

D'UN « CORPS PARLANT » À UN « CORPS SUINTANT » :

L' (IN-) DÉCENCE DANS LA MISE EN SCÈNE DE PATRICE CHÉREAU DE *PHÈDRE* DE JEAN RACINE ET LA MISE EN SCÈNE D'YVES BEAUNESNE DE *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL

Introduction

« Le corps est un des noms de l'âme, et non pas le plus indécent »¹. Comment, à travers leurs mises en scène respectives, Patrice Chéreau (*Phèdre* de Jean Racine) et Yves Beaunesne (*Partage de midi* de Paul Claudel) interrogent-ils la notion d' (in-)décence ? Telle est la problématique à laquelle cet article s'efforcera de répondre. Pour ce faire, notre étude se divisera en trois parties. Tout d'abord, nous nous attacherons à définir ce qu'il faut précisément entendre par « corps parlant » et par « corps suintant ». Ensuite, nous nous focaliserons sur la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et le fait d'ensanglanter la scène. Avant de conclure, la troisième et dernière partie concernera la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel et le fait de fluidifier la scène.

1. D'un « corps parlant » à un « corps suintant » :

a. Le « corps parlant » :

Tant en théorie qu'en pratique, le théâtre ne cesse d'interroger les discours relatifs au corps et à sa matérialité scénique. En effet, les dramaturges s'intéressent à l'hybridité proprement corporelle en distinguant le « corps vivant » du « corps parlant » - syntagmes définis par Jacques Lacan - pour ainsi mettre en exergue la complexité de la psyché humaine. Tandis que le « corps vivant » désigne le corps organique, le « corps parlant » renvoie davantage au corps divisé, pris dans le symbolique, aliéné au langage, qui échappe sans cesse à lui-même, lié à l'inconscient et à la pulsion.

« Le corps parlant » est le propre de l'être humain. L'adjectif « parlant » ne sert pas simplement à compléter le substantif préalablement défini du « corps » en lui conférant la faculté d'élocution. En effet, la psychologie se fourvoie en affirmant que la parole, bien qu'innée et insérée dans une structure profondément organique, est une fonction cognitive corporelle ou un acquis. La parole et le langage ne se réduisent pas à des fonctions cognitives. Ce sont des fonctions qui à priori dépendent de la relation du sujet humain au signifiant et à la structure langagière qui précède le sujet humain en tant que corps et en tant qu'être parlant. En effet, la langue ne s'apprend pas. Elle se transmet à partir d'une expérience de jouissance et de plaisir corporel. Dans le syntagme « corps parlant », « parlant » est plutôt un participe

¹ Citation de Marcel Arland dans : Marcel Arland, *Où le cœur se partage*, Paris, Gallimard, 1929, p. 101.

présent qui peut équivaloir au gérondif. Dès lors, il ne s'agit pas de doter l'être humain de parole car l'être n'est " être " que dans la mesure où il parle. C'est le *parlêtre* lacanien. Dans son rapport à l'inconscient, l'être humain parvient à obtenir un corps au moment où il est parlé par l'Autre².

À tout moment, notre corps s'exprime et peut signifier bien davantage que les mots car il est une histoire vivante et résulte de rencontres et d'évènements marquants, lesquels peuvent même précéder notre naissance. Selon Sigmund Freud, la parole permet d'accéder à la vie même du corps et à la jouissance corporelle. Que faut-il pour qu'un corps *parlé*, autrement dit un corps qui aurait acquis l'élocution, devienne un corps *parlant* ?

