

« DU DÉSIR, ON NE PEUT S'APPROCHER QU'EN DANSANT »¹

La co-construction actoriale dans *Partage de midi* de Paul Claudel, mis en scène
par Yves Beaunesne

« Que serais-je sans toi, qui vins à ma rencontre² ? ». Le théâtre ne peut se définir sans le désir (du verbe latin : *desiderare*³) tant il en est inévitablement et inlassablement question. Rencontrer le désir est vraisemblablement la rencontre la plus immatérielle qui soit. C'est moins la rencontre avec le corps que la rencontre avec un mouvement dans le corps, un pas de danse dangereux et évanescent, une apparition fugace, un trouble dans l'organisation du réel, le passage d'une ombre ou d'une lumière dans un paysage. Qui dit mettre en scène le désir, dit omniprésence, entre sublime et bestialité, d'Éros et de Thanatos. Nous pouvons dès lors nous interroger sur la manière dont le désir, qui se situe du côté de l'irreprésentable, peut être créé, voire co-construit sur la scène théâtrale lorsqu'un ou plusieurs personnages doivent l'exhiber et le rendre visible. Comment donner à voir, avec les moyens du plateau, une passion érotique aussi brûlante que celle qui habite par exemple Ysé et Mesa, protagonistes de *Partage de midi* de Paul Claudel⁴ ? Par une douce tauromachie et/ou une chorégraphie de caresses⁵ ? Cette question s'est posée de façon très concrète en 2007 à la Comédie-Française aux interprètes de ces rôles, à savoir Marina Hands et Éric Ruf ainsi qu'au metteur en scène Yves Beaunesne (héritier de Patrice Chéreau) et à son assistant-chorégraphe Frédéric Seguet qui ont dû, collectivement, construire une « danse » du désir.

Qu'en est-il donc du processus de création et de ses rapports à la mise en scène du désir et à la gestuelle chorégraphiée et plus particulièrement du couple chorégraphe/metteur en scène quand il n'y a pas de chorégraphie à proprement parler dans le spectacle ? En quoi la représentation problématique du désir/nudité interfère-t-elle dans le processus de création et le complexe ?

C'est précisément à cette question centrale à laquelle cet article s'efforcera de répondre. Pour ce faire, nous nous intéresserons, tout d'abord, à l'évolution des mises en scène du « duo d'amour » claudélien, lequel met au jour la problématique de la sexualité et interroge par là même le processus créatif. Nous nous focaliserons ensuite sur le parti-pris d'Yves Beaunesne et de Frédéric Seguet et des acteurs Marina Hands et Éric Ruf à l'égard de cette scène majeure de ce drame claudélien pour, *in fine*, constater à quel point la danse contemporaine, prégnante dans le processus de création de cette mise en scène, se veut en rupture radicale avec la tradition auparavant explicitée. En effet, nous verrons qu'un phénomène de « co-construction » actoriale se met véritablement en place. Le terme de « co-construction » désigne « l'implication d'une pluralité d'acteurs dans l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet ou d'une action »⁶.

¹ Didier Plassard, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur », http://www.alternativestheatrales.be/pdf/altern_104_plassard.pdf (page consultée le 10 octobre 2018).

² Louis Aragon cité et repris par : D. Plassard, *op. cit.*

³ Sylvie Martin-Lahmani, « Fragments de discours *désireux* », *Alternatives théâtrales*, n°104, 2010, p. 3.

⁴ Acte II, Scène 2. Paul Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 82-97.

⁵ D. Plassard, *op. cit.*

⁶ Madeleine Akrich, « Co-construction », <http://www.participation-et-democratie.fr/es/dico/co-construction> (page consultée le 3 février 2019).

CRÉER ET REPRÉSENTER UN *COÏT* SUR UNE SCÈNE DE THÉÂTRE : FAIRE FACE À « LA PROBLÉMATIQUE DE LA SEXUALITÉ »⁷

La scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel est explicitement une scène d'amour physique, de *coït* et de copulation⁸. C'est, par conséquent, une scène scandaleuse d'autant que cet acte sexuel est accompli urgemment, en secret et dans un lieu insolite, en l'occurrence le cimetière d'Happy Valley à Hong-Kong. Preuve s'il en est que l'amour physique et sexuel est intrinsèquement lié à la mystique et à la mort.

