

Ewa Andruszko

Université Jagellonne
de Cracovie

L'ÉLOQUENCE DU
PARAVERBAL – LE DISCOURS
DIDASCALIQUE DU *SOULIER*
DE SATIN

La notion du paraverbal désigne cet aspect du texte dramatique qui, selon l'intention de son auteur, doit être transposé au cours de sa représentation théâtrale en langage scénique. Il s'agit donc de la traduction de l'écrit en une image dont la figure virtuelle peut être signalée par les indications scéniques situées dans les didascalies ou intégrées dans le texte-même des répliques des personnages (elles portent alors le nom des didascalies implicites). L'objet de ci-présente étude sera le discours didascalique proprement dit, constitué par une couche délimitée par la typographie de la partie dialoguée. C'est un espace non-fictif où l'auteur s'exprime directement pour donner au lecteur diverses informations qui doivent l'aider à comprendre l'action et à imaginer son contexte. Les remarques didascaliques forment donc un métatexte permettant l'interprétation du texte programmée, dans la mesure du possible, par le dramaturge. Elles présentent un certain dispositif scénique prévu par l'auteur pour modaliser la réception du texte, définissent les conditions de l'énonciation des personnages et précisent l'effet théâtral souhaité par l'auteur. En bref, le discours didascalique se rapporte au domaine de la communication non verbale des sens et des émotions considérée comme le signe de la théâtralité du texte dramatique. Le jeu des moyens scéniques sémantisés (décor, éclairage, fond sonore, accessoires, gestes et mouvements) peut former un discours rhétorique à part.¹ Les pièces de Paul Claudel, et *Le Soulier de satin* en particulier, en sont un exemple bien représentatif. Le titre² de la pièce choisie pour l'analyse, nous informe déjà du parti-pris de l'auteur. L'objet-accessoire, le soulier apparaît dans la scène-clef, celle où Dona Prouhèze l'offre à la Vierge Marie en demandant sa protection : « [...] Je me remets à Vous ! Vierge mère, je vous donne mon soulier ! [...] quand j'essaierais de m'élancer vers le mal, que ce soit avec un

¹ Voir à ce propos : A. Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Éditions sociales : Paris 1981 et notre article « L'Expression de l'émotion au théâtre. La rhétorique des moyens paraverbaux », in : *Les cahiers des paralittératures*, 8, Liège 2004, p. 191–197.

² Précisons que le titre comme la liste des personnages, etc. appartient à la catégorie des didascalies initiales.

« pied boiteux ! »³. Le soulier acquiert le statut du symbole signifiant la remise confiante à la volonté divine et cette courte scène annoncée par le titre fonctionne comme une mise en abîme du thème majeur du drame.

La valorisation de ce type de discours devient une marque distinctive de la dramaturgie moderne qui se développe sous l'enseigne du « Théâtre total », notion divulguée et répandue par les créateurs de la Grande Réforme Théâtrale dès le début du XX^e siècle. Les artistes dramatiques de cette époque restent sous l'influence des idées de Richard Wagner et de son esthétique de *Gesamtkunstwerk*, littéralement « œuvre d'art global » qui est une synthèse de la musique, la littérature, la peinture, etc. « Cette recherche est elle-même symptomatique à la fois d'un mouvement artistique, le symbolisme, et d'une conception du théâtre et de la mise en scène » constate Patrice Pavis⁴. Cette fusion des différents arts de la scène qui forment un tout signifiant pour toucher simultanément tous les sens du spectateur prônée par Wagner semble être une application aux besoins du théâtre de la théorie des correspondances baudelairiennes. L'idée de la Nature qui est « la forêt des symboles » et la thèse que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (Ch. Baudelaire, *Correspondances, Les Fleurs du Mal*⁵) légitiment la conception de l'œuvre d'art synthétique fondée sur une harmonie entre les composantes du spectacle.

Paul Claudel considéré par ses contemporains comme celui qui a le mérite d'avoir « francisé et acclimaté dans notre littérature la leçon dramatique de Wagner »⁶ profite, néanmoins, de cette leçon en bon symboliste, celui qui recherche surtout qu'une émotion dramatique vise une élévation mystique. Il s'écrie dans une de ses odes : « Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total ! / O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique » (*Cinq Grandes Odes, II*⁷). Et, respectivement à son ambition de rendre la totalité harmonieuse de « l'immense octave de la Création » (ibidem) il nous propose le théâtre du monde. L'Annoncier dans *Le Soulier de satin* déclare au commencement : « La scène de ce drame est le monde [...]. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne font qu'un seul horizon » (p. 941). Cette vision globale est basée sur le jeu de la suggestion et des correspondances sensorielles. L'opinion de J.-P. Sarrazac, dramaturge et théoricien contemporain résume très bien l'essentiel de cet aspect de la création dramatique de Paul Claudel : « La parabole dramatique claudélienne constitue en effet une forme théâtrale où le plus concret renvoie au plus abstrait et où le sensible porte l'empreinte

³ P. Claudel, *Le Soulier de satin*, Théâtre II, Gallimard, Paris 1956, p. 962. Toutes les citations de cette pièce se réfèrent à cette édition, elles seront marquées par le numéro de la page.

