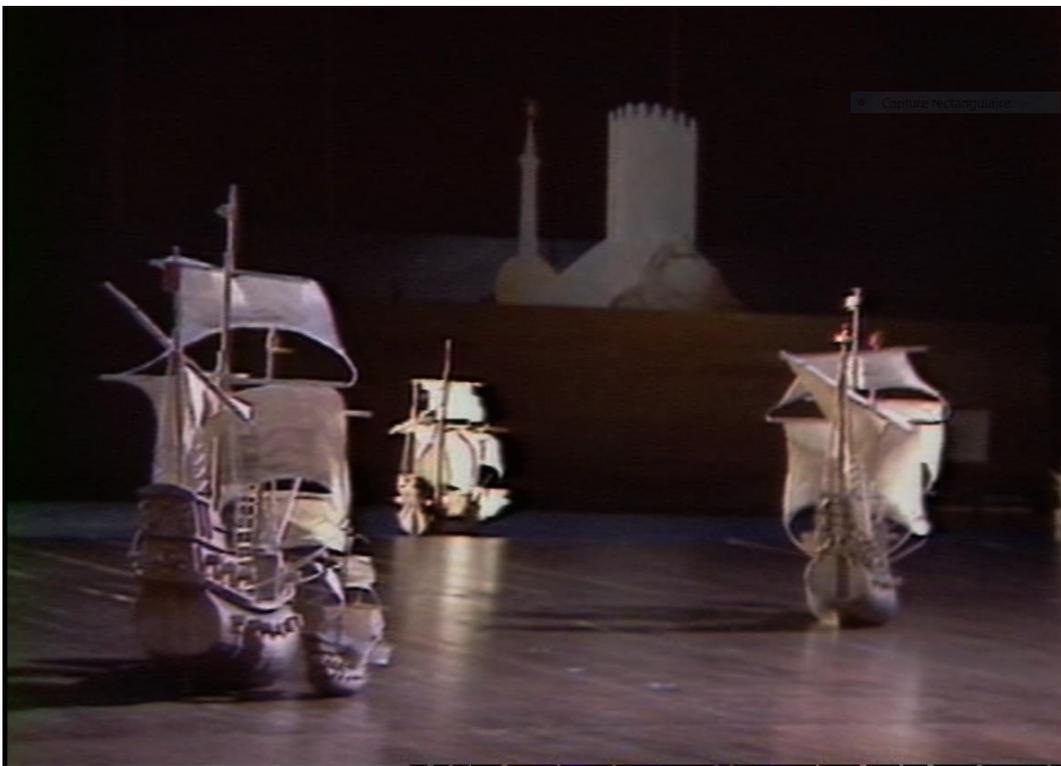


**LE ROI D'ESPAGNE  
(JEAN-MARIE WINLING)**

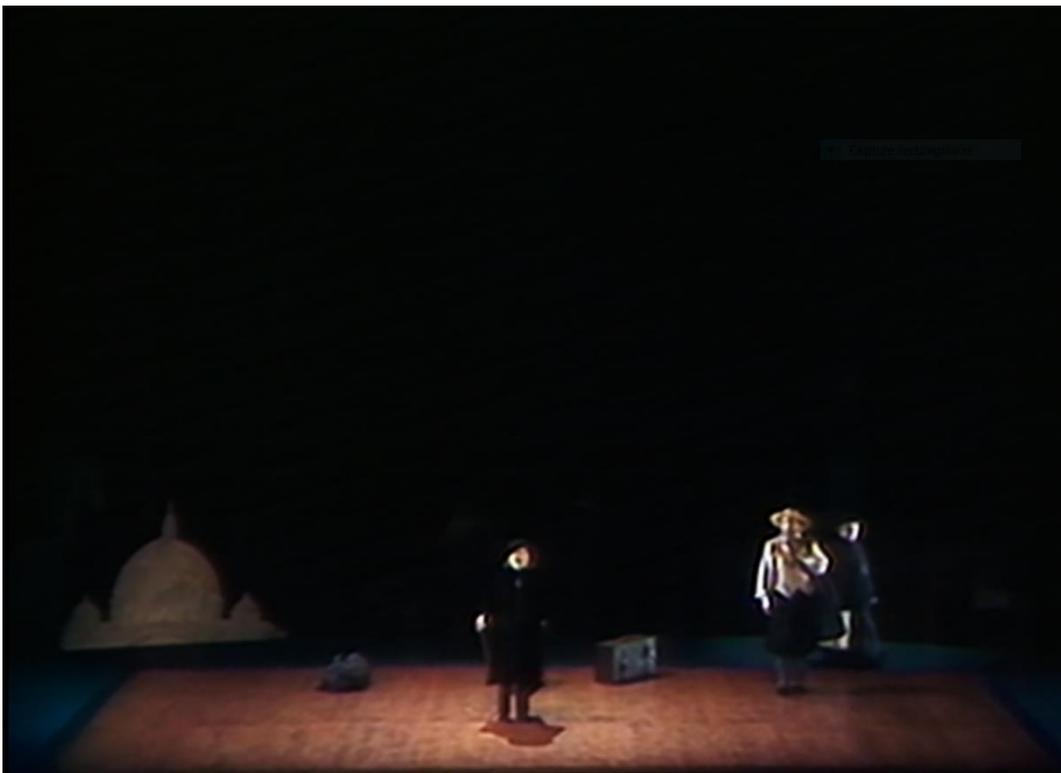
## 3/ Le cadre spatio-temporel



**Exemple de costume espagnol  
L'ALFÉRÈS (PHILIPPE GIRARD)**



