

LE SOULIER DE SATIN DE PAUL CLAUDEL VU PAR LES THÉÂTRANTS SLOVACO-TCHÈQUES

SOŇA ŠIMKOVÁ

Académie des Arts dramatiques et de Musique
Département d'Études théâtrales

Ventúrska 3
811 03 Bratislava
Slovaquie
simkova@vsmu.sk

Abstract: In this paper I consider two essays published in *Revue d'Histoire du Théâtre* in 2000 dealing with the subject of water in theatre and in the work of Paul Claudel. In particular, I am focusing on the staging of Claudel's *Soulier de Satin* performed by the National Theatre in Prague in 1993 by a Slovak theatre team headed by director Roman Polák. I am considering his work within the context of one of his most appreciated productions of the last decade, Marivaux's play *La Dispute* (1988). In this production Polák used real water. By using water on stage he initiated a choice of specific theatricality. For his production, Roman Polák employed Jean-Louis Barrault's adaptation of Claudel's play, but he did not accept his way of theatricality. Instead of water mimed and danced by a choir of ballet, Polák worked with real water on stage. This paper tries to search answers to these questions: what was the reason for such a choice, and why where such solutions part of contemporary theatre aesthetics?

Keywords: water, Soulier de Satin, Paul Claudel, Roman Polák, Prague, theatre

Depuis longtemps déjà, j'avais ressenti la puissance de l'œuvre, j'admirais l'élévation du sujet. Mais de même qu'une femme que l'on est tout prêt à aimer profondément révèle soudain son charme par un petit détail aussi inoffensif qu'inattendu, [...] ce fut aussi par un détail que le Soulier de Satin laissa sur moi opérer son « charme ». On sait que l'action se déroule très souvent en pleine mer. La nécessité de réaliser les mouvements de la mer fut le détail qui m'excita. Dans ce travail considérable, je commençai, par exemple, à étudier la scène de *Dona Sept Épées* et la *Bouchère* (4^e journées), nageant dans la mer jolie, et qui se termine par cette indication de l'auteur: « Ici la Bouchère se noie... ». Par une

ironie du sort, il nous fallut plus tard couper cette scène, la durée du spectacle dépassant trop les limites admises...¹

Le révélateur scénique de la pièce, Jean-Louis Barrault, a fort bien senti le rôle majeur de l'eau dans la pensée claudélienne. Elle est devenue aussi pour nous la perspective, sous la quelle nous envisageront la première mise en scène du *Soulier* monté au Théâtre National à Prague par un metteur en scène slovaque, Roman Polák, à la base de l'adaptation de Barrault.

Le théâtre slovaque et l'eau

Le théâtre slovaque a commencé à jouer avec l'eau, en tant que matière, chose réelle, dans les années 1980. A cette époque-là, on a pu observé sur la scène des effets comme, par exemple, la «vraie» pluie, la baignade dans une piscine, le bain dans une baignoire, ou aussi la recherche de sa propre identité, chair et sensualité dans un petit lac avec de l'eau bien réelle : ceci se déroulait dans une mise en scène signée par Roman Polák, mentionné ci-dessus, de la célèbre pièce *La Dispute* de Marivaux (réalisée sous le titre *Les attouchements et les liaisons*). C'est avec ce spectacle qu'en 1990 le théâtre régional de la ville de Martin s'est vu décerner le prix principal de la revue *Guardian* au festival à Edinbourg².

A cette époque, notre jeune metteur en scène est entré dans une période marquée par son prédilection pour l'eau réelle sur scène. Quelques années après Marivaux il a montée la pièce *Le Soulier de Satin*. Sa préparation a été assurée par une équipe slovaque venue tout spécialement à Prague, constituée autour du metteur en scène de Ján Zavorský, scénographe, du compositeur réputé Juraj Beneš, ainsi que de Peter Čanecký pour les costumes. A l'époque ce spectacle représentait un acte de «détabouisation» d'un au-

¹Jean-Louis Barrault: *Réflexions sur le théâtre*, Éditions du Levant, 1996 : 159–160.