En outre, cette scène fait directement référence au vécu du dramaturge, lequel, nié par Dieu, tombe (réciproquement) passionnément amoureux de Rosalie Vetch, qu'il rencontre sur un bateau en partance pour la Chine. Paul Claudel est donc l'auteur de cette scène et ce, dans tous les sens du terme. Il se dit d'ailleurs « possédé » par ce drame, lequel est à la fois un cri, qui demande rapidité et urgence et une pulsion, qui engendre douleur et souffrance. Le titre de cette pièce de théâtre n'est d'ailleurs pas choisi fortuitement. En effet, « midi » est synonyme de moitié, de milieu et de dévoration. La scène d'amour précitée le démontre et invite à l'érotisme.

De Jean-Louis Barrault à Yves Beaunesne, les metteurs en scène, en tant que créateurs et interprètes, n'ont cessé de s'interroger sur le processus de création et de représentation de l'érotisme en scène. Telle mise en scène va tantôt privilégier un érotisme cérébral, telle autre va tantôt davantage s'axer sur un érotisme physique où le toucher entre les partenaires est d'importance. Quelle est l'incidence de ce transfert de l'érotisme cérébral à l'érotisme physique sur le processus de création ? Est-il le même quel que soit le choix du metteur en scène ? Qu'est-ce que ces partis pris induisent ou présupposent en termes de création ? Diffèrent-ils l'un de l'autre ? L'étude de quatre mises en scène du *Partage claudélien*⁹ permet d'établir à la fois des points de convergence et de divergence entre les spectacles.

Les deux premières mises en scène qui vont tout d'abord retenir notre attention sont celles de Jean-Louis Barrault (1948) et d'Antoine Vitez (1975) au Théâtre Marigny. Ami du dramaturge, Jean-Louis Barrault réussit à convaincre Paul Claudel de porter *Partage de midi* à la scène. Soulignons d'emblée que la version textuelle présentée au public fut, en amont, retravaillée par l'auteur : « Il y a des cris qu'un homme n'a pas le droit de pousser. *Partage de midi* est un cri. Cela me gênerait comme si j'étais tout nu¹⁰ ». C'est donc la version textuelle de 1948 que les deux metteurs en scène précités, aux influences réciproques (Antonin Artaud pour le premier et le théâtre du Nô pour le second) choisiront de porter à la scène. En ce qui concerne les acteurs interprètes de ce drame, qu'il s'agisse d'Edwige Feuillère (Ysé, 1948) ou de Ludmila Michaël (Ysé, 1975), de Jean-Louis Barrault (Mesa, 1948) ou de Patrice Kerbrat (Mesa, 1975), leurs voix dominent leurs corps. La passion amoureuse est dès lors parallèle à la passion christique. Du propre aveu d'Edwige Feuillère, la spiritualité et le symbolisme se doivent de primer dans cette scène d'amour. La concrétude et la codification chorégraphique des mouvements n'y ont dès lors aucunement leur place. En d'autres termes, les deux interprètes ne peuvent absolument pas se toucher. Pour ce qui est plus spécifiquement d'Antoine Vitez, il opère un décalage historique et temporel et situe ainsi le propos du drame dans le cadre de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Cette mise en scène atteste d'un travail en profondeur sur la langue et la musicalité des mots et des phrases (allongement de vers significatifs, jeu intonatif et harmonie vocale entre les quatre

⁷ Hyun Joo Lee, *L'évolution des mises en scène de la scène d'amour de l'acte II entre Mesa et Ysé dans Partage de midi de Paul Claudel et la problématique de la sexualité*, Mémoire de master présenté à l'Université de la Sorbonne - Nouvelle (Christine Hamon-Siréjols, directrice) Paris, 2008.