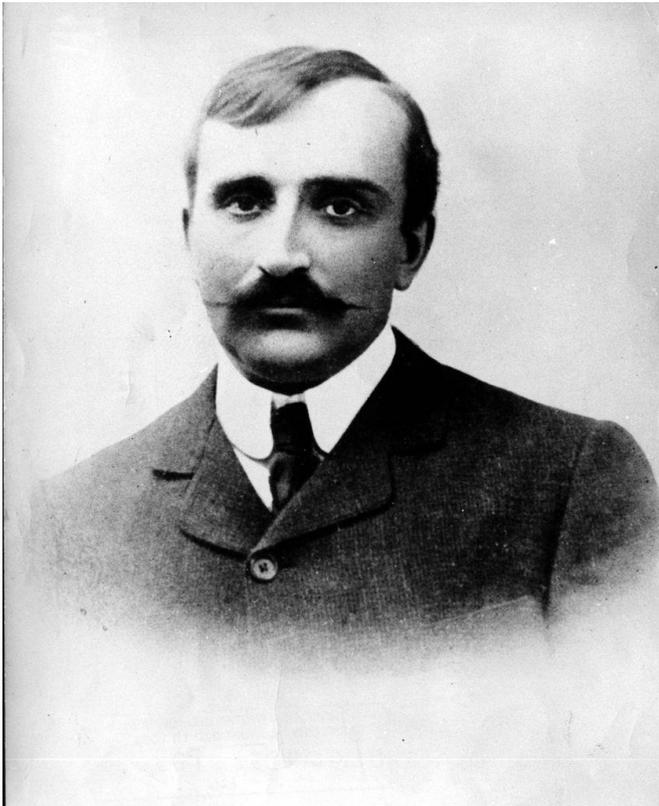
## L'INVINCIBLE ARMADA



## LA BASILIQUE SAINT-PIERRE

## Il Qu'est-ce que c'est ?

1/ Une autobiographie : transposition d'un adultère en une quête de salut spirituel