⁴ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions sociales : Paris 1980, p. 189.

⁵ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Éditions du Progrès : Moscou 1972, p. 17.

⁶ J.-R. Bloch, *Le Destin du théâtre*, Gallimard : Paris 1930, p. 193.

⁷ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, Éditions de la Nouvelle Revue Française : Paris 1919, p. 57.

du spirituel ; elle englobe dans le même processus le détail quotidien et la totalité symbolique »⁸.

Claudiel s'intéresse aussi aux réalisations des artistes du courant rénovateur de la Grande Réforme. En 1913, il visite l'institut du théâtre expérimental d'Hellerau en Allemagne dirigé par Jacques Dalcroze qui s'occupe de l'enseignement plastique, rythmique et musical. Le bâtiment de l'institut, la scène architecturée qui exploite les ressources de la lumière sont l'œuvre d'Adolphe Appia. Claudiel y découvre avec enthousiasme une parfaite réalisation de ses idées sur la manière de jouer ses pièces. D'ailleurs, ses réflexions sur les problèmes du théâtre moderne réunies dans *Mes idées sur le théâtre*⁹ témoignent une certaine parenté d'esprit partagée avec les plus grands réformateurs de cette époque : Craig, Copeau, Reinhardt, Meyerhold ou Brecht.

Une autre source d'inspiration reste non moins importante. C'est la découverte des traditions du théâtre de l'Extrême Orient. Au cours de ses longs séjours en missions diplomatiques en Chine et au Japon, l'auteur a eu l'occasion d'admirer les spectacles des anciennes formes dramatiques telles que le Nō, le Kabuki et les marionnettes du Bounrakou. Il est fasciné et bouleversé par cet art dont l'extrême stylisation et la transposition de la réalité en un système des signes codés favorisent un authentique symbolisme théâtral. En y trouvant la confirmation de ses propres goûts dramatiques et scéniques. Il considère le Nō comme l'art complet fondé sur la parfaite harmonisation des multiples composantes du spectacle dans lequel la musique et le chant occupent une place importante et les scènes de pantomime, acrobaties et ballets s'intègrent à l'action dramatique. « La contemplation du Nō japonais lui fit comprendre que la lenteur, la solennité du geste lui donnait tout son sens et sa valeur émotive »¹⁰. Impressionné, Claudiel note dans son journal : « Dans le jeu des acteurs du Nō, comme dans la danse de Nijinsky, nos gestes quotidiens sont repris, conduits à leur signification véritable, comme dans la poésie nos mots de tous les jours et les réalités les plus familières »¹¹. Il écrit même sur le modèle du Nō un court mimodrame *La Femme et son ombre* (1922)¹² représenté au Théâtre impérial de Tokyo en 1924. La scène X de la deuxième journée du *Soulier de satin* y fait référence :

L'Ombre Double d'un homme et d'une femme, debout, que l'on voit projetée sur un écran au fond de la scène.

Simultanément :

1. plaintes chantées de deux voix à bouche fermée,¹³
2. texte lyrique, dit à deux voix,
3. pantomime des ombres à l'écran.

(p. 1036)

⁸ J.-P. Sarrazac, « L'Avènement de la mise en scène [1887–1951] », in : *Le Théâtre en France*, sous la dir. de J. de Jomaron, Armand Colin : Paris 1992, p. 720.

⁹ P. Claudiel, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard : Paris 1966.

¹⁰ J. Petit et J.-P. Kempf, *Préface*, in : P. Claudiel, *Mes idées sur le théâtre*, op.cit., p. 12.

¹¹ Ibidem, p. 13.

¹² P. Claudiel, *Théâtre*, op.cit., pp. 637–645.

¹³ La dissociation entre le personnage et sa voix est la règle dans le théâtre des marionnettes du Bounrakou.

La scène qui précède l'épisode de L'Ombre Double fait déjà allusion à la technique du théâtre des ombres. L'auteur précise dans les indications didascaliques que : « Don Rodrigue se tient immobile au milieu de la pièce [...]. L'ombre de Don Camille derrière lui vient se dessiner sur le mur à côté de la sienne » (p. 1028) et ensuite, à un moment donné, les ombres de deux rivaux se mêlent formant un seul personnage. La scène III de la première journée offre une autre variante de ce procédé. L'espace est divisé en deux par une longue muraille formée de plantes aux feuilles épaisses qui causent l'obscurité. Du côté visible, on voit Don Camille, « Du côté invisible de la charmille et ne laissant paraître à travers les feuilles pendant qu'elle marche au côté de Don Camille que des éclairs de sa robe rouge, Dona Prouhèze » (p. 638).

