

Au bord de l'eau, sur l'eau, dans l'eau : les expérimentations de Claudel dramaturge

Morello, André

Université de Toulon, Laboratoire Babel, morelloaa@yahoo.fr

Resumen

En el imaginario de Paul Claudel, el agua ocupa un sitio eminente. En su poesía, Cinco grandes Odas (Cinq grandes Odes) y en Conocimiento del Este (Connaissance de l'Est), el poeta celebra como ningún otro poeta este elemento que se relacionará plenamente con la dimensión religiosa de su obra. En su teatro, Claudel, recogiendo la función religiosa del agua le dará a su vez una función esencial en su renovación de la dramaturgia. Es el caso de El Intercambio (L'Échange) donde utiliza la playa como decorado del drama: el personaje de Louis Laine, figura del poeta, sueña con vivir en el agua profunda (« vivre dans l'eau profonde ») y nadar como un pez (« nager comme un poisson »). El Zapato de raso amplifica todavía más el papel del mar: la obra en su conjunto es una especie de barco embriagado (« bateau ivre ») navegando por el poema de la mar (« Poème de la mer »). La primera jornada se abre sobre los restos de un buque que flota en medio del océano atlántico, la cuarta jornada encuentra su unidad en esta asociación de escenas marítimas, como la escena de los Pescadores (IV, 1), la escena de los pontones que presenta al conjunto de la Corte del Rey de España sobre un Palacio flotante (IV, 9), otra escena en plenamar en la cual Doña Siete Espadas (Dona Sept Epées) nada junto con la Carnicera (Bouchère)... Es este sitio otorgado al agua y a la mar que queremos analizar, en la perspectiva de un increíble quebrantamiento del lugar escénico.

Palabras clave : Claudel ; teatro ; poesía ; mar ; lugar escénico.

Résumé

Dans l'imaginaire de Paul Claudel, l'eau occupe une place éminente. Dans sa poésie (Cinq grandes Odes et dans Connaissance de l'Est), le poète célèbre comme aucun autre poète cet élément qui va être pleinement associé à la dimension religieuse de son œuvre. Dans son théâtre, Claudel, tout en reprenant la fonction religieuse de l'eau, va donner à l'eau une fonction essentielle dans un travail de renouvellement de la dramaturgie. C'est le cas de L'Échange qui fait de la plage le décor du drame : le personnage de Louis Laine, figure du poète, rêve de « vivre dans l'eau profonde » et de nager « comme un poisson ». Le Soulier de satin amplifie encore le rôle de la mer : l'œuvre dans son ensemble est une sorte de gigantesque « bateau ivre » voguant sur le « Poème de la mer ». La première journée s'ouvre sur l'épave d'un navire qui flotte au milieu de l'Océan Atlantique, la quatrième journée trouve son unité dans cette association de scènes maritimes, comme la scène des pêcheurs (IV, 1), la scène des « pontons » qui présente toute la Cour du Roi d'Espagne sur un Palais flottant » (IV, 9), une autre scène « en pleine mer », dans laquelle Dona Sept Épées nage aux côtés de la Bouchère. C'est cette place accordée à l'eau et à la mer que nous voulons interroger, dans la perspective d'une incroyable déstabilisation du lieu scénique.

Mots-clés : Claudel ; théâtre ; mer ; traversée ; naufrage.

Abstract

In the imaginary world of Paul Claudel, water occupies a prominent place. In his poetry (Cinq grandes Odes and Connaissance de l'Est), the poet celebrates this element as no other poet does, fully associating it with the religious dimension of his work. In his plays, Claudel, while reasserting the religious function of water, also assigns to water an essential role in his effort to renew the drama. This is the case in L'Échange, which makes the beach into the play's setting: the character Louis Laine, figure of the poet, dreams of « living in deep water » and of swimming « like a fish ». Le Soulier de satin amplifies even more the role of the sea: the work in its entirety is a sort of gigantic « bateau ivre » sailing on the « Poem of the

sea ». *The first day starts on the wreck of a ship floating in the middle of the Atlantic Ocean; the fourth day finds its unity through an association of maritime scenes, such as the fishermen scene (IV, 1), the « pontoon » scene, which introduces the whole « Court of the King of Spain on a floating Palace » (IV, 9), or another scene « in mid ocean » in which Dona Sept Epées [Lady Seven Swords] swims alongside the Bouchère [the female Butcher]. It is this place granted to water and sea that I wish to explore in order to shed light on an incredible destabilisation of the scenic space.*

Keywords : Claudel ; drama ; poetry ; sea ; scenic space.

