PhD-FLSHASE-2018-22 / PhD-FHSE-2023-003
Faculté des Lettres, des Sciences Humaines,
des Arts et des Sciences de l'Éducation

UFR-Arts, Lettres et Langues (Metz)

THÈSE soutenue le **16 / 02 / 2023** à Esch-sur-Alzette

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN LETTRES

ET

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

EN LETTRES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS

par

Marine Deregnoncourt

née le 22 janvier 1992

FIGURES DE L'INTIME ET DE L'EXTIME : RÉFLEXIONS AUTOUR DU JEU DE MARINA HANDS ET ÉRIC RUF FACE À *PHÈDRE* DE JEAN RACINE ET À *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL

Jury de thèse

Prof. Dr. **Sylvie FREYERMUTH**, directrice de thèse

Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Pierre DEGOTT**, co-directeur de thèse

Université de Lorraine (Metz)

Prof. Dr. **Nathalie ROELENS**, présidente

Université du Luxembourg

Prof. Dr. **Julia GROS DE GASQUET**, rapporteur

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle,

Prof. Dr. **Frédéric SOUNAC**, rapporteur

Université de Toulouse-Jean Jaurès

Prof. Dr. **Olivier GOETZ**, vice-président

Université de Lorraine (Metz)

Abstract

Entitled “The Figures of intimacy and extimacy: a Reflection on Marina Hands and Eric Ruf’s acting in Jean Racine's *Phèdre* and Paul Claudel's *Partage de midi*”, this PhD dissertation addresses the concepts of “intimacy” and “extimacy” as witnessed through Marina Hands and Eric Ruf’s vocal and scenic acting in Patrice Chereau and Yves Beaunesne’s respective productions of Racine's and Claudel's works. In the frame of these two shows both actors manage to suggest “extimacy” with their body language, and to render “intimacy” thanks to their “singing” diction of Racine’s alexandrine and Claudel’s free verse.

Throughout our development, we will display perpetual links between Racine and Claudel, as suggested by the singular acting of these two performers. The problematic axis of this dissertation is thus the following: “how does the combination of the “extimacy” of Marina Hands and Éric Ruf’s body-language and the “intimacy” of their “singing” diction reveal the musicality of Racine’s and Claudel’s languages?”. We shall see that “intimacy” turns out to be “extimacy” on stage, and that the two concepts are nothing but two sides of the same coin. “Intimacy” is the constant object of both Patrice Chereau's and Yves Beaunesne's research, to the extent that it constitutes the essence of their artistic creations. In order to become “extimacy”, “intimacy” has to be mediated by actors’ bodies if it means to serve the text actually heard on stage. The union between body and text is therefore a central issue.

Résumé

Intitulée *Figures de l'intime et de l'extime : réflexions autour du jeu de Marina Hands et Éric Ruf face à* Phèdre *de Jean Racine et à* Partage de midi *de Paul Claudel*, notre thèse de doctorat aborde les concepts d' « intime » et d' « extime » à travers le jeu scénique et vocal de Marina Hands et Éric Ruf dans les mises en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Dans le cadre de ces deux spectacles, les acteurs précités s'avèrent capables de témoigner de l'« extimité » d'une gestique corporelle et d'une « intimité » grâce à une diction « chantée » de la langue versifiée qu'est l'alexandrin racinien ou le vers libre claudélien.

Tout au long de notre développement, nous tisserons perpétuellement des liens entre les auteurs que sont Jean Racine et Paul Claudel, à travers le jeu singulier de ces deux comédiens, dirigés par Patrice Chéreau et Yves Beaunesne. Pour ce faire, la problématique qui guidera notre réflexion est la suivante : « Comment l'extime de la gestique corporelle et l'intime de la diction "chantée" de Marina Hands et Éric Ruf donnent-ils accès à la musicalité de la langue racinienne et claudélienne ? ». Nous verrons ainsi que l'« intimité » se révèle « extimité » sur scène et que le premier terme apparaît comme le revers et l'envers du second. L'« intimité » est continuellement recherchée non seulement par Patrice Chéreau, mais aussi par Yves Beaunesne qui se pose en héritier, au point de constituer l'essence de leurs créations artistiques, aux côtés des acteurs avec lesquels ils travaillent. En effet, cette « intimité » qui devient « extimité » se doit de passer par les corps des comédiens, au service du texte mis en scène. Dès lors, l'union entre le corps et le texte dramaturgique apparaît cardinale.

Remerciements

Avant toute chose, je me dois de remercier ma directrice de thèse, Sylvie Freyermuth — qui demeure la rencontre majuscule de ces six dernières années — pour son empathie, sa bienveillance, son incomparable gentillesse, son érudition, son grand professionnalisme et son exigence. Elle restera mon modèle et celle qui m'a permis de déployer mes ailes. Quelle fierté et quelle satisfaction d'avoir été son assistante-doctorante, ces deux dernières années !

J'aimerais aussi vivement remercier mon co-directeur de thèse, Pierre Degott. Je l'aurai convaincu que mon sujet de recherches était digne d'intérêt. Je ne suis pas peu fière d'être arrivée à mes fins ! Mille mercis pour son accompagnement et ses précieux conseils. Il aura, avec Sylvie Freyermuth, formé un binôme parfait, au service de mon étude doctorale.

Je remercie également à la fois les membres de mon CET (comité d'encadrement de thèse) / CSI (comité de suivi individuel) : Violaine Anger et Catherine Naugrette, et de mon jury : Nathalie Roelens, la présidente de cette assemblée, Julia Gros de Gasquet, essentielle dans cette configuration, Frédéric Sounac, spécialiste des rapports entre musique et littérature, qui, pour cette raison, a toute sa place dans ce comité, et Olivier Goetz, grand connaisseur des arts du spectacle, lequel, à ce titre, apparaît grandement nécessaire à la composition de ce jury. Un tout grand merci à vous tout.e.s d'avoir accepté de me lire et d'échanger avec moi à propos de cette thèse de doctorat qui me tient à cœur.

Grâce au poste d'assistante-doctorante de Sylvie Freyermuth, j'aurai pu travailler à la Maison des Sciences Humaines de Belval-Université où j'ai rencontré Marie Hoffmann et son sourire lumineux. J'aurai également eu l'occasion de collaborer avec Claudine Kirsch, la directrice du centre de recherches dédié au multilinguisme, et avec Nancy Morys, avec laquelle j'ai partagé un bureau de la faculté.

Ma vie professionnelle à l'Université du Luxembourg m'aura aussi permis de faire la connaissance d'André Prüm, professeur de droit, avec lequel j'ai collaboré en vue d'une publication relative au droit des sociétés, d'Hélène Barthelmebs-Raguin et de Tonia Raus, deux enseignantes avec lesquelles j'aurai, durant deux ans, animé un séminaire méthodologique destiné aux étudiant.e.s inscrit.e.s en Bachelor d'études françaises. Avec l'accord et les encouragements de Sylvie Freyermuth, j'aurai pu proposer cette même formation aux étudiant.e.s en Master en enseignement secondaire. Un merci tout particulier à mes chères / chers étudiant.e.s pour ces échanges nourris et enrichissants. Grâce à eux, je sais aujourd'hui pourquoi je suis née et là où est ma place.

Au cours de ces quatre années de formation doctorale, il m'aura été donné de rencontrer de belles personnes, comme les doctorant.e.s du séminaire organisé mensuellement par Sylvie Freyermuth, les précédentes assistantes-doctorantes de Sylvie Freyermuth, parmi lesquelles Diana Mistreanu et Stéphanie Bertrand, et Marion Ott, présidente de l'association des doctorant.e.s de l'Université de Lorraine *ICI Doc'* ; association que j'ai rejointe, en 2021, en tant que « chargée de communication ». Il y a également Paola Tomarchio, avec laquelle j'ai organisé un « printemps des poètes » pour *ICI Doc'* auquel a notamment pris part Simon-Gabriel Bonnot, le fils de Sylvie Freyermuth, Roza Djedi, membre à la fois d' *ICI Doc'* et d'*IDEA*, et Manon Küffer, très active pour *IDEA*, le centre de recherches interdisciplinaires dans les études anglophones, que j'ai intégré aux côtés de Pierre Degott.

J'aimerais aussi remercier les membres du personnel administratif de mes deux universités de cotutelle : Cécilia Messager, Andrea Hake, Sylvie Dourte et Manuella Tireur (Université du Luxembourg) et Aude Meziani, Isabelle Vitry et Nawal Aqaidi (Université de Lorraine) pour leur prompte réactivité à mes nombreuses requêtes liées à ma formation doctorale.

Mes remerciements vont également à Éric Ruf pour m'avoir reçue dans son bureau d'Administrateur Général de la Comédie-Française et pour m'avoir accordé un peu de son temps, pourtant précieux et compté. Ces échanges m'auront permis de bâtir et de construire ma réflexion fondée sur la parole des actrices et des acteurs, qui, encore aujourd'hui, me paraît trop souvent galvaudée.

Il me tient aussi à cœur de remercier, d'une part, Valérie Nègre, l'assistante à la mise en scène de Patrice Chéreau, pour nos discussions informelles, à son domicile ou ailleurs, et pour avoir accepté de me photocopier ses notes manuscrites prises durant les répétitions de *Phèdre*. D'autre part, mille mercis à François Claudel, le petit-fils de Paul Claudel, et Muriel son épouse, pour m'avoir accueillie chez eux, à leur domicile parisien afin de discuter ensemble de la genèse de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

Un tout grand merci également aux membres non seulement de la Bibliothèque de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, du TNS (Théâtre National de Strasbourg) et de la Bibliothèque Nationale de France (sites Richelieu et François Mitterrand-Tolbiac), mais aussi et surtout de la Bibliothèque des arts et des lettres de l'UCLouvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), de l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) et de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française pour leur accueil, leur disponibilité et leur générosité.

Mille mercis aussi, d'une part, aux photographes professionnels indépendants, au service juridique de France Culture et à l'INA Media Pro pour m'avoir grandement aidée dans l'avancement de mes recherches. D'autre part, merci aux membres de la *Société Paul Claudel* et du *Centre International Jean Racine*, aux côtés desquels j'ai le plaisir d'œuvrer pour mettre numériquement en valeur le répertoire claudélien et racinien.

Je remercie également Françoise Gomez, présidente de l'APTAR (l'Académie Populaire du Théâtre et des Arts du Récit), qui m'aura permis de rencontrer des personnes hautement qualifiées pour mon étude doctorale, parmi lesquelles Delphine Édy, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Goy-Blanquet et Florence Naugrette.

Dans le même ordre d'idées, mille mercis à Valérie Nativel d'avoir rédigé en 2012 une thèse remarquable sur l'intimité dans la pratique artistique de Patrice Chéreau et d'avoir échangé avec moi à ce sujet. Un tout grand merci à Pierre Lescure d'avoir répondu à mes questions et à Sever Martinot-Lagarde d'avoir donné suite à mes interrogations relatives à son compte-rendu sur la lecture à voix haute de Marina Hands et d'Éric Ruf aux Rencontres de Brangues, édition 2007.

Merci aussi à Manon Worms et à Philippe Guisgand d'avoir accepté de me faire parvenir la version numérique de leur communication non publiée et donnée respectivement au colloque *Chéreau en son temps*, pour la première, et lors de la journée d'étude sur le corps-à-corps, à Arras, le 12 mai 2017, pour le second ; manifestation à laquelle j'aurai eu la chance de participer en tant qu'intervenante.

Plus largement, j'aimerais remercier toutes les personnes qui ont choisi de me faire confiance et qui auront permis de faire découvrir mon travail de recherches par la parution d'une quarantaine d'articles et la participation à une quinzaine de congrès scientifiques. Grâce au colloque orléanais sur « les femmes de et au théâtre », organisé en septembre 2019 par l'association Mix-Cité 45 présidée par Monique Lemoine, j'aurai eu l'occasion d'échanger avec Joëlle Gayot, journaliste pour *Télérama Sortir*, passionnée de théâtre et présidente de l'événement. Dans le cadre du premier colloque consacré à la réalisatrice Nina Companeez, j'aurai eu le privilège de rencontrer, d'échanger et de partager un repas en face à face avec Dominique Blanc, la Phèdre éternelle de Patrice Chéreau.

Malgré l'adversité, je remercie celles et ceux qui auront rendu mes investigations doctorales malaisées, car, grâce à elles / eux, je me sens, aujourd'hui, plus forte, déterminée et décisionnaire !

Je souhaite aussi remercier celles et ceux qui, tout au long de mon parcours de vie, qu'il soit privé ou professionnel, auront été à mes côtés et m'auront continuellement soutenue : Manon Thomas, la plus belle leçon de vie qu'il m'ait été donné de rencontrer et qui, au fil du temps, est devenue une amie sincère. Elle a d'ailleurs fait partie de mon équipe de relecteurs de thèse, avec Maurice Abiteboul, directeur de la revue scientifique et internationale *Théâtres du Monde* — dans laquelle j'aurai eu l'honneur d'être publiée à dix reprises — d'Hélène Betinville, de N. (qui se reconnaîtra) et de Blanche Wattier. Mille mercis à vous les ami.e.s pour vos conseils et commentaires avisés ainsi que pour vos remarques bienveillantes et pertinentes !

J'aimerais également adresser un merci tout particulier à Elijah Gómez Gallicchio, mon ami et collègue musicien au savoir peu commun.

Enfin, mille mercis aux personnes à qui cette thèse de doctorat est dédiée : mes parents pour leur amour et leur soutien inconditionnels et indéfectibles ainsi qu'à ma mamy chérie et à toutes celles et à tous ceux qui, de leur jardin d'Éden, veillent sur moi.

Si d'aventure je devais avoir omis de remercier l'un.e ou l'autre, qu'elle / qu'il trouve ici mes plus humbles excuses et toute ma gratitude.

Sommaire

Introduction générale……p. 13-32

Première partie : L'intimité d'un corps-à-corps palimpseste comme voie d'accès à la musicalité de la langue……..p. 33-244

Chapitre 1 : Une « problématique de la subjectivité » comme terreau fertile pour l'intime

p. 34-50

Chapitre 2 : Des répétitions à huis clos comme extériorisation de l'intime……p. 51-72

Chapitre 3 : Le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck comme une confrontation entre l'intime et le langage……p. 73-102

Chapitre 4 : La représentation comme « ex/peau/sition » de « corps suintants » et fluidiques, vers un dépouillement du théâtre au profit de l'intimité et de la « violence des sentiments »……p. 103-244

Deuxième partie : Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue ……..p. 245-420

Chapitre 1 : La lecture à haute voix comme « ascèse de l'intime »…….p. 246-274

Chapitre 2 : De Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, l'intime du phrasé des comédiens en partage……p. 275-374

Chapitre 3 : Le rythme fugué adopté par Marina Hands et Éric Ruf……p. 375-420

Conclusion générale……p. 421-442

Bibliographie……p. 443-496

Table des matières……p. 497-502

Annexes……p. 503-584

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Quand le théâtre est vraiment beau, pas pendant des heures, car rien ne peut être vraiment beau sur une période longue, mais lors d'un de ces instants brefs, lumineux, fulgurants, quand quelque chose dans une représentation inexplicablement procure une sensation intense, riche d'une perception que vous comprenez de tout votre être, bien que cela ne puisse pas être expliqué, c'est-à-dire quand le théâtre est à son apogée, on dit en Hongrie qu'un ange passe par la scène. Cette expression n'existe pas, autant que je sache, en norvégien ou dans les autres langues scandinaves alors qu'en Hongrie, on l'utilise communément dans le vocabulaire théâtral autant dans le langage de tous les jours que dans les journaux. Et quelle meilleure description du théâtre à son apogée que de dire "un ange passe par la scène" lors des moments où cela arrive vraiment ? On m'a expliqué que cette expression n'implique pas que l'ange va sur la scène, il passe par la scène. L'ange est soudainement là avec sa présence invisible et traverse aussi invisiblement que soudainement le texte et les acteurs en scène pour disparaître encore une fois invisiblement. Tout va finir dans un moment. Une présence invisible est apparue et a disparu. Pourtant, elle a laissé sa trace sur ceux qui ont pu faire l'expérience de ce qui est arrivé de manière inexplicable. Il va sans dire que de tels moments privilégiés ne peuvent pas être commandés, ne peuvent pas être mis en scène. Ils viennent s'ils viennent et ne viennent pas si quelque chose s'y oppose. Ce que tous ceux qui travaillent sur une production théâtrale peuvent tout de même faire, c'est de préparer, du mieux qu'ils le peuvent, la venue de l'ange, de tout faire pour donner à l'ange l'occasion de passer par la scène, si du moins l'ange le veut bien. Si j'ai bien un objectif en écrivant pour le théâtre, ça doit être d'écrire des textes qui possèdent assez de puissance pour que l'ange puisse passer par la scène. De quel ange suis-je en train de parler ? Je peux vous entendre vous poser cette question. Je ne voudrais pas insister sur la possibilité que ce soit un ange religieux et je ne voudrais pas non plus insister sur la possibilité que ce ne soit pas un ange religieux mais si j'essaye de dire quelque chose sur ce qui se produit durant ces instants magiques, ces moments privilégiés où quelque chose d'inexplicable arrive dans la rencontre entre la scène et la salle, alors il m'apparaît que, par de simples mots dits par de simples humains, lors de situations souvent modestes, quelque chose de très concret devient si simple, oui, si réel que la réalité elle-même en est abolie et que naît une sorte de nouvelle et de profonde perception qui n'est pas intellectuelle mais émotionnelle. Une perception qui, en fait, tout comme les rituels du théâtre, n'est pas individuelle mais collective. Une sorte de fragile communauté humaine se met alors à exister de manière perceptible. Et puis, le rire n'est jamais non plus très loin. Quand l'ange passe par la scène, l'esthétique et l'éthique deviennent en conséquence une seule et même chose car, quand l'ange passe par la scène, vous comprenez assez soudainement, au-delà de tout concept et de toute théorie, tellement plus que tout ce que vous pouvez exprimer. Et vous comprenez cela tous ensemble et alors vous vous approchez, je crois, des sensations mystiques et indicibles que chaque art protège en son âme intime avec une vigilance assassine ».

Jon Fosse cité par Gabriel Dufay[1].

Le comédien et metteur en scène français Gabriel Dufay livre ici un texte inédit du dramaturge norvégien Jon Fosse dédié aux instants poétiques rares, lumineux, éternels et miraculeux au cours desquels le temps se voit soudainement suspendu et qui sont propres à des images fortes, corrélées à des spectacles qui restent en mémoire. Gabriel Dufay mentionne ainsi ses « chocs poétiques » vécus en tant que spectateur grâce à des acteurs qui lui ont fait ressentir une émotion profonde, semblable à ce que décrit Jon Fosse. Il cite à cette occasion Marina Hands et Éric Ruf dans les rôles respectifs d'Aricie et d'Hippolyte, dans la mise en scène de

[1] Gabriel Dufay lit un texte inédit de Jon Fosse intitulé « Quand un ange passe par la scène ».
57 min. 06-1h 00 min. 51.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine, en 2003, au Théâtre de l'Odéon[2]. Tous deux font partie de ces comédiens qu'il a vu jouer et qui l'ont profondément ému, car ils passent par des moments de dépossession d'eux-mêmes. Ces acteurs l'ont saisi par l'intensité de leur jeu et par l'endroit où ils sont devenus « des fenêtres ouvertes sur des chefs-d'œuvre »[3]. Selon Gabriel Dufay, c'est la quintessence artistique absolue quand un tel évènement se produit, à savoir cet instant où l'acteur fait acte poétique et s'avère « complètement dépossédé et possédé à la fois par la langue qu'il investit »[4]. La voix et le charisme de ces jeux habités prennent part à une émotion esthétique qui existe notamment au théâtre et qui appartient à la poésie. Toujours selon lui, le comédien se doit de rechercher la voix du poète qu'il interprète et de paraître possédé par cette voix et cette langue[5].

En 2017, à l'occasion des 30 ans de France Info, Mathieu Gallet, Président Directeur Général de Radio France, s'exprime également sur la production chéraldienne au « casting incroyable » — pour reprendre ses propres termes — avec entre autres Marina Hands dans le rôle d'Aricie et Éric Ruf sous les traits d'Hippolyte. Ce spectacle demeure « l'un de » ses « plus grands souvenirs de scène » [6].

Dans son *Dictionnaire amoureux du théâtre* paru en 2015[7], le journaliste Christophe Barbier s'enthousiasme déjà :

> [L]a jeunesse du couple Hippolyte-Aricie triomphe, éclatante, athlétique, sensuelle. Éric Ruf est solaire, il est à la fois sculpture apollinienne et force brute, perfection méditerranéenne et accomplissement nordique, Odyssée et Nibelungen. Marina Hands est lunaire, cariatide brune, sublime et terrifiante, belle Hélène et captivante Circé. Quand elle pousse en scène, ruisselant de

---

[2] Cette mise en scène a précisément eu lieu dans les Ateliers Berthier, ancien entrepôt des décors des spectacles de l'Opéra de Paris, qui est alors la salle provisoire du Théâtre de l'Odéon, duquel le site principal est en réfection. Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, 1, 2016, p. 115.

[3] Expression de Marcel Proust citée par Gabriel Dufay lors de son intervention.
1h 08 min. 06-1h 08 min. 15.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

[4] Propos de Gabriel Dufay.
1h 08 min. 27-1h 08 min. 35.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

[5] Propos de Gabriel Dufay.
1h 08 min. 40-1h 09 min. 10.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

[6] Propos de Mathieu Gallet.
00 min. 28 sec.-3 min. 15 sec.
Guy Birenbaum, « Mémoire d'Info. Mathieu Gallet : Phèdre mis en scène par Patrice Chéreau : " L'un de mes plus grands souvenirs de scène " », média consulté en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/memoire-d-info/memoire-d-info-mathieu-gallet-phedre-mis-en-scene-par-patrice-chereau-lun-de-mes-plus-grands-souvenirs-de-scene_2287138.html le 9 octobre 2019.

[7] Christophe Barbier, *Dictionnaire amoureux du théâtre*, Paris, Plon, 2015, 245 p.

> sang sur son chariot, le corps d'Hippolyte, Aricie nous invite à de nouvelles noces, funèbres et fabuleuses […]. C'est *Hippolyte et Aricie*, non la tragédie de Rameau, mais celle de Chéreau[8].

Il renchérit en ces termes :

> [Hippolyte] brûle dans l'amour pour Aricie – son duo [celui d'Éric Ruf] avec Marina Hands est d'ailleurs le grand moment de ce spectacle signé Patrice Chéreau. Il [Éric Ruf] retrouve cette partenaire pour une autre passion ardente et impossible, celle d'Ysé et de Mesa dans *Le Partage de midi* […] et […] une autre dimension de la flamboyance : comment, à l'amour charnel et fauve, ajouter la brûlure mystique[9].

Quant à Denis Guénoun, il définit la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel à la Comédie-Française avec Marina Hands et d'Éric Ruf dans les rôles-titres d'Ysé et de Mesa, comme son souvenir « le plus fort » en termes de « poésie scénique » avec la *Wielopole* de Tadeusz Kantor[10] :

> À la Comédie-Française,
> voilà quelques années,
> moi spectateur plutôt rare et grognon,
> je vins à *Partage de Midi*.
> J'étais assis au premier rang,
> vers le bord, côté cour,
> sans l'avoir choisi : seule place restante.
> À l'acte II, dans la scène d'amour - au sens net, si je lis Claudel à la lettre -,
> comme Claudel toujours le demande pour que la métaphore s'y
> greffe dans le cœur cru de la langue,
> d'amour physique,
> de copulation –,
> la mise en scène d'Yves Beaunesne portait les acteurs à une étreinte immobile,
> debout, tout à l'avant,
> côté cour.
> Les deux me surplombaient,
> très proches
> et tout l'appareil de la scène les jetait au-dessus de moi
> longtemps. Fixes, debout, enlacés, disant longuement le poème,
> Claudel en haut de son art
> (poétique)[11].

Denis Guénoun est soudainement pris par l'ivresse émotionnelle. C'est, dit-il, « l'un des chocs poétiques les plus brutaux » qu'il lui ait été donné de vivre. Selon lui, le théâtre se justifie pleinement par des minutes semblables à cette scène[12].

---

[8] Christophe Barbier, *op. cit.,* p. 226-227.
[9] *Ibid*., p. 948.
[10] Denis Guénoun, « Théâtre et poésie : Propositions », article consulté en ligne sur http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/2016/01/theatre-et-poesie-v3.pdf le 7 septembre 2022.
[11] Propos de Denis Guénoun.
32 min. 05-33 min. 20.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.
[12] Propos de Denis Guénoun.
33 min. 20-33 min. 35.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

Nous souscrivons à l'ensemble de ces propos relatifs à Marina Hands et à Éric Ruf. Tout d'abord passionnée par le texte *Phèdre* de Jean Racine, nous en avons ensuite cherché des mises en scène. S'est ainsi portée à notre connaissance la captation DVD de la création de Patrice Chéreau[13]. La frustration de ne pas avoir vu ce spectacle a atteint son apogée face à la force du jeu d'acteurs et à la magie étincelante du duo formé par Marina Hands et Éric Ruf. Grâce à eux, nous aurons vécu un « choc poétique » d'une puissance inouïe et inédite, comparable à tout ce qui vient d'être énoncé.

Interpellée et fascinée, nous avons recherché d'autres projets qui ont requis la collaboration de ces deux comédiens. C'est alors que nous avons découvert le film de Claude Mouriéras, réalisé à partir de la distribution de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel, proposée en 2007, à la Comédie-Française, avec Marina Hands et Éric Ruf dans les rôles-titres d'Ysé et de Mesa[14]. Par la suite, nous avons pu visionner ce spectacle à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française et notre opinion initiale à l'égard de ces deux acteurs s'est renforcée davantage[15].

Postulons ainsi d'emblée que Marina Hands et Éric Ruf s'avèrent capables de témoigner de l'« extimité » d'une gestique corporelle singulière et d'une « intimité » en raison d'une diction « chantée » de la langue versifiée qu'est l'alexandrin racinien ou le vers libre claudélien. Dès lors, tout au long de notre développement, nous tisserons perpétuellement des liens entre les auteurs que sont Jean Racine et Paul Claudel, à travers le jeu scénique et vocal des deux acteurs précités, dirigés par les metteurs en scène Patrice Chéreau et Yves Beaunesne. Telle est la thèse que nous souhaitons défendre, avec conviction, dans le cadre de notre étude doctorale intitulée *Figures de l'intime et de l'extime : réflexions autour du jeu de Marina Hands et Éric Ruf face à* Phèdre *de Jean Racine et à* Partage de midi *de Paul Claudel*. Quant à la problématique, elle peut s'énoncer en ces termes : « Comment l' "extime" de la gestique corporelle et l' "intime" de la diction chantée de Marina Hands et Éric Ruf donnent-ils accès à la musicalité de la langue racinienne et claudélienne ? ». En effet, nous verrons que

[13] Patrice Chéreau, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004, 2h20 [DVD].
En juin 2016, nous avons consacré notre mémoire de Master en Latin / Français à cette mise en scène. Nous l'avons comparée à *Phèdre* de Sénèque et *Phèdre* de Jean Racine quant à la question de la monstruosité et à la filiation qui peut exister entre ces trois œuvres : « Quand la parole rend monstrueux : l'inavouable désir de la passion féminine dans *Phèdre* de Sénèque, Jean Racine et la mise en scène de Patrice Chéreau ».
[14] Claude Mouriéras, *Partage de midi*, Paris, Éditions Montparnasse, 2013, 1h15 [DVD].
Nous renvoyons le lecteur à notre article consacré à ce film :
Marine Deregnoncourt, « La transposition d'un coït : *Partage de midi* de Paul Claudel vu par Claude Mouriéras ». *CinéTrens*, n°4, 2018, p. 15-20.
[15] Au vu du refus d'Yves Beaunesne de recevoir une copie de ce spectacle en raison des droits d'auteur, nous avons dû consulter ce DVD uniquement et exclusivement à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

l'« intimité » se révèle « extimité » sur scène et que le premier terme apparaît comme le revers et l'envers du second. L'« intimité » est continuellement recherchée non seulement par Patrice Chéreau, mais aussi par Yves Beaunesne, au point de constituer l'essence de leurs créations artistiques, aux côtés des acteurs avec lesquels ils travaillent. *De facto*, cette « intimité » qui devient « extimité » se doit de passer par les corps des comédiens, au service du texte mis en scène. Dans ce cadre, l'union entre le corps et le texte dramaturgique apparaît cardinale. Avant de nous intéresser à la filiation manifeste entre les acteurs, les metteurs en scène et les auteurs, nous allons, sans plus tarder, définir le « cadre théorique » de notre réflexion doctorale pour en venir, par la suite, à l'« état de la question » et au « déroulement de l'étude ».

1. Cadre théorique

Avant toute chose, posons les balises de notre réflexion et tentons d'approcher les termes, certes labiles, mais néanmoins définitoires de notre questionnement que sont l'« intime » * / l'« intimité », l'« extime » * / l' « extimité », la « gestique », la « diction » et la « musicalité de la langue ».

À commencer par « l'intime » / « l'intimité », vocables-vecteurs de la thèse de doctorat de Valérie Nativel[16]. Ce travail remarquable constitue d'ailleurs la référence cardinale de notre propre réflexion. Dès qu'il y a lieu de définir précisément ce qu'est « l'intime » et / ou « l'intimité », force est de constater que la tâche s'avère éminemment complexe, car il ne s'agit ni d'une idée, ni d'un concept, mais davantage de notions moirées et chatoyantes.

Soit cette définition proposée par Jean-Gérard Lapacherie :

> Le latin compte deux antonymes : *intus*, qui signifie « au-dedans », « dedans », « intérieurement » et *externus* ou *exter* ou *externus* […], « extérieur », « externe », « du dehors ». Ces adjectifs, au degré comparatif, font *interior* et *exterior* et au degré superlatif *intimus*, « le plus en dedans », « le plus intérieur », « le fond de », et *extimus*, « placé à l'extrémité », « qui est au bout », « le plus éloigné » […]. En latin, *intimus* et *extimus*, employés au neutre pluriel, ont une valeur de nom. Dans le cadre de la problématique de l'intime, *intime* et *extime* sont des *adjectifs substantivés*, comme disent les grammairiens. Ils ne désignent donc pas des qualités, mais des catégories. Ils permettent de classer et éventuellement de penser des faits, des données, des réalités littéraires ou culturelles[17].

[16] 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.

[17] Jean-Gérard Lapacherie, « Du procès d'intimation », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'Intime, l'Extime*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2002, p. 11.
Référence citée par Valérie Nativel :
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 22.

Considéré comme une catégorie, l'*intime*, en tant qu'*adjectif substantivé*, prend toute sa signification dans sa qualification adjectivale. En cela, c'est tautologique. En effet, l'essence définie par le substantif n'est compréhensible qu'à travers la qualification qu'indique l'adjectif. Substantivation de l'adjectif précité, l'*intimité* permet de délimiter ce qui en relève de ce qui ne la concerne pas. C'est la raison pour laquelle Jean-Gérard Lapacherie insiste sur la valeur superlative de l'étymon latin, car elle induit une idée d'extrême[18]. Tandis que l'intime désigne ce qui est le plus intérieur, l'extime — néologisme dû au psychanalyste Jacques Lacan[19] — renvoie à ce qui se situe le plus à l'extérieur de soi.

Ainsi, en miroir du rapport qu'entretient l'*intime* avec l'*intimité*, il nous est également possible de proposer une même corrélation entre *extime* et *extimité*. Si l'intimité révèle un type de relation de soi à soi et de soi aux autres, est *intime* ce qui, par définition, s'oppose à l'extérieur et apparaît constitutif de la profondeur de l'être. Il s'agit donc de ce qui est corrélé à l'intériorité : « L'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur* »[20]. Or, l'intime sur scène a trait à « un processus d'extimation : le sujet se confronte à "la violence de l'extériorité" et le langage de l'intimité se confond avec l'observation de la surface des choses et de l'horizon des expériences »[21].

Dans ce cadre, la définition proposée par Daniel Madelénat nous paraît éclairante :

> *Intime* et *intimité* désignent d'abord une dimension interne, profonde, qu'ignorent l'observation, l'analyse logique, l'esprit de géométrie : l'incommunicabilité de l'existence ou de l'expérience individuelle, la particularité de la vie domestique, la singularité ultime d'une personne (ou, par analogie, d'une chose) ; puis, par extension, l'art qui représente la vie intérieure ou privée, ou, par métonymie, l'atmosphère qui en favorise l'épanouissement. Les significations s'extériorisent et se diluent : elles mènent des aspects cachés de l'individualité privée, comme la sexualité, jusqu'aux relations liées à la vie personnelle (familiales, domestiques, sentimentales, amicales). D'un centre spirituel – la conscience, le miroir abyssal du moi – on passe à un centre physique – la sexualité, fonction mystérieuse, interdite au regard d'autrui – puis à des cercles progressivement désexualisés et socialisés, enfin à des zones spatiales ou à des segments temporels aux limites indécises : calme quotidienneté, rapports substantiels et profonds avec les personnes ou les choses (tout ce que les Anglais nomment *privacy* ou *intimacy* et qu'exprime avec moins de connotations notre vie privée)[22].

[18] Aline Mura-Brunel, « Intime/Extime-Introduction », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, *op. cit*., p. 6.
[19] *Idem*.
[20] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médianes, 1995, p. 67.
[21] Aline Mura-Brunel, « Intime/Extime-Introduction », *op. cit*., p. 5.
[22] Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 24-25.
Référence citée par Valérie Nativel :
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 24.

Ces propos ont le mérite de placer le moi et ses relations intimes au cœur du débat. Ainsi, l'intime peut faire l'objet de représentations, car il confronte à la fois à soi-même et à l'autre. L'intime pose aussi un défi à la représentation, en tant qu'il donne forme à « ce qui reste à jamais hors de portée de tout regard extérieur »[23].

Défini par le dramaturge suédois August Strinberg, le « théâtre intime » permet d'ouvrir l'espace, à partir de la petitesse du théâtre, à la rencontre du moi, de soi, de l'autre et du monde. Le moi étant à la fois corps et âme, il nous apparaît cohérent que l'intimité soit mise en rapport avec une dimension privée du corps et une intériorité psychique. Dès lors, l'intime peut se définir comme « le privé chargé d'affect »[24]. En cela, il acquiert une intentionnalité, car il est la part de la vie privée jalousement gardée pour soi et ce particulier dévoilé uniquement sous condition. L'intime diffère du secret, car, loin d'être celé, il a pour vocation d'être extériorisé et offert au regard de l'autre que l'on se choisit[25]. C'est ce qui fait dire à Bertolt Brecht que le « théâtre intime » est par essence un art de « l'indiscrétion »[26]. La richesse de ces notions d'*intime* et d'*intimité* / d'*extime* et d'*extimité* et leur pertinence face aux créations artistiques qui feront l'objet de nos analyses nous paraissent des motifs suffisants pour les considérer comme le fil rouge conducteur de notre thèse de doctorat :

> [I]l y a une intimité qu'on partage qui est l'intimité du plateau. Et cette intimité de plateau, cela n'a rien avoir avec l'intimité de la vie privée. C'est une intimité particulière [...]. C'est que, tout d'un coup, quand on travaille un texte, il faut qu'on puisse s'abandonner [...]. Cet état d'invention [...], d'inspiration, il est extrêmement particulier. Il faut une confiance totale dans l'autre pour pouvoir tout faire [...]. En tout cas, s'imaginer qu'on peut le faire. Et du coup, ça fait que l'autre vous voit dans des états inimaginables[27].

En ce qui concerne à présent la « gestique », il s'agit d'une notion que Gilles Declercq reprend au dictionnaire d'Alain Rey dans le cadre d'un de ses articles scientifiques intitulé : « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre »[28]. En l'occurrence, la gestique renvoie à « l'ensemble des gestes et attitudes en tant que moyen d'expression »[29]. Un moyen d'expression est certes relatif, mais il a néanmoins pour vocation d'être intelligible pour autrui. Définie ainsi, la « gestique » peut sembler opposée à « l'intime ». Si un geste apparaît, c'est bien parce qu'il y a extériorisation, et *de facto* « extimation ». Preuve s'il en est que « l'extime » apparaît comme

---

[23] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 80.
[24] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit*., p. 25.
[25] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 67.
[26] *Ibid*., p. 68.
[27] Propos de Dominique Blanc.
34 min. 02-34 min. 50.
Eclectik. 2011. Émission radio. Animée par Rebecca Manzoni. Diffusée le 25 septembre 2011. France Inter.
[28] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », Œuvres et Critiques, vol. XLI, 1, 2016, p. 115-135.
[29] Alain Rey, « geste », in *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 887.

l'envers de « l'intime ». Telle est bien là toute l'ambiguïté, certes paradoxale, mais néanmoins fascinante, qui demeure au cœur de notre questionnement.

Quant à la « diction », Julia Gros de Gasquet attire notre attention sur le fait que ce terme est fréquemment confondu avec la « déclamation » et la « prononciation » alors qu'à l'origine, ces trois acceptions rhétoriques sont bien différentes les unes des autres[30]. En effet, la *dictio*, la *pronuntatio* et la *declamatio* désignent des réalités distinctes. La *dictio* est corrélée à la grammaire, renseigne sur le choix des mots, sur la construction des phrases et des périodes et renvoie aussi à l'intelligence de l'auteur. La *pronuntatio* a davantage trait au débit de l'orateur et à l'art de dire. Quant à la *declamatio*, elle concerne plutôt la prononciation. Dès lors, tandis que la *dictio* est affaire de l'auteur, la *declamatio* est l'objet d'étude réservé à l'orateur, à l'avocat et au comédien. En ce qui concerne l'art de la prononciation, il renvoie autant à la déclamation qu'à la diction. Au tournant des XVIII^{e}-XIX^{e} siècles, sous l'impulsion de comédiens renommés tels que Lekain et Talma, la « déclamation », située « entre la parole et le chant »[31], fera progressivement place à la « diction », tendant vers sa signification actuelle, à savoir l'art de dire, de prononcer, de phraser, de respirer, d'interpréter et donc de jouer : « Les frontières sont flexibles, et l'on passe d'un genre à l'autre par l'ajout de modifications de la voix qui concernent le transfert émotionnel du message contenu dans les mots »[32].

Venons-en à la « musicalité ». Soit cette citation de Timothée Picard : « Le mystère du Moi dans son lien avec le langage se confond avec celui de la musique […], le Moi est-il dicible ou non ? […]. Il est alors souvent répondu qu'il faut le musicaliser dans l'écriture. Ce serait le seul moyen de l'appréhender dans toute sa complexité »[33]. Selon Timothée Picard, pour s'approcher au plus près de l'intériorité de l'être, il faut en passer par le langage musical. Concevoir la parole comme musique et réciproquement la musique comme parole, cela revient, dès lors, à faire dialoguer les hommes, qu'ils soient créateurs ou récepteurs ; d'où l'utilité de la « diction ».

---

[30] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, 396 p.

[31] Propos de Julia Gros de Gasquet.
32 min. 15-32 min. 18.
Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.

[32] Claudia Schweitzer, *La voix, souffle de l'émotion. Parole et chant à l'Âge classique*, Lyon, ENS Éditions, 2022, p. 17.

[33] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 232.

Tout comme Hervé Pierre l'affirme à propos de l'alexandrin racinien :

> [L]a musique de l'alexandrin [ou du vers libre claudélien], cette chose un peu formelle […], c'[est] très concret. Ça parl[e] de sentiments, de relations politiques, idéologiques, affectives […]. Ce qui est agréable, c'est quand tu te rends compte que tu peux jubiler avec la langue, que tu peux t'en amuser, et que donc l'alexandrin [ou le vers libre claudélien], dans sa structure, sa composition, devient en fait du *groove* […]. Ce n'est pas un truc […] qui t'impose un rythme […], ça bouge. C'est du *jazz* […]. En ça, cela redevient musical […][34].

À en croire Hervé Pierre, le rythme de la diction de l'alexandrin doit s'incarner à travers le corps : « ça bouge ». Même si le verbe « bouger » est utilisé au sens figuré à l'égard d'un rythme qui peut paraître vif, il n'en reste qu'au sens propre, la première acception de ce verbe reste celle d'un mouvement physique, lié à la danse. Cela permet ainsi de percevoir le rôle prédominant des corps, des intentions autant dramatiques que dramaturgiques et des gestes, autrement dit la « gestique ». Après tout, le théâtre n'est-il pas un mariage fertile entre les corps d'acteurs et les textes d'auteurs ?

Afin de mieux comprendre ce qui se joue ici, il nous apparaît opportun de faire appel à la triade rhétorique aristotélicienne de l'ethos, du logos et du pathos[35]. En effet, selon Aristote, le discours ne se limite pas au message discursif, soit le logos. Pour qu'un discours soit pertinent, il y a lieu de prendre en considération l'ethos, en d'autres termes la confiance en l'émetteur et en l'éthique de ce dernier, et le pathos, lié à l'émotion produite par le discours sur le récepteur. Si l'ethos concerne la confiance en l'émetteur, porteur du message discursif, alors la « gestique » — telle que nous l'avons définie précédemment — nous paraît en être sa parfaite illustration. Si le logos renvoie davantage au message discursif, alors la « diction » — considérée comme moyen d'expression porteur du message — y correspond parfaitement. Enfin, si le pathos concerne proprement l'émotion du récepteur, alors c'est la « musicalité » qui semble importante dans ce cadre, au vu de ce que nous venons d'expliciter.

[34] Propos d'Hervé Pierre.
42 min. 25-43 min. 57.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.
[35] Emmanuelle Danblon, « Quels mots pour convaincre ? », *Sciences Humaines*, n°246, 2013 / 3, p. 13.

Pour ce qui est du concept de « langue », il est, selon l'acteur Bernard Bloch[36], résolument complexe à définir :

> Il y a sûrement une langue du théâtre, mais elle est multiple. Il y a *des* langues du théâtre. Ce qui est sûr, c'est que c'est une langue orale, avec toutes les nuances et toute la diversité qu'il peut y avoir dans les oralités. Elle est faite pour être dite, mâchée, incarnée (ou désincarnée !), mais en tout cas « prononcée ». Prononcée ne veut pas dire verbalisée : au théâtre, il y a des langues qui peuvent être muettes, des langues sans texte, sans texte intelligible, sans texte parlé[37].

Selon le comédien précité, la langue théâtrale diffère par nature de la langue littéraire. Dès l'instant où un texte est prononcé, la ponctuation paraît différente de celle qui est écrite. Jouer un texte demande donc de laisser la phrase en suspens pour mieux aiguiser l'attention du public.

Tout cela étant dit, même si nous les avons envisagées séparément par souci de lisibilité et de clarté, il va de soi que ces cinq notions, « l'intime » / l' « intimité », l'« extime » / l'« extimité », la « gestique », la « diction » et la « musicalité de la langue » sont intrinsèquement liées les unes aux autres. Maintenant que nous avons posé ces quelques prolégomènes introductifs, envisageons les recherches qui ont déjà été menées sur le sujet qui nous préoccupe.

2. État de la question

« Il n'existe pas à notre connaissance d'ouvrage étudiant de manière approfondie le rapport entre Racine et l'opéra », affirme Jennifer Tamas, spécialiste de la question du silence dans le théâtre racinien[38]. Forte d'une double formation universitaire en Latin-Français et en Musicologie à l'UCL[39], nous entendons aborder cela avec *Phèdre*[40]. Quant à Gérald Antoine, spécialiste de Paul Claudel, il déclare : « Il faudra qu'un jour un chercheur à la fois linguiste et musicien de formation analyse en profondeur les ressorts et les ressources du langage

---

[36] Bernard Bloch, « La langue du théâtre, article consulté en ligne sur SkS07-Bloch-Langue-theatre.pdf (revue-secousse.fr) le 9 mars 2022.
Bernard Bloch a notamment interprété le rôle d'Argan, le personnage principal du *Malade imaginaire* de Molière, sous la direction du dramaturge et metteur en scène français, Jean-Luc Lagarce.
Propos de Pierre Louis-Calixte, 524ème sociétaire de la Comédie-Française.
32 min. 25-35 min. 15.
Comédie-Française, « Pierre Louis-Calixte — Molière-matériau(x) — QC ! s02e27 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=GDKO3ndz2i0 le 31 mars 2022.

[37] Bernard Bloch, « La langue du théâtre, article consulté en ligne sur SkS07-Bloch-Langue-theatre.pdf (revue-secousse.fr) le 9 mars 2022.

[38] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, Droz, 2018, p. 85 (note en bas de page).

[39] Master 120 en *Langues et lettres modernes et anciennes* (Latin-Français).
Master 60 en *Histoire de l'art et archéologie*, orientation musicologie.
UCL : Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve en Belgique.

[40] Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Gallimard, Christian Delmas et Georges Forestier (éd.), 1995, 160 p.
Toutes les références viendront de cette édition.

dramatique chez Claudel, ses caractères permanents à travers toutes les pièces et les traits particuliers à chacune »[41]. Nous nous engageons à relever ce défi grâce à *Partage de midi*[42]. C'est l'interprétation de Marina Hands et Éric Ruf qui va nous y aider et constituer « le liant » des « segments » racinien et claudélien[43], à priori incomparables et incompatibles, notamment par leur écart chronologique (classicisme pour Jean Racine, modernisme pour Paul Claudel), par la pratique de l'alexandrin pour Jean Racine et du vers libre pour Paul Claudel et par la prédestination racinienne (jansénisme) face au libre-arbitre claudélien (jésuitisme). Toutefois, c'est à ce point de rencontre inédit centré sur les deux acteurs précédemment évoqué que réside, nous semble-t-il, l'originalité de notre thèse. En effet, la filiation que nous posons d'emblée n'est absolument pas le fruit du hasard et ne dépend pas simplement du fait que Marina Hands et Éric Ruf aient joué ensemble ces deux textes dans deux mises en scène particulières. Cette filiation auctoriale, actoriale et artistique nous a été confirmée à maintes reprises (Marina Hands, Éric Ruf, Dominique Blanc et François Claudel, le petit-fils de Paul Claudel, pour ne citer qu'eux). Nous ne manquerons pas d'y revenir en cours de développement.

Conviction de metteurs en scène tels que Jean-Louis Barrault[44] ou Patrice Chéreau[45], la prégnance opératique et symphonique du texte racinien reflète l'esthétique contrastive (classique V.S. baroque) propre au XVII^{e} siècle. En effet, les travaux de Bénédicte Louvat-Molozay témoignent de l'attrait de la cour louis-quatorzienne pour la tragédie en musique ou tragédie lyrique[46], genre codifié par Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Georges Forestier[47] et Buford Norman[48] affirment, quant à eux, qu'en 1677, même si Jean Racine entend, au plus fort de la Querelle des Anciens et des Modernes, se distancer de ce genre qualifié de « moderne » au profit de l'imitation stricte des Anciens, il est néanmoins grandement influencé

[41] Gérald Antoine (éd.), *Partage de midi. Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites à Ysé*, Paris, Gallimard, 1994, p. 280 (note en bas de page).
[42] Paul Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2012, 155 p.
Toutes les références viendront de cette édition.
[43] Delphine Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », in *Nord'*, n° 26, 1995, p. 19-33.
[44] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Seuil, 1972, 222 p.
[45] Patrice Chéreau, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004 [DVD] – Bonus des répétitions.
[46] Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, 632 p.
[47] Propos de Georges Forestier.
45 min. 20-47 min. 15.
Une vie. Une œuvre. 2016. Émission radio. Animée par Virginie Bloch-Lainé. Diffusée le 30 avril 2016. France Culture.
[48] Buford Norman, « Remaking a cultural icon: *Phèdre* and the operatic stage », *Cambridge Opera Journal*, n°10.3, 1998, p. 225-245.

par ce type de pratique artistique. Sabine Chaouche[49] et Julia Gros de Gasquet[50] témoignent l'une et l'autre que Jean Racine se pose en réformateur de la déclamation à travers la ponctuation pneumatique. En l'occurrence, cette ponctuation indique aux acteurs les respirations, les pauses et les silences. Julia Gros de Gasquet précise qu'il existe deux types de respiration, et ce, qu'il s'agisse de l'art dramatique ou du chant. Il y a, tout d'abord, la respiration claviculaire ou thoracique à laquelle nous recourons inconsciemment pour pouvoir respirer. Il existe aussi la respiration abdominale ou ventrale, propre aux exercices vocaux effectués par l'interprète, qu'il soit acteur ou chanteur, nécessitant une parfaite maîtrise du souffle[51]. C'est la raison pour laquelle la déclamation ou diction poétique peut s'apparenter à de la musique et c'est pourquoi le texte racinien peut être lu et envisagé comme une partition musicale, au rythme ciselé, avec des arias et des silences[52]. Nous y reviendrons dans le cadre de notre deuxième partie de réflexion doctorale.

Quant à Paul Claudel, tout comme le revendiquent les chercheurs Pascal Lécroart[53] et Violaine Anger[54], il est véritablement fasciné par Richard Wagner. Il l'admire autant qu'il l'exècre. Dès lors, il ne peut ni en faire fi ni s'en détacher. Pour composer *Partage de midi*, ce dramaturge s'est spécifiquement fondé sur *Tristan und Isolde*, opéra romantique du compositeur allemand. Il s'agit là d'une donnée fondamentale pour comprendre ce drame[55]. D'ailleurs, Paul Claudel ne revendique-t-il pas, lors de la « querelle du vers libre »[56], tel un leitmotiv wagnérien : « *Non impedias musicam !* »[57] !?

---

[49] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 301-359.

[50] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 47-75.

[51] *Ibid*., p. 16.

[52] Nous paraphrasons ici les propos de Patrice Chéreau :
Propos de Patrice Chéreau : Patrice Chéreau, « Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra. Entretien avec N. T. Binh », *Études théâtrales*, n°35, 2006/1, p. 110.

[53] Pascal Lécroart, « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner – Paris.

[54] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », dans Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *Les interactions entre musique et théâtre*, Reims, Université d'Amiens-Reims, p. 10-25.

[55] Yves Beaunesne dit de Paul Claudel : « son chant est celui de la parole manquante ».
Yves Beaunesne, Guy Delahaye, Paris, Éditions théâtrales, 2017, p. 70.

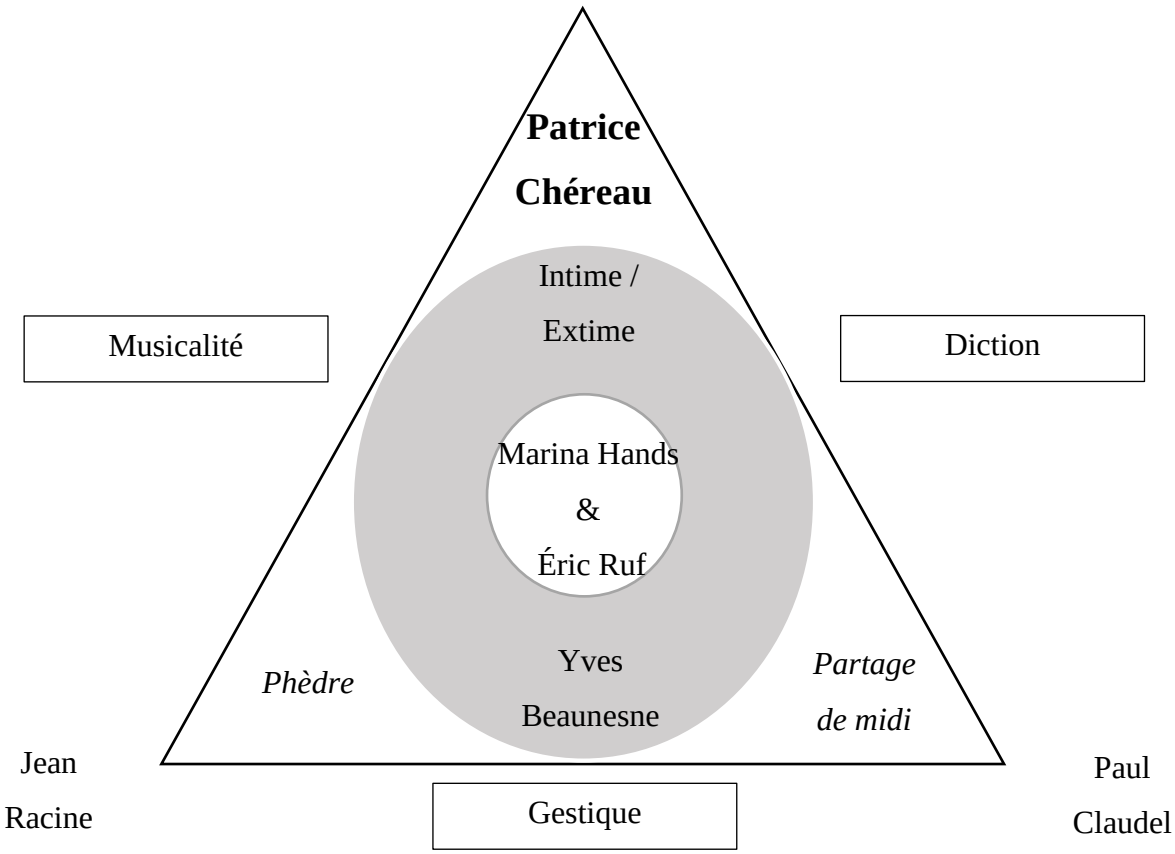
[56] Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, P.U.F., 2001, p. 15.

[57] Traduction personnelle en français : « N'empêche pas la musique ! ».
« *L'Ecclésiastique*, XXXII, 3-6 ».
Pascal Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical : étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 302.

En tant qu'« unité respiratoire », le vers libre claudélien doit être la mesure de l'émotion. Par conséquent, le débit se doit d'être plus ou moins régulier et saccadé. Le vers demeure ainsi le seul support du lyrisme, autrement dit de l'expression de la subjectivité. À travers le rythme, qu'il soit accentuel ou lié aux figures de style, le vers peut communiquer et transcrire la subjectivité de l'être dans sa relation au monde. Au vu de ce qui précède, il en va de même pour le vers racinien[58].

En ce qui concerne spécifiquement Jean Racine, Paul Claudel adopte le même comportement qu'à l'égard de Richard Wagner. Héritier en 1946 du siège racinien à l'Académie-Française, Paul Claudel réfléchit seulement en 1955, à six mois de sa mort, sur l'œuvre racinienne dans son essai dialogal *Conversation sur Jean Racine*, à la demande de son ami, le metteur en scène Jean-Louis Barrault[59]. Au cours de sa réflexion, Paul Claudel en vient à comparer Jean Racine à William Shakespeare[60]. Patrice Chéreau fera exactement la même chose quand il mettra en scène *Phèdre*. En effet, il entendra, par sa mise en scène, retrouver non seulement le théâtre antique, mais aussi la sauvagerie shakespearienne[61]. Il procédera exactement de la même manière quand il abordera l'opéra, et notamment *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Quant à Yves Beaunesne, il se pose en héritier de Patrice Chéreau[62]. Avant de nous intéresser au « déroulement » de notre travail, voici, à la page suivante, un schéma qui tend à résumer notre démarche[63] :

[58] Nous insisterons sur ces faits au cours de la deuxième partie de notre réflexion.
[59] Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, 46 p.
[60] Marie-Victoire Nantet, « Claudel pour Racine, les raisons d'un revirement », in Marie-Victoire Nantet (éd.), « Claudel, questions de dramaturgie », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°227, 2019-1, p. 27-39.
[61] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet,* Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 255.
[62] Propos de François Claudel (petit-fils de Paul Claudel), lors de notre conversation informelle à son domicile, le mercredi 10 avril 2019 (Paris, 6ème).
[63] Schéma personnel.
Interrogée par Joëlle Gayot, Florence Naugrette se propose de lire le théâtre romantique par le prisme des personnages claudéliens ; ce qui ne fait que renforcer le bien-fondé de notre démarche : « [les protagonistes claudéliens] sont des figurations de pulsions ou bien des allégories […], on aurait pu dire au XVIIe siècle des figurations de passions […]. Ce sont des personnages qui sont vrais mais peu réalistes […]. On peut […] comprendre les personnages romantiques de la même manière, en remontant de Claudel vers Hugo ».
10 min. 40-12 min. 50.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.



Proposons un commentaire de ce schéma. Patrice Chéreau occupe le sommet du triangle théâtral, constitué par la « gestique », la « musicalité » et la « diction », car il paraît être la figure cardinale grâce à laquelle tout advient. En souhaitant que « l'intime » devienne « extime », il propose une expérience aux acteurs, qui résident au cœur de son geste artistique. En l'occurrence, Marina Hands et Éric Ruf apparaissent comme la pierre angulaire de ce dispositif, car ils demeurent le « liant » entre *Phèdre* et *Partage de midi*. Si *Phèdre* apparaît à gauche dans le triangle, c'est que ce spectacle annonce *Partage de midi*, situé à droite, et non l'inverse. La seconde création dépend intégralement de la première au point d'en constituer l'excroissance. C'est la raison pour laquelle Yves Beaunesne se situe au milieu du rond central, inclus dans le triangle, à la croisée de *Phèdre* et de *Partage de midi*. De fait, Yves Beaunesne a, tout d'abord, été assistant et doublure de Patrice Chéreau, avant d'admirer ensuite Marina Hands et Éric Ruf sous les traits d'Hippolyte et d'Aricie dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre*. C'est ainsi que l'idée lui est venue de monter le drame claudélien avec ces deux mêmes comédiens. De surcroît, comme nous l'envisagerons, la tradition des mises en scène raciniennes oscille entre les questions de « musicalité » et de « gestique », à l'instar du théâtre claudélien, aux prises avec la « diction » et la « gestique ». C'est pourquoi Jean Racine et Paul Claudel se situent à l'extérieur du triangle, car ces deux dramaturges préexistent à la lecture et à la vision des metteurs en scène, confrontés, avec ces deux répertoires, précisément aux questions de

« musicalité », de « gestique » et de « diction ». À terme, nous verrons que le positionnement des deux artistes que sont Patrice Chéreau et Yves Beaunesne tend à associer ces deux formes théâtrales.

3. Déroulement de l'étude

Le théâtre étant par nature un objet hybride qui oscille entre écriture et représentation[64], nous souhaitons conjoindre l'analyse textuelle et dramaturgique. Chacune constitue les deux versants de notre travail, tant l'une s'avère l'avers et le revers de l'autre. Il s'agit là proprement de deux réalités. Il y a d'une part la dramaturgie des corps et des voix et d'autre part le texte considéré comme un tout. Nous ne souhaitons pas pour autant faire fi de l'approche historique, esthétique et génétique — soit l'analyse des archives et des brouillons — tant ces pans de recherches sont intimement liés les uns aux autres.

Ce cadre introductif posé, nous passerons à l'analyse esthétique, dramaturgique et génétique détaillée des mises en scène respectives de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel avec Marina Hands (Aricie et Ysé) et Éric Ruf (Hippolyte et Mesa). En vue d'élaborer une heuristique précise, autrement dit bâtir une interprétation solide et la plus correcte possible, nous souhaitons adopter la démarche proposée par Jean-Jacques Nattiez dans son essai *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*[65]. Ce musicologue canadien renommé entend joindre la « trace matérielle » des textes, à savoir leur réalité écrite et leur matérialité textuelle, au « poïétique », c'est-à-dire les intentions et le processus créatif des artistes, et à « l'esthésique », en d'autres termes l'exégèse qui permet d'ouvrir et de nourrir les différentes interprétations des œuvres par les interprètes, les lecteurs et les spectateurs[66]. C'est bien ce que nous comptons faire également.

Dès lors, notre thèse sera divisée en deux grandes parties. La première d'entre elles, « L'intimité d'un corps-à-corps palimpseste comme voie d'accès à la musicalité de la langue » fait, par son intitulé, écho à *Palimpsestes,* essai de Gérard Genette dans lequel le théoricien témoigne du fait qu'un écrivain entend faire acte de mémoire en évoquant, dans un texte inédit, un texte préexistant[67]. En tant que metteurs en scène, Patrice Chéreau et Yves Beaunesne procèdent exactement de la même manière, car leurs créations se ressemblent et se nourrissent

[64] Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-18.
[65] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois, 1983, 286 p.
[66] *Ibid*., p. 19-20.
[67] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, 480 p.

les unes les autres. Figure théâtrale émergeante dans les années 1960, Patrice Chéreau met au jour, dès ses premières créations au Lycée-Louis-le-Grand à Paris, au Théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville, au Piccolo Teatro à Milan et au T.N.P. (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne, une « problématique de la subjectivité »[68]. Comme nous l'envisagerons dans un premier chapitre, cela s'avère un terreau fertile pour l'intime. Nous verrons, dans un deuxième chapitre, d'une part, que le huis clos secret des répétitions permet à Patrice Chéreau de (re)chercher chez les acteurs leur intimité en vue de l'extérioriser au mieux et de raconter des histoires avec eux à destination d'un public. D'autre part, nous verrons à quel point Yves Beaunesne se pose en héritier de Patrice Chéreau. Dans un troisième chapitre, nous aborderons le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck comme une confrontation entre l'intime et le langage. Devenue emblématique, la mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute* de Marivaux a fortement influencé le travail d'Yves Beaunesne sur *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Cela nous permettra, à terme, de conforter notre idée selon laquelle Yves Beaunesne apparaît comme un héritier de Patrice Chéreau.

Forte de tous ces présupposés, nous envisagerons le cœur de cette première partie de thèse, à savoir le quatrième chapitre consacré à *Phèdre* de Jean Racine, selon Patrice Chéreau et à *Partage de midi* de Paul Claudel, vu par Yves Beaunesne. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps, l'un dédié à Patrice Chéreau, l'autre à Yves Beaunesne. En ce qui concerne Patrice Chéreau, nous passerons par ses mises en scène de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et d'*Hamlet* de William Shakespeare, car sa version de *Phèdre*, annonciatrice de sa vision de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde*, est incompréhensible sans ces détours. Quant à Yves Beaunesne, s'il décide de mettre en scène une œuvre de Paul Claudel, c'est pour mieux révéler Marina Hands et Éric Ruf, comédiens qu'il a préalablement admirés dans les rôles respectifs d'Aricie et d'Hippolyte, sous le regard de Patrice Chéreau.

Le film réalisé par Claude Mouriéras à partir de la distribution du spectacle beaunesnien constituera la parfaite transition vers notre deuxième partie de thèse intitulée : « Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue ». Un premier chapitre s'attachera à considérer la lecture à voix haute comme une « ascèse de l'intime »[69]. Blandine Masson, réalisatrice de *Fictions* pour France Culture, confirme que travailler autour

[68] Nous reprenons les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 34.
[69] Nous reprenons ici une expression forgée par Valérie Nativel dans sa thèse de doctorat.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 339.

du son revient à se débattre avec le silence, à le chasser tout en le recherchant activement[70]. *De facto*, les lectures de Marina Hands et d'Éric Ruf, d'une part, des trois scènes centrales de *Partage de midi* de Paul Claudel aux Rencontres de Brangues en 2007, et, d'autre part, de larges extraits de lettres, choisis dans le recueil édité en 2017 par Gérald Antoine, intitulé *Lettres à Ysé*, dans le cadre de la WEB-TV, instaurée au printemps 2020 par la Comédie-Française, « La Comédie Continue ! », nous permettront de proposer une analyse comparée de ces deux œuvres, constitutives d'une « littérature de l'intime »[71]. Celle-ci atteint son apogée avec le « Cantique de Mesa », lié, nous semble-t-il, fortement aux *Cantiques Spirituels* de Jean Racine.

Dans un deuxième chapitre, nous envisagerons en miroir la diction de Jacques Dacquemine (Hippolyte), Denise Noël (Aricie) et d'Edwige Feuillère (Ysé), dirigés par Jean-Louis Barrault (metteur en scène de *Phèdre* de Jean Racine et interprète de Mesa) avec celle d'Éric Ruf (Hippolyte et Mesa) et de Marina Hands (Aricie et Ysé), dans les versions scéniques de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne[72]. Nous envisagerons à la fois les convergences et les divergences entre la diction de ces différents acteurs pour voir comment évolue la façon de dire le vers raciniens et claudéliens entre les années 1940 et le commencement des années 2000[73]. Nous en arriverons à la conclusion que Tristan et Isolde — héros de l'opéra wagnérien mis en scène en 2007 par Patrice Chéreau — apparaissent comme deux figures-pivot du couple formé par Éric Ruf et Marina Hands, sous le regard des deux metteurs en scène ci-avant cités.

Préalablement à la conclusion générale, le troisième et ultime chapitre intitulé « Le rythme fugué adopté par Marina Hands et Éric Ruf », constituera le cœur de cette seconde partie de thèse, car nous y définirons, après un bref historique des relations poésie / musique, comment et pourquoi le phrasé ou rythme phonatoire des deux acteurs peut être perçu comme une fugue, forme musicale aux effets singuliers en littérature.

---

[70] Blandine Masson, *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Arles, Actes Sud, 2021 [Kindle, emplacement 245].

[71] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 345.

[72] Nous souhaitons préciser d'emblée que nous avons été grandement aidée dans cette entreprise par un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio, à l'oreille musicale affutée.

[73] C'est ce que préconise Marie-Madeleine Mervant-Roux, théâtrologue, professeure émérite au CNRS et spécialiste des archives sonores.
19 min. 45-20 min. 50.
Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.

Cela étant dit, quelques précisions méthodologiques s'imposent. Tout d'abord, prendre en considération deux spectacles ne signifie pas que nous nous y bornerons. Comme nous venons de le préciser, nous comptons, *a contrario*, élargir le cadre en vue de replacer et de situer ces productions dans un contexte historique, dramaturgique et esthétique large. Nous nous poserons notamment les questions suivantes : où cette mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine s'inscrit-elle dans le parcours de Patrice Chéreau ? Existe-t-il des points de convergence avec d'autres de ses créations ? Nous adopterons la même démarche pour Yves Beaunesne. De l'intime de la pratique artistique des deux metteurs en scène précités à l'intime des auteurs que sont Jean Racine et Paul Claudel et à l'intime intrinsèque à leurs pièces, en passant par l'intime propre aux actrices / acteurs porteuses / porteurs de ces textes dramatiques, nous nous retrouverons ainsi face à un ensemble de faits auxquels nous entendons donner sens.