²«Dans la partie gauche de la scène, Polák a fait installer un assez grand lac avec de l'eau véritable. Placé sous un fil barbelé, il représentait une île de vie dans un désert gardé et mouchardé. Deux jeunes couples dans cet espace protégé ont commencé à se connaître mutuellement et commencé à faire connaissance avec l'eau dans le lac. L'eau était ce milieu, où se réveillait leur sens de vie, primaire et sensuel, et tout cela grâce à l'action spontanée physiologique dans le sens d'un rafraîchissement substantiel total, de l'allègement et de la libération des jeunes se baignant. Grâce à cette présence de l'eau, la pièce s'est structurée clairement, et cela dans des oppositions sémantiques telles : prison (fil barbelé) versus liberté (lac), expérience dirigée de l'arrière de la scène versus spontanéité des jeux érotiques des jeunes dans l'eau.»

teur qui n'était pas accepté par l'ancien régime communiste. Pour des raisons idéologiques, jusqu'aux années 1990, Paul Claudel ni ne se jouait ni ne se traduisait. C'est pourquoi la critique a accueilli avec déférence et gratitude cette mise en scène du *Soulier*.

Antérieurement, avant le coup d'état communiste en 1948, Paul Claudel était connu dans les milieux culturels de Slovaquie. Curieusement, il était déjà vu comme un auteur en osmose avec l'eau. Dans les années 40 du 20^e siècle, le traducteur slovaque du *Soulier*, le poète Karol Strmeň, a caractérisé Paul Claudel comme «un animal archéen indestructible qui se sent le mieux dans les espaces de la mer inépuisable, et qu'il est pleinement conscient de sa force gigantesque³». Et il a traduit aussi son ode *l'Esprit et l'eau*, où on peut lire :

Et l'eau même, et l'élément même, je joue, je resplendis ! Je partage la liberté de la mer omniprésente !⁴.

Ce traducteur pionnier de Claudel a bien présenté son auteur, parce que, en effet, l'eau est chez lui l'élément préféré. Il lui attribue un rôle extraordinaire.

Gaston Bachelard dans son ouvrage anthropologique *L'Eau et les rêves* s'appuie sur Claudel à plusieurs reprises, et le cite toujours dans les rapports clefs. Il le met même en tête d'un des chapitres, comme caractérisant son sujet :

Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau⁵.

L'Eau au théâtre et chez Paul Claudel

Deux études dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, parues en 2000, se consacrent à ce sujet. L'auteur de la première est signé Michel Autrand, déjà mentionné ci-dessus, avec pour titre «De l'élément liquide au théâtre», quant à la seconde, nous la devons à Alain Beretta, intitulée «Contribution à une étude de l'élément liquide dans le théâtre de Paul Claudel : la mer dans la *Quatrième Journée du Soulier de satin* et dans *Protée*»⁶. Quant à ces deux études, je

³ Cité selon : M. Jurovská : «Ko(z)mický optimista Paul Claudel», in : P. Claudel : *Výmena*, Bratislava : Petrus, 1998 : 9.

⁴ P. Claudel : «L'Esprit et L'Eau», in : *Œuvre poétique de Paul Claudel*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957 : 239.

⁵ G. Bachelard : *L'eau et les rêves*. Ed. José Corti. Paris, 1942 : 157.

⁶ *Revue d'Histoire du Théâtre* 1, 2000 : 5-18 et 49-62.

les considère utiles pour ma recherche du *Soulier*. Mais ma contribution vise spécialement au problème de la transmission de ce texte monumental sur la scène dans la perspective du motif de l'eau. Mon approche s'appuie sur la méthodologie historique, ainsi que sur l'esthétique théâtrale.

M. Autrand définit la place de l'eau, un des éléments naturels archétype au théâtre de cette manière: «Au théâtre [...] l'élément liquide est de loin le plus rare car le moins facile à utiliser, le plus rebelle. Il est peu maniable. Coûteux et dangereux⁷.»