Risquer le pari de l'inconscient revient à accepter que ce qui soutient le sujet humain comme *un tout* n'est pas le reflet du miroir mais le fait de retrouver ce soutien dans une foison de souvenirs au sein desquels les images et le discours sont mélangés. « Dans le cas où l'on poursuit l'entreprise le plus loin possible, chaque fois qu'on s'approche le plus près de la jouissance la plus essentielle d'un corps, quand on s'approche de ce qui tient quelqu'un en vie, à la pointe ultime de sa singularité, on ne rencontre aucune unité et toujours quelque chose qui est fait en même temps de langage et de jouissance »³. C'est *lalangue* lacanienne. *Lalangue* vient de l'expression lacanienne « lallation » et du lapsus « lalalangue ». Cette acception est également intrinsèquement liée au concept du *Pas-Tout* : « (...) la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent »⁴. Quant à notre corps, il s'apparente à un collage surréaliste. Les éléments qui en sont constitutifs sont à la fois corrélés à la langue et à la jouissance. Le fonctionnement corporel échappe à l'être humain ou en tout cas n'est jamais totalement maîtrisé. Le corps est disséminé dans les relations qui le sous-tendent et le dépassent. Il n'est jamais maître de lui-même. Les sociétés le façonnent à leur image en décrétant ce qu'il doit être, comment il doit agir, se comporter et quelles sont les attitudes qu'il se doit d'adopter. Dès lors, il y a lieu de discipliner le corps afin d'assurer et de garantir l'ordre social et moral. Est-il réellement possible et permis de discipliner le corps au théâtre ? C'est précisément ce que nous allons interroger dans ce qui suit.

² Miquel Bassols, « Le corps parlant. Sur l'inconscient au XXI^e siècle », <http://www.ecf-echoppe.com/index.php/le-corps-parlant.html> (page consultée le 21 avril 2019).

³ Marcus André Vieira, « Le corps parlant – sur l'inconscient au 21^e siècle », <http://www.causefreudienne.net/event/le-corps-parlant-sur-linconscient-au-21e-siecle/> (page consultée le 21 avril 2019).

⁴ Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009, p. 35.

b. Le « corps suintant »⁵ :

Le « corps suintant » est une idée-force de la thèse de doctorat de Valérie Nativel sur l'intimité chéraldienne. La peau est à la fois une carapace et une interface qui permet un échange avec l'autre. Elle s'apparente dès lors à une intersection entre le moi et l'autre et est tout autant lieu de défense que surface d'expression. Les émotions peuvent en effet se lire sur l'épiderme. Tel le parchemin d'une individualité offerte au regard du spectateur, la peau est aussi bien un organe protecteur qu'un lieu de monstration. Par conséquent, la peau fait l'objet d'un paradoxe. De nature chiasmatisque, elle désigne à la fois l'intérieur (l'intériorité) et l'extérieur (l'extériorité). C'est, en d'autres termes, un extérieur toujours plus intérieur et *vice versa*. Selon Valérie Nativel, l'esthétique chéraldienne consiste en une *ex/peau/sition*⁶. Lieu où se déploie la sensualité, la peau met au jour l'équivocité du désir, à la fois coup ou caresse, main ou griffe.

À la suite de Valérie Nativel quant au théâtre koltésien mis fréquemment en scène par Patrice Chéreau, nous postulons que le corps du théâtre racinien partage avec le corps du théâtre claudélien la caractéristique de la chair suintante, autrement dit d'une extériorité radicale. C'est précisément ce que nous allons tenter de démontrer dans la suite de notre étude.

Le corps suintant doit se penser comme une muqueuse, c'est-à-dire comme une membrane au sein de laquelle le désir s'infiltré, tel un venin. Le corps poreux est donc un corps suintant, un corps « effusif »⁷, un corps bouillonnant, un corps à situer dans la logique de l'excès et du trop-plein. Au corps suintant, qui échappe à ses frontières et excède ses contours⁸, correspond une « esthétique des sécrétions »⁹. En effet, le spectateur ne peut qu'être troublé par la manifestation visible du sang - dans le cas de la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine - ou l'échange de fluides (crachat et transpiration) entre Marina Hands et Éric Ruf dans la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Le sang, le crachat et la transpiration sont autant d'éléments qui permettent de donner à voir et de représenter le corps comme chair¹⁰. Le théâtre racinien et le théâtre claudélien s'apparentent précisément à un théâtre de chair. Analysons cela sans plus tarder.

⁵ Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, Institut de Recherches en Études Théâtrales (Gilles Declercq, directeur), Paris, 2012, p. 95..

⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷ David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. Double Jeu. Théâtre/Cinéma).

⁸ Valérie Nativel, *Op. cit.*, p. 282.