Ensuite, nous nous voyons confrontée aux défis de la recherche théâtrale. Il y a d'une part le fait que nous travaillons sur des objets éphémères. En effet, « l'œuvre que produit l'art spectaculaire est de l'ordre des occurrents, non des continuants : elle n'a d'autres supports que le temps qui s'écoule et la mémoire de ceux qui sont présents au moment précis où on la donne à voir »[74]. La durée de « l'œuvre spectaculaire » va de pair avec la durée perceptive[75]. D'autre part, vu que nous nous intéressons à des créations extrêmement contemporaines, nous nous retrouvons face aux droits d'auteur et à l'accord et au désaccord des ayants droits. En effet, nous avons été confrontée, d'une part, au désaccord d'Yves Beaunesne quant à une copie DVD de sa mise en scène de *Partage de midi* de Paul Claudel. Institution détentrice de l'intégralité des droits d'auteur sur ce spectacle, avec laquelle nous sommes liée par contrat moral, la Comédie-Française nous a donné le même type d'informations. D'autre part, le lundi 20 janvier 2020 lors de l'inauguration du Théâtre 14, Marina Hands a souhaité que nous nous en tenions à une conversation informelle et que nous ne procédions pas à un entretien enregistré. Nous sommes également liée par contrat avec le service juridique de France Culture concernant les archives radiophoniques relatives (notamment) à *Partage de midi*[76].

[74] Patrick Le Bœuf, « Préface », in Estelle Rivier, *Shakespeare dans la maison de Molière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 9.
[75] *Ibid*., p. 10.
[76] Ces documents sonores nous seront tout particulièrement utiles dans le cadre de la seconde partie de notre thèse.

En outre, comment analyser des spectacles découverts en captation DVD, en d'autres termes que nous n'avons pas vu en live ? Afin de combler ce manque, nous nous tournerons vers tout ce qui précède et tout ce qui suit ces objets artistiques, autrement dit les documents archivistiques des metteurs en scène, nos deux entretiens avec Éric Ruf[77], nos conversations informelles avec les artistes, et les membres de la famille de Paul Claudel, les analyses scientifiques réalisées par des universitaires, des photographies[78] ou encore des articles de journaux. Nous sommes donc parfaitement consciente de la fragilité de l'entreprise de reconstitution. Toujours est-il que nous avons, par cette thèse de doctorat — postulant, d'entrée de jeu, une filiation auctoriale, actoriale et artistique — l'opportunité de promouvoir la réconciliation entre deux disciplines qui sont fréquemment opposées, à savoir l'historiographie théâtrale * dite « traditionnelle » et la sémiotique théâtrale *[79].

[77] Voir « Annexes », p. 504-526 et p. 527-545.
[78] À notre demande, Marc et Armelle Enguérand, photographes professionnels, ont réalisé un album-photos de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine, personnalisé selon notre sujet de thèse de doctorat.
[79] Patrick Le Bœuf, *op. cit.*, p. 12.
Un débat entre Suliane Brahim, Philippe Brunet, William Marx et Christophe Montenez, à propos de la mise en scène d'Ivo van Hove à la Comédie-Française d'*Electre / Oreste* d'Euripide, témoigne de cette dichotomie. Preuve s'il en est que cette opposition demeure toujours aussi vivace, contemporaine et éminemment d'actualité. 30 min. 45-38 min. 15.
Signes des temps. 2019. Émission radio. Animée par Marc Weitzmann. Diffusée le 2 juin 2019. France Culture.
Tous les termes suivis par une astérisque sont définis dans le « glossaire », p. 571-574.

Première partie :

L’intimité d’un corps-à-corps palimpseste

comme voie d’accès à la musicalité de la langue

Chapitre 1 :

Une « problématique de la subjectivité »[80]

comme terreau fertile pour l'intime

En vue de proposer une réflexion esthétique sur la mise en scène d'œuvres théâtrales, il nous paraît opportun de dresser préalablement un panorama historique de la vie culturelle à laquelle participe le jeune Patrice Chéreau. Cet horizon artistique influencera considérablement ses créations et ses futurs héritiers, à l'image desquels Yves Beaunesne ainsi que les acteurs avec lesquels ils travailleront tous deux, à l'image de Marina Hands et Éric Ruf. Dans quel contexte éclot donc une « problématique de la subjectivité »[81], définitoire de l'intime ?

Des années 1960 aux années 1980, les débuts de Patrice Chéreau s'avèrent un socle fondateur de sa pratique artistique, importante pour les comédiens qu'il dirige et perpétuée par ses héritiers, au premier rang desquels Yves Beaunesne. Par conséquent, il s'agit là d'un passage obligé dans le cadre de notre étude doctorale. Loin d'être purement factuel, ce chapitre liminaire constitue une pierre angulaire de notre thèse. En effet, même si notre étude n'est pas entièrement dédiée à Patrice Chéreau, il n'en demeure pas moins qu'il apparaît comme une figure cardinale, d'autant que les jalons historico-culturels à venir le concernant participent à l'émergence d'une « problématique de la subjectivité »[82], qui se manifeste dès ses premiers spectacles.

En l'occurrence, la « problématique de la subjectivité » s'avère un terreau propice à l'éclosion de l'intime. En effet, Jean-Pierre Sarrazac affirme que le « théâtre intime » — notion due au dramaturge suédois August Strinberg à l'orée du XX^{ème} siècle — donne naissance à une dramaturgie de la subjectivité où le passé refoulé se lit dans l'intériorité. Tel un théâtre de chambre, le « théâtre intime » met en tension « l'intime », « le cosmique » et le « moi »[83]. L'intériorité et l'intrasubjectivité se voient ainsi mises au jour par un « phénomène d'insularisation »[84]. C'est ce que nous allons voir progressivement se dessiner dans ce qui suit.

---

[80] Nous reprenons les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 34.
[81] *Idem*.
[82] *Idem*.
[83] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions médianes, 1995, quatrième de couverture.
[84] *Ibid.*, p. 11.

Artiste initialement engagé, Patrice Chéreau finira par s'émanciper et par s'individualiser en imposant ses propres motifs et obsessions récurrentes. Autant de paramètres qui, à terme, définiront la cohérence de son œuvre, caractérisée précisément par l'intime. En tant que créateur, il passe ainsi de l'influence de la « forme dramatique » sur la société à « l'expressivité d'une intériorité confrontée à l'altérité »[85]. Dans ce changement d'échelle formelle se lit une « problématique de la subjectivité » corrélée au « théâtre de l'intime », car il s'agit désormais pour lui de mettre en exergue, au fil de ses créations, un individu — femme ou homme — aux prises avec ses désirs sexuels et/ou mortifères. Et ce sont les trois lieux associés à son nom, à savoir le théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville, le Théâtre National Populaire (T. N. P.) à Villeurbanne et le Théâtre des Amandiers à Nanterre qui permettront à Patrice Chéreau de faire évoluer, des 1960 aux années 1980, son rapport au théâtre et d'affirmer peu à peu son style.

En effet, le théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville accueille un jeune artiste, partisan de l'idée selon laquelle le théâtre se doit de rayonner dans la cité. Quant à la scène, elle doit assurer un service public. Au Théâtre National Populaire (T. N. P.), le metteur en scène dit déjà adieu à cette mission pour mieux imposer ses créations. Nous observons déjà à ce moment-là une inflexion singulière opérée par Patrice Chéreau au profit de l'individualité d'une pratique artistique, définie par l'intime[86]. Ainsi, de 1970 à 1982, il offre au public notamment sa mise en scène — qui deviendra incontournable et emblématique — de *La Dispute* de Marivaux et sa lecture de *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen.

En 1982, Patrice Chéreau investit le Théâtre des Amandiers à Nanterre en banlieue parisienne et façonne cet endroit selon ses désirs. À cette période, la rencontre avec l'œuvre de l'auteur contemporain Bernard-Marie Koltès donne l'occasion à l'artiste, comme nous le verrons, d'infléchir son répertoire de manière extrêmement personnelle et de « permettre la coïncidence entre dramaturgies de la subjectivité et expression subjective »[87]. Mais commençons par le début pour Patrice Chéreau, à savoir les années 1960.

[85] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 35.
[86] Le jeudi 29 avril 2021, lors d'un échange en visioconférence — auquel nous avons assisté — avec Françoise Gomez, Georges Banu s'est souvenu que Patrice Chéreau lui avait confié, lors d'un entretien, qu'il ne pouvait s'exprimer qu'à la première personne et que ses créations artistiques parlaient forcément de lui.
[87] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 36.

1. Un terrain culturel adéquat : les années 1960

Les années 1960 s'avèrent une période faste pour la critique littéraire et théâtrale en France. Patrice Chéreau est alors élève libre de Bernard Dort en études théâtrales à l'Université de la Sorbonne, où il est initié aux Lumières et à la littérature allemande[88]. Durant deux ans, il suit des études d'allemand, notamment les cours d'Édouard Pfrimmer, et se rend régulièrement au Berliner Ensemble fondé par Bertolt Brecht, à qui il consacre d'ailleurs un exposé oral, sans pour autant comprendre le concept de « distanciation ». Patrice Chéreau traduit également des œuvres de Heinrich von Kleist et de Jakob Lenz ainsi que des articles d'Erwin Piscator et de Bertolt Brecht.

Le jeune artiste fréquente aussi assidûment le Quartier latin. Ce lieu apparaît central pour Patrice Chéreau, dans la mesure où il existe là le lycée Louis-le-Grand, dans lequel il a passé sa scolarité et a commencé à pratiquer le théâtre, aux côtés notamment de Jean-Pierre Vincent, la Sorbonne avec l'Institut d'études théâtrales et les cours proposés par Bernard Dort ainsi que le Collège de France accueillant les enseignements de penseurs tels que Claude Lévi-Strauss. Tandis qu'au numéro 15 de la rue Soufflot, se crée l'UNEF (l'Union nationale des étudiants de France), il y a, en direction du Panthéon, rue d'Ulm, la Cinémathèque et l'école des Arts déco. Le jeune Patrice Chéreau sera fortement influencé par l'art pictural grâce à son père peintre, Jean-Baptiste Chéreau. Rue Érasme, se trouve l'ENS (École Normale Supérieure) que le jeune artiste n'a pas fréquentée. En revanche, il a beaucoup lu Louis Althusser qui y officie. Preuve s'il en est qu'entre 1964 et 1968, ce quartier parisien demeure un centre de formation intellectuelle et son « espace/temps […] est connecté à plusieurs territoires » névralgiques pour l'art du théâtre[89] :

- **La banlieue parisienne :** Patrice Chéreau prend part à la mouvance des théâtres délocalisés et hors les murs, initiée par le mouvement communiste de « liberté » de la « création artistique »[90]. Après Mai 68 et avant que Patrice Chéreau ne dirige le théâtre Gérard-Philipe

[88] Avec Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau se rend souvent à la Cinémathèque. Celle-ci se trouve initialement rue d'Ulm à Paris. Cette fréquentation assidue lui fait découvrir l'histoire du cinéma. C'est ainsi qu'il se passionne pour l'expressionnisme allemand, Orson Welles et Ingmar Bergman.
Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et la "machine du monde" », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 23.
[89] « Cet espace/temps, c'est le monde des années 1964-1968, y compris après mai-juin 1968. L'un de ses centres est le Quartier latin, lui-même connecté à plusieurs autres territoires ».
René Gaudy, « Génération Chéreau. Rupture ou intégration », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 23 et 25.
[90] *Ibid*., p. 25.
Selon Jean-Pierre Sarrazac, ce mouvement de Décentralisation a été initié, dès les années 30, par Jacques Copeau (parti s'installer en Bourgogne) et rêvé par les membres du Cartel (Georges Pitoëff, Gaston Baty, Louis Jouvet et Charles Dullin).

à Sartrouville, le T.N.P. (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne et le théâtre des Amandiers à Nanterre, son amie mettrice en scène Ariane Mnouchkine choisit la Cartoucherie de Vincennes pour y proposer ses créations. Le metteur en scène Antoine Vitez opte, quant à lui, pour le théâtre des Quartiers d'Ivry-sur-Seine. En ce qui concerne Jacques Lassalle, il crée en 1972 le théâtre de Vitry-sur-Seine. Pratiquer l'art en marge, au profit de l'intime, s'avérera une constante dans la carrière de Patrice Chéreau.

- **Nancy :** il y existe l'union nationale des étudiants de France (UNEF) ainsi que le théâtre universitaire (FNTU : Fédération nationale du théâtre universitaire). En 1963, à l'initiative de Jack Lang, un festival mondial de théâtre universitaire voit également le jour et devient, après Mai 68, le Festival d'Automne. À Nancy, dans le cadre de ce festival, Patrice Chéreau présentera ses premières créations qui détonneront dans le paysage artistique de l'époque.
- **Metz et Strasbourg :** tandis que Metz s'avère la ville natale du dramaturge Bernard-Marie Koltès[91], Strasbourg voit l'émergence du mouvement situationniste qui influera fortement sur les événements de Mai 68. Il y existe aussi le Centre Dramatique de l'Est, dirigé par Hubert Gignoux[92]. En 1972, ce dernier quitte la direction de ce lieu qui devient le T.N.S. (Théâtre National de Strasbourg).
- **Villeurbanne :** en 1966-1967, Roger Planchon, oeuvrant au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, est invité à monter *Richard III* de William Shakespeare au Festival d'Avignon. Il succède ainsi à Jean Vilar, créateur du Festival d'Avignon, et devient un metteur en scène phare de l'évènement. Patrice Chéreau l'a connu à quinze ans, grâce à son père Jean-Baptiste Chéreau par l'entremise d'un peintre catalan nommé Modest Cuixart[93]. En 1968, le T.N.P. (Théâtre National Populaire) est annexé au Théâtre de la Cité et se voit dirigé notamment par Roger Planchon et Patrice Chéreau.
- **Berlin :** hormis le théâtre documentaire promu, entre autres, par le metteur en scène Peter Stein, Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble sont rendus célèbres en France par l'entremise de Bernard Sobel. Ce metteur en scène travaille au Berliner Ensemble, avant de créer l'Ensemble théâtral de Gennevilliers, en banlieue parisienne. En 1968, à Berlin-Est, la fin du Berliner Ensemble est concomitante au succès du dramaturge Heiner Müller. À Berlin-Ouest, Peter Stein dirige la Schaubühne — équivalent allemand de la Comédie-Française,

Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 49 et 52.

[91] Bernard-Marie Koltès est l'auteur qui constituera une révélation pour Patrice Chéreau.

[92] Hubert Gignoux fait découvrir les textes de Bernard-Marie Koltès à Patrice Chéreau.

[93] Dominique Goy-Blanquet, *Patrice Chéreau l'intranquille*, Paris, Riveneuve, 2020, p. 16.

actuellement dirigé par Thomas Ostermeier — et fait, dans ce cadre, appel au metteur en scène Klaus Michaël Grüber, que Patrice Chéreau admire grandement.

- **Milan :** Giorgio Strehler et le Piccolo Teatro influenceront considérablement les créations de Patrice Chéreau qui, après Mai 68, œuvre dans cette institution théâtrale.

Vu ce qui précède, les années 1960 favorisent à la fois la création collective, revendiquée par les jeunes acteurs, l'éclosion de mouvements artistiques inédits, tels que la *beat generation*, les happenings, le Nouveau-Roman en France ainsi que la Nouvelle Vague au cinéma et la télévision. C'est précisément au cœur de cette société novatrice que Patrice Chéreau paraît sur le devant de la scène, porteur de l'héritage non seulement de Jean Vilar et de son idéal du théâtre au cœur de la cité, mais aussi de Bertolt Brecht, de Giorgio Strehler et de Roger Planchon.

En l'occurrence, le jeune artiste doit aux trois artistes précités la primauté du récit : que et comment raconter ? À qui et pourquoi ? Comment lier l'histoire racontée à notre contemporanéité ? Patrice Chéreau tentera ainsi de comprendre et de faire partager au public les interrogations, tant des auteurs classiques — Jean Racine notamment en 2003 — que des auteurs contemporains. En 1969 déjà, quand ils découvrent la mise en scène de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, dans laquelle les décors dessinés allient Giorgio Strehler et Bertolt Brecht, Roger Planchon et Bernard Sobel y décèlent une sensibilité et une intelligence théâtrales à l'état naissant[94], avant d'arriver à la conviction que Patrice Chéreau possède l'art de révéler la beauté à l'état pur[95].

Tout comme l'OULIPO représente pour les poètes français des années 1960 un ouvroir de littérature potentielle, l'histoire se révèle pour Patrice Chéreau un « ouvroir de théâtre potentiel »[96]. En effet, les textes sont, à l'en croire, porteurs d'une vision de l'Histoire[97]. Le contexte politique s'avère ainsi importante pour comprendre où se situe son travail artistique.

[94] Patrice Chéreau co-dirigera le T.N.P. (Théâtre National Populaire) à ses côtés.
[95] Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 126.
[96] Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, p. 166.
[97] Françoise Zamour, « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 223.

Héritier de Jean Vilar, du T.N.P. (Théâtre National Populaire) et initialement adepte de Bertolt Brecht et du Berliner Ensemble, Patrice Chéreau propose, en binôme avec Jean-Pierre Vincent[98], des spectacles qui se situent dans une veine burlesque, au rythme ciselé, où le rire se veut critique. Entre 1959 et 1962, Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent dirigent le groupe théâtre du Lycée Louis-le-Grand, là où ils ont suivi leur scolarité. Dans ce contexte, Patrice Chéreau devient technicien. Il s'occupe de la lumière, de la couture des costumes ainsi que des décors qu'il dessine initialement et peint lui-même[99]. Lors de sa troisième année dans ce groupe-théâtre, il est invité à faire de la figuration dans une mise en scène de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. Il est ainsi progressivement amené à la mise en scène en réglant les combats et les duels du spectacle[100]. Plus fondamentalement, rentrer dans ce groupe-théâtre lui fait découvrir des corps sur scène en train de travailler un texte[101]. Cela apparaît fondamental et cardinal pour la suite de sa carrière, quand il mettra, par exemple, en scène, en 2003, *Phèdre* de Jean Racine.

En droite ligne de ses premières créations estudiantines proposées au Lycée Louis-le-Grand, Patrice Chéreau monte, en 1964, à l'âge de vingt ans, *L'Intervention* de Victor Hugo[102], premier spectacle pour lequel il fait composer une partition pour violons et piano. Les époques de prédilection du jeune artiste sont le romantisme, tant allemand que français, et l'Allemagne des années 1920-1930, autrement dit l'Allemagne pré-nazie. Cette mise en scène liminaire résulte d'une longue gestation. La première archive conservée à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, près de Caen[103]) date de 1962, soit deux ans avant la première

[98] Décédé le 4 novembre 2020, Jean-Pierre Vincent était un metteur en scène, comédien et directeur de théâtre français. Après Mai 68, il a notamment dirigé le théâtre de Bourgogne. C'est alors qu'il est entré à la fois en dialogue et en compétition avec Patrice Chéreau.

[99] Propos de Patrice Chéreau :
- François Manceaux, (réal.), *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K Films Vidéo, 1996, VHS, 2h45.
- Odette Aslan, *Metteurs en scène et scénographes du XXe siècle*, Lausanne, L'âge d'or, 2014, p. 189.

[100] Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et la « machine du monde » », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 23.
Patrice Chéreau ne pose pas le pied sur le plateau de théâtre en tant qu'acteur, car il ne parvient initialement qu'à interpréter le rôle d'épéiste émérite ou de vieillard.
« Formations » : Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 155.

[101] Première comédienne dirigée par Patrice Chéreau, Hélène Vincent confirme qu'avec lui, le corps est porteur de sens. Comparable à un plasticien, ce jeune artiste se sert du corps, le plus souvent défendant, des acteurs.
Hélène Vincent, « Et Patrice est devenu Chéreau », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 45.

[102] Nous reprenons, à nouveau, les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 34.

[103] En 1996 et 2008, Patrice Chéreau a, de son vivant, déposé l'ensemble de ses archives manuscrites à l'IMEC. L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine a été initialement établi à Paris, avant d'être transféré à l'Abbaye d'Ardenne (près de Caen). Ce lieu induit une intimité avec les archives.
Les documents relatifs au film *La Reine Margot* sont, quant à eux, conservés à la Cinémathèque (Paris, XII^{ème}).

représentation. Se dessine, à l'intérieur de cette création, un hiatus entre le déploiement intellectuel et la brièveté de cette pièce hybride, partagée entre le mélodrame et le vaudeville.

Patrice Chéreau présente ainsi Marcinelle, l'héroïne de *L'Intervention*, comme une nouvelle Lucrèce Borgia, c'est-à-dire une jeune femme brutale, agressive et révoltée contre l'ordre politique établi. Pour ce faire, Hélène Vincent, interprète du rôle, a dû apprendre, aux côtés du jeune metteur en scène, à faire fi de la voix de tête — alors en vogue sur les scènes de théâtre — pour mieux fermer ses fins de phrases et mordre dans le texte. Dès lors, la linéarité voulue par Victor Hugo se voit brisée par le metteur en scène pour révéler la complexité de la pièce[104].

Patrice Chéreau a vraisemblablement choisi ce titre pour le moins méconnu du répertoire hugolien, car, d'une part, la mise en scène de *Mille Francs de récompense* d'Hubert Gignoux en 1961 a permis de renouveler le regard des spectateurs sur le théâtre hugolien. D'autre part, Patrice Chéreau admire déjà les spectacles proposés par le Piccolo Teatro, dirigé par Giorgio Strehler. En outre, l'artiste entretient, depuis son enfance et son adolescence, un rapport viscéral aux images, grâce à son père peintre, Jean-Baptiste Chéreau. Par ailleurs, il peut pratiquer une lecture contre-auctoriale, c'est-à-dire qui va à l'encontre de l'auteur et de l'œuvre hugolienne afin d'orienter le propos de la pièce vers la sphère politique, le brechtisme, la philosophie de Louis Althusser, le marxisme et la lutte des classes. Ce spectacle éclaire les liens fondamentaux que le jeune artiste entretient avec sa génération intellectuelle et politique : « Comment s'invente, sur le terreau de la théorie brechtienne et d'une réflexion politique marxiste, de *L'Intervention* aux *Soldats* [de Jakob Lenz], une problématique de la subjectivité, qui va devenir le cœur de l'œuvre de Chéreau ? »[105].

2. Le théâtre de Sartrouville : l'utopie d'un artiste militant

D'octobre 1966 à mars 1969, soit en amont et en aval de Mai 68[106], Patrice Chéreau dirige le théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville (situé dans la banlieue ouest de Paris). Le jeune artiste s'y interroge sur l'animation, la création, la place des acteurs, la pédagogie et la direction d'un centre dramatique. Ce théâtre demeure une entreprise de spectacles, une compagnie, une

[104] Propos de Patrice Chéreau :
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 18.
[105] *Ibidem*.
[106] Pascale Goetschel précise que le théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville a fait grève le 19 mai 1968.
Pascale Goetschel, « Chéreau à Sartrouville. Le parti pris du théâtre », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 59.

ville, un théâtre permanent et une réponse dynamique au contexte politique du temps. Les maires de Sartrouville s'avèrent favorables à ce projet, car ils entendent rendre le théâtre public et accessible à tous, au même titre que les écoles ou les hôpitaux. Toutes les personnes qui travaillent dans ce théâtre ressentent l'esprit d'un collectif, d'une communauté et d'une troupe, en rupture avec toutes les pratiques artistiques existant à l'époque. Dès lors, même s'il participe à la politique de décentralisation, le théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville, dirigé par Patrice Chéreau, demeure marginal.

En 1967, Patrice Chéreau met en scène *Les Soldats* de Jakob Lenz, spectacle mobilisant quinze musiciens en charge de réorchestrer des extraits de *La pastorale* de Ludwig van Beethoven. Cette création est nourrie à la fois du « Sturm und Drang », c'est-à-dire du préromantisme allemand et de *L'invention de la liberté*, ouvrage fondateur de Jean Starobinski. Le jeune artiste s'apprête à « révolutionner » les corps et les sentiments : « C'est dans mon souvenir le premier spectacle vraiment troublant que j'ai eu l'impression de faire, et où j'ai senti comme la révélation de ce qui ferait ma force : parce qu'il parlait du désir et que la question du corps et de la sensualité affleurait chez moi pour la première fois »[107]. Cette affirmation s'avère programmatique de son parcours artistique, tant elle révèle ce qui définira à terme le « style Chéreau », qui inspirera à la fois les acteurs avec lesquels il collaborera ainsi que ses héritiers tels qu'Yves Beaunesne.

En effet, dans *L'Intervention* de Victor Hugo et *Les Soldats* de Jakob Lenz, il est question de séduction, d'abandon et d'aveuglement : « Le désir amoureux se présente comme un piège narcissique qui va faire imploser le personnage, en creusant un abîme infranchissable entre son fantasme et ce qui lui est réellement possible »[108]. Du latin *desiderium* (la nostalgie et le désastre), le désir, qui divise les protagonistes, devient le cœur des créations chéraldiennes. Le théâtre peut défier la mort et, à l'image du tableau de Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse*, l'horreur est capable de contenir l'érotisme[109] : « L'éros et ses contradictions font leur entrée en majeur dans le théâtre de Patrice Chéreau : ils ne s'en absenteront plus »[110] :

---

[107] Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 43-44.
Anne-Françoise Benhamou cite les propos de Patrice Chéreau à Colette Godard repris dans :
Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 39.
[108] Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 44.
[109] Sarah Barbedette, « Les toiles, l'absence… », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant, *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 65.
[110] Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 44.

> un théâtre comme spectacle où l'accent est mis sur le corps et le jeu entre les corps. Ce sont les corps avec leurs appétits, leurs désirs, leurs intérêts qui se heurtent dans l'espace, un espace d'intérêt au sens fort : d'*inter-esse*, d'être-entre, très proche de cet autre « entre » qu'est l'entre deux morts, dont parle Lacan dans son séminaire sur *L'Éthique de la psychanalyse*[111].

C'est son goût pour la peinture qui permettra à Patrice Chéreau d'organiser l'espace, de façonner le réel comme il l'entend et de le rendre lisible pour le public.

De surcroît, la tentation de l'opéra et du drame musical s'avère déjà omniprésente dans ses créations[112]. En effet, Patrice Chéreau accorde une grande importance à la musique (ici : Ludwig van Beethoven) et à la « machine à jouer » qu'est la scénographie. Par ailleurs, l'esthétique de ces deux premières productions apparaît comme l'héritage du groupe de théâtre de Louis-le-Grand. Les maquillages sont outranciers, les décors et les objets paraissent porteurs de sens et les textes sont déconstruits et reconstruits à l'envi. Selon Anne-Françoise Benhamou, Patrice Chéreau rêve de trouver sa place dans une généalogie théâtrale par des emprunts au cabaret et au grotesque, des réminiscences circassiennes et du music-hall, l'utilisation du théâtre dans le théâtre et l'influence de l'opéra et du théâtre à l'italienne[113].

Hormis *Les Soldats* de Jakob Lenz, le répertoire qui est présenté à Sartrouville est particulièrement éclectique et pluridisciplinaire. Il y a des spectacles pour enfants, du cinéma, des ballets, des chœurs et des danses ainsi que des créations d'Ariane Mnouchkine et de sa compagnie Le Théâtre du Soleil. Quant à *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche, il s'agit d'un spectacle présenté comme une comédie musicale et proposé notamment en 1966 au Festival de Gennevilliers, où la danse des corps des acteurs, pris dans un huis clos, se doit de manifester le trouble et la brutalité des conflits[114]. Apparaît, là encore, une donnée fondamentale de la pratique artistique de Patrice Chéreau.

---

[111] « Contre cette tradition, Artaud et Brecht invoquent un théâtre constitué par l'espace, par "une poésie dans l'espace", comme dit Artaud, un espace scandé par le corps gestuel ».
Rainer Nägele reprend les termes d'Antonin Artaud dans son essai *Le Théâtre et son double* (p. 137).
Rainer Nägele, « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, n° 310, 2004/2, p. 149-150.
Tous ces présupposés nous confortent dans l'idée selon laquelle Patrice Chéreau occupe une position intermédiaire entre Antonin Artaud et Bertolt Brecht.

[112] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 29.

[113] Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *Les cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 300.

[114] Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 118, 134 et 140.
Selon Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, il s'agit du premier succès chéraldien.
Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 17.
François Dunoyer affirme que la dramaturgie de Patrice Chéreau est grandement caractérisée par la peinture et la chorégraphie des corps.
François Dunoyer, « Un théâtre militant », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 53.

En ce qui concerne *L'Héritier de village* de Marivaux, cette mise en scène se voit influencée par les créations de Roger Planchon et décrit la décadence du marivaudage*[115]. Cette création est nourrie des lectures de tout le répertoire de Marivaux, suivant les conseils de Jacques Lang. La scénographie, quant à elle, ressemble à un ring de boxe dans lequel les scènes d'affrontement amoureux apparaissent cruelles, atroces et dangereuses. Les amants ont beau se tenir à six mètres de distance, ils recherchent continuellement le contact et font preuve d'agressivité physique[116], car l'intimité du couple se voit sans cesse mise à mal par les conflits extérieurs. Précisons que cela définira aussi sa vision du couple formé par Hippolyte et Aricie dans le cadre de sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine en 2003.

Parmi les créations présentées à Sartrouville, il y a également *La Neige au milieu de l'été* et le *Voleur de femmes*, deux pièces chinoises de Kuan Han-Ching[117], datant du XIII^{ème} siècle et porteuses d'enjeux à la fois politiques, esthétiques et sociaux. Divisé en quatre actes (problème, développement, paroxysme et dénouement), ce spectacle présente des héros populaires révoltés face au pouvoir. Le style de jeu actorial recherché est celui pratiqué en Chine et promu à l'époque par le cinéma. Contrairement aux femmes, les hommes portent un masque. Les hommes deviennent ainsi des femmes et inversement[118]. Recourir au western, au comique, au burlesque et à la « machine à jouer » permet à Patrice Chéreau de démontrer que l'artificialité est corrélée à la violence du pouvoir[119]. Cette idée ainsi que la masculinité des personnages féminins / féminité des protagonistes masculins et l'attention accrue portée à la « machine à

[115] Le théâtre de Marivaux est fréquemment réduit au « marivaudage », autrement dit au thème du sentiment amoureux. L'amour doit pouvoir être pleinement exprimé par la langue et le verbe.
- Damien Zanone, *Histoire de la littérature française de 1700 à 1850. Notes du cours LROM1200*, « Histoire de la littérature française de 1700 à 1850 » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2013.
- Pierre Piret, *Etude du théâtre français (du Moyen-Âge à la Révolution). Notes du cours LTHEA2241*, « Etude du théâtre français (du Moyen-Âge à la Révolution) » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2016.
[116] Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 102 et 111-112.
[117] C'est à cette occasion qu'au mois de décembre 1967, Patrice Chéreau rencontre Richard Peduzzi qui va devenir son scénographe attitré et son meilleur ami.
Richard Peduzzi et Henri Loiret, *Là-bas, c'est dehors*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 59-61.
[118] Patrice Chéreau rappelle que Tirésias est, à en croire Jean Genet, le dieu des comédiens.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 192-193.
Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC relatives à *Henry V* de William Shakespeare, Patrice Chéreau compare les femmes à des « rapaces masculinisés ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971,* Arles, Actes Sud, 2018, p. 52.
Selon le journaliste Christophe Barbier, Patrice Chéreau apprécie de se travestir.
Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 225.
[119] Patrice Chéreau cherche déjà à exprimer cela avec *L'Intervention* de Victor Hugo.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 19.

jouer » demeureront cardinales de la pratique artistique du metteur en scène, et ce, tout au long de sa carrière.

Au cours des évènements de Mai 68, Patrice Chéreau crée l'événement, du 12 au 16 octobre 1968, à Aubervilliers (en périphérie parisienne) avec *Le Prix de la révolte au marché noir*, un spectacle qui fait se succéder trois textes de l'auteur grec Dimitri Dimitriadis. Le jeu d'acteur y est fondé sur l'improvisation et sur les apartés avec le public en vue d'abolir le quatrième mur, autrement dit la distance entre la scène et la salle. Ce parti pris témoigne du fait qu'il s'agit, non pas d'une pièce mise en scène, mais davantage d'une proposition scénique radicale, en réponse aux événements de Mai 68. Patrice Chéreau entend faire tomber les masques et donner au public un jeu naturaliste, en rupture avec l'insistance sur la théâtralité dans le travail d'Antoine Vitez[120]. C'est la raison pour laquelle son théâtre apparaît d'obédience shakespearienne. En l'occurrence, le théâtre de William Shakespeare s'apparente au Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud[121], et au théâtre baroque, sur fond musical éclectique, qu'il s'agit de jouer de façon déchaînée et paroxystique. Il y a donc lieu de rompre avec la notion de chef d'œuvre pour mieux répondre aux nécessités du temps. Le rapport au public équivaut alors au rapport sensuel du serpent charmeur au moyen de la cruauté, la violence et la physicalité des situations.

Il y a là tout ce qui caractérisera le « style Chéreau ». D'ailleurs, le metteur en scène voit déjà *Le Prix de la révolte au marché noir* comme un spectacle décrivant la fin d'une forme théâtrale et la nécessité d'en inventer une nouvelle. Un an plus tard, sa mise en scène de *Richard II* en 1970 indique qu'il est en train de trouver un usage inédit du théâtre qui le conduira à monter (notamment) William Shakespeare. L'artiste part de l'espace pour approfondir les thèmes prégnants chez le dramaturge élisabéthain, à savoir l'histoire politique, la conscience, l'artifice et l'illusion du théâtre. S'élaborent ainsi une mise en espace poétique et une corporéité singulière qui permettent d'interroger notre contemporanéité[122]. Mettre en scène le répertoire shakespearien coïncide aussi et surtout avec l'abandon du théâtre à l'italienne pour la *physis*

[120] Le 12 juin 1975, Patrice Chéreau découvre la mise en scène vitézienne de *Phèdre* de Jean Racine et s'y ennuie profondément. C'est la raison pour laquelle il critique farouchement ce spectacle. Il juge la plupart des acteurs mauvais et trouve que cette création est inutilement partagée entre le puritanisme et la sensualité.
Nous avons eu connaissance de ces informations grâce aux notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung,* opéra de Richard Wagner, conservées à l'IMEC et éditées par Julien Centrès.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977,* Arles, Actes Sud, 2022, p. 51.
[121] Sever Martinot-Lagarde, « Claudel et Brecht. Deux parcours dramaturgiques en miroir », in Didier Alexandre (éd.), *op. cit,* p. 303.
[122] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.,* p. 77-78 et 101.

(ex. : la terre et l'eau, soit les éléments naturels) et la *technè* (l'activité humaine et la mécanique). En effet, les textes que Patrice Chéreau choisit de monter traitent toujours d'un sujet humain, d'un moi et d'une subjectivité marginale, en lutte et en crise avec la société. Émerge ainsi une « problématique de la subjectivité », permise et accentuée par le dispositif scénique, au sujet duquel Patrice Chéreau ne cesse de réfléchir dès la fin des années 1960.

En 1969, la mise en scène de *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière manifeste la tension radicale entre la figure de l'artiste intellectuel qu'est Patrice Chéreau et son idéal militant de la lutte des classes[123]. C'est la raison pour laquelle le metteur en scène décide de quitter ses fonctions au théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville, car ses attentes artistiques dépassent largement les contraintes d'un théâtre exigu de banlieue. C'est alors qu'il se rend compte de la conciliation impossible entre ses aspirations d'artiste et la fonction du théâtre dans la cité et son utilité à la société. Il prend pour la première fois conscience des limites du pouvoir du théâtre. L'expérience vécue à Sartrouville s'achève sur le constat amère « d'un impossible théâtre populaire »[124], au sens vilarien de l'acception. Toutefois, même si cette vision vilarienne du théâtre dans la cité se révèle une utopie, il n'en demeure pas moins que les expériences de Patrice Chéreau, d'une part, au théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville, et, d'autre part, au Théâtre National Populaire (T.N.P.) de Villeurbanne lui permettront de mettre au jour ses obssessions et d'affiner son geste artistique.

3. Du Piccolo Teatro au Théâtre National Populaire : l'(in-) utilité du théâtre

De l'été 1969 au mois de février 1972, invité par Paolo Grassi (bras-droit de Giorgio Strehler), Patrice Chéreau se rend en Italie avec Richard Peduzzi pour œuvrer au Piccolo Teatro[125]. Après avoir pour la première fois monté un opéra, *L'Italienne à Alger* de Gioachino Rossini à Spolète[126] et influencé par l'écriture stendhalienne et *La Traviata* de Giuseppe Verdi[127], le metteur en scène en vient à *Richard II* de William Shakespeare. *Le Prix de la révolte*

[123] Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et la "machine du monde" », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 28.
[124] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 41.
[125] Livia Cavaglieri précise que Patrice Chéreau a monté trois spectacles au Piccolo Teatro : *Splendore a morte di Joaquin Murieta* de Pablo Neruda (10 avril 1970), *Toller* de Tankred Dorst (23 novembre 1970) et *Lulu* de Frank Wedekind (3 février 1972).
Livia Cavaglieri, « Un spectacle exemplaire. La mise en scène de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 81.
[126] L'opéra de Patrice Chéreau divise la critique, déroutée par l'introduction d'un prologue inédit et inexistant dans l'œuvre initiale. Cette même pratique se retrouvera dans la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux.
[127] Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 20, 24, 26, 28-29 et 37-39.

au marché noir a permis à l'artiste de s'approcher de l'œuvre shakespearienne qui révèle les arcanes du pouvoir. Dans cette création[128], Richard II — comparable à Louis XIV[129] — est traversé par une crise sanglante qui le dépasse et apparaît comme un roi-enfant, fragile, vulnérable, naïf, contradictoire et incapable de maîtriser les événements. Selon Patrice Chéreau, il est malaisé de faire jouer ce type de personnages, historiques et politiques, à de jeunes garçons[130]. Remarquons qu'il se fera exactement la même réflexion vis-à-vis du personnage d'Hippolyte quand il montera *Phèdre* de Jean Racine en 2003.

Pour ce qui est de *Richard II*, la musique participe à nouveau à la vision picturale et scénique de Patrice Chéreau. En effet, l'artiste se sert notamment, d'une part, de l'opéra de Giuseppe Verdi *Don Carlos* dans lequel Maria Callas interprète Elisabeth de Valois[131]. Il entend ainsi faire écho à l'Histoire. D'autre part, il utilise le répertoire de Janis Joplin, Sophie Tucker et des Pink Floyd en vue de décrire froidement la violence[132].

---

[128] Ce spectacle fait l'objet d'une « petite Bataille d'Hernani » en raison du jeu des acteurs, du décor et de la musique.
Marie-Françoise Lévy, « Entre la France et l'Italie. Patrice Chéreau et la création de *Richard II* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 78.
À partir de la traduction de Pierre Leyris, Patrice Chéreau a souhaité faire surgir la violence qui couve sous des paroles « sages ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 57.
[129] Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 70.
[130] Propos de Patrice Chéreau quant à *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe qui siéent aussi parfaitement ici.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 31.
[131] Patrice Chéreau reprendra d'ailleurs l'histoire de la dynastie des Valois dans son film *La Reine Margot*.
Selon Anne-Laetitia Garcia, Maria Callas, possédée par le *furor* (le fait d'être hors de soi), a réussi à allier chant et jeu d'actrice. Elle est donc parvenue à conjoindre la « phrase musicale » avec la « partition physique » et à trouver un équilibre entre performance d'actrice et représentation du rôle.
Anne-Laetitia Garcia, « Maria Callas. Medea et l'acteur : le corps spectaculaire », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 236, 246 et 257.
[132] Marie-Françoise Lévy, « Entre la France et l'Italie. Patrice Chéreau et la création de *Richard II* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 78.
Voir également : Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 83 et 186.
Patrice Chéreau en parle aussi pour *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, spectacle annonciateur du film *La Reine Margot* (1994). En 1972, Patrice Chéreau monte ce spectacle pour vingt représentations et cela sera un tournant dans sa carrière. Cette mise en scène fait l'objet d'une polémique, tant pour la dramaturgie que pour la scénographie, évoquant littéralement une noyade d'adolescents qui découvrent l'âge adulte.
Anne-Françoise Benhamou, « Massacre à Paris (1972) : la Saint-Barthélemy dans le théâtre de Chéreau », exposé donné, le 21 mars 2015, lors d'une journée d'études intitulée « Raconter l'Histoire ? La Reine Margot de Patrice Chéreau », organisée par Anne Françoise Benhamou et Françoise Zamour à l'ENS à Paris.

Sa formation au Piccolo Teatro a permis à Patrice Chéreau de voir le théâtre autrement. Il se convainc non plus de l'utilité mais de l'inutilité de cet art. S'ouvre un débat sur la difficulté de faire du théâtre. Désormais, le metteur en scène défend l'artisanat théâtral, admire les techniciens, revendique l'utilité de la pacotille théâtrale et entend s'axer sur le travail avec les acteurs[133]. C'est notamment pour cela qu'il s'est dit grandement influencé par le « geste créatif » de Giorgio Strehler, son métier, sa grammaire scénique et sa manière de concevoir les lumières[134]. Le défi de la création de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, « triomphe de la saison 1969-1970 »[135], se présente d'ailleurs initialement comme un hommage au directeur du Piccolo Teatro. L'histoire liminaire d'un bandit chilien tué en Californie au milieu du XIX^{ème} siècle devient une rencontre entre une compagnie de music-hall provinciale (musique de Fiorenzo Carpi) et un groupe de paysans et ouvriers chiliens. Opposé à *L'Italienne à Alger*[136], ce spectacle, limité et réservé uniquement au territoire italien[137], témoigne aussi de la façon inédite selon laquelle Patrice Chéreau parvient, par le biais de la mise en scène, à réinventer un texte dramatique. Le discours politique tend à s'estomper au profit de l'attention à l'individu. Dans le travail de Patrice Chéreau, l'intime s'affirme ainsi par deux biais, l'intellectuel aux prises avec ses idéaux militants (politique) et l'individu soumis à son désir

---

[133] « profondément, la chose belle du théâtre, c'est que de la pacotille. Une pacotille importante et futile […], on oublie que la personnalité du théâtre, c'est sa légèreté […], une futilité totale ; menée avec sérieux ».
Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *op. cit.*, p. 298.

[134] Livia Cavaglieri, « Un spectacle exemplaire. La mise en scène de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 83.
Après avoir visionné, le 18 avril 2020, grâce à « La Comédie Continue ! » (WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement dû au Coronavirus), la mise en scène de Giorgio Strehler de *La Trilogie de la Villégiature* de Carlo Goldoni, en 1979 dans la salle principale du théâtre de l'Odéon (Paris, VI^{ème}), alors seconde salle de la Comédie-Française (avec notamment Ludmila Mikaël, la mère de Marina Hands, dans la distribution), nous comprenons d'autant mieux ce que Patrice Chéreau a admiré, aimé et repris de cet artiste italien :
- le goût du détail (ex. : les dalles ajoutées aux talons des chaussures des acteurs) ;
- la mise en scène semblable à un tableau pictural ;
- la primauté du texte ;
- les lumières et la scénographie, à la fois antique (ex. des colonnes doriques) et moderne (ex. des parasols) ;
- la direction d'acteurs à même le plateau de théâtre pour en arriver à modifier les comédiens.

[135] Livia Cavaglieri, « Un spectacle exemplaire. La mise en scène de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 83.

[136] Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 93.

[137] « [Les acteurs italiens] sont le produit d'une tradition qui leur appartient, moins littéraire que la française […]. Ils savent […] que ce qu'on fait sur un plateau n'a jamais qu'une importance relative, n'est jamais que du théâtre ».
Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *op. cit.*, p. 298.
Ceci est aussi dû à la plasticité des comédiens italiens, capables de chanter et de devenir à la fois clowns et saltimbanques.
Livia Cavaglieri, « Un spectacle exemplaire. La mise en scène de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 91.

(amour). Cette double perspective permet d'allier l'intime et le politique et de faire dialoguer le macrocosme (le théâtre du monde) et le microcosme (le théâtre du moi)[138]. Plus que jamais, apparaît cette « problématique de la subjectivité » qui tend vers l'intime.

De 1972 à 1982, soit durant dix ans, Patrice Chéreau jouit d'une totale liberté artistique, politique et intellectuelle. Aux côtés de Roger Planchon, il dirige le T.N.P. (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne (en périphérie de Lyon) et y présente six spectacles[139], parmi lesquels *La Dispute* de Marivaux (1973-1976) et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen (1981), deux créations — l'une classique, l'autre moderne — qui marqueront l'esprit du public[140]. À l'image de Richard II, Peer Gynt apparaît, non pas comme une figure de proue des révolutions, mais davantage comme un individu aux prises avec le monde. Tel un oignon à éplucher, l'être intime se situe dans le vide. Le moi errant devient épique, car le théâtre du moi fait place au théâtre du monde. Ce moi errant prend donc vie avec *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen et constitue « le creuset de toutes les (r) évolutions dramaturgiques depuis l'expressionnisme jusqu'au théâtre dit "de l'absurde", en passant par Claudel et par Brecht »[141]. Ce spectacle opératique, d'une durée de sept heures, est défini par Anne-Françoise Benhamou en ces termes :

> [C]e qui fait la profondeur du spectacle, c'est la poignante homologie entre l'aventure du personnage et le devenir du geste de mise en scène : de même qu'au dernier acte, Peer Gynt doit renoncer à toutes les pelures de son Moi pour se confronter à son néant et à sa mort, de même la représentation s'impose peu à peu dans une dénudation rigoureuse[142].

---

[138] En ce sens, Jean-Pierre Sarrazac revendique l'idée selon laquelle le « drame intime » maeterlinckien ressemble au « théâtre du monde » de Pedro Calderón de la Barca.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 80.

[139] « *Massacre à Paris* de Marlowe (1972), *La Dispute* de Marivaux (1973), *Toller* de Dorst (1973), *Lear* de Bond (1975), *Loin d'Hagondange* de Wenzel (1977) et *Peer Gynt* d'Ibsen (1981) ».
Nous devons cette liste à Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 45.
Selon Anne-Françoise Benhamou, *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, *Toller* de Tankred Dorst et *La Dispute* de Marivaux constituent le triptyque du T.N.P. de Villeurbanne, dont le point culminant est le *Ring* wagnérien.
Anne-Françoise Benhamou, « La chair du visible », in Béatrice Picon-Vallin (éd.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2001, p. 350.

[140] La mise en scène bifrontale de *Peer Gynt* n'aurait pas existé sans *Le Ring* wagnérien à Bayreuth, tant il s'agit d'une « somme de tous les défis théâtraux, techniques, esthétiques et humains ».
Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 38.
Propos confirmés par Richard Peduzzi :
- Richard Peduzzi et Henri Loiret, *op. cit.*, p. 105.
- Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 135.
Ajoutons que, de la même manière, il n'y aurait pas eu *Phèdre*, si Patrice Chéreau n'était pas passé par l'opéra et s'il n'y avait pas eu *Phèdre*, *Tristan und Isolde* n'aurait pas existé non plus.

[141] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 88.

[142] Anne-Françoise Benhamou, « La chair du visible », in Béatrice Picon-Vallin (éd.), *op. cit.*, p. 353.

Dès lors, *Peer Gynt* constitue un point de bascule dans la carrière de Patrice Chéreau, car ce spectacle se situe au fondement d'un processus de dépouillement scénique, en vigueur au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Dans ce changement d'échelle formelle, se lit le passage d'un théâtre spectaculaire à un théâtre de l'intime. Autrement dit, Patrice Chéreau passe d'une esthétique exaltant les pouvoirs du théâtre « à une poétique du doute indissociable de la violence d'une mise à nu »[143]. En l'occurrence, cette « violence d'une mise à nu » est recherchée par le metteur en scène quand il dirige les acteurs dans le huis clos des répétitions. Ce processus intime fait spécifiquement l'objet du deuxième chapitre de notre première partie de thèse.

[143] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 50.

Chapitre 2 :

Des répétitions à huis clos

comme extériorisation de l'intime

Envisager « l'intime » comme une clé de lecture opérante des créations artistiques de Patrice Chéreau — ce qui influencera grandement les acteurs avec lesquels il travaille et ses héritiers, parmi lesquels Yves Beaunesne — demande de considérer un espace singulier, situé en dehors et avant l'exposition au public : la répétition. En tant que huis clos intime, ce lieu demeure privé et ne peut donc tolérer un quelconque regard intrusif, excepté celui du réalisateur Stéphane Metge[144], tant Patrice Chéreau entend guider amoureusement les comédiens pour mieux déployer leur subjectivité et révéler leur intimité corporelle.

1. « Organiser le secret » : l'érotique de la direction d'acteurs

« Il était et restera le plus grand metteur en scène
et le plus grand directeur d'acteurs »

Clotilde Hesme[145].

Propre à la génétique théâtrale[146], la direction d'acteurs s'apparente à la façon selon laquelle un metteur en scène œuvre avec les acteurs lors des répétitions. Qu'il s'agisse de théâtre, d'opéra ou de cinéma, la direction d'acteurs spécifique à Patrice Chéreau s'avère autant animale et physique que naturaliste et psychologique. S'il existe une « méthode Chéreau », elle consiste à transformer l'intérieur de l'acteur par le biais de la violence extérieure, à révéler la personne qui contient cette violence, et par là même à mettre au jour son intimité[147]. Soit ces propos de Dominique Blanc, interprète de Phèdre :

---

[144] « P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude* » repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », *Op. cit.* ».
Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *La direction d'acteurs*, Montpellier, Entretemps, 2006, p. 211.

[145] Propos de Clotilde Hesme.
Clotilde Hesme, « Être actrice, c'est se soumettre à un destin », in Éric Mézil, *Patrice Chéreau : un musée imaginaire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 276.
Notamment aux côtés de Gérard Desarthe, Audrey Bonnet et Gaël Kamilindi, Clotilde Hesme aurait dû interpréter le rôle principal de la prochaine mise en scène chéraldienne du répertoire shakespearien : *Comme il vous plaira* (*As you like it*) aux Ateliers Berthier, au mois d'avril 2014, à l'occasion du 450ème anniversaire du dramaturge anglais.
Patrice Chéreau s'est plu à comparer ce spectacle à *La Dispute* de Marivaux.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 339.

[146] Discipline pour le moins récente, la génétique théâtrale se concentre sur la compréhension, la description, l'analyse et l'étude des processus créatifs spécifiques au théâtre.
Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *Double jeu* [En ligne], n°9, 2012, p. 61.

[147] Augustin Besnier, « Y compris les silences », », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant, *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, *op. cit.*, p. 82.

> Ce que Patrice arrivait à faire magnifiquement, c'était la direction de comédiens. Que ce soit au théâtre, comme au cinéma, évidemment à l'opéra, il a su diriger les chanteurs de façon magnifique, parce que je crois qu'il connaissait le matériel humain ; femmes ou hommes, peu importe. Il avait une grande connaissance de l'humain qui avait presque à voir, peut-être pas avec la psychanalyse, mais certainement avec la psychiatrie. C'est-à-dire qu'il savait profondément manipuler l'humain avec tendresse, avec parfois violence […], mais il savait œuvrer […] avec l'humain. L'humain avec un H majuscule. Et je crois que cela participait aussi de son génie[148].

Afin de rendre les émotions vivaces sur scène, les comédiens se réunissent à huis clos avec le metteur en scène, dans l'intimité des répétitions et surtout pas en public, car la parole délivrée serait inévitablement différente. En effet, à en croire Patrice Chéreau, la captation filmique dénonce les artifices du théâtre, à savoir la voix, les bruits et le texte. Il préfère que les caméras participent au making of, c'est-à-dire à la création en train de se faire, car le théâtre consiste à faire surgir le présent et à produire une incandescence entre les acteurs et les spectateurs. Au cours des répétitions, les comédiens s'écoutent mutuellement, lisent leur rôle « à la table » et commencent à jouer. Patrice Chéreau est présent pour élucider le sens en cas de besoin. S'il lui arrive d'indiquer le rôle voire de l'interpréter pour le montrer et aider les acteurs, il les laisse néanmoins s'approprier, par leur jeu, le texte et donner chair à leur personnage. Les comédiens expriment leur rôle et se révèlent à eux-mêmes. Avec une ou deux idées directrices, le metteur en scène les lance, tout d'abord, sur une première voie. Ensuite, les comédiens commencent à réagir à l'unisson. Enfin, une entente se crée et Patrice Chéreau « nourrit » les acteurs par ses commentaires. Au cours de ces sessions de lecture, tous recherchent l'enjeu d'une scène, le parcours accompli par le personnage et la façon dont ce dernier en sort changé et modifié.

Patrice Chéreau entend rapprocher un personnage tragique d'une problématique existentielle à laquelle chacun doit faire face. Les acteurs cassent ainsi les clichés généralement associés à leurs personnages et sont entièrement tournés vers un affect complexe. Pour ce faire, le metteur en scène observe les comédiens avec lesquels il travaille et qui acceptent de se mettre en danger à ses côtés. Il est attentif aux impulsions qui jaillissent de leur for intérieur. Par ses mots, il a envie de faire frémir leurs âmes pour qu'ils dessinent corporellement sur scène « les profondeurs furtives des êtres »[149]. Les répétitions font partie du processus précité de la violence d'une mise à nu, recherchée par le metteur en scène. Charlotte Rampling, interprète de Claire, l'héroïne solitaire du premier film de Patrice Chéreau *La Chair de l'orchidée* (adaptation d'un

[148] Propos de Dominique Blanc.
32 min. 40-33 min. 32.
Frédéric Bonnaud, « Patrice Chéreau, affinités électives. Table-ronde », vidéo consultée en ligne sur https://www.cinematheque.fr/video/964.html le 15 avril 2020.
[149] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 16.

roman de James Hadley Chase et scénarisée avec Jean-Claude Carrière), commencé en 1971 et réalisé en 1975, le confirme en ces termes : « Il voulait que tous ses acteurs vivent dans des énergies frémissantes […]. Il voulait ce frémissement avant le débordement […], cet investissement à l'intérieur de soi que vous ne lâchez pas et il voulait qu'on garde en permanence cette hauteur de tension […], aller au bout, au bord du précipice »[150]. Élève au Théâtre des Amandiers à Nanterre dans les années 1980, Didier Sandre l'affirme également : « On devient incohérent, on sait à peine ce qu'on fait, on ne s'appartient plus, tellement on a été broyé […], on est dans une insécurité, une fragilisation »[151]. Pascal Greggory, le Client de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et Thésée dans *Phèdre* de Jean Racine, précise qu'il s'agit pour les comédiens de jouer, comme un enfant, avec « une fracture de l'âme »[152]. Patrice Chéreau désire effectivement que toute l'émotion contenue dans la création passe par les acteurs. L'interprète et le rôle doivent demeurer indissociables et réversibles. Tel un chef d'orchestre traversé par la musique, duquel il adopte la gestuelle et l'attitude par des mouvements amples des mains et des bras, Patrice Chéreau accompagne physiquement les comédiens dans leur jeu, en étant omniprésent sur le plateau. Soit ces propos d'Isabelle Adjani :

> Cette fascination pour les corps, je l'ai retrouvée quand on a tourné *La Reine Margot*. C'est un film sur le désir et sur la mort, donc on en voit des corps qui s'affaissent ! Patrice Chéreau a besoin de sentir les choses dans sa chair. Quand il dirige les acteurs, il prend toujours la place du partenaire pour que ce soit parlant à travers son corps à lui. Ce qui est beau, c'est qu'il est à la fois massif, et très souple. On sent toujours sa présence[153].

C'est pourquoi les répétitions sont importantes aux yeux de Patrice Chéreau, car elles se révèlent un perpétuel échange à travers lequel les acteurs et le metteur en scène se nourrissent pour faire naître un « sous-texte » qui doit colorer le texte et le projeter en acte. Dès ses

---

[150] Propos de Charlotte Rampling.
- 7 min. 06-7 min. 33.
- 10 min. 45-10 min. 56.
Le réveil culturel. 2018. Émission radio. Animée par Tewfik Hakem. Diffusée le 2 mai 2018. France Culture.
Elle le confirme aussi dans une préface dont elle est l'autrice pour :
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 7.
Selon ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau, dès son premier film — où il s'agit de raconter les rencontres de l'héroïne comme autant de coups de foudre — cherche à mettre en scène chaque plan, comme au théâtre. Dans ce cadre, l'artiste fait référence à Roger Planchon, à *La Dispute* de Marivaux — qu'il est en train de monter en parallèle — et au *Tartuffe* de Molière.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974, op. cit*., p. 200, 208 et 216-217.
[151] « "L'épée sur l'épaule", entretien d'Anne-Françoise Benhamou avec Didier Sandre,
OutreScène : la revue du théâtre national de Strasbourg, nº 3, mai 2004, p. 41 ».
Sophie Proust, « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *op. cit.*, p. 69.
[152] Pascal Greggory, « Des solitudes partagées », in Éric Mézil, *op. cit.*, p. 140.
[153] Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 50.

premières mises en scène, l'artiste pratique le « travail à la table » pour que les acteurs apparaissent vierges de leur savoir-faire au moment où ils posent le pied sur le plateau. Durant les mois de répétitions, Patrice Chéreau tente avec ses acteurs de combler les « trous » textuels. Pour ce faire, ils se retrouvent tous dans un corps-à-corps permanent, entre disputes et complicités. Le « sous-texte » qui émerge de cette intimité peut, soit être élaboré avec Patrice Chéreau, soit demeurer le secret des comédiens. Cette première mise en bouche et en corps est une étape de mise à l'épreuve en coopération avec l'acteur dans le seul but de faire entendre l'auteur et de suivre son cheminement souterrain. Marina Hands en témoigne en ces termes :

> Chez Patrice, il y a quelque chose d'immédiat, c'est son investissement personnel dans le travail […]. C'est véritablement quelqu'un qui se donne et qui se dénude aussi beaucoup dans sa façon de lire l'œuvre, dans sa façon de travailler et, en cela, il donne le ton dans une salle de répétitions. On arrive là et on est absolument conditionnés par son investissement à lui qui est énorme […]. Cela paraît être magnifique de s'investir comme ça […][154].

Dans le même ordre d'idées, Dominique Blanc affirme aussi que, dès l'instant où Patrice Chéreau s'adresse à un acteur, il le considère dans sa singularité et dans ce qui le rend unique. En contrepartie, la responsabilité du comédien sur un plateau est importante. Patrice Chéreau fait appel à « l'inspiration », à « la rêverie » et à « l'exigence » des acteurs qui, « d'une représentation à une autre » doivent « avancer dans le travail, tout comme […] d'une répétition à une autre, proposer beaucoup, inventer beaucoup, être très libres »[155].

Patrice Chéreau définit son travail de mise en scène comme un premier regard posé qui est, à ses yeux, essentiel :

> Diriger les acteurs ne veut pas dire les utiliser, mais provoquer en eux la naissance de quelque chose, les modifier, faire que l'émotion du spectacle passe par eux, par la rareté de leur nature, à leur insu ou non […], si le travail avec les comédiens ne va pas en profondeur, si le metteur en scène ne provoque pas leur imagination instinctive et si les comédiens ne sont pas de très grands exécutants, il ne se passera rien sur le plateau ![156].

Si cet artiste est aussi exigeant, c'est parce qu'il attend beaucoup de la part de ses comédiens, autant qu'il fait preuve d'exigence envers lui-même. Charlotte Rampling abonde en ce sens : « C'était un jeune homme très habité. Je n'ai jamais connu quelqu'un comme cela »[157]. Durant la préparation de *Phèdre*, Dominique Blanc ne dit pas autre chose :

---

[154] Propos de Marina Hands.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.

[155] Propos de Dominique Blanc, lors de :
« École d'actrice : Dominique Blanc », captée le 30 avril 2018 au Studio-Théâtre de la Comédie-Française (Paris, I[er]) et diffusée le mardi 12 mai 2020 à 18h30 sur « La Comédie Continue ! » (WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement relatif au Coronavirus).

[156] « Patrice Chéreau, « La mousse, l'écume », entretien avec Émile Copfermann, in *Travail théâtral*, n°11, printemps 1973, p. 14 ».
Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 49.

[157] Propos de Charlotte Rampling.

> Il [Patrice Chéreau] prend fait et cause pour chacun de nos personnages. Il est un monstre à huit têtes qui joue et répète avec nous tous les personnages. Mais derrière cette passion il a cette exigence que j'adore. Avec lui, aux répétitions, l'engagement est total. C'est ce que j'aime par-dessus tout chez lui, c'est sa capacité à obtenir le meilleur de nous[158].

L'acteur dont le metteur en scène rêve est celui qui révèle ses parts d'ombre. La « présence » du comédien est liée à un questionnement éthique, « à un appel à son retour ou à son dévoilement, voire à une nostalgie de son retrait »[159]. Plutôt que de « présence », Patrice Chéreau privilégie davantage les termes de « secret », « mystère » ou « alchimie ». La performance émotionnelle et énergique des acteurs ne se définit donc pas en termes de « présence », car ce concept est sans doute trop usité au théâtre. En effet, un comédien est censé « avoir de la présence » sur scène. Dès lors, il n'est pas question de rayonnement, d'irradiation ou d'incandescence de l'acteur, mais de plonger dans l'obscurité de l'instinct, d'aller plonger au fond de soi, de rechercher les failles et de jouir secrètement du bouleversement et des larmes. Faut-il opposer ces forces occultes au champ religieux auquel appartient la lumière de « la présence » ? La « révélation » a beau appartenir à l'ordre chimique plutôt que mystique, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit du même rapport à l'ineffable. Patrice Chéreau pratique une stratégie de fragilisation auprès des comédiens en répétition. L'angoisse devient source vive pour que l'acteur se voie transcendé par son rôle et que celui-ci devienne agissant. C'est ainsi que le comédien est propulsé dans des zones de jeu inconfortables où il devient vierge et dépouillé de son savoir-faire. Selon Patrice Chéreau, c'est fondamental pour qu'il se passe quelque chose lors des représentations. À chaque spectacle, l'acteur apprend donc à redevenir acteur.

« Organiser le secret » sert à travailler sur les « replis de la conscience »[160] et à approfondir inlassablement la distance paradoxale entre le langage et l'affect. La scène chéraldienne tend à démontrer que la rhétorique ne cesse de celer, dénier et refouler les affects. Pour ce faire, les comédiens doivent faire appel à des ressources profondément enfouies. Cette introspection renvoie à la vérité de l'« entre » des mots et de l'instinct. Selon Patrice Chéreau, cette conception répond à celle du sujet divisé entre la pulsion et le langage, incapable d'être authentique, car il échappe sans cesse à lui-même. Ce rapport à la langue, le metteur en scène

---

1 min. 35-2 min. 32.
Le réveil culturel. 2018. Émission radio. Animée par Tewfik Hakem. Diffusée le 2 mai 2018. France Culture.
[158] Propos de Dominique Blanc.
Marion Thébaud, « Dominique Blanc, une reine dans la tempête », *Le Figaro*, samedi 11 janvier 2003.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[159] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit*., p. 52.
[160] Sarah Barbedette et Pénélope Driant, « Avant-propos », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 14.

le doit à William Shakespeare. Au lieu de rapprocher les gens, les mots les éloignent. Il y a donc lieu de lutter corporellement et en permanence contre le langage :

> [P]our Chéreau, chez Koltès comme chez Marivaux, et sans doute dans tout grand texte dramatique, le langage sert à voiler la situation, à la dénier ou à la transformer, à la masquer ou à la combattre, pas à l'exprimer. A tout moment la parole du personnage entre dans un rapport de force avec ce qu'il vit ; et si parfois, sans même le vouloir ni le savoir, elle se laisse traverser par la réalité du désir, jamais elle ne la maîtrise. Et c'est dans cette impossibilité constitutive du langage à dire le réel, dans ce rendez-vous manqué du sujet avec lui-même qu'agence toute prise de parole, que gît la possibilité même du théâtre[161].

« Organiser le secret » revient donc à placer sur cette faille — par laquelle passera subrepticement une forme de vérité — le personnage et l'acteur dont le jeu provient du décentrement, du tréfonds et de ce qui résulte du déchirement. Les personnages qui composent le monde de Patrice Chéreau sont embrigadés dans leur passion amoureuse, érotique ou leur narcissisme et le réel se répercute inévitablement sur eux. Tout être humain désirant ou entièrement tourné vers le plaisir est inéluctablement sacrifié et broyé. Quand l'être se voit dessaisi du langage, il est rattrapé par son corps[162]. L'inadéquation du langage verbal face à l'éducation sentimentale — pour reprendre le titre flaubertien — demeure le leitmotiv de l'œuvre chéraldienne, car le désir y est omniprésent et demeure la source du langage, tandis que l'objet est l'anéantissement. Se produit une mise en scène de la confrontation du théâtre à sa cessation, autrement dit à la parole et à son impossibilité, son inanité et son extinction. Par conséquent, les piliers chéraldiens sont l'aphasie, l'étrangeté et le secret. C'est précisément ce caractère secret qui lie les répétitions à l'intime, car, d'une part, elles s'avèrent protégées des regards extérieurs et préservées pour les participants. D'autre part, les répétitions rendent pleinement compte de la direction d'acteurs de Patrice Chéreau où l'intimité du comédien renvoie à l'intériorité. Lieu d'un rapport érotique, d'une relation intime et d'une proximité charnelle, les répétitions permettent ainsi le déploiement d'une subjectivité.