Et pourtant, il a existé des époques et genres historiques, surtout le baroque, et puis de nouveau le symbolisme, qui ont laissé l'eau pénétrer dans le théâtre. Une marée haute dans la création de Claudel apparaît, *primo*, grâce à son appartenance au symbolisme. Chez lui, la présence de l'eau est même extraordinairement importante: «C'est chez Claudel que l'impulsion donnée par le symbolisme est la plus sensible», constate M. Autrand. «Après Claudel, le reflux s'amorce vite⁸». Cependant, la présence massive de l'eau chez Claudel provoque un tel effet, que selon les constatations de plusieurs exégètes le caractère de son monde et de son écriture est concret, il n'est pas vague, comme c'était souvent le cas chez les symbolistes.

«La symbiose de la matérialité et de la spiritualité est typique pour Claudel», écrit Ladislav Franek, un des plus grand connaisseur de l'œuvre claudélienne en Slovaquie⁹. Sont metteur en scène français, A. Vitez, constate également: «si la pensée claudélienne tend vers Dieu, son écriture contient une solide matérialité¹⁰». Bien sûr, l'impression de la matérialité de son écriture est suggérée, outre l'élément de l'eau, par une oralité de son verset, qui est générée par le rythme de la respiration. Chez Claudel, comme si l'univers même respirait, y compris les eaux et les océans.

Secundo, les eaux sont chez lui massivement présentes grâce à sa vie professionnelle, à savoir, elles émergent dans son imagination sous l'influence de ses voyages fréquents outre mer en fonction de l'ambassadeur français.

L'imposante proportion du motif de l'eau dans de nombreux ouvrages de Claudel peut être, *terzo*, une conséquence de sa compréhension du monde,

⁷ M. Autrand: «De l'élément liquide au théâtre», *op.cit.*: 5.

⁸ *Ibid.*: 12.

⁹ L. Franek: *Štýl prekladu*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1997: 121 (il utilise aussi la notion de synthèse, de la totalité de l'existence).

¹⁰ L. Lewkowicz: «Claudel/Vitez», in: *Antoine Vitez*, Louvain-la-Neuve: Etudes théâtrales 4/1993: 81.

de son fond religieux. Souvenons nous que même les premières lignes du livre *Génésis* de la Bible parlent de « l'esprit, qui planait au-dessus des eaux. . . ».

Mais, les scientifiques eux aussi voient le monde ainsi. « L'eau est plus qu'un espace vital, l'eau est la vie même. Elle s'infiltré dans toute notre planète, dans tout notre corps. L'eau a formé notre Terre, elle a défini notre évolution, notre physiologie, nos sociétés, nos cultures et nos religions. Le manque d'eau conduit à la mort, son abondance à la richesse et l'aisance », estime une biologiste connue¹¹.

Concernant cette question, le créationnisme et la théorie d'évolution sont d'accord.

Dans *Le Soulier de satin*, l'eau joue à trois niveaux :

- a. elle fait partie de l'affabulation,
- b. elle participe à l'idéologie de la pièce (à son contenu théologique et politique),
- c. elle génère une certaine théâtralité.

L'histoire se déroule au tournant des 16^{ième} et 17^{ième} siècle, et selon la didascalie d'introduction, son théâtre est le monde. Où ailleurs, à l'époque des grandes annexions d'outre-mer, il ne pourrait se dérouler que sur les océans du monde? Et en effet :

Ad a. L'amour de Rodrigue et de dona Prouhèze est fatalement séparé par les mers et océans, à part le fait que dona Prouhèze est dès le début déjà prise, tous les deux ont leur mission aux fins opposées du monde,

Ad b. Le voyage de Rodrigue à la recherche de la connaissance suprême passe par plusieurs arrêts jusqu'au carrefour dans l'océan, où sous un ciel étoilé son histoire se dénoue.

Dans la IV^e journée de la pièce, un personnage burlesque, Bogotillos, caractérise avec humour cet endroit :

La flotte qui arrive d'Amérique avec l'or et l'argent du Pérou arrive.