**PAUL CLAUDEL**



**ROSALIE VETCH**



**LOUISE VETCH**

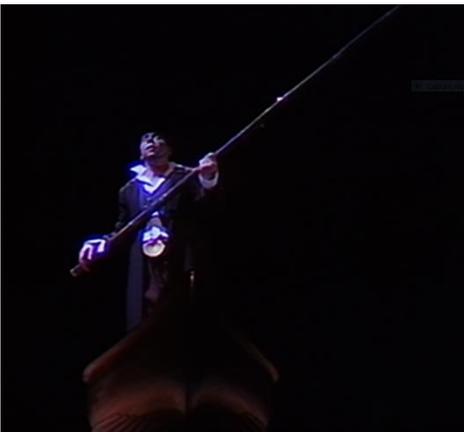
## 2/ Une parabole : les personnages religieux



**Première journée, scène 1 : LE PÈRE JÉSUITE (SERGE MAGGIANI)**



**L'ANGE GARDIEN (AURÉLIEN RECOING)**



**SAINT JACQUES**



**LA VIERGE MARIE (JEANNE VITEZ)**

3/ « un hymne à la puissance illimitée du théâtre » qui impose une esthétique baroque.



**ÉGLISE SAINT-NICOLAS, PRAGUE** (chef-d'œuvre baroque cité)



**4<sup>ème</sup> journée 4, scène 4 : cour du roi en marionnettes**



**4<sup>ème</sup> journée 4, scène 5 : marins clownesques**



**4<sup>ème</sup> journée 4, scène 6 : L'actrice (Dominique Valladié) et son reflet la reine d'Angleterre**



**1<sup>ère</sup> journée, scène 1 : L'Annoncier (Pierre Vial) dit la didascalie initiale en montrant les décors dessinés sur un cahier**



**2<sup>ème</sup> journée, scène 11, ombres mêlées de Rodrigue et Camille**



**2<sup>ème</sup> journée scène 12  
Les conquistadors**



**L'IRRÉPRESSIBLE (PIERRE VIAL)  
2<sup>ème</sup> journée, scène 2**



**LA NÉGRESSE JOBARBARA  
(Élisabeth CATROUX) 1<sup>ère</sup>  
journée, scène 9.**



**LA BOUCHÈRE (JEANNE VITEZ) et MARIE SEPT ÉPÉES (VALÉRIE DRÉVILLE) 4<sup>ème</sup> journée, scène 3.**



**PROUHÈZE ET RODRIGUE EN PLEIN DRAME PASSIONNEL (3<sup>ème</sup> journée, scène 13)**



**1<sup>ère</sup> journée, scène 5 : don du soulier.**

Ces différentes captures d'écran pour illustrer le mélange des registres, le thème du double, du reflet, de l'illusion, de la distanciation théâtrale comique.

# LE SOULIER DE SATIN PAR ANTOINE VITEZ

## I/ AVANT VITEZ : LES MISES EN SCÈNES

3 illustrations de la mise en scène de Barrault en 1943



### 2<sup>ème</sup> journée, scène 3

<https://societe.paul-claudel.net/misesenscene/le-soulier-de-satin-1943-version-pour-la-scene-mise-en-scene-de-jean-louis-barrault/>



### Fin de la 2<sup>ème</sup> journée

<https://www.youtube.com/watch?v=iOxeNAXA6wA>



<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/claudel/paul-claudel-8.html>