En l'occurrence, le cas de Marina Hands est exemplaire de l'intimité créée par Patrice Chéreau avec une actrice dans le huis clos des répétitions. Lors de la préparation de *Phèdre* de Jean Racine, ce metteur en scène dit à Marina Hands qu'Aricie ressemble à Mère Teresa, ou plus précisément à une sainte vertueuse, en perte de repères dès l'instant où elle pose les yeux sur Hippolyte[163]. Dès lors, Aricie doit se montrer « sauvage » et « héroïque »[164], virginale,

---

[161] Anne-Françoise Benhamou, *Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 62-63.
[162] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 47.
[163] Patrice Chéreau, « *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004 [DVD] - Bonus des répétitions.
Patrice Chéreau dit la même chose au sujet de Violetta, héroïne de *La Traviata* de Giuseppe Verdi.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971*, *op. cit.*, p. 145.
[164] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit.*, p. 260.

bouleversante, souffrante, digne, pudique, vibrante, exaltée, élancée telle une Amazone[165], sensible, farouche, véhémente, engagée, dure, virile, guerrière, orgueilleuse et déterminée. Patrice Chéreau incite donc la jeune comédienne à mettre au jour les contradictions de son personnage : « N'aie pas peur du contraste, cherche-le : il y a cinq minutes tu étais une Amazone, maintenant tu es un petit bébé qui pleure »[166]. Patrice Chéreau la définit comme une actrice « formidable »[167]. Il aime créer une intimité avec la personne avec laquelle il travaille, se centrer uniquement sur elle et ne répéter qu'avec elle. En effet, le metteur en scène fait fréquemment travailler des scènes isolément avec un ou deux comédiens pour diriger plus intimement le fil conducteur d'un rôle et aller encore plus loin. Les transformations se révèlent et les conflits se règlent à ce moment-là. Les acteurs devront mettre cela en pratique durant les répétitions sur le plateau :

> J'ai découvert que je répète magnifiquement à deux. J'aime travailler avec un acteur seulement : personne d'autre que l'acteur, ou l'actrice, et moi. C'est un peu frustrant pour les autres, mais, dans ce contexte, on peut se dire ce que l'on ne se dirait pas autrement, les conflits se règlent plus facilement et les difficultés sont surmontées ainsi[168].

La complicité avec Patrice Chéreau permet à Marina Hands de révéler la psychologie et la force insoupçonnée d'une figure racinienne longtemps considérée comme secondaire : « Vierge interdite d'amour, Aricie est une captive qui a transformé son enfermement en force […]. Une enfant solitaire. À force d'avoir connu la souffrance elle aurait une vieille âme dans un corps de jeune fille »[169]. N'ayant plus de parents, d'appui ou de mentor, Aricie paraît ainsi incarner pour Hippolyte « l'espoir symbolique d'une liberté dégagée »[170]. La captivité a vraisemblablement fait mûrir cette jeune femme, comparable à une femme-enfant face à Hippolyte. Vis-à-vis d'Hippolyte, Aricie ressemble à la Reine Margot face à La Môle dans le film chéraldien *La Reine Margot*. Devant la figure martyriale et christique de La Môle, la Reine Margot est comparable à la Piéta, à la longue chevelure noire, en écho au Nô et au kabuki[171]. Il

---

[165] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.
[166] « Extrait de *Dernières répétitions*, op.cit, 40' ».
Manon Worms, « Phèdre : exhiber les victimes, ensanglanter Racine », communication, le vendredi 18 novembre 2016, lors du colloque *Chéreau en son temps*, 17-19 novembre 2016, article non publié et envoyé par l'autrice.
[167] Propos de Patrice Chéreau.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
[168] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.7.
[169] Propos de Marina Hands.
Théâtres, avril-mai 2003, Patrick Sourd, « Portraits. Enfance de l'art ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[170] Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*)*, Paris, Champion Essais, 2021, p. 151.
[171] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 266. En regard, il est significatif de remarquer que, le 16 février 1976, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung*, conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau définit déjà Brünnhilde comme « Japonaise et blanche irréelle ».

en va de même pour Aricie face à Hippolyte. Cette dernière fait preuve d'une lucidité brutale. Marina Hands apparaît « étrange et forte, impressionnante, à la mesure de ce monde sauvage, dépourvu de tendresse, où règnent les fureurs de l'impuissance »[172]. Du trouble de « la révélation du non-dit amoureux » qu'elle partage avec Hippolyte[173], à la défense avec passion et conviction du jeune homme face à Thésée[174], Marina Hands, au « port noble », à l' « élégance naturelle » [175] et au jeu sobre, décrit le parcours graduel « du spectre de la passion »[176]. Elle peut paraître perdue et aqueuse (en larmes) et devenir soudainement courageuse et directe. Selon la jeune comédienne, tous les acteurs de la distribution se doivent de respecter la « ligne intérieure » donnée par Patrice Chéreau lors des répétitions. Cette « ligne intérieure » peut, en revanche, dévier à chaque représentation. Selon Monique Le Roux, Marina Hands est la « révélation du spectacle »[177]. Quant à Fabienne Arvers, elle affirme que cette comédienne est, par son visage, sa voix et son maintien oblique à la fois fragile et harmonieux, une « tragédienne rayonnante » et une « grande comédienne » révélée par Patrice Chéreau[178]. Voici comment l'actrice définit le metteur en scène :

> C'est une de mes idoles […]. Il fait partie des gens qui donnent un sens extrêmement profond au métier d'acteur. Sa direction d'acteurs est inoubliable. Avec lui, on a l'impression de faire le plus beau métier du monde, d'être au cœur des choses tout le temps. Si on aime être au plus près des hommes et de leurs contradictions, c'est dans une salle de répétitions, avec lui, qu'il faut être[179].

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit*., p. 153.

[172] Propos de Marina Hands.
Théâtres, avril-mai 2003, Patrick Sourd, « Portraits. Enfance de l'art ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[173] Selon Patrice Chéreau, la drague atteint son paroxysme quand l'un / une dit à l'autre qu'on ne veut plus de lui / elle.
Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre " derrière les mots " », *Genesis*, n° 26, 2005, p. 62.

[174] Ces vers raciniens font partie des préférés de Marina Hands :
« Et comment souffrez-vous que d'horribles discours
D'une si belle vie osent noircir le cours ?
Avez-vous de son cœur si peu de connaissance ?
Discernez-vous si mal le crime et l'innocence ?
Faut-il qu'à vos yeux seuls, un nuage odieux
Vous dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux ? ».
Vers 1427-1432, scène 3, acte V, p. 101.
Propos de Marina Hands.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.

[175] Micheline Servin, « Théâtres institutionnels et répertoire », *op. cit*., p. 252.

[176] Propos de Patrick Sourd.
Théâtres, avril-mai 2003, Patrick Sourd, « Portraits. Enfance de l'art ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[177] *La Quinzaine littéraire*, du 16 au 31 mars 2003, Monique Le Roux, « Double visage de Racine ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[178] *Les Inrockuptibles*, mercredi 12 février 2003, Fabienne Arvers, « Marina Hands. Comédienne chez Chéreau ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[179] Propos de Marina Hands.
Elle, lundi 3 mars 2003, Camille Pouzol, « Connexions. Ses proches, ses amis, son réseau : la bande de… Marina Hands ».

Patrice Chéreau agissait avec Marina Hands comme avec un animal, elle-même étant timide, peu bavarde et en pleine crise de légitimité face à ses parents, Ludmila Mikaël et Terry Hands, renommés dans l'art du théâtre. Le metteur en scène faisait preuve de finesse psychologique avec elle, comme avec chaque individu qu'il avait devant lui. C'est ainsi que Marina Hands s'est rapidement sentie en confiance à ses côtés. Son individualité de jeune actrice, tel un bloc de glaise à façonner, a visiblement plu à Patrice Chéreau. Au commencement des répétitions, la jeune actrice fermait beaucoup les yeux, pétrifiée par la peur, et lui, avec tendresse, l'encourageait à oser. Immédiatement, une complicité s'est installée entre eux par le rire, face à la fragilité émotionnelle, au doute et aux zones d'ombre du personnage qu'est Aricie. En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau rentrait en complicité, par le rire, avec son intériorité et son intimité de comédienne débutante[180]. À en croire Denis Podalydès (505ème sociétaire de la Comédie-Française et modèle de référence aux yeux de Marina Hands[181]), en tant qu'actrice, elle « n'est pas une des jeunes premières lisses […]. Elle peut jouer aussi bien une femme extrêmement fragile et innocente qu'une vampe, une Madame de Merteuil [héroïne des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos], une manipulatrice. Elle peut être à la fois la victime et le bourreau »[182]. Cette liberté personnelle de jeu, Marina Hands la doit véritablement à Patrice Chéreau[183].

Lors des représentations de *Phèdre* de Jean Racine, Valérie Nègre, assistante à la mise en scène, a d'ailleurs posé la question suivante à Marina Hands : « Cela ne vous ennuie pas que Patrice soit absent et que ce soit moi qui vous fasse les retours chaque soir ? », et la jeune comédienne lui a répondu, en raison de l'intensité des moments vécus en répétition : « Non, car

---

Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[180] En 2006, dans sa loge de pensionnaire à la Comédie-Française, qu'elle partage avec Léonie Simaga, Marina Hands avait un portrait de Patrice Chéreau : « on a créé *Phèdre* et je jouais Aricie. Le travail avec lui a été pour moi une chose très fondatrice. Il m'a donné confiance en moi et […] en ma légitimité en tant qu'actrice, à un moment où je doutais énormément de cela, parce que j'étais la fille de ma mère et que j'étais "un enfant de la balle". Donc, pour les gens, tout paraissait facile pour moi. Je me disais : "est-ce que finalement j'ai vraiment ma place ou est-ce qu'effectivement je suis une imposture ?". Et Patrice, comme c'est quelqu'un que j'admirais énormément et que je trouvais absolument pur dans sa démarche artistique, je me suis dit : "si cet homme pose un regard sur moi, s'il me fait travailler et s'il m'aime, ça veut dire que je vaux quelque chose" ».
Laissez-vous tenter. 2007. Émission radio. Animée par Monique Younes. Diffusée le 21 mai 2007. RTL.
Sur la question de la légitimité de Marina Hands, nous renvoyons le lecteur à notre article :
Marine Deregnoncourt, « Marina Hands sur la scène théâtrale : la légitimité d'une " parole autorisée " », *Théâtres du monde*, n°32, 2022, p. 361-379.

[181] Propos de Marina Hands.
Hubert Lizé, « Marina Hands arrive chez Molière », *Le Parisien*, 13 février 2006.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

[182] Propos de Denis Podalydès.
Esprits libres. 2007. Émission télévisée. Animée par Guillaume Durand. Diffusée le 4 mai 2007. France 2.

[183] Propos de Marina Hands.
Laurence Haloche, « Marina Hands. Le goût du doute », *Le Figaro Magazine*, 26 septembre 2009, p. 102.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

il est avec nous chaque soir ». Valérie Nègre nous a confié : « Cela m'a beaucoup émue, car c'est magnifique d'arriver à ce niveau-là pour un metteur en scène »[184].

Cette « problématique de la subjectivité » recherchée par Patrice Chéreau auprès des actrices et des acteurs, dans l'intimité des répétitions à huis clos, n'a d'autre visée que de « raconter des histoires ». Tel est le but poursuivi par la pratique artistique nommée par ce metteur en scène, « théâtre de l'allégorie ». En étant au plus près de l'intimité des comédiennes et des comédiens, Patrice Chéreau rend son « théâtre de l'allégorie », « théâtre de l'intime ».

2. « Raconter des histoires » avec des corps d'acteurs ou le projet dramaturgique d'un « théâtre de l'allégorie »[185] qui devient « théâtre de l'intime » : un « théâtre de chair et de pensée »[186]

La force centrifuge, caractéristique de ce rapport érotique avec les comédiens lors des répétitions, n'a qu'un seul but pour Patrice Chéreau : « raconter des histoires », autrement dit faire partager, au moyen de récits initiatiques lors des représentations (force centripète), l'expérience du réel et « rendre crédible » ce qu'il a envie de voir ou les gens desquels il désire percer le secret[187]. En effet, il veut faire sentir, dans les êtres, ce qu'ils cachent et surtout ce qu'ils se dissimulent à eux-mêmes en creusant « des abîmes entre les mots et les corps »[188], en faisant voir le sens caché des images et en piégeant, dans les récits, cette part de réel qui se définit comme une faille, à savoir le rapport au monde, le sexe et le désir. À ses yeux, le désir est sexuel et intrinsèquement lié à la mort. Les histoires que Patrice Chéreau souhaite raconter concernent un sujet humain aux prises avec ses désirs.

---

[184] Propos de Valérie Nègre, lors d'une conversation informelle, le jeudi 7 mars 2019.
Elle affirme la même chose ici : Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 345.

[185] L'allégorie est une figure de style, comparable à une métaphore, qui consiste à exprimer autre chose que ce que l'on dit et à se servir d'un discours pour faire entendre autre chose.
Définition fondée sur les propos contenus dans :
Anne Surgers, Gilles Declercq, et Anne-Élisabeth Spica, *Et que dit ce silence ? : La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 67-68.
Les notes manuscrites conservées à l'IMEC démontrent que, dès *L'affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche, Patrice Chéreau énonce ce qui deviendra son mantra : « raconter une histoire ».
Propos de Patrice Chéreau également relatifs à *La Fausse Suivante* de Marivaux.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 147.

[186] Martial Poirson, « Introduction - Un théâtre de chair et de pensée », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°265, 2015, p. 10.

[187] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, quatrième de couverture.

[188] *Ibid.*, p. 10.

Selon Jean-Jacques Nattiez[189], Patrice Chéreau est un raconteur d'histoires, au sens anthropologique du terme, car il pratique à la fois la narration, l'invention et la recréation. En effet, ce metteur en scène reprend les éléments de la poïétique initiale d'une œuvre qui lui paraissent nécessaires et utiles pour pouvoir raconter le monde contemporain et inventer à sa guise. Dès lors, il récupère un texte et le retraduit à destination du public. C'est ainsi que le sens des œuvres choisies demeure pleinement vivant.

Les histoires que Patrice Chéreau entend raconter peuvent non seulement contenir le monde, mais aussi les difficultés auxquelles les êtres humains sont confrontés ainsi que leur manière d'être au monde pour démontrer la façon dont les gens gèrent (ou pas) leur vie et peinent à vivre ou à mourir. Tout comme Bertolt Brecht, la narration est pour Patrice Chéreau vraisemblablement la seule façon de partager le réel et de ne pas demeurer seul face à l'énigme du monde.

En tant que matrice de ses récits, de son travail cinématographique et de mise en scène au théâtre ou à l'opéra, le manque, la perte, la disparition, l'absence et l'impossibilité sont sans cesse évoqués par Patrice Chéreau. Toutefois, il insiste sur l'envers positif de ces termes, à savoir le plaisir de travailler, le désir réactivé et l'énergie toujours renouvelée. La frustration est donc au cœur de sa réflexion[190] : « Pour Chéreau, rien n'est jamais abouti. Il mène un combat sans répit vers un idéal qu'il ne connaît pas […], il y a toujours un fond d'anxiété »[191]. C'est la raison pour laquelle ses réalisations (dé)montrent comment se dérobe au désir la pleine jouissance de l'amour, du pouvoir, de la fusion avec autrui, de l'innocence de l'érotisme et de la connaissance de soi-même. En d'autres termes, il entend explorer l'humain comme une surface qui sépare la région du semblable (du *je*) de celle de l'altérité (de *nous*). Sous les instincts de conservation et de plaisir, Éros et Thanatos planent sur son œuvre, marquée par la peur de la fin de la vie réelle, sociale ou amoureuse. En l'occurrence, dans le « théâtre intime », la pulsion de vie, l'existence et l'amour impossible sont corrélés à la pulsion de mort, au deuil permanent et à la mélancolie.

[189] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois, 1983, p. 86-87 et 126.
[190] Un seul et unique moteur pour Patrice Chéreau : « l'insatisfaction perpétuelle ».
Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 52.
[191] Propos d'Isabelle Adjani.
Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 50.

La réception critique de ce metteur en scène se caractérise par une vision tragique du rapport de l'être humain au monde. Or, que ce soient ses mises en scène ou ses films, toutes ses créations encouragent le désir. L'échec des personnages n'est pas présenté comme tel mais « comme la forme inéluctable que prend l'aventure de vivre »[192]. Il s'agit d'aimer la surprise livrée par la réalité. Le résultat de cette expérience est fréquemment cruel, mais la douleur exacerbée donne l'impulsion aux aspirations des êtres humains, à leur entêtement, à leur libre arbitre et à leur envie de vivre. Cependant, il s'avère impossible de trouver ce qui va combler leur manque. Tout ce qu'ils découvrent, c'est l'insolubilité de leur propre désir. Il leur est seulement possible d'accéder à eux-mêmes et à leurs contradictions en se confrontant au réel et au monde.

L'attrait de Patrice Chéreau pour la subjectivité, les affects et les pulsions est indissociable de sa passion pour la réalité. Il entend vivre au présent sans se soucier du passé, du futur, de la nostalgie ou des promesses[193]. Son théâtre met en exergue l'impossibilité amoureuse, l'échec, le deuil, la mort de personnages mélancoliques, comparables à des morts-vivants ; autant d'antidotes contre la mélancolie. Le metteur en scène s'intéresse également aux faiblesses, aux blessures enfouies et à l'inassouvissement. Ce souci du réel renvoie à la perspective réaliste, telle qu'elle est définie par Bertolt Brecht, à savoir :

> [Q]ui dévoile la causalité complexe des rapports sociaux ; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante ; qui écrit du point de vue de la classe qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société humaine ; qui souligne le moment de l'évolution en toute chose ; qui est concret tout en facilitant le travail de l'abstraction[194].

Patrice Chéreau définit son théâtre comme un art de l'allégorie *, autrement dit de la monstration capable comme en peinture de figurer le sens et de faire devenir visible l'abstraction du drame[195]. Il s'agit d'inventer des images dialectiques, vraisemblablement en référence à *L'Origine du drame baroque allemand* de Walter Benjamin. Ce philosophe définit l'allégorie en opposition à l'unité « du sensible et de l'intelligible » du symbole romantique[196].

---

[192] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 9.
[193] C'est la raison pour laquelle Patrice Chéreau n'apprécie guère les hommages ou les rétrospectives.
Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 15.
[194] Bertolt Brecht, *Sur le réalisme. Ecrits sur la littérature et l'art* 2, Paris, Ed. l'Arche, 1970 repris dans :
Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, p. 41.
[195] C'est exactement ce qu'il vise aussi quand il met en scène *Toller* de Tankred Dorst.
Julien Centrès, « Quand Chéreau écrit l'histoire. *Toller*, une expérience singulière », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 151.
Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 152.
Définition de l'allégorie à retrouver dans notre « glossaire », p. 572.
[196] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 35.

Pour Walter Benjamin, l'allégorie se refuse à opérer une fusion ou une synthèse. Au contraire, c'est un concept qui n'a de cesse de manifester une tension entre la forme et le sens. Le théâtre de Patrice Chéreau en est caractéristique, car, d'une part, il tend vers l'authenticité de la vie sur scène et, d'autre part, « vers la netteté d'un contenu critique »[197]. Contrairement au symbole, l'allégorie vise à révéler le particulier dans l'universel. En effet, l'allégorie précipite la signification dans un personnage, un objet ou une image. En incarnant l'idée la plus abstraite (violence du fonctionnement du pouvoir ou perversion des jeux du désir) dans le concret (matériau corporel et pulsionnel, matière d'un sol ou d'un mur, la lumière ou l'étrangeté d'un lieu), Patrice Chéreau entend « ouvrir des brèches vertigineuses dans la reconnaissance du réel et dans le naturalisme revendiqué du jeu ; à créer dans la surface du visible un appel vers la profondeur »[198]. Selon Christian Schiaretti, il existe, dans le théâtre allégorique défini par la pulsion et la chair du verbe, des « traces d'une forme opératique dans lesquelles la musique joue un rôle fondamental et est certainement un au-delà du sens porté »[199].

Le théâtre de Patrice Chéreau est « tout aussi tendu vers l'authenticité de la vie sur scène que vers la netteté d'un contenu critique et […] le principe figuratif consiste à organiser sans relâche, par des déplacements, des contradictions, des paradoxes, des renversements, des retournements, un hiatus au cœur des images, où s'incarne le drame »[200]. D'ailleurs, le metteur en scène avoue qu'il entretient une relation viscérale avec les images et leur production depuis son enfance grâce à son père, artiste-peintre. Il existe *de facto* un hiatus entre l'opacité corporelle et la lisibilité d'une lutte ou de l'inéluctabilité du désir, entre la matière d'un lieu et l'idée induite par ce lieu, entre le caractère brutal et sourd d'un geste et la signification de la composition d'un tableau. Le surgissement soudain du réel sur scène affirme la permanence d'un ailleurs poético-philosophique qui l'habite et lui confère sa force et sa profondeur.

[197] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 35.
[198] Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 33 et 41.
[199] Ces propos de Christian Schiaretti concernent initialement Paul Claudel.
Toutefois, ils siéent également, nous semble-t-il, parfaitement à Patrice Chéreau.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 462.
[200] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 35.

Patrice Chéreau désire « faire de la scène le lieu d'une magnificence plastique » en même temps qu'un monde dont la vérité repose sur une dépense d'énergie, sur l'animalité corporelle et sur la violence matérielle. Dans l'univers chéraldien, prédominent, aux côtés de l'animalité, l'enfance et « l'innocence coupable »[201]. Ceci entraîne inévitablement pour le public une expérience paradoxale et divisée oscillant entre manque et plénitude. Dominique Blanc, interprète de Phèdre, affirme que « le public se sent concerné par une histoire tragique, cela le touche et renvoie à l'expérience de chacun »[202]. En effet, le metteur en scène oppose aux corps immobiles de la salle l'humanité qui surgit sur scène fondée sur des sentiments confus. Cette opposition radicale génère « un abîme sensible pour les spectateurs »[203] en leur renvoyant si violemment cet écart entre la conscience et les actes. Cela les émeut, comme si le caractère intense « d'un voir et d'un comprendre »[204] ne peut se produire qu'en faisant fi des corps. Patrice Chéreau contraint ainsi l'être humain à entreprendre une quête et à renouer avec des problèmes qui sont censés être profondément enfouis.

Le parcours artistique et la « méthode Chéreau » étant désormais énoncés, intéressons-nous maintenant, en miroir, à Yves Beaunesne et voyons en quoi il peut être considéré comme un héritier de Patrice Chéreau.

3. Yves Beaunesne, héritier de Patrice Chéreau

> « [Patrice Chéreau] a laissé une œuvre qui […] le dépasse aujourd'hui […], il n'a jamais été aussi présent et il est […] permanent et constant. On n'a malheureusement plus de nouveaux spectacles de Patrice Chéreau, mais tout est là et en tout cas pour ceux qui ont travaillé avec lui […], il est immanent […]. Il y a peu de gens qui ont laissé une marque pareille et aussi durable […], il est omniprésent »
>
> Olivier Barot[205].

Agrégé des Lettres et Docteur en Droit, Yves Boonen / Beaunesne naît en 1958 en Belgique. Son grand-père était instituteur et son père, avocat. Il suit une formation à l'I.N.S.A.S. (Institut national supérieur des arts du spectacle) à Bruxelles ainsi qu'au C.N.S.A.D. (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique) à Paris, en tant qu'élève libre. Il y a

[201] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 83.
[202] Sophie Pailloux-Riggi, *Phèdre*, Paris, Nathan, 2012., p. 165.
[203] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 48.
[204] *Ibidem*.
[205] Propos d'Olivier Barot, confirmés par Dominique Blanc, lors de :
« École d'actrice : Dominique Blanc », captée le 30 avril 2018 au Studio-Théâtre de la Comédie-Française (Paris, I[er]) et diffusée, le mardi 12 mai 2020 à 18h30 sur « La Comédie Continue ! » (WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement relatif au Coronavirus).

notamment pour professeurs Daniel Mesguich[206] et Gérard Desarthe[207]. Après être passé par le théâtre, la télévision et le cinéma[208], Yves Beaunesne crée en 1994 la Compagnie des Petites Heures.

Fort de son lien avec Patrice Chéreau[209], Yves Beaunesne s'essaye dès 1995 à la mise en scène avec *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev. En novembre 1997, il propose *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind au T.N.P. (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne. Cette création est présentée au Théâtre de la Ville à Paris, avant une tournée en France et à l'étranger jusqu'au mois d'avril 1999. Traduite en français et adaptée par Yves Beaunesne lui-même avec la traductrice Renée Wentzig[210], la pièce est disponible aux Éditions Actes Sud-Papiers. Cette pièce fait partie des œuvres qui ont grandement influencé Patrice Chéreau, notamment pour sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux. C'est d'ailleurs ce titre que le comédien et metteur en scène, 533^{e} sociétaire de la Comédie-Française, Clément Hervieu-Léger a choisi pour sceller ses retrouvailles scéniques avec le scénographe Richard Peduzzi, cinq ans après le décès de Patrice Chéreau en 2018 à la Comédie-Française (Salle Richelieu). Quant au lieu, le T.N.P. (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne, il a été dirigé par Patrice Chéreau.

Préalablement à *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, Yves Beaunesne présente, le 2 novembre 1999 au Théâtre-Vidy E.T.E. de Lausanne en Suisse, *La Fausse Suivante* de Marivaux[211]. Cette mise en scène est reprise à Paris au Théâtre de la Ville, avant de partir en tournée en France jusqu'au mois de mai 2000. Entre argent / amour et soumission / liberté, les jeunes protagonistes marivaudiens arrivent à l'âge adulte : « Comment leur appétit de […] vie s'exprime-t-il face à cette situation sauvage, très moderne ? »[212].

---

[206] Comédien et metteur en scène, contemporain de et influencé par Patrice Chéreau.
[207] Interprète phare de Patrice Chéreau, il a incarné notamment les rôles de Peer Gynt et d'Hamlet.
[208] Yves Beaunesne :
- en octobre 1989, sort vainqueur du Marathon du scénario de Lussas (Ardèche) avec *Appel d'air* ;
- en décembre 1990, est finaliste du concours de scénario « Ciné Art » avec *Paulina* ;
- en 1991, propose un scénario *Le Ciel de la terre* qui va être sélectionné pour le Prix Genève-Europe du scénario ainsi que pour le Grand Prix International du Meilleur Scénariste ;
- en 2000-2001, il finalise, aux côtés de Marion Bernède, un scénario pour un long-métrage, *Le Jour où nous serons fauchés comme des rats d'église*.
La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Paris, 2001, documents d'information disponibles à la Bibliothèque Nationale de France (site Richelieu, arts du spectacle) et consultés le mardi 26 février 2020.
[209] Durant cinq ans, Yves Beaunesne assiste Patrice Chéreau sur l'opéra *Wozzeck*, le film *La Reine Margot* et l'ultime mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès.
[210] Tout comme Patrice Chéreau, Yves Beaunesne est germaniste.
[211] Patrice Chéreau a également mis en scène cette pièce de Marivaux, en 1985, au théâtre des Amandiers à Nanterre.
[212] Propos d'Yves Beaunesne.

Marivaux introduit le doute à l'égard de la liberté et exclut toute idée de « caractère » propre au XVII[e] siècle*[213]. Nous pouvons donc passer à la sauvagerie, en un instant : « On a travaillé sur l'état d'adolescence, sur le trouble qui suscite la découverte du corps, du sexe, de sentiment et sur le muscle de la curiosité »[214]. Dans ce cadre, le « langage ment autant que le corps avoue »[215]. Cela n'est pas sans faire écho à la mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute*, autre pièce de Marivaux. En effet, il suffit de reprendre ici les propos d'Anne-Françoise Benhamou pour s'en persuader : « chez Marivaux, le langage est un moyen pour les personnages de se défendre de leur propre intimité et en même temps cette intimité les met tout le temps dans l'impasse par rapport au langage »[216]. En l'occurrence, cette intimité est intrinsèquement liée au corps, qui se voit opposé au langage marivaudien.

Selon Yves Beaunesne, le langage marivaudien se caractérise par une ponctuation qui tend à construire la phrase à l'égard du son et contraint à se défaire des « intonations fermées. Les choses semblent alors comme si elles étaient soufflées, ou jetées »[217]. Les mots ne sont donc pas choisis au hasard. Il s'agit de les aimer pour eux-mêmes, leur allure, leur poids et leur couleur.

L'action commence à l'aube, à l'issue d'une nuit blanche. Yves Beaunesne a opté pour un plateau nu, entre opacité et transparence, tel un « lieu de passage intérieur, au sol blafard, d'où s'élève un mur aux tons de plus en plus chauds »[218]. Tout comme Patrice Chéreau, ce metteur en scène s'intéresse prioritairement à l'espace. En 1999, il rencontre le scénographe Damien Caille-Perret. Depuis, tous deux entretiennent un compagnonnage fertile. Le parallèle entre ces deux hommes et Patrice Chéreau avec Richard Peduzzi est ainsi tout trouvé.

Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène Théâtre, 2009, p. 224.

[213] Selon Sophie Marchand et Pierre Frantz, le « caractère » désigne un ensemble « de traits caractéristiques d'un tempérament particulier réunis pour faire d'un personnage une sorte d'archétype psychologique ou social ».
Pierre Frantz et Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 579.

[214] Propos d'Yves Beaunesne.
Pierre Frantz et Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 224.

[215] *Ibidem*.

[216] Propos d'Anne-Françoise Benhamou.
28 min. 45-28 min. 58.
Du jour au lendemain. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 29 mai 2014. France Culture.

[217] Propos d'Yves Beaunesne.
Pierre Frantz et Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 224.

[218] *Ibidem*.

Quant à la musique de ce spectacle, elle est jouée en live. En effet, des musiciens sont présents sur scène et jouent des instruments à cordes. Ils tendent à rendre les craquements et les tensions propres à « l'état de rétention des personnages »[219]. Au mois de novembre 2018, Yves Beaunesne mettra à nouveau Marivaux en scène au Théâtre d'Angoulême, avec *Le Prince travesti*. Encore un exemple témoignant de cette filiation entre les deux metteurs en scène que nous avons postulée dès l'introduction générale de notre thèse.

Le 14 janvier 2003, Yves Beaunesne propose au Théâtre de l'Union à Limoges un diptyque autour de deux courtes pièces en un acte d'Eugène Labiche : *Edgard et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol*. Cette création est présentée en province, à Paris et à l'étranger, avant d'être reprise en 2003-2004. Rappelons qu'au commencement de sa carrière, Patrice Chéreau a aussi monté une pièce d'Eugène Labiche intitulée *L'affaire de la rue de Lourcine*. Qu'il s'agisse de Patrice Chéreau ou d'Yves Beaunesne, ils apprécient de monter des pièces peu connues de « classiques » ou d'auteurs quasiment inconnus.

Tout comme son mentor, Yves Beaunesne s'essaye également à la mise en scène du théâtre lyrique à l'Opéra de Lille. Dans ce cadre, il propose le 13 mai 2006 *Werther* de Jules Massenet, sous la direction musicale d'Alain Altinoglu. Encore un nouveau parallèle avec Patrice Chéreau, amateur du préromantisme allemand. Au printemps 2008, Yves Beaunesne se retrouve à l'Opéra de Lille pour y présenter *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, avec Roberto Rizzi Brignoli en chef d'orchestre . Ce spectacle est repris en 2010 à l'Opéra de Dijon.

En 2007, Yves Beaunesne met en scène un diptyque claudélien. Au printemps (précisément le 30 mars), il crée *Partage de midi* à la Comédie-Française, spectacle repris en septembre 2009 au Théâtre Marigny et en tournée internationale[220]. À l'automne, il propose en parallèle *L'Échange*, en collaboration avec le Théâtre de la Place à Liège, création qui part en tournée et qui est accueillie le 15 novembre 2008 par le Théâtre National de la Colline à Paris. Hormis ces événements artistiques, Yves Beaunesne quitte, en janvier 2007, ses fonctions de directeur de la Manufacture-Haute École de Théâtre de la Suisse romande à Lausanne.

[219] Propos d'Yves Beaunesne.
Pierre Frantz et Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 224.
À l'image de son mentor, Yves Beaunesne apprécie la musique sur scène.
[220] Nous nous intéresserons à ce spectacle dans la suite de notre étude.
Soulignons déjà le fait qu'Yves Beaunesne met en scène le répertoire claudélien, parallèlement à ses créations à l'opéra.

Le 13 janvier 2009, l'artiste fait découvrir l'Ensemble Philidor à la Maison de la Culture de Bourges, en partenariat avec le Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet à Paris. Cet ensemble musical, sous la direction artistique du metteur en scène et musicale de François Bazola, propose une version pour instruments à vent de *Cosi fan tutte* de Mozart, soit l'histoire d'amour de deux jeunes couples, à l'aube de leur vie. Forte de son ovation dès sa création, cette version part en tournée en France et à l'étranger. Semblable à *La Dispute* de Marivaux, cette œuvre lyrique a également été mise en scène par Patrice Chéreau en 2006 avec Clément Hervieu-Léger comme collaborateur artistique.

En juillet 2009, le Festival d'Aix-en-Provence invite Yves Beaunesne à mettre en scène *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, aux côtés de l'Académie européenne de musique. À cette occasion, le metteur en scène retrouve Alain Altinoglu à la direction musicale. Ce spectacle connaît une tournée durant la saison 2010-2011. En 1974, au seuil de sa carrière, Patrice Chéreau a aussi monté un opéra de Jacques Offenbach intitulé *Les Contes d'Hoffmann*. Dans le même ordre d'idées, en février 2012, au Théâtre de La Blaiserie à Poitiers, Yves Beaunesne met en scène *L'Intervention* de Victor Hugo. C'est la toute première pièce que Patrice Chéreau a mis en scène en 1964, à l'âge de 20 ans, au Lycée Louis-le-Grand à Paris.

Par ailleurs, les mises en scène beaunesniennes font écho à la distanciation brechtienne[221]. Ce parti pris permet aux acteurs de ne pas s'identifier à leur personnage pour que cela devienne poreux avec le public. Rappelons que Patrice Chéreau a également été imprégné par Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble, et plus largement par la littérature allemande.

De surcroît, dans les créations artistiques d'Yves Beaunesne, un musicien accompagne le spectacle théâtral. Les deux arts doivent fonctionner ensemble pour raconter la même histoire. L'onirisme et la chorégraphie font aussi partie intégrante de l'espace scénographique. Yves Beaunesne apprécie particulièrement les tragédies, car le public attend toujours du metteur en scène sa façon de raconter comment un événement tragique aurait pu mieux se passer. En l'occurrence, la tragédie induit une idée de bonheur[222].

[221] Précisons que, selon Bernard Sobel, Bertolt Brecht est un grand lecteur de Paul Claudel, auteur fortement influencé par Arthur Rimbaud. Il postule donc une filiation manifeste entre ces trois artistes.
Sever Martinot-Lagarde, « Claudel et Brecht. Deux parcours dramaturgiques en miroir », in Didier Alexandre (éd.), *op. cit.*, p. 289.
[222] Jean-Pierre Sarrazac rappelle que Maurice Maeterlinck postulait déjà « le tragique du bonheur ».
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 16.

Soit ces propos d'Antoine Vitez :

> À force de travailler sur la tragédie, un jour j'ai pensé que la nécessité de la tragédie dans la littérature, dans la vie et dans le théâtre, c'est le bonheur ! Ce qu'on appelle Tragédie, c'est le seul moyen que nous avons de représenter le bonheur, ou plutôt l'ombre du bonheur… Oui, la tragédie ne nous dit qu'une chose, qui est ceci : « Comme nous aurions pu être heureux… »[223].

Dans le contexte tragique, le comédien doit pouvoir jouir de chanter la mort. La joie côtoie donc la tragédie et inversement.

En juin 2019, Yves Beaunesne crée au Château de Grignan, *Ruy Blas* de Victor Hugo. Dans un cadre extrêmement précis, s'entremêlent l'ordre et la folie. En effet, à l'image des pièces de William Shakespeare, *Ruy Blas* de Victor Hugo est à la fois un conte de fées, un mélodrame, une tragédie sociale et un drame romantique[224]. Après avoir visionné cette mise en scène[225], il nous est apparu que l'ultime séquence de ce spectacle, soit la scène d'aveu de Ruy Blas de sa véritable identité à la Reine dont il est (réciproquement) amoureux, s'avère parallèle à la troisième version chéraldienne de *La Solitude* koltésienne et, comme nous le verrons, à *Phèdre* de Jean Racine. En effet, pour dévoiler son identité, Ruy Blas dépose sa veste au sol et se dépouille de ses artifices vestimentaires, tout comme le Dealer, incarné par Patrice Chéreau, le fait à l'initiale de la mise en scène de *La Solitude* koltésienne, et Hippolyte de son épée face à Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine. Les rapports entre Ruy Blas et la Reine sont violents, brutaux et électriques. Ils ne cessent de s'approcher et de s'esquiver, comme dans une arène. L'intrigue de la pièce hugolienne se passant en Espagne, ceci n'est pas sans rappeler les spectacles de Patrice Chéreau, car ils sont fortement influencés par les processions sévillanes. Une épée est présente sur scène et semble séparer les deux amants, comme Hippolyte / Tristan et Aricie / Isolde. Tout comme Hippolyte et Aricie (Acte V, Scène 1), les interprètes de Ruy Blas et de la Reine paraissent les yeux mouillés de larmes, en transe, possédés et vont même jusqu'à chanter en espagnol.

---

[223] Propos d'Antoine Vitez repris par Anne-Françoise Benhamou dans sa préface de *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert : Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2017, p. 17.
Tout comme Denis Guénoun, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès, Olivier Py ou Wajdi Mouawad, Pascal Rambert peut être considéré comme un héritier du « verset » claudélien. Ce dispositif textuel apparaît comme un « hypotexte » ou une « hypoforme » des œuvres de ces artistes.
« Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982 ».
L'hypotexte est le texte d'origine donnant lieu ensuite à différentes pratiques hypertextuelles qui en sont dérivées.
Pascal Lécroart, « Les écritures dramatiques contemporaines dans la postérité du verset claudélien », in Didier Alexandre (éd.), *op. cit.*, p. 395, 398-399, 402, 405-406 et 408.
[224] Propos d'Yves Beaunesne.
ThéâtreCroixRousse, « Interview Yves Beaunesne. Ruy Blas », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=IyYmknreWCY le 23 avril 2020.
[225] Ruy Blas *de Victor Hugo, au château de Grignan*. 2019. Spectacle télévisé. Simranjit Singh (réal.). France. France TV. Produit par la Compagnie des Indes.

Nous pouvons en déduire qu'Yves Beaunesne fait partie des héritiers chéraldiens[226]. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre metteur en scène, tous deux apprécient les mêmes auteurs, tant classiques que contemporains. Ils s'attachent à une diction, à la fois proche du parler quotidien et du parlé-chanté[227]. Les deux artistes que sont Patrice Chéreau et Yves Beaunesne veulent faire entendre les textes d'auteurs. En ce sens, ce sont deux metteurs en scène « textocentristes », c'est-à-dire prioritairement axés sur le texte de théâtre. Ils s'essayent l'un et l'autre à la mise en scène d'opéra, sont influencés par la musique ainsi que par la danse contemporaine[228]. En définitive, ils cherchent continuellement à établir des ponts entre les différentes disciplines artistiques[229]. Soit le tableau suivant :

Artistes communs	**Patrice Chéreau**	**Yves Beaunesne**
Marivaux	• 1973-1976 : *La Dispute*, T. N. P. de Villeurbanne. • 1985 : *La Fausse Suivante*, Théâtre des Amandiers à Nanterre.	• 1999 : *La Fausse Suivante*, E. T. E. de Lausanne (Suisse). • 2018 : *Le Prince travesti* de Marivaux, Théâtre d'Angoulême.
Eugène Labiche	1966 : *L'affaire de la rue de Lourcine* (opéra), Théâtre de Sartrouville.	2003 : *Edgard et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol*,

[226] Lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI[ème]), François Claudel nous a confirmé qu'Yves Beaunesne se revendique héritier de Patrice Chéreau.

[227] Tandis que le parler désigne le fait ou la façon de parler, le parlé renvoie à une partie d'une œuvre exprimée par la parole.
Distinction établie par Claudia Schweitzer.
Claudia Schweitzer, *op. cit.*, p. 73.
Julia Gros de Gasquet affirme, quant à elle que : « Le parlé-chanté est une invention […] du XIX[e] siècle […] qui consiste à conseiller à la fois au chanteur de ne pas chanter mais de parler et au comédien de ne pas parler [mais de chanter] […], d'aller au-delà d'un ton de voix […], en faisant justement la part belle à toutes ces voyelles que, dans la voix quotidienne, on avale […] ».
27 min. 50-28 min. 30.
Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.

[228] En ce qui concerne leurs mises en scène, Patrice Chéreau privilégie initialement la musique en live avant de pratiquer le montage sonore, tandis qu'Yves Beaunesne opte toujours pour la musique exécutée en live par de vrais musiciens.
Pour ce qui est de la danse contemporaine, Patrice Chéreau a collaboré à la fin de sa carrière avec le danseur Thierry Thieû-Niang, tout comme Yves Beaunesne s'appuie sur le travail des chorégraphes Nasser Martin-Gousset et Frédéric Seguette.

[229] « Je milite pour le spectacle vivant, pour le mariage des disciplines, leur interpénétration ».
Propos d'Yves Beaunesne à Marion Thébaud :
Marion Thébaud, « Yves Beaunesne et la beauté », *Le Figaro*, novembre 2001.
La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Paris, 2001, documents d'information disponibles à la Bibliothèque Nationale de France (site Richelieu, arts du spectacle) et consultés le mardi 26 février 2020.

		Théâtre de l'Union, Limoges.
Mozart	2006 : *Cosi fan tutte*, Festival d'Aix-en-Provence.	2009 : *Cosi fan tutte*, Maison de la Culture, Bourges.
Jacques Offenbach	1974 : *Les Contes d'Hoffmann*, Palais Garnier, Paris.	2009 : *Orphée aux Enfers*, Festival d'Aix-en-Provence.
Victor Hugo	1964 : *L'Intervention*, Lycée Louis-le-Grand, Paris.	• 2012 : *L'Intervention*, Théâtre de la Blaiserie, Poitiers. • 2019 : *Ruy Blas*, Château de Grignan.
William Shakespeare	• 1970 : *Richard II*, traduction de Pierre Leyris, Nouveau Gymnase-Théâtre de Marseille. • 1988 : *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Festival d'Avignon. • 2014 : création avortée par le décès de l'artiste de *Comme il vous plaira*, traduction d'Yves Bonnefoy, Ateliers Berthier, Paris.	2013 : *Roméo et Juliette*, adaptation de Marion Bernède, Atelier-Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve (Belgique).

Outre ce tableau comparé, la filiation entre ces deux artistes se manifeste aussi par le terreau intime des répétitions. Dans le cadre de notre réflexion doctorale, il convient d'insister sur ce point. Ces deux metteurs en scène dirigent de près les acteurs. Ils prennent de nombreuses notes au cours des répétitions et apprécient le « travail à la table ». Comme Patrice Chéreau, Yves Beaunesne peut, par sa parole, interrompre le cours d'une scène et sa seule présence insuffle de l'énergie aux comédiens. À l'image de Patrice Chéreau, Yves Beaunesne a toujours en sa possession ses brochures personnelles lors des répétitions ainsi que des notes sur l'auteur

envisagé et n'hésite pas à s'y référer en temps voulu. À l'initiale d'une répétition, il peut arriver qu'Yves Beaunesne lise une citation parallèle à une situation préalablement travaillée, tout comme Patrice Chéreau s'adresse aux comédiens en fonction de leurs propositions au fil des séances de travail. Puis, vraisemblablement comme Patrice Chéreau, plus la première approche, plus Yves Beaunesne fait fi du support papier. Il privilégie un échange oral avec les acteurs sur le plateau et alterne les positions *on* (sur) et *off* (en dehors). Enfin, semblablement à Patrice Chéreau, Yves Beaunesne cherche à se recentrer sur « les points forts de la représentation », porter l'attention sur « certaines transitions » et mentionner « l'importance du rythme à tenir »[230].

Cela étant dit, venons-en à notre troisième chapitre. Faisons un détour par le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck et voyons pourquoi ces deux répertoires, sous le regard de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne, peuvent être perçus comme une initiation à l'intime, confronté au langage. Envisageons les raisons pour lesquelles le théâtre marivaudien, et plus précisément la mise en scène chéraldienne de *La Dispute*, a constitué une révélation, à commencer par Patrice Chéreau lui-même et a fortement influencé le parcours artistique de l'un de ses héritiers Yves Beaunesne, quand il met en scène *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Cernons donc les raisons pour lesquelles *La Dispute* demeure un spectacle-charnière pour l'élaboration d'un « moi-peau » — concept dû au psychanalyste Didier Anzieu[231] — autrement dit d'une surface d'échanges qui permet de donner corps à l'intime et d'accéder à l'intériorité voilée par le langage, soit à « notre être intime perdu dans l'indéfini du langage »[232].

[230] Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 385 et 397.
Voir également : Georges Banu, « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe », *European Drama and Performance Studies*, n° 13, 2019 / 2, p. 189-205.
[231] Titre de l'essai de Didier Anzieu :
Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, 291 p.
[232] Propos de Jean-Pierre Sarrazac.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 104.

Chapitre 3 :

Le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck

comme une confrontation entre l'intime et le langage

La « problématique de la subjectivité », continuellement recherchée par Patrice Chéreau lors de répétitions à huis clos avec les acteurs, apparaît prégnante dans sa mise en scène charnière de *La Dispute* de Marivaux. Dès lors, il ne nous paraît aucunement fortuit de consacrer le troisième chapitre de la première partie de notre thèse à cette création datant de 1973, dans la mesure où, d'une part, elle s'avère une initiation à l'intime. À ce titre, elle influencera grandement la lecture que fera Patrice Chéreau, non seulement du répertoire koltésien et du théâtre shakespearien, mais aussi et surtout de la dramaturgie racinienne. D'autre part, cette création marivaudienne constitue une source d'inspiration de la plus haute importance pour Yves Beaunesne quand il proposera, en 2000, sa lecture de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Cette production convaincra d'ailleurs François Claudel, le petit-fils de Paul Claudel, de suggérer à Yves Beaunesne de mettre en scène le théâtre claudélien. Nous verrons que ces deux spectacles se ressemblent fortement, en tant qu'ils confrontent l'intime au langage.

1. L'affrontement adolescent dans *La Dispute*, vue par Patrice Chéreau : une initiation à l'intime

« Là il y a un monstre qui s'appelle amour »
Patrice Chéreau[233].

La mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute* de Marivaux se caractérise par le marivaudage adolescent et une initiation à l'intimité : « Il n'est pas anodin que l'artiste trouve en Marivaux le matériau d'une réflexion articulant affirmation de l'individu et tyrannie de la transparence »[234]. Jean-Pierre Sarrazac insiste sur le fait selon lequel le « Je » parvient à s'imposer dans le domaine littéraire au milieu du XVIII[e] siècle. Cela favorise par là même « la naissance de l'intime »[235]. À en croire Patrice Chéreau, il s'agit du premier auteur capable de raconter les contradictions humaines. Rappelons que l'intime s'affirme comme topique dans l'œuvre chéraldienne par une dépendance aux individus, en proie à leurs désirs. Tel est le cas

[233] Propos tenus par Patrice Chéreau visibles dans ses notes manuscrites préparatoires à la reprise de *La Dispute* de Marivaux, conservées à l'IMEC, le 4 mars 1976, entre Rome et Paris.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 169.
[234] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 43.
[235] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 72.

de la Comtesse et du Prince face aux adolescents dans *La Dispute*. Nous verrons que cette création a déterminé la façon selon laquelle Patrice Chéreau envisage les rapports humains. Nous envisagerons en quelle mesure cela influencera ses spectacles futurs, à l'opéra et surtout sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, au point d'en devenir palimpseste : « J'aimais beaucoup [Marivaux]. Les histoires d'amour qu'il racontait me semblaient très vraies, parce qu'elles avaient l'air très […] compliquées et que c'était à une époque où j'ai commencé à comprendre que c'était très compliqué dans la vie aussi […]. Il y a eu le Marivaux qui m'a révélé à moi-même, si je puis dire […], [c'est] *La Dispute* »[236]. Il n'y a pas que Patrice Chéreau qui fut révélé à lui-même par ce spectacle marivaudien. C'est également le cas des comédiennes et comédiens ainsi que des collaborateurs avec lesquels il a travaillé tout au long de sa carrière. Soit ces propos de l'actrice Isabelle Adjani :

> J'aime Patrice Chéreau depuis que j'ai vu *La Dispute*, de Marivaux. J'ai été subjuguée par sa façon de diriger les corps, par son travail sur l'enlacement et l'éloignement, sur la rupture de l'élan. Les acteurs couraient sur scène et se jetaient l'un contre l'autre comme contre un mur… C'était révolutionnaire[237].

La comédienne a ressenti un choc en découvrant cette mise en scène. Antoine Vitez a aussi rendu hommage à ce spectacle dans *Le théâtre des idées*[238]. Clément Hervieu-Léger abonde également en ce sens : « tous les comédiens de ma génération se reconnaissent comme les enfants de *La Dispute* de Patrice Chéreau, qu'on le veuille ou non »[239]. Il y a donc eu un avant et un après ce spectacle. C'est d'ailleurs cette création — semblable aux *Contes d'Hoffmann* de

---

[236] Propos de Patrice Chéreau.
8 min. 35-9 min. 08.
Hors-champs. 2013. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 9 septembre 2013. France Culture.

[237] Propos d'Isabelle Adjani.
Marine Landrot, « " Patrice " raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 50.
Élève à l'école du théâtre des Amandiers à Nanterre, Foued Nassah affirme aussi que *La Dispute* de Marivaux par Patrice Chéreau l'a convaincu de la beauté du métier d'acteur et du théâtre.
François Manceaux, (réal.), *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K Films Vidéo, 1996, VHS, 2h45.

[238] Danielle Sallenave et Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39-41.

[239] Clément-Hervieu-Léger, « Travailler avec les acteurs : réciprocité des apprentissages », in Marie-Laure Blot (éd.), *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2010, p. 37.
En 2018, Clément Hervieu-Léger met en scène, à la Salle Richelieu de la Comédie-Française, *L'Éveil du Printemps* de Frank Wedekind avec le scénographe Richard Peduzzi, le régisseur lumières Bertrand Couderc et la costumière Caroline De Vivaise. Autant de personnes qui ont collaboré avec Patrice Chéreau.
Selon Richard Peduzzi, cette mise en scène fait écho à *La Dispute*.
« Entretien avec Richard Peduzzi », conférence, donnée le 21 mars 2018, à la Coupole de la Salle Richelieu de la Comédie-Française, 1h 15 min.
François Regnault confirme que *L'Éveil du Printemps* de Frank Wedekind est parallèle à *La Dispute* de Marivaux, vue par Patrice Chéreau ; mise en scène influencée par le « Sturm und Drang », autrement dit le préromantisme allemand : « Nous observons les amants et les voyons l'un devant l'autre rougir de deviner ce qu'ils sont : "des trompeurs trompés" ».
François Regnault, « Disputations », in *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 118.
Confirmation par Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971*, *op. cit.*, p. 164.

Jacques Offenbach et inspirée par *L'Italienne à Alger* (opéra de Gioachino Rossini) —[240] qui a convaincu Bernard-Marie Koltès — qui a vu ce spectacle six fois — de lui confier la mise en scène de son répertoire, voire d'écrire ses pièces pour lui. De même, ce spectacle a persuadé Pierre Boulez de proposer, sur les conseils du ministre de la Culture Michel Guy[241], *Le Ring* (opéra wagnérien) à Patrice Chéreau. Il faut dire que la pensée de ce metteur en scène est fréquemment partagée entre au moins deux projets[242]. En 1976, il s'agit de *La Dispute* de Marivaux et du *Ring*. La première production influera considérablement sur la seconde[243]. Patrice Chéreau confirme à Colette Godard que *Le Ring* s'est voulu une synthèse des spectacles issus de sa collaboration avec Richard Peduzzi, notamment *La Dispute*[244] :

> j'imaginais des rondes d'enfants, des transes et des envies folles, les caresses des jumeaux, la grande douceur et la grande violence du moment où se consomme l'inceste voulu et accepté. C'étaient des enfants mais des adultes aussi, une envie de sensualité mêlée à des raideurs puritaines, il fallait en retrouver la provocation décisive. En 1975, les enfants de *la Dispute* qui auraient eu pour père le Lear d'Edward Bond me redonnaient naïvement *La Walkyrie* et ce n'était pas si faux que ça[245].

La Dispute et *Le Ring* vont être initialement décriés par la critique et les spectateurs, avant de devenir emblématiques et mythiques[246].

La Dispute est particulièrement appréciée par les auteurs du « Sturm und Drang », c'est-à-dire le préromantisme allemand. Fable semblable à une expérience sur la répression du désir et l'inconstance humaine, cette pièce, présentée à Rome avant d'être adaptée en France[247], demeure cardinale et « matrice » de l'esthétique chéraldienne. Comme il le dit lui-même, Patrice Chéreau apprend le théâtre par Marivaux et son analyse des contradictions du cœur

---

[240] Propos de François Regnault dans la préface de : Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 8.

[241] Pierre Boulez, « Accorder le texte à la ligne musicale », in Éric Mézil (éd.), *op. cit.*, p. 95.

[242] Selon Patrice Chéreau, cette façon de faire est un héritage de Giorgio Strehler : passer d'un projet à l'autre, comme les péripatéticiennes vont de lit en lit.
Esprit critique. 2007. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 16 juillet 2007. France Inter.

[243] « Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un Ring*, Paris, Laffont, 1980, p. 51 ».
Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 343.
Jean-Jacques Nattiez insiste sur le fait que Richard Wagner s'intéresse également à plusieurs œuvres en même temps.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 31.

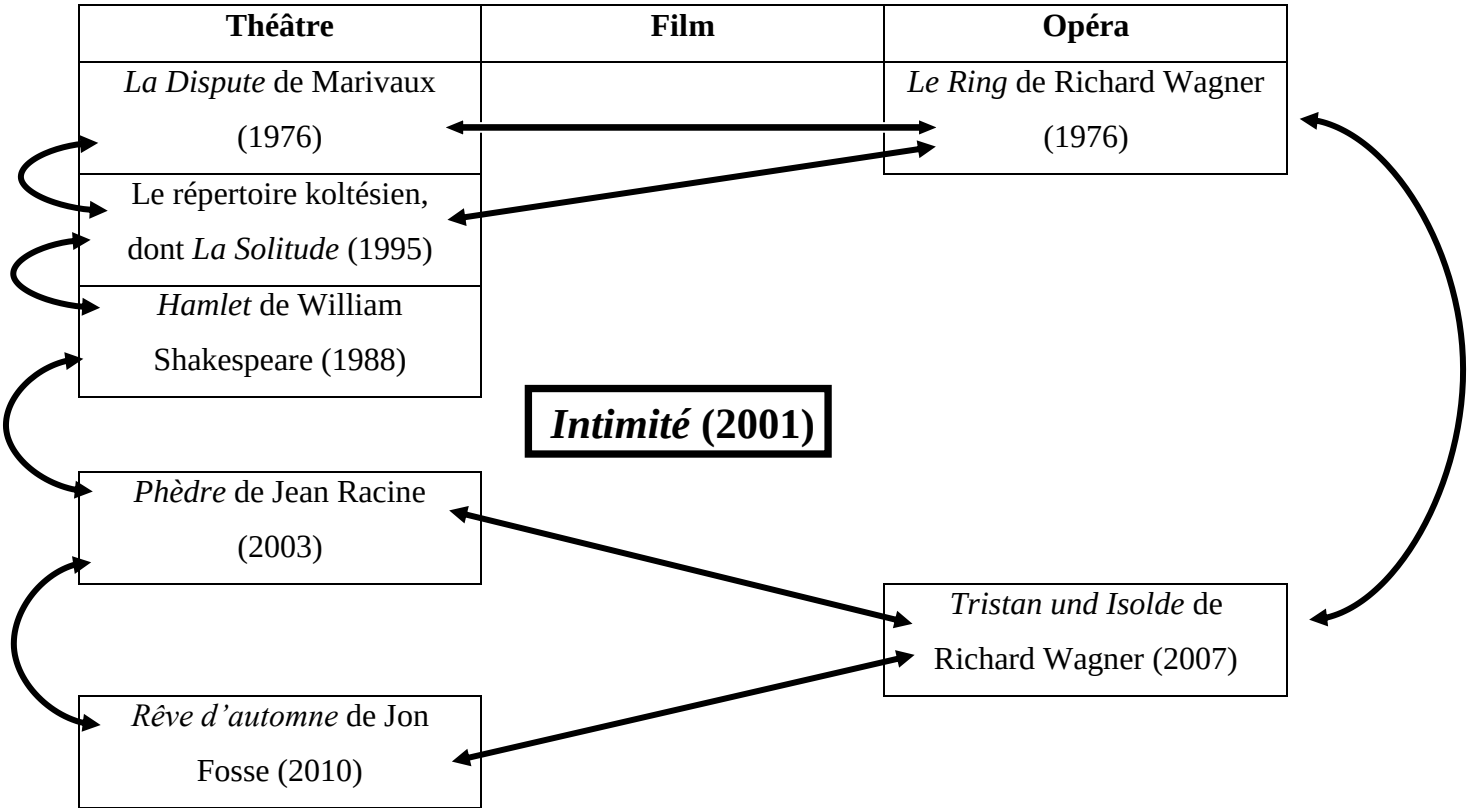
[244] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 140.

[245] Propos de Patrice Chéreau relatifs au *Ring*.
Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le " Ring " de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, Toulouse, Editions Ombres, 1994, p. 30.
Après le 12 juin 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau explicite davantage sa pensée : « Des rondes d'enfants, une transe, des passages psychologiques fous et envie de sortir du puritanisme. La beauté de la reconnaissance des jumeaux […]. L'inceste consommé quelque chose de très doux, des baisers, des caresses éternelles […] ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 51.

[246] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 55.

[247] Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 110 et 116.

humain. Voici un schéma qui tend à résumer cela et qui synthétise les liens entre plusieurs œuvres de Patrice Chéreau, lequel traite les questions de « l'intimité » et de « l'extimité » de la même manière, indépendamment des différents médias :



Entre 1965 et 1970, années au cours desquelles Patrice Chéreau travaille au Piccolo Teatro (dirigé par Giorgio Strehler), Marivaux est un auteur relativement méconnu lors de la création de *La Dispute*. Le Marivaux mature de *La Dispute* a révélé Patrice Chéreau à lui-même[248]. C'est la raison pour laquelle ce metteur en scène préconise d'aborder cet auteur sans idée préconçue[249]. Il ne fera pas autre chose avec *Phèdre* de Jean Racine en 2003.

Valérie Nativel reprend les conclusions d'Anne-Françoise Benhamou, selon laquelle *La Dispute* s'avère non seulement la consécration du binôme formé par Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, mais aussi le moment de cristallisation de la théorisation du théâtre de l'allégorie[250]. À en croire Patrice Pavis, Patrice Chéreau pose un regard inédit sur la cruauté, la

[248] Propos de Patrice Chéreau : Éric Mézil, *op. cit.*, p. 324.
Repris par : Paola Ranzini, « Question de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 103.
[249] Propos de Patrice Chéreau.
« *Nice-Matin*, 9 décembre 1971 ».
Paola Ranzini, « Question de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 117.
[250] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 180.
Patrice Pavis précise que l'allégorie fait partie des « modes d'exposition » de *La Dispute*.
Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 326.

violence et le sadisme des situations et des personnages marivaudiens. Il va jusqu'à postuler qu'il s'agit d'« un âge nouveau pour Marivaux »[251]. Pourquoi ? Pour répondre au mieux à cette question, nous allons prendre appui sur l'analyse sémiologique * proposée précisément par Patrice Pavis.

Patrice Pavis envisage le discours galant contenu dans le prologue, semblable à un dialogue philosophique[252], d'une durée avoisinant les quarante minutes, rédigé par François Regnault et comportant une vingtaine de pages dactylographiées. En effet, à cette courte pièce de Marivaux, Patrice Chéreau adjoint un long prologue, construit comme un centon, un collage et un montage d'écrits divers de Marivaux, notamment théâtraux[253]. Intégré à l'initiale du spectacle, ce prologue inédit, à la fois « acte théâtral » et « adapté aux exigences de la caractérisation et de la mise en scène »[254], est énoncé par l'actrice italienne Valentina Cortese. S'il ne devient pas la clé de compréhension de la pièce, ce prologue en constitue tout du moins la « basse continue », autrement dit octroie une tonalité à l'ensemble, car il parvient à concrétiser l'univers fictionnel, à installer une atmosphère rythmique et thématique, à fictionnaliser les rapports de couple ainsi que « les conditions de l'épreuve »[255]. La Comtesse Hermiane et le Prince deviennent ainsi voyeurs de l'expérience vécue par les adolescents. Ce prologue s'efforce de rendre le cadre tangible pour faire croire au public qu'il assiste à une dispute. Dans le même ordre d'idées, Patrice Chéreau accordera une importance prépondérante aux scènes d'aveu indicible aux confidents dans sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, car elles conditionnent l'aveu d'amour réciproque entre Hippolyte et Aricie[256]. Ce détour n'est pas anodin, car, sous le regard de Patrice Chéreau, le théâtre racinien devient marivaudien.

---

[251] Patrice Pavis se fonde sur *La Dispute*, telle que cette production a été présentée le 24 avril 1976 au T.N.P. de Villeurbanne ainsi que sur les représentations au Théâtre de la Porte Saint-Martin, de décembre 1976 à janvier 1977.
Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 321.

[252] Propos de Patrice Chéreau issus de ses notes manuscrites conservées à l'IMEC.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 165.

[253] Prologue composé :
-d'extraits de : *La Double Inconstance*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Arlequin poli par l'amour*.
-de quelques répliques de : *La Mère confidente*, *L'Île des esclaves, L'Île de la raison*, *Le triomphe de Plutus* et *Le prince travesti*.
François Regnault, « Disputations », in *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 115.

[254] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 323.

[255] *Ibidem*.

[256] Patrick Dandrey insiste sur le fait que, dans le théâtre de Jean Racine, les scènes d'aveu sont partagées entre l'aveu et le silence et résident dans un contrôle constant du langage.
Les chemins de la philosophie. 2012. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 4 octobre 2012. France Culture.

Venons-en auparavant aux remarques émises par Patrice Pavis au sujet de la mise en scène proprement dite de *La Dispute*. Structurée en sept nuits comme autant de phases de tension[257], la mise en jeu des protagonistes advient au fur et à mesure, à l'issue d'une ouverture visuelle et musicale. Pendant l'installation du public et en amont de l'entrée en scène des acteurs, les musiciens accordent leurs instruments afin de parvenir à interpréter le répertoire musical maçonnique de Mozart. Ce rêve d'orchestre est intrinsèquement lié au rêve de musique, cher à Patrice Chéreau. Conformément au marivaudage, tandis que le Prince interprété par Roland Bertin incarne la froideur, le pouvoir, le savoir et ressemble à la fois au Marquis de Sade et au Vicomte de Valmont des *Liaisons dangereuses*, la femme semble davantage proche, à en croire Patrice Pavis, de la nature, de l'instinct, de l'animalité et oscille entre la femme-enfant et la femme-objet[258] : « Le contraste et le conflit entre ces deux formes de la féminité est sans cesse présent dans le portrait de la femme en dispute »[259]. Le pouvoir autoritaire et tyrannique du Prince se voit concurrencé par la rébellion des adolescents, semblables à des monstres : « En fictionnalisant et dramatisant ces rapports actanciels, ce qui peut sembler à première vue badinage et convention devient réalité tragique, crée une atmosphère de "pièce noire", fait des rapports sadomasochistes une réalité tangible, et par contrecoup authentifie l'expérience sur les quatre enfants »[260]. Pour la première fois, des adolescents sont mis en contact, se découvrent l'un l'autre, au gré de leurs désirs, observent leur reflet dans une fontaine et sont initiés à l'intime[261]. L'omniprésence de la thématisation du reflet et du double constitue une première pierre à l'édifice de l'inconstance amoureuse.

Patrice Chéreau crée ainsi un huis clos suffocant et reprend la proposition de Marivaux selon laquelle il s'agit de façonner un monde tragique. L'allégorie « se concrétise comme abstraction visible et sensible, idée matérialisée par l'acteur et son énonciation »[262]. Le théâtre se voit mis en abyme en tant que transgression. S'opère une scission entre le couple voyeur, écartelé entre manque et plénitude, constitué par la Comtesse Hermiane et le Prince et les

[257] Dans le film *Intimité*, Claire et Jay, les deux protagonistes principaux, se donnent également rendez-vous le mercredi, et ce, à sept reprises, pour faire l'amour.
Précisons aussi que le chiffre 7 est particulièrement significatif dans la religion chrétienne.
Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet paraît nous donner raison en affirmant que les sept jours et les sept nuits correspondent à la Création du monde et à l'état de la nature et des prémisses de l'humanité aux contradictions propres à la société contemporaine.
[258] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 331.
Patrice Chéreau mentionne déjà le Marquis de Sade quand il met en scène *Dom Juan* de Molière en 1969.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 217 et 229.
[259] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 331.
[260] *Ibid.*, p. 325.
[261] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 101.
[262] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 327.

adolescents qui, tels des aveugles-nés diderotiens[263], découvrent l'amour physique et l'intimité. La mise en scène ne cherche pas *a priori* à lier les discours amoureux avec l'expérimentation, qui paraît pourtant en être une « projection fantasmatique »[264]. Les relations humaines cruelles, directes et violentes font face à l'écriture et à la rhétorique marivaudiennes. Le corps des acteurs, par leurs intonations, leurs cris et leur mutisme, tend à prendre le pas sur la langue de Marivaux.

De fait, s'il s'agit d'inconstance humaine, il est aussi question d'expérience langagière et du langage aux prises avec l'intimité. En effet, il existe un hiatus manifeste entre les mots et le fait de parvenir à nommer les choses. *La Dispute* de Marivaux peut ainsi être perçue comme une

> expérience de langage, entre enjeux de la nomination face aux émotions nouvelles (le mot et la chose) et apparition de modalisations polémiques (les mots de l'autre) : la réflexivité langagière, exemplifiant d'une certaine façon la thématisation omniprésente du double et du reflet dans toute la pièce, peut être ainsi appréhendée comme la première pierre sur le chemin de l'inconstance amoureuse […], l'œuvre de Marivaux témoigne aussi de l'émergence d'une conscience linguistique, mettant des personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose[265].