La flotte qui va partir pour taper contre les Turcs avec Jean d'Autriche est là aussi et va partir.

Et le convoi qui va ravitailler l' Armada espagnole contre l'Angleterre est là tout de même aussi. Le Roi d'Espagne est là avec toute sa cour.

Toute l'Espagne est là qui danse sur la mer jolie. Les gens se sont aperçus à la fin qu'on ne pouvait vraiment pas vivre autre part que sur de l'eau.

¹¹ M. A. Gilders : « Zwischen Himmel und Erde ist Wasser », in : Art Wolfe (ed.) : *Wasser*, München : Villa Arceno, 2003 : 8.

Pareillement, Rodrigue apprend que, après des années, il est devenu une partie de la mer.

La mer que je sens depuis si longtemps vivre sous mon cœur et qui est depuis si longtemps ma compagne de lit, la couche impériale sous mon corps, il faudra m'y arracher¹²?

Quant à l'idéologie de la pièce, elle est complexe, richement structurée, développée dans de nombreux dialogues controversés, c'est pourquoi formée de manière dramatique et dynamique, elle n'est pas statique, ni apodictique ou dogmatique. Elle est «coulante comme l'eau», pour parler métaphoriquement.

Dans les discussions sur—utilisons directement une notion moderne—des questions géopolitique, la mer, l'océan, l'eau joue le rôle d'une comparaison ou d'une métaphore, ou elle est tout simplement un fait réel tiré de la carte du monde.

Et *ad c.* : la théâtralité de la pièce est remarquablement d'avant-garde (remarquablement à l'égard des préjugés de l'avant-garde de l'époque vis à vis de l'auteur). Elle est antinaturaliste, ludique, elle est un grand appel pour l'inventivité et l'imagination des réalisateurs et des spectateurs. Du point de vue de l'exigence théâtrale, travailler avec comme motif l'eau sur la scène constitue une impulsion à la recherche des solutions.

Idéologie et théâtralité—Vision de J.-L. Barrault

Dès le début, l'étendue de la pièce était un obstacle pour la monter sur la scène. C'est alors que J.-L. Barrault a proposé sa vision scénique. Il a fait sa première adaptation en 1943 qui fait même partie de l'œuvre complète de Claudel (chez Gallimard) publiée sous le titre «version pour la scène» autorisée par l'auteur. C'est cette adaptation qui a été utilisée par l'équipe à Prague, et alors je ne peux pas éviter de me concentrer un peu à celle-ci, bien sûr du point de vue de ma perspective définie.

On ne peut pas nier son importance historique. C'est grâce à elle qu'en effet Claudel, après des années d'absence sur la scène, a été découvert comme auteur dramatique.

¹² P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, in : *Théâtre II*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade/Édition Gallimard, 1965 : 864 et 906.

Elle a connu un grand succès à la Comédie-Française pendant la guerre, dans la période de l'époque dépressive de l'occupation de Paris, de part son activisme substantiel et son optimisme¹³.

Naturellement, l'adaptation de Barrault a été conditionnée par plusieurs paramètres. D'une part, elle prenait en considération la possibilité de se concentrer du public de l'époque. Un spectacle de cinq heures était au-dessus de la limite usuelle. Ensuite, selon sa propre mention, la limite dictée par la misère économique de la guerre a joué également son rôle. Il a modestement surnommé son spectacle un « frugal banquet ».

Dans l'adaptation de Barrault plusieurs changements se sont produits :

- a. l'intrigue amoureuse est passé au premier plan
- b. les débats géopolitiques sont passés à l'arrière-plan
- c. les eaux se sont partiellement retirées

J.-L. Barrault dans son adaptation raccourcit radicalement les III^e et IV^e journées de la pièce (de la dernière journée il n'en reste que la scène finale). Et avec la IV^e journée, nous avons affaire vraiment à un acte aquatique qualifié par Claudel lui-même « la fête nautique ». Selon Alain Beretta cette dernière partie de la pièce constitue « un hymne à la mer et à la force du théâtre », c'est un « drame satyrique génial » et qui « couronne les précédentes journées du *Soulier*¹⁴ ».