Dans l'imaginaire de Paul Claudel, l'eau occupe une place éminente. Dans *Cinq grandes Odes* et dans *Connaissance de l'Est*, le poète célèbre comme aucun autre poète cet élément qui va être pleinement associé à la dimension religieuse de son œuvre. Dans *Connaissance de l'Est*, Claudel consacre plusieurs poèmes en prose à l'élément marin, et en particulier à l'expérience de la mer. « Le risque de la mer » dit ainsi la jouissance et le désarroi du voyageur qui voit « errer les pâles cavaleries de l'écume », et qui s'abandonne, « à la merci des élations de la profondeur et du Vent » (Claudel, 1962, 99). Dans « L'esprit et l'Eau », la deuxième des Cinq Grandes odes, le poète se présente comme un marin qui a renoncé à la terre : « Je me suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux » et qui devient partie prenante de la mer, qui vit au rythme de la houle, et qui finit par se rêver mer : « je partage la liberté de la mer omniprésente ! » (Claudel, 1962, 236) Ces versets trouvent un écho surprenant à l'autre bout de l'œuvre, chez le Rodrigue de la fin du *Soulier de satin*, comme si c'était cette image de l'eau et de la mer qui venait assurer la profonde unité de l'œuvre de Claudel.

Dans son théâtre, Claudel, tout en reprenant la fonction religieuse de l'eau (le rituel du baptême, le dogme de la Communion des Saints) va aussi donner à l'eau une fonction essentielle dans un travail de renouvellement de la dramaturgie. C'est cette dimension très novatrice de la dramaturgie claudélienne qui explique l'incontestable regain d'intérêt pour Claudel depuis les années 80. Ce retour à Claudel peut surprendre : car il y a une sorte de contradiction entre une pensée assez réactionnaire (par exemple sur le statut des femmes) et une œuvre qui séduit, qui fascine les esprits les plus progressistes, parmi lesquels Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Vilar, et Olivier Py, dernier metteur en scène du *Soulier de satin* à Paris, et actuel directeur du festival d'Avignon. Ce retour à Claudel doit sans doute beaucoup à la mise en scène de Vilar à Avignon en 1987. Dans un livre écrit à la suite de cette représentation, François Regnault propose une interprétation assez stimulante de ce paradoxe Claudel, en suggérant les liens qui unissent le théâtre et la mer : « l'art théâtral est une navigation. Immobile au milieu de la ville. [...] La scène est un pont. Les comédiens sont des marins. Le capitaine est le metteur en scène, mais disparu quand le rideau se lève. Les décors sont les voiles. » (Regnault, 1989, 9) Ce qui expliquerait aussi que le théâtre entretient des relations privilégiées avec les « pays maritimes »¹ : « Que d'îles et de ponts de bateaux dans le répertoire des pays maritimes, qui témoignent de leur proximité de la mer et qui sont des allégories inconscientes du théâtre ! *La Tempête* de Shakespeare commence en mer et finit sur une île qui est tout le théâtre. » (Regnault, 1989, 11). Dans cette perspective, le théâtre de Claudel entretient lui aussi une relation étroite avec la mer. C'est le cas de *l'Echange*, de *Partage de Midi*, du *Soulier de satin*.