⁹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

2. *Phèdre* de Jean Racine mis en scène par Patrice Chéreau : ensanglanter la scène

Selon David Vasse, Patrice Chéreau « fait du sang la marque la plus aiguë de la littéralité somatique, le moment où le corps se déchire sous la pression trop forte d'une intimité trahie par le retour (parfois) malveillant du monde extérieur »¹¹. Au sein de cette deuxième partie, nous souhaitons tenter de prouver que l'esthétique cinématographique chéraldienne prévaut également sur la scène de théâtre. Pour ce faire, nous nous attarderons sur la mort d'Hippolyte dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine. Auparavant, axons-nous sur le contexte dramaturgique de ce décès, à savoir « Le Récit de Thérémène » et sur la perception et la conception de l'écriture tragique au XVII^{ème} siècle afin de bien comprendre comment Patrice Chéreau rompt avec la « doctrine classique ».

Le XVII^{ème} siècle est un siècle hybride et non pas homogène. À la fin des années 1670 et au début des années 1680, soit quand Jean Racine rédige *Phèdre*, Pierre Richelet définit, dans son dictionnaire, le verbe *ensanglanter* de façon abstraite, en d'autres termes différemment de ses confrères de l'Académie Française ou d'Antoine Furetière. « Montrer le sang sur scène » - à condition de comprendre « sang » comme humeur de couleur rouge¹² - devient « faire mourir sur le théâtre ». Le mot « sang », répété 37 fois dans la tragédie racinienne, démontre à quel point la vengeance divine appartient intégralement au patrimoine biologique de la famille royale athénienne. Le sang est davantage un venin qu'un principe ou une transmission vitale et concerne l'hérédité fatale des personnages. Ce vocable désigne littéralement le sang qui coule dans les veines et, figurativement, la " race " ou le lignage.

Le récit épique et baroque de Thérémène (Acte V, Scène 6) est caractérisé par une surabondance baroque qui paraît impropre à la sobriété racinienne. Le dramaturge paraît ici se référer davantage à Sénèque qu'à Euripide. En effet, ce récit oscille entre brutalité des faits narrés et beauté de la rhétorique employée. Jean Racine joue du décalage entre le référent, autrement dit « le corps violenté réduit à une matière informe » et sa représentation, en d'autres termes « le corps textualisé qui le prend en charge »¹³. Selon Léo Spitzer, le style racinien (rationnel) « emprisonne » le monstre, lequel se situe du côté de l'irrationnel¹⁴. Par souci de bienséance et de correction des mœurs, la violence n'est qu'évoquée de façon littérale. Elle n'est pas mise en scène mais seulement racontée sous forme d'hypotypose. La métaphore concrète de la mort est utilisée comme instrument de la catastrophe. Un seul vers (le vers 1550) exprime le passage de la chute à la mort¹⁵ : « Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie ».

¹¹ David Vasse, *Op. cit.*, p. 96.

¹² Pierre Giuliani, « D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 104^e Année, n° 2, avril-juin 2004, p. 307.

¹³ Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014, p. 193.

¹⁴ Léo Spitzer cité par Erica Harth dans :

Erica Harth, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », *Modern Language Association*, vol. 88, n°1, janvier 1973, p.22.

¹⁵ Tous les vers raciniens cités viennent de cette édition :

Christian Delmas et Georges Forestier, *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 105-106.

Les vers 1556 à 1558, quant à eux, sont censés évoquer la violence infligée à Hippolyte :

« De son généreux sang la trace nous conduit.

Les rochers en sont teints. Les ronces dégoutantes

Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes ».

Seul le vers 1558 contient le « corps défiguré » du jeune homme. « Défiguré » est un adjectif qui, selon le dictionnaire d'Antoine Furetière, désigne davantage la difformité que le visage¹⁶. La plaie fait désormais place à un corps quasi démembré. Dès lors, le corps d'Hippolyte n'exprime guère son identité et la séduction corporelle héroïque fait désormais place à la répulsion. La « plaie » enseigne et fait surgir, « en deçà du corps socialisé », l'obscène, le fragmentaire, l'énigme, l'abject et l'innommable de la chair¹⁷. Le paysage lui-même atteste ce démemberement sanguinaire. Le retrait scénique et visuel du sang demande une « élocution expressive » qui donne au « sang » une place particulière dans le déroulement du discours dramatique¹⁸. En trois vers, il y a quatre évocations. « Généreux sang », « en sont teints », « ronces dégoutantes » et « dépouilles sanglantes » ont trait aux caractéristiques de ce sang, à savoir sa quantité, sa couleur et sa consistance. L'adjectif « généreux » évoque les qualités morales d'Hippolyte et illustre la quantité conséquente de sang répandue sur le sol (trace), sur les rochers (qui en prennent la couleur), sur les ronces (en hauteur vis-à-vis du sol). Pour que le sang tache ainsi le paysage, il faut nécessairement qu'un mouvement brutal et désordonné ait expulsé le corps d'Hippolyte de son char ; ce que le texte implique mais ne dit pas explicitement. Le dernier hémistiche du vers 1558, « les dépouilles sanglantes » évoque, d'une part, la multiplicité et l'éclatement des traces corporelles. D'autre part, l'emploi sylleptique (passer du sens propre au sens figuré) du vocable « dépouille » renvoie à la mort d'Hippolyte. Le jeune prince est mort deux fois, métaphoriquement chassé par Phèdre et réellement dans le récit de Théràmène. Telle est l'ironie tragique finale.