L'influence du théâtre oriental sur la dramaturgie européenne commence à se manifester au début du XX^e siècle et Paul Claudel est l'un des premiers mais il n'est pas le seul à s'intéresser à ce type de spectacle. En 1931, à l'occasion de l'exposition coloniale, Antonin Artaud découvre la puissance du rite et l'aspect métaphysique du théâtre dansé de Bali dont les acteurs semblent des hiéroglyphes animés. Il se met à chercher un nouveau langage de théâtre à base de signes, et non pas à base de mots, une esthétique associant la suggestivité à l'effet de choc. Des mannequins, des masques énormes et des objets aux proportions singulières doivent hypnotiser la sensibilité du spectateur pour faire rentrer par la peau la métaphysique dans les esprits¹⁴. La référence au théâtre oriental se retrouve aussi, par exemple, chez Jean Genet qui dans la fameuse lettre à Jean-Jacques Pauvert écrit : « Ce qu'on m'a rapporté des fastes japonais, chinois ou balinais, et l'idée magnifiée peut-être qui s'obstine dans mon cerveau, me rend trop grossière la formule du théâtre occidental »¹⁵. Comme Artaud, Genet revient à l'idée du théâtre rituel basé sur les archétypes. Si les sources d'inspiration sont les mêmes, elles aboutissent aux esthétiques divergentes, mais ce qui rapproche ces auteurs différents, c'est la volonté de dépasser le réalisme et le moralisme du drame bourgeois, d'abandonner l'idéal de la pièce techniquement bien faite pour une forme stylisée et créer un théâtre qui s'adresse à l'imagination pour éveiller une réflexion métaphysique.

En présentant l'esthétique dramatique de Paul Claudel, Michel Lioure reconnaît que c'est « le théâtre éminemment cérémonial et sacré, à la fois poétique, pathétique et investi d'une haute signification symbolique et mystique »¹⁶. On pourrait faire objection en disant que cette phrase résume au fond l'idéal de la plupart des auteurs dramatiques modernes dont l'ambition est d'atteindre la valeur exemplaire de leurs textes. Pourtant, l'essentiel de l'œuvre claudelienne, ce qui la fait distinguer des autres est sa finalité du mysticisme catholique : montrer une figure symbolique du drame universel qui est le drame de notre salut. La parabole du destin humain est inscrite en une vision scénique riche, complète et harmonieuse. Les thèmes majeurs abordés dans *Le Soulier de satin* : drame d'amour, drame

¹⁴ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard : Paris 1964.

¹⁵ J. Genet, « Lettre à Pauvert », *Obliques*, 2, 1972, p. 2.

¹⁶ M. Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin : Paris 1971, p. 67.

historique et drame mystique sont transposés en effets théâtraux structurés en réseaux complexes des symétries et des correspondances. Ils constituent le système interprétatif déchiffrable qui guide le lecteur / spectateur dans la quête du sens qui serait l'émanation du texte puisque tout dans le spectacle est soumis à la poésie. La musique du langage est une des constantes de son univers dramatique. L'association intime de la poésie et de la musique (la marque de la provenance symboliste) est commentée et soulignée fort souvent par l'auteur. Il y consacre toute une partie du recueil *Mes idées sur le théâtre* intitulée « Le drame et la musique » où il écrit : « [...] montrer comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, la flemme du feu, la mélodie de la parole, la poésie de la réalité la plus grossière »¹⁷.

L'harmonie de la diction mélodieuse est plus importante que le sens du vers et, souvent, elle le domine. Organisé en groupes de mots dont la fin est marquée non par la logique de la syntaxe mais par une modulation du son et du sens, le verset claudelien doit être la transcription du rythme respiratoire de l'homme accordé au rythme cosmique de la « dilatation de la houle ». Cette variété métrique doit s'accorder à son tour avec la musique qui devient une composante essentielle du spectacle. « Un acteur véritable », elle soutient et impose le rythme du drame, elle peut être un prolongement et l'exaltation des sentiments, faire le commentaire à l'action.

L'omniprésence de la musique composée par Arthur Honegger est le trait dominant de la structure du *Soulier de satin*. Juste au commencement de la pièce, l'orchestre imite le rythme du « Flux et du Reflux de la Mer, donnant une impression de plus en plus suggestive de cet élément » (p. 940). Elle annonce de cette façon la scène première qui est celle du naufrage du bateau du Père Jésuite (fonction dramatique) et elle crée en même temps une espèce de décor sonore, le cadre étant caché derrière le rideau dit le Rideau du Théâtre. La didascalie qui ouvre la scène première est bien significative : « l'orchestre entame une longue suite de thèmes suggérant la Mer et ses mouvement de va-et-vient qui dureront sans interruption jusqu'à la fin de la scène. Ainsi cette scène est dite sur un fond musical continu qui s'accorde étroitement avec les fluctuations de la respiration des personnages » (p. 941-942). Ce commentaire de l'auteur souligne la fonction dramatique et émotive de la musique qui rythme l'action mais donne aussi la définition du verset, l'expression poétique de la communion universelle. Le rôle actif de la musique dans cette scène est marqué aussi par une autre indication. Après la sortie de l'Annoncier « L'orchestre, qui jouait pianissimo, gonfle soudain dans un énorme crescendo et retombe comme une vague qui déferle pour continuer pianissimo » (p. 943). Comme la scène a le caractère statique (deux longs monologues) cette « intervention » musicale sert d'une façon évidente à la dynamiser et à soutenir la tension. La scène termine sur la dernière phrase du Père Jésuite dite en silence. L'auteur note : « A cette dernière phrase succède une longue phrase musicale religieuse » (p. 945). Ici, la musique prolonge la parole du personnage et en donne le commentaire sonore. C'est la réalisation des intentions de Claudel

¹⁷ P. Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, op.cit., p. 128.

exprimées dans ses écrits théorétiques : « la musique – l'idéal serait qu'elle sortît de la poésie comme la poésie naît de la prose et la prose du silence »¹⁸. L'égalité des droits entre la voix humaine et la musique est manifestée, par exemple, avant le commencement de l'action proprement dite :

L'Annoncier essaye de parler, mais chaque fois qu'il ouvre la bouche, il est interrompu par un coup de cymbale, une clochette niaise, un trille strident du fifre, une réflexion narquoise du basson, une espièglerie d'ocarina (p. 940).