### Fin de la 3<sup>ème</sup> journée

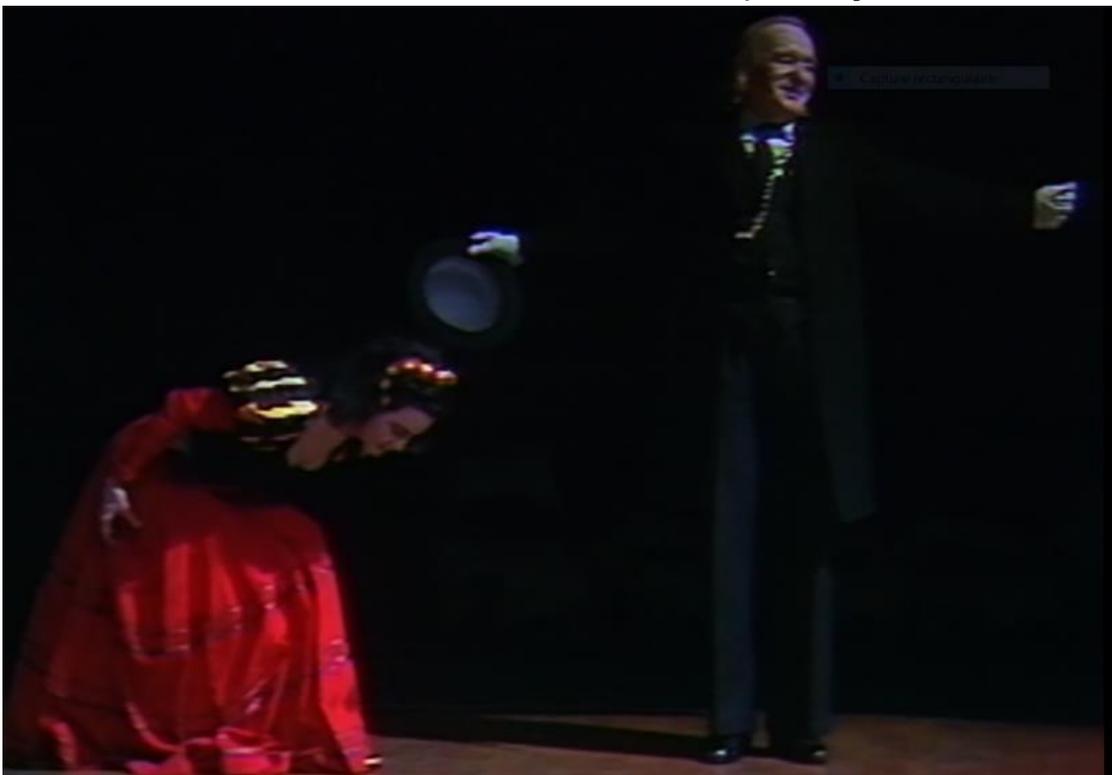
## II/ VITEZ

### 1/ L'approche dramaturgique

1<sup>ère</sup> journée, scène 2 : L'Annoncier (Pierre Vial), "lit" son texte.



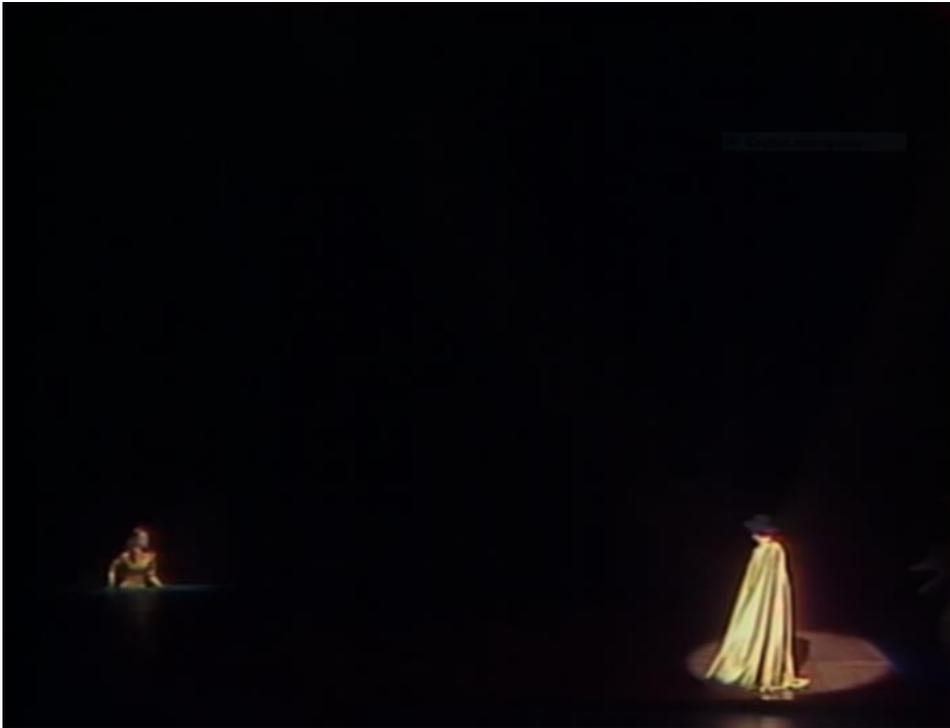
Ci-dessous exemple de mélange des époques de références pour les costumes : entrée de l'Actrice (4<sup>ème</sup> journée, scène 6)