Par conséquent, le langage réfléchit sur lui-même au point de créer une distanciation[266]. Si les mots et le langage demeurent équivoques[267], les gestes et les regards des comédiens — autrement dit le langage infraverbal — sont, quant à eux, porteurs de vérité. Les « faux silences » deviennent des « silences habités »[268]. Pour reprendre les termes de Fernand Deligny : « [I]l s'agissait […], à partir de la vacance du langage vécue par ces enfants-là, de tenter de voir jusqu'où nous institue l'usage invétéré d'un langage qui nous fait ce que nous sommes, autrement dit de considérer le langage à partir de la "position" d'un enfant mutique […] »[269].

---

[263] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 330.
[264] *Ibid.*, p. 326.
[265] Julien Rault, « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux », *Styles, Genres, Auteurs*, n°18, 2018, p. 136.
[266] Patrice Chéreau s'en souviendra quand il mettra en scène *Phèdre* de Jean Racine en 2003.
[267] Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau se demande si le langage ne contient pas la sauvagerie et s'il ne cèle pas le mensonge.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 206.
[268] « "Notes sur le son", par André Serré (décembre 2014)
Commentaire des documents 4 et 4 bis ».
Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Construire à plusieurs la machine à jouer. Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau », *Genesis* [En ligne], n°41, 2015, p. 82.
[269] « Fernand Deligny, *Nous et l'innocent*, éd. François Maspero, 1975 ».
Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *Revue de la BNF*, n°48, 2014 / 3, p. 24.

En 1971, Robert Wilson, dit Bob Wilson, présente au Théâtre de la musique (devenu depuis la Gaîté lyrique) à Paris, *Deafman Glance* (*Le Regard du sourd*). Ce spectacle dure sept heures et demeure entièrement muet. Il est né d'une rencontre entre ce metteur en scène et Raymond Andrews, adolescent de treize ans, muet et noir de peau. *Deafman Glance* est l'événement qui constitue l'avènement du « théâtre d'images » en France[270]. Deux ans plus tard, Patrice Chéreau, oscillant entre *La Traviata* de Giuseppe Verdi et le cinéma d'Ingmar Bergman et de Luchino Visconti, crée en ce même lieu *La Dispute* de Marivaux :

> Les discours artificiels et maladroits des adolescents étrennant la langue complexe qui leur a été inculquée contrastent avec leurs réflexes et mouvements infantiles, leurs cris soudains, leurs empoignades, leurs marches étranges et leurs sautillements. Du spectacle, on retient avant tout les images. Et on les rapproche du *Regard du sourd*, pour souligner sa beauté onirique […]. Il existe un décalage frappant entre leurs corps, leur langue acquise, et [leur] comportement [271].

Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, ce qui relie *Deafman Glance* et *La Dispute*, c'est l'intérêt que les deux metteurs en scène portent aux enfants mutiques, aux prises avec le verbal. Ils considèrent l'enfant comme un *infans***,** situé aux limites du langage (étymologiquement : qui ne maîtrise pas le langage et qui ne parle pas). Avant *La Dispute*, Patrice Chéreau s'est documenté sur des cas d'enfants animalisés, reclus ou isolés, au XVIII[e] siècle[272]. L'ouvrage de Lucien Malson intitulé *Les Enfants sauvages* paru en 1964 l'y a sans doute aidé[273]. Même s'il ne le mentionne pas explicitement dans ses notes préparatoires, Patrice Chéreau a assisté à des représentations du spectacle de Robert Wilson à Nancy, à Paris et à Rome. À en croire Marie-Madeleine Mervant-Roux, il existe, à n'en pas douter, des liens entre le fait que Patrice Chéreau ait vu à trois reprises *Deafman Glance* et le processus créatif de *La Dispute*. Se voit mis en jeu le parler et plus largement « l'usure du discours »[274]. La manière dont les enfants s'expriment et la complexité de l'univers sonore voulue par le metteur en scène allégorisent les relations équivoques que les années 1970 entretiennent avec le verbe et la redécouverte de la déclamation baroque[275] : « Chéreau ne remet pas en cause le texte dramatique (il aime la pièce de Marivaux),

---

[270] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit*., p. 24.
Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet précise que la mise en scène de *Massacre à Paris*, sans faire fi du texte de Christopher Marlowe, était un hommage à *Deafman Glance* de Robert Wilson.

[271] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 26 et 28.

[272] Pierre Frantz affirme qu'en 1751, paraît la *Lettre sur les sourds et les muets* rédigée par Denis Diderot, remettant en cause « la métaphysique du verbe ».
Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 24.

[273] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 27.

[274] *Ibid*., p. 28.

[275] « La Dispute de Marivaux, mise en scène de Patrice Chéreau, enregistrée le 16 février 1974 au TNP de Villeurbanne (extrait du Prologue). Voix de Norma Bengell et de Roland Bertin.

il cherche comment porter à la scène une parole fondamentalement interrogée »[276]. Ce spectacle marivaudien apparaît donc bien comme un métathéâtre, autrement dit un théâtre qui réfléchit sur lui-même, avec des adultes qui observent de jeunes gens lutter contre leurs désirs. En cela, cette création constitue un jalon essentiel de la recherche scénique de Patrice Chéreau, alors en quête d'un théâtre inédit, après mai 1968 et en héritage du Berliner Ensemble.

Selon François Regnault, sous le regard de Patrice Chéreau, *La Dispute* de Marivaux s'apparente à un chant[277]. Cette donnée nous apparaît fondamentale dans la mesure où nous nous intéresserons, dans notre seconde partie de thèse, précisément à la diction « chantée » de Marina Hands et Éric Ruf. Si nous affirmons ici que l'écriture scénique de Patrice Chéreau ressemble dans ce cadre à un « opéra lyrique »[278], c'est grâce à Marie-Madeleine Mervant-Roux. En effet, cette dernière souligne que, dans ses notes préparatoires, Patrice Chéreau confie avoir assisté à New-York en 1972 à un solo de Meredith Monk, vraisemblablement *Education of the Girlchild*. Cela deviendra la partie II d'*Education of the Girlchild: An Opera*, créé au mois de novembre 1973. La façon dont cette performeuse chante le texte donne des indications au metteur en scène pour son propre spectacle. L'apport se révèle technique. Dans le cas de *Regard du sourd* de Bob Wilson, Patrice Chéreau se voit confronté au « phénomène de la parole lui-même et [à] un espace pour penser sa propre confrontation avec elle »[279]. D'une part, le metteur en scène cherche à construire un univers sonore dans lequel les personnages tentent de se rendre audibles. D'autre part, l'artiste entend interroger la parole en elle-même en choisissant une « langue », autrement dit une écriture en optant pour une distribution vocale des rôles (ex. :

© TNP ».

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « À propos des accents », article consulté en ligne sur http://classes.bnf.fr/echo/accents/ le 2 juillet 2021.

Sophie Hache le confirme : « L'intérêt renouvelé qui s'est manifesté pour la déclamation et le chant de la période baroque avec une prononciation dite "restituée" est très certainement pour beaucoup dans l'approfondissement de ces questions [relatives à la prosodie] : le Théâtre de la Sapience, fondé par Eugène Green en 1977, et l'ensemble *Les Arts Florissants*, fondé en 1979 et encore aujourd'hui dirigé par William Christie, sont deux exemples illustres de ce mouvement qui dépasse le cercle des érudits pour gagner progressivement un plus large public d'amateurs enthousiastes, jusqu'à installer la musique baroque dans notre paysage culturel contemporain ».

Sophie Hache, « Présentation. Comment concevoir la quantité syllabique en français ? », *Exercices de rhétorique*, n°19, 2022 [en ligne].

[276] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 29.

[277] Le 8 mars 1976, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à la reprise de *La Dispute* de Marivaux conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau confirme que ce spectacle s'apparente à une « sorte d'oratorio ».

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 172.

[278] Au vu de ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau le confirme.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 201.

[279] « Notre recherche s'appuie sur les enregistrements sonores de *La Dispute* (mise en scène de P. Chéreau), BNF, Arts du spectacle, fonds R. Planchon, NUMAV 155307 ; 153801 ; 153367 ; 155399 ».

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 29.

Valentina Cortese, interprète du Prologue, s'avère d'origine italienne) et en tenant compte de « la dimension physique de la voix dans la direction d'acteurs »[280]. Sous son regard, la création marivaudienne dépend également d'un : « au-delà des mots. *La Dispute* a pris la forme d'un grand opéra phonique, où se mêlent les langues et les accents, d'une part, les modes d'usage du conduit vocal d'autre part : le crier, le parler, le parler-chanter, le chanter »[281]. De cette manière, à en croire Marie-Madeleine Mervant-Roux, Patrice Chéreau parvient à résoudre « *théâtralement* la triple interrogation qui avait touché simultanément la validité du langage verbal (détrôné par le "non verbal"), la validité de la langue savante ("élitiste" et "accentuant les inégalités"), la validité de l'œuvre écrite enfin ("relevant d'une culture bourgeoise") »[282]. Le fait de monter des auteurs tels que Marivaux permet au metteur en scène de « faire entendre des usages à la fois malhabiles et superbes des mots, lui-même fondant son théâtre sur la puissance tragique et comique de cette composante irremplaçable du réel qu'est le langage »[283]. Julien Rault confirme à propos de Marivaux que : « c'est par le retour du langage sur lui-même, par l'intrusion de la non-coïncidence, que ne manqueront pas d'apparaître les premières manifestations de la discorde et de l'inconstance »[284].

Ce langage résidant dans la difficulté à être et à s'exprimer, Patrice Chéreau le trouvera aussi dans le répertoire de Bernard-Marie Koltès. Ce dramaturge permettra à l'artiste de proposer une scénographie inédite : le « dispositif bifrontal ». Cette façon de penser l'espace scénique apparaît déjà en germe dans *La Dispute*. En effet, à travers une mise en abyme du théâtre dans le théâtre — processus grâce auquel des adultes (Le Prince et la Comtesse Hermiane) observent des jeunes gens (les adolescents) — il n'existe plus d'écart entre ce qui est dit et ce qui est montré. Cela génère « distanciation et mimétisme […], à commencer par l'expérimentation redoublant la mise en scène à l'intérieur de la pièce. Expérimentation qui va permettre de mettre aux prises et en miroir deux couples »[285]. Chaque épisode prend sens vis-à-vis de celui qui précède ou de celui qui le suit.

[280] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 164.
[281] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 30.
[282] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 164.
[283] *Ibid.*, p. 165.
[284] Julien Rault, « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux », *op. cit.*, p. 140.
[285] *Ibid*., p. 137.

De surcroît, l'homogénéité et l'unité de l'image scénique sont assurées par la musique mozartienne et le rythme gestuel des acteurs. L'unité du spectacle se voit garantie par la durée et l'harmonie de la musique à la fois émotionnelle et tragique, la présence corporelle des comédiens et la répétition des gestes qui apparaissent cohérents dans leur incohérence. En l'occurrence, la musique mozartienne et l'orchestre de jazz imitent et figurent le danger et la mort. Pour ce qui est des acteurs, ils se livrent à un vrai travail sur la voix murmurée ainsi que sur le cri chanté[286]. Tout cela nous intéresse grandement dans la mesure où nous nous intéressons précisément, d'une part, à l'« extimité » de la « gestique » corporelle des acteurs Marina Hands et Éric Ruf, et, d'autre part, à l'« intimité » de leur diction parlée et chantée.

Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), Patrice Chéreau revendique l'idée selon laquelle les nobles de *La Dispute* doivent parler à voix basse, tandis que les adolescents s'expriment à voix haute. C'est d'ailleurs avec ce spectacle que le metteur en scène se rend compte de l'importance des voix et des sons au théâtre[287]. Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, l'écoute de l'archive sonore de cette production témoigne du fait que la voix revêt « une tout autre place que la composition de type musical »[288]. La simple audition témoigne d'un tressage entre bruit, verbe et chant. Depuis les années 1960, le terme « son » signifie de façon implicite dans le cadre théâtral à la fois les éléments « *enregistrés* » d'un spectacle, à savoir les musiques et les bruits, et la « vocalisation des répliques par les acteurs »[289]. Marie-Madeleine Mervant-Roux reprend alors les propos d'Anne-Françoise Benhamou, citant Patrice Chéreau. Ce dernier affirme que la spécificité propre au théâtre réside dans la mise en exergue d'une langue, plus que d'une écriture et d'« une certaine alchimie voix-texte »[290]. Les éléments vocaux ont donc une fonction décisive, en amont des images et des corps :

> La voix « portée », c'est-à-dire « parlée » dans l'espace acoustique qui est celui du théâtre […] n'est pas un son totalement à part, celui qui ordonne tout le reste, le seul son qui compte, la « voix » telle que la célèbre le « théâtre des voix ». Pour Chéreau, les « bruits », ceux du plateau et ceux qui sont fabriqués pour le spectacle, contribuent à définir l'espace phonique (verbal et sonore) du théâtre, et celui-ci doit être clairement artificiel pour s'accorder à l'étrangeté de la langue dramatique[291].

[286] Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 118 et 148.
[287] *Ibid*., p. 118-119.
[288] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 160.
[289] *Idem*.
[290] *Ibid.*, p. 161.
[291] *Ibid.*, p. 164.

Cet attachement de Patrice Chéreau à une « composition sonore globale » a pour modèle, l'opéra[292]. Comme nous l'avons envisagé précédemment, le « double travail phonique » effectué par le metteur en scène entre « les conditions de la parole » et « le choix d'une « langue » a permis de résoudre « théâtralement » un triple questionnement relatif à « la validité du langage verbal », « la langue savante » et « l'œuvre écrite »[293]. C'est le rythme naturalisé de la diction des comédiens qui induit la possibilité de « mettre à vif les pulsions des enfants découvrant la sexualité et la sensualité »[294]. Les montages sonores font éprouver presque physiquement aux spectateurs, « la fragilité du langage humain » et des échanges langagiers, parallèlement à l'étrangéisation sonore, textuelle, rythmée, criée, chantée, parlée-chantée et portée par des voix singulières[295]. Rappelons ici ces propos cardinaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux : « *La Dispute* a pris la forme d'un grand opéra phonique, où se mêlent les langues et les accents, d'une part, les modes d'usage du conduit vocal d'autre part : le crier, le parler, le parler-chanter, le chanter »[296]. La construction de chaque tableau de cette mise en scène démontre une montée en crescendo de la tension, que seule la musique est capable de transcrire. Introduite avant et après le prologue, l'ouverture, à savoir *L'Ode funèbre maçonnique* dans une version de Bruno Walter[297], constitue « l'évènement d'un opéra qui accompagne le jeu théâtral »[298]. Sur scène, l'énonciation fait écho à l'opéra et permet non seulement d'homogénéiser les systèmes de signification, mais aussi de créer l'émotion. La tentation wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire de l'œuvre d'art totale s'avère omniprésente. Patrice Chéreau considère *La Dispute* comme une étape décisive de son travail sur *Le Ring*[299]. Dans les années 1980, le metteur en scène va même jusqu'à reconnaître que l'opéra wagnérien constitue un fil conducteur de ses spectacles[300].

[292] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 160.
[293] *Idem*.
[294] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 344.
[295] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 163.
[296] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit*., p. 30.
[297] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Construire à plusieurs la machine à jouer. Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau », *op. cit*., p. 75.
[298] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 342.
[299] *Ibidem*.
[300] Patrice Pavis cite les propos de Patrice Chéreau dans : « Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un Ring*, Paris, Laffont, 1980, p. 51 ».
Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 342.

Patrice Pavis s'intéresse enfin à la scénographie de Richard Peduzzi[301]. Celle-ci renvoie à la vérité des échanges entre les personnages et fait se confronter la nature et la culture, en d'autres termes le monde sauvage et le monde civilisé. Entre théâtralité et naturalisme / symbolisme et mimétisme, il existe deux principes incompatibles et conflictuels, à savoir l'horizontalité et la verticalité. Dans cette mise en scène, un ponton permet à la fois de relier la scène et la salle et de montrer l'écart existant entre la Comtesse Hermiane et le Prince et les adolescents, soumis à l'expérience initiatique de l'intime[302]. Tel le fil utile au funambule, cette passerelle constitue un seuil qui matérialise un franchissement[303]. De fait, les comédiens peuvent à tout instant sombrer dans la fosse d'orchestre. Ce dispositif génère un « redoublement de la posture du spectateur »[304], semblable à une mise en abyme. Invitée au spectacle, la cour représentée par la Comtesse Hermiane et le Prince assiste à l'expérience vécue par les adolescents qui surplombent la scène. Ce dispositif questionne la posture même du public également venu prendre part au spectacle. Tandis que la verticalité désigne la cour, le palais et le Prince, l'horizontalité a trait aux adolescents captifs qui ressemblent à des « animaux apeurés » dont les « ébats » se produisent « à ras de terre »[305]. C'est également le cas d'Hippolyte et d'Aricie. Nous en reparlerons encore davantage dans le cadre de notre analyse de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

---

[301] Ce décor de Richard Peduzzi est resté célèbre pour la forêt qui se retrouve d'ailleurs dans la scénographie du *Ring*.
En comparaison, il est à noter que, dans la « scène de la forêt » de l'opéra inachevé *La Princesse Maleine* de Lili Boulanger, la composition musicale respecte la déclamation et la structure grammaticale du texte maeterlinckien.
Annegret Fauser, « Lili Boulanger's "La princesse Maleine" : A Composer and Her Heroine as Literary Icons », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, 1997 / 1, p. 99.
Martine Millon affirme que l'image —shakespearienne — de la « forêt » se veut médiatrice, entre rêve et réalité, de la sauvagerie politique et de l'idylle pastorale des amants, unis par un amour à la fois sensuel et spirituel.
Martine Millon, « La forêt pastorale, désert de l'âme, extase hallucinée », in Georges Banu et Antoine Vitez (éds.), *Mythologies de l'extérieur, mythologies de l'intérieur*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 127.
[302] Le 18 et 19 mars 1976, à Lyon, dans ses notes manuscrites préparatoires à la reprise de *La Dispute* de Marivaux conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau affirme que les adolescents sont « la base de l'expérience » érotique, car ce sont des « enfants sauvages » qui ont une « envie frénétique de se toucher, d'essayer de découvrir le corps de l'autre et de découvrir le plaisir, de connaître le plaisir », et qui, bien qu'ils s'en défendent, ressentent l'« envie de caresser, quels que soient les moyens », au point de vouloir faire l'amour. Petits monstres, ces enfants s'étreignent comme des vieillards en pleurant et en se serrant dans les bras l'un de l'autre.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 180-181.
[303] Le 8 mars 1976 à Paris et le 2 septembre 1976 à Lyon, dans ses notes manuscrites préparatoires à la reprise de *La Dispute* de Marivaux conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau souhaite que les acteurs puissent traverser la salle grâce à une passerelle.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 172 et 186.
[304] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 256.
[305] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, p. 338.
Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau relie cet érotisme juvénile au film *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (1972).
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 131.

Attardons-nous, auparavant, sur la mise en scène d'Yves Beaunesne de L*a Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck et envisageons, dans un premier temps, les liens existant entre cette création et *La Dispute* de Marivaux, vue par Patrice Chéreau. Dans un second temps, soit dans le chapitre suivant, nous tâcherons de répondre à la question suivante : pourquoi la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel ne peut-elle se comprendre sans le recours à l'autorité maeterlinckienne ? Nous verrons comment Yves Beaunesne est passé de l'auteur belge[306] à l'auteur français[307], et en quoi ce transfert fait, à bien des égards, écho à Patrice Chéreau quand il décide d'aborder Jean Racine à la lumière de Marivaux, de William Shakespeare et de Bernard-Marie Koltès.

2. La mise en scène d'Yves Beaunesne de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck

Avec sa mise en scène de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, Yves Beaunesne devient un metteur en scène renommé. Cet artiste belge revendique l'idée selon laquelle il s'est construit au gré des textes et des rencontres, tels « des anges » sur son parcours. Il cite ainsi Daniel Mesguich et Patrice Chéreau[308]. Yves Beaunesne définit ce dernier comme son « père artistique »[309]. Rappelons qu'il l'assiste durant cinq ans, sur l'opéra *Wozzeck*, le film *La Reine Margot* et l'ultime mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès :

> Patrice Chéreau m'a enseigné le type et l'exigence des questions à se poser, mais surtout le brigandage que doit faire le metteur en scène. Il me disait : « Tu n'es pas mon assistant. Tu es là pour me piquer des trucs et partir avec la caisse ». Lui-même se définissait comme un voleur à l'étalage dans les années où il a côtoyé Planchon et d'autres[310].

---

[306] Maurice Maeterlinck est le premier dramaturge belge qu'Yves Beaunesne met en scène.

[307] « Maeterlinck avait très tôt reconnu Claudel comme un grand dramaturge, un grand personnage de théâtre et comme quelqu'un qui allait certainement marquer le théâtre. Maeterlinck s'était révélé un claudélien dès la première heure et Claudel avait été très touché par cette reconnaissance ».
François Claudel nous a confié ces informations, lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI[ème]).
« vous m'apparaissez […] le plus grand poète de la terre ! […] plus prodigieux génie qui ait jamais existé ! »
- « 1. Maurice Maeterlinck à Paul Claudel ».
- « 2. Maurice Maeterlinck à Albert Mockel ».
Victor Martin-Schmets, « Le triangle Claudel-Maeterlinck-Mockel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 191, 2008, p. 9-10.
Le journaliste André Lafargue confirme que Maurice Maeterlinck s'avère proche de Paul Claudel.
André Lafargue, « " La Princesse Maleine " : une tragi-poésie », *Le Parisien*, 14 décembre 2001.

[308] Propos d'Yves Beaunesne à Marie-Sophie Dupré.
Marie-Sophie Dupré, « *La Princesse Maleine*. Yves Beaunesne. « Maleine est une somnambule de l'amour » », *Zurban*, décembre 2001.

[309] Propos d'Yves Beaunesne.
Catherine Makereel, « Transmettre le gêne du doute. Le Belge met en scène Claudel, à la Comédie-Française et à Liège », *Le Soir*, 6 juin 2007, p. 87-88.

[310] Propos d'Yves Beaunesne.
Catherine Makereel, « Transmettre le gêne du doute. Le Belge met en scène Claudel, à la Comédie-Française et à Liège », *Le Soir*, 6 juin 2007, p. 87-88.

Selon Yves Beaunesne, mettre en scène une œuvre demande de respecter fidèlement une partition qui tient compte du corps et de la voix des comédiens ainsi que du son et de la lumière. Tout comme Patrice Chéreau, Yves Beaunesne veut rendre le texte « audible », au premier sens du terme.

Soit ces propos de Patrice Chéreau quant à sa deuxième mise en scène, *Les Soldats* de Jakob Lenz (1967) :

> [L]'histoire de cette jeune fille […] qui, à un moment donné de son adolescence, fait l'épreuve de sa liberté et connaît les grandes difficultés de la révolte individuelle ; comprendre comment, dans cette exploration totale d'elle-même, elle menace l'ordre du monde […]. Notre machine à jouer est une boîte, la grande salle ruinée d'un château […] qui n'offre plus […] que les quatre murs d'une prison où lancer ses cris et son émoi[311].

« C'est dans mon souvenir le premier spectacle vraiment troublant que j'ai eu l'impression de faire, et où j'ai senti comme la révélation de ce qui ferait ma force : parce qu'il parlait du désir et que la question du corps et de la sensualité affleurait chez moi pour la première fois »[312]. Nous reprenons ces propos de Patrice Chéreau à dessein. Davantage que *L'Intervention* de Victor Hugo (sa première mise en scène en 1964), c'est bel et bien cette création des *Soldats* de Jakob Lenz qui a produit un déclic chez lui et qui a donné l'impulsion à ses autres spectacles. Il en va exactement de même pour Yves Beaunesne avec *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. En effet, de son propre aveu, il se « laisse happer par des pièces qui parlent […] de jeunes filles sacrifiées par la fausse sagesse des adultes »[313]. Tout comme les créations chéraldiennes, le thème récurrent des spectacles beaunesniens est l'amour impossible et destructeur.

Dès *L'Intervention* de Victor Hugo avec Marcinelle ou par l'entremise de Marion dans *Les Soldats* de Jakob Lenz, Patrice Chéreau a inauguré une lignée de personnages femmes-enfants, voués à une initiation douloureuse. En 2003, quand il met en scène *Phèdre*, il rend Jean Racine shakespearien. Preuve en est avec Aricie qui apparaît semblable à Ophélie et dont les

---

[311] Propos de Patrice Chéreau.
« Notes du metteur en scène, *Les Soldats*, de J.M.R. Lenz, par la compagnie Patrice Chéreau. Théâtre de Sartrouville, avril 1968, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle ».
Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 70.
Tommaso Zaccheo précise que Bernard Dort considère cette mise en scène comme grandement comparable à celle de *La Dispute* de Marivaux.
Tommaso Zaccheo, « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un "nouvel usage" des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°294, 2022, p. 207.
[312] Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 43-44.
[313] Propos d'Yves Beaunesne à Marie-Sophie Dupré.
Marie-Sophie Dupré, « *La Princesse Maleine*. Yves Beaunesne. « Maleine est une somnambule de l'amour » », *Zurban*, décembre 2001.

mains ensanglantées évoquent Lady Macbeth ou Lavinia, la fille de Titus Andronicus. Autant de figures féminines shakespeariennes. En l'occurrence, Patrice Chéreau entend diriger les femmes comme les hommes[314] :

> Je dirige les femmes comme des hommes, c'est-à-dire que j'essaye de montrer chez elles […] combien elles étaient proches de leurs désirs […], d'une façon souvent violente […], comme un homme peut le faire. À partir de ce moment-là, j'ai vu des gens qui m'ont dit que c'était profondément misogyne, parce que je sacrifiais la féminité […], je sacrifiais finalement tout un côté artificiel […] quand on parle de la féminité. Ce que je préfère diriger, ce sont les femmes. Effectivement, je n'aime pas les actrices très féminines […]. Ce qu'on appelle féminines […]. Ce qui m'intéresse, c'est de voir au contraire les problèmes profonds qu'elles peuvent avoir[315].

Loin de vouloir repérer ici ce que cette citation soulève comme problèmes quant à ce que Patrice Chéreau entend par « féminité », nous reprenons ces dires à notre compte pour témoigner du fait que ce metteur en scène définit, dans le même ordre d'idées, le personnage de Brünnhilde dans *Le Ring* comme une enfant droite et courageuse, au regard mûr. Tout comme Cordélia face à Lear ou Jeanne d'Arc vis-à-vis de ses persécuteurs, cette jeune femme défend ses idées avec détermination et conviction en osant affronter Wotan[316]. Pour défendre Hippolyte, Aricie n'agira pas autrement face à Thésée.

C'est dire si Patrice Chéreau apprécie les actrices androgynes[317], à l'image de Marina Hands. En effet, à en croire Éric Ruf et Pascal Rambert, celle-ci possède un physique animal et atypique, caractérisé par de larges épaules, de longs bras et des pommettes saillantes. Selon eux, Marina Hands s'avère massive et bénéficie d'un grain de voix qui lui est propre[318]. Soit cet échange avec le présentateur Lucien Attoun à propos de cette actrice singulière :

---

[314] Selon Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau ne recherche pas des pin-up, mais des comédiennes qui ont une « énergie de jeu » et une « justesse humaine ».
Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et la "machine du monde" », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit*., p. 26.
Gérard Desarthe confirme que les jeunes premières chéraldiennes contrastent avec les clichés.
Gérard Desarthe, « Le bistrot-tabac de la place royale », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 82.

[315] Propos de Patrice Chéreau cités par Olivia Gesbert face à Pascal Rambert dans :
La Grande Table. 2017. Émission radio. Animée par Olivia Gesbert. Diffusée le 22 décembre 2017. France Culture.
20 min. 50-21 min. 36.

[316] En agissant ainsi, Patrice Chéreau entend, comme il le dit lui-même, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* le 22 mai 1977 à Bayreuth conservées à l'IMEC, « réhabiliter » ce personnage féminin.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit*., p. 268.
Le metteur en scène procédera exactement de la même manière avec Aricie, interprétée par Marina Hands, dans *Phèdre* de Jean Racine en 2003.

[317] Le 24 février 1976, à Baden, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau recherche déjà la force des personnages féminins, qui sont aussi masculins.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit*., p. 162.

[318] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 520.
L'auteur et metteur en scène Pascal Rambert a immortalisé cette description physique dans sa pièce *Sœurs* qu'il a rédigée exclusivement pour Marina Hands et Audrey Bonnet :

- « Lucien Attoun : […] Elle a de qui tenir !
- Patrice Chéreau : […] Bien sûr, mais pas seulement [319] […] ! je pense que la grande différence de Marina avec tous les autres élèves de sa promotion et du Conservatoire, c'est qu'elle est allée travailler en Angleterre et que les écoles anglaises sont une école de travail et une école de vie dix fois plus dures que les écoles françaises.
- Lucien Attoun : […] Il y a quand même Terry Hands qui est son père et Ludmila Mikaël qui est sa mère ! Donc, il y a quand même un héritage !
- Patrice Chéreau : […] la vraie différence […], c'est ce mélange entre les parents qu'elle a eus […] et le fait qu'elle ait eu — ou que quelqu'un ait eu l'intelligence pour elle — de l'orienter pour aller travailler en Angleterre […]. La différence entre les acteurs anglais et les acteurs français est immense »[320].

Marina Hands confirme qu'après le tournage londonien d'*Intimité* (*Intimacy*), Patrice Chéreau est revenu à Paris préparer la mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, fasciné

> par la capacité de travail des acteurs anglais et je pense que, moi sortant de mon école parallèle — que j'ai faite pendant le Conservatoire d'ailleurs — à Londres, on s'est mis d'accord sur la sensation qu'on avait — qui était une sensation commune — de l'acteur anglais qui se met au service de l'œuvre et au service du metteur en scène ; ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que cela ne va être que technique et que cela ne va être qu'un investissement performant. Cela sous-entend aussi tout ce qu'il y a comme investissement personnel[321].

À l'image de Marina Hands, les actrices androgynes interprètent, sous la direction de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne, des rôles qui ressemblent aux figures martyriales, telles Jeanne d'Arc — citée auparavant[322] — Agnès ou Eulalie. Nous n'avons pas choisi ces exemples

---

« AUDREY : […] il a toujours été clair que tu devais comme quand nous nagions être celle qui touche le mur la première au cent mètres nage libre tes épaules tes fameuses épaules de nageuse *regarde ces épaules de nageuse est-allemande* disait papa ».
Pascal Rambert, *Sœurs (Marina et Audrey)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2018, p. 22.

[319] Lors de notre première conversation informelle, le jeudi 7 mars 2019, Valérie Nègre nous a confié : « Je connais des enfants de comédiens qui sont de piètres acteurs, donc cela ne tient pas à cela ! ».

[320] Propos de Lucien Attoun et de Patrice Chéreau.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
Marina Hands a suivi une formation, précisément à la London Academy of Music and Dramatic Art.
Au printemps 2009, elle est même partie rejoindre son père, Terry Hands, à Londres pour incarner Mary Stuart : « Au printemps, j'ai travaillé avec mon père, Terry Hands, et joué en anglais, au pays de Galles, Mary Stuart ! ». Propos de Marina Hands.
Armelle Héliot, « Marina Hands à Saint-Sulpice », *lefigaro.fr*, 23 septembre 2009.

[321] Propos de Marina Hands.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
Patrice Chéreau affirme que les acteurs anglais ont une « très grande discipline. Ce dont on manque en France, c'est de discipline, pas de technique. Je parle de la discipline sur soi. C'est la plus dure à obtenir : ne pas s'en remettre à un metteur en scène, mais travailler soi-même sur le rôle… En Angleterre ils sont habitués à travailler tout seuls, alors qu'en France on est peut-être trop habitué au metteur en scène ou au réalisateur ».
Patrice Chéreau, « Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra. Entretien avec N. T. Binh », *op. cit.*, p. 106.

[322] Précisons que Marina Hands aurait pu interpréter *Jeanne au bûcher* de Paul Claudel en Pologne.

innocemment. En effet, rappelons Patrice Chéreau est fasciné par la violence martyriale et les processions sévillanes. Se considérant héritier de ce metteur en scène, Yves Beaunesne s'attache également à mettre en exergue des protagonistes féminines telles que Maleine (incarnée par Audrey Bonnet) ou Ysé (interprétée par Marina Hands) qui peuvent effectivement être considérées comme des figures sanctifiées[323].

Incarnation féminine du *puer senex*, une sainte dépasse la naïveté frivole propre à son jeune âge. En effet, celle-ci ne montre ni la fragilité, ni la coquetterie, corrélées au genre féminin. Par son comportement provocateur, cette dernière apparaît comme une héroïne farouche et austère qui ose défier la gent masculine. Nous souhaitons ici reprendre à notre compte les propos de Sophie Malick-Prunier relatifs à la poésie ascétique et martyriale de Prudence (IV^{ème} siècle), auteur particulièrement influencé par la dramaturgie sénéquéenne qui va être importante pour William Shakespeare et, par voie de conséquence, pour Patrice Chéreau et Yves Beaunesne[324]. Par le biais de son œuvre poétique, Prudence refuse la laideur corporelle en vue de privilégier davantage l'idéalisation de la sainte. Lors de l'épreuve martyriale, le corps féminin y est d'emblée sexué. Pour la *uirgo*, autrement dit la vierge, l'épreuve du martyr, plutôt que de détruire son corps, génère la valorisation de la beauté corporelle, témoignant de la présence divine. Il y a lieu de s'interroger sur la double nature de ce corps féminin, à la fois martyrisé et glorifié. La femme y est présentée naturellement comme un être dangereux et inquiétant pour l'homme. Tentatrice, car *impotentia* (« incapable de se maîtriser ») et facilement tentée elle-même, la femme faible par nature est poussée vers toutes les défaillances de la vanité, des sens et de l'inconstance[325]. Le corps de la sainte incarne un double idéal qui

---

Propos de Marina Hands.
Des mots de minuit. 2007. Émission télévisée. Animée par Frédéric Taddéï. Diffusée le 11 avril 2007. France 2.
C'est finalement Audrey Bonnet qui le fera sous la direction de Romeo Castellucci.
Propos de Laure Adler, Romeo Castellucci et Audrey Bonnet.
44 min. 55-50 min. 25.
L'heure bleue. 2017. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 6 février 2017. France Inter.
Marina Hands garde un souvenir ébloui de ce spectacle.
Propos de Marina Hands.
1 h 54 min. 26 sec.-2 h 00 min. 8 sec.
« Théâtre à la Table. Les Cinq Premières Minutes », le samedi 16 janvier 2021, sur la WEB-TV « Comédie d'automne » (instaurée durant le second confinement relatif à la pandémie du Coronavirus).

[323] Marie Scarpa, « Le vert paradis des amours enfantines », in Henri Mitterrand et Emilie Piton-Foucault (éds.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 124.

[324] -Sophie Malick-Prunier, « La beauté du corps féminin dans la poésie martyriale et ascétique », *Revue Connaissance des Pères de l'Église*, XX^{e} Rencontres Nationales de Patristique, Université de l'Aude, 8- 10 juillet 2008, p. 1-9.

-Sophie Malick-Prunier, « Horace et le psautier : images plurielles du corps féminin chez quelques poètes latins tardifs », *Les Pères de l'Église et la chair. Entre incarnation et diabolisation, les premiers chrétiens au risque du corps*, V^{e} Colloque de Patristique, La Rochelle, Université de La Rochelle, 9-11 septembre 2011, p. 1-14.

[325] Dans le même ordre d'idées, Maurizio Melai précise dans sa thèse de doctorat qu'à partir de 1825, les femmes sont représentées dans les tragédies comme politiquement inaptes, car elles sont esclaves de leurs sentiments.

concilie la *mulier uirilis* (« la femme virile ») avec la *nupta Christi* (« l'épouse du Christ »). Elle devient ainsi le prototype de la vierge chrétienne. Tandis que la femme virile fait fi de tous les artifices de la séduction et de la faiblesse charnelle corrélée à la nature féminine, la fiancée du Christ incarne, quant à elle, une beauté féminine à la fois troublante et glorieuse. Sa violence et sa gravité juvénile la font pourtant passer pour une héroïne guerrière et non pas pour l'épouse de Dieu. Quoi qu'il en soit, elle adopte un comportement opposé aux *topoï* de la jeunesse. Cette gravité précoce la rend *puella anus* (« vieille fille »), équivalent féminin du *puer senex*. La femme parvient à un idéal de type masculin de perfection spirituelle et morale. La femme virile demeure vierge et renonce au destin maternel et conjugal. Devenir virile pour une femme revient à éradiquer la concupiscence et la sujétion pulsionnelle, propres au corps féminin[326]. Cette virilité féminine renvoie directement à Aricie, selon la définition de Marina Hands : « Vierge interdite d'amour, Aricie est une captive qui a transformé son enfermement en force […]. Une enfant solitaire. À force d'avoir connu la souffrance elle aurait une vieille âme dans un corps de jeune fille »[327]. Cette virilité féminine vaut également pour la façon dont Marina Hands interprète Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel, à la suite d'Audrey Bonnet dans *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck.

Dans le drame ci-avant cité, si les symboles et la philosophie sous-jacente font écho à Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, l'incertain, le surnaturel et le mystère de la « surréalité » ainsi que les portraits des personnages féminins renvoient davantage au poète Edgar Allan Poe. Qu'il s'agisse de Maleine ou de Mélisande pour ne citer qu'elles, les héroïnes maeterlinckiennes, à la fois marionnettes et mystiques, réfugiées dans la forêt, « provoquent, parce que leur beauté s'allie à la mort [et parce qu'elles] semblent toujours entre la vie et la mort, une impression double d'attirance et de malaise »[328]. Elles renvoient à Isolde et aux

Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 236.

[326] « K[ari] Vogt, « Devenir mâle : aspects d'une anthropologie chrétienne primitive », *Concilium* 202, 1985, p. 95. La même idée se retrouve chez Jean Chrysostome, *De Virginitate*, 47, 1, S.C. 125, p. 262-263, cité par P[atrick] Laurence : la femme ne peut accomplir son destin, celui d'aider l'homme, que "si tout en restant physiquement une femme, elle dépasse sa propre nature pour s'élever à la vertu des hommes bienheureux", Laurence 2005, p. 358 ».

Sophie Malick-Prunier, « Horace et le psautier : images plurielles du corps féminin chez quelques poètes latins tardifs », *op. cit.*, p. 6-7.

[327] Propos de Marina Hands.

Théâtres, avril-mai 2003, Patrick Sourd, « Portraits. Enfance de l'art ».

Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[328] « Les sources d'inspiration de La princesse Maleine ».

La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Louvain-la-Neuve, 2001, documents d'information disponibles à l'Atelier Théâtre Jean Vilar (Louvain-la-Neuve, Belgique), scannés et envoyés par Céline Gouwy le mardi 17 décembre 2019.

protagonistes shakespeariennes, telles qu'Ophélie ou Juliette. Toutes se voient sacrifiées sur l'autel de leurs amours irrépressibles et contrariées.

Figure phare du symbolisme, porte-étendard de l'âme nordique[329], précurseur du surréalisme et plus largement des avant-gardes artistiques[330], Maurice Maeterlinck écrit à 27 ans sa première pièce *La Princesse Maleine* qui paraît en 1888-1889, parallèlement au recueil de poèmes *Serres chaudes*. En 1890, dans une lettre adressée à Octave Mirbeau (critique et journaliste français), le dramaturge compare, non sans humour, *La Princesse Maleine* à une « Shakespitrerie », autrement dit une imitation de la dramaturgie shakespearienne. Le 24 août 1890, Octave Mirbeau fait paraître cet article dans *Le Figaro* : « Il [Maurice Maeterlinck] nous a donné l'œuvre la plus géniale de ce temps… et oserais-je le dire ? supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare »[331].

En comparaison, la version opératique de cette pièce maeterlinckienne — adaptation inachevée en raison du décès brusque et inopiné de la compositrice Lili Boulanger — possède une intrigue davantage centrée sur Maleine, isolée, cloîtrée et enfermée, en conflit avec l'autorité, incarnée par la Reine Anne. Selon Maurice Maeterlinck, la femme entretient un rapport direct avec la nature, Dieu, l'éternité et le Symbole. À l'en croire, la femme est une étrangère insaisissable et dangereuse qui représente l'irreprésentable et donne accès à l'inconnaissable. Elle incarne par là même l'éternel féminin. La compositrice Lili Boulanger renverse tous ces présupposés. Alors que les hommes veulent tout savoir et tout comprendre, Maleine énonce des phrases incohérentes, exprime ses craintes par des expressions enfantines et représente l'instinct féminin, poussé à agir par son amour passionnel pour le prince Hjalmar[332]. Par conséquent, Maleine n'est pas qu'une princesse éperdue, ni une femme fragile,

[329] À la fin du XIX^{ème} siècle, les écrivains de la jeune Belgique affirment être le fruit d'un « métissage », car ils sont partagés entre la langue française et la tradition culturelle germanique. De là, naît vraisemblablement une littérature singulière caractérisée notamment par la prégnance du visuel, en héritage de la tradition picturale flamande. Issus de la haute bourgeoisie flamande, les auteurs la plupart francophones apparaissent comme les chefs de file de cette mouvance. Maurice Maeterlinck constitue un exemple emblématique de ce mythe unitaire qui cherche donc à conjuguer « la suprématie de la langue française » avec un critère culturel.
Pierre Piret, *Littérature francophone de Belgique*. *Notes du cours LROM1523*, « Littérature francophone de Belgique » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2014.

[330] Pour le définir en quelques mots, le surréalisme fait partie des avant-gardes artistiques du tournant XIX^{ème}-XX^{ème} siècle. Le courant littéraire en particulier prend son essor dans l'entre-deux guerres et s'appuie sur l'inconscient ainsi que sur les forces de la psyché humaine.

[331] Frédéric Ferney, « Un songe, un charme », *Le Figaro*, novembre 2001.

[332] Le leitmotiv caractéristique de cette héroïne ressemble beaucoup au motif de Tristan dans *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, en tant que signal musical de l'amour et du désir.
Le thème de Maleine constitue d'ailleurs non seulement la signature de la compositrice, mais aussi le centre de cette œuvre musicale, donnant l'impulsion au thème du prince Hjalmar.
À en croire Annegret Fauser, l'image biblique de la côte d'Adam créant Ève en est exactement l'image en miroir inverse, car c'est le thème énoncé par la femme qui crée le thème dit par l'homme.

elle octroie une dynamique à l'intrigue et se situe au cœur de l'action. Il y a face à elle la Reine Anne incarnant la méchanceté, la cruauté et la terreur. C'est aussi une figure politique d'envergure à cause de laquelle Maleine trouvera la mort. Cette dernière ose défier le pouvoir en place, avant de mourir d'amour pour le prince Hjalmar. Il nous faut ici souligner que, pour façonner son « théâtre intime », August Strinberg s'est tourné vers Maurice Maeterlinck, car le dramaturge belge est parvenu à renverser l'intimité familiale, autrement dit l'intérieur et l'extérieur en faisant exploser le berceau de l'intimité qu'est la maison. De foyer accueillant et rassurant, la maison devient sujette à la mort.

Cette comparaison étant maintenant opérée, venons-en au spectacle d'Yves Beaunesne. Le 6 novembre 2001, dans le cadre de la présidence belge de la Communauté Européenne, ce metteur en scène, avec l'appui de Philippe Sireuil, donne vie à *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Le metteur en scène inaugure par ce fait même la salle de l'Aula Magna à Louvain-la-Neuve (Atelier-Théâtre Jean Vilar)[333] : « C'était la première occupation purement théâtrale dans la salle nouvelle de la ville nouvelle et c'est une belle réussite »[334]. Présenté par la suite à Paris au Théâtre National de la Colline[335], ce spectacle sera découvert et applaudi par François Claudel, le petit-fils de Paul Claudel. Comme nous le verrons, cela va tout décider pour *Partage de midi*. *La Princesse Maleine* connaitra aussi une tournée de soixante-dix dates en France jusqu'au mois d'avril 2002.

Parallèlement, après avoir dirigé les élèves de l'école de la Comédie de Saint-Étienne, Yves Beaunesne, désormais directeur-fondateur de la Manufacture–Haute École de Théâtre de la Suisse romande à Lausanne[336], présente le 14 mars 2002 au Théâtre du Parc à Andrézieux-Bouthéon (près de Saint-Étienne) une mise en scène d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Il n'est pas anodin que ce metteur en scène ait choisi une pièce surréaliste, après avoir monté *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, quand on sait que la dramaturgie de celui-ci ouvre la voie aux

---

Annegret Fauser, « Lili Boulanger's "La princesse Maleine" : A Composer and Her Heroine as Literary Icons », p. 89, 93 et 99.

[333] Ce geste fort n'est pas sans faire écho à l'ouverture du Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1983 quand Patrice Chéreau propose *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès.

[334] « *La princesse Maleine*, un drame troublant », *La Nouvelle Gazette* (BW), 10 novembre 2001.
Le journaliste Didier Catteau précise que :
- Philipe Sireuil a pris ses fonctions de directeur à l'Atelier-Théâtre Jean Vilar le 1er avril 2000 ;
- *La Princesse Maleine* a été jusqu'alors très peu jouée sur les scènes belges : deux fois en quinze ans.
Didier Catteau, « Les vrais trois coups de Sireuil », *Vers l'avenir* (BW), 25 octobre 2001.
Alain Dreyfus ajoute que cette pièce n'avait pas été mise en scène en France depuis 1988.
Alain Dreyfus, « Maeterlinck en pente douce », *Libération*, mardi 27 novembre 2001.

[335] Ce spectacle est co-produit par le Théâtre National de la Colline.
Philippe Tesson, « « Maleine » à l'Aula Magna », *La Libre Belgique*, 31 octobre 2001.

[336] Tout comme Patrice Chéreau, Yves Beaunesne est directeur d'institutions théâtrales.

avant-gardes artistiques. Durant l'été 2010, Yves Beaunesne reprend d'ailleurs *La Princesse Maleine* avec la troupe du Théâtre national de Pékin et cela n'est en rien dû au hasard. L'artiste pousse véritablement les acteurs — et ce, dès la création avec une distribution franco-belge — à retrouver l'esprit des marionnettes médiévales[337]. Il fait même se côtoyer les êtres humains avec des marionnettes actionnées à vue par un manipulateur[338].

Si l'atmosphère onirique, étrange et noire et la fatalité peuvent faire écho à *Macbeth* de William Shakespeare[339], le sujet du drame maeterlinckien qu'est *La Princesse Maleine* est fortement influencé par la culture flamande et emprunté au conte *La princesse Maleen* des frères Grimm, divisé en sept temps[340]. Il y a tout d'abord les amours contrariées d'une princesse, Maleine et d'un prince ainsi que l'enfermement de cette jeune femme dans une tour. Ensuite, malgré sept années passées en captivité, Maleine n'est pas délivrée par son père, le roi. Dès lors, elle décide de s'évader. C'est ainsi qu'elle devient servante de sa rivale, promise au prince. En effet, la jeune princesse errante et sa gouvernante découvrent que le roi a choisi de fiancer le prince à une autre femme. Cette dernière oblige Maleine, sous peine de décapitation, à prendre sa place lors de la cérémonie nuptiale. Les deux fiancées se voient substituées. Par trois fois (face à des orties, devant un cimetière et la porte d'un sanctuaire), Maleine prononce, sous les traits de sa rivale, des paroles énigmatiques qui font allusion à la machination précitée. Arrivé sur ces entrefaites, le prince, qui a décelé une ressemblance physique, se souvient alors de Maleine et, en gage de son amour, lui offre un collier. Le soir venu, le prince confronte sa « fiancée » en lui proposant de résoudre la triple énigme. Obstinément voilée, la fausse fiancée réussira l'épreuve grâce à l'appui de sa servante. Sa victoire sera de courte durée, dans la mesure où le prince va lui enlever de force son voile pour mieux révéler la supercherie. N'admettant pas sa défaite, la rivale de Maleine exige la décapitation de sa rivale. Son vœu ne deviendra pas

[337] Le metteur en scène Antoine Vitez rapproche les marionnettes de l'enfance et de l'univers des contes de fées. Ilham Al-Hamdani, *Le corps dans le théâtre de Valère Novarina*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en Lettres Modernes de l'université François - Rabelais, Tours (Daniel Leuwers, directeur), 2010, p. 111.
[338] Michèle Friche, « A faire pleurer les pavés de l'enfer… », *Le Soir*, 8 novembre 2001.
Mettrice en scène et amie de Patrice Chéreau Ariane Mnouchkine fait de même, en 1999, dans *Tambours sur la digue*.
« Entre Shakespeare et Grimm », *Les Échos*, 27 novembre 2001.
[339] En 1909, Maurice Maeterlinck fait paraître une traduction de *Macbeth* de William Shakespeare.
Quant à la première scène de *La Princesse Maleine*, elle fait grandement écho à *Hamlet*.
La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Louvain-la-Neuve, 2001, documents d'information disponibles à l'Atelier Théâtre Jean Vilar (Louvain-la-Neuve, Belgique), scannés et envoyés par Céline Gouwy le mardi 17 décembre 2019.
[340] Il en va de même pour la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux et *Intimité* (*Intimacy*), film réalisé par Patrice Chéreau. Les propos qui suivent viennent de la postface rédigée par Fabrice van de Kerckhove pour :
Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, édition Kindle.

réalité, car le prince réussit à sauver *in extremis* la jeune princesse. Ce conte se termine par le mariage de Maleine et du prince et par la décapitation de la fausse fiancée.

Ces amants en contact permanent avec la nature ne sont pas sans faire écho à la mise en scène chéraldienne de *La Dispute* de Marivaux. En effet, rappelons que la scénographie voulue par Richard Peduzzi pour ce spectacle marivaudien oppose la nature à la culture, autrement dit le monde civilisé au monde sauvage. Entre théâtralité et naturalisme / symbolisme et mimétisme, il existe deux principes conflictuels et incompatibles, la verticalité et l'horizontalité. Dans cette mise en scène de Patrice Chéreau, un ponton permet à la fois de relier la scène à la salle et de montrer l'écart existant entre la Comtesse Hermiane et le Prince et les adolescents, soumis à l'expérience initiatique de l'intime. Tel le fil utile au funambule, cette passerelle constitue un seuil qui matérialise un franchissement. De fait, les comédiens peuvent à tout instant sombrer dans la fosse d'orchestre. Ce dispositif génère un « redoublement de la posture du spectateur »[341], semblable à une mise en abyme. Invitée au spectacle, la cour représentée par la Comtesse Hermiane et le Prince assiste à l'expérience vécue par les adolescents qui surplombent la scène. Ce dispositif questionne la posture même du public également venu prendre part au spectacle. Tandis que la verticalité désigne la cour, le palais et le Prince, l'horizontalité a trait aux adolescents captifs qui ressemblent à des « animaux apeurés » et dont les « ébats » se produisent « à ras de terre »[342]. Une telle façon de penser l'espace donnera naissance, dans les années 1980, sous l'impulsion de la dramaturgie koltésienne, au « dispositif bifrontal » qui permet une pleine monstration de l'intime sur scène et, à ce titre, nous l'envisagerons dans le chapitre suivant[343].

---

[341] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 256.
[342] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène, op. cit.*, p. 338.
Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau relie cet érotisme juvénile au film *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (1972).
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974, op. cit.*, p. 131.
[343] Le 15 février 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau désire pour sa mise en scène du *Roi Lear* de William Shakespeare, à la suite de *La Dispute* de Marivaux, un plateau nu afin que le public puisse voir les comédiens et s'axer exclusivement sur les acteurs, porteurs et vecteurs de l'émotion intrinsèque au spectacle.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 35.
Le 2 novembre 1975, le metteur en scène défendra la même idée dans le cadre de la création londonienne de *L'Anneau du Nibelung*.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 107.

Auparavant, insistons sur le fait que ce drame maeterlinckien, rempli de bruit et de fureur et divisé en cinq actes, entre en écho à *Macbeth* de William Shakespeare. Les correspondances entre les éléments mettent en exergue le pressentiment et la prescience de la mort venant frapper inopinément l'innocence de l'enfance. Le tragique se voit ainsi renouvelé. Tout comme l'a démontré Jean-Pierre Sarrazac, le drame dans la vie fait désormais place au drame de la vie, au simple fait de vivre et d'être par ce fait même confronté à la mort. Quant aux phrases, elles sont courtes et inachevées, voire hésitantes. Les silences, les soupirs, les points de suspension et la ponctuation sont donc fondamentaux. En l'occurrence, Patrice Chéreau et Yves Beaunesne y sont particulièrement attentifs.

Face à Maleine, cigale au charme ravageur et enfant au visage pâle, le prince hamlétien Hjalmar blêmit, se trouble et proclame qu'il ne l'aime pas. Tels les aveugles-nés diderotiens[344], les amants, unis par un amour pur et évident et qui se reconnaissent au clair de lune, sont attirés l'un par l'autre, comme par un aimant. Soit ces propos d'Yves Beaunesne : « Il y a entre eux un mélange de désir et d'incompréhension. Chacun attend toujours que l'autre commence à parler »[345]. La langue signifie davantage par l'informulé que par le formulé. Dès lors, la langue se caractérise par une violence à nul autre pareil, dénuée de toute sentimentalité. La rencontre entre Maleine et Hjalmar s'apparente à la fois à une étreinte et à un combat, proche de l'hystérie. Dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, cela est renforcé par le fait que les deux interprètes se livrent à une danse contemporaine[346]. Nous pouvons déjà affirmer qu'il en va de même pour Hippolyte et Aricie dans la mise en scène de Patrice Chéreau. En effet, ce metteur en scène recherche à l'envi un rapport animal entre les corps pour mieux faire passer le sens. Nous verrons qu'Yves Beaunesne procédera exactement de la même manière face à Mesa et Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel.

La Princesse Maleine vue par Yves Beaunesne nous paraît fortement s'apparenter à *La Dispute* de Marivaux, mise en scène par Patrice Chéreau. De minuit à midi, soit de la nuit au jour, les amants Maleine et le prince Hjalmar sont manipulés par le Roi Hjalmar et la Reine Anne, tout comme les adolescents marivaudiens s'avèrent les jouets du Prince et de la Comtesse Hermiane :

---

[344] Nous reprenons cette comparaison de la mise en scène chéraldienne de *La Dispute* de Marivaux (1976).
[345] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène – par Yves Beaunesne ».
La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Louvain-la-Neuve, 2001, documents d'information disponibles à l'Atelier Théâtre Jean Vilar (Louvain-la-Neuve, Belgique), scannés et envoyés par Céline Gouwy le mardi 17 décembre 2019.
[346] *La Princesse Maleine*, captation du vendredi 16 novembre 2001, Théâtre de la Colline, saison 2001-2002.

La Dispute **Mise en scène de Patrice Chéreau**	***La Princesse Maleine*** **Mise en scène d'Yves Beaunesne**
Le Prince et la Comtesse Hermiane	Le Roi Hjalmar et la Reine Anne
Les adolescents	Maleine et le prince Hjalmar

La jeunesse se voit malmenée par les adultes. Il est utile ici de préciser que les rôles du Prince dans *La Dispute* et du Roi Hjalmar dans *La Princesse Maleine*, proches à la fois de Macbeth et de Lear, ont tous deux été interprétés par Roland Bertin, sociétaire honoraire de la Comédie-Française. Cette donnée constitue un lien supplémentaire entre les deux créations.

Force est de constater qu'après un long purgatoire scénique, les années 1980 voient, d'une part, le répertoire maeterlinckien devenir l'objet de la critique de théâtrologues renommés comme Anne Ubersfeld ou Arnaud Rykner[347]. D'autre part, ce premier théâtre maeterlinckien est mis en scène grâce à des artistes tels que Claude Régy, Denis Marleau, Julien Roy ou Olivier Werner. Yves Beaunesne ajoute ainsi son nom à la liste. En effet, sa version de *La Princesse Maleine* témoigne d'une « onirique étrangeté »[348]. Ce spectacle dure deux heures vingt-trente, sans entracte et sans aucun relâchement de tension. Cette mise en scène se veut à la fois simple, visuelle et raffinée[349]. Yves Beaunesne choisit de mettre en exergue la solitude, le dérisoire, l'ambiguïté, l'invisible, l'irresponsabilité et l'inexpérience des protagonistes maeterlinckiens. Il s'agit là d'un oxymore scénique consistant à donner à voir l'invisible. Par conséquent, il y a lieu de trouver des modalités de regard pour donner accès à l'invisible. De ce fait, Yves Beaunesne est inlassablement en quête de la difficulté : « J'ai choisi un texte avec lequel, au départ, je ne savais pas quoi faire, je n'avais pas de réponses toutes faites »[350]. Mettre en scène une pièce de théâtre de Bernard-Marie Koltès ou une tragédie classique en alexandrins, pour ne citer que ces deux exemples, a constitué le même type de défi aux yeux de Patrice Chéreau.

[347] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, 237 p.
Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, 367 p.
[348] Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Juillet 2002, p. 96.
[349] Paul-Etienne Cantinaux, « La Princesse Maleine », *Radio Antipode*, novembre 2001.
[350] Propos d'Yves Beaunesne à Marion Thébaud :
Marion Thébaud, « Yves Beaunesne et la beauté », *Le Figaro*, novembre 2001.

Il s'agit pour Yves Beaunesne, en tant que metteur en scène, d'entrer dans le répertoire de Maurice Maeterlinck « par la litanie intime, la chanson basse »[351], et « la musique du silence »[352]. En effet, le silence y règne en maître et devient la matière de la parole. Même les hurlements doivent s'énoncer en *mezza-voce*. « L'oreille voit » chez Maurice Maeterlinck, tout comme « l'œil écoute » chez Paul Claudel et le regard s'avère tactile chez Patrice Chéreau : « Il faut danser la langue de Maeterlinck pour arriver à donner à voir son onde sonore. Il faut sentir la peau des mots »[353]. Comparable au tango, danse à deux caractérisée par une tension intrinsèque, le théâtre maeterlinckien s'apparente à une pensée triste qui se traduit en mouvements. Yves Beaunesne va également l'affirmer pour Paul Claudel. Comme nous le constaterons aussi avec *La Solitude* koltésienne et *Phèdre* de Jean Racine, dans les mises en scène de Patrice Chéreau, la musique participe « à cette chorégraphie un peu chaotique qui résulte de la dérive intérieure de chacun et qui en même temps la manifeste »[354]. Ce sont les passages lyriques qui sont appuyés par la musique, autrement dit ces moments où les personnages sont sur un fil qui pourrait à tout instant se briser.

La Princesse Maleine de Maurice Maeterlinck est une tragédie à mi-distance entre le drame et la lumière. Les situations cachant des « je t'aime » demeurent complexes. Il s'agit de l'histoire de deux amants « qui se perdent obscurément dans le tourbillon sans fin du silence »[355]. Quand ils ne s'excusent pas de parler, ils « se mettent à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas : leurs mots sont des choses vivantes. Voilà un auteur qui s'est interrogé sur la puissance créatrice des mots, sur leur capacité de faire vivre tout ce qu'ils désignent, même le néant, sur la force sidérante de l'imaginaire »[356]. Nous verrons qu'il en est de même pour Jean Racine dans la mise en scène de Patrice Chéreau et nous remarquerons que cela vaut aussi pour Paul Claudel, sous le regard d'Yves Beaunesne : « La poésie est une façon de prendre le monde

---

[351] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène – par Yves Beaunesne ».
[352] Pierre Longuenesse reprend à dessein ces propos de Stéphane Mallarmé pour définir la dramaturgie maeterlinckienne.
3 min. 40-3 min. 45.
Pierre Longuenesse, « "Dramaturgie négative" et modèle musical dans le théâtre de Maurice Maeterlinck », vidéo consultée en ligne sur :
https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/dramaturgie_negative_et_modele_musical_dans_le_theatre_de_maurice_maeterlinck_pierre_longuenesse.51705 le 15 juin 2021.
[353] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène - par Yves Beaunesne ».
[354] Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », dans Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 20 et 23.
[355] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène - par Yves Beaunesne ».
[356] *Idem*.

à bras-le-corps. Ici le profane et le sacré sont intimement liés, et c'est cela qu'il faut faire vibrer. Chez Maeterlinck, le "surnaturel" est le cœur même du réel »[357].

« La sonorité des phrases aussi a un sens : l'esprit est lié au corps, à la voix, à la matière. Ce sont les sons, les rythmes et les gestes qui provoquent les sensations, les images inconscientes, qui font cheminer le plus profondément »[358]. Afin de servir au mieux la poésie maeterlinckienne, le corps et l'épiderme sont capitaux, car les protagonistes se livrent à une chasse à la fois charnelle et spirituelle. Maleine, interprétée dans ce spectacle avec force et grâce par Audrey Bonnet [359], propose un archaïsme primitif et une anarchie bestiale et animale. Dès lors, la langue de Maurice Maeterlinck est corps, car lui seul peut révéler le sens dissimulé par la poésie. La voix de ce théâtre vise l'intériorité : « si une phrase a un sens, elle a aussi un sens contraire. Il faut défendre la voix muette du texte, celle qui fait entendre un langage parallèle, parfois contradictoire, caché derrière les mots »[360]. En termes "chéraldiens", il s'agit du sous-texte. En l'occurrence, Maurice Maeterlinck invite les comédiens à rechercher l'incontrôlable, l'immaîtrisé et le non maîtrisable, car les non-dits contiennent la vérité de la pièce. Le metteur en scène doit donc s'évertuer à faire jaillir la vie de ce texte minimaliste, caractérisé par des répétitions de mêmes mots et des stichomythies, c'est-à-dire des échanges verbaux vifs et brefs qui accélèrent les dialogues : « C'est un opéra sans musique : la seule chose qui requiert Maeterlinck, c'est le son du mot, son âme sonore, la capacité d'abstraction du son du discours »[361]. En effet, les mots de Maurice Maeterlinck constituent la chair de sa poésie et provoquent une « attraction sensuelle »[362]. Dès lors, les mots de *La Princesse Maleine* ont besoin d'être incarnés par des corps d'acteurs[363]. Selon la journaliste Karine Blanc, « la

---

[357] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène - par Yves Beaunesne ».
[358] *Idem*.
[359] - Marie-Sophie Dupré, « *La Princesse Maleine*. Yves Beaunesne. « Maleine est une somnambule de l'amour » », *Zurban*, décembre 2001.
- Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Juillet 2002, p. 99.
[360] Propos d'Yves Beaunesne.
« Entretien avec Yves Beaunesne, metteur en scène ».
La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Louvain-la-Neuve, 2001, documents d'information disponibles à l'Atelier Théâtre Jean Vilar (Louvain-la-Neuve, Belgique), scannés et envoyés par Céline Gouwy le mardi 17 décembre 2019.
Patrice Chéreau ne cherchera pas autre chose quand il abordera *Phèdre* de Jean Racine en 2003.
[361] Propos d'Yves Beaunesne.
« Notes d'intention pour la mise en scène - par Yves Beaunesne ».
Tendre vers l'opéra parlé revient à atteindre le sommet du naturel.
« Le couronnement de la princesse Maleine », *L'Humanité*, 19 novembre 2001.
[362] Propos d'Yves Beaunesne.
« Entretien avec Yves Beaunesne, metteur en scène ».
[363] *Idem*.
Yves Beaunesne, Marina Hands et Éric Ruf ne diront pas autre chose de la langue claudélienne.

musicalité du texte » est parfaitement maîtrisée par les comédiens qui se tiennent debout, statiques, face au public, sans jamais se regarder[364].

Par ailleurs, Yves Beaunesne, « aime à dépouiller la scène pour mieux concentrer la vie en certains points de l'espace, comme par un déroulement abstrait les péripéties de l'action mais intensifie le jeu théâtral en reliant l'interprétation aux codes de la marionnette »[365]. Le décor de Thibault Vancraenenbroek, ascétique et influencé par Peter Breughel et la peinture flamande[366], ressemble à un tunnel, un tuyau, une matrice, un couloir, une « bouche d'enfer » ou un « corridor inquiétant »[367]. Le plateau légèrement incliné, large et profond, est révélé par la pureté des éclairages, faisant place tantôt à l'ombre, tantôt à la lumière. Dans sa mise en scène de *Pelléas et Mélisande*, Julien Roy a aussi utilisé un cylindre et un anneau « couché à l'horizontale », censé rappeler un puits, une grotte et un souterrain, parallèlement aux « mystères de l'inconscient »[368]. L'espace nu privilégié par Yves Beaunesne renvoie à l'abîme et au néant. L'univers ainsi créé, tel « un *no man's land* », fait écho aux mystiques médiévaux et au romantisme allemand[369]. Soit ces propos d'Arnaud Rykner :

> Fascinant renversement que celui qu'opère donc le théâtre de Maeterlinck. La parole autrefois arme maîtresse des personnages, enjeu et moteur de l'action, foyer de toutes les forces mises en œuvre par la scène, se retrouve repoussée aux frontières du théâtre, dans une sorte de *no man's land* (au sens propre), où les personnages semblent peu à peu réduits aux rôles de récitants anonymes, condamnés au spectacle d'un silence qui seul détient les clefs du drame[370].

Les costumes de Patrice Cauchetier, majoritairement noirs et blancs[371], sont vraisemblablement inspirés par de nombreuses visites à la *National Portrait Gallery* de Londres[372]. Quant aux chorégraphies dues à Nasser Martin-Gousset sur une musique de Gilbert

---

[364] - Karine Blanc, « Quand on n'a que l'amour… », *Théâtre Online.com*, 23 novembre 2001.
- Philip Tirard, « « La Princesse Maleine », sublime regard sur l'invisible », *La Libre Belgique*, 8 novembre 2001.

[365] Gilles Costaz, « Charmants maléfices », *Politis*, novembre-décembre 2001.

[366] Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Juillet 2002, p. 98.
Rappelons que l'œuvre chéraldienne est particulièrement influencée par la peinture, notamment par Peter Breughel et par les peintres primitifs flamands.

[367] Armelle Héliot, « *« La Princesse Maleine », de Maurice Maeterlinck*. Une certaine harmonie épouvantée et sombre », *Le quotidien du médecin*, 21 novembre 2001.

[368] Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Juillet 2002, p. 96.