Le choix des épithètes accentue le caractère humain des sons des instruments qui se moquent de l'autorité solennelle de l'Annoncier. Dans la pièce analysée, la musique n'est pas seulement un « double lyrique » de l'action, on peut dire qu'elle est aussi le « double lyrique » des personnages auxquels on attribue un thème musical. A la fin de la scène XII de la première partie, la sortie de l'Ange Gardien et de Dona Prouhèze est accompagnée par « le thème musical très caractéristique et reconnaissable de l'Ange Gardien » (p. 984). Il revient à la scène III de la deuxième partie (p. 1050), cède la place au thème dit des « Pas de Rodrigue pour revenir solennellement à la fin de la scène. Il y a aussi le thème musical de Saint Jacques (p. 1009), de la Vierge (p. 1018), de Dona Musique (p. 1027) et de la Lune (p. 1037). Le déroulement de l'action est ponctué par deux leitmotiv à la portée symbolique évidente : le bruit de mer répété 4 fois et la plainte de « l'Épreuve » chantée à bouche fermée par une voix de femme et une voix d'homme aux moments de séparation de Rodrigue avec Prouhèze. D'après Jean-Louis Barrault, Claudel avouait que l'œuvre de Beethoven lui avait « beaucoup appris au point de vue de la composition »¹⁹. L'entrelacement des thèmes et la variation de rythme et d'intensité du *Soulier de satin* font penser en effet à l'orchestration symphonique. L'auteur se permet de rendre au compositeur un hommage discret. La scène VIII de la première partie commence par l'évocation d'un paysage idyllique en Sicile. L'Annoncier en signale successivement des éléments qui sont d'abord reproduits par les thèmes musicaux convenables et on observe comment la parole et la musique créent sous nos yeux le décor. A la directive : « Un éclatant clair de lune », l'orchestre, de lui-même « commence les premières mesures de la sonate au Clair de Lune, de Beethoven » (p. 1020).

Un autre trait caractéristique de la structure paraverbale claudélienne est l'association de la musique à la lumière. Les changements d'éclairage, de sa couleur et de son intensité, leurs fréquences d'emploi jouent à peu près le même rôle que les effets de la musique, ils en intensifient l'efficacité symbolique et émotive. La longue phrase religieuse de la fin de la scène première est accompagnée d'un éclairage « qui passe progressivement à une demi-teinte bleue », le bateau du Père Jésuite coule, mais à ce moment apparaît la statue de la Vierge « violemment éclairée par un faisceau lumineux « qui suit sa descente » (p. 945). Le don du

¹⁸ Ibidem, p. 129.

¹⁹ J.-L. Barrault, « Paul Claudel : notes pour des souvenirs familiers », *Cahiers Renaud-Barrault* 1, p. 82.

soulier et la prière de Dona Prouhèze ont lieu au coucher de soleil. Claudel voit la fin de cette scène ainsi : « Le soleil couchant a peu à peu disparu. A cette prière succède une longue phrase musicale religieuse. Le soleil continue de décliner, illuminant une dernière fois la statue de la Vierge protectrice » (p. 962). Sans citer les autres exemples qui sont pourtant nombreux, on peut constater que la musique et la lumière prises ensemble deviennent une source d'une véritable magie évocatoire. L'éclairage est utilisé aussi comme un élément autonome. Dans la scène déjà citée – la conversation de Dona Prouhèze avec Don Camille séparés par le mur des plantes, on voit la fonction purement esthétique du jeu de la lumière « Obscurité résultant de l'ombre d'arbres compacts. Par quelques interstices passent cependant des rayons de soleil qui font des taches ardentes sur le sol » (p. 949). La lumière devient symbolique comme « l'éclairage lunaire » qui illumine l'Ange Gardien (p. 982).

Il y a bien sûr l'emploi fonctionnel de l'éclairage, typique pour la pratique théâtrale. Il fait voir : « Nouvel éclairage, qui, orienté vers la gauche de la scène, permet d'apercevoir Rodrigue » (p. 1043) ou « Grâce à un éclairage oblique venant de la gauche, on aperçoit... » (p. 1045). Il annonce le commencement ou la fin des scènes. Mais les précisions didascaliques « noir brusque » (p. 1035), « l'éclairage disparaît progressivement » (p. 984), « soudain le plein feu » (p. 984) dotent la lumière du potentiel d'organisation rythmique de la structure du spectacle.