## 2 La scénographie (multiples exemples ci-dessus)

Quelques comparaisons des didascalies et de la scénographie correspondante dans les 2 premières journées

*1<sup>ère</sup> journée, scène 4 : « une rue, une haute fenêtre »*



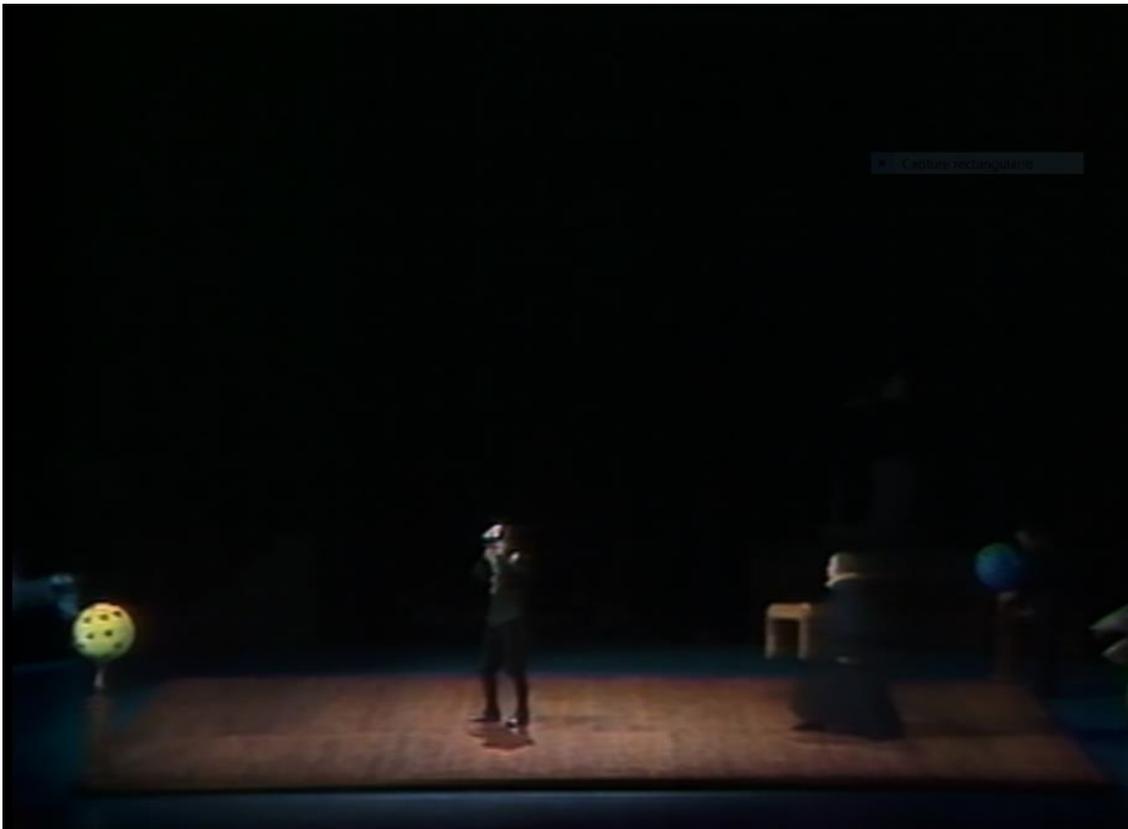
*1<sup>ère</sup> journée, scène 3 : « la longue muraille... d'une espèce de charmille formée de plantes aux feuilles épaisses. »*