[369] Fabienne Pascaud, « L'obscur objet du désir », *Télérama*, 5 décembre 2001.
Comme nous le verrons, la notion de *no man's land* fait directement écho à Patrice Chéreau et au répertoire koltésien.

[370] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 328.

[371] Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, Juillet 2002, p. 99.

[372] *Ibid.*, p. 98 : « visite qui passe immanquablement par les très officiels portraits royaux de Holbein [peintre], les costumes de Hjalmar père et fils, de la Reine Anne et de la princesse Uglyane […], déclinent entre fluidité et rugosité des camaïeux de rouge profond — bordeaux, grenat, lie de vin —, rehaussés de fourrures fauves qui, derrière l'autorité royale, dénoncent l'archaïcité primitive et la sauvagerie animale (bestiale ?) des comportements,

Grandil, elles oscillent entre *Hamlet* de William Shakespeare et « les avant-gardes corporelles », telles que le *breakdance*, le rap ou le hip-pop[373] :

> Émettons une hypothèse : si la mise en scène d'Yves Beaunesne réussit aussi bien le grand écart entre ancrage symboliste et modernité contemporaine, c'est peut-être parce qu'elle ose d'entrée de jeu s'interroger sur l'ambivalence d'une écriture dont les contradictions s'enracinent d'abord lointainement dans les origines de la dramaturgie élisabéthaine, puis dans le drame romantique[374].

Ce détour par le théâtre marivaudien monté par Patrice Chéreau et par le répertoire maeterlinckien mis en scène par Yves Beaunesne nous permet de passer au quatrième chapitre de notre première partie de thèse intitulé : « La représentation comme « ex/peau/sition » de « corps suintants » et fluidiques, vers un dépouillement du théâtre au profit de l'intimité et de la "violence des sentiments" ».

Selon Valérie Nativel, l'esthétique chéraldienne consiste en une « ex/peau/sition », quitte à côtoyer l'obscène[375]. Lieu où se déploie la sensualité, la peau met au jour l'équivocité du désir, à la fois coup ou caresse, main ou griffe. La peau est autant une carapace qu'une interface qui permet un échange avec l'autre. Elle s'apparente à une intersection entre le moi et l'autre et s'avère tout autant lieu de défense que surface d'expression. Les émotions peuvent 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. Ainsi, la peau fait l'objet d'un paradoxe. De nature chiasmatique, elle désigne à la fois l'intérieur (l'intériorité) et l'extérieur (l'extériorité).

À l'image de Valérie Nativel quant au théâtre koltésien mis fréquemment en scène par Patrice Chéreau, nous postulons que le corps du théâtre racinien et claudélien, mis en scène respectivement par Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, est « suintant ». En effet, ces répertoires partagent la caractéristique du « réel physique de la chair suintante »[376], autrement dit d'une extériorité radicale. C'est bien cette filiation auctoriale, actoriale et artistique qui se situe au cœur de notre thèse de doctorat. Le « corps suintant » doit se penser comme une muqueuse, à savoir une membrane poreuse et vulnérable où le désir s'infiltre, tel un venin ou une épée qui pourfend les corps et les cœurs. Le corps que l'on souhaite carapace paraît être un

---

ainsi que des précieuses parures […] dont la richesse trahit la cupidité et l'appât de l'or, moteurs de la plupart des guerres, meurtres et sacrifices. Non seulement une telle garde-robe soude le clan, mais elle le distingue et le relie à l'époque élisabéthaine ainsi qu'à la tradition shakespearienne ».

[373] Yannic Mancel, « Le symbolisme comme esthétique de la modernité. À propos de la mise en scène de *La Princesse Maleine* par Yves Beaunesne », *op. cit.*, p. 96.

[374] *Idem*.

[375] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 96.

[376] Marie-Thérèse Mathet, « La scène de l'opéra *Lucia De Lammermoor* dans *Madame Bovary* », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 134.

corps suintant, « effusif »[377], bouillonnant, à situer dans la logique du débordement, de l'excès et du trop-plein.

Au corps suintant, qui échappe à ses frontières et excède ses contours[378], correspond une « esthétique des sécrétions »[379]. De fait, le spectateur ne peut qu'être troublé par la manifestation visible de la sueur, de la salive, des larmes et du sang — c'est le cas lors de la mort d'Hippolyte dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine — ou l'échange de fluides (crachat et transpiration) entre Marina Hands et Éric Ruf, tels Isolde et Tristan, au cours du « duo d'amour » 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 chair[380], en tant que voie d'accès à une intimité psychique et physique, lieu de combat perpétuel et au caractère proprement violent des sentiments.

[377] Titre de l'article : David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 95-104.
[378] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 282.
[379] *Ibid.*, p. 221.
[380] *Ibid.*, p. 237.

Chapitre 4 :

La représentation comme « ex/peau/sition »

de « corps suintants » et fluidiques,

vers un dépouillement du théâtre

au profit de l'intimité et de la « violence des sentiments »

1. Patrice Chéreau

1.1 Un dispositif bifrontal dû à une rencontre déterminante avec Bernard-Marie Koltès

En 1982, désormais directeur du Théâtre des Amandiers à Nanterre — où la création artistique et les différents publics sont au cœur des préoccupations[381] — Patrice Chéreau entend diriger les acteurs depuis le plateau[382] et souhaite surtout faire découvrir Bernard-Marie Koltès au plus grand nombre.

L'arrivée au Théâtre des Amandiers à Nanterre amène ce metteur en scène, en raison de sa rencontre avec cet auteur contemporain, à un dépouillement scénique et à un plateau nu. Pour ce faire, il travaille sur la réduction de la forme, cherche à créer une poétique singulière de l'espace, et s'avère en quête d'un « deuil du visible », de l'image et du spectaculaire au profit d'un questionnement incessant sur la spécificité du théâtre[383]. De la salle à l'italienne au dispositif bifrontal[384], la présence et la corporéité du comédien deviennent centrales au point

---

[381] Patrice Chéreau rêvait que ce lieu soit un mix entre Bayreuth et les studios de Boulogne-Billancourt.
Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.
Patrice Chéreau a cherché à concilier en un même lieu la distanciation brechtienne, l'esthétisme de Giorgio Strehler et la tentation cinématographique.
Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 225.
Propos de Colette Godard : « Il s'agit de créer une Maison du théâtre, où le théâtre soit au cœur de toutes les activités visibles ou invisibles au public. Avec un studio de cinéma, un atelier de décors. Et d'abord et avant tout, une école, qui formera à la scène et à l'écran ».
- Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 158.
- Marion Denizot, « Patrice Chéreau, directeur du théâtre Nanterre-Amandiers. Un homme de conviction au cœur des mutations du service public pour la Culture », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 174.

[382] *Ibid.*, p. 173.

[383] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 55 et 176.

[384] La bifrontalité chéraldienne induit une définition du « dispositif » : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ».
Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Martin Rueff [trad.], Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31.
Référence reprise par Pascal Lécroart dans son article dédié au théâtre claudélien :

d'être le point focal des regards. Le dispositif bifrontal permet de faire prendre conscience au public de l'importance de son regard, « de sa fonction structurelle et structurante, de la nécessité de construire [ce] regard et d'articuler points de vue individuel et collectif »[385]. Les corps des acteurs se voient ainsi pris dans un espace marginal et inhabitable, c'est-à-dire un non-lieu — au sens où l'entend Marc Augé[386] — produisant *de facto* un impact sur les spectateurs, apparaissant à la fois intrus et voyeurs. En effet, le dispositif bifrontal induit à la fois vigilance et proxémie et génère par là même non seulement « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne, mais aussi le *Verfremdungseffekt* du théâtre brechtien*. Le dispositif bifrontal résulte d'une réflexion débutée avec la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux. Rappelons en effet qu'à partir de la petitesse du théâtre, le « théâtre intime » permet d'ouvrir l'espace, à la rencontre du monde, du moi, de soi et de l'autre.

Il nous faut ici préciser que Paul Claudel s'avérait déjà partisan de ce type de dispositif scénographique, abstrait, simple et nu, qui repose sur la stylisation, le vide, l'épure et le symbolisme des éléments épars qui le composent. Adepte du Nô, influencé par Stéphane Mallarmé (chef de file du symbolisme en France) et intéressé plus largement par les avant-gardes artistiques, Paul Claudel se plaît à rappeler que le théâtre à l'italienne est régi par la frontalité. Par conséquent, le public se voit séparé de l'action représentée. Le comédien, quant à lui, s'avance sur scène et se pose devant les gens pour énoncer sa tirade. *A contrario*, la configuration bifrontale, d'une part, supprime la frontalité au profit de l'interpénétration entre la scène et la salle. D'autre part, cette scénographie met en exergue non seulement le jeu des acteurs qui peuvent chorégraphier leurs déplacements, mais aussi la diction des comédiens ; celle-ci pouvant être par exemple définie comme une alternance entre l'aigu et le grave, caractéristique de l'ïambe grec, rythme cher à Paul Claudel[387].

Pascal Lécroart, « Les écritures dramatiques contemporaines dans la postérité du verset claudélien », in Didier Alexandre (éd.), *op. cit.*, p. 390.

[385] Florence March, « Le regard au risque du spectacle », in Frédéric Maurin (éd.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2016, p. 76.

[386] Nous savons que Sylvie Freyermuth et Jean-François Bonnot ont remis en question dans leurs travaux la définition du « non-lieu » par Marc Augé : Jean-François P. Bonnot et Sylvie Freyermuth, *Malaise dans la ville*, Berne, Peter Lang, 2003, 334 p.

Néanmoins, vu que nous fondons notre réflexion en grande partie sur la thèse de doctorat de Valérie Nativel et que cette dernière se réfère à Marc Augé, nous avons donc opté pour cette signification.

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 59.

[387] Pascale Alexandre-Bergues, « Le théâtre claudélien au confluent des cultures », in Didier Alexandre (éd.), *op. cit.*, p. 275-276 et 284.

La langue grecque, sur laquelle se fonde la métrique latine, fait alterner des voyelles longues avec des voyelles brèves. Les Occidentaux du XIX[ème] siècle définissent d'ailleurs le théâtre Nô comme l'équivalent de la tragédie antique grecque.

Pascale Alexandre-Bergues, « Le théâtre claudélien au confluent des cultures », *op. cit.*, p. 285.

Patrice Chéreau vit véritablement « l'âge d'or »[388] de sa carrière et marque l'histoire du théâtre en devenant le relais et le passeur privilégié de l'œuvre koltésienne :

- **1983** : *Combat de nègre et de chiens* connaît un succès équivoque, car la critique salue davantage le metteur en scène que le dramaturge[389] ;
- **1986** : Après *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès écrit *Quai Ouest* pour Patrice Chéreau[390], mais cette nouvelle mise en scène est un échec[391] ;
- **1987, 1988 et 1995** : *Dans la solitude des champs de coton*[392] ;
- **1988** : *Retour au désert*[393].

Selon Catherine Tasca, codirectrice du théâtre des Amandiers à Nanterre, Patrice Chéreau réalise sans doute ce qu'il n'a pas réussi à faire au Théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville en choisissant de créer une maison dans laquelle il y a des réunions de travail, comme en famille. Le metteur en scène souhaite également favoriser la pluridisciplinarité et faire venir des artistes de tout horizon. L'affirmation d'une somme de subjectivités apparaît, tel un manifeste. L'intime est non seulement objet, mais aussi et surtout moteur de la création artistique. Patrice Chéreau entend aussi suivre l'idée de Pierre Romans et ouvrir une école, tel un « atelier permanent » à l'image d'Antoine Vitez[394], afin de transmettre aux élèves, formés à

---

[388] *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.

[389] Patrice Chéreau défend Bernard-Marie Koltès en ces termes : « nous autres, metteurs en scène, sans les auteurs nous ne sommes rien ».
Claude Stratz, « Chéreau et Marivaux », *De la Scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 78.

[390] - Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre " derrière les mots " », *Genesis*, n° 26, 2005, p. 51.
- Florent Siaud, *Les processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Philosophiæ Doctor (Ph.D.). Doctorat en littératures de langue française et Docteur en Études Théâtrales (Jeanne Bovet et Jean-Loup Rivière, directeurs), 2014, p. 43.
Bernard-Marie Koltès répond à un journaliste : « je n'écris pas pour Chéreau, j'écris pour moi, mais quand mes pièces sont écrites, elles sont pour Chéreau ».
Propos de Bernard-Marie Koltès cités par Patrice Chéreau : Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 100.

[391] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 190.

[392] La troisième version voit le jour six ans après la mort de Bernard-Marie Koltès, survenue en 1989, la même année que Samuel Beckett.
Bernard-Marie Koltès et Samuel Beckett sont des écrivains contemporains et des figures importantes du théâtre à la fin du XX^{e} siècle.
Véronique Vedrenne, « Beckett et Koltès », in Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau (éds.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 121.

[393] Exceptons *Roberto Zucco* et ajoutons *La Nuit juste avant les forêts* que Patrice Chéreau finit pourtant par mettre en scène en 2010, car l'artiste considère désormais ce texte comme « un ancêtre de *La Solitude* », autre titre pour nommer *Dans la solitude des champs de coton*. Nous devons ces précisions à Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 64 et 87.

[394] Béatrice Houplain, « Théâtre des Amandiers : un secret d'école », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 207.
Antoine Vitez a d'ailleurs œuvré au Théâtre des Amandiers à Nanterre.
Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, *op. cit.*, p. 17.

la fois au théâtre et au cinéma, un viatique dû à Roger Planchon, repris à Anton Tchekhov : « ne jamais cesser de travailler ». Dans ce cadre, Patrice Chéreau œuvre avec des acteurs renommés tels que Maria Casarès ou Michel Piccoli et organise des séminaires, notamment sur l'opéra, avec Pierre Boulez.

Hormis Jean Genet et ses *Paravents*, Patrice Chéreau veut accueillir un auteur phare : Bernard-Marie Koltès, pour lequel se crée une salle transformable et modulable à l'envi, avec *Combat de nègre et de chiens*, tel un « coup de tonnerre » et un « acte fondateur »[395]. Preuve s'il en est que le metteur en scène a beau quitter sa pensée brechtienne, il ne s'éloigne pas pour autant de sa pensée politique. Le choix de monter cette pièce koltésienne pour inaugurer le théâtre des Amandiers à Nanterre le démontre. L'intime côtoie le politique et réciproquement. Nous verrons dans la suite de notre réflexion que la rencontre entre ce metteur en scène et cet auteur contemporain fait coïncider une dramaturgie et une expression subjectives.

Le rêve de Patrice Chéreau vis-à-vis de Bernard-Marie Koltès était de revenir au temps d'Anton Tchekhov et de Constantin Stanislavski, à l'image de Louis Jouvet et de Jean Giraudoux[396] ou plus récemment de Krystian Lupa et de Thomas Bernhard[397]. Tandis que la troupe commence les répétitions, l'auteur est encore en train de rédiger la pièce et d'ajouter des scènes. À la fois différents et complémentaires, Bernard-Marie Koltès et Patrice Chéreau auraient donc pu travailler ensemble, main dans la main, l'un suivant les pas de l'autre ; ce qui est quasiment arrivé avec *Retour au désert* et ce qui aurait pu advenir si Patrice Chéreau avait monté *Roberto Zucco* ; chose qu'il n'a pas pu faire, car Bernard-Marie Koltès le lui a interdit[398].

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD), Pierre Romans a été l'élève d'Antoine Vitez et a fait partie de la distribution de la mise en scène vitézienne de *Bérénice* de Jean Racine dans le rôle de Titus, aux côtés de Madeleine Marion dans le rôle principal et d'Antoine Vitez lui-même en Antiochus.
Quant à Jean-Hugues Anglade, après avoir incarné Rutile dans le spectacle précité et avoir été l'assistant à la mise en scène d'Antoine Vitez, il devient le protagoniste phare de *L'Homme blessé* (film réalisé par Patrice Chéreau, sorti en 1983, qui met en présence deux frères) et professeur à l'école du théâtre des Amandiers à Nanterre.

[395] Catherine Tasca, « Lorsque tout commençait. Les années Nanterre ».
Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 104.
Cet acte chéraldien fait écho à celui d'Yves Beaunesne avec *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck à l'occasion de l'inauguration de l'Aula Magna à Louvain-la-Neuve (Belgique).

[396] Philipe Calvario, assistant et compagnon de Patrice Chéreau, confirme que la relation entre le metteur en scène et Bernard-Marie Koltès est comparable à celle de Constantin Stanislavski et d'Anton Tchekhov.
Philipe Calvario, « Travailler, travailler, travailler », in Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 117.
Propos confirmés par Patrice Chéreau.
Marie-Isabelle de Boula Mareuil, « Patrice Chéreau parle de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00003/patrice-chereau-parle-de-bernard-marie-koltes.html le 15 avril 2020.

[397] Ce parallèle a été établi en 2016 lors de la 70ème édition du Festival d'Avignon.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 362.

[398] Propos de Patrice Chéreau.
François Koltès, « Chéreau / Koltès : Une rencontre », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc le 17 décembre 2019.

Quoi qu'il en soit, Patrice Chéreau s'est identifié à Constantin Stanislavski, lors des répétitions de *Retour au désert*[399], guidé par ses rapports parfois conflictuels[400] avec Bernard-Marie Koltès.

Le rapport de Patrice Chéreau au texte et aux mots est dû à « l'impact de deux chocs violents : la cohabitation dans un même théâtre, en quelques mois, de Koltès et de Jean Genet »[401]. L'artiste doit donc cette importance des mots, particulièrement à Bernard-Marie Koltès et au combat qu'il a dû lui-même mener pour le comprendre et l'interpréter : « Cela a commencé avec Marivaux, mais […] là où j'ai compris, non seulement l'importance du texte, mais [aussi] l'importance de la réflexion que l'on a sur le texte, c'est avec Koltès, à cause des monologues […], ce sont des pièces écrites en français, aussi. À un moment donné, le théâtre a à voir avec la langue maternelle »[402]. Quand un metteur en scène s'intéresse à la (quasi) totalité d'une œuvre, cela lui permet non seulement d'interroger l'œuvre en question dans toute sa richesse et sa complexité, mais aussi de comprendre, voire de restituer les différentes interprétations d'un même texte. Patrice Chéreau revient à trois reprises — fait exceptionnel, faut-il le souligner — sur *Dans la solitude des champs de coton*, texte qui est pour lui une matrice, autant formelle que topique : « Comment ne pas voir dans chaque personnage de Chéreau cette "créature anonyme – [à un] marginal, [à un] immigré ? – […] [à] un errant, [à] un laissé pour compte, [à] un être en souffrance qui, plus d'une heure durant, lance un appel éperdu à la rencontre, à l'Autre, au dialogue ?" »[403]. Chaque figure de l'œuvre chéraldienne ressemble ainsi, soit à un Dealer, soit à un Client.

Le fait de ne pas avoir pu créer *Roberto Zucco* est lié à l'agacement de Bernard-Marie Koltès face à des metteurs en scène qui ont refusé de monter son répertoire après Patrice Chéreau.
Propos de Patrice Chéreau dans : *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 101.
Éric Ruf le confirme : « Il a fallu longtemps pour que les gens se réintéressent à Koltès après Chéreau. Il [Patrice Chéreau] a mis une main tellement incroyable sur cet auteur que, […] mis à part dans les écoles, on s'y essayait un petit peu mais sinon […], voilà ! ».
Propos d'Éric Ruf.
6 min. 40-7 min. 20.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (4/5) Mettre en scène ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 29 décembre 2016. France Culture.
[399] Propos de Patrice Chéreau.
François Koltès, « Chéreau / Koltès : Une rencontre », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc le 17 décembre 2019.
[400] Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.
[401] Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 97.
[402] Propos de Patrice Chéreau.
7 min. 55-8 min. 20.
Hors-champs. 2013. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 9 septembre 2013. France Culture.
[403] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 222-223.
Dans sa thèse de doctorat, Valérie Nativel détourne à dessein les propos de Jean-Pierre Sarrazac quant à Bernard-Marie Koltès : « [il] imagine une créature anonyme — marginal, immigré ? — postée à un carrefour à un coin de rue, dans la pluie, le vent, la nuit, un errant, un laissé pour compte, un être en souffrance, qui, plus d'une heure durant, lance un appel éperdu à la rencontre, à l'Autre, au dialogue ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 63-64.

1.2 *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès : un « texte matriciel »[404]

« L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas »

Jacques Lacan[405].

Nous allons maintenant nous intéresser aux trois versions de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès. En l'occurrence, la troisième mise en scène (1995, Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine, en périphérie parisienne) annonce *Phèdre* de Jean Racine. Examinons comment le texte koltésien demeure palimpseste du texte racinien et envisageons les raisons pour lesquelles *Phèdre* de Jean Racine vue par Patrice Chéreau ne peut se comprendre sans le recours à l'autorité koltésienne. Nous verrons en quoi le fait de s'être à de nombreuses reprises confronté à ce répertoire contemporain a changé le rapport de Patrice Chéreau au texte de théâtre et modifié par là même son regard sur le théâtre en général. Comment cette vision singulière influence-t-elle sa mise en scène de la tragédie racinienne ? C'est précisément à cette question centrale que nous entendons répondre par ce qui va suivre. Nous constaterons que *Phèdre* s'apparente, d'une part, à la fusion et à l'alliance entre Marivaux, Bernard-Marie Koltès et William Shakespeare. En effet, Patrice Chéreau estime que Bernard-Marie Koltès convoque à la fois William Shakespeare pour la brutalité et la prolifération de la langue et Marivaux pour la ponctuation et la rigueur de la mise en forme textuelle. Dans le même ordre d'idées, le metteur en scène voit Jean Racine sous-tendu par William Shakespeare[406] et par Marivaux qui doit à cet auteur classique sa rigueur formelle[407]. D'autre part, *Phèdre* de Jean Racine donnera naissance à la

---

Selon ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau recherche la marginalité et la périphérie, dès son premier film *La Chair de l'Orchidée*.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 37.

[404] Nous reprenons ces termes à Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 63.

[405] Anne-Françoise Benhamou cite Jacques Lacan dans :
Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 99.
Dans le même ordre d'idées, Paul Claudel affirme à Ève Francis : « Il n'existe pas de bonheur en amour ».
Ève Francis, *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, p. 67.
Dans ses notes manuscrites préparatoires au film *L'Homme blessé* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau abonde également en ce sens : « Chacun tue ce qu'il aime » et « tuer ce qu'on aime, surtout ce qu'on aime ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 47, 93 et 206.

[406] Dans sa postface à l'ouvrage de Dominique Goy-Blanquet, François Regnault affirme que William Shakespeare s'apparente pour Patrice Chéreau à une « basse chiffrée », comme en musique.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 372.

[407] Jennifer Tamas affirme que Marivaux reprend à Jean Racine les dialogues, les absences de réponse, les provocations et les esquives.
Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 21.

mise en scène de Patrice Chéreau de l'opéra *Tristan und Isolde*, opéra de Richard Wagner (2007, Scala de Milan).

En 1986, à la suite de l'échec de la mise en scène de *Quai Ouest*, Bernard-Marie Koltès en vient à *La Solitude* pour contrer les caractéristiques artistiques majeures de Patrice Chéreau, à savoir motiver chaque réplique, rendre lisibles et charnels des affects complexes et antinomiques et mettre en scène le désir et la passion. De ce fait, le dramaturge privilégie davantage l'hostilité. Face à l'innommable, le Dealer recourt d'entrée de jeu à une expression hypothétique et concessive pour mieux convaincre le Client : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir »[408]. Michel Vinaver affirme que les répliques du Dealer et du Client répondent à quatre catégories de « figures textuelles » importantes, à savoir l'attaque, la riposte, l'esquive et la défense ; autant d'annonces des « actions scéniques, [de] la disposition des locuteurs, [de] leur proxémique et [de] leurs déplacements »[409].

À l'image des tragédies raciniennes et du théâtre marivaudien, la parole koltésienne apparaît performative, phatique et agissante, car elle tend à convaincre l'autre, à bâtir et à étayer une argumentation. Fondée sur l'éristique, autrement dit l'art de la controverse[410], cette parole régit les évènements, détermine les positions d'un protagoniste vis-à-vis de l'autre et modifie par là même l'état d'esprit des deux personnages[411]. Il existe ainsi un équilibre et une symétrie entre le Dealer et le Client. L'un répond à l'agression et à l'arrogance de l'autre et les lui rend coup pour coup : « On pourrait dire du théâtre de Koltès qu'il est verbeux au sens où l'on se paie littéralement de mots jusqu'au moment où cela ne suffit plus et que tout explose »[412]. Ce jeu de ping-pong entre les répliques sert donc à préserver un niveau maximal de tension

---

[408] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 10.
« La concession est une stratégie argumentative consistant dans un premier temps à donner raison à la thèse adverse pour la réfuter par la suite en la renversant ».
Kyung-Hoon Moon, *Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation*, 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, 2017, p. 253.
[409] Daniela Gothová-Jobert, *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, Thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis – Paris 8, 2001, p. 280.
Référence reprise par :
Kyung-Hoon Moon, *op. cit.*, p. 240.
[410] Julien Rault ne dit pas autre chose de la langue de Marivaux dans *La Dispute* vue par Patrice Chéreau.
Julien Rault, « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux », *Styles, Genres, Auteurs*, n°18, 2018, p. 135-148.
[411] Kyung-Hoon Moon, *op. cit.*, p. 240-241.
[412] Propos de Marie Scarpa.
5 min. 45-5 min 57.
Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.

dramaturgique. Le dialogue s'apparente donc à un « champ de bataille » dans lequel les deux monologues se heurtent et cohabitent simultanément[413].

Le théâtre koltésien a trait aux thématiques privilégiées par Patrice Chéreau, à savoir articuler les contradictions intimes des personnages avec les logiques du pouvoir[414]. À l'occasion de la première mise en scène de *La Solitude*, Bernard-Marie Koltès rédige le « prière d'insérer » suivant : « Si un chien rencontre un chat ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune se trouvent par fatalité face-à-face ; il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif »[415]. Ces rapports conflictuels prennent la forme d'une parabole animale qui met en avant l'hostilité, la méfiance et l'affrontement générés par la rencontre. La haine et la violence, présentes où que l'on soit, sont mises au jour par l'espace nocturne dans lequel se déroule le face-à-face entre le Dealer et le Client — duo comparable à celui formé par La Marquise de Merteuil et Valmont dans *Quartett* d'Heiner Müller[416] — liés par un contrat social tacite. Les relations sentimentales dans le théâtre koltésien ressemblent aux transactions commerciales dans lesquelles un quémandeur formule une demande à un pourvoyeur ; ce dont témoigne la définition du deal insérée par le dramaturge en amont du texte théâtral[417]. Le don devient parole, le reçu, écoute et le rendu, réponse. Patrice Chéreau confirme cela en ces termes : « Il [Bernard-Marie Koltès] pensait que les rapports entre les gens n'étaient pas des rapports d'amour ni d'affection, mais des rapports de troc, d'échange, et il n'avait pas tort à mon avis »[418]. Marie Scarpa précise qu'au sens anthropologique du terme, l'échange est la capacité « de faire alliance ailleurs », de « quitter l'utopie de l'entre-soi », de « l'intercommunautaire » et de « l'interfamilial »[419]. Or, dans le cas du théâtre koltésien, il s'avère impossible à l'en croire de

[413] Kyung-Hoon Moon, *op. cit*., p. 278.
[414] Anne-Françoise Benhamou, « *Black Lives Matter*. Koltès postcolonial », Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 186.
[415] Franck Evrard, *Dans la solitude des champs de coton : étude sur Koltès*, Paris, Ellipses, 2004, p. 109.
[416] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 185.
Précisons que *Quartett* d'Heiner Müller a été monté par Patrice Chéreau en 1985, la même année que *La Fausse Suivante* de Marivaux.
Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet précise que *Les Liaisons dangereuses* de Laclos est le roman favori de Patrice Chéreau.
[417] « Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens — dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique — à n'importe quelle heure, du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci ».
Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 60 p.
[418] Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 230.
[419] Propos de Marie Scarpa.
23 min. 20-23 min. 40.

sortir de « l'utopie cauchemardesque […] de l'entre-soi »[420]. En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau a l'opportunité inédite de lire le monde selon la perspective d'un auteur contemporain et de se voir confronté par ce fait même à un « pur combat de paroles »[421]. En l'occurrence, dans le « théâtre intime », l'échange de répliques assassines s'avère ininterrompu, et l'espace devient temps de paroles :

> Ma principale préoccupation avec *La Solitude* a été de montrer dans le jeu à quel point on pouvait mordre dans le texte de Bernard, le mâcher, en faire une expression du réel. Malgré sa sophistication, le vouvoiement et les transpositions, le texte engendre une magie, une évidence théâtrale. De la joute oratoire, du pur combat de paroles naissent réellement un événement de théâtre, une situation concrète[422].

En ce qui concerne la forme de cette pièce de théâtre, le dialogue entre le Dealer et le Client n'a que faire de départager ce qui s'apparente au littéraire ou au théâtral. Dès lors, pour l'ultime version en 1995 à la Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine, le metteur en scène choisit de privilégier une « lecture contre-auctoriale »[423] qui va à l'encontre de l'auteur, en s'axant sur le texte et sur l'occurrence incessante du mot « désir ». En effet, ce terme est prononcé onze fois par le Dealer et sept fois par le Client. Néanmoins, Patrice Chéreau nuance ses propos en insistant sur les paravents que Bernard-Marie Koltès a insérés dans sa pièce de théâtre afin qu'elle ne soit pas assimilée à une potentielle scène de « drague », bien qu'elle en possède tous les mécanismes. Malgré la lecture contre-auctoriale fondatrice, cette mise en scène demeure indissociable du texte koltésien. « La figuration tragique de la passion impossible »[424] témoigne de l'appropriation du théâtre de Bernard-Marie Koltès par Patrice Chéreau. Dès l'ouverture de cette pièce de théâtre, le metteur en scène remarque que le désir est un concept essentiel, sans cesse associé au regard d'autrui sur soi, au manque, à la blessure et à la privation. Selon Vincent Huguet, « le manque et l'abandon sont au cœur de la valse des corps imaginée par Patrice Chéreau »[425]. Sous le regard chéraldien, le texte koltésien ressemble à une quête impossible de l'amour et du don, du désir et de la satisfaction. La relation entre le Dealer et le

---

Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.

[420] Propos de Marie Scarpa.
25. min. 30-25 min. 40.
Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.

[421] Anne-Françoise Benhamou, « Le lien durable avec un auteur contemporain », *Koltès, combats avec la scène*, Paris, CNDP, 1996, p. 43.
Jean-Pierre Sarrazac affirme que l'essai *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes convient parfaitement à la dramaturgie koltésienne.
Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, *op. cit.*, p. 126-127.

[422] Propos de Patrice Chéreau repris par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Le lien durable avec un auteur contemporain », *op. cit.*, p. 47.

[423] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 93-95.

[424] *Ibid.*, p. 110.

[425] Vincent Huguet, « De la maison des pensées », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 113.

Client est fondée sur le mensonge, le chantage et la souffrance. La sexualité, qu'il faut ici distinguer de l'amour, est un thème omniprésent dans le discours des deux protagonistes, autrement dit dans les sous-entendus du Dealer et les hypothèses du Client. Selon Patrice Chéreau, cette œuvre est caractérisée par une violence des sentiments.

Toutefois, l'interdit koltésien relatif à la « drague homosexuelle » fut jusqu'alors respecté. En effet, Patrice Chéreau a proposé deux autres versions, en 1987 et en 1988, aux antipodes de celle de 1995. L'artiste a ainsi rompu avec les scénographies d'envergure qu'il avait conçues pour *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest* en vue de privilégier une mise en scène épurée et davantage axée sur le texte. Envisageons sans plus tarder les deux versions de 1987 et de 1988, avant de voir en quoi la mise en scène de 1995 fait véritablement rupture.

1.2.1 *La Solitude* 1 : le théâtre au bord de sa cessation[426]

Du 27 janvier au 2 février et du 5 au 17 mars 1987[427], au théâtre des Amandiers à Nanterre, *Dans la solitude des champs de coton* met en face-à-face Isaac de Bankolé dans le rôle du Dealer — après avoir incarné Abad dans *Quai Ouest* en 1986 — et Laurent Malet, interprète du Client. Les deux rôles sont confiés à deux acteurs de cinéma qui n'ont jusqu'alors quasiment jamais expérimenté la scène de théâtre. C'est pourquoi ce spectacle se situe au bord du théâtre sans y plonger véritablement. Cette première mise en scène ressemble à une expérience *in progress*[428]. Composée de dix-huit représentations face à une jauge de trois-cent cinquante places, cette première version oppose, comme le souhaite Bernard-Marie Koltès, une personne de couleur noire et une personne de couleur blanche. Dans le programme qui accompagne ce spectacle, Patrice Chéreau se pose cette question : « Est-ce un dialogue philosophique dans la manière du XVIII^{e} siècle ou plus simplement une entrée de clowns ? »[429] . La mise en scène est dépouillée et comporte un dispositif bifrontal. Le plateau est entièrement nu. L'essentiel est le texte porté par les acteurs, mis en valeur par les lumières et une bande-son appropriée. La sidération est unanime face au texte koltésien. Selon Anne-Françoise Benhamou, si les acteurs se confrontent à cette œuvre, théâtralement parlant, la maîtrise semble

[426] Un extrait vidéo de cette mise en scène est disponible ici :
Marie-Isabelle de Boula Mareuil, « Dans la solitude des champs de coton », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00002/dans-la-solitude-des-champs-de-coton.html le 15 avril 2020.
[427] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 96.
[428] *Ibidem*.
Cet anglicisme est choisi délibérément par Anne-Françoise Benhamou.
[429] Anne-Françoise Benhamou citée par :
Sophie Proust, « Une autre solitude », article consulté en ligne sur http://www.cnt.asso.fr/upload/Une_autre_solitude.pdf le 16 décembre 2019.

insuffisante[430]. Or, ce qui compte, c'est précisément l'énigme et le choc : « Cette version à la fois charnelle et distante se maintient dans une étrangeté suspendue, produisant une représentation toujours en équilibre instable, sur un fil, au pur présent, entre théâtre et non-théâtre »[431]. La véhémence omniprésente dans cette pièce donne raison à ce parti pris liminaire de mise en scène. En effet, la véhémence ne cherche pas à faire éclater la violence et ne consiste pas en un acte de violence. Il s'agit plutôt de représenter la violence prête à éclater, au bord du précipice. Cette tension entre l'acte violent et le langage de transaction perdure jusqu'à la fin. Cela confirme la volonté et le souci des protagonistes d'opter pour la rhétorique, c'est-à-dire l'art du discours et de la pragmatique, en d'autres termes le discours en situation d'interactions plutôt que pour la violence physique.

Quant au rythme de ce spectacle, il s'apparente à un match ; d'où l'utilité de la mi-temps introduite par Patrice Chéreau. En effet, il insère en apparence une pause et un entracte, comparable à la mi-temps au tennis, durant lesquels les deux acteurs sont assis dans le public et boivent de l'eau, en se faisant face. Cette interruption du jeu crée à la fois une distance et une complicité avec le public. Cette pause demeurera constante dans les trois versions, bien que Patrice Chéreau en fasse varier la position et en modifie par ce fait même le sens. C'est ce que nous allons envisager avec ce qui suit.

1.2.2 *La Solitude* 2 : l'intimité de l'acte théâtral

Du 20 au 29 novembre 1987 au Théâtre des Amandiers à Nanterre et du 16 au 28 juillet 1988 au Festival d'Avignon, Laurent Malet joue un Client « punk agressif »[432], tandis que Patrice Chéreau remplace Isaac de Bankolé — pris par un tournage — au pied levé et interprète un Dealer rusé et sournois. Ce parti pris va à l'encontre de l'avis de l'auteur qui souhaite ardemment que le Dealer soit incarné par une personne de couleur noire. La pièce ressemble à une scène de drague homosexuelle. En devenant acteur, Patrice Chéreau est entré en contact avec la sinuosité, le parler quotidien, la parlerie et la palabre[433], voire le slam de l'écriture koltésienne, tout en étant fin connaisseur de cette œuvre, du fait de son expérience acquise au gré des différents spectacles. Dès lors, l'artiste a directement su comment dire ce texte.

---

[430] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 98.
[431] *Ibid.*, p. 101.
[432] Anne-Françoise Benhamou citée par :
Sophie Proust, « Une autre solitude », article consulté en ligne sur http://www.cnt.asso.fr/upload/Une_autre_solitude.pdf le 5 janvier 2020.
[433] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 223.

Dans cette deuxième appropriation du texte, la différence irréductible entre le Dealer et le Client n'étant plus la couleur de peau, il faut la réinventer. C'est le deal au premier sens du terme qui devient le maître du jeu entre le Dealer et le Client et qui apparaît comme une métaphore passionnelle des rapports humains. En revanche, la dramaturgie s'avère équivoque. Le désir homosexuel est présent de manière cryptée et paradoxale, affirmée autant que déniée. Il y a lieu ici de souligner que cette version est créée en pleine épidémie du sida. Qu'à cela ne tienne, alors qu'il y a une forte attente de la part du public et une division de la critique vis-à-vis du texte koltésien, cette deuxième mise en scène connaît un grand succès et triomphe. Le texte est pleinement maîtrisé. Devenu acteur, le metteur en scène démontre que cette œuvre peut être jouée. Cette nouvelle version comporte tous les éléments caractéristiques du travail chéraldien : la tension en continu, la violence au bord de l'explosion, un rapport de forces ininterrompu entre les personnages et des acteurs grandement investis, tout au long du spectacle.

1.2.3 *La Solitude* 3 : l'intime propre à la danse contemporaine[434]

Du 15 novembre 1995 au 14 janvier 1996 à la Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine, avant Venise, Munich, Copenhague, Vienne, Porto, Milan, Weimar, Edimbourg, Séville, Barcelone, Genève et la Brooklyn Academy of Music de Brooklyn (New-York)[435], la troisième version de *La Solitude* voit le jour, six ans après le décès de Bernard-Marie Koltès, pour démentir les deux mises en scène précédentes. Selon Anne-Françoise Benhamou, à l'image de *La Dispute* de Marivaux, cette mise en scène constitue le sommet de la réussite chéraldienne sur un texte koltésien[436]. Cette ultime version met face-à-face les deux artistes que sont Patrice Chéreau et Bernard-Marie Koltès. Le premier s'empare donc à nouveau du texte singulier du second, mais tente cette fois de l'écouter et de le comprendre différemment qu'en 1987 et 1988. Pour ce faire, il reprend le rôle du Dealer, tel un taureau dans une arène, au regard noir et aux muscles tendus. Il propose à Pascal Greggory — pour lequel Patrice Chéreau est devenu un

[434] Pour de plus amples informations sur ce que dit Patrice Chéreau à Pascal Greggory lors des répétitions, voir : « Patrice Chéreau. Paroles de répétitions ».
Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 163-185.
[435] En 1996, lors de la 10ème cérémonie des Molières, Patrice Chéreau a reçu le « Molière du metteur en scène » pour ce spectacle.
Guylaine Massoutre, « Dans la solitude des champs de coton », *Jeu : revue de théâtre*, n° 81, 1996, p. 190.
[436] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 88.

« pygmalion » et un « révélateur » qui l'a fait grandir[437] — d'interpréter le rôle du Client[438]. Il s'agit, pour eux, de mettre en exergue l'érotisme métaphorique perceptible dans la joute verbale du Dealer et du Client, autrement dit de révéler « l'enjeu érotique de la relation des deux hommes »[439]. Dans ce dispositif bifrontal, l'union des corps et l'aura corporelle de fantasme et de mélancolie apparaissent à travers « l'irruption abrupte » d'une danse sensuelle, en miroir décalé, vraisemblablement improvisée — même si ce pas de deux a été chorégraphié par Christophe Bernard — et inspirée par le film *Down by law* (*Sous le coup de la loi*, Jim Jarmusch, 1986).

Cet instant chorégraphique gémellaire, digne d'un ballet, s'apparente à un « coup de théâtre », un « moment électrique » et « un "éclat d'orage" »[440], une danse tribale, un match de boxe, un art martial, une capoeira, du tango, du kung-fu[441], une transe, une pause, un entracte, un intermède ou à un break propre au hip-pop[442]. Cette danse se produit sur le titre palimpseste

[437] Propos de Pascal Greggory.
3 min. 15-3 min. 40.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
[438] Pascal Greggory confie également à Joëlle Gayot : « quand il [Patrice Chéreau] m'a proposé la pièce, je lui ai dit : "J'aimerais bien jouer le Dealer". Il m'a regardé comme si j'étais le dernier des crétins et m'a dit : "Tu n'es pas un Dealer, tu es un Client dans la vie !"».
15 min. 55-16 min. 08.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 9 décembre 2018. France Culture.
[439] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit*., p. 107.
[440] Propos de Mathilde La Bardonnie dans *Libération* et de Colette Godard repris dans :
Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit*., p. 235.
[441] Ces termes traduisent cette volonté des deux personnages de s'approcher l'un de l'autre : « Il y a un art martial qui s'appelle la capoeira, qui est pratiqué par les Noirs, qui tient de la boxe, du karaté, de la danse […], c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux : l'approche de l'adversaire ».
« Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 503 ».
Kyung-Hoon Moon, *op. cit.*, p. 239 et 276-277.
[442] Nous reprenons ces termes à Valérie Nativel qui cite également les propos du chorégraphe Angelin Preljocaj : « Quand on travaille sur le corps, on bute toujours sur cette solitude terrifiante de l'être humain ».
« "La danse est un art de combat", propos recueillis par Dominique Simonnet, *L'Express*, 20 septembre 2004 ».
- Transe : « possession, qui s'empare soudain des deux hommes et les contraint à bouger, à danser, à exécuter cette gestuelle primitive, dans la nécessité impérieuse d'expulser le trop plein de désir ».
Les définitions suivantes sont reprises du *Trésor de la langue française informatisé* :
- « Pause : 1. Suspension, interruption momentanée d'une activité ou d'un processus.
2. a) Temps de silence marqué par un interlocuteur dans l'interlocution ou le discours.
b) Temps de repos interrompant une activité ».
- « Entracte : A. Interruption intervenant normalement dans le cours d'une représentation théâtrale, entre la fin d'un acte et le début d'un autre.
B. *Au fig*. Moment de répit dans le cours d'une action ».
- « Intermède : Divertissement dramatique, lyrique, chorégraphique ou musical s'intercalant entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle ».
- « Break : A. Court passage improvisé par un instrumentiste hors de la ligne principale du morceau ».
Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.

Karmacoma du groupe « trip-hop » Massive Attack[443]. En voici les paroles traduites en vis-à-vis par nos soins :

« *You sure you want to be with me* : Tu es sûr que tu veux être avec moi ?

I've nothing to give : Je n'ai rien à donner

Won't lie and say this lovin's best : Ne mens pas et ne dis pas que cet amour est le meilleur

Leave us in emotional peace : Laisse-nous dans une paix émotionnelle

Take a walk, taste the rest : Fais un tour, goûte au repos

No, take a rest : Non, repose-toi

I see you digging a hole in your neighborhood : Je te vois creuser un trou dans ton quartier

You're crazy but you're lazy : Tu es fou, mais insouciant

No need to live in a lean-to : Pas besoin de vivre en apprenti

Your troubles must be seen to seen to : Tes ennuis doivent être vus pour être vus

Money like it's paper with faces I remember : L'argent ressemble à du papier avec des visages dont je me souviens

I drink on a daily basis : Je bois (à la santé d') une société en déclin

Though it seldom cools my temper : Même si cela soulage rarement mes tourments

It never cools my temper : Cela ne soulage jamais mes tourments

Walking through the suburbs though not exactly lovers : Longeant les bas-quartiers bien que (nous ne soyons) pas exactement amants

You're a couple, 'specially when your body's doubled : Tu es un couple, surtout quand ton corps se double

Duplicate, then you wait for the next Kuwait : Reproduis, ensuite prépare-toi au prochain Koweit

Karmacoma : le coma du karma »[444].

---

[443] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 68.
[444] *Karmacoma* est issu de l'album *Protection*, paru en 1994.
Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.

Proche de l'effet de distanciation brechtienne[445], cette danse énergique, sauvage et à la violence sous-jacente permet au duel de devenir duo, le temps d'un interlude musical et de quelques minutes où le temps se voit soudainement suspendu. Cette « danse macabre de l'homme et de la Mort »[446] a trait à un corps-à-corps entre un homme désirant et un homme qui se dérobe et entre un homme torturé et un homme supplicié : « Les personnages koltésiens ressentent violemment cette fragilité qui tient sans doute au vacillement de l'identité incertaine d'un être suspendu à un autre qui fait défaut, annihilé par une demande qui le traverse »[447]. Cette danse symbolise un accord érotique entre les corps et un partage amoureux. À cet instant, l'attention des spectateurs s'en voit aiguisée : « Elle [la danse] survenait, d'un coup, par un poignant enchaînement en hiatus, parfaitement imprévisible à l'issue de la mi-temps du spectacle »[448]. Ce découpage en actes et la suspension de l'action ne sont initialement pas prévus par Bernard-Marie Koltès, mais donnent naissance à « un cérémonial ludique »[449]. En effet, si aucune indication textuelle ne laisse présager cette coupure, cette discontinuité dans la narration ou ce « geste d'inspiration-expiration »[450], cette danse abrupte et primitive permet du moins d'exprimer l'invisible, autrement dit ce que les deux personnages ne peuvent verbalement se dire : « À la crispation de la diction du texte correspond le relâchement, l'extériorisation par le corps du moment dansé »[451]. La tension langagière devient physique et passe par le corps des acteurs. C'est précisément cela qui demeure au cœur de notre thèse de doctorat dédiée à l'intime qui devient « extime » sur scène. Rechercher la tension intérieure est propre à l'analyse textuelle, au rapport à la scène et aux comédiens. Patrice Chéreau démontre un « rapport de force qui ne cesse de se déplacer comme une longue et contradictoire scène d'affrontement et de séduction » pour raconter la rencontre entre deux hommes mis à vif par un désir intense et innommé[452]. L'un entend parfaitement ce que l'autre lui dit. Si les questions de l'un ne trouvent pas les réponses de l'autre, c'est qu'ils ne veulent pas se révéler leur pensée ou leur désir. Tous deux n'ont que la mort à se donner en partage. Avec et grâce à ces deux

[445] « détachement critique vis-à-vis de la représentation et conscience de sa théâtralité caractérisent cette rupture ». De surcroît, la pièce *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht peut être perçue comme une clé de lecture opérante pour aborder *La Solitude* koltésienne.
Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.
[446] Michelle Chanonat, « Patrice Chéreau, le désir chevillé au corps », *Jeu*, n° 142/1, 2012, p. 125.
[447] Véronique Vedrenne, *op. cit.*, p. 122.
[448] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 68.
[449] Jean-François Dusigne repris par Sophie Proust dans :
Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.*.
[450] Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.
[451] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, p. 210.
[452] Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Bernard-Marie Koltès : trois versions de *Dans la solitude des champs de coton* (1987, 1988 et 1995) » reprise dans Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit*.

personnages, les spectateurs sont « saisis par ces figures de fusion, par l'espoir fou d'amour sauvage qu'elles libéraient d'un coup »[453]. Patrice Chéreau a d'ailleurs confié au chorégraphe Thierry Thieû-Niang qu'il aimait particulièrement cette danse dans *La Solitude*, « un rituel, un embrasement dans le texte, une échappée dans la relation entre les deux personnages […], une énergie pure, une forme d'abstraction pour nommer l'espace entre les corps et les mots, entre les acteurs et les spectateurs »[454].

Dès lors, le Dealer n'est plus le seul dominant et le Client ne lui est plus tout à fait hostile, mais est au contraire devenu sensible aux troubles. Pascal Greggory, l'interprète du Client dans cette mise en scène, regarde fixement Patrice Chéreau en étant sans cesse à l'affût de son point de vue. Leur jeu est posé et proche du public. Tous deux disent le texte simplement, dans une tension et une rigueur extrêmes. Cette façon de dire la langue koltésienne se veut résolument moderne et familière aux spectateurs. À en croire Christophe Bident, ce parti pris s'avère gênant, car il n'entendait plus la musicalité propre à cette langue. Christophe Bident précise que la musicalité de la langue koltésienne ne concerne pas seulement une question de syntaxe, car il s'agit « d'alexandrins cachés […], ça joue beaucoup avec des rythmes de la métrique française »[455]. Il cite ainsi Bernard-Marie Koltès, affirmant que ses racines se situent entre la langue classique française et le blues. Ce qui a également déplu à Christophe Bident, c'est d'avoir ressenti un effet de domination du Dealer sur le Client, vraisemblablement renforcé par le fait que les deux interprètes étaient alors amants. Pascal Greggory faisait face à Patrice Chéreau, très attendu dans ce rôle et faisant l'objet d'une fascination sans précédent.

Toujours est-il que la tension se voit cristallisée par le jeu. Personne ne peut prédire ce qui va résulter du contact physique : un coup ou une caresse ? : « Ils jouent vrai, à nu et à visages découverts, leurs mouvements sont très contrôlés, ils ne se déplacent pas beaucoup et ils se tiennent […] droit »[456]. Par conséquent, cette version de *La Solitude* est dépourvue de mouvements rapides ou spatialement déployés. Un lieu nu et une lumière glauque, parfois

---

[453] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit*., p. 69.
[454] Thierry Thieû-Niang, « Écrire, comme danser le mouvement… », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, *op. cit*., p. 361.
[455] Propos de Christophe Bident.
43 min. 40-56 min. 40.
Catherine Doroszczuk, « « Dans la solitude des champs de coton » de B.-M. Koltès (par Christophe Bident) », vidéo consultée en ligne sur
https://www.canal-u.tv/video/cpge_jean_zay/dans_la_solitude_des_champs_de_coton_de_b_m_koltes_par_christophe_bident.13907 le 15 avril 2020.
[456] Irène Girkinger, *La solitude à deux. La pièce* Dans la solitude des champs de coton *de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt, Peter Lang, 2001, p. 89.

teintée d'éclairs, accompagnent les deux acteurs qui se défient, tels « des boxeurs groggy »[457], ivres de désir. Dans un ring vaste et désert, tous deux se cherchent et s'évitent. Les deux comédiens apparaissent physiquement proches, jusqu'à en venir aux mains. Selon la journaliste Joëlle Gayot, ce spectacle était « animal, organique, érotique et d'une rare puissance »[458].

Cette intensité de jeu se voit renforcée par le fait que Patrice Chéreau utilise les Ondes Martenot. Celles-ci sont tout d'abord programmées en régie avant d'être ensuite commandées par l'ingénieur du son au fur et à mesure du jeu. Les Ondes Martenot servent vraisemblablement à ponctuer et à accentuer une parole clé qui vient d'être délivrée ou qui doit être impérativement rappelée. Ce rappel est censé agir comme un aiguillon spectral sur le personnage. Ici encore, les choix musicaux de Patrice Chéreau sont très éclectiques. En témoigne cette alternance entre le rock de « Massive Attack » et les hymnes de la Vierge, extraits des Chants sacrés Melchites. Ce parti pris correspond vraisemblablement au double niveau du développement du conflit entre les deux protagonistes. D'une part, la rivalité se donne à voir dans le spectacle où « l'un joue contre l'autre »[459]. D'autre part, le Dealer et le Client travaillent l'aveu, et ce, de manière sous-jacente. L'un joue avec l'autre et recherche son assentiment. Tous deux luttent contre cet objet innommé qu'est le désir ou le manque de désir profondément enfoui et difficilement reconnaissable mais qui peut être découvert par l'autre.

Avec une bande-son adaptée et réaliste et des jeux de lumière qui permettent de mettre en abyme le jeu des deux acteurs, le franc succès rencontré par cette ultime mise en scène de *La Solitude*, « acmé de la rencontre Chéreau - Koltès »[460], témoigne d'une transition et d'une rupture dans le travail du metteur en scène. En effet, d'une part, la scénographie se fonde sur « une architecture paradoxale »[461], en tant qu'elle résulte du choix d'un lieu brut, réel et propice à la violence de l'affrontement koltésien : la Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine[462].

---

[457] Michelle Chanonat, *op. cit.*, p. 125.
[458] Propos de Joëlle Gayot.
13 min. 48-14 min.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 9 décembre 2018. France Culture.
[459] Jean-François Dusigne repris par Sophie Proust dans : Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.*
[460] Michelle Chanonat, *op. cit.*, p. 125.
[461] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 89.
[462] Patrice Chéreau parvient à trouver des lieux atypiques et singuliers pour y faire du théâtre, qu'il s'agisse, dans ce cas-ci, de la Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine (1995), des Ateliers Berthier pour *Phèdre* (2003) ou du salon Denon — comparable, selon Richard Peduzzi, à un cimetière — au Louvre pour y créer *Rêve d'automne* de Jon Fosse. Ce spectacle date de 2010 et a été créé dans le cadre de l'exposition *Les visages et les corps* ; titre qui résume à lui seul la pratique du métier de metteur en scène de Patrice Chéreau. Les corps picturaux sortent des tableaux pour être incarnés face au public. Les êtres de papier côtoient ainsi les êtres de chair et le passé dialogue avec le présent.

Patrice Chéreau souhaite se focaliser sur les deux comédiens et le texte. Dès lors, Richard Peduzzi conçoit des gradins réservés au public disposés bifrontalement avec des *containers* bigarrés venant de *Quai Ouest* sur les côtés de la scène : « Le décor prend en charge à lui tout seul le pouvoir de signification de l'acte théâtral »[463].

D'autre part, le jeu théâtral et l'engagement personnel du metteur en scène dans le rôle du Dealer tiennent autant à la mise à nu de soi qu'à l'autofiction ou à la performance. Patrice Chéreau reconnaît s'être mis plus à nu que jamais, car il avait gardé en mémoire le texte et avait le fantôme de Bernard-Marie Koltès en tête[464] : « Je suis l'acteur d'un seul rôle, le Dealer dans *La Solitude des champs de coton* »[465]. Selon Michelle Chanonat, les mots koltésiens appartiennent pleinement à Patrice Chéreau, car ils s'intéressent au désir[466]. Le fait d'interpréter ce rôle a permis à l'artiste de mâcher l'écriture koltésienne et de la comprendre de l'intérieur[467]. De surcroît, il a pu se rendre compte qu'il n'existait aucune différence de réaction entre l'acteur et le personnage : « Je sais, pour avoir joué, que quand j'ai une réaction, il est impossible de savoir si c'est l'acteur qui parle ou le personnage […]. On n'est pas le personnage. On prête ses traits […], on réagit mentalement en fonction de l'image qu'on s'est construite […] du personnage. Il n'y a pas de différence »[468]. Cette « obligation de vérité » est tout d'abord commandée par le corps, avant d'atteindre ensuite la tête, l'intellect et le raisonnement du comédien[469] :

> Ce sont des choses incroyablement émouvantes. Qui sont au-delà de la technique. Une sorte d'instinct qui revient de très loin et qui intègre tous les paramètres : ce qu'ils savent du rôle, ce que vous leur avez demandé, ce qu'ils se sont construit et qui fait que c'est ce qui va ressortir et qui va éclairer ou assombrir leur visage, et donner leur couleur aux mots[470].

Marie-Noële Sicard, « Le Louvre invite… Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 245.
Pour de plus amples informations sur *Rêve d'automne*, voir :
Quentin Rioual, « Patrice Chéreau dans le temps norvégien du début du XXIe siècle », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 251-258.
[463] Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.*
[464] Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 49.
[465] Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.
Ces dires sont repris dans : Marie-Laure Blot (éd.), *op. cit.*, p. 64-65.
[466] Michelle Chanonat, *op. cit.*, p. 125.
[467] Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.
[468] Propos de Patrice Chéreau.
Patrice Chéreau, « Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra. Entretien avec N. T. Binh », *op. cit.*, p. 104.
[469] *Idem*.
[470] *Idem*.

Par ailleurs, pour les besoins de cette mise en scène, Patrice Chéreau et Pascal Greggory se livrent à un travail de maïeutique[471]. Chaque réplique et chaque geste contribuent à montrer ce qui est sous-entendu. Chaque pas, chaque doute et chaque sentiment a sa raison d'être et se justifie dans l'intensité et l'intimité des deux protagonistes. Le metteur en scène dirige avec précaution et délicatesse Pascal Greggory, sous l'œil intime, confident et complice du réalisateur Stéphane Metge :

> La direction d'acteurs c'est d'être toujours au bord de la gaffe [...], parce qu'on ne sait pas sur quoi on agit en fait, c'est le problème. On est toujours au bord de la gaffe [...]. Parce que la personne joue avec des choses qu'on ne connaît pas [...]. L'acteur joue avec une vie privée dont on n'a pas toutes les cordes comme ça ; et brusquement on dit un mot, et quelquefois il peut arriver qu'on dise un mot malheureux[472].

Patrice Chéreau tente d'écouter comment Pascal Greggory s'approprie le texte koltésien. C'est la raison pour laquelle, même s'il interprète le rôle du Dealer, le metteur en scène entend accompagner le jeu des acteurs, en adoptant la gestuelle d'un chef d'orchestre par de grands mouvements des bras et des mains[473], et en étant particulièrement attentif au son, aux notes de musique et à l'accord des voix entre elles. Rappelons que le travail fourni lors des répétitions est très important à ses yeux. Présent sans cesse sur le plateau, il fait preuve d'une attention à toute épreuve, tel un fauve bondissant et refusant une quelconque improvisation : « Ce n'est qu'après beaucoup de travail que tout sort comme si cela était évident »[474]. Il finit par changer la mise en scène pour que l'attention du public soit entièrement focalisée sur deux acteurs au service d'un texte.

Comme le rappelle Pascal Greggory, cette œuvre, « la plus fondamentale de Bernard-Marie Koltès »[475], constitue pour Patrice Chéreau « l'essence même du théâtre », à savoir « deux acteurs, un texte, à nu »[476]. Dès lors, l'acte théâtral apparaît en lui-même comme légitime

---

[471] Sophie Proust, « Patrice Chéreau, archétype du directeur d'acteurs ? », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 64.

[472] « P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude* » repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », *Op. cit.* ».
Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 211.

[473] « Bien que la particularité de ce spectacle [soit] que Chéreau interprétait l'un des deux personnages de la pièce et donc s'autodirigeait en demandant pour cela à son assistant à la mise en scène Yves Beaunesne (devenu metteur en scène depuis) de prendre ses places, la manière d'intervenir de Chéreau reste identique à celle d'un spectacle où il ne jouerait pas ».
Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.*

[474] « P. Chéreau, in Philipe Azoulay, *op. cit.* [*Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau, Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.] », repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.* L'actrice Marina Hands et le metteur en scène Yves Beaunesne abondent en ce sens : ce n'est qu'après beaucoup de travail que l'on peut s'abandonner complètement à un personnage.

[475] Propos de Pascal Greggory.
23 min. 25.
Boomerang. 2018. Émission radio. Animée par Augustin Trapenard. Diffusée le 10 décembre 2018. France Inter.

[476] Propos de Pascal Greggory.
14 min. 20-14 min. 35.

et la scénographie se centre sur le théâtre[477]. Si, à l'image de Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau a toujours refusé de parler de son homosexualité et de définir son travail selon ce paramètre, Pascal Greggory insiste sur le fait qu'il vit à l'époque en couple avec lui et que cette mise en scène transpire et témoigne de leur relation intime : « C'était nous, en fait. Bien sûr, avec des mots que nous ne prononcions pas dans la vie mais c'était nous »[478]. La journaliste Laure Adler a d'ailleurs confié à Pascal Greggory que les spectateurs se sentaient « presque de trop »[479]. Cela fait partie des raisons pour lesquelles ce spectacle est devenu une référence emblématique des mises en scène du répertoire koltésien.

Enfin, Patrice Chéreau affirme que c'est un travail musical que de transposer en phrases un texte afin d'en rendre la pensée. Où faut-il placer le son et quels sont les maîtres mots ? Comment organiser un monologue de huit pages et affronter ces « blocs de texte » et cette « danse des mots » ?[480] Le metteur en scène allemand et traducteur de *Quai Ouest*, Heiner Müller le confirme en ces termes : « […] ce qu'il y a d'énorme [chez Bernard-Marie Koltès], c'est ce mélange de Rimbaud et de Faulkner. Les personnages sont construits et développés entièrement à partir du langage […]. Chez Koltès, il y a une structure d'aria. Cela veut dire que l'auteur est plus ou moins directement présent dans ses textes, dans ses personnages »[481]. Mettre en scène Bernard-Marie Koltès, que Patrice Chéreau compare volontiers à son directeur de conscience[482], lui a fait découvrir un usage inédit de la langue. La version de 1995 constitue un point crucial de transition dans le parcours artistique du metteur en scène. Cette version manifeste une rupture vis-à-vis de sa façon de faire du théâtre et témoigne d'un geste isolé et singulier. La rencontre avec cet auteur a changé son regard et sa manière de lire les textes théâtraux : « En dehors de Shakespeare, un des grands modèles de Koltès c'est peut-être Marivaux : ce qu'on prend dans ses pièces pour des joutes oratoires sont en réalité des combats

---

Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 9 décembre 2018. France Culture.

[477] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 69.

[478] Propos de Pascal Greggory.
15 min. 45-15 min. 55 et 16 min. 08-16 min. 15.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 9 décembre 2018. France Culture.

[479] Propos de Laure Adler.
7 min. 48-8 min. 05.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

[480] Véronique Vedrenne, *op. cit.*, p. 124-125.

[481] Olivier Ortolani, « « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre ». Entretien avec Heiner Müller », *Alternatives théâtrales*, n°35-36, 1990, p. 12.

[482] Propos de Patrice Chéreau.
François Koltès, « Chéreau / Koltès : Une rencontre », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc le 17 décembre 2019.

où l'orgueil terrible de chaque personnage essaie de ne jamais se dévoiler, notamment vis-à-vis de l'autre »[483]. Le langage étant une arme contre soi et ses propres affects, un mot ne peut, sous aucun prétexte, être mis à la place d'un autre. Dans ce cadre, la ponctuation — syntaxique ici — joue un rôle fondamental, car elle indique les respirations. Patrice Chéreau s'en souviendra quand il abordera *Phèdre* de Jean Racine en 2003. La langue koltésienne permet au metteur en scène d'accéder aux textes, qu'ils soient classiques ou contemporains, d'accorder la primauté au texte et de défendre la pratique de la lecture à voix haute. Dès la première lecture de *Combat de nègre et de chiens*[484], Patrice Chéreau s'est dit frappé par l'écriture et la langue atypique de Bernard-Marie Koltès[485]. Selon le metteur en scène, ces textes sont « de vrais textes d'auteur », car il s'agit là de productions qui peuvent, de prime abord, paraître inaccessibles. Patrice Chéreau affirme d'ailleurs à ce propos être resté tétanisé et avoir « déclaré forfait devant quelques scènes de *Quai Ouest* »[486]. Toutefois, les deux personnages de *La Solitude* peuvent :

> [V]enir de *Quai Ouest*. Ils sont deux qui se cherchent […]. Comme sur un ring en face des gradins des spectateurs qui délimitent l'espace étroit de leur affrontement. Entre eux, les mots d'un deal qui a pour objet « quelque chose » restant de bout en bout incertain. Ce n'est pas le geste de l'échange qui intéresse Koltès, mais les préliminaires[487].

En effet, la notion de deal émerge implicitement dans *Quai Ouest*, se révèle dans *La Solitude* et perdure jusqu'à *Roberto Zucco*. C'est ce concept de deal, autrement dit cette « façon de fonder la nécessité d'un dialogue et d'en définir la tension », qui unit la pratique koltésienne à la création chéraldienne[488]. Les difficultés que Patrice Chéreau a rencontrées pour comprendre

---

[483] Anne-Françoise Benhamou, « Le lien durable avec un auteur contemporain », *Koltès, combats avec la scène*, Paris, CNDP, 1996, p. 51.
Rappelons ces propos d'Anne-Françoise Benhamou : « chez Marivaux, le langage est un moyen pour les personnages de se défendre de leur propre intimité et en même temps cette intimité les met tout le temps dans l'impasse par rapport au langage ».
28 min. 45-28 min. 58.
Du jour au lendemain. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 29 mai 2014. France Culture.

[484] Ce texte koltésien permet à Patrice Chéreau de remettre à nouveau entièrement en question les pouvoirs du théâtre et de s'interroger sur la nécessité fondamentale de cet art : « qu'est-ce qui fait qu'à ce moment bien précis, sur le plateau, le théâtre dit des choses que seul lui peut dire ? Qu'est-ce qui fait que c'est irréductible à tout autre art ? Qu'est-ce qui fait que l'on continue à demander aux gens de payer pour qu'on leur raconte une histoire et que cela les intéresse ? ».
Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.

[485] Les transformations textuelles opérées par Bernard-Marie Koltès dans *Combat de nègre et de chiens* résultent du travail de répétitions avec Patrice Chéreau : « l'imaginaire du metteur en scène, intéressé depuis toujours par la frustration du désir et par l'amour comme thème tragique, vient nourrir l'écriture elle-même ».
Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre " derrière les mots " », *Genesis*, *op. cit.*, p. 55-57.
Et également : Florent Siaud, *op. cit.*, p. 72.

[486] Propos de Patrice Chéreau : François Koltès, « Chéreau / Koltès : Une rencontre », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc le 17 décembre 2019.

[487] Propos de Patrice Chéreau à Brigitte Salino dans *L'Évènement du jeudi*, repris par Colette Godard dans : Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, p. 184.

[488] - Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre "derrière les mots" », *Genesis*, *op. cit.*, p. 67.

l'œuvre koltésienne deviendront le moteur de sa création : « Une mise en scène ne démarre qu'avec cette conviction profonde qu'on est terrassé devant un texte et qu'on ne sait pas par quel bout le prendre, et qu'on ne sait pas le faire »[489]. C'est exactement ce qui va se passer avec *Hamlet* de William Shakespeare et *Phèdre* de Jean Racine.

1.3. *Hamlet* en 1988 au Festival d'Avignon : William Shakespeare côtoie Bernard-Marie Koltès au détour de l'intime

« L'amour des rapports follement désespérément vrais »

Dominique Goy-Blanquet[490].