L'Echange fait de la plage le décor du drame : dans la première version de la pièce, le décor du premier acte est le suivant : « L'Amérique. Littoral de l'Est. Une plage au fond d'une baie enceinte par les roches et par des collines boisées ; les arbres descendent jusqu'à la mer. La marée est basse et laisse la grève découverte. » Avec une belle audace, Claudel fait apparaître un personnage nu² sortant de la mer, dès la scène d'ouverture, qui retrouve sur la plage une femme assise. C'est cette femme qui prend la parole pour évoquer la pluie de la dernière nuit, et la marée de minuit. Le personnage de Louis Laine qui lui donne la réplique, figure du poète, avoue rêver de « vivre dans l'eau profonde » et de nager « comme un poisson ». Dès cette première scène, il dit à Marthe qui l'écoute la jouissance qu'il éprouve en se jetant dans la mer :

Et d'un coup je me suis jeté, la tête en avant, / Dans la mer, telle que le lait nouvellement trait. / Et étant remonté j'ai rendu mon souffle et en même temps / J'ai vu que le soleil s'était levé, et de nouveau ayant respiré à plein corps, /

¹ La Grèce, l'Espagne, l'Angleterre, la France.

² Dans la seconde version de la pièce, Claudel indique : « Louis Laine, nu. Il vient de sortir de l'eau ».

Culbutant entre mes genoux, je me suis enfoncé en bas. / Comme une pierre qui disparaît, / Je descends dans la profondeur de la mer. » (*Théâtre*, I, 660)

Marthe a beau être maternelle, elle ne connaît pas la même attirance pour la mer. Elle qui parle de l'Amérique comme de « ce pays qui est au-delà de l'eau » (*Théâtre*, I, 665), rappelle à Louis qu'elle a découvert la mer avec sa traversée de l'Atlantique :

O Louis Laine, je n'avais jamais vu la mer. [...] Sept jours / Nous avons été en avant, poursuivant le soleil, [...] Les grands goélands nous accompagnaient avec des ailes tour à tour / Noires et blanches comme l'année, et l'écume s'effaçait comme une route. / Et le soir la société sur le pont en silence / Regardait autour / Comme du milieu d'un trou, la mer couleur de mûre. (*Théâtre*, I, 665-666)

La mer couleur de mûre est un bel hommage de Claudel à Homère, suggérant ainsi que toute traversée répète le périple d'Ulysse. Avec l'autre couple de la pièce, les rôles sont en quelque sorte inversés : c'est la femme, Lechy qui incarne l'artiste, alors que Thomas Pollock Nageoire, américain comme Louis Laine, est, ne serait-ce que par son nom, la parodie d'un marin qui nage en eaux troubles. Marthe, avant de perdre Louis, tente de le convertir, de le sauver ; elle place Louis devant « le seuil des eaux » :

Je te pardonne, mon pauvre petit enfant ! [...] C'est pourquoi retourne-toi, / Et tiens-toi debout devant Celui qui est parfait et immobile. / Et fais le signe de la croix, car le moment approche où tu vas être divisé. / Regarde là ! Regarde / L'Océan. Regarde le seuil des eaux ! [...] Tu t'es plongé dans la mer ce matin et tu voulais aller jusqu'au fond ; / Mais ce n'est pas cette eau salée-là qui te purifiera, mais celle qui sort de tes yeux. *Théâtre*, I, 711)

Si *L'Echange* est un quatuor au bord de l'eau, *Partage de midi* commence comme un quatuor en mer. Le décor du premier acte est le « pont d'un grand paquebot », au « milieu de l'océan Indien entre l'Arabie et Ceylan. » Comme dans *L'Echange*, les premières répliques de la pièce se tournent vers la mer. C'est Mesa qui s'exprime :

La mer à l'échine resplendissante / Est comme une vache terrassée que l'on marque au fer rouge. / Et lui, vous savez, son amant comme on dit [...], / Baal, / Cette fois ce n'est plus son amant, c'est le bourreau qui la sacrifie ! Ce ne sont plus des baisers, c'est le couteau dans ses entrailles ! (*Théâtre*, I, 984)