Une autre composante de l'art du spectacle est à considérer. C'est le décor qui, sur la scène, figure le cadre des événements. Il peut être de nature plastique, sonore ou verbale, il peut être une illustration réaliste ou avoir le caractère synthétique proposant une métaphore des idées ou des sentiments. Entre l'action dramatique et le décor s'installent des relations de correspondance et de causalité dont Claudel parle dans une lettre à Jacques Copeau : « Le rôle d'un décor est de répondre à une action et de créer une atmosphère »²⁰. Dans *Mes idées sur le théâtre* il développe une théorie des « acteurs permanents » et il trouve que les éléments du décor doivent être conçus comme un élément plus dramatique que pictural²¹. Il aurait donc surtout la fonction dramatique, mais dans la suite de ses réflexions il se contredit arrivant à la conclusion qu'il veut : « le décor qui ne soit pas un cadre pour l'action, mais l'émanation même du texte ; non pas fonctionnel, permettant les plus justes évolutions des acteurs, mais symbolique, soulignant les intentions du poète et les mouvements du drame »²². Il hésite en plus entre la simplicité et le foisonnement de la décoration du goût baroque. Dans son effort de créer la vision totalisante de l'univers dramatique il nous offre toute une panoplie des possibilités diverses. L'action se déplace de l'Espagne en Afrique, puis en Amérique, la pièce contient 33 scènes, dont presque chacune se passe dans un lieu différent. Une telle structure spatiale constitue un défi au metteur en scène. A ce défi s'ajoute un autre,

²⁰ *Cahiers Paul Claudel VI, Correspondance avec Copeau, Bourdet, Dullin, Jouvet*, Gallimard : Paris 1966, p. 178.

²¹ P. Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, op.cit., p. 110.

²² *Ibidem*, p. 11.

la fantaisie exubérante de l'auteur. Citons en guise d'exemple la description du décor de la scène VII de la première partie :

Tandis que la scène précédente représentait à droite au premier plan la proue du bateau de Don Rodrigue immobilisé devant la falaise de Mogador, à gauche, au lointain, celle-ci représente en « contre-champ » :

A gauche, au premier plan, une batterie dans la forteresse de Mogador et à droite au loin le minuscule bateau de Don Rodrigue.

(p. 1018)

A côté de ce type du décor stylisé, mais réaliste on voit la décoration à la convention affichée : La mer représentée par un corps de ballet costumé en vagues (p. 942, p. 1009, p. 1087), la scène IV de la première partie où l'on voit ce qui suit : « De chaque côté, sur la mer, voguent deux minuscules caravelles [...]. La scène est occupée dans toute sa hauteur par une figure gigantesque et toute parsemée de feux de Saint Jacques » (p. 1010). On trouve aussi le décor purement pictural qui souligne visiblement les intentions de l'auteur. A la fin de la scène X de la première partie le rideau découvre : « peint d'une façon cocasse (en camaïeu) un rideau qui représente le bord de la mer, avec une cabine de bains de fantaisie » (p. 979). Un tel type du décor dénonce d'une façon dérisoire son caractère fictif en détruisant l'illusion théâtrale. La même démarche concerne de nombreux changements à vue quand l'équipe des techniciens reconstruit le décor devant le spectateur. L'élargissement ou le rétrécissement de l'espace s'effectue aussi très théâtralement à l'aide du jeu des deux rideaux. Claudel prévoit un rideau dit le Rideau du Théâtre qui en se levant découvre le cadre fixe et le Rideau décoratif du *Soulier de satin* – le rideau de scène transparent. Les manœuvres de rideaux permettent de manipuler l'espace scénique. L'action de la scène II et III de la première partie se passe au château de X dans deux pièces différentes. Le passage d'une salle à l'autre se fait de la manière suivante :

La scène est divisée de telle sorte que la conversation entre Dona Honoria et Don Pélage vient d'avoir lieu dans la partie gauche du décor [...] La partie droite était cachée par la moitié droite du rideau. Le passage de la scène précédente à celle-ci se fait ainsi : Don Pélage, debout et occupant le milieu de la scène, ne bouge pas, il tourne simplement sur lui-même de la gauche vers la droite, tandis que la partie gauche se referme, dissimulant Dona Honoria, et que la partie droite de ce même rideau s'ouvre, découvrant Dona Prouhèze.

(p. 1003–1004)

Au commencement de la deuxième partie on assiste à une scène simultanée. Au lever du rideau du théâtre, on voit le cadre fixe occupé par l'Annoncier, le rideau de scène du *Soulier de satin* est baissé, mais l'auteur rappelle que ce rideau, convenablement éclairé peut être transparent. Le personnage annonce Camille et Prouhèze à Mogador : « Grâce à un éclairage convenable, on aperçoit, sur la droite, à travers le rideau de scène transparent, la tente de Dona Prouhèze », le nouvel éclairage orienté vers le fond nous fait voir Dona Musique à Prague,

finalement, grâce au même subterfuge on nous montre Rodrigue à Panama (p. 1042–1043).