⁸ Denis Guénoun, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 11 octobre 2018).

⁹ Ces mises en scène font partie des spectacles repris dans le mémoire de Hyun Joo Lee, lequel est le fil conducteur de cette première partie d'exposé.

¹⁰ Jean Lebrun, « Le témoin du vendredi : Jacques Julliard et Paul Claudel », <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-janvier-2018> (page consultée le 11 octobre 2018).

interprètes) dans le seul et unique but de rendre le théâtre claudélien lisible, simple et compréhensible¹¹.

Ensuite, les deux autres mises en scène sur lesquelles nous allons maintenant nous focaliser sont celles d'Alain Ollivier (Studio-Théâtre de Vitry, 1993) et de Serge Tranvouez (Théâtre de la Cité Internationale, 1994). D'une part, ces deux artistes privilégient la version textuelle de 1905, soit la première publication claudélienne davantage rimbaldienne, adolescente et fouguese. D'autre part, ils entendent rajeunir les personnages et choisissent dès lors des acteurs qui ont tous plus ou moins trente ans. De manière inédite, il existe, au sein de la mise en scène de Serge Tranvouez, une ressemblance physique entre les trois protagonistes masculins, comme pour symboliser Paul Claudel et les quatre parties de lui-même¹². De surcroît, ces deux metteurs en scène choisissent le dispositif bi-frontal, à la fois pour décentrer les spectateurs et rendre les interprètes, Hélène Lasseur (Ysé, 1993) et Christian Cloarec (Mesa, 1993), Catherine Epars (Ysé, 1994) et Jean-François Sivadier (Mesa, 1994), proches du public. Pour autant, le « duo d'amour » est traité de façon singulière par l'un et l'autre artiste. Étant donné que le théâtre claudélien demande un épanouissement total du corps, Alain Ollivier souhaite déranger le regard du spectateur par la vision de la nudité. Toutefois, il devra renoncer à ce projet initial car Hélène Lasseur refusera de se dévêtir sur scène face à Christian Cloarec. Dans la mise en scène de Serge Tranvouez, les deux acteurs se heurtent l'un à l'autre, sans prononcer la moindre parole. En effet, ils ne peuvent s'exprimer qu'une fois éloignés l'un de l'autre. La corporalité des comédiens témoigne de la douleur physique provoquée par la passion. La scène d'amour s'apparente dès lors à un chant. Selon Serge Tranvouez, différencier l'acte d'amour de la parole permet de mieux faire entendre la langue claudélienne.

Preuve s'il en est, vu ce qui précède, que la question de la représentation de la sexualité demeure problématique et que le processus créatif s'en trouve inévitablement impacté. Les deux premiers metteurs en scène susmentionnés, Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez, sont partisans de l'érotisme cérébral. Ils privilégient dès lors la langue claudélienne sur la concrétude corporelle et font entendre un *oratorio* à l'assistance. Ce parti pris est d'ailleurs fermement défendu par Edwige Feuillère, la première interprète d'Ysé. Les deux autres metteurs en scène, Alain Ollivier et Serge Tranvouez, quant à eux, s'interrogent sur l'érotisme physique et sur l'entre-deux, théâtralement nécessaire et requis, entre le texte claudélien et le corps actorial. Les acteurs doivent-ils se dénuder ou, à *contrario*, se heurter et se toucher, sans pour autant s'adresser l'un à l'autre ? Autant de questions qui influencent le processus de création de ces différents spectacles, et qui sont particulièrement perceptibles dans la mise en scène d'Yves Beaunesne avec Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa). En effet, le parti pris privilégié par ces artistes, assistés par Frédéric Seguet (assistant-chorégraphe d'Yves Beaunesne) montre que la mise en « forme » du désir se fonde sur l'élan et la mise en mouvement. De fait, elle nécessite un travail de « co-construction » actoriale qui peut s'apparenter à une « danse » à la fois symbiotique et symbolique.