Bachelard n'a pas manqué de rappeler que Claudel s'est sans doute souvenu d'Hérodote qui raconte que Xerxès, pour punir la mer d'avoir détruit ses bateaux, « fit donner, dans sa colère, trois cents coups de fouet à l'Hellespont, [...] et avait aussi envoyé des gens pour en marquer les eaux d'un fer ardent. » (Hérodote, cité par Bachelard, 1942, 241-246). Avec l'évocation de Baal, le dieu soleil des Phéniciens, époux d'Astarté, auquel on sacrifiait des taureaux, Mesa inscrit clairement cette mer dans la mythologie. Ysé parlera, elle, d'une mer païenne : « Et la mer, comme elle sautait sur nous, la païenne ! » (I, 990). Cette mer de l'Antiquité accompagne du reste tout le premier acte, comme par exemple quand Amalric évoque devant Ysé une autre traversée, celle au cours de laquelle ils s'étaient rencontrés :

Cette grande matinée éclatante quand nous nous sommes rencontrés ! Ysé, ce froid Dimanche éclatant, à dix heures sur la mer ! [...] Toute la mer levée sur elle-même, tapante, claquante, ruante dans le soleil, détalant dans la tempête ! [...] La Corse, toute blanche, toute radieuse, comme une mariée dans la matinée carillonnante ! Ysé, vous reveniez d'Egypte, et moi, je ressortais du bout du monde, du fond de la mer, [...] (*Théâtre*, I, 991-992)

Cette mer vue comme un animal sauvage qui « rue » et qui « détail » est ici la métaphore de la passion amoureuse qui s'était emparée du personnage. Comme le fait observer François Regnault, (Regnault, 1989, 14), *Partage de midi* quitte la mer pour le cimetière de Hong Kong, à l'acte II, encore que, comme l'indique la didascalie de la première version, la mer ne soit pas loin : « de là, on découvre [...] un petit port, la mer, et derrière, la côte de Chine. » Mais la pièce regagne la mer avec le décor du troisième acte : « un port du Sud de la Chine ». Plus encore peut-être que pour *L'Echange*, il s'agit bien pour Claudel de composer un drame encadré par la mer, de suggérer une navigation ininterrompue.

Par rapport à *L'Echange* et à *Partage de midi*, *Le Soulier de satin* amplifie encore considérablement le rôle de la mer, à tel point que l'œuvre dans son ensemble peut apparaître comme une sorte de gigantesque « bateau ivre » voguant sur le « Poème de la mer ». Dans les *Mémoires improvisés*, Claudel, évoquant la genèse de la pièce, parle d'une grande fête nautique : « la première idée s'est présentée dans mon esprit, sous la forme d'une espèce de fête nautique. Cette fête nautique (Sous le vent des îles Baléares), c'est la quatrième journée, que j'avais commencé à écrire » (Claudel, M, 304). Comme si *Le Soulier de satin* était né de la mer, et comme si la pièce devait y retourner, s'y rendre, y trouver son dénouement. Cette idée étonnante d'une « fête nautique », Claudel va la rattacher à l'image de l'arche de Noé : « Le côté comique, le côté exubérant, le côté joie profonde me paraît essentiel à l'esprit lyrique, et je dirai même à l'esprit de création. Il est impossible d'aller dans un jardin zoologique ou de regarder la nature sans être frappé du côté drôle de cette immense arche de Noé. » (ME, 318). *Le Soulier de satin* serait ainsi à l'image de cette « grande fête de la création » dont parle Claudel.