Dans la III^e journée, Claudel développe un débat géopolitique — comme d'habitude — par l'intermédiaire des comparaisons et métaphores aquatiques. Puisque l'histoire se passe majoritairement en Europe, les images puisent dans des eaux continentales. L'une des scènes de cette partie se déroule même à Prague, dans le temple baroque de Saint Nicolas, construit en effet à l'époque de l'histoire de la pièce. Selon plusieurs spécialistes, ce qui se joue dans cette scène représente un pendant aux visions de Rodrigue sur la

¹³ Il est connu, que le spectacle a été compris par le public comme une mobilisation spirituelle, puisqu'il se terminait « sur une note triomphante d'affirmation de soi ». « Dans l'atmosphère étouffante de l'occupation nazie, en 1943, c'est une extraordinaire bouffée d'air pur qu'apportèrent aux spectateurs parisiens les représentations du *Soulier de Satin*. » Voir D. Bradby : *Le Théâtre français contemporain 1940-1980*, Presses universitaires de Lille, 1990 : 51-52. Dans le contexte des humeurs dépressives de la France occupée, l'acte théâtral de Barrault a dû être accueilli comme un geste d'encouragement très semblable de l'activisme des *Mouches* de J.-P. Sartre donnée la même année au Théâtre de la Cité. Rappelons aussi la prédilection de Sartre pour cette pièce de Claudel !).

¹⁴ A. Beretta : « Contribution... », *op.cit.* : 61, 62.

constitution du monde de la IV^e journée, c'est pourquoi elle est très intéressante et précieuse.

Dans le temple, les statues des saints de diverses époques de l'histoire de l'Europe chrétienne défilent autour de dona Musique qui prie, et lui présentent leurs positions théologiques et politiques. A la fin, dona Musique formule sa propre vision sur l'harmonisation des nations et sur les groupements qu'elles formeront : « Par-dessus les frontières nous établirons cette république enchantée où les âmes se rendent visite sur ces nacelles qu'une seule larme suffit à lester¹⁵. »

Et un saint fantasque portant un nom un peu burlesque, Saint Adlibitum, dit au sujet des conditions naturelles de l'Europe centrale :

J'aime cette région des sources où chaque goutte d'eau qui tombe hésite entre les pentes qui lui sont offertes,

Mais il en est une que je préfère.

Tous les fleuves vont vers la mer qui est semblable au chaos, mais le Danube coule vers le Paradis.

[...]

C'est là qu'est la Patrie, ah ! De t'avoir quittée quelle est notre fortune ! C'est de là chaque année que revient le soleil et le printemps !

C'est là que fleurit la rose ! C'est là que tend mon cœur avec des délices inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute avec d'immenses désirs quand chantent le rossignol et le coucou,

Ah ! C'est là que je voudrais vivre ! C'est là que va mon cœur¹⁶ !

Cet endroit pittoresque, à travers duquel coule le Danube (à propos, il coule aussi à travers ma ville, Bratislava), certainement était cher au cœur de Claudel, parce que « c'est là que fleurit la rose », comme le dit Saint Adlibitum ; et Rose était le nom de l'amie de Claudel, de la Polonaise qui est devenue la muse tant pour Ysé dans *Partage du Midi*, que pour dona Prouhèze dans le *Soulier de Satin*.

C'est à dire, non seulement au bord de la mer ou sur la mer il est bénéfique pour la vie (comparez le dialogue de Rodrigue avec l'actrice anglaise dans la scène IV/6), également la région continentale avec ses rivières a pour Claudel — qui provenait de la France profonde — son charme unique.

¹⁵ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, op.cit. : 787.

¹⁶ *Ibid.* : 790.