La même richesse et diversité d'invention caractérise la gestuelle. La leçon apprise à la contemplation du spectacle du Nō n'est pas oubliée. Convaincu que la lenteur des gestes accentue la grandeur de la situation, Claudel veut que les gestes significatifs soient exécutés au ralenti. Dans la pièce ce type des mouvements est réservé à Dona Prouhèze. Rappelons l'offre du soulier à la Vierge Marie, le geste solennel dont le symbolisme est accentué par la musique et la lumière. La scène IX de la première partie présente Dona Prouhèze en conversation avec Dona Musique. L'auteur note : « Dona Prouhèze dans une immobilité rigide, les bras ballants » (p. 974). Michel Lioure cite la réflexion du dramaturge que rien n'est plus beau et de plus tragique qu'une immobilité complète, elle peut produire le maximum d'émotion.²³ Cette attitude suggère que la femme a déjà, au plus profond d'elle-même, accepté l'idée du renoncement à son amour. A un moment de la conversation, Prouhèze baisse la tête lentement et ferme les yeux. Ce geste qui exprime l'acceptation et la soumission suit la phrase : « Il n'y a rien pour quoi l'homme soit moins fait que le bonheur » (p. 977). Le geste peut être plus éloquent que la parole qu'il contredit. C'est le cas de la scène d'adieu définitif qui se joue entre deux amants. Quand Prouhèze demande à Rodrigue : « ...dis un seul mot et je reste ! » en même temps elle « soulève sa main gauche avec sa main droite » (p. 1082). Ce geste exige de sa part un grand effort parce qu'il exhibe l'anneau de mariage avec un autre, signe de l'union impossible avec son bien-aimé. Les gestes pathétiques alternent avec les gestes burlesques et les danses drolatiques. Telle est la scène VIII de la première partie entre la négresse Jobarbara et le Sergent napolitain. « Toute la scène est jouée dans un très grand mouvement, presque dansée par le Sergent napolitain. Il mime tout ce qu'il dit avec énormément de cocasserie » (p. 972). Irrité par son interlocutrice :

Il se prend le nez avec deux doigts de la main gauche en imitant avec le bras droit le bâton de Polichinelle. Ainsi il chasse la Négresse qui sort par la gauche en poussant des cris aigus.

(p. 973)

Un jeu de scène plus complexe dont le caractère comique intensifient les accessoires, est intégré à la scène I de la deuxième partie :

Nouveau thème musical. Celui-ci est burlesque. Nouvel éclairage, « frisant », qui permet de voir passer de la droite à la gauche dans une danse drolatique Don Léopold Auguste, grammairien, debout sur un bateau-jupon et poussé, tiré et « valsé » par des poissons. Il brandit un trident au bout duquel est accrochée la fameuse lettre à Rodrigue.

(p. 1043)

²³ M. Lioure, *op.cit.*, p. 599.

Le caractère de cet épisode fait dissonance puisque l'histoire de la lettre désigne le destin tragique de l'amour de Dona Prouhèze et de Rodrigue. L'accent burlesque ne semble pas être logiquement justifié dans ce contexte.

Une telle inconséquence (et, elles sont nombreuses) peut se justifier par le principe de diversité qui règne dans la pièce. La diversité des tons, la multiplicité des personnages, la variété des lieux et la complexité du plan événementiel renvoient au principe de l'exubérance et de l'extravagance de l'esthétique baroque. La première allusion y est faite par la présentation du Rideau de Théâtre « rutilant de draperies rouge et or peintes en trompe-l'œil » (p. 938). La présence de cette époque n'est pas seulement évoquée par la structure de l'univers fictif de la pièce, mais elle constitue une référence fréquente dans le discours didascalique. Quand l'auteur indique le costume baroque de son Annoncier, on a bien l'impression que, ce n'est pas à cause du souci de la vraisemblance. Claudel était ennemi de la couleur locale, l'idée contraire à sa conception du drame-parabole. Cette précision lui donne le prétexte de citer le nom d'un des plus grands peintres espagnols : « L'Annoncier est un solide gaillard barbu et qui a emprunté aux plus attendus Vélasquez ce feutre à plumes, cette grande canne à rubans et ce large ceinturon » (p. 940). Un autre peintre incontournable pour cette époque, El Greco est évoqué à l'occasion de la présentation de la cour du Roi d'Espagne : « Les visages des seigneurs sont disposés sur une même ligne, dessinant une longue guirlande de fraises qui rappelle l'enterrement du comte d'Orgas, du Greco, avec un petit seigneur en satin blanc qui fixe attentivement le public » (p. 963)²⁴. L'allusion à un autre peintre, cette fois de l'époque romantique, est située dans la description didascalique de la scène de la rencontre de Dona Prouhèze avec l'Ange Gardien : « Plastiquement, elle luttera trois fois contre les buissons épineux ; tel le combat contre l'Ange, de Delacroix » (p. 982). Notons en plus, que la pièce est dédiée au peintre José Maria Sert, artiste d'avant-garde catalane et ami de Salvatore Dali, l'auteur des peintures murales au caractère allégorique.