Comme le note encore François Regnault, il y a aussi une sorte de symétrie entre *Partage de midi* et *Le Soulier de satin* : « *Partage de midi* lentement a gagné les rivages orientaux, cependant que *Le Soulier de satin*, parti de la solide Espagne, finit dans l'instabilité de tous sols. Mais non. *Le Soulier de satin* commence au milieu de l'océan, sur une ruine de bateau. » (Regnault, 1989, 15). *Partage de midi* commence sur le pont d'un bateau, la première journée du *Soulier de satin* s'ouvre sur l'épave d'un navire démanté qui flotte au milieu de l'Océan Atlantique. Le Père Jésuite attend son engloutissement, sans peur. Cette première scène vient secrètement préparer le dénouement de la pièce, quand Rodrigue lui-même sera devenu une épave, et lui aussi promis à la mer. En un sens, Rodrigue pourra faire siennes les paroles du Père Jésuite : « Et si je me croyais abandonné, je n'ai qu'à attendre le retour de cette puissance immanquable sous moi qui me reprend et me remonte avec elle comme si pour un moment je ne faisais plus qu'un avec le réjouissement de l'abîme » (SS, I, 1) C'est dans la seconde journée qu'est une nouvelle fois mentionnée l'épave du bateau du père jésuite, qui s'avère être le frère de Rodrigue. Et c'est à la fin d'une scène entièrement « maritime », dans laquelle Rodrigue et le Capitaine sont bloqués en pleine mer par l'absence de vents. Ce bateau immobile symbolise aussi que Rodrigue, à ce moment de l'action, ne sait pas où il en est de son amour pour Prouhèze, qu'il ne sait pas où aller. La dernière scène de cette deuxième journée, au centre même de la pièce, le monologue de la Lune, retrouve l'élément liquide, l'eau et la mer, avec cette « lumière non pas pour être vue mais pour être bue, pour que l'âme vivante y boive, toute âme à l'heure de son repos pour qu'elle y baigne et boive ». La Lune est cette lumière dans la nuit à la fois réparatrice, et nourricière : « L'heure de la Mer de lait est à nous ; si l'on me voit si blanche, c'est parce que c'est moi Minuit, le Lac de Lait, les Eaux. » (II, 14) (SS, 367)

La troisième journée du *Soulier de satin* s'ouvre sur une très belle scène se déroulant au cœur de l'Europe, donc loin de toute mer, dans l'église de Saint Nicolas de la Malá Strana de Prague, et pourtant, au cœur même de cette scène, Musique, dans sa prière, en appelle à cette « mer invisible à notre disposition » : « Quand on ne peut faire un pas sans trouver de toutes parts des barrières et des coupures, quand on ne peut plus se servir de la parole que pour se disputer, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers le chaos il y a une mer invisible à notre disposition ? » La mer est ce remède au chaos, à la désunion, à la fracture. Dès lors, on n'est qu'à demi surpris de voir succéder à cette scène une scène maritime, où Don Fernand et Don Léopold Auguste sur le pont d'un bateau sont « accoudés à la rambarde et regardent la mer ». Leur dialogue commence précisément par l'évocation du spectacle de la mer :

Don Fernand : - La mer est toute parsemée de petites îles dont chacune est décorée d'un plumet blanc. / Don Léopold Auguste : - Nous sommes tombés, paraît-il, au milieu d'une migration de baleines. Baleines, m'a dit le commandant, est le terme vulgaire dont on désigne ces animaux, *cetus magna*. / Leur tête qui est comme une montagne creuse toute remplie de sperme liquide montre dans le coin de la mâchoire un petit œil pas plus gros qu'un bouton de gilet et le pertuis de l'oreille est si étroit qu'on n'y fourrerait pas un crayon. / Vous trouvez ça convenable ? C'est simplement révoltant ! J'appelle ça de la bouffonnerie ! Et penser que la nature est toute remplie de ces choses absurdes, révoltantes, exagérées ! (III, 2) (SS, 381).

L'indignation de Don Léopold Auguste, qui va se lancer peu après dans un hymne à la grammaire, unique dans l'histoire du théâtre, peut apparaître comme l'écho – parodique- des propos de Claudel dans ses Mémoires improvisés, quand le poète s'émerveillait du « côté comique » de la Création. Mais cette scène bouffonne, qui succède à la prière de Musique, prépare aussi la quatrième journée, riche en scènes bouffonnes.