Malgré le fait que d'une autre part, à l'époque quand il écrivait son *Soulier*, il voyait les Slaves en images un peu dépressives. Dans la III^e journée, scène première, son Saint Denys d'Athènes disait :

Et c'est pourquoi existe pour tout savoir la mer des
 Slaves, cet abîme sans aucun plan où l'Europe a ses
 Racines et qui toujours lui fournira son approvisionnement
 De douleurs si elle en venait à manquer,
 C'est là, loin de l'océan qui ne parvient jusqu'à elle que par de minces sondes,
 que par d'étroits guichets fermés de serrures et de cadenas compliqués
 Qu'entrechoque ses flots une humanité qui n'a pas plus de rivages que le purgatoire¹⁷.

Je présente cette comparaison, un peu plus étendue, de l'original de Claudel et de l'adaptation de Barrault parce que se baser, à présent, à l'adaptation des années 40 du 20^{ième} siècle représente un certain risque. Enfin, les Français ont eu déjà les spectacles intégraux du *Soulier*, celui de Vitez de 1987 et la plus nouvelle de 2003 avec la mise en scène de O. Py. Tous les deux ont reflété l'esprit nouveau du présent, et sont devenus événements théâtraux extraordinaires.

Jusqu'à présent, en langue tchèque, il n'existe que cette version raccourcie du *Soulier*. Si, au début des années 90 du siècle précédent, peu après la chute du rideau de fer, la direction du Théâtre national de Prague a pris la décision d'entrer, après 40 ans, sur un terrain tabou, et par l'intermédiaire de la pièce de Claudel réaliser un programme de la spiritualisation de la vie, il n'existait d'autre possibilité que travailler avec la version de Barrault (ou initier une traduction du texte intégral).

Du point de vue de la situation continentale de la République tchèque, on n'est pas surpris que la IV^e journée supprimée par l'adaptateur — journée nautique — ne manquait pas tellement à l'équipe de réalisation à Prague. Plutôt, avec un certain étonnement constatons-nous qu'ils ont sacrifié aussi des passages de la III^e journée.

Néanmoins, Roman Polák avec le dramaturge du Théâtre National, Roman Císař, ont apporté au texte une autre coupure. Ainsi, par exemple, dans l'adaptation tchèque la mention sur le temple Saint Nicolas, construit à Prague en l'honneur de la victoire des catholiques sur les protestants, n'existe pas. La bataille de la Montagne Blanche, et consécutivement l'exécution de

¹⁷ *Ibid.* : 788.

21 seigneurs tchèques sur la place de la Vieille ville à Prague et l'exposition de leurs têtes sur le Pont Charles—ce sont des souvenirs douloureux pour les Tchèques, même si du point de vue de la recatholisation de l'Europe il s'agissait, au contraire, d'une pointe positive de l'histoire de la pièce. C'est d'ailleurs aussi dona Musique qui s'exclame a propos de cet événement :

Ah ! Je revois ces têtes sanglantes entre lesquelles j'ai du passer et qui furent plantées de chaque côté du Pont Charles par l'ordre de mon mari ¹⁸ !

Mais revenons à l'eau.

L'Eau et la théâtralité

Jusqu'à présent, nous nous sommes consacrés à la signification de l'eau dans les textes de la pièces. Malgré les coupures considérables, dans les adaptations il en restait encore une «bonne dose». Nous regarderons maintenant brièvement comment P. Claudel et J.-L. Barrault, ont envisagé sa présence concrète sur la scène, et comment l'a réalisé Roman Polák à Prague.

Résoudre la question de la représentation de l'eau sur la scène signifie donc traiter le problème du genre de la théâtralité.