En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau fait, d'une part, percevoir différemment le répertoire de Marivaux et, d'autre part, se rencontrer des auteurs tels que Bernard-Marie Koltès et William Shakespeare[491] :

> [I]l est certain que mon retour à Shakespeare porte la marque de Koltès. Cela s'explique aussi par le fait que j'avais joué le rôle du Dealer de *La Solitude des champs de coton*, rôle qui n'était pas pour moi mais qui m'a permis de mâcher l'écriture, de la comprendre encore plus de l'intérieur. Cela a laissé des traces[492].

En effet, Patrice Chéreau n'aurait jamais monté *Hamlet* avec « cette précision dans les enjeux, dans le récit » s'il n'avait pas préalablement abordé l'œuvre koltésienne[493]. Selon Catherine Treilhou-Balaudé, ce *Hamlet* baroque, « spectacle décisif dans l'histoire des mises en scène de Shakespeare en France »[494], et création en tous points comparable à la mise en scène d'Antoine Vitez du *Soulier de Satin* de Paul Claudel l'année précédente (1987)[495], démontre que le

---

- Florent Siaud, *op. cit.*, p. 72.

[489] « P. Chéreau, in Pascal Aubier, Fabienne Pascaud, *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste*, La Sept, INA, 1990, 60 min. » repris par : Sophie Proust, « Une autre solitude », *op. cit.*

Dès les premières répétitions de *Phèdre*, Marina Hands confirme que Patrice Chéreau a dit aux comédiens de la distribution : « Je ne comprends rien. Je ne sais pas ce que je vais faire de ça ».

Armelle Héliot, « Marina Hands : "Le deuil impossible de l'amour" », *Le Figaro*, 31 janvier 2015, p. 16.

[490] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 123.

Le 6 juillet 1975, à Portofino en Italie, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène du *Roi Lear* de William Shakespeare conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau insiste sur ce fait : « Plus d'amour et des rapports follement désespérément vrais ».

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 69.

[491] Jean Cléder, Timothée Picard et Didier Plassard, « Avant-propos », *Patrice Chéreau : Transversales, Théâtre, cinéma, opéra*, *op. cit.*, p. 9.

[492] Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.

[493] Propos d'Anne-Françoise Benhamou.

29 min. 55-30 min. 05.

Du jour au lendemain. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 29 mai 2014. France Culture.

[494] Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], n°18, 2000.

[495] Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet précise que l'acteur Robin Renucci a joué dans ces deux productions : *Le Soulier de Satin* et *Hamlet*.

dramaturge anglais intervient à des moments-clés de la carrière de Patrice Chéreau, quand ce dernier choisit de se confronter à des textes contemporains.

De fait, William Shakespeare est omniprésent tout au long du parcours du metteur en scène et paraît matriciel à son imaginaire. Pour Patrice Chéreau qui, non seulement aime apprendre des autres et voler ce qu'il y a de bien chez les autres, mais craint aussi et surtout de reproduire ce qu'il a déjà fait, William Shakespeare est l'auteur qui revient inlassablement, avec Bernard-Marie Koltès auquel il est fréquemment associé. Hamlet côtoie et dialogue avec le Dealer et le Client de *Dans la solitude des champs de coton*. Ce sont « deux formes complémentaires d'un même questionnement sur la place de l'être dans le monde et sur le doute »[496]. Les soliloques d'Hamlet sont travaillés dans l'esprit koltésien comme des dialogues non traditionnels caractérisés par une « surdité isolante »[497], où la parole fait face au silence : « Je me souviens avoir fait travailler Gérard Desarthe [interprète d'Hamlet] comme si c'était un texte de Koltès. J'avais trouvé un lien et une manière de parler qui pouvaient les rapprocher »[498].

Parallèlement aux années sida et au décès de Bernard-Marie Koltès en 1988, à la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, puis au théâtre des Amandiers à Nanterre, Gérard Desarthe, âgé de 43 ans, interprète un « Hamlet tranchant » et en rupture « avec les interprétations éthérées et romantiques du rôle »[499]. C'était un rêve pour lui d'incarner ce rôle emblématique du répertoire. Dès le commencement de sa carrière d'acteur, il est allé applaudir les comédiens, tant français qu'anglais, interprètes d'Hamlet[500]. À l'en croire, ce n'est pas donné à tous les acteurs de pouvoir interpréter ce rôle. Un tel personnage demande une personnalité singulière et une affinité secrète entre l'interprète et le protagoniste shakespearien. C'est la raison pour laquelle, quand Patrice Chéreau le lui a proposé, il s'est empressé de se documenter sur le personnage et de lire deux monographies en traduction : *Vous avez dit Hamlet ?* de John Dover Wilson et *Hamlet* d'André Green[501]. Trois semaines de travail à la

[496] Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau : Shakespeare, le choix du théâtre », *European Drama and Performance Studies*, n° 6, 2016 / 1, p. 194.
[497] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 186.
[498] Propos de Patrice Chéreau lors d'une interview supervisée par Georges Banu et Anne-Françoise Benhamou. *Fonds Chéreau*, IMEC, CHR 11.7.
[499] Propos de Fabienne Darge.
Fabienne Darge, « Gérard Desarthe : " J'ai dynamisé et dynamité "Hamlet" " », *Le Monde*, 3 octobre 2013.
Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet précise que Bernard-Marie Koltès a, quelques mois avant son décès, subi un choc en découvrant *Hamlet* au Festival d'Avignon.
[500] Propos de Gérard Desarthe.
Fabienne Darge, « Gérard Desarthe : " J'ai dynamisé et dynamité "Hamlet" " », *Le Monde*, 3 octobre 2013.
[501] *Ibidem*.

table ont été nécessaires, car chaque vers devait être compris par les comédiens, sous peine de ne pas être joué. Patrice Chéreau s'est également permis de réécrire et de réinterpréter l'œuvre à partir de la traduction d'Yves Bonnefoy pour contrer sa peur de se confronter à ce texte[502] : « Il fallait que j'applique au spectacle les règles de la mise en scène d'opéra : créer des situations, des relations, des obliques, des rapports de force en posant toujours [la personne] qui parlait face au public. Avoir fait des opéras m'y a aidé. Et la bravoure des comédiens aussi »[503].

D'un commun accord avec le metteur en scène, Gérard Desarthe a décidé d'incarner un Hamlet fou, soumis à la figure spectrale paternelle, dans un décor labyrinthique constitué de trappes vertigineuses, éclairées par Daniel Delannoy et que l'on retrouvera en 2007 lors de l'opéra *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Dans *Hamlet* et *La Solitude*, les hautes architectures n'ont plus cours : « [C]'est sur un sol représentant la façade d'un palais que les personnages se déplacent, tandis que s'y creusent des trappes, des tranchées, comme autant de tombes s'ouvrant sous leurs pieds »[504]. À l'image de Don Juan, le Hamlet chéraldien apparaît tout en contradictions. C'est un protagoniste particulièrement actif et énergique, extralucide et incapable de « soumettre son intelligence aux raisons sommaires de l'Histoire »[505]. Gérard Desarthe s'est immédiatement rendu compte qu'il se distanciait des autres interprétations du rôle. Cela l'amusait et lui plaisait beaucoup. Selon lui, une recherche intellectuelle, quelle qu'elle soit, se doit toujours de passer par le jeu, le corps, le sang, le sperme et la pulsation cardiaque du comédien[506]. L'instant théâtral est primordial, car les acteurs sentent les choses et ne les analysent pas, d'autant que, dans les mises en scène chéraldiennes, le positionnement corporel vient contredire la parole[507]. Il s'agit à la fois d'invention, d'idées, d'actions physiques et de corps qui s'entrechoquent, autrement dit d'un « corps-à-corps frénétique »[508]. Seul compte l'écart existant entre les mots et les intentions, le sous-texte et les non-dits dans l'écriture shakespearienne :

---

[502] Gérard Desarthe, « Patrice Chéreau/Shakespeare », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 205-206.
[503] Propos de Patrice Chéreau.
Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 199.
[504] Anne-Françoise Benhamou, « Cinquante ans de théâtre au présent », in *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 281, 2014, p. 118.
[505] Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *op. cit.*, p. 302.
[506] Propos de Gérard Desarthe.
Fabienne Darge, « Gérard Desarthe : " J'ai dynamisé et dynamité "Hamlet" " », *Le Monde*, 3 octobre 2013.
[507] C'est ce que Patrice Chéreau recherche dès sa première mise en scène, *L'Intervention* de Victor Hugo en 1964.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 36.
[508] Gérard Desarthe, « Patrice Chéreau/Shakespeare », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 203.

> Le corps dit ce que les mots de Shakespeare ne disent pas mais approchent ou laissent deviner, la violence du désir et son ambivalence, celle-là propre à Chéreau : désir d'étreinte, désir de mort. Les corps figurent alors un autre niveau de la fable et des événements qui la composent, que la seule interprétation du texte, aussi intelligente soit-elle, ne permet pas, ou n'atteint pas[509].

Cette tension entre le verbe et les corps démontre que la parole apparaît en confrontation avec les corps. La musicalité réside donc dans l'œuvre scénique elle-même. Selon Paul Verlaine, le poème est précisément un chant qui témoigne d'une fêlure entre les corps et les mots[510]. Jennifer Tamas affirme la même chose quant au théâtre racinien, en tant qu'il se caractérise par une dramatisation de l'impuissance langagière vis-à-vis du langage corporel qui vient se substituer aux mots au point de prendre le pas sur eux et de les remplacer. Les incertitudes et les non-dits font ainsi plonger dans l'intériorité des personnages, confrontés à « l'horreur du dire » [511].

Quant au monologue « to be or not to be » dans la mise en scène chéraldienne, Gérard Desarthe l'énonce face au public et en modifie ainsi grandement l'interprétation. Il en va de même pour la scène qu'Hamlet partage avec Ophélie. La scène 1 de l'acte III, soit la scène de rencontre entre les deux protagonistes, participe à la « folie d'Hamlet » et annonce celle d'Ophélie[512]. C'est pourquoi Patrice Chéreau choisit de se focaliser spécifiquement sur cette scène qui, plutôt qu'une scène d'amour romantique, ressemble davantage à un sacrifice brutal et violent, car Ophélie a trahi Hamlet et est manipulée par son père. Ce n'est donc pas une amoureuse transie. Seul ce rapport-là importe à Patrice Chéreau, étant particulièrement attaché à la violence des rapports humains : « Face à Ophélie, il [Hamlet] est déchiré entre son amour pour elle et son amertume à l'idée qu'elle le trahit, enflammé d'une telle passion que l'actrice ne pouvait deviner d'un soir à l'autre quel versant il prendrait et de quel côté du plateau elle tomberait »[513]. Ce metteur en scène trouve en William Shakespeare une réflexion sur la misogynie et le narcissisme qui caractérisent les amoureux pétrarquisants[514] :

---

[509] Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], n°18, 2000.
[510] Antonio Viselli, « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 mai 2020.
[511] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 96.
[512] Laurent Berger, « Diriger la folie dans *Hamlet* », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°3, 2009.
[513] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 219.
[514] « Bonnefoy avait le sentiment de trouver en Chéreau, par le biais de Shakespeare, un écho à ses propres thèmes de réflexion, sur la misogynie latente et le narcissisme des amoureux pétrarquisants ».
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 193.
Courant littéraire qui apparaît à la Renaissance, le pétrarquisme fait référence à la lyrique courtoise propre au Moyen-Âge, caractérisée par :
-l'adoration masculine pour une femme inaccessible ;
-la tension entre désir et frustration ;
-la conjonction entre amour terrestre et mystique.
Agnès Guiderdoni et Tania Van Hemelryck, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge à la Révolution française. Notes du cours LROM1100*, « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à la Révolution française » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2011.

> Mis à l'épreuve dans l'espace-piège, le corps de l'acteur se trouve également mis en péril dans le contact de l'autre. Ce qui distingue l'approche de Shakespeare par Chéreau, et peut-être l'approche de tout texte par Chéreau, c'est l'expression, dans le corps de l'acteur, dans le contact des corps entre eux, dans le geste fondamental de « prendre-aimer-tuer » l'autre, d'une relation fantasmatique entre les personnages. Cette relation des corps en vient parfois à balayer en quelque sorte celle, plus policée, que l'échange verbal établit[515].

Comme en témoigne Marianne Denicourt, interprète d'Ophélie, avec ce metteur en scène, il faut « se déchirer […], se surpasser, pour le séduire. La légèreté, la vulnérabilité ne l'intéressent pas. Ce qu'il veut, c'est de la force, de la poigne, de la résistance »[516]. Comme nous allons le voir, ce rapport frontal renvoie directement à Hippolyte et à Aricie.

1.4 *Phèdre* de Jean Racine : « un violent retour aux origines » pour une monstration de l'intime[517]

1.4.1 Mettre en scène une tragédie classique en alexandrins : un défi posé à l'intime

À bien des égards, la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine, présentée du mercredi 15 janvier au dimanche 20 avril 2003 au théâtre de l'Odéon[518], puis en tournée en Allemagne (Düsseldorf et Bochum) et en Autriche (Vienne)[519], est un spectacle

---

[515] Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], n°18, 2000.

[516] Propos de Marianne Denicourt.
Marine Landrot, « " Patrice " raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 52.

[517] Manon Worms, art. cit.

[518] Rappelons que cette mise en scène a précisément eu lieu dans les Ateliers Berthier, ancien entrepôt des décors des spectacles de l'Opéra de Paris, qui est alors la salle provisoire du Théâtre de l'Odéon, duquel le site principal est en réfection.
Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 115.
Tout comme Valérie Nègre (assistante à la mise en scène de Patrice Chéreau, notamment sur *Phèdre*), Dominique Blanc précise que les Ateliers Berthier ont été inaugurés avec cette mise en scène.
9 min. 40 sec.
« De " Phèdre " à " La Douleur " : la grande tragédienne ».
À voix nue. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Sfez. Diffusée le 20 septembre 2018. France Culture.
Valérie Six, directrice du théâtre de l'Odéon, affirme que les places se sont vendues en une journée et les représentations ont donc été rapidement complètes.
Valérie Six, « L'Odéon pour port d'attache », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 272.
« En trois mois et quatre-vingts représentations, ce ne sont pas moins de 40 000 spectateurs qui ont fait un triomphe au *Phèdre* de Patrice Chéreau et à ses comédiens ».
Le théâtre SCOPE, mercredi 7 mai 2003.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
Le journaliste Vincent Josse précise, quant à lui, qu'il s'agit de 45 000 spectateurs, parmi lesquels certains attendaient depuis 15h l'ouverture des portes des Ateliers Berthier, prévue à 18h ; ce qui est un fait rarissime au théâtre.
Côté culture. 2004. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 12 octobre 2004. France Inter.

[519] Valérie Nègre affirme qu'en tournée, le texte racinien n'a pas été surtitré. Toutefois, les spectateurs qui l'ont souhaité ont pu bénéficier d'un casque audio avec une traduction en allemand simultanée par Catherine Creux.
Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 346.
Propos du journaliste Guy Duplat : « "Phèdre" est jouée pour neuf représentations (quasi toutes sold-out) en Allemagne dans la Ruhr, dans la gigantesque Jahrhunderthalle de Bochum ».
Guy Duplat, « Dominique Blanc vibrante de passion », *La Libre Belgique*, 5 mai 2003.

intense et magnétique[520], s'apparentant à « la rencontre entre plusieurs figures d'exception »[521]. Qu'à cela ne tienne, lors de la création de ce spectacle, Marina Hands se souvient de critiques particulièrement virulentes vis-à-vis desquelles Patrice Chéreau a appris à se positionner :

> Patrice était [...] un metteur en scène qui s'était affranchi du regard du métier et [...] du jugement. C'est quelqu'un qui s'est beaucoup [...] battu dans sa vie [...]. Il me racontait les crachats dans la rue quand il avait monté *Le Ring* de Wagner à Bayreuth, [...] nous, quand on jouait *Phèdre* — parce que maintenant on dit : « C'est une grande chose » et [si] Dominique [Blanc] [était] là, elle saurait de quoi je parle — au moment des saluts, par exemple, il y avait des gens qui se bouchaient les oreilles pour ne pas écouter les applaudissements. Il y avait des gens dans le bar qui brandissaient des critiques [...] du *Canard enchaîné* : « C'est un scandale. Ce n'est pas une reine [...] ! ». Il y avait l'idée que ce n'était pas une reine, Dominique Blanc, [qu'elle] bavait sur scène, [que] c'était sale, que les femmes [...] étaient mal habillées ! [...]. J'étais gamine et j'étais face à ça, pétrifiée. Je rentrais chez moi, le soir, je pleurais et j'arrivais [en disant] : « Patrice, c'est horrible ! » [...]. Et il avait toujours une anecdote pire que ce que j'avais vécu [...] à me raconter ! [...][522].

Il n'en demeure pas moins que *Phèdre* marque le retour de Patrice Chéreau au théâtre, après une incursion au cinéma. D'une part, il y voit là l'occasion d'inaugurer les Ateliers Berthier. D'autre part, cela lui permet d'aborder, pour la première fois, un texte en alexandrins ; pratique également inconnue pour la plupart des acteurs de la distribution[523]. Du propre aveu de Patrice Chéreau, *Phèdre* fait, avec *Hamlet* et *Tristan und Isolde*, partie des œuvres auxquelles tout metteur en scène doit se confronter, au moins une fois, au cours de sa carrière[524]. Les comédiens choisis servent ainsi *Phèdre*, « monument absolu » et « Versailles du théâtre classique français »[525] :

> Une distribution rare, au service d'une version contemporaine de Racine. En entrant dans la salle, nous étions immédiatement plongés hors du temps grâce au décor de Richard Peduzzi. Le choix du bi-frontal, tant apprécié de Patrice, y trouvait tout son sens. Notre artiste avait l'air comblé, il ne quittait plus le théâtre. Les rares soirs où il devait se déplacer, il appelait cinq minutes après la fin des applaudissements pour que ses assistants lui racontent la représentation, scène par scène[526].

Selon Roland Barthes, *Phèdre* est la tragédie « la plus connue du plus connu »[527]. Cette mise en scène a précisément eu lieu au moment où le Centre Pompidou rendait hommage à la figure et à l'œuvre de Roland Barthes. À cette occasion, les livres de ce théoricien majeur ont

---

[520] Propos de Laure Adler.
9 min. 18.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
[521] Manon Worms, art. cit.
[522] Propos de Marina Hands.
4h 36 min. 12 sec.-4h 38 min. 14 sec.
Comédie-Française, « La Nuit du jeu », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=FXjumdVGD90 le 9 mars 2023.
[523] Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 346.
[524] Propos de Patrice Chéreau.
Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 42-43.
Propos confirmés par Philippe Calvario.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 325.
[525] Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 801.
[526] Valérie Six, « L'Odéon pour port d'attache », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 276.
[527] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Points Seuil, 1963, p. 127.

été réédités, parmi lesquels l'essai intitulé *Sur Racine*[528]. Soit ces propos de Dominique Blanc, interprète de Phèdre : « […] c'était un peu le seul livre que Patrice recommandait [de lire], c'était *Sur Racine* »[529]. D'après Roland Barthes dans cet essai, *Phèdre* démontre que Jean Racine est perçu par le public comme un auteur anthologique. En effet, c'est davantage le personnage de Phèdre en lui-même qui intéresse les gens que l'actrice qui l'incarne. Dès lors, « c'est moins Dominique Blanc interprétant le personnage de Phèdre– que Patrice Chéreau-mettant-en-scène-Phèdre-de-Racine que l'on vient voir avant tout »[530]. Par conséquent, les spectateurs recherchent l'interprétation et la lecture singulière de ce mythe racinien par Patrice Chéreau. En l'occurrence, ce « poète des plateaux »[531] souhaite donner à voir et à entendre « le(s) désir(s) », non seulement de Phèdre, mais aussi et surtout d'Hippolyte (Éric Ruf), en tant qu'amant d'Aricie (Marina Hands). Nous verrons que ce décentrement est capital et inédit, car l'attention n'est pas uniquement focalisée sur Phèdre[532].

« J'ai toujours eu envie de faire ce que je n'ai jamais fait et, parfois aussi, j'ai envie de faire ce que j'avais toujours dit que je ne ferais jamais »[533]. Patrice Chéreau s'était toujours juré de ne jamais mettre en scène un dramaturge français en alexandrins. Non seulement il abhorre la musique propre à ce type de vers mais aussi il n'apprécie guère le côté figé, monotone et contraint du théâtre classique français. En effet, la tragédie classique constitue la « forme-hantise de tout metteur en scène français »[534]. Dès lors, l'artiste préfère la sauvagerie shakespearienne. William Shakespeare s'avère à la fois un dramaturge qu'il admire et, à l'image de Marivaux, le « classique » qu'il a le plus mis en scène et qui l'a accompagné tout au long de sa carrière[535]. À l'égal de Bernard-Marie Koltès, Marivaux et William Shakespeare vont considérablement influencer la façon selon laquelle Patrice Chéreau abordera le répertoire racinien et notamment les personnages d'Hippolyte et d'Aricie. C'est paradoxalement en rejetant la littérature et le théâtre versifié en alexandrins que Patrice Chéreau propose sa version singulière de *Phèdre* de Jean Racine et revient au théâtre, duquel il s'était éloigné depuis *La*

[528] Joan De Sagarra, « Patrice Chéreau vuelve al teatro con 'Phèdre', su primer Racine », *El Païs*, 23 janvier 2003.
[529] Propos de Dominique Blanc.
Surpris par la nuit. 2003. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 10 février 2003. France Culture.
[530] Manon Worms, art. cit.
[531] Propos d'Armelle Héliot.
Le masque et la plume. 2003. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 23 janvier 2003. France Inter.
[532] Manon Worms, art. cit.
[533] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.8.
[534] Manon Worms, art. cit.
[535] Catherine Treilhou-Balaudé, « Patrice Chéreau : Shakespeare, le choix du théâtre », *European Drama and Performance Studies*, n° 6, 2016 / 1, p. 193.

Solitude koltésienne en 1995[536] : « Une vision qui renouvelle tout […]. Il ose. Il éclabousse de sang le plateau. Il extirpe Shakespeare de Racine. Il cite Koltès. Il étonne » [537].

En 1995, à Ivry-sur-Seine, à la fin des répétitions de la troisième version de *La Solitude* koltésienne, Moidele Bickel, créatrice des costumes, met Patrice Chéreau au défi de faire entendre Jean Racine comme il y est parvenu avec Bernard-Marie Koltès[538]. En d'autres termes, elle lui suggère de mettre en scène la parole racinienne sur le désir dans le même cadre spatio-temporel et avec les mêmes outils utilisés pour le spectacle koltésien :

> Le faire de la même façon, voulait-elle dire, c'était traiter Racine comme Koltès : deux volées de spectateurs, un plateau nu, rien que les acteurs et le texte, la parole du poète à travailler, à disséquer et à faire entendre […]. Aujourd'hui, grâce à cette intuition de Moidele, je me mets sous la protection de Bernard-Marie Koltès pour déchiffrer Racine et faire entendre une parole, celle de la tragédie[539].

Cette idée lui a donc été suggérée par une dame d'origine allemande et non pas par une personne qui se trouve dans une « fascination béate de la musique soi-disant racinienne »[540]. En quête d'épure, de simplicité et d'essence du théâtre, Patrice Chéreau a compris cette proposition en ces termes :

> Faire entendre une langue pure, ciselée, complètement argumentée […], sur un sol de béton et simplement avec la […] force des acteurs et la présence des acteurs sur le plateau […]. Cela a mis sept ans […], puis, finalement, je me suis dit : « elle a peut–être raison, il y a peut-être quelque chose à faire » […]. J'en ai souffert extrêmement pendant les répétitions. Je me suis dit : « on n'y arrivera

---

[536] Patrice Chéreau cite aussi *Fragments* (*Henri VI* et *Richard III*), pièce expérimentale créée, en 1998, avec les étudiants en troisième année au C.N.S.A.D. (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique).
Propos de Patrice Chéreau.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
Le DVD des répétitions de ce spectacle intitulé *Fragments* démontre initialement une épée en gros plan.
Stéphane Metge, *Patrice Chéreau. Leçon de théâtre : monologue*, 1998, 25 min. [DVD annexé à *Transversales*].
C'est à l'occasion de cette pièce expérimentale qu'Éric Ruf, interprète d'Hippolyte, a rencontré Patrice Chéreau pour la première fois.
Propos d'Éric Ruf.
16 min. 15-16 min. 50.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.

[537] Propos d'Armelle Héliot.
Le Quotidien du médecin, mercredi 5 février 2003, Armelle Héliot, « « *Phèdre* », de Jean Racine. Au cœur du tragique ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
Avant de monter *Phèdre* de Jean Racine, Marivaux et William Shakespeare ont été les deux derniers auteurs « classiques » que Patrice Chéreau ait mis en scène dans les années 1980 :

- *La Fausse suivante* de Marivaux en 1985 au Théâtre des Amandiers à Nanterre, spectacle fortement influencé par Adolphe Appia, également collaborateur de Paul Claudel ;
- *Hamlet* de William Shakespeare en 1988 au Festival d'Avignon.

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 79.

[538] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 255.

[539] « Lettre de Patrice Chéreau « A propos de Phèdre », version n°4, Unterpullendorf, le 27 mai 2002.
Fonds Chéreau, IMEC, Notes de travail, CHR 10. 8 ».
Manon Worms, art. cit.

[540] Propos de Patrice Chéreau.
17 min.-17 min. 15.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

> jamais », parce que […] l'alexandrin, c'est une pompe aspirante […], l'alexandrin d'après arrive immédiatement […]. Si l'on veut vraiment jouer cette langue, si l'on veut vraiment l'argumenter […], il faut mordre dedans, il faut convaincre[541].

Absent durant huit ans des plateaux à la suite du décès de Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau revient ainsi sur le devant de la scène et décide d'aborder pour la première fois le théâtre racinien[542]. Il peut à nouveau s'interroger sur la nécessité de faire son métier[543]. Il choisit *Phèdre*, car cette tragédie s'intéresse autant à la répression du désir qu'à la culpabilité du plaisir. C'est pourquoi, sous son regard, *Phèdre* fait à bien des égards écho à *Dans la solitude des champs de coton*. Cet itinéraire de l'un à l'autre auteur peut paraître curieux et surprenant,

---

[541] Propos de Patrice Chéreau.
17 min. 15-18 min. 27.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
Jean-Louis Barrault confirme que les personnages raciniens sont des avocats d'eux-mêmes.
Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 69.
Le 27 février 1976, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau souhaite déjà que les personnages argumentent de façon convaincante et que le « débat » soit « à armes égales ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 166.
[542] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 79 et 198.
[543] C'est ce que Patrice Chéreau dira en 2003 à la cérémonie des Molières quand il reçoit le prix du « meilleur spectacle du théâtre public » pour *Phèdre* : « la pièce parle du désir […] et du théâtre, et du désir de théâtre […]. La question se pose toujours. À quoi sert le théâtre ? Est-ce qu'il sert encore à quelque chose ? C'est une question que je me pose toujours. Même avec *Phèdre*, je n'ai pas tout à fait toujours forcément la réponse […]. La question principale est : "quelles histoires raconter et à qui les raconter ?" ».
Lors d'une conversation informelle le vendredi 7 juin 2019, Valérie Nègre nous a rappelé que ce spectacle fut nominé dans six autres catégories :
-« Molière du comédien dans un second rôle » : Michel Duchaussoy et le prix lui a été décerné ;
-« Molière de la comédienne » : Dominique Blanc ;
-« Molière de la comédienne dans un second rôle » : Marina Hands ;
-« Molière de la révélation théâtrale féminine » : Marina Hands ;
-« Molière du metteur en scène » : Patrice Chéreau et le prix lui a été décerné ;
-« Molière du créateur de lumières » : Dominique Bruguière et le prix lui a été décerné.
Soit, quatre prix reçus sur sept nominations.
La 17ème nuit des Molières. 2003. Émission télévisée. Animée par Jean Piat. Diffusée le 12 mai 2003. France 2.
En ce qui concerne ses deux nominations aux Molières, Marina Hands affirme : « Moi je suis fière d'être associée à ce spectacle […]. Le simple fait de voir mon nom et de voir en-dessous *Phèdre*, d'être associée à ce spectacle-là et à ces gens-là, c'est une fierté inouïe pour moi ».
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
Le samedi 6 juin 2020, grâce à la « La Comédie Continue… encore ! » (WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus), Marina Hands s'est exprimée à ce sujet dans le cadre d'une capsule vidéo intitulée « La Cuisine de l'Actrice » : « J'ai eu la chance de rencontrer Patrice Chéreau dans mes jeunes années et Patrice disait tout le temps : "Le problème n'est pas de jouer mais de rejouer", et son travail consistait souvent à donner tous les outils à l'acteur pour pouvoir jouer dix fois, vingt fois, trente fois, cinquante fois […]. Je me rappelle quand il avait reçu le Molière du meilleur « metteur en scène » pour *Phèdre* […], il était venu sur scène et il faut dire quand même que, dans la salle, il y avait trois-quarts du public qui était debout qui l'ovationnait et il y avait une petite minorité qui était restée assise en signe de protestation […]. Et quelqu'un qui était assis, pas très loin de moi, qui était resté assis, grommelait pendant les remerciements de Patrice et Patrice avait dit cette phrase qui m'avait, qui m'a et qui me hante depuis : "Je me demande toujours à quoi sert le théâtre et mes spectacles tentent de répondre à cette question". Et cette […] personne qui n'était pas loin de moi a dit : "[Il était temps !". C'était ce sérieux de son engagement, l'endroit où il mettait l'art du théâtre qui pouvait, bien évidemment, la plupart du temps, fasciner et parfois en agacer d'autres ».

mais il est axé sur les mots contenus dans les textes : « La traversée de l'œuvre de Koltès l'avait peut-être préparé à déchiffrer, sous la clarté des chaînes de la syntaxe, la hantise d'une autre face du langage, fuyante, enfouie, indicible, condamnée pourtant à s'ouvrir avec insistance une voie vers le jour »[544]. Le metteur en scène entend « transporter la langue pure, argumentative, de Racine dans son univers de sensualité vibrante, faire naître l'émotion des thèmes de la pièce »[545]. Pascal Greggory, interprète de Thésée, affirme que le répertoire racinien « convient parfaitement » à Patrice Chéreau, car les personnages de Jean Racine « sont des gens pulvérisés par leur destin. Ils ne le contrôlent plus. Ils se savent submergés, soit par l'amour, soit par leurs erreurs, soit par leur passion »[546]. Jennifer Tamas confirme que le théâtre racinien met en exergue une intériorité déchirée tentant de faire corps avec l'autre qui demeure absent[547].

Fort de ses expériences de metteur en scène du théâtre koltésien et curieux de relever le défi, Patrice Chéreau relit *Phèdre* de Jean Racine, la version grecque d'Euripide et latine de Sénèque — qu'il fait également (re)lire aux acteurs de la distribution[548] — et se pose différentes questions : « Qu'est-ce que j'entends ? Qu'est-ce que je comprends ? Qu'est-ce que je ne comprends pas ? »[549]. Il cherche « ce qui lui parle » dans les œuvres et souhaite ardemment que les gens comprennent le propos de cette tragédie[550]. Ces lectures « paratextuelles » lui permettent de mettre au jour une héroïne profondément humaine, charnelle et ravagée par les contradictions du désir, « idée-force » de cette adaptation scénique[551] : « Phèdre est un

---

[544] Daniel Loayza, « Phèdre de Jean Racine avec Dominique Blanc, Pascal Greggory, Eric Ruf[f] et Michel Duchaussoy dans une mise en scène par Patrice Che[é]reau », article consulté en ligne sur http://www.alalettre.com/actualite-chereau-phedre.php le 21 décembre 2019.

[545] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 325.

[546] Propos de Pascal Greggory.
11 min. 20-12 min.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

[547] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 84.

[548] Michel Duchaussoy confirme que Patrice Chéreau a voulu retrouver avec les acteurs les origines et les sources d'inspiration de Jean Racine.
C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.
Dominique Blanc précise que l'*Hippolyte voilé* d'Euripide, pièce dont seuls 52 vers ont été conservés, a été une étape importante dans l'élaboration du travail avec Patrice Chéreau. La première fois qu'elle a été jouée, cette pièce a fait scandale, car Phèdre y dévoilait son désir de façon extrêmement impudique. Quant à savoir ce qu'elle disait et ce qu'elle faisait, là est toute la question. L'énigme reste entière.
Propos de Dominique Blanc dans : *Surpris par la nuit*. 2003. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 10 février 2003. France Culture.
Mais également dans : Gérald Garutti, « Rencontre avec Dominique Blanc », vidéo consultée en ligne sur https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-arts-et-humanites-Dominique-Blanc-ENSATT?autostart le 3 avril 2020.

[549] Patrice Chéreau : Le Monde, 14. 01. 2003 repris par :
Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », article consulté en ligne sur http://archithea.over-blog.com/article-22780714.html le 21 décembre 2019.

[550] Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 17.

[551] *Ibid.*, p. 38.

personnage magnifique, parce qu'elle résume en elle toutes les contradictions du désir. Elle se plante des épines dans le corps, elle se met sur un chemin parsemé de douleur. La difficulté de Phèdre, comme de toutes les tragédies classiques, c'est que cette histoire est vraiment un puits de douleur. Un puits sans fond de douleur »[552]. Par là, Patrice Chéreau tente plus largement de mettre au jour toute la force et la violence, fréquemment rendues en demi-teinte[553], contenues dans l'écriture racinienne. C'est ainsi que l'artiste confère à cette tragédie classique de Jean Racine « une modernité inouïe »[554]. Celle-ci se voit renforcée par la focalisation sur le personnage d'Hippolyte et ses rapports avec Aricie et Thésée :

> Ce sont eux qui chargent la pièce en émotion et en force. Contrairement aux mises en scène habituelles qui s'articulent autour de la scène de l'aveu de Phèdre à Hippolyte, ce sont les scènes de la déclaration d'amour d'Hippolyte à Aricie et celle où Thésée bannit son fils qui sont les charnières de la pièce. Le rythme de la pièce en est changé et l'expérience renouvelée[555].

Comme il en existe dans les contes d'initiation féminine tels que *Cendrillon*, *La Belle au Bois Dormant* ou *Peau d'Âne*, le trio père, fille et prince apparaît également ici et est aussi présent avec les personnages du roi Marke, d'Isolde et de Tristan[556]. L'amour entre Hippolyte et Aricie et la rivalité paternelle et filiale entre Thésée et Hippolyte apparaissent autant d'importance que la passion de Phèdre. Aricie encourage d'ailleurs le jeune prince à fuir l'environnement carcéral du palais athénien : « Au seuil de [la] liberté promise, de [l'] accès à l'âge adulte que va lui [à Hippolyte] octroyer la main d'Aricie, celle de son père l'agrippe et le pulvérise »[557].

D'après Patrice Chéreau, le point de vue du metteur en scène se doit de différer de celui de l'auteur. Comme nous l'avons vu avec *La Solitude* koltésienne, il est loisible au metteur en scène de se faire sa propre opinion et de la rendre visible dans sa création. L'avis du metteur en scène ne doit pas forcément s'opposer à celui de l'auteur mais il faut en revanche qu'il paraisse en adéquation avec la contemporanéité. Patrice Chéreau cherche à éviter la gratuité et

---

[552] Propos de Patrice Chéreau dans : Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », *Le Monde*, 14 janvier 2003.
[553] Propos de Dominique Blanc dans : *L'humeur vagabonde*. 2003. Émission radio. Animée par Kathleen Evin. Diffusée le 3 février 2003. France Inter.
[554] Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », article consulté en ligne sur http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/ce-phedre-sidere_428837 le 21 décembre 2019.
[555] Nathanaël Marandin, « Phèdre, second rôle », article consulté en ligne sur http://nerial.free.fr/artelio/artelio/print_396.html le 3 avril 2020.
Cet affrontement entre un père (peintre, comme l'est celui de Patrice Chéreau) et son fils se retrouve également dans le film *Ceux qui m'aiment prendront le train*.
Pierre Trividic, « Pères et fils », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 286.
[556] Propos de Marie Scarpa.
14 min. 45-15 min. 25.
Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.
[557] Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*), op. cit.*, p. 185.

l'arbitraire. La prise de liberté vis-à-vis de l'œuvre initiale permet d'en cerner davantage la portée intime et éthique et de faire entendre la voix de Phèdre à un public qui ne la connaît pas. Pour ce faire, il n'hésite pas à transposer et à couper dans la version racinienne afin de décoder le non-dit ainsi que le contenu sociologique et historique[558]. Voici ce qu'il découvre au terme de ses nombreuses lectures préparatoires : « Son intuition lui fait percevoir les fils invisibles qui lient Phèdre et Hippolyte, deux pôles (l'un maudit, l'autre pur) d'une même destinée et lutteurs solitaires qui se sentent la proie d'un charme fatal voulu par les dieux »[559]. Hippolyte aime Aricie, sœur des Pallantides, fratrie ennemie de son père Thésée. Éric Ruf, interprète d'Hippolyte, nous a confié lors de notre second entretien en 2019 :

> Il y a presque de l'inceste là-dedans, car ils sont du même sang. Donc, ça ne devrait pas se considérer. C'est de l'enfance fantasmée, c'est de la Madeleine de Proust, ils ne savent pas ce que c'est que l'amour. Donc cet amour-là qui puise sa source dans l'enfance, c'est quelque chose qui n'est pas gouverné […], c'est des cousins, c'est des gens qui ont en commun une enfance, une lecture des choses[560].

Jennifer Tamas confirme que cet amour prend naissance dans l'enfance[561]. À ce propos, Éric Ruf renchérit ainsi :

> Cela remonte, je pense, avant [la puberté], quand le corps du petit garçon ressemble pas mal à celui de la petite fille et inversement […]. C'est l'époque où les filles sont encore plus grandes que les garçons. Dans ce mélange-là, on sent que leur complicité plutôt que leur amour remonte à ces langes-là. On sent ensuite que, plus la différence se fait, plus cela les travaille, et plus c'est compliqué[562].

Ce cousinage et cette fraternité, caractéristiques des rôles de jeunes premiers, sont fondés, d'un point de vue symbolique, sur « le cumul de l'identique et le redoublement du même » et sur « le fait d'expérimenter l'autre pour devenir soi »[563]. La primauté de l'amour vécu et de la topique de l'amour sororal caractérisent la relation entre Hippolyte et Aricie et sont le signe du véritable amour. Tout comme *La Dispute* de Marivaux vue par Patrice Chéreau et de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck mise en scène par Yves Beaunesne, il s'agit, dans *Phèdre* de

---

[558] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11. 3.
Ce parti pris est discuté dans « Le masque et la plume ».
Le masque et la plume. 2003. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 23 janvier 2003. France Inter.

[559] Frédérique Champs et Vanessa Lassaigne, « Phèdre. Dominique Blanc », article consulté en ligne sur http://download.pro.arte.tv/archives/fichiers/01672816.pdf le 21 décembre 2019.

[560] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 534.

[561] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 138.

[562] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 534.

[563] Propos de Marie Scarpa.
28 min. 20-28 min. 25 et 28 min. 50-28 min. 53.
Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.

Jean Racine, de mettre en présence deux êtres vierges, ici Hippolyte et Aricie, qui ne devraient pas s'observer et examiner qui des deux va être le plus inconstant[564] :

La Dispute	***La Princesse Maleine***	***Phèdre***
Le Prince et la Comtesse Hermiane	Le Roi Hjalmar et la Reine Anne	Thésée et Phèdre
Les adolescents	Le prince Hjalmar et Maleine	Hippolyte et Aricie

Hippolyte a honte de son désir et considère ce sentiment comme un manquement à sa ligne de conduite, à savoir l'orgueil d'être pur. S'il craint le désir, c'est que son moi devient un sujet-objet de l'autre, c'est-à-dire d'Aricie. Fille de Minos et de Pasiphaé, Phèdre se croit, vu son ascendance, vouée à la fatalité divine d'une malédiction familiale. Elle est convaincue d'être victime de Vénus et qu'il lui faut « demeurer » pour ensuite mieux fuir son beau-fils Hippolyte en mourant[565]. Or, les prisonniers sont libres tout en ne l'étant pas, car ils sont captifs de leur imaginaire[566]. La passion amoureuse ne ressemble pas à une fatalité mais à une absence de volonté. Ce sentiment pourrait sauver les deux personnages mais *a contrario* les étouffe dans une haine du désir qui va les conduire inéluctablement à la mort. Tout comme Jean Racine l'a lui-même remarqué, Phèdre et Hippolyte constituent les deux versants d'un destin semblable. Ils se contaminent l'un l'autre, cèdent à la tentation et osent verbalement exprimer non seulement leur désir, mais aussi leur faute. L'un et l'autre, en taisant leur face-à-face à Thésée, deviennent malgré eux complices d'un même secret funeste qui amène le père (Thésée) à tuer le fils (Hippolyte). Dans la mise en scène chéraldienne, cette violence est renforcée par la scénographie et le dispositif bifrontal.

[564] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[565] Daniel Loayza, « Phèdre de Jean Racine avec Dominique Blanc, Pascal Greggory, Eric Ruf[f] et Michel Duchaussoy dans une mise en scène par Patrice Che[é]reau », art. cit.
Jean Jacquot, *Théâtre et musique : Histoire du Soldat. Mises en scène d'œuvres anciennes : Racine : Andromaque, Phèdre ; Molière : Tartuffe ; Marlowe : Le Juif de Malte ; Shakespeare : Le Roi Lear*, Paris, CNRS, 1978, p. 236.
[566] Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit*., p. 103.

1.4.2 De la violence koltésienne à la violence racinienne des sentiments : le dispositif bifrontal

> « Richard Peduzzi reconstitue une sorte de vestibule sombre, terminé par un mur gigantesque, un rocher brutal dans lequel est sculptée une porte majestueuse comme à Palmyre. Les acteurs jouent à même le sol de béton, entre les deux rangées de gradins. On n'est pas loin de Koltès, de ce hangar hors du temps, où les actes dévient de toutes les règles connues, et qui a inspiré *Dans la solitude des champs de coton* »
>
> Daniel Loayza[567].

« Plateau vide, costumes sobres, lumières crues »[568]. Une muraille de pierre faite de sable et d'argile, percée par une porte basse, s'élève vers les dieux, « vertigineuse falaise sculptée comme l'entrée d'un palais ou celle d'un tombeau »[569]. C'est un « *no man's land* » qui devient « *no land's man* »[570]. Tout comme le non-lieu de *La Solitude* koltésienne, il s'agit là, d'un point de vue ethnocritique, d'une « *domus* déréglée » qui devient « *saltus* urbain », autrement dit « un territoire d'ensauvagement »[571]. L'architecture antique de cette mise en scène est inspirée des temples et des tombeaux de Pétra. Une passerelle contemporaine et incertaine, venant d'outre-tombe, sur laquelle Phèdre vacille et comparable au pont-levis d'une forteresse, relie cette entrée antique du palais royal athénien — « l'endroit par lequel entrent les corps »[572] — à un plateau court (15 X 13 m.[573]). Celui-ci s'avère étroit, étiré, rectangulaire et fait face aux spectateurs installés bifrontalement et en symétrie. Richard Peduzzi, le scénographe de Patrice Chéreau[574], transforme ainsi la ville de Trézène en un couloir cimenté bleu, exigu et délimité par deux rangées de gradins. L'architecture des lieux paraît en ruines et fait écho à un univers mythique. Cela permet au metteur en scène d'opposer les valeurs antiques

---

[567] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 258.

[568] « Entretien avec Patrice Chéreau » repris dans : Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique, op. cit.*, p. 77.

[569] Frédérique Champs et Vanessa Lassaigne, art. cit.

[570] « un homme qui n'appartient plus à aucun territoire, que ne définit plus le pays d'où il vient, un individu à l'image du lieu où il a été contraint de s'arrêter ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 75.
L'autrice s'est inspirée de son propre article : Valérie Nativel, « La poétique du squat dans *Quai Ouest* de B.-M. Koltès », in Catherine Naugrette (éd.), *Le Contemporain en scène*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 117-122.
C'est un *no man's land* ou, pour reprendre un terme beckettien, un « dépeupleur », c'est-à-dire : « Assez vaste pour chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine ».
Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement, op. cit.*, p. 47.

[571] Marie Scarpa, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *Ethnologie française*, n°4, 2014, vol. 44, p. 675.

[572] « Fonds Chéreau, notes de travail de P.Calvario, CHR 10.10 ».
Manon Worms, art. cit.

[573] Emmanuel de Roux, « Une friche lyrique signée Garnier pour l'Odéon « hors les murs » », *Le Monde*, 14 janvier 2003.

[574] Cette rencontre théâtrale et amicale, telle Montaigne et La Boétie, équivaut à celle de Patrice Chéreau avec Pierre Boulez en musique.
Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 24.

aux valeurs modernes. Patrice Chéreau a déjà eu recours au dispositif bifrontal dans le cadre de ses mises en scène de *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton*[575]. Selon Georges Banu, ce n'est pas sans incidence, car ce décor devient palimpseste[576]. En effet, sous la mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, il y a bel et bien *La Solitude* koltésienne[577]. Éric Ruf le confirme en ces termes :

> Il [Patrice Chéreau] n'aurait jamais accepté de monter ce spectacle dans les ors et les velours de la salle de l'Odéon historique […]. C'est parce que les Ateliers Berthier s'ouvraient et que, tout d'un coup, c'était comme à la Manufacture des Œillets [lieu de la troisième mise en scène de *La Solitude* koltésienne] […]. Les gradins étaient exactement dans la même oblique […]. Il [Patrice Chéreau] est passé de Koltès à Racine dans un même espace de tension[578].

« Pour toucher les spectateurs il faudra briser leurs habitudes, perturber les attentes, trouver un nouvel espace à investir et y convier les forces de l'imagination »[579]. Patrice Chéreau revendique l'idée selon laquelle le dispositif bifrontal permet d'allonger la distance de jeu en vue de parvenir à une vision panoramique, à l'image de la distance entre Phèdre et Théramène — dont « la noblesse émouvante »[580] est interprétée par Michel Duchaussoy — quand ce dernier décrit la mort d'Hippolyte[581]. Ce dispositif induit aussi un face-à-face où chacun tourne autour de l'autre, tel un mouvement rotatif[582]. Ce type de configuration déstabilise le « *theatron* »[583],

---

[575] L'idée de la bifrontalité est venue à Patrice Chéreau pour *Combat de nègre et de chiens* par son amie Ariane Mnouchkine qui a utilisé ce dispositif pour sa mise en scène du *Procès de Prague* à la Cartoucherie de Vincennes.
« Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 45 ».
Référence reprise par Valérie Nativel : Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 199.

[576] Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 22.
Référence reprise par Valérie Nativel dans sa thèse de doctorat :
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 198.

[577] Fabienne Pascaud le confirme dans un de ses articles de presse.
Télérama, mercredi 29 janvier 2003, Fabienne Pascaud, « Phèdre au ras du désir ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[578] Propos d'Éric Ruf.
30 min. 55-31 min. 16.
Centre International Jean Racine, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 30 novembre 2021.

[579] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 328.

[580] Colette Godard, *op. cit.*, p. 260.

[581] Dans son article, Manon Worms affirme que cette distance est au moins de vingt mètres.
Manon Worms, art. cit.

[582] Frédérique Champs et Vanessa Lassaigne, art. cit.

[583] Le *theatron* désigne l'amphithéâtre antique dans lequel le public assistait aux tragédies grecques.
En cela, le dispositif scénique bifrontal rapproche le théâtre de Patrice Chéreau, non seulement de la valeur sacrée, initialement dévouée au théâtre dans l'Antiquité grecque, mais aussi du Globe, le théâtre de William Shakespeare, car les comédiens et les spectateurs sont mis sur un même pied d'égalité.
Selon Florence Dupont, ce concept « de *théatron* appartient à la famille du verbe *théaomai*. La racine *théa-* signifie non pas « voir », mais « être en présence de, assister à », sans distinguer la vue et l'ouïe. Le *théatron* est donc le lieu où le public assiste, ou bien l'assistance elle-même. « Assister en personne » s'oppose à « apprendre par ouï-dire, *akouein* ». Ce lieu, le théatron, est inséparable d'un autre espace : l'*orchestra* grecque ou la *scaena* romaine, où un rituel est célébré. Pas d'assistance sans rituel, pas de rituel sans assistance. Le terme latin *theatrum* n'est que le décalque du mot grec.
Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », article consulté en ligne sur

car le spectateur est autant regardant que regardé et les acteurs sont vus de tous côtés. La frontière est ténue entre l'espace spectatorial et l'espace scénique. Les spectateurs peuvent aisément percevoir les yeux, les larmes, la transpiration et l'intimité des comédiens[584] :

> Dans ce […] dispositif bifrontal où l'on croirait presque toucher la vérité de ce qui se joue […] : la passion advient et comme au jeu où tantôt l'un tantôt l'autre se trouve avoir la main, les huit comédiens à la fois sauvages et hiératiques se font tour à tour médium[s] de l'extrême sophistication d'une langue, la rendent à sa pureté d'évidence, chaque consonne donnant à la voyelle son timbre. Et voilà, la langue à laquelle nous appartenons parle encore en nous. Et voilà que nous entendons des mots sous les mots. Que l'on pourrait presque les palper, comme s'ils étaient d'un incroyable et si simple tissu. Avec Patrice Chéreau la métaphysique devient physique[585].

Dominique Blanc le confirme en ces termes : « Quand vous arrivez à faire la déclaration d'amour à Hippolyte et que vous sentez que le public tout entier frémit avec vous, ce sont des sensations extraordinaires »[586]. Le public domine la scène et forme une assemblée. Ce spectacle, aux allures de « combat » et de « match de boxe »[587], se veut proche des gens. Selon l'interprète de Phèdre, il s'agit effectivement d'un

> combat singulier et extrêmement féroce avec le texte et avec le partenaire, et […] au milieu de cette lutte, le public […] sans que jamais aucun faux pas fût possible et sans qu'il fût possible de se raccrocher au texte en cas de trou ou au partenaire. Tout à coup, il y avait une mise en danger extraordinaire. Je pense que cette situation de jeu a beaucoup dépoussiéré et épuré notre interprétation de la pièce[588].

L'essentiel pour Patrice Chéreau, c'est un texte et des corps dans un espace en lien direct avec le public et ce parti pris lui est venu par le cinéma[589]. Rappelons qu'en tant que successeur de Bertolt Brecht, le metteur en scène considère que le public est le destinataire phare de ses réalisations artistiques.

Pris dans le huis clos d'un hangar aménagé et théâtralisé des anciens entrepôts des décors de l'Opéra-Comique (sur le boulevard parisien des Ateliers Berthier), les spectateurs se retrouvent face à un « champ de bataille » et prennent part à une « lutte à mort »[590]. Ils assistent (de bas en haut) à la chute des autres, c'est-à-dire de ceux qui expriment la violente irritation

---

https://www.fabula.org/lht/19/dupont.html le 23 mars 2022.

[584] Le 1er février 1976, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau revendique déjà l'idée selon laquelle il y a lieu d'être spectateur de choses auxquelles on ne peut normalement pas assister.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 135.

[585] Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », art. cit.

[586] Propos de Dominique Blanc.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

[587] avoir-alire.com, mercredi 12 mars 2003, Frédéric Mairy, « Le combat du siècle. Phèdre – Racine / Chéreau ». Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[588] Dominique Blanc, « Jouer la tragédie », in Donatien Grau (éd.). *Tragédie (s)*, Paris, Éditions rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2010, édition Numilog, p. 89.

[589] « Le cinéma […] m'a permis de me diriger vers l'essence magique du théâtre, un plateau et des comédiens ». Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.7.

[590] Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 226.

de la passion. Le public représente le chœur antique veillant sur le destin funeste des personnages tragiques qui bientôt s'avanceront au milieu des deux rangées de gradins « dans l'espace de l'enchaînement fatal des passions et de la mort »[591]. L'espace choisi par Patrice Chéreau se voit marqué par sa fonction originelle. Le sol bétonné devient un territoire mortifère. Quant aux gradins, ils sont disposés bifrontalement et en symétrie, à l'image du dispositif utilisé pour *La Solitude* de Bernard-Marie Koltès. Les clôtures raciniennes répondent ainsi au commerce illicite koltésien.

Les spectateurs à peine installés sont directement plongés *in medias res* par l'arrivée inopinée et impétueuse d'Hippolyte. La mise en scène « respire, vibre et chante sur la promesse de la mise à mort comme la corrida fait courir et rebondir sa danse de papillon, ses grâces exténuées et morbides, sur le fil de la lame de l'estocade finale »[592]. Cette entrée — chéraldienne par excellence — se passe dans les mêmes conditions que celles du public[593]. Dès lors, le doute s'installe et demeure dans l'esprit des spectateurs. S'agit-il déjà de la fiction ou cet acteur fait-il partie du public ? Est-ce le comédien ou le personnage ? Où commence et où finit la fiction ? La quiétude du spectateur doit nécessairement être offensée pour entrer dans l'univers fictionnel. Hippolyte annonce à son confident Théramène son désir de fuir et de retrouver son père Thésée qu'il considère comme un modèle. La vraie raison de son départ est que ce jeune prince, connu pour sa misogynie, brûle d'une passion dévorante et coupable pour Aricie. Cet amour s'avère prohibé, car, rappelons-le, la jeune femme est l'ultime descendante des Pallantides, la fratrie ennemie de la famille royale athénienne.

[591] Frédérique Champs et Vanessa Lassaigne, art. cit.

[592] Cité par le metteur en scène Éric Vigner sur son site internet, Julien Gracq aborde *Bajazet*, autre tragédie racinienne. Il n'en demeure pas moins que ces propos siéent aussi parfaitement, nous semble-t-il, à cette mise en scène de Patrice Chéreau.
Julien Gracq, « Bajazet, tragédie de la mort », article consulté en ligne sur :
https://www.ericvigner.com/en/archives/documents/11476/bajazet-presente-julien-gracq-bajazet.html
le 30 novembre 2021.

[593] Les documents de Valérie Nègre le confirment : « Il faudrait qu'il n'y ait pas de début → se mettre en place sur l'arrivée des derniers spectateurs et prendre le centre du plateau […]. Ce qui fait commencer c'est que qqn [quelqu'un] dit "le dessein en est pris" ».
Fin juin 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène du *Roi Lear* de William Shakespeare conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau insiste déjà sur le fait de commencer immédiatement les scènes du spectacle.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 58.

À l'image d'Hippolyte, Phèdre s'impose dès son entrée en scène de réprimer le désir qui provient de sa passion. Tel est le destin fatal auquel elle ne peut échapper qu'en mourant : « Voici le récit fascinant d'un chemin entre la passion amoureuse qui a besoin de hurler et le violent silence de ce désir inavouable »[594]. Phèdre aime Hippolyte. Son âme lutte contre son corps. Cette héroïne est inéluctablement vouée à la nuit. Toutefois, elle souhaite une dernière fois voir le soleil (au sens propre comme au sens figuré) et son beau-fils. Néanmoins, la honte de ses sentiments incestueux provoque la haine envers elle-même et la douleur du secret, au moment où les Enfers semblent répandre la rumeur de la mort de Thésée, confirmée par Panope, interprétée par Nathalie Bécue. Du propre aveu de Dominique Blanc, la scène d'entrée de Phèdre fut la plus difficile à interpréter du spectacle[595].

Incarnée par Christiane Cohendy, Œnone apparaît avec des cheveux gris, des chaussures de bonne sœur et vêtue d'étoffes de laine de couleur brune. La nourrice est un personnage tant actif que désolé et désolant, à la fois mère et servante[596]. Suivant les conseils de cette dernière, Phèdre avoue son amour à Hippolyte mais ce « J'aime » (crié) scelle sa destinée avec le retour longtemps différé de son époux, demeurant l'incarnation de la Loi. Phèdre sent déjà les murs l'accuser, alors elle laisse à Œnone le soin de calomnier Hippolyte de ce coupable amour. Soit ces propos de Patrice Chéreau : « On l'accuse [Hippolyte] de ce qu'il n'a jamais fait, parce qu'il s'était juré qu'il ne le ferait jamais : aimer physiquement. Avoir du désir. Il y a une volonté de suicide et de malheur phénoménale chez lui »[597]. Après avoir dévoilé le secret de Phèdre, Œnone devient son double noir et chtonien et ne verra d'issue que dans le suicide. Elle est d'ailleurs entraînée par Phèdre vers la « compromission de la mort »[598]. Une

---

[594] Daniel Loayza, « Phèdre de Jean Racine avec Dominique Blanc, Pascal Greggory, Eric Ruf[f] et Michel Duchaussoy dans une mise en scène par Patrice Che[é]reau », art. cit.

[595] Propos de Dominique Blanc.
Gérald Garutti, « Rencontre avec Dominique Blanc », vidéo consultée en ligne sur https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-arts-et-humanites-Dominique-Blanc-ENSATT?autostart le 3 avril 2020.

[596] Le rôle d'Œnone était initialement interprété par Michelle Marquais qui a dû finalement y renoncer pour raisons médicales. Le rapport maternel et protecteur entre cette comédienne et Dominique Blanc a fait place à davantage de force avec Christiane Cohendy.
Propos de Valérie Nègre.
Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 346.
Patrice Chéreau apprécie ce transfert d'énergie et le fait de pouvoir jouer avec les énergies des uns et des autres : « C'est, par exemple, Michelle Marquais ou Dominique Blanc à qui je racontais une scène répétée la veille pendant les répétitions de *Phèdre*, et qui me répondaient : "Oh ! là là, ça va être très difficile à faire". Et je leur disais à l'une ou à l'autre : "Non, ce que je te raconte là, c'est ce que j'ai vu hier dans ce que tu as fait. Si tu ne l'avais pas fait, je ne serais pas en train de te le raconter. Donc j'essaie simplement de te donner des armes, des appuis, pour le retrouver" ».
Patrice Chéreau, « Un art de la modification », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 201.

[597] Patrice Chéreau : Le Monde, 14. 01. 2003 repris par :
Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », art. cit.

[598] Propos de Christiane Cohendy.
C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.

fois la vérité rétablie auprès de son époux (Thésée), Phèdre expire, ravagée par la honte et par son crime.

Telle la musique notée sous forme de partition, la lumière s'avère capitale dans ce spectacle. Le plateau est plongé dans une semi-obscurité bleutée, avant que les acteurs ne soient saisis par de fortes et brusques douches de lumière. Soit les propos suivants de Dominique Bruguière, créatrice des lumières pour cette mise en scène : « Pour *Phèdre*, j'ai eu le sentiment qu'il [Patrice Chéreau] construisait avec les poursuites une sorte de métaphore, les dieux manipulant les hommes comme des marionnettes, de même chaque acteur, enfermé dans un faisceau, semblait se mouvoir par la seule volonté de la lumière »[599].

En effet, tous les personnages sont véritablement écrasés, poursuivis et encerclés par ces halos de lumière au point d'en devenir captifs : « A l'intérieur du dispositif bifrontal, des spots lumineux suivent les acteurs dans un ballet charnel, comme des combattants nés sous la plume de Koltès, si proches qu'on pourrait les toucher »[600]. D'une part, ces douches de lumière permettent aux acteurs d'être isolés de leur entourage et démontrent l'importance d'un personnage vis-à-vis d'un autre, à un moment donné, dans une scène spécifique. D'autre part, ces halos de lumière cloisonnent l'aire de jeu ; ce qui crée l'illusion d'une délimitation dans un espace scénographique ouvert et infini. Ces lumières deviennent également des personnages, tantôt l'ombre des protagonistes, tantôt le spectre de la mort. Les trois poursuites issues du dispositif utilisé pour *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès découpent l'espace réservé aux acteurs. Par conséquent, les machinistes sont très actifs. Les comédiens apparaissent comme les proies d'un destin accablant et étouffant. Avant d'être à nouveau saisis par la froide lumière, ils devront tenter le pas de côté qui les éloignerait d'un rôle auquel ils ne peuvent pourtant pas se soustraire. L'éclairage est en harmonie avec la mise en scène, avec la thématique traitée par le spectacle et produit les effets voulus par l'action. Dès lors, la lumière fait partie intégrante de la mise en scène et conditionne non seulement le travail de mise en scène, mais aussi le jeu des comédiens : « L'action dramatique passe alors par la lumière devenue agent actif et vibration qui dramatise la situation au plus fort de son impact esthétique »[601].

---

[599] Propos de Dominique Bruguière.
Dominique Bruguière, « Lumière et imaginaire », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 367.
[600] *Journal du dimanche*, dimanche 2 février 2003, Annie Chénieux, « Phèdre ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[601] Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit*., p. 65 et p. 87.

Dans le cadre de cette mise en scène, Éric Ruf, interprète d'Hippolyte, louange l'intuition et le « savoir aérien »[602] de Patrice Chéreau qui parvient à intensifier la prégnance des désirs pour en définir la présence froide et sanglante dans un grand atelier contemporain[603]. À l'en croire, Patrice Chéreau possède les qualités paradoxales dont tout acteur devrait être porteur : « Entre l'analyse dramaturgique […], l'intelligence, la culture et l'instinct, on ne savait jamais d'où cela sortait »[604]. C'est la raison pour laquelle Éric Ruf qualifie ce metteur en scène de « monstre » et de « taureau d'intelligence »[605], « génial » et « quasiment unique » à la « fascinante non-méthode »[606], car il est parvenu à faire se rencontrer, de manière inédite et exceptionnelle, « deux pâtes à modeler essentielles », à savoir la langue et le corps chez Jean Racine[607] : « [I]l [Patrice Chéreau] faisait attention à la qualité des sentiments, il faisait attention à la langue, il voulait absolument que les gens comprennent, donc il mettait beaucoup de corps là-dedans. J'ai rarement vu un Racine […] où l'engagement des corps et en même temps le respect à la langue est aussi grand »[608]. De surcroît, Éric Ruf n'a de cesse d'affirmer – il nous l'a confié et confirmé lors de nos deux entretiens en 2017 et 2019[609] – que tous les acteurs de la distribution ressemblent physiquement à Patrice Chéreau : « On n'a plus de cou […], on a tous les premières phalanges serrées […], on est tous taillés de la même manière »[610]. Il

---

[602] Manon Worms, art. cit.

[603] Christian Biet, « Phèdre (mises en scène C. Rist et P. Chéreau) », art. cit.
Propos d'Éric Ruf : « L'intuition pure, la poésie, l'intelligence des textes, un savoir aérien qui ne pèse jamais et qui est là, présent à chaque décision et métamorphosé miraculeusement sur la scène ».
Le Figaro, mardi 18 mars 2003, Armelle Héliot, « Trait pour trait. L'enfant des esprits du Nord ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[604] Propos d'Éric Ruf.
19 min. 03-19 min. 10.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.

[605] Propos d'Éric Ruf.
32 min. 10-35 min. 52.
Arnaud Laporte, « Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://academiecharlesdullin.fr/conferences/eric-ruf-2/ le 3 avril 2020.

[606] Propos d'Éric Ruf à Dominique Goy-Blanquet.
« Entretien privé à la Comédie-Française, 25 mai 2016 ».
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 360.

[607] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 531.

[608] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 517.

[609] *Idem*.
Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 537.

[610] Propos d'Éric Ruf.
32 min. 10-34 min. 30.

renchérit en ces termes face à Arnaud Laporte, présentateur et producteur à France Culture : « on a tous ce physique-là, c'est fou. Et ce n'est pas de l'indication ça, c'est juste à force de le fréquenter. Comme si on avait tous fait partie de la même famille et que le patriarche nous avait indiqué la manière de manger notre soupe ! »[611].

Afin de « réaliser ce mariage fertile »[612] entre le corps actorial et le texte racinien[613], Patrice Chéreau a choisi le dispositif bifrontal des Ateliers Berthier et non pas la salle historique du théâtre de l'Odéon, car il entendait laisser les acteurs libres de se déplacer comme ils le souhaitaient et surtout de se faire entendre par les spectateurs[614]. Pour que le public comprenne la langue racinienne, le corps des comédiens s'avère capital. La bifrontalité permet aux acteurs d'être à la fois de face à quelqu'un et de dos à quelqu'un d'autre. Il leur est donc loisible de se parler profondément, sans devoir tricher, ni projeter. Plutôt qu'un éloignement, ce dispositif crée une intimité avec le public. Les acteurs doivent ainsi jouer « à fleur de peau » et oser affronter le regard du public, installé bifrontalement. De prime abord, ce dispositif a terrorisé

Arnaud Laporte, « Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://academiecharlesdullin.fr/conferences/eric-ruf-2/ le 3 avril 2020.
Mais également dans : Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, n° 13, 2019 / 2, p. 174.

[611] Propos d'Éric Ruf.
20 min. 20-20 min. 34.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.

[612] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 531.

[613] En cela, Patrice Chéreau, tout comme Ivo van Hove et Thomas Ostermeier, résiste à la division proprement française, dans le jeu d'acteur, entre la tête et le corps : il cherche à allier l'une avec l'autre et veille ainsi autant à la forme qu'au fond.
Propos d'Éric Ruf à Dominique Goy-Blanquet.
« Entretien privé à la Comédie-Française, 25 mai 2016 ».
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 360.
Le comédien nous l'a également dit et confirmé lors de nos deux entretiens (2017 et 2019).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 517 et p. 531.

[614] « La seule chose que nous disait Patrice à la fin c'est : "Dessinez les gradins et faites-vous, sur un bout de papier, votre pérégrination au cours de tout votre parcours. S'il y a un lieu du gradin devant lequel vous ne vous arrêtez jamais pour dire quelques alexandrins, je changerai votre parcours pour que vous puissiez le faire. Il voulait que cela soit démocratique" ».
Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 517.
« Quand j'ai eu la chance de travailler avec Chéreau sur *Phèdre*, il n'aurait jamais monté *Phèdre* dans les ors de la salle historique de l'Odéon ! C'est parce que […] les Ateliers Berthier s'ouvraient […], qu'il se disait : "Alors, Racine, là, oui !" […], il voulait raconter une histoire et il estimait qu'il ne pouvait pas la raconter dans les ors parce qu'il se sentait immédiatement enfermé dans la boîte et il voulait redessiner quelque chose pour refaire un trait nouveau ».
Propos d'Éric Ruf.
13 min. 38-14 min. 15.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (5/5) Administrer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 29 décembre 2016. France Culture.

