

« Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image »

(Boulogne-sur-Mer)

http://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-interdisciplinaire-le-flamenco-dans-tous-ses-etats-de-la-scene-la-page-du-pas-l_88077.php

El duende, quand une technique propre au flamenco s'impose sur la scène de théâtre : Partage de midi de Paul Claudel (mise en scène d'Yves Beaunesne)

DEREGNONCOURT Marine, doctorante belge en première année de thèse à : l'Université de Luxembourg (sous la direction de Madame Sylvie FREYERMUTH), en cotutelle avec l'Université de Lorraine (sous la direction de Monsieur Pierre DEGOTT).

Pour tenter de correspondre au mieux au propos de cette journée d'études intitulée : « Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image », nous nous proposons d'analyser comment le *duende*, technique propre au flamenco, peut être envisagé comme une clé de lecture opérante pour aborder la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel (Comédie – Française, 2007 et Théâtre Marigny, 2009) et plus précisément de la scène d'amour (Acte II, Scène 2). En effet, lors de cette scène, Marina Hands et Éric Ruf, interprètes respectifs d'Ysé et de Mesa (protagonistes phares du drame claudélien) se livrent à une danse contemporaine caractérisée par un tombé au sol et une relève et comparable à une lutte, un *break*¹, une transe et « un véritable cri du corps entier »². Comment cela se manifeste-t-il sur scène ? C'est précisément à cette problématique que notre communication entend se consacrer. Pour ce faire, notre réflexion se divisera en deux parties. La première sera davantage théorique et tentera de définir ce qu'est le *duende*. La seconde s'axera, quant à elle, sur le spectacle précité et concernera plus spécifiquement la danse contemporaine exécutée par ces deux acteurs.

¹ 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 3 avril 2019).

² Nous nous permettons de reprendre les termes de l'argumentaire : http://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-interdisciplinaire-le-flamenco-dans-tous-ses-etats-de-la-scene-la-page-du-pas-l_88077.php

Texte de présentation

Bonjour à toutes et à tous ! Je suis plus que ravie et honorée d'être parmi vous aujourd'hui ! Je remercie infiniment les organisateurs de cet événement ! Je suis très fière de participer à ce colloque consacré au flamenco et d'intervenir dans le cadre de cette troisième table-ronde intitulée : « Le flamenco en scène » ! C'est effectivement un vrai bonheur pour moi de vous présenter cet exposé sur un spectacle qui fut, pour moi, révélation et qui fait, pour cette raison, partie de mon corpus de thèse de doctorat.

Cette communication a pour titre : « *El duende*, quand une technique propre au flamenco s'impose sur la scène de théâtre : *Partage de midi* de Paul Claudel dans une mise en scène d'Yves Beaunesne à la Comédie-Française en 2007 et au Théâtre Marigny en 2009, de retour en juin 2020 ». Mon propos va s'axer sur la scène 2 de l'acte II, soit « le duo d'amour » de ce drame claudélien.

L'exposé va se diviser en trois parties. La première d'entre elles va tenter d'approcher et de définir ce qu'il y a lieu d'entendre par *duende*. La seconde partie, quant à elle, se focalisera sur le « flamenco verbal » et le « théâtre poétique », notions qui vont nous conduire au théâtre claudélien. La troisième et ultime partie de notre réflexion s'axera sur cette fameuse scène que vous venez quelque peu de découvrir en images pour tenter de démontrer que le *duende* peut être une clé de lecture opérante et caractéristique de cette scène singulière. Venons-en, sans plus attendre, à la première partie de cette réflexion.

1. *El duende* : définition, enjeux et implications

Traduit en français par « feu follet »³, le *duende* est, selon Anne-Sophie Riegler (ici présente), l'acmé de la danse flamenco⁴. C'est une technique propre au flamenco qui doit venir de l'intérieur de l'être et qui demande d'apparaître tout en force et en ébullition. Il s'agit d'être habité par cette « force irrationnelle »⁵. C'est le moment où le corps ne peut plus se retenir de danser et d'émouvoir.

En 1930, Federico Garcia Lorca est le premier à théoriser le *duende* en regard du flamenco et à le définir selon une formule due vraisemblablement à Goethe vis-à-vis de la musique de Paganini : un « pouvoir mystérieux que tous ressentent et qu'aucun philosophe n'explique »⁶. C'est un mot ineffable et intraduisible mais que pourtant « l'on ne cesse pas de (ne pas) traduire »⁷.