DANSE ET IMPROVISATION : UNE CRÉATION DE L'ÉLAN

Selon le metteur en scène franco-suisse Valère Novarina, les danses d'acteurs sont « des danses chutantes, lourdes – avec le très essentiel contact avec le sol et le tombé à la fin. [...] Une bonne danse doit faire échouer la danse¹³ ». C'est, selon lui, la raison pour laquelle seuls les déséquilibristes s'avèrent capables de danser. Dans la mise en scène d'Yves Beaunesne (Comédie-Française, 2007 et Théâtre Marigny, 2009), Marina Hands, à l'instar de Gena Rowland dans *Une*

¹¹ Hyun Joo Lee, *Op. cit.*

¹² *Idem.*

¹³ Odile Cornuz, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », dans *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Barbara Selmecci Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande (dir.), Nantes, Default, 2012, p. 311.

*femme sous influence*¹⁴, interprète Ysé comme une femme en constant déséquilibre, au sens concret du terme. Telle une maladroite danseuse, elle n'a de cesse de passer d'une jambe à l'autre avant de se tenir droite et immobile face à cette reconnaissance magique et à l'évidence de la rencontre avec Mesa : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi¹⁵ ». Cette réplique va renverser le burlesque initial du drame claudélien, donner l'impulsion à la passion destructrice entre Ysé et Mesa et générer la scène d'amour physique du deuxième acte, laquelle se voit renforcée, dans cette mise en scène, par la danse contemporaine, duo-duel et « événement dramaturgique¹⁶ » semblable à une transe et caractérisé par un enlacement, un tombé au sol et une relève, entrecoupé de silences. Le chant d'amour s'apparente donc à une chute. Nous voici véritablement en rupture radicale avec la tradition que nous venons de détailler ci-dessus. Tel est le but recherché. En effet, cette mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel, dans la version textuelle originelle, se veut véritablement concrète, incarnée, universelle et contemporaine. Dans le cadre de ce spectacle qui rime avec simplicité, l'amour verbal s'apparente à l'amour mystique. Ce sont justement ces passages lyriques, surnommés « tableaux » par Roland Barthes, qui sont appuyés par les mouvements chorégraphiques, autrement dit ces moments où les personnages sont sur un fil qui pourrait à tout instant se briser¹⁷.

Lors du « duo d'amour », qui de Marina Hands (Ysé) ou d'Éric Ruf (Mesa) tient, soutient ou étreint l'autre¹⁸ ? Comment leurs deux corps parviennent-ils, par mouvements désordonnés, à ne former qu'un seul corps ? Il est, nous semble-t-il, utile de préciser le contexte d'émergence de cette expression corporelle troublante, sujet de ressenti et d'improvisation particulier. Cette scène d'amour est annoncée par le départ de De Ciz, le mari d'Ysé, laquelle lui affirme : « Je sens en moi une tentation¹⁹ ». Quand Mesa retrouve Ysé dans le cimetière d'Hong-Kong – là où ils se sont donné rendez-vous – il est à la fois troublé et maladroit face à la surprise de l'amour. La reconnaissance entre ces deux êtres est animale et instinctive. Afin de démontrer cette lutte entre la chair et l'esprit, la pensée se doit de passer par le corps. Le choix des acteurs par le metteur en scène est, par conséquent, déterminant pour parvenir à rendre cette tension sexuelle existant entre les deux protagonistes : « Si leur présence physique est forte, quelque chose est déjà gagné²⁰ ». Outre la dualité physique, la voix des comédiens est également d'importance. Il faut donc « une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses²¹ ». La tension sexuelle est également prégnante dans la charge et la teneur de la langue claudélienne. Selon Éric Ruf, ce n'est pas le travail à la table qui fait naître la vérité. Elle n'apparaît qu'une fois que l'acteur se lève et expérimente naïvement la langue à travers son corps. Mesa touche pour la première fois le corps d'une femme, en l'occurrence Ysé. Femme mariée et mère de famille, celle-ci est, quant à elle, touchée pour la première fois par Mesa, un homme néophyte. Éric Ruf insiste sur le fait que cette danse « est un bonheur à inventer pour des acteurs²² ». Ce

¹⁴ Comparaison établie par Arnaud Laporte :

Arnaud Laporte, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », <https://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares> (page consultée le 10 octobre 2018).