P. Claudel a écrit une œuvre qu'il n'envisageait pas au début pour la scène. Et alors son imagination travaillait librement. En conséquence de quoi, il a offert un riche matériel poétique. D'après la caractéristique de Olivier Py : «Non seulement un florilège de tous les théâtres du monde est déplié mais au-delà, c'est le cœur de chaque scène qui est poignardé par la question de la représentation¹⁹.» Certaines propositions de Claudel quant à la réalisation de la pièce—et c'est le constat de Antoine Vitez—répondaient à la théâtralité des années 20 du 20^{ème} siècle, elles ont cité le cabaret, variété, revues, et le tout devenait ludique, même autoironique. Par exemple, dans la IV^{ème} journée, 5^{ème} scène, qui se déroule dans «une salle dans le palais flottant du Roi d'Espagne», la didascalie exige :

Les machinistes disposent négligemment au milieu de la mer une rocaille trouée... On voit les jambes des messieurs (ce sont des marins du début de la scène) au—dessous du bordage des bateaux qu'ils manoeuvrent puisque aussi bien chacun sait que, sans jambes, les bateaux ne sauraient marcher²⁰.

¹⁸ *Ibid.* : 784.

¹⁹ Programme du spectacle, Orléans, 2003.

²⁰ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, *op.cit.* : 849.

En bref, «le jeu avec la convention théâtrale est une composante essentielle du texte de Claudel», comme écrit Lewkowicz²¹.

Dans son adaptation, J.-L. Barrault a proposé certaines simplifications, que l'auteur a finalement accepté avec enthousiasme. Il a rendu le rôle de l'Annoncier—narrateur de l'histoire, plus systématique et il a appliqué le principe du théâtre total, surtout l'acteur total. Plus tard, il a défini ce principe de cette manière :

Ainsi l'acteur ne se contente plus de représenter la condition humaine, mais aussi la nature, les éléments, les objets... Il est au centre de la vie. Il baigne dedans. L'acteur interprète donc non seulement les hommes, mais encore tout le «théâtre»²².

Et ailleurs :

Et quand il n'y aurait, sur quatre planches surélevées, que cet homme et rien autour, qui agirait ainsi avec la totalité de ses moyens d'expression, il y aurait déjà théâtre...²³.

C'était un théâtre ludique, pantomimique, dans ses représentations aquatiques.

Comme lorsque les ballerines interprétaient la mer :

La Mer est représentée par un corps de ballet costumé en vagues. Ces vagues sont de véritables personnages qui miment les mouvements de la mer en accord avec, à la fois, le jeu des personnages, les mouvement du bateau et les rythmes de la musique imitative d'accompagnement. (Honegger)²⁴.

Oubien, dans la IV^{ème} journée, un personnage jouait le mouvement du bateau :

[...] dans une danse drolatique Don Léopold Auguste, grammairien, debout sur son bateau-jupon et poussé, tiré et «valsé» par des poissons²⁵.

Tant chez Barrault comme chez Claudel, il s'agissait en principe d'un théâtre stylisé, antinaturaliste, enjoué, parfois humoristique, avec un accent sur le

²¹ L. Lewkowicz : «Claudel/Vitez», *op.cit.* : 61.

²² J.-L. Barrault : «Du théâtre total et de *Christophe Colomb*», *Cahier Renaud Barrault* 88, 1975 : 34.

²³ *Ibid.* : 27.

²⁴ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, *op.cit.* : 956

²⁵ *Ibid.* : 1093.

«mouvement du signe théâtral» (J. Honzl), avec l'activation de l'imagination du spectateur.

Dans la mise en scène pragoise de Polák nous trouvons également le principe du théâtre total qui profite de la machinerie théâtrale : effets visuels, effets techniques, bruitage, y compris la musique suggestive composée à cette occasion. Mais son esthétique est plus proche de l'illusion baroque que de l'anti-illusion avantgardiste. En réalité, il s'agit plutôt d'un baroque à la rembrant, que d'un baroque théâtral hédoniste. Concernant l'esthétique d'acteur, nous sommes plus près de l'acteur réaliste de Shakespeare que de celui d'acteur de cabarets et pantomime. C'est un genre de l'acteur archétypale qui dévoile de manière adéquate l'existencialisme psychologique de Claudel (Z. Hořínek).

Polák est fort avec sa composition ingénieuse de l'ensemble, ainsi qu'avec le travail avec les éléments de la scène, qu'il utilise modestement, sur le principe de la synecdoque. Et il est original par le fait, qu'il apporte sur la scène sa véritable eau favorite. L'eau — chose.