Selon Anne-Sophie Riegler, le *duende* est une notion intimement liée au ressentir et à l'instinct. Il contient une idée de « pureté » corrélée à l'enfance. Du latin *ludus* ou *jocus*, le jeu d'acteur ne relève-t-il pas de cette même logique ? Le *duende* nécessite un élan, une impulsion qui garantit le « geste intérieur » et une énergie puissante, tragique et remplie de tension⁸. Par conséquent, le *duende*

³ « ROSAL, Francisco del (1537-1613?), *Diccionario etimologico : alfabeto primero de "Origen y etimologia de todos los vocablos originales de la lengua castellana"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 243 ».

Anne-Sophie RIEGLER, « Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du *duende* », <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01881794/document> (page consultée le 28 septembre 2019).

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ Federico GARCIA LORCA, *Jeu et théorie du duende [1930-1934]*, Trad. Line Anselem, Paris, Allia, 2008, p. 39.

⁷ « Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies*, Éd. du Seuil / Robert, Paris, 2004, p. XVII ».

Anne-Sophie RIEGLER, « Le *duende* : du terme au concept, généalogie d'un ineffable », in Isabelle Launay et Sylviane Pagès, *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 405.

⁸ Anne-Sophie RIEGLER, « Le geste flamenco d'Andrés Marín : un geste « ouvert » ? », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 268.

s'apparente à une « lutte » et à un « combat ». Il advient grâce à l'émotion et à la maille à partager avec l'animalité, le religieux, le mystique et le mystère. Dans sa thèse de doctorat, Francisco Javier Mora Contreras démontre que le sens du *duende* relève de deux mouvements philosophiques fondamentaux, à savoir le sublime et le dionysiaque⁹. N'est-ce pas aussi ce qu'aborde *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche d'autant que, tout comme le danseur, l'acteur peut, entre immanence et transcendance, être comparé à une divinité et à un être intermédiaire entre les hommes et les dieux ?

En outre, le *duende* permet d'être pleinement vivant et d'accéder à la vérité. C'est la raison pour laquelle il est intrinsèquement lié (notamment) à la poésie déclamée car elle demande un corps vivant pour l'interpréter¹⁰. C'est donc une forme qui relève d'une « performance » en tant qu'elle nécessite une présence. « Jouer une œuvre située dans le domaine de l'art vivant, signifie passer d'un virtuel, écrit, à une matérialité du moment. C'est ce moment ainsi sculpté, qui fait matière par un geste dont nous captions une énergie, une émotion »¹¹. Le *duende* ne cesse de naître et de mourir et demeure présent dans un instant certes fugace mais néanmoins inouï et absolu. « Magnifié comme étant en même temps et paradoxalement une qualité propre à l'individu et une qualité propre à l'instant, le *duende*, est bien ainsi conçu comme un critère marquant l'artiste du sceau de l'exception »¹². Le *duende* symbolise le moment où l'artiste devient autre que lui-même. N'est-ce pas aussi le propre de l'acteur que de se métamorphoser, d'entrer

⁹ « MORA CONTRERAS Francisco Javier, *Las Raíces del duende : lo trágico y lo sublime en el cante jondo*, thèse de doctorat en philosophie, Université de l'Ohio, 2008 ».

Anne-Sophie RIEGLER, « Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du *duende* », <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01881794/document> (page consultée le 28 septembre 2019).

¹⁰ Federico GARCIA LORCA, *Op. cit.*, p. 33.

¹¹ Patrick OTTO, « Le cycle interprétation-geste-interprétation », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 339.

¹² Anne-Sophie RIEGLER, *Op. cit.*, p. 404.

en altérité et de devenir autre, tout en étant pas tout à fait autre ? C'est ce que nous allons dès à présent interroger.

2. Le « flamenco verbal » et le « théâtre poétique » : vers le théâtre claudélien :

Si comme l'affirme (à nouveau) Federico Garcia Lorca, le *duende* ne se répète pas, Marina Hands et Éric Ruf n'ont pas répété le « duo d'amour » claudélien - dont il va être question dans un instant - mais l'ont improvisé en répétitions. Nous y reviendrons mais nous pouvons d'ores et déjà postuler qu'à l'instar du flamenco, le théâtre fait la part belle à l'improvisation dans un cadre codifié. Éric Ruf revendique d'ailleurs l'idée selon laquelle il existe une part d'improvisation au théâtre, tout comme il y a du théâtre au sein de l'improvisation. C'est d'autant plus le cas quand il s'agit de théâtre poétique, dont le théâtre claudélien fait partie : « le grand théâtre poétique est celui pour lequel il faut faire le plus d'efforts de construction pour le bonheur d'une non-maîtrise ensuite qui valide absolument le bonheur du spectacle ou de l'interprétation commune ou individuelle d'un spectacle »¹³.