¹⁵ P. Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 45.

Échange discursif à ce propos entre Marina Hands et Arnaud Laporte dans :

Arnaud Laporte, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », <https://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares> (page consultée le 24 janvier 2019).

¹⁶ Valérie Nativel, « De l'entracte au break. Aspects de la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau (1995) » <http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/714/De%20l%20entracte%20au%20break,%20Valerie%20Nativel.pdf> (page consultée le 12 octobre 2018).

¹⁷ Roland Barthes, « Sur Racine », https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217416/mod_resource/content/1/BARTHES_-_Roland-Sur-Racine.pdf (page consultée le 24 janvier 2019).

¹⁸ A. Laporte, *op. cit.*

¹⁹ P. Claudel, *op. cit.*, p. 77.

²⁰ Propos d'Éric Ruf repris par : Hélène Chevrier, « Eric Ruf », *Théâtral Magazine*, n°12, 2007, p. 13.

²¹ Éric Ruf parle de Marina Hands et de lui-même.

Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

²² Propos d'Éric Ruf repris par : Hélène Chevrier, *art. cit.*, p. 13.

dont témoigne Patrice Chéreau quant à son film *Intimité (Intimacy)* convient, selon nous, ici parfaitement : « Ces deux personnes ont oublié qu'elles avaient un corps, et le redécouvrent²³ ».

Selon Éric Ruf, l'acte II du *Partage* claudélien s'apparente à une éjaculation verbale. Mesa et Ysé sont ensemble et font l'amour dans une durée humainement disproportionnée. Théâtralement parlant, il s'agit d'une impossibilité à représenter. Durant ce « corps-à-corps » singulier et cette « lutte avec plaisir²⁴ » au cours de laquelle les acteurs ont perdu quelques kilos, les protagonistes partagent un dialogue au cours duquel leur imprévisible passion devient une poétique illuminée. Les personnages claudéliens sont incapables de se parler simplement. Dès qu'ils prennent la parole, ils ne peuvent s'empêcher de parler – car le silence serait encore plus gênant que la parole – et de se contredire au point de ne pas comprendre ce qu'ils sont en train de se dire. Selon Éric Ruf, les acteurs ne peuvent donc pas s'embrasser en même temps. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel. Avec Marina Hands, Éric Ruf a ainsi improvisé la scène 2 de l'acte II du *Partage* claudélien. Le plus important alors était ce qu'il se passait entre eux deux. Éric Ruf ne se souvient d'ailleurs pas que Frédéric Seguette était présent pour les chorégraphe²⁵ ! Quant au metteur en scène Yves Beaunesne, il a fait preuve d'élégance et de discrétion avec eux et vis-à-vis de cette œuvre. Il n'a jamais émis une quelconque idée préconçue sur ce drame et a ainsi démontré qu'il ne faut pas avoir peur de Paul Claudel, « ce grand poète catholique²⁶ ». Pour autant, selon Éric Ruf : « il renvoyait les balles du fond de cour, Yves. Il n'avait pas besoin de nous dire comment faire les choses²⁷ ».

Au cours des répétitions, Marina Hands et Éric Ruf ont donc improvisé une danse contemporaine avec le texte à moitié connu et la brochure à la main. Ils se sont simplement dit : « D'accord, on voit un peu près ce qu'ils font logiquement. Qu'est-ce qu'on peut en donner ? Dans quelle mesure²⁸ ? » et en sont arrivés à la conclusion qu'ils devaient conjuguer la rudesse du corps à la préciosité langagière. Les mouvements chorégraphiques se voient ainsi valorisés par l'omnipotence des lumières plutôt que par des décors fastueux. Éric Ruf confirme que l'appui de jeu dans le théâtre claudélien n'est pas la somptuosité des décors mais le partenaire et le verbe²⁹.