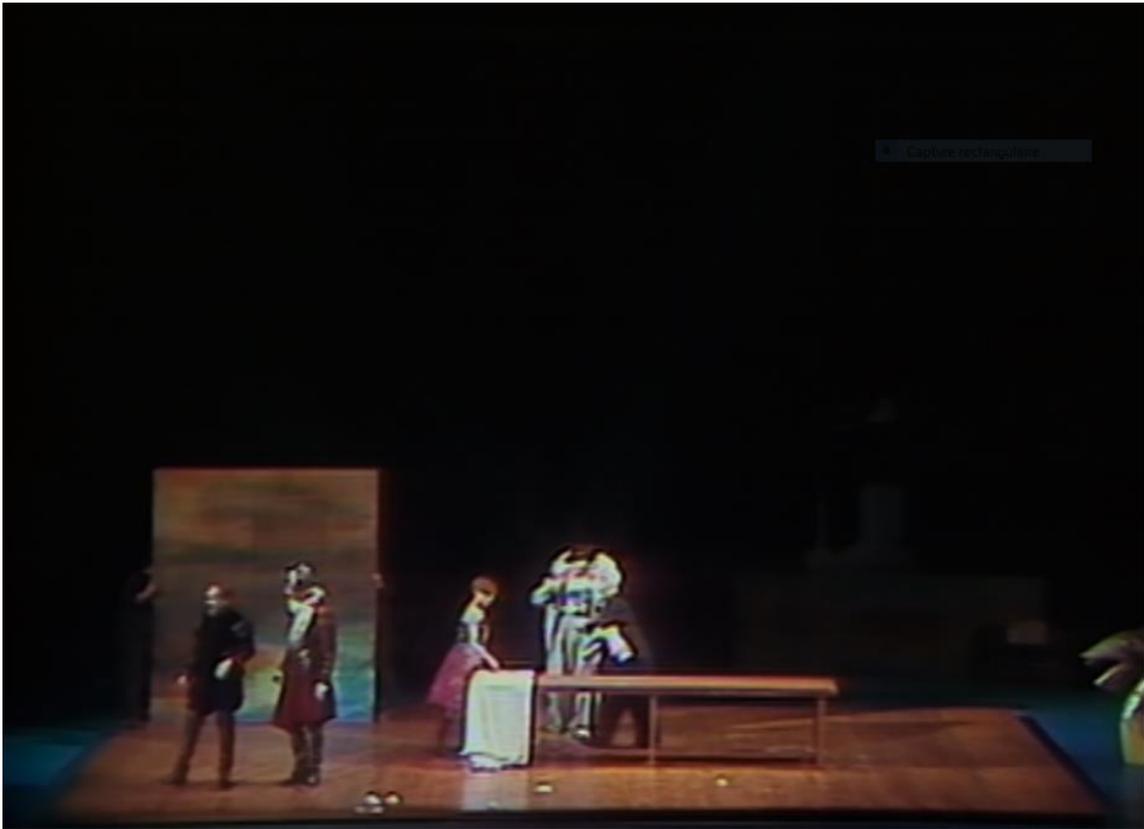
*1<sup>ère</sup> journée, scène 5 : « toute une caravane prête à partir. »*



*1<sup>ère</sup> journée, scène 6 « la grande salle du palais de Belem »*



*1<sup>ère</sup> journée, scène 13 « porche fortifié... lourde porte... »*



*2<sup>ème</sup> journée, scène 8 : bateau démâté en pleine mer*



*2<sup>ème</sup> journée, scène 9 : l'intérieur d'une batterie, Mogador*



*2<sup>ème</sup> journée, scène 13 : « l'ombre double d'une femme et d'un homme, que l'on voit projetée sur un écran. »*



2<sup>ème</sup> journée, scène 14 : la lune



**VITEZ (1987)**



**PY (2009)**

### 3/ Le travail des acteurs et des actrices

(Multiples exemples ci-dessus)

*4<sup>ème</sup> journée, scène 4 : influence shakespearienne*



*Journée 1, scène 9 : la danse du sergent et de Jobabarta*