Le récit de Théràmène s'apparente ainsi à un « scénario composite » basé sur « l'assemblage contrasté d'un corps souffrant et d'une image symbolique »¹⁹. À ce titre, ce récit présente, au sein de la dramaturgie, le principe même de l'esthétique tragique. En effet, il décompose et distingue les différentes formes corporelles, garantes de l'achèvement pathétique et les rassemble *imaginativement* en coulisses. Bien évidemment, le corps archaïque (le sang versé, la pulsion, la chair souffrante) est une composante du tragique racinien. Néanmoins, il ne faut pas qu'il surpasse les autres corps et envahisse l'espace scénique au point de faire fi de « toute figuration symbolique »²⁰. La dignité générique de la

¹⁶ « Défigurer v. act. Effacer ; changer ; gâter la forme, les traits, la figure ; rendre difforme ». Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Husson Éditeurs, 1727, p. 589.

¹⁷ Sylvaine Guyot, *Op. cit.*, p. 194.

¹⁸ Pierre Giuliani *Op. cit.*, p. 314.

¹⁹ Sylvaine Guyot, *Op. cit.*, p. 197.

²⁰ *Ibid.*, p. 198.

tragédie suppose de privilégier le corps glorieux plutôt que le bas corporel. Il n'en demeure pas moins que pour susciter des émotions auprès du public, le charnel doit avoir son espace privilégié.

Patrice Chéreau, quant à lui, s'affranchit de la « doctrine classique » pour côtoyer davantage l'esthétique antique et ce, de deux manières :

- d'un point de vue esthétique et stylistique, les descriptions des récits antiques sont assez crues et explicites ;
- d'un point de vue dramaturgique, Hippolyte apparaît, *in fine*, sur scène agonisant (Euripide) et le corps mutilé (Sénèque)²¹.

Trompé par la calomnie d'Oenone (la servante et confidente de Phèdre), Thésée se croit trahi par Hippolyte et n'hésitera pas à faire appel à Neptune (dieu des Océans) pour l'occire. Dans le contexte tragique, les pères sont en effet plus forts que les fils et peuvent dès lors les tuer. Dans le cadre cette mise en scène chéraldienne, la confrontation entre le père et le fils (Acte IV, Scène 2) est d'une véhémence verbale accrue et d'une gestique extrêmement violente. De fait, Thésée écrase sous son pied le visage d'Hippolyte et le menace avec un glaive, tel un geste sacrificiel. Cette trahison filiale erronée va donc pousser Thésée à invoquer le dieu Neptune. C'est alors qu'a lieu hors scène la rencontre entre Hippolyte et le monstre marin. Un monte-charge amène sur scène le cadavre ensanglanté du jeune prince. Les lumières deviennent plus chaudes, teintées de larmes et de compassion. Hippolyte apparaît dénudé et pris dans une *pietà* coupable qui entremêle bave et sang pur du martyr. Cette tragédie de la lumière est ainsi centrée sur ce jeune homme, objet de toutes les passions, déchiré entre ses contradictions et sa culpabilité. En effet, tout comme Phèdre, il considère son désir (réciproque) pour Aricie (sœur des Pallantides, fratrie ennemie de Thésée) comme une honte et un « manquement à son commandement », autrement dit « l'orgueil d'être pur »²².