Dans le théâtre de répertoire, rares sont les scènes de cette ampleur, aussi agréables pour les acteurs. À l'instar du duo Lucrèce Borgia / Don Alphonse d'Este dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, Éric Ruf se plaît à comparer le duo d'amour claudélien à un duo de danse où est donné à deux interprètes un laps de temps assez long pour danser et au cours duquel les acteurs peuvent se faire happer. Éric Ruf prétend d'ailleurs que cette scène entre Ysé et Mesa est aisément comparable à une montagne à franchir. Le théâtre demande un engagement physique de la part des comédiens. C'est même une condition *sine qua non*. Éric Ruf n'a de cesse de comparer le plateau théâtral à un camp de nudistes où les acteurs apprennent à se connaître. Dans le cas précisément de cette mise en scène, sa chance était d'avoir d'ores et déjà travaillé avec Marina Hands d'une part au cinéma et d'autre part dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³⁰. Par conséquent, un rapport de frère et sœur s'est directement instauré entre eux et la pudeur qu'il peut y avoir entre deux personnes qui ne connaissent pas n'existait dès lors pas. Cette connaissance fait qu'ils ont pu aisément se respirer, transpirer et s'échanger leurs mèches de cheveux :

²³ Propos de Patrice Chéreau :

Marie-Laure Blot (dir.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2010, p. 70-72.

²⁴ Propos d'Éric Ruf lors de : Florence Naugrette, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 10 octobre 2018).

²⁵ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

²⁶ L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.

²⁷ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

²⁸ *Idem*.

²⁹ Propos d'Éric Ruf lors de : F. Naugrette, *op. cit.*

³⁰ C'est en voyant Éric Ruf et Marina Hands incarner Hippolyte et Aricie sous la direction chérualdienne qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux : « ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble ».

Propos d'Yves Beaunesne lors de : F. Naugrette, *op. cit.*

De l'intérieur, on chauffait avec Marina parce que c'était lourd à porter. Cette langue-là à proférer, elle est dense. Un nombre de répliques à sortir qui sont volumineuses, qui sont sur des séquences extrêmement longues [...], avec des positions au sol compliquées, avec les cheveux de Marina dans la bouche. Et on se crachait dessus et on sortait mouillés de la transpiration de l'autre. C'est presque sexuel [...] On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante³¹.

Au cours de ses quinze premières années de mise en scène, Yves Beaunesne n'a eu de cesse de collaborer avec un chorégraphe car il tenait à élargir ses horizons et à ne pas uniquement se cantonner à la sphère théâtrale : « Parce qu'il y a une précision qui est apportée, parce qu'il y a un échauffement qui est proposé, parce qu'il y a une attention à la technique, qui n'est pas que vocale, parce que c'est une façon aussi de rentrer dans l'épure et puis aussi dans la fidélité à une partition³² ». Yves Beaunesne insiste également sur l'impudeur caractéristique du théâtre claudélien. En se soumettant à ce type de vers, les acteurs peuvent d'une certaine manière paraître impudiques. Les corps actoriaux se transforment de façon inopinée et surprenante. Au cours des répétitions de cette scène d'amour, le metteur en scène affirme d'ailleurs à l'envi qu'il se sentait de trop et voulait même parfois quitter la salle de répétitions tant l'érotisme corporel entre Marina Hands et Éric Ruf était prégnant, bien davantage encore, dit-il, que dans les films pseudo-pornographiques³³ :

Je les ai vus se mettre dans des états extraordinaires ! Je revois encore Marina Hands et Éric Ruf [...], en répétitions, s'interrompre là où Claudel leur demandait et le corps immédiatement faisait des choses auxquelles ils ne s'attendaient absolument pas ! [...] Ca les met dans des états pas possibles ! C'est extraordinaire et on voit ça sur scène donc pour le metteur en scène c'est du pain béni ! On a l'impression qu'il [le metteur en scène] n'a presque plus grand-chose à faire tellement eux arrivent à se mettre dans des états presque sans le vouloir et donc ils en sortent dans un état [...] de vide extrême parce qu'ils ont vécu une expérience qui dépasse de loin l'expérience du comédien et je pense qu'en face le spectateur le ressent³⁴.