L'art baroque favorise l'idée de la métamorphose en présentant le monde en mouvement. Les changements effectués dans un rythme dynamique organisent la vision du monde du *Soulier de satin*, désigné par son auteur comme « une pièce en marche ». La succession rapide des scènes, des lieux, des personnages pris dans un tourbillon d'événements est l'expression de l'esthétique du désordre voulu et programmé par l'auteur qui rejette la poétique d'un enchaînement logique ou mécanique. Il souligne ses intentions disant à propos du *Soulier de satin* : « Je tiens essentiellement à ce qu'on ne dégage pas, en choisissant certaines scènes, une action linéaire et toute nue. Je tiens au caractère entremêlé chaotique »²⁵. La structure du drame est à l'image de notre vie dominée en apparence par la règle du hasard. D'après Paul Claudel, et c'est l'objectif de son œuvre, ce désordre

²⁴ Est-ce une simple coïncidence qu'un autre dramaturge, partisan fervent du théâtre total, Michel de Ghelderode aime bien se référer dans ses pièces à la même époque de l'histoire d'Espagne et aux mêmes peintres espagnols ?

²⁵ P. Claudel, *Oeuvres en prose*, Gallimard : Paris 1965, p. 214.

dissimule un ordre interne des correspondances profondes, résultat de l'action de Dieu (cf. les correspondances verticales symbolistes).

La conception de la pièce « en marche » entraîne l'impression de l'inachevé conforme à la certitude qu'en art, il n'y a pas de définitif. Claudel est convaincu que la création ne s'arrête pas à la publication de la version livresque. De la confrontation du texte et de la scène apparaissent de nouvelles versions de l'œuvre. Assistant aux répétitions il décide d'en modifier, d'en reconstruire la structure pour y introduire des aménagements indispensables à la version scénique. « Jamais Claudel n'a participé aux répétitions d'une de ses pièces seulement pour s'assurer de la fidélité des interprètes à son texte, mais pour découvrir avec eux, par eux, ce que ce texte allait devenir ; les coupures, les reprises, les arrangements, tout ce nécessaire travail d'adaptation ne lui apparut jamais comme une soumission ennuyeuse à des contraintes extérieures, mais comme une source nouvelle et heureuse d'inspiration »²⁶. Le sous-titre du *Soulier de satin* en donne une confirmation officielle : « Version pour la scène, abrégée, notée et arrangée en collaboration avec Jean-Louis Barrault » (p. 935). Il s'agit des préparations à la mise en scène de la pièce dans sa nouvelle version, représentée par J.-L. Barrault en 1943 à la Comédie Française. Cette date ouvre une ère claudelienne dans le théâtre français. La notice ajoutée au titre est un hommage rendu par l'auteur à l'art du théâtre incarné ici en personne de J.-L. Barrault et signale que les traces de cette collaboration sont intégrés au texte même du drame.

Il s'agit notamment de la formule du théâtre « à l'état naissant », fabriqué sous les yeux du public par les praticiens qui révèlent ostensiblement les artifices et les conventions de cet art. Le personnage de l'Annoncier commente et explique l'action, s'adresse aux acteurs, aux techniciens et au public lui recommandant de bien écouter. Il fait discipliner Dona Honoria qui entre trop tôt : « – Sacrebleu ! Qui vous a dit de venir ? Sortez ! Sortez ! – Dona Honoria, apeurée, sort à reculons » (p. 995). Il dessine les personnages avec un bout de craie sur le dos du Régisseur, puis « Il sort et rentre avec Dona Prouhèze dont la main est posée sur son poing, avec l'air d'un magnétiseur qui amène son numéro » (p. 996). A la fin de la scène VII (I^{ère} partie) il s'adresse aux machinistes : « – Changement ! Donnez l'ambiance ! ». La didascalie qui suit indique : « L'éclairage bleu des changements à vue. Un rideau s'ouvre et découvre l'équipe... au repos ! Immédiatement, celle-ci se met au travail » (p. 1020). L'auteur prend les distances envers sa création et s'amuse bien en nous dévoilant ainsi les secrets de la « cuisine » théâtrale. Tout le texte est parsemé de ce genre des didascalies métathéâtrales qui dénoncent sur le mode de l'ironie et de la dérision la fictivité de la pièce et l'artifice du spectacle. Pour l'accentuer, il fait recours au procédé du théâtre dans le théâtre (très présent dans la dramaturgie baroque). Juste au commencement du texte, il fait la description de la représentation en introduisant dans l'espace didascalique le public dont il prévoit les réactions :

²⁶ J. Petit, J.-P. Kempf, op.cit., p. 9.

On s'interpelle, on se retrouve, on se déplace, on est joyeux, surexcité.

Les cœurs sont en émoi, les esprits sont réveillés. Les fauteuils claquent [...] un redoublement de désordre venant de la salle – causé sans doute par l'entrée précipitée des retardataires.

(p. 938–939)

A la fin de la première journée on retrouve la même thématization de la réception : « Selon toute vraisemblance, on suppose que le public applaudit, le Rideau du théâtre se relève donc et les acteurs remercient et saluent » (p. 993). L'auteur élargit son discours par les notes en bas de la page adressées directement au lecteur pour lui expliquer « les principales traditions qui existent, ainsi que certains termes techniques, tels que : 'un public en or', c'est-à-dire un public qui vous reçoit favorablement » (p. 939) ou il explique le terme « rappel » utilisé dans les didascalies : « Applaudissements du public qui demande aussi qu'on relève le rideau pour qu'il puisse encore une fois remercier les acteurs et l'auteur, prolongeant de la sorte le contact entre la salle et la scène » (p. 994). Il multiplie ainsi les plans de référence entre l'illusion et la réalité déjà théâtralisée, dédouble la fiction et la réflexion sur le théâtre intégrée à l'univers fictif, sans oublier de marquer la tonalité autoironique.