Marina Hands, interprète d'Aricie, avant qu'elle n'apprenne à faire confiance aux spectateurs. Cet ensemble de facteurs a rendu cette mise en scène « emblématique »[615], au point que l'on parle davantage actuellement de « la *Phèdre* de Chéreau » que de « la *Phèdre* de Racine »[616].

1.4.3 Un combat sanglant père (Thésée) / fils (Hippolyte)…

« [L]es scènes d'Hippolyte sont […] surtout avec son père. Chéreau avait monté la pièce magnifiquement parce qu'il était passionné par les histoires de filiation, de paternité, les histoires entre hommes […], je ne m'étais même pas rendu compte à quel point était évidente et belle cette image de l'arrivée de Pascal Greggory, dans son grand manteau rouge. Je le salue, à un moment il me relève, je me relève très lentement — et j'ai une demi-tête de plus que lui. Dans ce moment-là, dans ce regard du père absent depuis longtemps qui tout à coup voit son fils se déployer et se dit "Il est plus grand que moi", tout était joué »

Éric Ruf[617].

« Rarement une tragédie de Racine aura fait la part si belle à la verticale des lignages au détriment de l'horizontale des amours »

Patrick Dandrey[618].

Éric Ruf affirme avoir été choisi pour incarner le rôle d'Hippolyte, car Patrice Chéreau songeait à Pascal Greggory pour interpréter Thésée. Ces deux comédiens défendent l'idée selon laquelle un grand metteur en scène opte pour un acteur autant pour ses qualités que pour ses défauts[619] :

---

[615] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 517.

[616] - Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *op. cit.*, p. 272.
- Ces propos de Dominique Blanc le confirment : « *Phèdre* a été une expérience intense. Quand je pense qu'aujourd'hui, grâce à la captation du spectacle utilisée pour préparer le bac de français, une foule de jeunes fans me demandent de faire des selfies à la sortie du théâtre… Patrice et mes partenaires auraient-ils imaginé que notre travail continuerait d'exister ainsi ? ».
Propos de Dominique Blanc.
Jonathan Lennuyeux-Comnène, « Le goût de l'excellence », article consulté en ligne sur https://arte-magazine.arte.tv/article/2767 le 3 avril 2020.

[617] Marion Chénetier-Alev, « Entretien avec Éric Ruf », in Marion Chénetier-Alev (éd.), « Paroles et écrits de l'acteur », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°288, 2020/4, p. 116.

[618] Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*), op. cit.*, p. 150.

[619] Propos de Pascal Greggory.
3 min. 54.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
Éric Ruf confie à Arnaud Laporte : « Les grands metteurs en scène vous apprennent qu'il y a de la joie dans la tragédie et de la tragédie dans la joie […], à vous déporter et à trouver la respiration dans tout cela […]. Le grand metteur en scène, moi je pourrais le définir à cela […], celui qui sait magnifier vos défauts. Celui qui vous choisit autant pour vos défauts que pour vos qualités ».
10 min. 06-10 min. 35.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.
Éric Ruf le confirme en ces termes à Arnaud Laporte: « Généralement, un metteur en scène vous choisit pour ce qu'il ne pourra jamais vous dire […]. Finalement, c'est presque votre défaut constitutif, qu'il ne peut pas vous exprimer comme ça, qui l'intéresse fondamentalement ».

> [I]l voulait absolument que quelque chose se raconte entre ces deux hommes-là et […] Patrice Chéreau savait raconter les histoires de famille entre les hommes […]. J'étais frappé des yeux mouillés, voire des joues ravagées de larmes de certains hommes dans le public, à la fin, au salut, qui me regardaient ostensiblement, moi ou Pascal […]. Je crois que c'étaient des hommes qui étaient suffisamment éloignés de l'éducation de leurs enfants […], partis de la maison depuis très longtemps, mais ils revisitaient les erreurs paternelles constitutives qu'ils avaient pu faire. Et cela les bouleversait, car […] Patrice le racontait d'une manière extraordinaire[620].

Porté par quelques notes de la *Tentation de saint Antoine* de Peter Gabriel, Thésée, comparable au Commandeur dans l'opéra *Don Giovanni* de Mozart[621], revient des Enfers, revêtu d'un manteau pourpre, semblable à un signe du destin. Cette entrée, qui provoque un temps d'arrêt et suspend l'action, symbolise la tentation christique[622]. Quand les acteurs libèrent l'espace pour laisser entrer Thésée, Pascal Greggory ne doit aucunement surjouer son autorité paternelle pour témoigner de son entrée. Il paraît simplement sur scène pour combler un vide.

Comme en témoignent les documents conservés et consultés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), Patrice Chéreau insiste sur le fait qu'à la scène 6 de l'acte III, Hippolyte détient les informations capitales, à savoir son amour pour Aricie, Thésée et le pouvoir. Au retour de Thésée, deux douches de lumière mettent en exergue Marina Hands et Éric Ruf, se tenant debout, l'un en face de l'autre, sur un pied d'égalité. C'est alors qu'Œnone se sert de la « *labilité sémantique des signes* » et de leur « *plasticité* » pour rendre son discours non seulement implicite, mais aussi équivoque pour mieux accuser Hippolyte auprès de Thésée[623]. Voici ce qu'Œnone confie préalablement à Phèdre (Acte III, scène 3, vers 888-892) :

Qui vous démentira ? Tout parle contre lui :
Son épée en vos mains heureusement laissée,
Votre trouble présent, votre douleur passée,
Son père par vos cris dès longtemps prévenu,

---

50 min. 45-52 min. 20.
Arnaud Laporte, « Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://academiecharlesdullin.fr/conferences/eric-ruf-2/ le 3 avril 2020.
Patrice Chéreau affirme qu'un acteur doit parvenir à révéler des côtés qu'il n'apprécie pas ; ce fut notamment son cas quand il a interprété Napoléon Bonaparte, dans le cadre d'un *biopic* (film historique et biographique consacré ici à l'empereur précité) qui ne verra finalement jamais le jour.
François Manceaux, (réal.), *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K Films Vidéo, 1996, VHS, 2h45.

[620] Propos d'Éric Ruf.
17 min. 04 sec.-17 min. 45 sec.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.

[621] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 260.
En 1994, Patrice Chéreau a mis en scène cet opéra mozartien à l'opéra Bastille, sous la direction musicale de Daniel Barenboim.

[622] Patrice Chéreau en parle déjà quand il met en scène *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 55.

[623] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *L'esprit et les lettres. Hommage à Pierre-Alain Cahné*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 334 et 336.

Et déjà son exil par vous-même obtenu[624].

Face à Thésée, Œnone recourt à « l'équivoque » par des « éléments contextuels », tels que la présence de l'épée, le trouble et la douleur de Phèdre ou « la prévention d'un père envers un fils dont la Reine a demandé l'exil » pour devenir « *l'interprète des larmes* » de Phèdre[625]. Oenone infléchit le sens des faits en jouant avec le caractère implicite du discours, car la culpabilité d'Hippolyte se voit suggérée et non pas clairement énoncée. Pourtant, Thésée va mal interpréter les choses et en déduire incorrectement la culpabilité de son fils. Vu qu'il se croit trahi par Hippolyte, Thésée n'hésitera pas à faire appel à Neptune (dieu de la Mer) pour l'occire. Dans le contexte tragique, les pères sont plus forts que les fils et peuvent les tuer. Telle est la fonction de l'erreur monstrueuse d'un père à l'égard de son fils. Ceci n'est pas sans rappeler un film chéraldien intitulé *L'Homme blessé*[626].

La confrontation entre Hippolyte et Thésée (Acte IV, Scène 2) est d'une véhémence verbale accrue et d'une « gestique » particulièrement violente, comparable à celle existant dans la version d'Euripide[627]. Thésée écrase sous son pied le visage d'Hippolyte à genoux et le menace avec un glaive, tel un geste sacrificiel. Les notes conservées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) démontrent que Patrice Chéreau souligne en rouge la réplique d'Hippolyte suivante (vers 1121-1122) :

Je confesse à vos pieds ma véritable offense.

J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense.

Lors de cet affrontement, Thésée se tient debout au milieu de la lumière qu'il reçoit de face. Ceci accroît son pouvoir. Hippolyte apparaît, quant à lui, tête baissée, à genoux et reçoit la lumière plus sombre, de biais. Cela souligne sa soumission : « C'est son grand moment tragique »[628]. Par ailleurs, Pascal Greggory et Éric Ruf se ressemblent si fort physiquement qu'il paraît aisé de les confondre. Tous deux sont grands, blonds et ont les cheveux courts. Ils possèdent le « même port de tête altier » et le même « torse viril »[629] ; ce qui démontre que,

---

[624] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 76.

[625] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 336.

[626] Propos de Jean-Max Colard : « cette pièce sonne un peu comme *L'Homme blessé*, vingt ans plus tard : la tragédie d'une erreur, l'aveuglement d'un père qui ne croit pas ce fils qui lui ressemble tant et le voue à la mort ». *Les Inrockuptibles*, mercredi 29 janvier 2003, Jean-Max Colard, « comment j'ai tué mon fils ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[627] « Patrice Chéreau à l'œuvre. Soirée dans le cadre de l'évènement « Chéreau en son temps ». Lundi 21 novembre 2016. 20h00 ».
Avec l'accord de Juliette Caron : texte lu par Marina Hands : Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 302.

[628] « 19 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

[629] Arte Magazine. « Le désir au bord du gouffre », *Arte Magazine*, n°39, 2003, p. 26.

dans cette mise en scène, Hippolyte est un homme adulte, égal à son père : « Les liens de tendresse qui unissent Thésée et Hippolyte, leur intime similitude, leur complicité d'hommes, leur parenté de nature n'ont jamais été aussi clairement montrés. Il y a dans ces deux grandes carcasses une extrême vulnérabilité »[630].

Après avoir attentivement écouté le récit de Théramène, tout en « tension extrême et pathétique »[631], Thésée se sent coupable de ses erreurs : « [L]e choix de faire revenir le cadavre sublime d'Hippolyte accuse aussi directement Thésée dans son exercice du pouvoir et met en cause un monde où la loi des pères décide de la vie des fils [...], procédé dramaturgique consistant à faire d'Hippolyte le point de fuite de toute la pièce »[632]. Patrice Chéreau en appelle à l'émotion, à la fois du public et de Thésée, dont le buste est recroquevillé et le visage ravagé par le chagrin. En censurant, avec l'accord des comédiens, les derniers vers raciniens[633], Patrice Chéreau réduit tout espoir à néant, car Thésée n'adoptera pas Aricie. La jeune femme ne trouve donc aucune consolation[634]. Tel un chant funèbre, la voix de Prince sur le titre *God* se fait soudainement entendre à la fin de la pièce, comme pour accentuer et renforcer le caractère tragique du personnage de Thésée[635]. Après avoir déposé dans une mare de sang l'épée fallacieusement accusatrice, telle une offrande aux pieds de son fils, ce roi barbare et archaïque exprime ses remords et sa douleur de père, mais reste seul dans son labyrinthe et demeure « dans la solitude des champs de coton »[636]. Françoise Zamour exprime cela en ces termes : « Tout se passe comme si ces puissants si clairement désignés par la scénographie se révélaient sans cesse clivés, saisis dans l'instant de la fracture, lorsque la scène, la situation ou la rencontre, provoque une faille qui laisse apparaître la tension interne qui les fonde »[637]. De son propre aveu, Patrice Chéreau n'apprécie guère les dénouements. Il préfère finir comme le spectacle a commencé, autrement dit *in medias res*.

---

[630] Propos de Pierre Marcabru dans *Le Figaro* repris par Colette Godard dans : Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit.*, p. 260.
[631] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 216.
[632] Manon Worms, art. cit.
[633] Dans *L'affaire de la rue de Lourcine*, Patrice Chéreau décide déjà de couper la fin.
Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 17.
[634] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.
[635] Il s'agit vraisemblablement du titre *God* que Patrice Chéreau a utilisé pour *Hamlet* et son ultime mise en scène de la *Solitude* koltésienne.
Gérard Desarthe, « « Être ou n'être pas » », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 245.
Dans son ouvrage intitulé *Patrice Chéreau l'intranquille*, Dominique Goy-Blanquet précise que ce titre a :
- été écrit par Prince lors du décès de son propre père ;
- inspiré Sigmund Freud pour façonner le complexe d'Œdipe.
[636] Nous reprenons ce jeu de mots à Christian Biet.
Christian Biet, « *Phèdre*, poursuite et désir », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 309.
[637] Françoise Zamour, « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 230.

À nouveau, l'accompagnement musical souligne et sert le propos véhiculé par Patrice Chéreau. Tout comme nous l'avons constaté avec *La Solitude* koltésienne, la musique participe « à cette chorégraphie un peu chaotique qui résulte de la dérive intérieure de chacun et qui en même temps la manifeste »[638]. Ce sont les passages lyriques qui sont appuyés par la musique, à savoir ces moments où les personnages sont sur un fil qui pourrait à tout instant se briser. La musique met ainsi en exergue le danger et l'émotion des scènes.

En ce qui concerne les tenues scéniques, tantôt antiques, tantôt modernes de ce spectacle, réalisées par Moidele Bickel, elles participent à la bonne attitude des comédiens. Conçus sur mesure, les vêtements portés font corps avec les acteurs et participent à leur métamorphose : tons crème (Hippolyte et Théramène), bleu (Hippolyte et Aricie)[639], noir / bleu marine brillant (Phèdre), orange (Panope), ocre doré et veste grise (Ismène) et rouge (Thésée). D'une part, la couleur rouge met en exergue la souveraineté dans un univers visuel plutôt brun et gris bleuté, comme dans les tableaux de Jérôme Bosch ou de Pieter Brueghel[640]. D'autre part, le rouge fait référence au sang filial, à la lignée et à la violence qui fonde le pouvoir politique[641]. Ce sont donc des signes non conventionnels et non arbitraires. Tel un peintre[642], le metteur en scène a guidé le choix des costumes. Tandis que les couleurs sombres font écho à la mort, les tonalités plus claires font référence au désir et à l'espoir. Patrice Chéreau cherche un équilibre entre la valeur esthétique, sémantique et affective. Les acteurs portent des capes d'étoffe ou des robes aux couleurs tranchées qui contrastent avec la « blancheur tentatrice de la chair »[643]. Si les acteurs apparaissent torse nu, c'est que le physique prime sur le mental. D'après Pascal Greggory, Patrice Chéreau est sensoriel, sensitif et sensuel[644]. Dès lors, l'embrasement et la

---

[638] Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », dans Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 20 et 23.

[639] Il est significatif de remarquer que, dans *L'Anneau du Nibelung*, Siegfried et Brünnhilde portent également les mêmes habits.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 105.

[640] Patrice Chéreau en parle déjà quand il met en scène *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 54-55.

[641] Jean-Jacques Nattiez affirme que Richard Wagner s'intéresse aussi à la question de la prise du pouvoir en composant *Le Ring*. En effet, la légende nordique des Nibelungen que le compositeur prend en considération annonce « la déchéance de l'humanité en quête du pouvoir universel ».
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité, op. cit.*, p. 31-32.

[642] C'est la raison pour laquelle son scénographe Richard Peduzzi affirme à l'envi qu'avec Patrice Chéreau, il a l'impression de peindre à deux le même tableau.
Françoise Zamour, « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 226.
Richard Peduzzi et Henri Loiret, *op. cit.*, p. 71.

[643] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 115.

[644] Propos de Pascal Greggory.
Les matins de France Culture. 2003. Émission radio. Animée par Nicolas Demorand. Diffusée le 11 février 2003. France Culture.
Mais également dans :

sensualité des comédiens doivent surpasser leur intellect. Les corps et la chair sont donc omniprésents.

La figure du père, dont l'absence pèse tel un remords, duquel la présence est digne d'un châtiment divin, et qui précipite l'inévitable funeste fin, est incarnée par Pascal Greggory. Selon Bertolt Brecht, le prince n'est pas un personnage ordinaire, car il est à la fois une personne et un nœud de conflits économiques, politiques et sociaux. Autant de forces qui dépassent l'individu[645]. Tel le Prince de *La Dispute* de Marivaux, Thésée plane comme une ombre. C'est un personnage dont on ne cesse de parler et qui, bien qu'absent, influence continuellement la vie des protagonistes. En cela, *Phèdre* a trait à la pantomime et au drame bourgeois à allure vaudevillesque[646]. Dur et violent, Thésée est un rôle servi par le comédien qui a auparavant endossé le rôle du Client dans l'ultime mise en scène de Patrice Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton*. Pascal Greggory y donnait la réplique à l'artiste, endossant le rôle du Dealer. Le compagnonnage avec ce comédien permet au metteur en scène de « sonder les fragilités intimes de l'individu » et d'« explorer l'envers du masculin »[647]. Du théâtre koltésien à la tragédie racinienne, il n'y a visiblement qu'un pas. Le rôle de Thésée permet à Pascal Greggory de sceller l'union de Jean Racine à William Shakespeare. En effet, l'acteur se recouvre le visage avec le sang d'Hippolyte. Tel un masque de douleur qui associe filiation, violence et pouvoir, cet acte fait écho à Léone qui, dans *Combat de nègre et de chiens*, effectue cette même action avec le sang d'Alboury. La fin de *Phèdre* offre ainsi « une vision shakespearienne saisissante »[648].

---

5 min. 40-5 min. 58.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

[645] Françoise Zamour, « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit*., p. 227.

[646] Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 329.
Éric Ruf confirme les propos de Pascal Greggory en ces termes : « L'humour avec lui [Patrice Chéreau] devient du pleur et de la tragédie ».
Le Figaroscope, mercredi 20 janvier 2003, Jean-Louis Pinte, « Aux ateliers Berthier. Dominique Blanc une « Phèdre » d'exception ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
L'acteur nous l'a également défini ainsi : « Moi, je pense qu'il y a du rire chez Racine – je pense que ce n'était pas quelqu'un de dénué d'humour, du tout – et que même dans les tragédies, il y a des choses qui font rire et qu'il n'est pas malséant que d'en rire, que de faire rire avec. Il y a des illogismes, des choses concrètes, des choses tellement bêtes qu'on peut en rire ».
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 511.

[647] Christophe Barbier, *op. cit*., p. 226.

[648] *Actualité de la scénographie*-mars-avril 2003.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

Sensible à l'attraction mutuelle des corps jusqu'à leur exacerbation où se croisent la fascination et l'effroi, 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 »[649]. Ultimes protections, l'intériorité et l'intimité du corps cadavérique d'Hippolyte se voient pourtant menacées par le monde extérieur. Lors du « Récit de Théramène », les corps froids et secs de Théramène et de Thésée contrastent avec la passion humide des corps d'Hippolyte, d'Aricie et de Phèdre. Le corps suintant ou « effusif » témoigne du corps bouillonnant requis par l'esthétique chéraldienne[650]. Un corps ensanglanté tend vers 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 face au 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. Le sang montré au public est une pratique fréquente chez les Grecs que Patrice Chéreau reprend dans cette mise en scène[651]. Hormis William Shakespeare, l'artiste souhaite 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 [pour] 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 »[652].

[649] David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », dans Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 96.
[650] « David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », colloque *D'un Chéreau l'autre*, Caen, novembre 2008 ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 217.
[651] Dans sa thèse de doctorat, Maurizio Melai confirme que le théâtre grec demeure une référence vis-à-vis du morbide et de l'horrible, en opposition à la bienséance et aux convenances françaises.
Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 420 p.
[652] Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », art. cit.

1.4.4 … Révèle le désir du fils (Hippolyte) pour Aricie

> « Des sons se détachent de la voix, entrent dans l'air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l'air ; quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que la main quand elle traverse l'air à la rencontre d'une autre main, et dans ce geste on peut lire l'alphabet entier du désir, le besoin du corps d'être arraché à soi, alors même qu'il demeure dans la sphère de son propre mouvement »
>
> Paul Auster[653].

Selon Christophe Barbier, « il y a quelque chose de magique […] dans le royaume de Chéreau »[654]. Dans le cadre de la mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, ce « quelque chose de magique » est, à ses yeux, intimement lié à Marina Hands et à Éric Ruf[655]. Soit ces propos d'Olivier Py :

> Deux êtres essayant de se parler, c'est déjà une forêt obscure, plus ils avancent, plus ils se perdent, plus ils affirment, plus les ténèbres grandissent, et au cœur de cet inextricable, il y a soudain un instant de pure clarté, à la fois muet et éloquent, plein de mots qui n'abîment pas le silence, plein de silences qui ne nient pas les mots. C'est le pur langage des vérités décloses, le règne de la simplicité et de la quiétude. Certains appellent « amour » cet état de compréhension bienveillante, mais l'amour est un mot plus sujet aux malentendus encore que le théâtre. Le théâtre est un très pur amour au cœur d'une forêt très obscure[656].

Patrice Chéreau entend donner à entendre et à voir le désir d'Hippolyte, l'amant d'Aricie. Ces amants vierges, martyrs et marginaux deviennent le cœur de cette mise en scène[657]. Ce décentrement s'avère fondateur, omnipotent, capital, fondamental et novateur, car l'attention n'est plus uniquement focalisée sur Phèdre. Patrice Chéreau affirme d'ailleurs que « tous les protagonistes sont essentiels »[658]. Hippolyte s'apparente à un « corps qui souffre, un corps marqué par la lumière de la grâce, un corps jeune et beau, sacrifié et confronté au désir »[659]. Colette Godard précise : « [C]omme jamais, il [Patrice Chéreau] traite le cas d'Hippolyte »[660]. Le journaliste Daniel Martin abonde également en ce sens :

> Quand Patrice Chéreau revient au théâtre après des années d'absence, il choisit « Phèdre ». Mais c'est Hippolyte qu'il joue. Offrant à l'œuvre de Racine de nouvelles perspectives : ce n'est plus à la tragédie d'une femme mûre dévorée par une passion insensée que l'on assiste, mais au sacrifice d'un innocent. De cet Hippolyte vierge au physique comme en politique, qui va être broyé par des adultes que leur goût du pouvoir ou leurs instincts aveuglent. Il se trouve pris entre un père, Thésée, qui dit le bien, le mal et la loi et cette marâtre qui veut le posséder. Quand lui ne veut rien. Ni de cette

---

653 « Paul Auster, *Les Espaces blancs* ».
David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 175.
654 Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 225.
655 Nous renvoyons le lecteur à l'introduction générale de notre thèse, p. 15-16.
656 Olivier Py, *Les Mille et une définitions du théâtre*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2013, p. 197.
657 Rappelons qu'Hippolyte est le fils d'une Amazone et qu'Aricie appartient à la dynastie des Pallantides, fratrie ennemie de Thésée et de la famille royale athénienne.
658 Propos de Patrice Chéreau à Armelle Héliot :
Le Figaro, mardi 14 janvier 2003, Armelle Héliot, « Le désir de Phèdre ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
659 Sébastien Allard, « Correspondances poétiques », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 67.
660 Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 258.

> puissance, ni de cette femme offerte. Les deux lui font horreur. Il rêve d'ailleurs de fuite, de pureté peut-être. D'autant qu'il vient de rencontrer en Aricie une semblable, une complice, une amante[661].

L'unique problème d'Hippolyte réside en son père, Thésée[662]. Le nœud de ce spectacle, c'est bien le conflit entre un père et son fils. Loin d'être un foyer rassurant, le palais athénien s'avère davantage un lieu hanté par la mort, car le défunt pèse lourdement sur les vivants au point de conditionner leur existence. C'est la raison pour laquelle ce palais athénien peut être également considéré comme une maison-tombeau. Par conséquent, l'ombre paternelle plane sur la vie du jeune prince, tel le spectre du père dans *Hamlet*, comparable au Cavalier de l'Apocalypse[663], que l'on retrouve dans l'opéra *De la maison des morts* de Leos Janacek. Éric Ruf se souvient de deux intentions nourricières et faîtières. À Hippolyte : « Tu règnes, il revient, tu as de nouveau sept ans ». À Thésée : « Tu arrives, tu as un problème, c'est forcément ton fils »[664].

Les manuscrits chéraldiens conservés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) – remplis de ratures, de notes en tous sens et en différentes couleurs – et les documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène[665], démontrent que le metteur en scène n'a de cesse, d'une part, de vouloir relier Hippolyte à Phèdre[666]. D'autre part, il apparaît que Patrice Chéreau accorde une importance capitale à la scène 1 de l'acte I, soit la première scène de la pièce[667], l'aveu d'Hippolyte à Théramène de son amour pour Aricie[668]. Selon Patrice

---

[661] *La Montagne. Centre France dimanche*, dimanche 2 février 2003, Daniel Martin, " Phèdre " ou l'innocence sacrifiée ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[662] En tant qu'incarnation du pouvoir, Wotan demeure le seul problème du *Ring*.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit*., p. 66.

[663] Gérard Desarthe, « " Être ou n'être pas ", in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 246.

[664] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 329.

[665] Valérie Nègre est devenue l'assistante de Patrice Chéreau grâce à Philipe Calvario. Ce dernier fut à la fois élève à l'école Florent, l'assistant et le compagnon de Patrice Chéreau. Quinze jours avant le commencement des représentations, le metteur en scène a proposé à Valérie Nègre l'assistanat dans le cadre de *Phèdre*. Dès lors, elle a pu assister à l'ensemble des représentations et accompagner les artistes en tournée. En tant qu'assistante, elle se devait de noter les intentions de mise en scène et s'avère « la mémoire écrite de la mise en scène ».
Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 344.

[666] « Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.3 ».
Manon Worms, art. cit.

[667] Selon Jean-Louis Barrault, cette scène est comparable au thème de la valse dans *La Valse* de Maurice Ravel.
Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 69.

[668] Michel Duchaussoy compare cette scène à celle d'Alceste et Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière.
« 21 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Éric Ruf a confié à la journaliste et critique de théâtre Fabienne Pascaud, qu'il aurait aimé incarner Alceste : « J'aurais aimé jouer Alceste, j'ai failli le faire deux fois et ça n'a pas marché. J'y parviendrais maintenant […]. Alceste […] garde sa radicalité, sa violence, sa passion. Il m'évoque le Mesa du *Partage de midi*, de Paul Claudel, que j'ai tant aimé jouer aux côtés de Marina Hands en 2007, dans une mise en scène d'Yves Beaunesne ».
Fabienne Pascaud, « Entretien avec Éric Ruf, administrateur de la Comédie-Française. "Pas étonnant qu'ils aient été excommuniés…" », *Télérama hors-série*, « Molière », 2022, p. 32.

Chéreau, cette scène d'exposition est jumelle de celle entre Phèdre et Œnone et demeure une des séquences les plus compliquées de la tragédie racinienne. Pour preuve, il ne cesse d'y revenir au cours des lectures [669]. Il y a lieu d'y faire apparaître d'emblée le défaut d'Hippolyte. C'est un « animal rétif »[670] et « un chat sauvage »[671], victime d'aphasie. Il s'agit de quelqu'un de mutique, « à qui il faut arracher des vérités »[672]. Hippolyte parle mais ne dit rien. Il est donc incapable de langage, alors qu'il ressent l'envie et le besoin de partir. Ce départ se caractérise par le déni. Ce personnage racinien est happé par la solitude et par la douleur. Ses silences donnent le tempo à la scène et invitent Théramène, son « directeur de conscience »[673], à parler et à provoquer le conflit. Tous deux entretiennent des rapports de force, car Théramène souhaite retenir Hippolyte et ne pas le laisser partir. Le fait d'écouter Théramène conduit le jeune homme, « fermé et résistant »[674], à mentionner Aricie. Il manifeste une colère d'adulte à l'égard de l'amour. Plus il dit : « Non » et nie son amour pour Aricie, plus il l'avoue et répond : « Oui ». Dès lors, trois choses vont le préoccuper :

- Son père : il ne supporte pas d'ignorer où il se trouve ;
- La haine de Phèdre : ce sentiment lui permet de celer à Théramène la véritable raison de son départ. De surcroît, Phèdre l'a éloigné de Thésée et c'est une situation douloureuse à vivre pour lui ;
- Son amour pour Aricie : il l'aime « de façon assez noire »[675]. Hippolyte ne se ment jamais. La mise en scène chéraldienne entend révéler « le moment où il change de raison »[676].

Patrice Chéreau accorde aussi beaucoup d'importance à la scène 1 de l'acte II, soit l'aveu d'Aricie à Ismène, incarnée par Agnès Sourdillon, à l'annonce de la mort de Thésée[677]. Cette séquence apparaît également comme une scène d'exposition, au cours de laquelle Aricie

---

[669] Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène : ex. des 3, 5 et 11 décembre.
[670] « 18 novembre-Lecture ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[671] « 19 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[672] « 18 novembre-Lecture ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[673] « 11 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[674] « 3 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[675] « I_1-Hippolyte-Théramène. 25 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[676] *Idem*.
[677] La mort de Thésée est « une onde de choc incroyable ».
« II_1 – Aricie-Ismène. 27 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Lors du visionnage de la captation DVD du spectacle, il est troublant de remarquer que les positions des acteurs durant ces deux scènes, envisagées en miroir, sont exactement les mêmes.

« prêche le faux p[ou]r savoir le vrai »[678] et pose de nombreuses questions à sa confidente. Jennifer Tamas affirme que l'interrogation est la marque syntaxique de la dépossession de soi, tant au niveau corporel qu'au niveau identitaire[679]. En raison de son statut de prisonnière qui fait partie intégrante de son identité, cette jeune femme qu'est Aricie doit paraître orgueilleuse[680], et ne peut croire ce que lui dit Ismène à propos d'Hippolyte. La certitude d'Ismène vis-à-vis de l'amour d'Hippolyte pour Aricie effraie violemment la jeune princesse et produit une « déflagration » dans son corps[681]. Tout comme Hippolyte, Aricie ne se reconnaît plus et son corps en est défait et profondément bouleversé : « Loin d'assumer leur rôle, les héros raciniens paraissent — tels des personnages pirandelliens —, toujours en quête d'auteur et de rôle, toujours à la recherche de cette voix qui fonde l'autorité de leur discours […]. [Il s'agit en somme d'un] drame de l'identité théâtrale »[682]. C'est la raison pour laquelle Marina Hands, sous les traits d'Aricie, doit faire apparaître des blancs et des trous dans sa pensée afin de souligner le blocage dont cette héroïne est victime. Chez elle, les choses paraissent enkystées[683], et produisent un effarement énonciatif. Dire qu'elle aime est une torture. C'est pourquoi Patrice Chéreau affirme que cette scène est la « plus brutale »[684] des scènes d'aveu.

La scène 2 de l'acte II, soit « le récitatif » d'Hippolyte à Aricie[685], importe aussi grandement à Patrice Chéreau. Il veut « tordre le cou à la scène » et la commencer de « très mauvaise humeur »[686] pour démontrer qu'il ne s'agit pas d'un acte amoureux, mais plutôt d'un affrontement et d'un moment désagréable. La seule consigne du metteur en scène est de « toujours contredire son partenaire, toujours reprendre le dessus, ne jamais se laisser dévier, jouer à fond la rivalité, la séduction, le conflit »[687]. À en croire le chorégraphe Thierry Thieû-Niang, collaborateur de Patrice Chéreau à la fin de sa carrière, c'est de cette friction et de cette brutalité que peuvent naître un éclat et une étincelle[688].

---

[678] « 4 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[679] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 193.
[680] « je serai la seule femme de sa vie ».
« 19 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[681] *Idem*.
[682] Olivier Pot, « Phèdre ou le suicide de la tragédie », *Travaux de littérature*, VI, 1993, p. 163-164.
[683] « 23 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[684] « II_1-Aricie-Ismène. 27 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[685] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.3.
[686] « 20 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[687] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 259.
[688] Thierry Thieû-Niang, « Le dernier venu », in Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit*., p. 83.

Lors de cette scène cardinale, Aricie apparaît de dos à Hippolyte. Le jeune homme se trouve écartelé entre le fait que cette situation lui convient et le fait de vouloir la voir se retourner pour lui faire face. Être de dos ou de face est lié au regard et à l'espoir de complicité. Cette scène doit paraître emblématique et demeurer inoubliable pour chacun d'eux[689]. Même si c'est seulement à partir de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner que Patrice Chéreau parlera d'un « art de la modification », il n'en demeure pas moins qu'il l'attend déjà de la part de Marina Hands et d'Éric Ruf[690].

Après avoir lu, avec grande attention et vif intérêt, l'article de Florence Filippi et de Julia Gros de Gasquet dédié à Marie Dorval et dans lequel elles mentionnent Frédérick Lemaître, nous pouvons comparer Marina Hands et Éric Ruf à ces deux comédiens, partenaires dans le mélodrame au XIX^{e} siècle, genre tout particulièrement influencé par William Shakespeare[691]. Le mélodrame nécessite une complémentarité entre les partenaires. Le jeu d'actrice de Marie Dorval demeure parallèle au jeu d'acteur de Frédérick Lemaître. Au printemps 1827, dans *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* de Victor Henri-Joseph Brahain Ducange, Marie Dorval incarne Amélie, à la fois femme et victime de Georges de Garmany, interprété par Frédérick Lemaître. C'est la révélation, tant pour Marie Dorval, qui trouve en Frédérick Lemaître un partenaire à sa hauteur, que pour le public conquis : « [I]ls se complétaient en se grandissant et en se rapprochant. Frédérick était l'homme qu'il fallait pour faire pleurer cette femme ; mais aussi, comme elle savait l'attendrir quand sa fureur était passée ! quels accents elle lui arrachait ! […], elle l'épousait complètement, elle devenait lui, et agissait comme il aurait agi ! […] »[692]. Le jeu de Marie Dorval est vraisemblablement fondé sur l'improvisation et sur la réaction du partenaire, « selon une circulation des effets comparable

---

Patrice Chéreau reprend ces propos à son compte.
Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 52.
Gérard Desarthe le confirme en ces termes : « Paradoxalement, plus la violence et la brutalité des corps augmentaient, plus l'émotion était palpable ».
Gérard Desarthe, « Patrice : l'acteur plâtreux », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit.*, p. 85.

[689] Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène :
-« II_3-Hippolyte-Aricie-Théramène-Ismène ». 27 novembre ».
-« 17 décembre ».

[690] « la modification de l'acteur, la façon dont la scène prend forme et transforme, la dynamique interne d'une image ».
Propos de Patrice Chéreau cités par Vincent Huguet dans : Vincent Huguet, « De la maison des pensées », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 114-115.

[691] Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet, « Entre jeu romantique et jeu mélodramatique. Marie Dorval au miroir de ses modèles », in Roxane Martin (éd.), « Le Jeu de l'acteur de mélodrame. Origines, pratiques et devenirs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°274, 2017/2, p. 65-76.

[692] Théophile Gautier cité par Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet dans : Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet, « Entre jeu romantique et jeu mélodramatique. Marie Dorval au miroir de ses modèles », in Roxane Martin (éd.), *op. cit.*, p. 68.

à de “l’électricité” »[693]. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, aux côtés de Frédérick Lemaître, Marie Dorval effectue une recherche scénique pour mieux façonner sa performance. Jules Janin se plait à comparer ce binôme boulevardier au duo formé à la Comédie-Française par Mademoiselle Mars et Talma, acteurs particulièrement appréciés par l’empereur Napoléon Bonaparte[694]. Quoi qu’il en soit, Marie Dorval et Frédérick Lemaître « s’étaient produits et révélés en même temps, elle et lui […], l’un par l’autre […]. Quelle main funeste a coupé en deux ce grand comédien, qu’on appelait Lemaître-Dorval ? »[695]. Comme nous venons de l’envisager, il en va exactement de même pour Marina Hands et Éric Ruf, sous la direction de Patrice Chéreau dans *Phèdre* de Jean Racine et nous verrons que cette alchimie atteint son apogée dans la mise en scène d’Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

Dans le spectacle chéraldien de *Phèdre* de Jean Racine, à la scène 1 de l’acte V, tandis que la lumière vient de dos pour Hippolyte et assombrit son visage, Aricie reçoit la lumière de face ; ce qui renforce son ombre et éclaire son visage. Il existe un jeu d’ombres particulièrement significatif. Les ombres sont tantôt séparées, tantôt conjointes. Les ombres séparées peuvent, d’une part, renvoyer à la perception que les personnages ont d’eux-mêmes et de la réalité. D’autre part, elles peuvent renforcer la solitude d’Hippolyte. Quant aux ombres conjointes, il s’agit, soit de tenir compte de la perception de l’autre, soit de l’Éden d’un couple heureux[696]. Au vu de l’urgence de la situation et du départ et face à la torture de devoir garder le secret de la calomnie[697], Hippolyte impose un lieu pour y sceller son serment de mariage avec Aricie. C’est un acte qu’il prend très au sérieux. Quand l’amour est réciproque, la demande en mariage est d’autant plus forte, car cet acte permet de ne plus être étranger à l’autre. Face à sa demande, Aricie demeure interdite, éprouve des difficultés à lui dire « oui » et utilise des détours. Il y a

---

[693] Jules Janin cité par Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet dans : Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet, « Entre jeu romantique et jeu mélodramatique. Marie Dorval au miroir de ses modèles », in Roxane Martin (éd.), *op. cit.*, p. 68-69.

[694] Jules Janin cité par Francis Ambrière dans : Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval : au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 156.

[694] Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 195.

[695] Jules Janin cité par Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet dans : Florence Filippi et Julia Gros de Gasquet, « Entre jeu romantique et jeu mélodramatique. Marie Dorval au miroir de ses modèles », in Roxane Martin (éd.), *op. cit.*, p. 69.

Francis Ambrière précise qu’après *Le Joueur*, plusieurs mélodrames ont été composés, rien que pour le couple scénique formé par Marie Dorval et Frédérick Lemaître.

Souhaitons qu’il en soit de même pour Marina Hands et Éric Ruf.

En 2018, Pascal Rambert, auteur et metteur en scène contemporain, a déjà dédié une pièce à Marina Hands, aux côtés d’Audrey Bonnet : *Sœurs (Marina & Audrey)*. Ne pourrait-il pas aussi consacrer une pièce à Marina Hands et Éric Ruf, qu’il intitulerait *Amants (Marina & Éric)* ?

[696] Ces hypothèses interprétatives sont réalisées à partir de :

Patrice Chéreau, *Phèdre*, captation du mercredi 15 janvier 2003, Théâtre National Odéon, saison 2002-2003.

[697] « 23 novembre ».

Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

lieu de s'opposer à la tradition idyllique et romantique des deux jeunes premiers promis l'un à l'autre. En 1976 déjà, Patrice Chéreau affirme dans le cadre du *Ring* qu'il faut lutter contre les évidences, faire fi des clichés et s'opposer à l'amour réciproque. Éric Ruf nous l'a confirmé dès notre premier entretien en 2017 :

> Il faut toujours essayer d'ôter le glacis dix-neuvième et romantique qu'on a mis sur toutes ces œuvres-là. Un siècle avant Racine, Garnier parlait de l'amour comme d'une maladie […]. Hippolyte et Aricie, on se dit : « ça va, tout va bien » mais non tout ne va pas bien parce que le pouvoir ne lui [à Hippolyte] est pas donné dans cette configuration-là. Ils sont obligés de mentir et ce n'est pas simple de mentir pour personne[698].

À l'image de Brünnhilde et de Siegfried dans *Le Ring*[699], et des adolescents de *La Dispute* de Marivaux, Hippolyte et Aricie sont libres, sauvages, ombrageux et suicidaires. Autrement dit, ce sont

> deux êtres qui se méfient, timides […], les gestes sont esquissés, les caresses pensées et refusées […], au détour d'une phrase, sans qu'ils le sachent, sans qu'ils l'aient voulu, bien qu'ils l'aient refusé par avance et qu'ils se soient cabrés à cette idée même, l'amour naîtra, encore plus soudain et violent, avec la sauvagerie de ceux qui n'ont plus rien à perdre[700].

Ils ont beau être chassés et bannis, ces jumeaux rebelles conservent les yeux brillants de fièvre et osent à la fois se toucher et se caresser de façon érotique et violente, avec fureur et sauvagerie. Éric Ruf qualifie leur amour de « maladie honteuse ; l'amour étant ce qui commence à se voir. C'est la maladie de peau »[701]. L'acteur renchérit encore, non sans humour, en ces termes : « On ne se dit pas : "Il y a eu de l'espoir et mince, ils se sont mal parlé ! Les pauvres !". […] Ce n'est pas parce que le gâteau n'est pas arrivé, qu'on a perdu l'alliance, que finalement le père n'est pas son vrai père et […] que son vrai père a dit : "Non, y a-t-il quelqu'un dans la salle ?", non ! Cela serait simple »[702].

« Le choc amoureux » et le rapport frontal d'Hippolyte et d'Aricie se heurtent violemment à la pression sociale et morale « qui contraint les corps et affleure dans la langue »[703]. L'intensité des scènes d'aveux d'amour entre ces deux jeunes gens (scènes 2 et 3 de l'acte II et scène 1 de l'acte V) en témoigne. Soit la description suivante d'Éric Ruf : « Les

---

[698] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 508.
[699] David Bancroft ajoute aussi à cette liste Dona Prouhèze et Don Rodrigue dans *Le Soulier de Satin*, couple annoncé par Ysé et Mesa dans *Partage de midi* de Paul Claudel.
David Bancroft, « Claudel on Wagner », *Music & Letters*, vol. 50, n°4, octobre 1969, p. 449.
[700] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 70-71.
[701] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 530.
[702] *Ibid.*, p. 533.
[703] Manon Worms, art. cit.

gens se font mal, tellement ils s'aiment, mais avec un aveuglement tel qu'ils se rentrent dedans ! »[704]. Il renchérit en ces termes, lors de notre premier entretien en 2017 :

> Les scènes dites d'amour sont des scènes d'engueulade. C'est des scènes où ça pleure, ça s'hurle dessus, ça ne se comprend pas, ça se teste : « Je pars » et où ça parle à un autre point de vue. Tout d'un coup, ça prend le pouvoir et ça prend une autre voix / voie devant le partenaire stupéfait de ce changement-là. À chaque fois, c'est des scènes où l'on reproche à l'autre son manque de confiance, de fidélité, sa parole donnée et c'est à cette aune-là qu'on dit que c'est des scènes d'amour. Mais finalement, quand on les joue et qu'on les romantise, cela ne marche pas du tout. C'est quand les gens ne se comprennent pas et combattent que finalement cela prend une vertu amoureuse[705].

Jennifer Tamas confirme que la force irrépressible de la parole retenue et retardée dans la dramaturgie racinienne détruit tous les personnages, y compris les couples unis par un amour pur, tels qu'Hippolyte et Aricie, car ils sont déchirés de l'intérieur par leurs propres doutes et leur déficit de confiance en l'autre[706]. Malgré leur passion réciproque, les protagonistes raciniens ne s'accordent pas et leurs échanges se caractérisent par la déchirure[707]. Jennifer Tamas ajoute qu'ils ont beau être réunis dans les mêmes lieux, ces amants parviennent difficilement à se parler, tant ils mettent le dialogue en échec, et n'ont de cesse de se fuir. Comme ils ne se comprennent pas, ils se prennent, s'abandonnent, s'enlacent et se repoussent[708]. Dans la dramaturgie racinienne, dire l'amour revient à insulter, à déclarer la guerre, à bannir ou à faire mourir l'autre. Et pour rendre cela visible et lisible sur scène, il faut « une complicité de jeu. Finalement, pour bien s'engueuler […] avec quelqu'un, il faut le respecter […] et l'aimer »[709].

En vue de répondre à tous ces prérequis, les scènes d'amour béat / de haine avisée et d'attraction / de répulsion, caractérisées par une prégnance du silence, entre Hippolyte et Aricie, mettent en exergue, dans le spectacle chéraldien, le souffle, « la lutte des corps qui se cherchent, se prennent et se donnent »[710] et contiennent :

---

[704] Propos d'Éric Ruf.
53 min. 46-53 min. 55.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.
[705] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 508.
[706] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 24.
[707] *Ibid.*, p. 181.
[708] *Ibid.*, p. 82.
[709] « Épisode 4 : Le Malade imaginaire par Eric Ruf : " Chez Molière il y a toujours de l'angoisse dans le rire "».
Propos d'Éric Ruf.
15 min. 58 sec.-16 min. 06 sec.
Les chemins de la philosophie. 2022. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 10 mars 2022. France Culture.
[710] Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël le postulent pour le film *Intimité*, mais leurs propos siéent parfaitement ici aussi.

- Des élans transversaux qui recourent à la longueur de l'espace bifrontal ;
- Des allongements et des effondrements brusques au sol ;
- « […] des agenouillements de suppliciés, de supplication et d'aphasie »[711] ;
- Des mains tendues qui ne parviennent pas à se toucher ;
- Des effleurements et des caresses retenues ;
- Des élancements incrédules ;
- Des embrassades inopinées et torrides[712] ;
- « […] des caresses partout » [713] au cours d'étreintes animales, érotiques, malaisées et maladroites ;
- Des reculs et des retenues fébriles de s'embrasser ;
- De l'émotion et des yeux brillants de larmes, quand il est question du départ[714].

L'hystérie doit être la même entre le fait de devoir se quitter et le fait de s'aimer, séparés[715].

Tout comme Siegfried et Brünnhilde dans l'opéra wagnérien[716], Hippolyte et Aricie « se quittent, mais s'aiment et s'aiment tant qu'ils se quittent »[717]. Brünnhilde veut douloureusement faire partir Siegfried et le retenir. Aricie fait de même avec Hippolyte. Leurs adieux ressemblent à des rites sacrificiels. Étant donné qu'ils veulent tout en un instant, leur aveu est fébrile et frénétique, tant ils y consument leur vie. En bref, Hippolyte et Aricie se cherchent, se heurtent, courent l'un vers l'autre, tombent agenouillés et plongent véritablement dans les bras l'un de

---

Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël, « Chéreau *soundscapes*. Musiques, silences et sons dans les longs-métrages de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 274.

[711] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 533.

[712] *Le temps*, lundi 27 janvier 2003, 2/3, Lisbeth Koutchoumoff, « Il était une fois Phèdre, morte d'un amour impossible ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[713] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.8.
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène : « c'est A[ricie] qui fait t[ou]t le boulot ».

[714] « Renewing a classic. A radical must for anyone interested in the art of theatre », *The Economist*, 30 janvier 2003.

[715] Ces propos de Patrice Chéreau relatifs à Siegfried et à Brünnhilde siéent aussi parfaitement ici.
Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le " Ring " de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 83.

[716] Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 247-248.
David Bancroft ajoute aussi à cette liste Dona Prouhèze et Don Rodrigue dans *Le Soulier de Satin*, couple annoncé par Ysé et Mesa dans *Partage de midi* de Paul Claudel.
David Bancroft, *op. cit.*, p. 449.

[717] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le " Ring " de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 146.
Le 9 mars 1976, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau le précise : « Il y a une hystérie + gde. [grande] […] à vouloir se quitter ils le veulent tous les deux. L'horreur du couple. La difficulté ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 175.

l'autre, tant l'un se meurt de l'autre. Tous deux partagent un « dialogue de sourds »[718]. Leur amour est à la fois désespéré et refusé, car ce sentiment ne leur paraît pas supportable. Tout comme Colette Godard l'affirme : « [E]ntre Hippolyte et Aricie le moindre contact déclenche comme une étincelle brûlante qui les effraie »[719]. En effet, le fait d'être l'un à côté de l'autre les gêne, les terrorise et les rend quasiment agressifs[720]. Le désir est physique et l'inassouvissement alimente l'attirance. Celle-ci est d'autant plus vive face à « des gens qui vous résistent »[721]. La distance crée et accentue le coup de foudre. La danse revient à travailler l'approche d'un corps et à s'interroger sur la façon de toucher l'autre qui se dérobe[722]. La danse advient quand il y a recherche sur les corps qui s'avancent les uns vers les autres[723]. Dès lors, la chorégraphie corporelle et gestuelle exécutée par Éric Ruf et Marina Hands démontre qu'Hippolyte et Aricie, tour à tour Dealer et Client l'un pour l'autre et unis par une « demande inassouvie »[724], sont écartelés et divisés entre l'amour éprouvé et l'amour prohibé :

> [M]oi jouant Hippolyte, Marina jouant Aricie, elle et moi, on devait se dire : « Oui alors cela c'est normal » mais ce n'est pas plus normal. Cela se finirait bien. Ce ne sont que des scènes de rupture entre eux. C'est une histoire d'amour qui n'en finit pas de finir ou une impossibilité qui n'en finit pas d'être impossible […]. En eux, ils portent une contradiction telle que, de toute façon, même au départ […], cela n'est pas possible[725].

---

[718] « 18 novembre-Lecture ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Patrice Chéreau en parle déjà lors de sa première mise en scène, *L'Intervention* de Victor Hugo.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 40.
[719] « *Théâtres*, Fev/Mars 2003, Colette Godard, « Diversités. La manipulation des Dieux » ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[720] « II_2-Hippolyte-Aricie-Ismène. 27 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau affirme la même chose quant à Siegfried et Brünnhilde. C'est parce que Siegfried touche le corps de Brünnhilde qu'elle s'exclame :
« Mes pensées se troublent,
Ma science est muette ;
La sagesse m'abandonnerait-elle ? ».
« IMEC, Fonds Patrice Chéreau ».
Pénélope Driant, « "Un théâtre chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra, op. cit.*, p. 49.
[721] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.7.
[722] Après le 2 octobre 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène opératique des *Contes d'Hoffmann* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau revendique déjà cette idée de se dérober et de se refuser, tout en s'offrant.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 104.
[723] Propos d'Elsa Lepoivre, 516ème sociétaire de la Comédie-Française.
52 min. 24-52 min. 36.
Marine Jubin et Adèle Castelain, « Comment devient-on comédienne à la Comédie-Française ? — Elsa Lepoivre. Université théâtrale 02 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=sgJJakxrSM0 le 25 juin 2021.
[724] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[725] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 535.

Hippolyte et Aricie se sont forgé des certitudes — en l'occurrence, le refus de la sexualité hors mariage — et ne souhaitent nullement en déroger, car cela ne leur convient pas. Ils ne parviennent pas à accepter d'être divisés et contradictoires : « H [Hippolyte] et A [Aricie] se mettent d[e]s des contradictions parce que justement ils veulent rester c[omme] ils sont et fuir les contradictions. Ê[tre] convaincu par qqn [quelqu'un] d'autre ne les arrange pas. C'est p[ou]r ça qu'ils sont longs à avouer »[726]. Ce sont deux « petits animaux sauvages » qui partagent un amour narcissique, car l'un se retrouve en l'autre et comprend ses malheurs[727]. Leur attirance réciproque se voit « annihilée par la confrontation de leurs convictions contradictoires »[728]. C'est à nouveau la preuve qu'il y a lieu d'éviter le rapport « jeunes tourtereaux » et « jeunes amoureux », car c'est loin d'être un couple évident. Tout comme Léone et Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, leur amour est fantasmé, impossible et tragique. Et c'est cette impossibilité qui se voit magnifiée. La « tragédie du désir » se définit donc par « deux subjectivités confrontées au rapport à l'autre qui est perpétuel décentrement de son axe propre »[729]. Le « sentiment amoureux » ressemble à un « désir de possession charnelle » induisant le rapport d'un fauve envers sa proie. Leurs sentiments sont donc des rapports de force[730]. Jennifer Tamas confirme que l'amour racinien induit des rapports de force[731]. Éric Ruf l'affirme aussi :

> Hippolyte est dans son rôle avec Aricie. Même dans la lecture des spectateurs, les deux jeunes premiers, ils vont ensemble. Généralement, on fait un casting en se disant : « Je choisis Aricie et je vais choisir son Hippolyte ». On se dit : « Il faut qu'ils aillent bien ensemble ». C'est peut-être d'ailleurs une erreur de commencer à faire des couples comme s'ils étaient évidents alors qu'il n'est pas plus évident encore une fois pour Hippolyte d'accepter Aricie ou de la mettre dans un horizon amoureux, s'il peut même l'entendre, lui[732].

Il poursuit avec humour :

> Un tourtereau, en soi, est un être pur et sans défense qui, tout d'un coup, se prend la balle du chasseur ou s'est fait chopper par le méchant chat ou écraser par le camion-poubelle. On se dit : « Oh c'est terrible, c'est moche ! Pauvre petit tourtereau ! ». Là, on doit faire en sorte que le tourtereau ait son propre chat, son propre chasseur et son propre camion-poubelle. Il est capable de s'auto-écraser, de s'auto-griffer et de s'auto-battre. Donc, il faut être dur. Il faut paraître anguleux. Quelqu'un qu'on ne sait pas manier. C'est cela qu'il [Patrice Chéreau] nous disait[733].

---

[726] II_1 – Aricie-Ismène. 27 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[727] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[728] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 156.
[729] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 92.
[730] - Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.7.
- Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[731] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 143.
[732] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 534.
[733] *Ibid*., p. 536-537.

En outre, l'intimité du couple se voit toujours soumise au regard d'un tiers, en l'occurrence, celui des confidents (Ismène et Théramène) ou celui de Thésée, à la fin de la scène 1 de l'acte V[734]. L'intimité des amants semble inexistante en dehors d'un non-lieu policé, illicite et marginal. En effet, le plateau est « un endroit de passage », « anxieux »[735]. À nouveau, ce *no man's land* n'est pas sans rappeler *La Solitude* koltésienne. Cet espace paraît être une manière de représenter les différentes modalités du rapport entre les corps ainsi que les multiples formes du désir. Loin de s'apparenter à un refuge ou à un foyer, ce lieu met les amants à nu, au sens propre comme au sens figuré, dans un « corps-à-corps haletant et fatal »[736]. Les amants quittent « l'espace domestique » du palais athénien pour oser en « parcourir les lisières », « s'ensauvager » et connaître à la fois « les vertiges du corps » et leurs premiers émois[737]. Tous deux apparaissent à découvert et s'enlacent en-dehors du palais athénien — à la fois lieu clos, lieu de pouvoir et labyrinthe[738] — à même le plateau, au vu et au su de tous. Ainsi, « cette situation de rats qui se débattent dans le piège ne reste jamais une pure donnée dramatique : elle est vécue, savourée, tout au long de ces frôlements félins d'êtres qui se caressent à la mort »[739]. Ces embrassades permettent à ces jeunes gens d'exprimer silencieusement leur désir, lors d'une parenthèse offerte à leurs corps, au cours de laquelle le temps se voit suspendu : « Patrice Chéreau montre souvent ce temps en suspens, où l'espoir n'est plus que celui de quelques instants, juste le temps d'un dernier baiser, d'un dernier regard, d'une main que l'on caresse comme [si] on ne l'avait jamais fait de sa vie parce que l'on sait qu'elle va disparaître à jamais »[740].

Patrice Chéreau aime raconter une histoire qui met en jeu deux individus. Il apprécie tout ce qui se passe entre deux personnes, qu'il s'agisse de haine, de discussion ou de désir[741]. Cela lui permet de s'interroger sur la notion de couple et de questionner le rapprochement entre deux êtres. Le désir et l'amour entre deux personnes et la solitude qui en découle demeurent

[734] Valérie Nativel rappelle que l'exemple emblématique de cette situation est *Britannicus* de Jean Racine quand Néron observe Junie et Britannicus.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 80.
[735] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[736] *Le généraliste*, vendredi 11 avril 2003.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[737] Marie Scarpa, « Le vert paradis des amours enfantines », *op. cit.*, p. 120-121.
[738] Un espace clos introduit l'intime au cœur du politique.
Augustin Voegele, *Musique et désir chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 133.
[739] Julien Gracq, « Bajazet, tragédie de la mort », article consulté en ligne sur :
https://www.ericvigner.com/en/archives/documents/11476/bajazet-presente-julien-gracq-bajazet.html
le 30 novembre 2021.
[740] Vincent Huguet, « De la maison des pensées », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 113.
[741] Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, le corps au travail*, ARTE, 2010, 1h15 [Document INA].

des leitmotivs de l'artiste[742]. Sur la scène chéraldienne, il s'agit de : « Montrer la matérialité charnelle de l'individu pour tenter de comprendre, au-delà des mots ce qui se joue entre les êtres, ce qui est en jeu dans l'alchimie périlleuse de l'entre-deux-corps »[743]. Les « enjeux thématiques » qui définissent cette esthétique sont donc le désir, la désillusion, le couple et la passion[744]. Film faisant écho à une passion vécue par la mère de Patrice Chéreau, *Intimité* constitue un emblème de ce face-à-face entre deux acteurs aux prises avec leur désir. Georges Lavaudant établit d'ailleurs une filiation entre ce film et la mise en scène de *Phèdre* : « Dans ce bond temporel prodigieux qui fait passer Patrice d'*Intimité* à *Phèdre*, je ne décèle aucune contradiction, non – je ne vois que le même acharnement à cerner et à mettre à nu les méandres de la passion, de la culpabilité, du don de soi, de l'égarement, de l'amour fou et de la trahison »[745].

Au vu de ce qui précède, le metteur en scène semble véritablement fasciné par le personnage d'Hippolyte, figure de « bouc émissaire »[746], en qui il retrouve une part d'absolu[747] : « Toute la pièce n'est-elle pas 1 [un] piège qui se referme s[u]r H. [Hippolyte] ? »[748]. L'Hippolyte racinien est amoureux. Selon Patrice Chéreau, la pire chose que Jean Racine ait octroyée à ce « personnage qui est totalement vierge, qui ne connaît pas les femmes et qui les hait […], il [Jean Racine] a donné une amante (ce qui rend, je crois, sa pièce très chaotique, parce qu'il a gardé aussi des éléments de cette virginité, de cette chasteté : "Le jour n'est pas

---

[742] Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 349.

[743] Nous citons Valérie Nativel reprenant l'expression « l'entre-deux-corps » de Fabien Boully :
« Fabien Boully, *« Entre deux personnes » : esthétique de la coprésence dans la quatrième période du cinéma de Philipe Garrel*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction d'André Gardies, Université Louis Lumière-Lyon II, 2004, disponible en ligne sur : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2004/boully_f consulté le 10/12/2012) ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 266.

[744] *Ibid*., p. 120.

[745] « Georges Lavaudant, « Emotions souveraines », à propos de *Phèdre* mis en scène par Patrice Chéreau, *La lettre de l'Odéon*, 25 octobre 2002, in Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11. 5 ».
Manon Worms, art. cit.

[746] Marie Scarpa, « Le vert paradis des amours enfantines », *op. cit.*, p. 123.

[747] Un photogramme présent à l'exposition temporaire « Patrice Chéreau à l'œuvre » (du 24 octobre au 2 décembre 2018, Paris III[e]) démontre que Patrice Chéreau, brochure à la main gauche et épée à la main droite, prend vraisemblablement la place d'Éric Ruf pour interpréter le rôle d'Hippolyte.
Pour de plus amples informations sur cette exposition, voir : http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/documents/10157/124340/DP_Chereau_A_Loeuvre.pdf/4f7a8cd9-a153-45c5-a232-dda3df49acae.

[748] « 11 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

plus pur que le fond de mon cœur") »[749]. Le metteur en scène fait de cette faiblesse et de ce manque une force. Cette faiblesse-force, qui doit être incarnée par des acteurs forts, devient « le pivot de son [celle de Patrice Chéreau] interprétation de la pièce et de l'histoire qu'elle peut encore nous raconter aujourd'hui »[750]. Il s'agit donc de raconter l'histoire d'une culpabilité due à un désir interdit par le pouvoir et combien cette culpabilité peut conduire à la mort. Cet empêchement fait suinter encore davantage le désir. Dès lors, les comédiens doivent rechercher sans cesse l'injouable et la violence[751]. La dramaturgie chéraldienne, dépendante du jeu des acteurs, cherche ainsi « à faire exploser les impulsions contradictoires » chez les protagonistes, tel « un magma gisant sous la rhétorique de la tragédie racinienne » et « sous la complexité de cette écriture logique et passionnelle »[752]. Le théâtre racinien est lié au non-dit, à la sous-conversation, aux répétitions, et au « monologue de la pensée » en tant que trop-dire[753]. En l'occurrence, dans le « théâtre intime », la relation amoureuse, tel le rêve d'une union totale, consiste en une mise en scène où le dialogue paraît une « dépense perverse du langage » et où les paroles s'apparentent à une provocation[754]. En ce sens, le « théâtre intime » est comparable à une « logorrhée verbale »[755], car la relation amoureuse est caractérisée par le vide et le manque.

Dans *Volonté de savoir*, le philosophe Michel Foucault insiste sur le lien établi par l'Église catholique entre « le rituel de l'aveu » et la « vérité des corps »[756]. Ce rituel suppose un échange, car avouer revient inévitablement à transformer le corps à la fois de l'énonciateur et du destinataire et à démontrer la faille de son identité. Les aveux dans *Phèdre* de Jean Racine sont fondamentaux et distinguent cet auteur de ses précédents antiques. Les aveux témoignent de la relation étroite entre le poids du pouvoir et les propos des personnages. Dans la mise en scène de Patrice Chéreau, l'amour contrarié d'Hippolyte et d'Aricie fait l'objet de scènes physiques et violentes au cours desquelles Marina Hands et Éric Ruf font voir, au travers de leurs gestes et de leurs trajectoires amplifiées par la longueur du dispositif bifrontal, la lourdeur de l'incarnation du pouvoir symbolisé par Thésée. Patrice Chéreau souhaite faire entendre les

[749] Anne-Françoise Benhamou reprend ces propos chéraldiens énoncés lors d'une conférence à la Maison de la Culture de Loire Atlantique, le 25 octobre 2002 : Anne-Françoise Benhamou, « Ma nature profonde est de bâtir sur le doute », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 303.
[750] Manon Worms, art. cit.
[751] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[752] Manon Worms, art. cit.
[753] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 57.
[754] *Ibid.*, p. 34.
[755] *Ibidem*.
Cette idée fait écho à l'hémorragie du sens, caractéristique également du théâtre de Paul Claudel et de Bernard-Marie Koltès.
[756] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.182-183.

désirs mystiques, charnels et réprimés d'Hippolyte et d'Aricie et ouvre la pièce non seulement à l'interprétation et à l'émotion du public, mais aussi « à une écoute contemporaine de la tragédie racinienne »[757]. Quel que soit le comédien, il est, d'une part, écorché, malmené ou agressé par ses partenaires, rampant et se traînant à terre avec la peau à vif. D'autre part, il est sans cesse « cassé »[758], plié en deux et en lamentations au sol : « C'est physique. La passion fait mal au ventre. On se tord de douleur à désirer »[759]. Tel « un peintre de la passion »[760], le metteur en scène préfère que les comédiens soient accroupis plutôt qu'en position verticale et affirme que la composition d'un rôle commence avec la façon dont les acteurs se tiennent sur le plateau.

Selon le journaliste Didier Mereuze, « Eric Ruf (Hippolyte) et Marina Hands (Aricie) […] s'imposent dans l'énergie superbe de leurs combats désespérés »[761] et confèrent à leurs personnages des reliefs insoupçonnés. Selon Roland Barthes, c'est le physique même des participants qui instaure un combat de catch, au cours duquel l'intériorité voire l'intimité des lutteurs peut être révélée[762]. Le vocable « catch » renvoie au « sumo » japonais[763]. À en croire Éric Ruf, le fait que Patrice Chéreau et Yves Beaunesne les aient choisis, Marina Hands et lui-même, pour interpréter les rôles d'Aricie et d'Hippolyte et d'Ysé et de Mesa, n'est aucunement dû au hasard :

> C'est sans doute des qualités que nous aurions Marina et moi ; [ce] qui fait que nous avons été choisis dans ces expériences […]. On doit être pour ces metteurs en scène-là [Patrice Chéreau et Yves Beaunesne], Marina et moi, des acteurs qui en soi, par essence, par moteur originel, ont peut-être déjà cette capacité de piston entre concret et poésie […]. On a tous des origines. Moi, j'ai joué beaucoup les rois et les princes parce que j'ai un visage dit aristocratique ou en tout cas intellectuel. Je n'ai pas une grosse tronche. J'ai plutôt un profil et, en même temps, j'ai des mains de paysan. J'ai de la famille suisse-allemande et norvégienne, ce sont de bonnes armoires à glace. Il n'y a qu'à voir mon frangin aussi [son frère aîné, Jean-Yves Ruf]. D'une certaine manière, j'ai cette dualité-là en moi. Ce n'est pas moi qui l'ai choisie, c'est mes parents et mes ancêtres qui me l'ont donnée mais j'ai déjà cette chose-là. De même que Marina. Marina est une jeune femme très belle, mais elle a une beauté très singulière. Elle ne correspond en rien au canon. Elle a des épaules des nageuses est-allemandes, elle a des bras longs comme des kilomètres, elle est massive, elle a une drôle de tronche avec des pommettes extrêmement saillantes. Elle n'a pas une beauté classique, d'une certaine manière. Et donc elle a aussi cette chose-là. Elle a une immense animalité aussi. Elle a du concret immédiat. Comme c'est une grande diseuse et qu'elle a aussi cette espèce de grain de voix et de

[757] Manon Worms, art. cit.
[758] Propos de Vincent Josse.
Côté culture. 2003. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 27 janvier 2003. France Inter.
[759] Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », art. cit.
[760] Propos de Vincent Josse.
Côté culture. 2003. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 27 janvier 2003. France Inter.
[761] *La Croix*, vendredi 24 janvier 2003, Didier Méreuze, « « Phèdre », le triomphe de la tragédie ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[762] Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 16.
Valérie Nativel se réfère à cette autorité, citée par Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*, pour caractériser le théâtre koltésien. Nous reprenons ici ces propos à notre compte pour démontrer qu'il en va de même pour Marina Hands et Éric Ruf.
[763] Robert Piencikowski, « *Cross over the Ring !* La rencontre Boulez-Chéreau à Bayreuth », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 314.

> timbre qui n'appartient qu'à elle, elle doit être un hamster privilégié de ce type d'expérience. On est [Marina Hands et lui-même] de bons hamsters de laboratoire[764].

Tout comme l'actrice androgyne qu'est Marina Hands[765], Éric Ruf possède un physique animal et atypique, caractérisé par un visage intellectuel et aristocratique et des mains d'artisan. C'est précisément cette dualité-là qui définit, selon lui, le concret du jeu d'acteur de la comédienne précitée et de lui-même, au service du propos poétique.