Le cadavre ensanglanté du jeune prince est ainsi exposé aux yeux de tous – spectateurs comme comédiens intégrés dans un dispositif bi-frontal – sur un plateau de morgue qui provient d'une cage d'ascenseur, tel un crématoire. Un corps ensanglanté est égal « à une poussée à l'hyperémotivité » mise en rapport avec une réalité qui, mise à distance, revient s'insinuer, tel un poison, dans les veines. À travers le corps qui saigne, c'est un sentiment violent et refoulé, contenu intrinsèquement dans le corps, qui se révèle par les pores de la peau. C'est l'ultime réaction physiologique d'un désir qui ne peut plus supporter son étroitesse et son écart vis-à-vis du monde. Le sang sacralise la tension entre l'extériorité et l'intériorité des personnages (intimité, honte ou pudeur), à tel point que, sous le regard d'autrui, le premier terme devient une excroissance du second.

²¹ Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, 1 (2016), p. 125.

²² Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », <http://archithea.overblog.com/article-22780714.html> (page consultée le 21 avril 2019).

Le sang montré au public est une pratique fréquente chez les Grecs que Patrice Chéreau reprend dans cette mise en scène. Il souhaite en effet retrouver le théâtre antique dans la tragédie classique française de Jean Racine, auteur « qui, bien qu'il n'y consente, s'est autant inspiré de Sénèque deux scènes mot pour mot que d'Euripide. C'est-à-dire revenir à la légende, à des sources qui sourdent depuis l'origine du monde. Voilà mon dessein. Raconter cette histoire aux gens. Trouver la possibilité de faire parvenir ce texte étrange et ce qu'il véhicule aujourd'hui »²³.

En tant que lieu de partage et d'articulation entre *dire* et *montrer*, entre donner à imaginer et faire voir, entre terreur dramatique et horreur scénique, « Le Récit de Thérémène » interroge l'esthétique de la représentation. C'est un récit à la signification équivoque tant en ce qui concerne la réalisation scénographique écartelée entre les arts visuels et oratoires qu'en ce qui concerne l'écriture dramatique, dont le défi est d'émouvoir sans montrer. « Le Récit de Thérémène » est le point d'orgue spectaculaire de la mise en scène de Patrice Chéreau et atteste de la dichotomie entre l'esthétique racinienne et chéraldienne. Le metteur en scène paraît privilégier un signe théâtral « réaliste » duquel la visualité agressive contamine et concurrence le discours de Thérémène, quitte à « rabattre le signe sur la chose »²⁴. Si Patrice Chéreau se distancie de Jean Racine, c'est tout d'abord par souci de plaire au public. Afin de toucher les spectateurs, il faut pouvoir blesser l'œil et provoquer l'imaginaire. Imprégnés de culture audiovisuelle et médiatique, les spectateurs sont actuellement davantage adeptes des images que des mots. L'image, cinématographique notamment, participe à la construction de nos représentations mentales. Tout autant que la terreur, l'horreur participe donc grandement à la réception de *l'opsis*. Ensuite, Patrice Chéreau introduit dans sa mise en scène un dispositif technique moderne pour amener le corps ensanglanté d'Hippolyte :

- le *méchané* grâce auquel descend le corps.
- l'*eccyclème* qui permet d'exposer ledit corps au regard des spectateurs.

Ce choix octroie une résonance sociopolitique à l'œuvre, laquelle est ainsi située dans un contexte industriel. Enfin, d'une part, dans l'esthétique chéraldienne, *le corps* joue un rôle prédominant. Le corps est présence physique désirante, désirée et oppressante. Impudique et intime, le corps saigne et exsude. D'autre part, *la confrontation violente* est un mode d'interaction récurrent dans la dramaturgie et scénographie chéraldiennes. Voyons, dès à présent, ce qu'il en est de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel et envisageons les raisons pour lesquelles cet artiste, auparavant assistant-metteur en scène de Patrice Chéreau, peut être aisément perçu comme un héritier chéraldien.

²³ Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connaiss-des-gens-comme-elle_428836 (page consultée le 21 avril 2019).

²⁴ « Nous empruntons cette heureuse expression à Fabien Cavaillé : « "Au théâtre, on n'immole pas " : violence et théâtralité dans *Titus Andronicus* (1989-1992) », dans *Reprises et transmission. Autour du travail de Daniel Mesguich*, p. 134 ». Gilles Declercq, *Op. cit.*, p. 118.