L'étude de l'aspect du paraverbal du discours didascalique dans le *Soulier de satin* aboutit à une autre constante de l'esthétique dramatique de Paul Claudel. A côté du principe du théâtre total il sert, en plus, à formuler la conception du théâtre théâtral (autrement dit le théâtre rethéâtralisé) qui de manière ostentatoire crée sa propre réalité. Le postulat de l'autonomie de l'œuvre théâtrale devenu un mot d'ordre de la création contemporaine est présent déjà dans les réflexions de Gustave Flaubert qui souligne à ce propos le rôle important des éléments paraverbaux :

Le théâtre est un optique [*sic*] où un rosier réel ne fait point d'effet, il y faut un rosier peint. Et, encore, un beau rosier de maître n'y ferait pas plus d'effet. Il faut la peinture à la colle, une espèce de tricherie.²⁷

Dans les didascalies qui précèdent la version intégrale de sa pièce, Claudel note une idée semblable : « 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 » (p. 649). Soucieux d'affirmer sa présence dans l'œuvre, il fait recours à tous les niveaux du texte aux techniques qui révèlent l'acte de la création et son rôle du Régisseur qui dispose à son gré tous les éléments de l'univers de sa pièce. Le topos du *Theatrum Mundi* désacralisé à notre époque, réduit tantôt à la thématique métathéâtrale de l'être et du paraître, tantôt à la métaphore de la vie comme théâtre, retrouve avec Claudel sa dimension théologique. La scène IV de la deuxième partie où L'Ange Gardien dit à Dona Prouhèze: « – C'était mon hameçon au fond de tes entrailles et moi je réglais le fil comme un pêcheur longanime. Vois-le autour de mon poignet enroulé » (p. 1053) renvoie à la grande

²⁷ *Correspondance G. Flaubert – G. Sand, avril 1874*, Flammarion : Paris 1981, p. 461.

pièce de Calderon qui montre un théâtre de marionnettes dont l'animateur est Dieu. C'est la mise en scène de la vanité et de l'irréalité de l'existence terrestre de l'homme. « Dans cette perspective *El Gran Teatro del Mundo* de Calderon est une affirmation artistique du dogme théologique du salut et de la grâce au XVI–XVII siècle ». ²⁸ Dans le *Soulier de satin* Paul Claudel rejoint cette perspective.

Le poète se place au point de vue de Dieu, et voilà pourquoi il a quelquefois envie de rire au moment le plus pathétique. Il n'oublie jamais non plus, et si nous étions tentés de l'oublier nous-mêmes, le personnage de l'Annoncier serait là pour nous le rappeler, que ce ne sont là, après tout, que des histoires inventées pour le plaisir et l'édification du spectateur. Les histoires qu'ainsi dans la vie réelle Dieu nous laisse jouer ne manquent pas toujours de drôlerie. ²⁹

Abstract

The non verbal eloquence – The Satin Slipper of P. Claudel

The aim of this paper is to analyse the function of the paraverbal elements of Paul Claudel's drama text *The Satin Slipper*. This play synthesizes powerfully all theatrical effects described in didascalia to communicate the underlying mystery of man and the universe.

As a symbolist Claudel adopts Baudelaire's concept of the correspondences between the senses and the Wagnerian ideal of *Gesamtkunstwerk* (the synthesis of the art). The author combines extensive use of non verbal symbols with expressing his conception of the grand design of creation. Significant range of the various theatrical components realizes the principle of the Total Theatre. The paraverbal aspect contributes also to call attention of the strangeness and artificiality of the world considered as a stage in the *Theatrum Mundi* trope used in this drama.

Streszczenie

Elokwencja bez słów – Atlasowy trzewiczek P. Claudela

Celem artykułu jest analiza funkcjonowania elementów pozasłownych w dramacie Paula Claudela zatytułowanym *Atlasowy trzewiczek*. Muzyka, światło, dekoracje itp. zapisane w tekście didaskaliów pełnią w tej sztuce rolę znaków posiadających nie tylko walor estetyczny czy dramatyczny, ale przede wszystkim są przekąźnikami treści symbolicznych.

Zgodnie z teorią oddźwięków Baudelaire'a i Wagnerowską ideą syntezy sztuk (*Gesamtkunstwerk*) symbolista Claudel zmierza do osiągnięcia pełnej harmonii słowa poetyckiego z parawerbalnymi składnikami spektaklu mającą stanowić teatralną konkretyzację mistycznych związków pomiędzy Stwórcą a jego dziełem. Tekst dramatu wpisuje się w program Teatru Totalnego oraz koncepcję reateatralizacji teatru polegającą na manifestacyjnym ujawnianiu konwencji i podkreślaniu obecności autora w dziele, nawiązując do metafory *Theatrum Mundi* w jej wymiarze teologicznym i teatralnym.

²⁸ M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte, Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes : Paris 1982, p. 17.

²⁹ J. Madaule, *Introduction*, in : P. Claudel, *Théâtre*, op.cit., p. XIX.