Selon l'auteur belge Marcel Moreau cité par Corentin Lahouste, le corps est « un champ hirsute et volcanique » caractérisé par la montée du désir. Le verbe se doit de passer par le corps tant le verbal dépend du charnel et *vice versa*. Qui dit omnipotence du corps, dit primauté du baroque, de la démesure, de l'instinct, de la pulsion, du charnel, du viscéral, de l'enfièvrement et du vertige par le rythme. « Continuum d'intensité ou d'énergie affective, le rythme est à comprendre » [nous dit encore Corentin Lahouste] « selon la perspective d'Henri Meschonnic, c'est-à-

¹³ Propos d'Éric Ruf.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk> (page consultée le 28 septembre 2019).

dire comme une organisation du sens, une force du langage »¹⁴. Le rythme est d'une part un souffle et une musique de l'être et d'autre part une danse et revêt donc une visée chorégraphique. Le poème permet de mettre l'être en musique et en danse. Le poème doit s'apparenter à un monstre et à un flamenco verbal, lequel est défini, par Corentin Lahouste, comme une « danse à l'énergie dionysiaque, se trouvant sous l'emprise du *duende* qui fait la part belle à l'improvisation, à l'ébullition, au vertige et au lâcher-prise »¹⁵. En outre, nous dit-il encore, « le flamenco est une danse ancrée dans le sol, qui part du sol et du tellurique ». Le flamenco contient un feu originel, un feu poétique et un feu propagé. Telles sont, selon Corentin Lahouste, les caractéristiques de la *lingua impetuosa* de Marcel Moreau. Nous reprenons ces données de Corentin Lahouste vis-à-vis de cet auteur belge à notre compte pour tenter de démontrer qu'il en va de même quant au vers libre claudélien et qu'il s'agit également d'un « flamenco verbal ».

Selon Florence Naugrette, les vers claudéliens s'apparentent à des fragments qui explosent. « Le vers dramatique claudélien est un objet complexe : qualifié de verset en dépit des réticences de son créateur, situé à la croisée de la poésie et du théâtre, il échappe [...] aux classifications traditionnelles »¹⁶. En imposant aux comédiens des ruptures grammaticales, Paul Claudel introduit le doute à l'intérieur du sens. La syntaxe claudélienne est très grandement caractérisée par l'amplification phrastique. Lors de notre premier entretien en face-à-face, Éric Ruf témoigne : « chez Claudel [...] à la première lecture, on se dit : « Comment vais-je dire ça ? ». On a l'impression que c'est du Péguy, une espèce d'ode extrêmement poétique voire carrément des versets bibliques avec des : « et Jésus dit à ses

¹⁴ Corentin LAHOUSTE, « Le flamenco verbal de Marcel Moreau », <http://oic.uqam.ca/en/communications/le-flamenco-verbal-de-marcel-moreau> (page consultée le 28 septembre 2019).

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Pascale ALEXANDRE-BERGUES, « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre » : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, n°52, p. 350.

disciples, et ils se relevèrent, et ils prirent ensemble le pain, et, et, et, et ». Et puis, tout d'un coup, on s'aperçoit que c'est concret, que c'est une langue dure [...] qu'on ne pourrait pas dire ces choses-là mieux que dites comme ça »¹⁷. Marina Hands le confirme par ses propos à Arnaud Laporte sur France Culture : « C'est une langue qui devient porteuse après tout un tas de contraintes »¹⁸. Elle affirme aussi que la langue claudélienne est faite pour des acteurs et pour être incarnée.

En se soumettant à ce type de vers, les acteurs peuvent d'une certaine manière paraître (im) pudiques. Tout comme l'affirme Yves Beaunesne, le corps des acteurs se transforme de façon inopinée et surprenante. Ce metteur en scène cite d'ailleurs Antonin Artaud en affirmant que le théâtre claudélien nécessite des « athlètes affectifs ». En l'occurrence, Marina Hands et Éric Ruf le sont et nous entendons le démontrer dans ce qui suit.