3. *Partage de midi* de Paul Claudel mis en scène par Yves Beaunesne : fluidifier la scène

Dans cette troisième partie, nous entendons démontrer que ce qu'affirme Jean-François Dusigne à propos du 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 [...] ? »²⁵ sied parfaitement à la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Tout comme dans la partie d'exposé précédente, intéressons-nous auparavant au contexte dramaturgique du « duo d'amour » (Acte II, scène 2) dont il va être maintenant question afin de bien comprendre comment la mise en scène précitée rompt avec la tradition théâtrale et notamment avec la première mise en scène du *Partage* claudélien, à savoir celle de Jean-Louis Barrault.

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 copulation²⁶. À l'instar du « Récit de Thérémène » dans *Phèdre* de Jean Racine, ce « duo d'amour » questionne également les modalités de la représentation. Comment donner à voir le désir et l'érotisme ? En effet, cette scène peut paraître scandaleuse d'autant que l'acte sexuel est accompli urgemment, en secret et dans un lieu insolite, en l'occurrence le cimetière d'Happy Valley à Hong-Kong. 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 cette pièce, laquelle peut être considérée comme autobiographique. Ce drame est à la fois un cri, qui demande rapidité et urgence et une pulsion, qui génère douleur et souffrance. Le titre même de la pièce n'est pas choisi fortuitement. En effet, « midi » est synonyme de moitié, de milieu et de dévoration. La scène d'amour le démontre et invite à l'érotisme.

En tant que créateurs et interprètes, Jean-Louis Barrault et Yves Beaunesne font partie de ces artistes qui ont choisi de porter le *Partage* claudélien à la scène²⁷. Dès lors, face à ce « duo d'amour », ils se sont interrogés : comment représenter l'érotisme et le désir ? Tandis que le premier va davantage privilégier un érotisme cérébral, le second va se focaliser sur un érotisme physique où le toucher entre les partenaires est d'importance.

²⁵ Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », dans *De la Scène à l'écran, Théâtre aujourd'hui*, n° 11, Paris, CNDP, 2007, p. 109.

²⁶ Denis Guénoun, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 21 avril 2019).

²⁷ Acte II, Scène 2.

Paul Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 82-97.

Ami de Paul Claudel, Jean-Louis Barrault est le premier à mettre en scène *Partage de midi*. Ce metteur en scène réussit à convaincre le dramaturge de faire représenter ce drame. Nous sommes en 1948 au Théâtre Marigny. Edwige Feuillère incarne Ysé. Jean-Louis Barrault endosse le rôle de Mesa. Le corps des interprètes est dominé par la voix. Il faut préciser que la version textuelle présentée 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 nu »²⁸.

Influencé par Antonin Artaud grâce auquel il découvre ce drame claudélien, Jean-Louis Barrault rend la passion amoureuse double de la passion christique. Selon Paul Claudel, le mot « passion » n'est d'ailleurs pas fortuitement choisi pour qualifier à la fois l'amour et les souffrances christiques. Edwige Feuillère affirme d'ailleurs que 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. Autrement dit, les deux interprètes ne peuvent absolument pas se toucher.

Yves Beaunesne, quant à lui, choisit l'exact contre-pied de cette approche ! En effet, cette mise en scène, dans la version textuelle originelle (1905), se veut véritablement concrète, incarnée, universelle et contemporaine. Le « duo d'amour » devient dès lors une danse contemporaine chorégraphiée par Frédéric Seguette (assistant-chorégraphe d'Yves Beaunesne) et exécutée par Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa). C'est un duo-duel comparable à une transe, caractérisé par un enlacement, un tombé au sol et une relève, entrecoupé de silences. Le chant d'amour s'apparente ici à une chute et interroge le spectateur quant à savoir qui de Marina Hands ou d'Éric Ruf (Mesa) tient, soutient ou étroit l'autre ?²⁹ Comment leurs deux corps parviennent-ils, par mouvements désordonnés, à ne former plus qu'un seul corps ? Éric Ruf qualifie l'acte II du *Partage* claudélien d'éjaculation verbale. Mesa et Ysé font l'amour dans une longueur et une durée humainement disproportionnée. Théâtralement parlant, il s'agit, tout comme le « Le Récit de Thérémène » dans *Phèdre* de Jean Racine, d'une impossibilité à représenter.