La mise en scène du désir permet, lorsque les acteurs s'abandonnent à leur rôle, une osmose des corps et donc une « co-construction » actoriale aboutie qui ne peut laisser indifférent le spectateur comme le suggère Jean-François Dusigne lorsqu'il évoque le cinéma chéraldien :

[N]ul ne peut rester insensible à la vision de ces [...] corps qui transpirent ensemble, attestant combien chacun des deux comédiens a non seulement accepté de se mettre en état de désirer et de se laisser désirer par le corps de l'autre. Comment ne pas être troublé par l'impudeur avec laquelle ils se sont ainsi livrés [...]³⁵ ?

Avant de conclure, voici ce qui pourrait être une définition du « choc poétique » sur le spectateur face à ce « duo d'amour » : « la profondeur du silence parmi les rangées du public : lorsque la pulsion érotique, nouée au don amoureux, absorbe toutes les puissances de l'imaginaire et du souvenir pour faire naître le trouble et nourrir l'émotion³⁶ ».

En regard de la tradition précitée des mises en scènes du « duo d'amour » claudélien, le processus de « co-construction »/ « co-création » actoriale entre Marina Hands et Éric Ruf, dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, est original. La symbiose qui s'est opérée entre ces deux acteurs y a, sans nul doute, joué un grand rôle. Comparable à un break, autrement dit à un écart vis-à-vis d'un ensemble, la danse contemporaine requiert un engagement corporel qui diffère

³¹ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

³² Document confidentiel remis par l'auteur [Yves Beaunesne], non paginé.

³³ Propos d'Yves Beaunesne lors de : F. Naugrette, *op. cit.*

³⁴ Régis Burnet, « Paul Claudel. La foi prise au mot », <https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY> (page consultée le 11 octobre 2018).

³⁵ Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », dans *De la Scène à l'écran, Théâtre aujourd'hui*, n° 11, Paris, CNDP, 2007, p. 109.

³⁶ D. Plassard, *op. cit.*

grandement du statut conventionnel et signifiant du corps au sein de la représentation théâtrale. En effet, cette danse, caractéristique du processus créatif laisse libre cours à l'extériorisation corporelle, se fonde en grande partie sur l'improvisation des acteurs et sur l'idée d'un duo-duel dansé, constamment mis en tension. Cet instant théâtral permet de simuler un état de transe et d'exécuter une gestuelle primitive dans le seul but « d'expulser le trop-plein de désir³⁷ ». Cette danse contemporaine peut paraître intrinsèquement liée à la violence. Pour autant, le duo formé par Marina Hands et Éric Ruf semble suggérer qu'ils sont tous deux animés par le même désir et par la même énergie animale. Le combat langagier claudélien fait ainsi place à un autre type de lutte au cours duquel les acteurs s'affrontent par le corps. Pour reprendre les termes d'Éric Ruf, c'est « un combat de sumo amoureux », « à ras-de-terre³⁸ ». À la fois substitut d'une lutte et geste d'inspiration – expiration, cette danse, *in fine*, « suggère quelque chose de l'ordre de la démonstration de virtuosité³⁹ ».

³⁷ V. Nativel, *op. cit.*

³⁸ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

³⁹ V. Nativel, *op. cit.*

Bibliographie

Corps primaire

Paul CLAUDEL, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012.

Corpus secondaire

a. Monographies, articles et évènements scientifiques

Madeleine Akrich, « Co-construction », <http://www.participation-et-democratie.fr/es/dico/co-construction> (page consultée le 3 février 2019).

Marie-Laure BLOT (dir.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2010.

Odile CORNUZ, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », dans *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Barbara Selmeçli Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande (dir.), Nantes, Defaut, 2012.