La Quatrième journée apparaît comme « une espèce de poème symphonique sur le grand thème de la mer » (Chambers, 11) ; en effet, cette dernière journée, intitulée « Sous le vent des îles Baléares », trouve son unité dans une association de scènes maritimes, comme la farce des pêcheurs (IV, 1), une scène qui se déroule sur le pont d'un vieux bateau délabré (IV,7), la scène des « pontons » qui présente toute la Cour du Roi d'Espagne sur un Palais flottant » (IV, 9), une autre scène « en pleine mer », dans laquelle Dona Sept Epées nage aux côtés de la Bouchère... La scène des pêcheurs qui ouvre cette journée rassemble quatre pêcheurs, surtout préoccupés de leurs prises. Mais cette scène burlesque offre surtout une parodie des Noces de Cana, épisode au cours duquel le Christ transforme l'eau en vin. Cette scène, elle aussi, évoque un miracle : la transformation de l'eau de mer, en vin. Mais le dialogue des pêcheurs ne cesse de ramener le vin à sa matérialité, il reste un vin profane. Alors que les noces de Cana faisaient état d'un manque lié à la spiritualité, les pêcheurs ne voient que le manque matériel. La parodie burlesque des noces de Cana est ainsi une manière pour Claudel de suggérer la crise de la foi chrétienne. L'erreur commise par l'un des pêcheurs est révélatrice : «ça goûtait tout pareil aussi la même chose que du vin de Canarie comme il y en a en Grèce ». Si on retrouve Cana dans Canarie, la Grèce signifie le retour aux religions antiques, car Cana n'est pas en Grèce, mais en Galilée... On retrouve Rodrigue vieilli et avec une jambe de bois dans la scène suivante, qui se déroule dans la cabine de son bateau ; il est devenu une figure de l'artiste, et peint des icônes. La scène suivante nous amène sur un autre bateau, sur lequel se trouvent deux jeunes femmes « habillées en hommes » : Sept Epées et la Bouchère. A Sept Epées, la Bouchère promet: « J'aurai une grande bouteille pleine d'eau pour vous donner à boire toutes les fois que vous aurez soif ! » (IV, 3). Preuve que la mer devient omniprésente dans cette dernière journée de l'œuvre, même dans une des rares scènes non maritimes, un personnage vient opposer les deux puissances maritimes de l'époque : l'Espagne et l'Angleterre. L'Actrice vient faire la leçon aux Espagnols :

Vous autres, ceux du Continent, / Vous ne pouvez pas vous mettre dans la tête qu'il y ait autre chose que de la terre sur cette planète. Mais il y a d'abord la mer et la terre est dedans. / Cet Océan, sans le voir, vous autres Espagnols, vous vous êtes empressés de le traverser les yeux fermés pour aller bien vite vous régaler de cette terre que vous avez trouvée de l'autre côté. / Mais nous, Anglais, c'est la mer entière qui est à nous, pas seulement cette espèce de flaque, votre Méditerranée, / Mais la mer tout entière, [...] Venez avec moi tout en haut de l'Europe, dans cette espèce de colombier tout entouré d'une palpitation d'ailes, d'où partent sans fin mes mouettes, mes colombes, à la picorée vers toutes les mers du Monde ! (IV, 6)

Les dernières scènes de la pièce sont autant de métamorphoses de scènes en mer : la scène des « pontons » permet à Claudel de suggérer toute l'inanité des pouvoirs terrestres (IV, 9). La Cour du Roi d'Espagne est réunie sur son Palais flottant : un assemblage grotesque de pantins ridicules, et atteints du mal de mer. Satire impitoyable d'un conseil de gouvernement, la scène nous apprend la destruction de l'Invincible Armada. Le Roi d'Espagne va humilier Rodrigue en lui offrant le gouvernement de l'Angleterre. Plus étonnante encore, la dixième scène (l'avant-dernière) de la quatrième journée, scène assez extraordinaire de la nage au clair de lune de deux femmes (Sept Epées et la Bouchère), semble réaliser (enfin) ce qui pourrait être un des rêves secrets de Rodrigue : trouver le bonheur dans l'eau. Car cette scène est consacrée à une traversée de la mer, non seulement réussie, mais encore heureuse. Sept Epées chante le bonheur d'être porté par la mer :