Durant ce « corps-à-corps » singulier, 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 dire. C'est ce qui fait affirmer à Éric Ruf que les interprètes ne peuvent pas s'embrasser en même temps. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel.

²⁸ 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 21 avril 2019).

²⁹ 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 21 avril 2019).

Il nous faut dès à présent préciser le contexte d'émergence de ce « duo d'amour », expression corporelle troublante, sujet de ressenti et d'improvisation particulier. Cette scène est annoncée par le départ de De Ciz, le mari d'Ysé, laquelle lui affirme : « Je sens en moi une tentation »³⁰. 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. Outre la dualité qui doit caractériser le physique des comédiens, leur voix est également d'importance : « une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses »³¹. La tension sexuelle est aussi prégnante dans la charge et la teneur de la langue claudélienne. Selon Éric Ruf, ce n'est pas le travail de lecture 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. En l'occurrence, Mesa touche pour la première fois le corps d'une femme, 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 affirme à l'envi que cette danse « est un bonheur à inventer pour des acteurs »³². 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 mesure ? »³³. Ils en sont arrivés à la conclusion qu'ils devaient tout à la fois mettre beaucoup de corps et respecter le texte. Les mouvements chorégraphiques sont 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 bel et bien le partenaire et le verbe³⁴.

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 affirme d'ailleurs que cette scène entre Mesa et Ysé est aisément comparable à une montagne à franchir. Le théâtre demande un engagement physique de la part des comédiens. 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

³⁰ Paul Claudel, *Op. cit.*, p. 77.

³¹ 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).

³² Propos d'Éric Ruf repris par : Hélène Chevrier, « Eric Ruf », *Théâtral Magazine*, n°12, 2007, p. 13.

³³ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

³⁴ Propos d'Éric Ruf dans :

Florence Naugrette, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) »,

https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php
(page consultée le 21 avril 2019).

d'une part au cinéma et d'autre part dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³⁵. 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 : « 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 importante »³⁶. Le spectateur se retrouve ainsi face à un échange de fluides (crachat et transpiration) entre les interprètes.

Au cours de ses 15 premières années de mise en scène, Yves Beaunesne a sans cesse collaboré 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 partition »³⁷. 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-pornographiques³⁸ : « 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 ressent »³⁹. 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

³⁵ C'est en voyant Éric Ruf et Marina Hands incarner Hippolyte et Aricie sous la direction chéraldienne qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux : « ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble ». Propos d'Yves Beaunesne dans : Florence Naugrette, *Op. cit.*

³⁶ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

³⁷ Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

³⁸ Propos d'Yves Beaunesne dans : Florence Naugrette, *Op. cit.*

³⁹ Régis Burnet, « Paul Claudel. La foi prise au mot », <https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY> (page consultée le 21 avril 2019).

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'émotion »⁴⁰.

Conclusion

Comment, à travers leurs mises en scène respectives, Patrice Chéreau (*Phèdre* de Jean Racine) et Yves Beaunesne (*Partage de midi* de Paul Claudel) interrogent-ils la notion d' (in-) décence ? Telle était la problématique à laquelle cet article s'est efforcé de répondre. Pour ce faire, notre étude s'est divisée en trois parties. Tout d'abord, nous nous sommes attachée à définir ce qu'il fallait précisément entendre par « corps parlant » et par « corps suintant ». Nous nous sommes aperçue que le syntagme « corps parlant » était dû à Jacques Lacan. Ce dernier distingue le « corps vivant » qui renvoie au corps organique du « corps parlant » qui désigne, quant à lui, le corps divisé, pris dans le symbolique, aliéné au langage, qui échappe sans cesse à lui-même et qui est intrinsèquement lié à l'inconscient et à la pulsion. Ce « corps parlant » demeure le propre de l'être humain. L'adjectif « parlant » ne sert pas simplement à compléter le substantif préalablement défini du « corps » en lui conférant la faculté d'élocution. Il équivaut davantage à un participe présent, voire à un gérondif. Selon Jean-Claude Milner, le « corps parlant » est aussi intimement lié à *lalangue* et au *Pas-Tout*, autrement dit à l'équivocité du signe langagier. Quant à l'acception « corps suintant », nous la devons à Valérie Nativel. Elle l'utilise pour qualifier l'esthétique chéraldienne. Ce « corps suintant » désigne un « corps poreux » qui renvoie à l'exsudation de la peau, à l'excès et à la transgression. Le « corps suintant » a également pour corollaire une « esthétique de la sécrétion ». Nous avons repris ce concept à notre compte pour démontrer que le théâtre racinien et le théâtre claudélien étaient un théâtre de chair. C'est ainsi qu'ensuite, nous nous sommes focalisée sur la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine. Nous avons principalement analysé « Le Récit de Thérémène » qui narre la mort d'Hippolyte pour démontrer que l'esthétique sanglante de Patrice Chéreau rompt véritablement avec la « doctrine classique » notamment caractérisée par la bienséance. Quant à la troisième et dernière partie, elle s'est intéressée à la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel afin de mettre au jour un autre défi qui s'impose à la représentation : la problématique de la sexualité. Lors du « duo d'amour », Marina Hands et Éric Ruf exécutent une danse contemporaine au cours de laquelle ils s'échangent leurs fluides (crachat et transpiration). Un tel parti pris rompt inévitablement avec la tradition des mises en scènes claudéliennes et notamment avec celle de Jean-Louis Barrault. Yves Beaunesne se pose ainsi en digne héritier de Patrice Chéreau. Comme en témoigne, *in fine*, Clément Hervieu-Léger : « La recherche de sens et de sens juste, à partir d'une compréhension intrinsèque des mots, n'a pour objectif que d'être