L'eau dans le *Soulier* de Polák

Par ce placement d'eau véritable sur la scène, il a noué avec une réception positive de l'élément aquatique dans son spectacle de la *Dispute* de Marivaux. Cette fois-ci, il utilise l'eau beaucoup plus modestement, mais aussi de manière plus polysémique. Aucune bacchanale de baignade ni d'immersion dans l'eau. Malgré cela, elle fait une impression au spectateur.

Comme il n'a pas accepté la théâtralité de Barrault et a même rayé le personnage de l'Annoncier (il l'a un peu remplacé par une jeune fille-annonceuse), différemment il a mis en scène le début du spectacle.

Au commencement, l'eau fonctionne comme une distanciation, un certain effet-V, mais aussi un élément absurde. Au début du spectacle, les musiciens se promènent sur l'avant-scène, aperçoivent un lac avec de l'eau, et cela les surprend, ils se déchaussent et pataugent dans l'eau vers leurs instruments. Après un certain temps, le chef d'orchestre arrive, bottes pieds, et il patauge également vers sa place. Peu après, quelques spectateurs arrivent au bord de l'eau, se battent, luttent, les uns essaient de noyer les autres dans le petit lac. Reliée à ces activités la réplique de la jeune fille-annonceuse provenant de l'introduction du texte de Claudel : «C'est ce que vous ne comprenez pas qui est le plus beau». Cette phrase réconcilie les spectateurs surpris avec ce qu'ils voient.

Mais ensuite Polák intègre de l'eau—même si elle est véritable, c'est d'abord une chose—dans la fiction. A proximité de l'eau des dialogues se mènent, surtout amoureux, elle leur donne une ambiance, les passagers fatigués trempent leurs mains dans l'eau, pour rafraîchir leur visage, une autre fois l'eau devient fonts baptismaux, à travers l'eau une file de pèlerins papote, etc.

Plus d'une fois l'eau fonctionne comme le miroir, elle dédouble, reflète des objets, des gens, elle donne à l'espace une profondeur sacrée. Elle contribue à fonder une esthétique baroque. Ainsi qu'une idéologie. Mot à mot, elle réalise ce qui est chez Claudel plus d'une fois dénommé : cette liaison haut-bas, mer-ciel, elle montre que le monde est homogène, unique. Mais d'un autre côté, vis à vis des spectateurs, comme un plan d'eau, elle représente une barrière stable, une séparation infranchissable de la scène et de la salle. Enfin, l'eau grâce à sa réalité apporte dans le spectacle une sensualité, elle suscite plusieurs impressions de sensations (elle suggère diverses qualités matérielles), elle produit des bruits et sons réels (babils, caquets).

Nous pouvons nous poser la question, d'où est venue cette affection pour l'eau véritable sur les scènes ces dernières décennies. Ainsi que l'utilisation par les réalisateurs d'autres éléments, feu, terre. Est-ce une conséquence des échanges interculturels et intraculturels entre le théâtre européen et le théâtre des peuplades naturelles ou pays non européens ? Entre le théâtre citadin et le théâtre rural folklorique ? Est-ce un théâtre d'avant-garde contemporain, renouant à happening, performance, actionnisme ?

Peut-être l'un et l'autre

Jamais deux sans trois : probablement, un moment de la revitalisation, à savoir de l'étrangéité joue un rôle, ce moment qui implore l'art comme son principe nutritif. Si, couramment, l'eau n'intervient dans le théâtre que de manière imaginaire ou symbolique, à certaines époques elle rafraîchit le processus artistique par sa présence réelle, non représentée. Et ceci s'est produit dans les spectacles inoubliables de Polák.

Mais chez Claudel, l'eau, qu'elle soit réelle ou symbolique, a son poids spécifique et son œuvre est remplie d'elle.

C'est ce que j'ai aspiré à montrer par cette contribution.