C'est délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, [...] des corps glorieux. / Il n'y a plus besoin de mains pour saisir et de pieds pour vous porter. / On avance comme des anémones

de mer, en respirant, par le seul épanouissement de son corps et la secousse de sa volonté. / Tout le corps ne fait plus qu'un seul sens, une planète attentive aux autres planètes suspendues. (IV, 10)³

Dans les dernières paroles de *Sept Épées*, Claudel renvoie au dogme de la Communion des Saints qui éclaire toute la pièce : « L'eau porte tout. [...] on est dedans, il y a quelque chose qui vous réunit bienheureusement à tout, une goutte d'eau associée à la mer ! La communion des Saints ! ». Rodrigue lui aussi se sent désormais « marié » à la mer, et refuse tout autre destin : « -Et de nouveau vous allez me rendre aux murs, et aux meubles, et aux papiers ? La vacance immense et le soleil ne seront plus pour moi ? / 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 arracher ? (cité par Chambers, 31). Dans la dernière scène, Rodrigue comprend le don de Prouhèze : c'est justement la mer et les étoiles : « je le sais ! C'était cela qu'elle était venue m'apporter avec son visage ! La mer et les étoiles ! Je la sens sous moi ! Je les regarde et je ne puis m'en rassasier ! » (IV, 11)

Ce rapide parcours souligne la place éminente accordée à l'eau et à la mer chez Claudel, et en particulier dans la perspective d'un profond renouvellement de la dramaturgie, et d'une incroyable déstabilisation du lieu scénique, qui n'a d'équivalent, à la même époque, que les œuvres de Pirandello et de Brecht. C'est un Claudel poète catholique, mais aussi un lecteur des Grecs, de Shakespeare (*La Tempête*) de Rimbaud (*Le Bateau ivre*), un admirateur de Wagner aussi (le Wagner du *Vaisseau fantôme*), qui compose cette image multiple de la mer, cette rêverie sur la mer d'une richesse éclatante. *Le Soulier de satin*, à bien des égards, raconte une conquête de la mer. En plaçant la mer au centre de sa dramaturgie, Claudel retrouve peut-être l'essence du théâtre, ou en tous cas les origines du théâtre occidental (les Grecs, Shakespeare, les Espagnols du siècle d'or). Avec Claudel, le théâtre prend l'eau, la dramaturgie classique reprend l'eau. Une eau capable de régénérer le théâtre.

Références bibliographiques

- AUTRAND, Michel (1987). *Le Soulier de Satin : étude dramaturgique*. Honoré Champion, coll. « Unichamp ».
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BRUNEL, Pierre (1971). *Claudiel et Shakespeare*. Paris : Armand Colin.
- BRUNEL, Pierre (1974). *L'Echange de Paul Claudel* (première version), introduction, variantes et notes, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon ».
- CHAMBERS, Ross (1972). « La quatrième journée du Soulier de Satin », *Cahiers Renaud Barrault*, n°80, Paris : Gallimard, deuxième trimestre.
- CLAUDEL, Paul (1962). *Cinq grandes odes*, Œuvre poétique, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (1962). *Connaissance de l'Est*, Œuvre poétique, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (1967). *L'Echange*, Théâtre, tome I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CLAUDEL, Paul (2011). *Le Soulier de satin*, Théâtre, tome II, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, nouvelle édition.
- CLAUDEL, Paul (2001) [1954]. *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris : Gallimard.
- LESORT, Paul-André (1963). *Paul Claudel par lui-même*. Paris : Seuil.
- MALICET, Michel (1978). *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel. Le monde imaginaire*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres.
- REGNAULT, François (1989). *Le Théâtre et la mer*. Le Spectateur français, Imprimerie nationale.

³ Michel Malicet a proposé de cette scène une interprétation particulièrement lumineuse (Malicet, 115).