⁴⁰ 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 21 avril 2019).

traduite dans un espace : le plateau. Le lien entre le texte et cet espace, c'est le corps des acteurs, leur voix, leur chair et leur âme. C'est ce que Patrice a légué de plus fort au théâtre »⁴¹.

Marine DEREGNONCOURT

*Doctorante à :
L'Université du Luxembourg, en cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)*

Résumé de l'article

La mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel interrogent, chacune à leur manière, la notion d' (in-)décence. Cet article, divisé en trois parties, tente de le démontrer. Pour ce faire, il faut d'emblée de définir ce que désignent les concepts de « corps parlant » et de « corps suintant ». Dans un deuxième temps, cette réflexion s'axe sur la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine pour envisager comment ensanglanter la scène. Dans un troisième temps, cette étude s'intéresse à la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel et le fait de fluidifier la scène.

⁴¹ Propos de Clément Hervieu-Léger dans : Marie-Laure Blot (dir.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Editions Le bord de l'eau, 2010, p. 38.
Repris par : Valérie Nativel, *Op. cit.*, p. 306.

Bibliographie

Corpus primaire

Yves Beaunesne, *Partage de midi de Paul Claudel*, Paris, Comédie-Française, 2007, 2h25 [DVD].

Patrice Chéreau, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004, 2h20 [DVD].

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

Christian Delmas et Georges Forestier (éd.), *Racine. Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995.

Corpus secondaire

Miquel Bassols, « Le corps parlant. Sur l'inconscient au XXI^e siècle », <http://www.ecf-echoppe.com/index.php/le-corps-parlant.html> (page consultée le 21 avril 2019).

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

Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, 1 (2016).

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

Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. Double Jeu. Théâtre/Cinéma).

Pierre Giuliani, « D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 104^e Année, n° 2, avril-juin 2004.

Denis Guénoun, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 21 avril 2019).

Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014.

Erica Harth, « Exorcising the Beast: Attempts at Rationality in French Classicism », *Modern Language Association*, vol. 88, n°1, janvier 1973.

Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 / Lagrasse, Verdier poche, 2009.

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, Institut de Recherches en Études Théâtrales (Gilles Declercq, directeur), Paris, 2012, 418 p.

Florence Naugrette, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 21 avril 2019).

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 21 avril 2019).

Marcus André Vieira, « Le corps parlant – sur l'inconscient au 21^e siècle », <http://www.causefreudienne.net/event/le-corps-parlant-sur-linconscient-au-21e-siecle/> (page consultée le 21 avril 2019).

Entretiens et interviews

Régis Burnet, « Paul Claudel. La foi prise au mot », <https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY> (page consultée le 21 avril 2019).

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).

Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connaiss-des-gens-comme-elle_428836 (page consultée le 21 avril 2019).

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 21 avril 2019).

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 21 avril 2019).

Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », <http://archithea.over-blog.com/article-22780714.html> (page consultée le 21 avril 2019).

Source d'époque

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Husson Éditeurs, 1727.