3. Le « duo d'amour » dans la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel

Selon Fanny Ardant, un acteur est un taureau qui entre dans l'arène¹⁹. Le *duende* n'est-il pas intrinsèquement lié à la tauromachie !? Lors de la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi*, Marina Hands et Éric Ruf, interprètes respectifs dans la mise en scène d'Yves Beaunesne d'Ysé et de Mesa - protagonistes phares du drame claudélien - se livrent à une danse contemporaine transgressive, à la fois violente, tendre, sensuelle et brûlante, caractérisée, entre verticalité et horizontalité, par un tombé au sol et une relève et comparable aux arts martiaux,

¹⁷ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 dans son bureau à la Comédie-Française (Paris, 1er).

¹⁸ Propos de Marina Hands.

Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.

¹⁹ Joëlle GAYOT, « Fanny Ardant dans la nuit du théâtre »,

<https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/fanny-ardant-dans-la-nuit-du-theatre> (page consultée le 5 septembre 2019).

une lutte, un *break*²⁰, un « temps-acte »²¹, un « temps-mouvement »²², une transe et « un véritable cri du corps entier »²³.

Selon Paul Valéry, toute danse est ivresse. 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 copulation²⁴. La mise en scène d'Yves Beaunesne, dans la version textuelle originelle (1905), se veut véritablement concrète, incarnée, universelle et contemporaine. Le « duo d'amour » devient dès lors une danse contemporaine face à laquelle le spectateur s'interroge : qui de Marina Hands ou d'Éric Ruf tient, soutient ou étreint l'autre ?²⁵ 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 d'une impossibilité à représenter.

Durant ce « corps-à-corps » singulier, les protagonistes partagent un dialogue lors 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

²⁰ 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 4 septembre 2019).

²¹ Marie-Joséphine WHITAKER, « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87^e Année, N° 4 (Juillet - Août 1987), p. 667.

²² *Idem*.

²³ Nous nous permettons de reprendre les termes de l'argumentaire : http://www.fabula.org/actualites/journee-d-etude-interdisciplinaire-le-flamenco-dans-tous-ses-etats-de-la-scene-la-page-du-pas-l_88077.php

²⁴ Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAK> (page consultée le 28 septembre 2019).

²⁵ Propos d'Arnaud Laporte.

Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.

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.

Le choix des acteurs par le metteur en scène est, par conséquent, déterminant pour parvenir à rendre la tension sexuelle existant entre Mesa et Ysé. 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 »²⁶. 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. Marina Hands et Éric Ruf ont donc, au cours des répétitions, improvisé une danse contemporaine avec le texte à moitié connu et la brochure à la main. Le plus important alors était ce qu'il se passait entre eux et 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 ? »²⁷. Ils en sont arrivés à la conclusion qu'ils devaient tout à la fois mettre beaucoup de corps et respecter le texte. Lors de notre second entretien en face-à-face, Éric Ruf confirme : « on sentait qu'il y avait un équilibre à trouver entre la lutte gréco-romaine et le fait de pouvoir dire le texte »²⁸. Le combat langagier claudélien fait ainsi place à un autre type de lutte durant lequel les acteurs s'affrontent par le corps. C'est « un combat de sumo amoureux », « à ras-de-terre »²⁹. Les mouvements chorégraphiques se voient valorisés par l'omnipotence des lumières plutôt que par des décors fastueux.

²⁶ 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).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

²⁹ Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

L'appui de jeu dans le théâtre claudélien n'est pas la somptuosité des décors mais bel et bien le partenaire et le verbe³⁰.

En outre, 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. 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 d'une part au cinéma et d'autre part dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³¹. 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

³⁰ Propos d'Éric Ruf.

Florence NAUGRETTE, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 28 septembre 2019).

³¹ 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.

Florence NAUGRETTE, *Op. cit.*

importante »³². Marina Hands et Éric Ruf se retrouvent donc en communion l'un avec l'autre et se comprennent l'un l'autre (*cum-prehendere* : prendre avec). Leur *duende* est commun et le spectateur y prend pleinement part. J'ose sincèrement espérer que cette réflexion vous aura procuré autant de *duende* qu'à moi j'en ai eu de vous avoir fait cette présentation ! Un tout grand merci pour votre écoute et votre attention !

³² Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).