Jean-François DUSIGNE, « Débusquer l'émotion », dans *De la Scène à l'écran, Théâtre aujourd'hui*, n° 11, Paris, CNDP, 2007.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 11 octobre 2018).

Jean-Pierre JOSSUA, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Beauschene, 1985.

Hyun Joo LEE, *L'évolution des mises en scène de la scène d'amour de l'acte II entre Mesa et Ysé dans Partage de midi de Paul Claudel et la problématique de la sexualité*, Mémoire de master présenté à l'Université de la Sorbonne - Nouvelle (Christine Hamon-Siréjols, directrice) Paris, 2008.

Sylvie MARTIN-LAHMANI, « Fragments de discours désireux », *Alternatives théâtrales*, n°104, 2010.

Valérie NATIVEL, « De l'entracte au break. Aspects de la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau (1995) » <http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/714/De%20l%20entracte%20au%20break,%20Valerie%20Nativel.pdf> (page consultée le 12 octobre 2018).

Florence NAUGRETTE, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 10 octobre 2018).

Didier PLASSARD, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur », http://www.alternativetheatrales.be/pdf/altern_104_plassard.pdf (page consultée le 10 octobre 2018).

b. Entretiens et interviews

Régis BURNET, « Paul Claudel. La foi prise au mot », <https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY> (page consultée le 11 octobre 2018).

Hélène CHEVRIER, « Eric Ruf », *Théâtral Magazine*, n°12, 2007.

Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

Arnaud LAPORTE, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », <https://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares> (page consultée le 10 octobre 2018).

Jean LEBRUN, « Le témoin du vendredi : Jacques Julliard et Paul Claudel », <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-janvier-2018> (page consultée le 11 octobre 2018).

Index des noms d'auteurs

Madeleine Akrich

Yves Beaunesne

Marie-Laure Blot

Régis Burnet

Patrice Chéreau

Hélène Chevrier

Paul Claudel

Odile Cornuz

Jean-François Dusigne

Denis Guénoun

Jean-Pierre Jossua

Arnaud Laporte

Jean Lebrun

Hyun Joo Lee

Sylvie Martin-Lahmani

Valérie Nativel

Florence Naugrette

Didier Plassard

Éric Ruf

Résumé de l'article (max. 500 signes)

Comment créer et représenter le « duo d'amour » du *Partage* claudélien ? Comment le corps actorial parvient-il à figurer un *coût* et comment le processus créatif s'en voit-il impacté ? En d'autres termes, qu'en est-il de la problématique de la sexualité en regard du processus de création ? Face à ces questions, axons-nous tout d'abord sur l'évolution des mises en scène claudéliennes. Focalisons-nous ensuite sur la mise en scène d'Yves Beaunesne et plus particulièrement sur la danse contemporaine exécutée par Marina Hands et Éric Ruf, assistés par le chorégraphe Frédéric Seguet.

Bio- bibliographie (env. 400 signes)

Diplômée et agrégée de l'UCL en *Latin-Français / Musicologie*, Marine Deregnoncourt débute sa thèse de doctorat avec Madame Sylvie Freyermuth (Luxembourg) en cotutelle avec Monsieur Pierre Degott (Metz) : « La monstruosité opératique, une utopie tragique ? Réflexion et analyse à partir des interprétations de Marina Hands et Éric Ruf de *Phèdre* de Jean Racine et de *Partage de midi* de Paul Claudel ». Voici l'intitulé d'un de ses articles d'ores et déjà publié : « " Le monstrueux corporel " dans *Phèdre* de Jean Racine mis en scène par Patrice Chéreau » (*Convergences francophones*).

Coordonnées

- Adresse postale :
DEREGNONCOURT Marine
Résidence « Les Terrasses »,
Chaussée de Louvain, 18 / boîte 5
B. – 5310 EGHEZEE (Belgique)
- Numéro de téléphone fixe (précédé du préfixe belge) : +3281813463
- Numéro de téléphone portable (précédé du préfixe belge) : +32476723237
- Adresse e-mail : marincadoreian@gmail.com