Attardons-nous maintenant sur la conception chéraldienne d'Hippolyte et d'Aricie vis-à-vis du rôle omnipotent de l'épée, qui pourfend les cœurs et les corps et qui, à terme, aura raison du jeune prince : « Ce que les dieux restituent, c'est le corps mort de l'amour »[766]. C'est la raison pour laquelle nous en viendrons à la mort d'Hippolyte. Objet omnipotent, l'épée apparaît palimpseste de Tristan et d'Isolde. C'est pourquoi il nous paraît opportun de passer par la mise en scène de Patrice Chéreau de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner en 2007 à la Scala de Milan, sous la direction musicale de Daniel Barenboim. En effet, *Phèdre* de Jean Racine apparaît palimpseste de cet opéra, tout comme *La Solitude* koltésienne constitue un palimpseste de *Phèdre* de Jean Racine et, comme nous le verrons, de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

1.4.5 L'épée, un « objet obsédant »[767]

> « Cette claire épée, elle ne s'appelle pas la haine, elle s'appelle l'amour ! »
> Jeanne dans *Jeanne au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger[768].

Lors de la scène 2 de l'acte II, quand, forcé par Aricie[769], Hippolyte s'avoue vaincu par l'amour, la jeune femme recule et s'éloigne de lui. Tout comme Brünnhilde face à l'anneau dans *Le Ring*, Aricie voit en ce glaive le symbole de l'amour d'Hippolyte. Le jeune prince a,

---

[764] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 520.
Pascal Rambert a immortalisé cette description physique dans sa pièce *Sœurs* qu'il a rédigée exclusivement pour Marina Hands et Audrey Bonnet :
« AUDREY : […] il a toujours été clair que tu devais comme quand nous nagions être celle qui touche le mur la première au cent mètres nage libre tes épaules tes fameuses épaules de nageuse *regarde ces épaules de nageuse est-allemande* disait papa ».
Pascal Rambert, *Sœurs (Marina et Audrey)*, *op. cit.*, p. 22.
[765] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la p. 91.
[766] Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », art. cit.
[767] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 325.
[768] La Monnaie, « Opéra. Jeanne d'Arc au bûcher. Arthur Honneger », article consulté en ligne sur https://www.lamonnaie.be/fr/program/1226-jeanne-d-arc-au-bucher le 24 décembre 2019.
[769] Le mot « haïr » prononcé par Aricie est à la fois surprenant et blessant pour Hippolyte.
-« II_2-Hippolyte-Aricie-Ismène. 27 novembre ».
-« 4 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

quant à lui, oublié qu'il tenait à la main cette épée, synonyme de sensualité[770]. Il apparaît fragile et horrifié par cet aveu et souffre de se retrouver dépendant d'un désir qu'il ne parvient pas à comprendre : « Hippolyte est vierge […]. Ce qui ne veut pas dire asexué. Il s'étonne lui-même d'être tombé amoureux d'Aricie. C'est un vertige qu'il ne contrôle pas, troublé par les charmes de l'amour, par l'envoûtement. Il n'aime pas ça. Il refuse absolument d'être regardé comme un objet sexuel parce qu'il s'est construit une image en refusant la sexualité »[771]. Jennifer Tamas confirme que l'éblouissement amoureux se traduit par un choc physique intense : « Comment une telle transformation serait-elle envisageable ? Comment Hippolyte pourrait-il faillir, se métamorphoser, devenir étranger à lui-même ? »[772]. Aricie s'impose également en amour la dureté qu'elle s'est toujours imposée dans sa vie. En 1976 déjà, Patrice Chéreau ne dit-il pas de Brünnhilde dans *Le Ring* que les adjectifs « jeune » et « belle » doivent rimer avec « froideur » et « dureté » ?[773]. Hippolyte a beau se révolter, Aricie a eu raison de sa lutte contre l'amour et son « cœur orgueilleux » brûle désormais des feux de la passion[774]. C'est la raison pour laquelle sa déclaration d'amour doit paraître « folle et incongrue »[775]. Le terme « déclaration » s'avère équivoque chez Jean Racine, car cela revient autant à déclarer son amour que la guerre[776]. Telle la déclaration d'amour de Léone et d'Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, celle d'Aricie et d'Hippolyte dans *Phèdre* de Jean Racine doit s'apparenter à « une danse en larmes »[777] et à la « tristesse d'un couple »[778]. Selon Jean-François Dusigne, « c'est ce mouvement perpétuel intérieur, cette sensation de fièvre, de glace ou de matière à fusion entretenue et cachée en soi, qui autorise les éventuels actes manqués, qui permet au rôle de se trahir, comme à son insu, quand bien même ce dernier semblait vouloir rester de marbre »[779]. Face à la jeune femme, Hippolyte dépose ainsi l'épée au sol en guise d'offrande et Aricie comprend son amour par ce seul geste. Tout comme Siegfried face à Brünnhilde, qui

[770] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 128.
[771] Propos d'Éric Ruf.
Le Figaroscope, mercredi 20 janvier 2003, Jean-Louis Pinte, « Aux ateliers Berthier. Dominique Blanc une « Phèdre » d'exception ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
[772] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 61.
[773] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 129.
[774] Arte Magazine. « Le désir au bord du gouffre », *Arte Magazine*, n°39, 2003, p. 26.
[775] « II_2 – Hippolyte-Aricie-Ismène. 27 novembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[776] Franc Schuerewegen, « « Parle » (Racine, Bajazet) », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 24.
[777] Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : "une rencontre derrière les mots" », *Genesis*, *op. cit.*, p. 59.
[778] Sébastien Allard, « Correspondances poétiques », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 66.
[779] Jean-François Dusigne. « Débusquer l'émotion », *De la Scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 108.

incarne sa sœur, sa mère, son épouse, l'*anima*, l'Amour et la Nature face au pouvoir politique[780], Hippolyte s'offre tout entier à Aricie, se jette à ses pieds et enfouit son visage tremblant dans sa jupe : « Hippolyte, touchant Éric Ruf, ose caresser le corps de la belle Aricie, Marina Hands »[781]. Il bégaye, éprouve des difficultés à s'exprimer et demeure maladroit pour parler d'amour[782]. À l'image d'Hamlet, « boxeur esseulé sur un ring »[783] ou de l'adolescent juvénile, pétulant, manipulé, frondeur et ignorant qu'est Siegfried dans *Le Ring*[784], Hippolyte paraît être le jouet des protagonistes, car tout le monde semble penser pour lui : « [I]l fuit Aricie et ne recherche pas le pouvoir »[785]. Or, là, Hippolyte « dit les choses dans l'ordre qu'il a décidé de les dire »[786]. Malgré sa fragilité et son aphasie apparente, il fait preuve d'une sincérité naïve et passe de la pudeur à l'impudeur, de façon extrêmement brutale : « Il y a un moment de sincérité totale chez H. [Hippolyte], c'est la déclaration à A. [Aricie] »[787]. Il paraît tout à coup moins timide et plus sûr de lui. Autrement dit, de spectateur, il devient acteur, car son « moi » envahit l'espace scénique[788]. Son corps se dressant soudain sur scène, cela lui permet de tout dire. Éric Ruf se rappelle qu'il s'est vu lors de cette scène partagée avec Marina Hands « fabriquer […] l'émotion », et a tenté en vain de définir l'origine de cette émotion : « "Comment a-t-on fait ? Cela venait d'où ?" Et alors là, trou noir ! […] Trou de mémoire ! […] Parce que c'était venu par instinct, par électricité, il [Patrice Chéreau] nous envoyait des ondes […]. C'était un

---

[780] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 42.
David Bancroft ajoute aussi à cette liste Dona Prouhèze et Don Rodrigue dans *Le Soulier de Satin*, couple annoncé par Ysé et Mesa dans *Partage de midi* de Paul Claudel.
David Bancroft, *op. cit*., p. 449.
[781] Propos de Vincent Josse.
Côté culture. 2003. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 27 janvier 2003. France Inter.
Un photogramme est à retrouver en annexe, p. 569.
[782] « Th. [Thierry] Maulnier : « D[an]s. 1 [une] version moderne il chercherait ses mots ».
« 16 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[783] Propos de Patrice Chéreau à Frédéric Ferney dans *Le Figaro* repris par Colette Godard dans :
Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 199.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
Les documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène, en témoignent également.
[784] « Tout le monde attend quelque chose de lui, il s'en rend compte, mais ne sait pas quoi ».
Propos de Patrice Chéreau relatifs à la figure énigmatique qu'est Siegfried.
Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 140-141.
[785] Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[786] « Th. [Thierry] Maulnier : « D[an]s. 1 [une] version moderne il chercherait ses mots ».
« 16 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.
[787] « 11 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[788] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 55.

vrai animal […]. On était dans une arène avec lui […]. Sa présence me donnait l'intelligence du texte »[789]. Durant notre second entretien en 2019, le comédien s'est exprimé ainsi :

> [On a] trouvé des émotions avec la présence de Chéreau dans le travail de scène, tout simplement, dans lequel il était physiquement extrêmement impliqué […]. Être à côté de ce puits éruptif faisait qu'on arrivait à trouver des émotions et […] quand il n'était plus là et que cette émotion-là, on la perdait ou qu'on avait l'impression de la refaire d'une façon factice, juste se dire : « Là, je pleure mais je m'oblige à pleurer ». D'où venait cette émotion ? Comment était-elle née ? Est-ce que maintenant je la provoque dans le bon sens ou pas ? Ou suis-je en train de totalement la tricher ? Est-ce que j'en ai besoin ou pas ? Puis-je me permettre de ne pas l'avoir le jour où je n'y suis pas ? Autant, il y a des metteurs en scène qui vous construisent tellement la chose que vous pouvez, en rétro planning, vous dire : « OK, je peux déconstruire dans l'autre sens, car je sais sur quoi c'est basé ». Autant, avec lui, sa présence était tellement animale et électrique qu'il nous envoyait des ondes et qu'on avait besoin qu'il revienne pour la retrouver[790].

C'est précisément ce que ce metteur en scène recherche dans sa manière de diriger les acteurs. En effet, les comédiens doivent parvenir à se fragiliser afin de retrouver l'émotion initiale et éphémère de la première rencontre, celle qui advient inopinément dans un laps de temps au cours duquel la personne, poussée à bout, se sent ébranlée et démunie face à l'imprévu[791].

Dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine, loin de s'apparenter à un rêve ou à un jeu d'enfant[792], l'épée « courte et dangereuse »[793] s'avère un objet fréquemment utilisé, au point d'avoir un rôle principal et inédit. Tout au long du spectacle, cette arme ne cesse d'apparaître et de disparaître, tel « un témoin d'horreur entre tous les personnages »[794]. L'objet circule de main en main pour faire avancer l'action et démontrer le pouvoir de l'un sur l'autre. Les protagonistes qui, tour à tour, touchent l'épée paraissent s'y brûler. Ils ne cessent de se renvoyer la balle, les uns les autres avec l'énergie tragique requise. Dès la première scène, Théramène remet cet objet à Hippolyte. Lors de l'aveu du jeune homme, l'épée est déposée aux pieds d'Aricie. Hippolyte la reprend face à Phèdre qui la lui arrache des mains pour la brandir

---

[789] Propos d'Éric Ruf.
35 min. 08-35 min. 52.
Arnaud Laporte, « Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://academiecharlesdullin.fr/conferences/eric-ruf-2/ le 3 avril 2020.

[790] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 537.

[791] « ce qu'il faut, c'est obtenir qu'ils [les acteurs] ne sachent pas ce que pense le personnage et qu'ils le découvrent en le faisant, qu'ils le découvrent quand les mots sortent ».
Propos de Patrice Chéreau dans : Frédéric Sojcher, *La direction d'acteur. carnation, incarnation*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, p. 65.

[792] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 47.

[793] Propos de José Artur.
C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.

[794] *Idem*.
Selon Gilles Declercq, il est significatif que *La Solitude* koltésienne se termine par la réplique : « Alors, quelle arme ? », car ceci annonce le rôle omnipotent de l'épée dans la mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine et cela démontre à quel point le spectacle koltésien demeure palimpseste de cette création.
Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 327.

aussitôt. Œnone reprend cette arme pour la rendre objet de la calomnie. Thésée la prend des mains d'Œnone pour affronter et accuser Hippolyte. Thésée la garde en main face à Aricie. L'épée est finalement déposée comme offrande aux pieds du cadavre d'Hippolyte.

Ainsi, l'épée symbolise la violence et le pouvoir, autrement dit une force « dont personne n'est capable, relique infectée de germes destructeurs et contagieux »[795]. Selon Gilles Declercq, l'épée d'Hippolyte ressemble à un palimpseste de nature double, à la fois dramaturgique et scénographique. C'est un des rares objets scéniques cités dans l'œuvre racinienne et dont l'esthétique relève de l'hypotypose*[796]. L'épée s'avère nécessaire au drame, censé aboutir à l'abandon dans les mains de Phèdre. En effet, cet objet permet à Œnone d'accuser Hippolyte. Dès lors, cette arme paraît scéniquement requise, notamment lors de l'aveu de Phèdre à Hippolyte (Acte II, scène 5).

Vu ce qui précède, l'épée n'est aucunement accessoire. Elle est au contraire un actant fondamental et revêt un rôle sémiologique capital. Cette arme de guerrier d'une époque mythique et classique est un élément cardinal de l'écriture scénique et un objet fondamental à la scénographie. C'est la raison pour laquelle l'épée impose une « gestique » singulière. L'acteur doit pouvoir la manier, la saisir, la tenir, l'abandonner, la lâcher, la prendre ou la déposer. L'épée possède une lame large et sa poignée peut être prise à deux mains. C'est aussi une arme lourde que le comédien se doit de porter de façon dynamique pour éviter qu'elle ne traîne au sol. Cet objet est nécessairement pointé vers l'avant et demeure perpétuellement menaçant. Preuve en est que l'épée est une arme qui possède sa propre dynamique et qu'elle peut contredire le discours des personnages. Elle est constamment porteuse du « péril thanatique » qui pèse sur les protagonistes[797]. Cet objet peut, soit être déposé au sol (lors de l'aveu d'Hippolyte à Aricie) ou tendu vers l'interlocuteur (lors de l'aveu de Phèdre à Hippolyte), soit être brandi au-dessus de la tête, comme menace du corps du « personnage antagoniste »[798]. Un exemple emblématique est l'affrontement entre Thésée et Hippolyte. Le père terrasse le fils en posant son pied sur sa nuque. Thésée menace à deux reprises Hippolyte

[795] Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », art. cit.
[796] L'hypotypose est une figure de style et une « figure de pensée » qui permet de mettre sous les yeux une réalité. Anne Surgers, Gilles Declercq et Anne-Elisabeth Spica, *op. cit.*, p. 211.
Le terme *hypotypose* vient du verbe grec *hypotypoô* (dessiner), pouvant se décomposer en *hypo* (sous) et *typoô* (image, tableau). Il est aussi loisible de rattacher cette notion à *hypetypôsato*. Dans ce cadre, *typtô* (*frapper*) est lié à *typos* (le *type* dans la large acception du terme ou *l'empreinte* laissée par une matrice).
Définition librement adaptée de : Yves Le Bozec, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, n°92, 2002, p. 3.
[797] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 326.
[798] *Ibid.*, p. 327.

de son épée. Il tient cet objet à deux mains et le brandit bien haut, telle une arme sacrificielle qui surplombe la tête de la victime.

Patrice Chéreau affirme que « cette utilisation laisse toujours au personnage lui-même le choix du symbolisme de son geste, puisque cette lance sert aussi bien la justice que l'injustice, ou interdit la violence »[799]. Le fait de saisir et d'abandonner l'épée, comme le font Hippolyte, Thésée et Phèdre, ressemble à un cycle répété trois fois[800]. Ce cycle symbolise l'exercice et le déficit du pouvoir thanatique, la (dé)crue de la violence qui caractérise « la confrontation des corps sur la scène chéraldienne »[801] et l'affrontement et l'observation des corps sont une donnée fondamentale des mises en scène de Patrice Chéreau. En voici un exemple emblématique avec la mort d'Hippolyte.

1.4.6 Le retour sur scène du cadavre d'Hippolyte : « l'excès de visible » d'un « corps ensanglanté »[802]

> « Il [Patrice Chéreau] a demandé […] que le corps d'Hippolyte revienne déchiqueté pour que, justement, les gens ne se disent pas "Ah ! C'est une très belle page de la littérature française, Le Récit de Théramène !" mais que ce soit très concret. C'est juste le récit d'un truc infernal […] d'un pauvre gamin. Il lui reste un bout de bois tellement il s'est fait traîner partout, dans les cailloux. Tu suis sa trace sur vingt kilomètres. Il y a des bouts d'oreilles et des bouts de [dents] absolument partout »
>
> Éric Ruf[803].

Selon Dominique Blanc, lors des répétitions, tous les comédiens arrivaient épuisés à cette scène. Patrice Chéreau devait composer avec des problèmes relatifs au sang sur le corps d'Hippolyte et l'arrivée de son cadavre par l'ascenseur. Le metteur en scène brise ainsi un tabou en assumant la monstration d'un corps ensanglanté sur scène ; ce qui est contraire à la

---

[799] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 146.

[800] Pour une description détaillée, voir : « Annexe 2 : présence et manipulation scénique de l'épée » dans : Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 344-347.

[801] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 327.

[802] Nous nous sommes inspirée des expressions employées par Manon Worms et Valérie Nativel dans :
- Manon Worms, art. cit. : « Retour du corps sur scène : le théâtre ensanglanté » ;
- Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 215 : « *Phèdre* : corps ensanglanté et excès de visible ».

[803] Propos d'Éric Ruf à Thomas Ostermeier.
33 min. 30-34 min.
Schaubühne Berlin, « Internationale Theatermacher_innen im Gespräch, Paris : Éric Ruf (Leiter der Comédie-Française) und Thomas Ostermeier », vidéo consultée en ligne sur https://vimeo.com/429243786 le 17 juin 2020.
Les propos énoncés ici s'inspirent en grande partie d'un de nos articles auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur : Marine Deregnoncourt, « 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 », *Théâtres du monde*, n°29, 2019, p. 311-325.

bienséance qui prévaut au XVII[e] siècle[804]. En ce sens, il s'agit là, nous dit Jean-Pierre Sarrazac, d'une « catastrophe »[805]. Quand la mort s'exprime sur scène, le personnage qui en est victime devient comparable à un « gisant debout », en pleine « gloire théâtrale »[806]. Dès lors, la mort de Phèdre fut quelque peu négligée ou tout du moins envisagée dans l'urgence. Dominique Blanc n'était pas rassurée, car elle avait l'impression que la tragédie n'avait pas été jouée jusqu'au bout. Quand elle interrogeait le metteur en scène sur la façon de mourir de son personnage, il lui répondait à peine, tant son attention était focalisée sur Hippolyte. Il souhaitait que cette tragédie se termine entre hommes, autrement dit entre Thésée, Hippolyte et ceux qui les entouraient. La mort de Phèdre apparaît donc secondaire et Dominique Blanc l'a jouée de manière sobre. Elle s'avance pour avouer et expirer. Patrice Chéreau lui a même dit : « Tu ne mourras pas au milieu, tu mourras sur le côté. On finira par t'oublier ! »[807]. Ceci prouve à nouveau la fascination de Patrice Chéreau pour Hippolyte.

Après l'invocation de Thésée au dieu Neptune a lieu hors scène la rencontre entre le jeune homme et le monstre marin. Un monte-charge « bordé d'une cage métallique »[808] amène sur scène le cadavre ensanglanté du prince. Par un système de contrepoids, un mannequin va faire place au corps d'Hippolyte. La poursuite étant arrivée à sa fin, la lumière devient alors plus chaude. Hippolyte apparaît dénudé. Tel un « souvenant » ou un « survivant »[809], Théramène pose une main sur le corps inanimé dans un geste empreint d'horreur, de piéta et d'affection :

> L'hypotypose est entièrement sublimée quand Théramène vient toucher le cadavre, ce qui suscite la parole du mort, au discours indirect libre : le geste même fait advenir une forme de magie, rend Racine merveilleux : alors que Théramène parle les yeux fermés, on croit entendre Hippolyte s'adressant à son père depuis l'au-delà, clamant son innocence et son amour pour Aricie[810].

[804] Gilles Declercq cite les propos de Morvan de Bellegarde, représentant des doctes propres au XVII[e] siècle, selon lesquels il y a lieu de bannir les corps ensanglantés de la scène.
« Lettre à une dame de la cour… », 1707, p. 208 ».
Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 117-118.
[805] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 133.
[806] *Ibid.*, p. 134.
[807] Propos de Dominique Blanc.
17 min. 50-19 min. 45.
« De "Phèdre" à "La Douleur" : la grande tragédienne ».
À voix nue. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Sfez. Diffusée le 20 septembre 2018. France Culture.
[808] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 115.
[809] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 135.
[810] Manon Worms, art. cit.

Quand Théramène mentionne Aricie, Marina Hands s'avance au second plan et paraît hébétée, les mains couvertes de sang[811]. La présence de la jeune femme auprès du cadavre d'Hippolyte concrétise la douleur décrite, témoignant, selon Gilles Declercq, de l'alliance entre Ovide et Sénèque[812] :

> La timide Aricie est alors arrivée.
> Elle venait, Seigneur, fuyant votre courroux,
> À la face des dieux l'accepter pour époux
> Elle approche. Elle voit l'herbe rouge et fumante.
> Elle voit (quel objet pour les yeux d'une amante !)
> Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur[813].
> […]
> Elle voit Hippolyte, et le demande encore.
> Mais trop sûre à la fin qu'il est devant ses yeux,
> Par un triste regard elle accuse les dieux[814].

Cette tragédie de la lumière est ainsi centrée sur Hippolyte, jeune homme, objet de toutes les passions, déchiré entre ses désirs contrariés et sa culpabilité. Bien qu'il meure de ses contradictions, il reste debout, digne et fier jusqu'au bout et interroge par là même la valeur de la mort en martyr.

La mort est ici « la plus charnellement sauvage », car elle « mêle longuement l'exécuteur à la victime dans la plus atroce intimité physique »[815]. En effet, le cadavre d'Hippolyte est matériellement présent. Son sang est encore chaud, ses plaies béantes et sa chair déchirée. L'arrivée « réelle » du corps d'Hippolyte rend cette scène pleinement « vivante »[816]. Cette « exhibition charnelle » crée une « esthétique du cadavre »[817]. Le cadavre ensanglanté du jeune homme – trop présent[818] – est exposé aux yeux de tous – spectateurs comme comédiens – sur un plateau de morgue qui provient d'une cage d'ascenseur. Le cadavre d'Hippolyte permet d'interroger « les enjeux de la représentation du corps », intimement liés à une « esthétique des sécrétions »[819]. Le corps masculin apparaît dans sa nudité, tel un « corps suintant » porteur de blessures et de stigmates[820]. Le public se doit d'entendre et de ressentir non seulement la

---

[811] Ce n'est pas sans faire écho à Isabelle Adjani (La Reine Margot) face au corps de Vincent Perez (La Môle) dans le film *La Reine Margot*.
[812] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 130.
[813] Vers 1574-1579.
Théramène à Thésée, scène 6, acte V (p. 107).
[814] Vers 1582-1584.
Théramène à Thésée, scène 6, acte V (p. 107).
[815] Julien Gracq, « Bajazet, tragédie de la mort », article consulté en ligne sur :
https://www.ericvigner.com/en/archives/documents/11476/bajazet-presente-julien-gracq-bajazet.html
le 30 novembre 2021.
[816] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 215.
[817] Manon Worms, art. cit.
[818] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 215.
[819] *Ibid.*, p. 215 et p. 217.
[820] *Ibid.*, p. 91.

musique intime de Jean Racine, mais aussi et surtout, les aspérités du sol sur lequel est traîné le jeune prince et la torture physique infligée à ce corps juvénile.

Le corps d'Hippolyte est présenté sur un socle de pierre et d'acier de couleur grise[821], telle une table de morgue ou de dissection des cadavres. La ligne géométrique de ce dispositif singulier apparaît en contraste avec les contours humides et irréguliers du blessé. L'imaginaire liquide s'oppose au caractère minéral de la scénographie. Le socle cadre et offre la chair au regard de Thésée et du public. Par la présence visible et excessive de la chair, Patrice Chéreau cherche à blesser l'œil.

Le retour du cadavre ensanglanté d'Hippolyte crée un trouble. La présence du corps s'apparente à l'image christique. D'ailleurs, Patrice Chéreau n'a de cesse de faire référence au Christ. De nombreux documents iconographiques préparatoires au spectacle, tels que des tableaux de la Passion christique, en témoignent et instaurent un « rituel funèbre »[822]. Il y a aussi des images de corps masculins allongés sur des lits d'hôpitaux. Ceci n'est pas sans rappeler le dispositif scénique bifrontal, *La Solitude* koltésienne et les images filmiques de *Son Frère*[823]. La dimension christique est également perceptible dans *La Reine Margot* avec le massacre de la Saint-Barthélemy et le personnage de La Môle. Par effets de citations ou jeu de palimpseste, représenter le corps ensanglanté convoque des représentations picturales du corps issues de la Renaissance. Comme en témoignent les notes préparatoires de l'artiste conservées à l'IMEC, le corps d'Hippolyte rappelle les corps gisants, torse nu, déchiquetés et recouverts de vêtements en lambeaux, typiques de la Renaissance.

[821] Dès la mise en scène de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, Patrice Chéreau affirme déjà que le gris est la couleur de l'usure, de la dégradation, du relief et de la matière.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 56-57.
[822] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 131.
Ce rituel funéraire auquel assiste l'ensemble de l'assistance existe déjà dans la mise en scène de *Richard II* de William Shakespeare.
Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 92.
Jean-Jacques Nattiez affirme qu'il en va de même pour la « mort de Siegfried » dans *Le Ring*.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 125.
[823] « Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10. 8 ».
Manon Worms, art. cit.

Ce rapport à la peinture n'est aucunement anodin. Arrière-petit-fils de Lise Tréhot[824] (modèle et amante du peintre Auguste Renoir) et fils de Marguerite Pélicier (dessinatrice sur tissus) et de Jean-Baptiste Chéreau (peintre)[825], Patrice Chéreau naît le 2 novembre 1944 (jour des morts) dans une famille artistique et grandit face à une église, dans un presbytère, où se trouve l'atelier de son père, lieu d'une lutte en solitaire. Le jeune artiste va d'emblée accorder une importance prépondérante à la peinture et notamment aux peintres primitifs flamands, Pieter Bruegel, Francisco de Goya et Rembrandt[826] ainsi qu'à la sculpture pour le modelage des corps. De là à postuler qu'il va être un Pygmalion capable de façonner à l'envi les corps des acteurs qui collaborent avec lui, il n'y a qu'un pas. Auparavant, en amont de découvrir à quinze ans le théâtre avec passion, il se rend enfant (à l'âge de cinq ans), au musée du Louvre avec son père. Ces visites le fascinent éperdument et apparaissent comme une « scène originelle »[827]. Les œuvres picturales de son père, professeur à ses yeux, constituent pour Patrice Chéreau à la fois son école et sa nourriture[828]. Hanté par les tableaux comme par des fantômes, le jeune artiste entend s'inspirer et non pas imiter la peinture, qu'il estime supérieure aux autres arts[829]. La plupart des amis de Jean-Baptiste Chéreau sont des peintres castillans. La famille Chéreau

---

[824] En découvrant le cadavre de sa grand-mère, Patrice Chéreau va, dès son enfance, être hanté par la mort et la peur d'être abandonné.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 20.
Selon Jean Rohou, Jean Racine était aussi habitué au « spectacle de la mort ».
Jean Rohou, *Racine en 12 questions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 12.
Dès lors, ce dramaturge nous apparaît prémonitoire pour ce metteur en scène.

[825] Valérie Nativel, « Appréhender les images. Patrice Chéreau, du théâtre au cinéma », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 273.

[826] Précision due à Laurence Engel, présidente de la B.N.F. (Bibliothèque Nationale de France) dans :
Laurence Engel, « Préface », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, *op. cit.*, p. 13.

[827] Valérie Nativel, « Appréhender les images. Patrice Chéreau, du théâtre au cinéma », *op. cit.*, p. 273.
Adolescent (à 12-13 ans), en découvrant le cérémonial de la messe, Patrice Chéreau ressent « un impérieux désir de spectacle ».
Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, « Introduction », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 17.
C'est ainsi que, dès l'âge de 16 ans, il ne cesse de répéter qu'il sera metteur en scène.
- Jean-Pierre Vincent, « Patrice Chéreau et la " machine du monde " », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 23.
- Michel Bataillon, « *Fuente Ovejuna*, une « monstration épique d'une clarté à couper le souffle » », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit*., p. 37.

[828] C'est la raison pour laquelle le "premier théâtre" de Patrice Chéreau, autrement dit avant 1983 et la rencontre avec l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, peut être qualifié de « théâtre d'images », concept né à New-York dans les années 1970 et dû à Bonnie Marranca, à la suite de la notion de « tableau dramatique » élaborée par Denis Diderot. Ce « théâtre d'images » a pour caractéristique première de s'opposer au « théâtre de texte » ou, tout du moins, de faire un usage modéré des mots, au profit d'images auditives, visuelles et verbales.
Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 24.
Pierre Frantz, *op. cit.*, quatrième de couverture et p. 6.

[829] Selon Pierre Frantz, dès le XVIII[ème] siècle, la peinture devient l'utopie propre au théâtre.
Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 38.

effectue donc de nombreux voyages annuels en Espagne au cours desquels le jeune Patrice sera fasciné par les cortèges funèbres lors de la semaine sainte à Séville. C'est ce qui explique que son œuvre sera fortement influencée par les chants sacrés, le flamenco, « souvenir d'enfance profond et violent »[830], et qu'elle entretient un dialogue constant avec les Beaux-Arts, en écho avec l'Histoire.

Nonobstant ces présupposés, Patrice Chéreau s'est inspiré pour la mort d'Hippolyte des *Métamorphoses* d'Ovide, œuvre de « crudité narrative », caractéristique du « Récit du Messager » dans *Phèdre* de Sénèque[831]. Le metteur en scène recourt à la « mémoire tragique » en tant que « palimpseste » de sa pratique artistique[832]. Lieu de partage et d'articulation entre dire et montrer, donner à imaginer et faire voir, terreur dramatique et horreur scénique, « Le Récit de Théramène », interprété par Michel Duchaussoy[833], interroge l'esthétique de la représentation. Le corps d'Hippolyte n'est pas présent pour pallier les manques du texte ou pour être un avatar textuel. Il en est un excès et un surplus. Patrice Chéreau entend donner à voir l'irreprésentable, l'effroi et ce qui génère l'angoisse[834]. L'effet corporel produit sur le spectateur lors de cette scène fait écho à la danse intégrée dans l'ultime mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès :

> De même qu'un spectateur immobile sur son siège pouvait ressentir avec impatience et frustration l'énergie du mouvement des comédiens dans la séquence dansée de *Dans la solitude des champs de coton*, il est ici entravé dans sa capacité haptique, contraint de se contenter du spectacle du débordement du corps, auquel il ne peut participer, mais qui le sollicite dans sa chair[835].

Dans un spectacle majoritairement axé sur le texte, Patrice Chéreau interroge et questionne le spectateur sur le visible. Le recours à la bifrontalité est ici significatif. Placer le corps d'Hippolyte sur scène rend les personnages spectateurs et vice versa. Cet instant apparaît métathéâtral. Par la proximité entre les comédiens et le public, le bifrontal contraint à la proxémie. L'espace scénique se voit réduit quand Thésée, ravagé par la douleur de la perte de son fils, s'écroule sur les marches, aux pieds des spectateurs. Les corps actoriaux, qu'il s'agisse d'un couple ou d'un homme malade, apparaissent en surplus. Ils sont trop présents, trop proches et trop suintants et cela est déroutant : « La seule vue du corps délabré retentit […] sur notre

[830] « Formations » : Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 153.
[831] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 125.
[832] *Ibid.*, p. 127.
[833] Selon Gilles Declercq, il s'agit d'une « action oratoire magistrale d'un grand professionnel du Français [la Comédie-Française] ».
Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 115.
[834] Augustin Besnier, « Y compris les silences » », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 81.
[835] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 218.

propre "image" et l'inquiète »[836]. Or, c'est précisément parce que les corps sont excessifs qu'ils nous intéressent. Où se situe la frontière entre le visible et le tangible ? Donner à voir revient à inviter à toucher. Il en va exactement de même dans le film *Intimité*[837]. L'image du corps ensanglanté d'Hippolyte convoque l'œil et génère une « pulsion scopique »[838] qui reste insatisfaite, en raison du contraste qui se joue entre la scène et la salle. Cela génère non seulement « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne, mais aussi le *Verfremdungseffekt* du théâtre brechtien. Si le corps du jeune homme est visible par tous, seuls les acteurs peuvent jouir de son contact, le palper, le toucher et s'enduire de son sang, comme le font Aricie et Thésée :

> La littérature – et en particulier le théâtre avec sa double dimension texte/représentation –, en publicisant le plus intime, construit sans doute les lecteurs et les spectateurs en « voyeurs » mais aussi peut-être […] comme l'ultime, la seule « communauté » possible pour ces personnages abandonnés au milieu du gué[839].

Au vu de tout ce qui précède, le « Récit de Théramène » revêt une signification équivoque, tant en ce qui concerne la réalisation scénographique écartelée entre les arts visuels et oratoires qu'en termes d'écriture dramatique, dont le défi est d'émouvoir sans montrer. « Le Récit de Théramène » constitue le point d'origine et le point d'orgue spectaculaire de cette mise en scène et témoigne de la dichotomie existant entre l'esthétique chéraldienne et racinienne. Les documents conservés et consultés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) démontrent qu'aux yeux du metteur en scène, « c'est tout le théâtre qui parle » grâce à ce récit et à la voix de Théramène[840]. L'acmé de la violence est atteinte par la monstration scénique du corps ensanglanté d'Hippolyte. Patrice Chéreau paraît privilégier un signe théâtral « réaliste » duquel l'agression visuelle contamine et concurrence le discours de Théramène, quitte à « rabattre le signe sur la chose »[841]. En cela, Patrice Chéreau renoue avec l'étymologie du terme « apocalypse », à savoir « retirer l'objet de sa cachette »[842]. « Je lui fais remarquer », dit François Regnault à propos du metteur en scène, « le jour de la générale, qu'il

---

[836] François Dagognet, *La Peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Laboratoires Delgrange / Synthélabo, 1993, p. 31.

[837] « Georges Lavaudant, « Emotions souveraines », à propos de *Phèdre* mis en scène par Patrice Chéreau, *La lettre de l'Odéon*, 25 octobre 2002, in Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11. 5 ».
Manon Worms, art. cit.

[838] - Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 218.
- Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 36.

[839] Marie Scarpa, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *op. cit.*, p. 677.

[840] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.

[841] « 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, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 118.

[842] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 221.

avait monté, non peut-être la *Phèdre* de Racine, mais l'*Hippolyte* d'Euripide (qui l'intéressait), mais comme si Racine en avait réécrit un ! Qu'on se rappelle le chariot antique ramenant à la fin le corps déchiqueté d'Hippolyte »[843].

Si Patrice Chéreau se distancie de Jean Racine, c'est tout d'abord par souci de plaire au public. Pour parvenir à émouvoir les spectateurs, il faut pouvoir blesser l'œil et provoquer l'imaginaire. Actuellement imprégnés de culture audiovisuelle et médiatique, les spectateurs sont 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* ». L'horreur se différencie pourtant de la terreur en tant qu'elle suggère davantage qu'elle ne montre. Telle est, selon Jennifer Tamas, la différence fondamentale entre l'opéra et le théâtre[844].

Ensuite, Patrice Chéreau introduit dans sa mise en scène un dispositif technique moderne. Le « *méchané* » fait descendre le corps quand l'« *eccyclème* », semblable à un chariot sur roulettes, permet d'exposer le corps au regard des spectateurs, extérieurs à l'espace domestique, intime et privé (l'« *oikos* »)[845]. Ce dispositif amène ainsi le corps ensanglanté d'Hippolyte qui « descend littéralement du ciel […], posé sur un socle de pierre tenu par des filins »[846]. Les protagonistes se répartissent de part et d'autre du cadavre, soit pour le regarder, soit pour s'en détourner. Ce choix octroie une résonance sociopolitique à l'œuvre, située dans un contexte industriel. À l'image du *Ring*, la Nature se voit détruite par la suprématie industrielle[847].

Après les avoir opposés, voyons en quoi Patrice Chéreau et Jean Racine peuvent être compatibles. Les rapprocher revient à questionner et à interroger les notions de vraisemblance et de bienséance. Il y a lieu ici d'envisager la bienséance comme étant une sous-catégorie de la vraisemblance. En tant qu'« impératif dramaturgique interne », la seconde prévaut toujours sur la première, considérée comme un « impératif éthique externe »[848]. D'un point de vue scénique et dramatique, gérer l'acte sanglant à l'âge classique demeure complexe. C'est d'une part un jeu ressemblant à une structure en triangle entre les doctes prescrits, la *poïétique* auctoriale et

[843] « « Traits singuliers », in *Patrice Chéreau. Un musée imaginaire*, p. 89, nous soulignons ».
Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 127.
[844] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 103.
[845] Manon Worms, art. cit.
[846] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 216.
[847] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 83.
[848] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 128.

la pratique actoriale. D'autre part, ce jeu est une contrainte poétique et un défi créatif. Les auteurs classiques peuvent s'amuser à jouer avec les codes pour proposer des coups d'éclat violents et s'attirer les faveurs du public[849]. Par le truchement des sources ovidienne et sénéquéenne, le « Récit de Théramène » racinien contient une « horreur latente » que Patrice Chéreau s'attache à mettre en exergue[850]. Avec lui, l'hypotypose devient tableau pictural, vivant et fantasmatique. C'est aussi en cela que ce spectacle paraît construit comme un opéra, art comparable au conte[851]. En effet, Patrice Chéreau considère l'opéra comme un « théâtre de la chair, du viscéral et des passions »[852] et comme une forme plus théâtrale que le théâtre lui-même[853]. Dès lors, ce metteur en scène cherche à atteindre l'opéra au théâtre et le théâtre à l'opéra, car il recherche, dans l'un et l'autre cas, l'utopie de l'hyperthéâtre et vise un art total[854]. Tel est le cas dès ses premières créations, à l'image des *Soldats* de Jakob Lenz[855].

L'écriture racinienne, quant à elle, se caractérise par la violence de la tragédie romaine de Sénèque. Néanmoins, elle « joue en virtuose de l'imaginaire culturel et de l'équivoque langagière pour faire affleurer ce que la scène ne peut directement montrer »[856]. L'union entre l'horreur et l'indicible demeure un outil dramatique pour Jean Racine afin de donner à voir l'irreprésentable. Dans la mise en scène chéraldienne, la tragédie antique apparaît « dans » et « sous » la tragédie racinienne[857]. L'assourdissement racinien (*Dämpfung*, selon Léo Spitzer) est fondé sur des variations d'intensité, créant une distanciation avec le lecteur / l'auditeur et

---

[849] Dans sa thèse de doctorat, Maurizio Melai confirme que le tableau final d'*Athalie* de Jean Racine jouit d'un décor mobile et ouvre la voie à « l'innovation scénique ».
Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 63.

[850] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 131.
Dans sa thèse de doctorat, Maurizio Melai affirme que, dans *Les enfants d'Edouard* de Casimir Delavigne (1833), les scènes d'assassinat sont clairement montrées sur scène et non plus rapportées par une tierce personne.
La première de cette pièce a vraisemblablement été une « Bataille d'*Hernani* » avant l'heure.
Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 228.

[851] « *Siegfried* doit pouvoir être lu *aussi* à un niveau enfantin comme un conte ».
Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 91.

[852] Pénélope Driant, « Un théâtre « "chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 50.
« Il s'avérait donc que la tragédie comme représentation faisait partie du même monde féérique que l'opéra ».
Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 84.

[853] Pénélope Driant, « Un théâtre « "chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 35.

[854] Propos de Patrice Chéreau dans : Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 32.
Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 21.

[855] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux p. 41 et 89.

[856] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 341.
Selon Pierre Frantz, la « face du visible », notamment à l'opéra, influence beaucoup la dramaturgie racinienne, d'*Andromaque* à *Phèdre*.
Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 15.

[857] Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 341.

étant caractérisé par un registre de langue soutenu, une argumentation empreinte de figures de style et par une répétition de termes nobles (ex. du *sein* ou *flanc* pour désigner le ventre) ainsi que par un style élevé dû au genre de la tragédie classique[858]. Cet assourdissement racinien témoigne[859], de façon corrélative, de la présence de la violence et fait écho à la fureur meurtrière et guerrière, dominant l'œuvre sénéquéenne[860] :

> Sa vision [celle de Patrice Chéreau] empathique de Sénèque prend sens au regard de l'esthétique qui régit l'ensemble de son propre travail créateur : à commencer par la forme et la fonction de la violence. On peut ainsi considérer que la représentation du *furor* chez Sénèque, sa présence littéralement *fascinante*, sa théâtralité spectaculaire est en phase avec l'omniprésence des images d'*affrontement* dans le travail théâtral et cinématographique de Chéreau.
> Patrice Chéreau retrouve précisément *l'objet de* l'assourdissement racinien autrefois décrit par Léo Spitzer, à savoir une fureur guerrière et meurtrière qui régit directement le drame sénéquien, indirectement le drame racinien. Ce qui explique le relief singulier de l'Hippolyte incarné par Éric Ruf, animé d'une tension meutrière, tout en agressivité, tranchant par là avec une longue théorie d'Hippolyte mièvres et languissants. La vigueur de ce jeune rôle masculin prend aussi son sens dans l'univers de la création de Patrice Chéreau, où la fureur et le désir se conjuguent dans la mouvance violente des corps — un trait commun à la mise en scène de Koltès, à la représentation de l'histoire dans *La Reine Margot* et à la représentation dans la tragédie racinienne[861].

En effet, dans l'esthétique chéraldienne, le corps joue un rôle prédominant. Il est présence physique désirante, désirée et oppressante. Impudique et intime, il saigne et exsude. La confrontation violente et l'affrontement brutal des voix et des corps qui se recroquevillent, se rompent, rampent, se cherchent et se touchent sont un mode d'interaction récurrent dans la dramaturgie et la scénographie de Patrice Chéreau[862]. Tout comme Paul Claudel revendique l'idée selon laquelle « l'œil écoute », ce metteur en scène rend le regard tactile. En effet, la scène en appelle autant au visible qu'au tangible et contraint les acteurs à une « mêlée de rugby » et à lutter avec l'espace[863] : « […] étreintes, empoignades, chutes, corps-à-corps de désir ou de haine, personnages rivés l'un à l'autre ou séparés tels deux fauves par l'espace vibrant d'un combat ou d'un accouplement à chaque instant possible, telle est bien la part "proprement dramatique" de l'univers Chéreau »[864]. Voyons comment cela se manifeste dans sa mise en scène de l'opéra wagnérien, *Tristan und Isolde*.

---

[858] Anne Régent-Susini, « Quand dire, c'est taire ? L' "effet de sourdine" racinien, stylistique et / ou rhétorique », *Exercices de rhétorique*, n°1, 2013 [en ligne].
[859] « L[éo] Spitzer, « L'Effet de sourdine dans le style classique : Racine » Sur l'atticisme racinien, v[oir] [Gilles] Declercq, *La Rhétorique entre évidence et sublime (1650-1675)*, dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, dir. Marc Fumaroli, ch[apitre] 14 ».
Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 117 (note en bas de page).
[860] Au sujet d'Hippolyte, Gilles Declercq précise que Patrice Chéreau rend ce personnage furieux et mu par un désir de vengeance ainsi que par l'« indignation morale », tel un « jeune guerrier ». Ainsi, le metteur en scène partage la vision de Moriaki Watanabe, rendant Hippolyte « jeune samouraï ».
Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *op. cit.*, p. 329.
[861] *Ibid.*, p. 341.
[862] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 120.
[863] Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 59.
[864] Anne-Françoise Benhamou, « La chair du visible », in Béatrice Picon-Vallin (éd.), *op. cit.*, p. 358.

1.5 Vers *Tristan und Isolde*, l'opéra de Richard Wagner

« L'épée qui les sépare symboliquement
Marque la séparation fondamentale
Celle de l'homme coupé en deux
Celle de l'homme et de la femme
Coupés en deux
Errant
Et ne formant pourtant qu'un seul être
À la recherche de cette complétude
Qu'ils n'atteindront jamais »

Bénédicte dans *Tristan* d'Éric Vigner[865].

« Tristan avait emporté avec lui l'épée [...] »

Matthias dans *Tristan* d'Éric Vigner[866].

L'épée sépare Hippolyte d'Aricie, tout comme Tristan d'Isolde[867]. Envisageons maintenant les liens à établir entre Hippolyte et Aricie et Tristan et Isolde. Dans ce cadre, évoquer la mise en scène de Patrice Chéreau de l'opéra de Richard Wagner *Tristan und Isolde*, situé entre le théâtre et la musique et présenté à la Scala de Milan en 2007, sous la direction musicale de Daniel Barenboim, n'est pas dénué de sens, ni fortuit, ni anodin. Selon Daniel Barenboim, Patrice Chéreau a mis vingt-six ans à accepter sa proposition, car il craignait que les critiques et le public ne comparent ce travail avec celui mené sur la *Tétralogie* wagnérienne en 1976[868]. Il a bien fait d'attendre autant de temps, car, du propre aveu de Valérie Nègre, également son assistante à la mise en scène sur ce projet, Patrice Chéreau n'aurait pas mis

[865] Réplique de Bénédicte.
Éric Vigner, *Tristan*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, p. 10.
[866] Réplique de Matthias.
Éric Vigner, *op. cit.*, p. 99.
[867] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.
Tout au long de l'opéra wagnérien, une épée est également présente et passe de main en main.
[868] Daniel Barenboim a initialement proposé à Patrice Chéreau de mettre en scène *Tristan und Isolde* en 1981, soit cinq ans après *Le Ring* wagnérien.
Daniel Barenboim, Pierre Boulez et Esa-Pekka Salonen , « La fosse et le plateau », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 146.
Giuseppe Montemagno précise que cet opéra a tout d'abord été proposé à Patrice Chéreau en 1978 ; idée reprise ensuite en 1981 et 1993, avant de voir finalement le jour en 2007.
Giuseppe Montemagno, *«* Tristan und Isolde *Wagner »*, in *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau*, *op. cit.*, p. 82.
Dans la gestation wagnérienne, le livret du *Ring* a été fortement influencé par celui de *Tristan und Isolde*, considéré comme un « texte de transition ». Nous passons ainsi de l'amour sensuel entre une femme et un homme à l'amour universel : « Ainsi le héros désire son propre anéantissement pour retrouver par l'amour et en effaçant son propre égoïsme, la totalité perdue ».
En cela, le livret du *Ring* porte également les traces de *Jésus de Nazareth*, autre opéra du compositeur.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 25, 45 et 102.
Après le 1er janvier 1976, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau définit *La Trétralogie* comme le « journal intime » de Richard Wagner.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 130.

Tristan und Isolde de Richard Wagner en scène sans avoir préalablement abordé *Phèdre* de Jean Racine[869]. Le metteur en scène le confirme : « [C]e qui m'a fait accepter enfin cet opéra, ça aura été d'écouter un jour le récit du roi Marke chanté par Matti Salminen et de me dire soudain que c'était dialogué d'une façon que je connaissais, que c'était un discours qui ressemblait à ce que j'avais pu faire dans *Phèdre* ou *Dans la solitude des champs de coton* »[870]. D'après Valérie Nègre, lors des répétitions, Patrice Chéreau a « fait lire à Waltraud Meier (interprète d'Isolde) la scène entre Phèdre et Œnone pour lui parler de la relation d'Isolde et de Brangäne »[871]. Elle confirme qu'« avec *Phèdre*, *Tristan* et *Intimité* il [Patrice Chéreau] a exploré le désir féminin comme peu de metteurs en scène ont réussi à le faire »[872]. Nous entendons donc démontrer que, de *Phèdre* à *Tristan und Isolde* et *Partage de midi*, il n'y a qu'un pas et que ces spectacles sont autant de palimpsestes les uns des autres.

Après avoir visionné le DVD de *Tristan und Isolde*[873], nous ne pouvons que donner raison à Valérie Nègre et nous rallier à son opinion, tant il existe une filiation manifeste entre cet opéra et la tragédie racinienne. En effet, l'interprétation d'Isolde par Waltraud Meier[874] montre une héroïne semblable à Phèdre et à Aricie. Ses attitudes – « têtue, violente, pas romantique »[875] – et ses habits rouges et noirs n'ont fait que renforcer notre opinion liminaire. Patrice Chéreau lui-même affirme qu'Isolde est une héroïne similaire à des figures emblématiques de la tragédie classique, telles que Médée ou Phèdre. Ajoutons Aricie à cette liste. Quant à Tristan, incarné par Ian Storey, il ressemble tout autant à Hippolyte grâce à son physique anguleux, qu'à Thésée, par sa cape rouge. De surcroît, dès le premier acte, Tristan paraît être, tout comme Hippolyte, un personnage mutique et silencieux[876]. Le bateau, grâce auquel il débarque à Cornouailles, fait, quant à lui, écho à celui de *La Dispute*[877].

---

[869] Valérie Nègre nous l'a dit et confirmé lors de nos deux conversations informelles, le 7 mars et 7 juin 2019.
[870] Patrice Chéreau, « Un art de la modification », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 197.
[871] Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds), *op. cit.*, p. 345.
[872] *Ibidem*.
[873] Patrice Chéreau, *Wagner - Tristan und Isolde*, Milan, Virgin Classics, 2008, 257 minutes [DVD].
[874] Compte tenu de ce qu'elle a vécu avec Patrice Chéreau, Waltraud Meier affirme qu'elle ne pourrait plus interpréter Isolde sous une autre direction.
Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 21.
[875] « IMEC, Fonds Patrice Chéreau ».
Pénélope Driant, « "Un théâtre chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 40.
[876] Giuseppe Montemagno, *op. cit*., p. 84.
[877] Un navire aux voiles blancs est également mentionné dans *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, pièce mise en scène par Yves Beaunesne.

En ce qui concerne Brangäne, la confidente d'Isolde, interprétée par Michelle De Youg, elle ne peut que faire penser à Œnone (suivante de Phèdre) et à Ismène (gouvernante d'Aricie). Pour ce qui est du décor, il est constitué de trappes, éclairées en clair-obscur, dans lesquelles Isolde tombe et s'échoue. Ceci n'est pas sans rappeler la mise en scène chéraldienne d'*Hamlet*. Cette héroïne paraît ainsi soumise au pouvoir du roi Marke, comparable à Théramène et à Thésée, du fait de son ire céleste.

De plus, la mort de Tristan renvoie au parcours du Christ en croix et fait directement référence au décès d'Hippolyte[878]. L'apparition soudaine du sang sur le visage d'Isolde, à l'aube de sa mort, fait aussi écho à l'arrivée scénique inopinée du cadavre ensanglanté d'Hippolyte. C'est d'ailleurs avec ce sang filial que Thésée se couvre le visage[879].

Tous les personnages, quels qu'ils soient, s'empoignent et apparaissent possédés, en transe, courbés, souffrants, épuisés, à bout de force, égarés, titubant et vacillant, alanguis et au bord des larmes. Ils sont tantôt tendres, tantôt brutaux, les uns envers les autres. Après avoir bu le philtre d'amour[880], Tristan et Isolde (re)deviennent mutiques, silencieux, extatiques, soumis, en position de suppliciés, avant de se serrer dans les bras l'un de l'autre et de se livrer à un véritable corps-à-corps extrêmement charnel. Entre attraction et répulsion, les mains des deux protagonistes se cherchent. Sous les yeux de Brangäne, ils n'ont de cesse de tourner l'un autour de l'autre, de s'éloigner et de se détourner l'un de l'autre, de se rapprocher, de s'écouter l'un l'autre et de s'adresser l'un à l'autre, en état d'extase. En l'occurrence, l'extase wagnérienne fait découvrir des territoires inédits à l'individu et transforme par là même le moi. Quand Tristan tombe à ses pieds, Isolde s'agenouille pour lui faire face et lui caresser le visage. Tristan va jusqu'à proposer à Isolde de fuir à ses côtés et de le suivre dans le royaume de la nuit, car la

[878] Valérie Nègre précise que la préparation de *Tristan* a requis la lecture de Saint-Jean de la Croix.
Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 346.
[879] Il en va de même pour Léone qui se scarifie le visage avec le sang d'Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès.
Marie Scarpa précise que la scarification du visage en Afrique est autant un rite pubertaire qu'un rite d'appartenance communautaire.
Propos de Marie Scarpa.
17 min. 45-17 min. 58.
Marie Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.
[880] Selon Waltraud Meier, lors des répétitions, cette scène a nécessité au moins trente versions différentes.
Waltraud Meier et Evelyn Herlitzius, « Une autre musique », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 133.

nuit seule permet de révéler les sentiments[881]. C'est la raison pour laquelle la nuit se voit transfigurée. Dans cette mise en scène, Patrice Chéreau inverse les temporalités. Tandis que celui qui écoute et reste silencieux est éclairé, celui qui prend la parole pour s'exprimer se retrouve dans le noir. La voix se tait pour mieux laisser « chanter » le corps[882]. Deux êtres solitaires se voient absorbés par l'écoute de la voix lyrique. Le corps se détache de la voix pour devenir pure présence, dans sa vulnérabilité, sa fragilité et son instantanéité. La voix fait donc place au corps et la mise en scène devient « *mise en écoute* »[883]. Patrice Chéreau fait partie des metteurs en scène d'opéra qui en arrivent à l'alliance et à la concorde entre l'ordinaire du corps et l'extraordinaire de la voix : « L'art de Chéreau consiste à jouer de cette limite entre le jeu et le chant, entre la voix et le corps : aller aux limites de ce que peut le corps sans entraver la voix »[884]. Tel un coup de théâtre, Tristan et Isolde se reconnaissent et se crient leur amour. Ces deux amants sont réticents, luttent et résistent pour se convaincre mutuellement. Avant d'être une scène d'amour, il s'agit de deux êtres qui se découvrent semblables dans le malheur et le pessimisme[885]. Dès lors, leur duo (Scène 2, Acte II) doit ressembler à un désaccord et à un déni du sentiment amoureux ou plutôt à une invitation à vivre cet amour de manière spirituelle et mystique. Les corps des amants fusionnent pour ne faire qu'un. Après tout, le *Liebestod,* est-ce autre chose qu'une « mort d'amour » ?[886]. Jennifer Tamas affirme que la pulsion de mort permet de transcender la mort, en vue d'une « union indestructible »[887], à l'image de Tristan et d'Isolde. Encore faut-il donner sens à tout cela. Tristan souhaite vivre et revivre inlassablement la blessure de la passion. Son désir pour Isolde le fait vouloir ardemment ce qu'il ne possède pas,

---

[881] Au sujet de *Partage de midi,* Didier Alexandre affirme que : « Mesa aspire […] à renouer avec la nuit, qui est le symbole, chez Claudel, de l'origine antérieure à toute séparation et toute genèse : cette nuit est la nuit mystique où l'homme est fondu à son créateur ».
Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *L'esprit et les lettres. Hommage à Pierre-Alain Cahné*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 213.
Dans le même ordre d'idées, Patrice Chéreau affirme déjà, à Rome, le 30 décembre 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC : « Dans l'abîme se trouve […] l'intimité ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 126.
[882] Leyli Daryoush, « L'opéra ou l'émancipation du corps. Quelques remarques sur les mises en scène d'opéra de la dernière décennie », *Nouvelle revue d'esthétique,* n°12, 2013/2, p. 121 et 122.
[883] *Ibid*., p. 121.
[884] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 315.
[885] Patrice Chéreau dit cela au sujet de Siegfried et Brünnhilde dans *Le Ring*.
Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980, op. cit.*, p. 65-70.
Il l'affirmera également pour Tristan und Isolde : Patrice Chéreau, *Les visages et les corps, op. cit.*, p. 41.
[886] Stéphane Lissner, « Le désir du théâtre à fleur de peau », in Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 108.
Patrice Chéreau en parle déjà lors de sa première mise en scène, *L'Intervention* de Victor Hugo en 1964.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 40.
[887] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique, op. cit.*, p. 205.

car Isolde demeure un impossible à rechercher sans cesse. Il y a lieu de rendre corporellement tangible cet amour passionnel, frénétique, violent et fondé sur le manque et le débordement : « Quel est le trajet des deux personnages […] ? Pourquoi brusquement se mettent-ils à dialoguer ? De quoi parlent-ils ? Et quelle est cette fascination qu'ils ont pour la parole et pour leur propre explication de ce qu'ils vivent et de ce qu'ils créent à deux, comme une sorte d'idéologie qui n'appartiendrait qu'à eux deux ? »[888]. Cela n'est pas sans rappeler Hippolyte et Aricie et ceci n'est pas sans annoncer la « rencontre tellurique » entre Mesa et Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel[889].

Telle l'épée de Tristan, d'Hippolyte ou de Siegfried dans *Le Ring*[890], l'opéra, théâtre incandescent porté par la musique, plane sur le théâtre et inversement[891]. C'est ainsi que Patrice Chéreau conçoit les choses. *L'Italienne à Alger* de Gioachino Rossini (1969, Spolète, Italie) et *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (1974, Palais Garnier, Paris) constituent les deux premières sur les onze expériences chéraldiennes au théâtre lyrique[892]. Celles-ci sont caractérisées par la prégnance du texte parlé, car rien ne peut, aux yeux du metteur en scène, dépasser le théâtre. En 1979, quand il monte l'opéra *Lulu* d'Alban Berg, après être passé par la version théâtrale de Frank Wedekind[893], Patrice Chéreau tend à mettre en exergue le « *parlando* » et le « *sprechgesang* », à savoir ces instants partagés entre le parlé et le chanté, car eux seuls détiennent la vérité théâtrale[894]. Les récitatifs ressemblent ainsi à des dialogues de

---

[888] Propos de Patrice Chéreau.
Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 42-43.
[889] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 530.
[890] Patrice Chéreau compare Siegfried à Tristan dans : Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 52.
Nous pouvons également ajouter Hippolyte à cette liste.
[891] L'acmé de cette fusion est rêvée par Patrice Chéreau dès *L'affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche et est atteinte, aux côtés de Pierre Boulez, en 2007 avec l'opéra *De la maison des morts* de Leoš Janáček.
En effet, dans cette mise en scène, quatorze acteurs côtoient et dialoguent avec onze chanteurs.
- Propos de Patrice Chéreau.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 146.
- Antoine Marès, « D'une incarcération au bagne. "L'itinéraire tchèque" de Patrice Chéreau, variations autour de l'enfermement », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 337.
[892] Précision due à Laurence Engel, présidente de la B.N.F. (Bibliothèque Nationale de France).
Laurence Engel, « Préface », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 13.
[893] Patrice Chéreau s'inspire grandement de la version théâtrale de *Lulu* pour mettre l'opéra en scène et cherche à faire fusionner les deux arts, entretenant une « fascination réciproque ».
Patrice Chéreau, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre : notes sur la mise en scène de la création mondiale de l'œuvre intégrale d'Alban Berg. "Lulu" d'après les tragédies de Wedekind, "L'esprit de la terre" et "La boite de Pandore" (Opéra de Paris, février-mars 1979)*, *op. cit.*, p. 97-98.
[894] *Ibid.*, p. 34.
Propos de Patrice Chéreau repris par : Pénélope Driant, « Un théâtre " chauffé à blanc " », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 38.

théâtre. Dès lors, les chanteurs doivent parler d'une façon excessive et démesurée, autrement dit ressentir le besoin de chanter, car la parole chantée doit paraître nécessaire au drame. Il s'agit de passer progressivement de la parole au chant. Seule l'histoire racontée fait naître la musique[895]. Cette dernière est garante de la tension dramatique et sert à combler les « trous » textuels[896]. C'est donc son amour du théâtre qui a amené Patrice Chéreau à mettre en scène des opéras. L'artiste demeure rêveur et fasciné face au théâtre oriental et à l'opéra, car ces deux arts s'apparentent à un rituel et à une procession qui induisent une communion avec les gens[897]. Selon Stéphane Lissner, Patrice Chéreau ne fait pas d'opéra. Il pratique autre chose à l'intérieur même de la forme « opéra »[898]. Aux yeux du metteur en scène, l'opéra apparaît comme un phénomène d'attraction / de répulsion et comme un objet fascinant non seulement par le chant, mais aussi par la musique. Qu'il s'agisse de théâtre ou d'opéra, la musique agit comme une « trame continue »[899]. Elle est « porteuse de ruptures » et permet d'enchaîner des « mouvements variés »[900].

Patrice Chéreau affirme : « [A]u théâtre, je fais de l'opéra et, à l'opéra, je fais du théâtre »[901]. Les mises en scène lyriques font, *de facto*, grandement écho à la scène théâtrale et inversement. À en croire cet artiste, il n'existe aucune différence entre *Dans la solitude des champs de coton*, *Phèdre* et le livret de *Tristan*. De même qu'il existe le texte et le sous-texte au théâtre, « il y a toujours deux textes dans les opéras, la musique et le texte du livret »[902]. Du propre aveu de l'artiste, les metteurs en scène ne font peut-être qu'écrire un seul livre avec plusieurs titres. En effet, toutes les œuvres chéraldiennes se nourrissent les unes des autres.

Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau affirme à propos des *Contes d'Hoffmann* qu'il s'agit de jouer la partition musicale le plus possible de façon parlée.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 162.

[895] Propos de Patrice Chéreau relatifs à *La Traviata* de Giuseppe Verdi qui siéent aussi parfaitement ici.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971*, *op. cit.*, p. 162.

[896] Dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau fait référence, dans le cadre de sa mise en scène de *La Fausse Suivante* de Marivaux, au bruit de pas existant dans le spectacle de Roger Planchon de *Bérénice* de Jean Racine ; ce qui permet de prolonger secrètement ce que le personnage peut ou n'ose pas penser.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971, op. cit.*, p. 182.

[897] Propos de Patrice Chéreau.
Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 24 et 54-55.

[898] Stéphane Lissner, « Le désir du théâtre à fleur de peau », Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 109.

[899] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 149.

[900] *Ibidem*.

[901] Propos de Patrice Chéreau cités par Valérie Nègre.
Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 346.

[902] Patrice Chéreau, « Les images et les mots », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 102.

François Regnault confirme que ces créations se recoupent et se ressemblent[903]. Patrice Chéreau considère la pluridisciplinarité comme une « revendication artistique »[904].

D'après Pénélope Driant, la vraie rencontre entre le metteur en scène et le théâtre lyrique date de 1976 avec *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, car Patrice Chéreau apprécie la mythologie nordique et la langue allemande. Avec ce projet, il comptera parmi les metteurs en scène qui participent au renouvellement de l'opéra, après que ce genre a été étroitement associé à l'idéologie fasciste et totalitaire[905]. Tout nouveau projet de mise en scène génère, pour lui et ses équipes, des recherches culturelles extérieures, tels des « lieux de savoir »[906], en vue de nourrir le propos qui les préoccupe[907]. C'est ainsi que Patrice Chéreau s'est notamment inspiré de Paul Claudel dans le cadre de cet opéra wagnérien[908], ressemblant à du « théâtre comme chauffé à blanc par la musique »[909]. En effet, influencé par les épopées homériques, les tragédies grecques et William Shakespeare, Richard Wagner a rédigé le texte des livrets avant la musique et a attaché une grande importance aux différentes scènes constitutives de son œuvre lyrique[910]. Les rapports frontaux père-fille de Wotan et Brünnhilde de Richard Wagner font écho à la relation de Lear et de Cordélia de William Shakespeare[911]. Cette mise en scène raconte la prise de pouvoir de Wotan, pouvoir symbolisé par un glaive qui passe de main en main[912]. Patrice Chéreau entend mettre en scène à la fois le théâtre et la musique, car Richard Wagner considère le « théâtre musical » comme un modèle[913]. De

[903] Propos de François Regnault dans la préface de : Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974, op. cit.*, p. 12.
[904] Clément Hervieu-Léger et Vincent Huguet, « Un seul homme », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps, op. cit.*, p. 207.
[905] Aude Ameille, « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013 / 2, p. 57 et 61.
[906] Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974, op. cit.*, p. 22.
[907] Jean-Jacques Nattiez fait remarquer que Richard Wagner agit de la même manière pour composer *Le Ring*.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité, op. cit.*, p. 31.
[908] « IMEC, Fonds Patrice Chéreau ».
Pénélope Driant, « Un théâtre « " chauffé à blanc " », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 38.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 43 et 155.
[909] Propos de Patrice Chéreau dans : Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 42.
Repris par : Pénélope Driant, « Un théâtre " chauffé à blanc " », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 35.
[910] C'est pourquoi Patrice Chéreau considère *Le Ring* wagnérien comme du théâtre.
Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le " Ring " de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980, op. cit.*, p. 51.
Et François Regnault de confirmer en ces termes : « la vocation théâtrale de Richard Wagner ».
Propos repris par Patrice Chéreau dans : Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980, op. cit.*, p. 57.
[911] *Ibid.*, p. 24.
[912] Jean-Jacques Nattiez, « La trahison de Chéreau », *Musique en jeu*, n°31, 1978, p. 88-89.
[913] Emanuele Senici, « Typologie des genres dans l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique, op. cit.*, p. 516.

surcroît, Patrice Chéreau affirme que Richard Wagner introduit, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, l'alliance entre les deux arts que sont le théâtre et la musique [914] :

> [C]hez Wagner, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, ce qu'on met en scène, c'est bien le mélange des deux [texte et musique] et de leurs vérités particulières, ce sont […] des processus, des actions, des problèmes, qui ne sont pas autre chose que texte et musique pris ensemble et entendus ensemble. C'est en ce sens que Wagner est toujours du théâtre – que Wagner, je dirais même, me pousse, me force à faire du théâtre (ce qui n'arriverait peut-être pas avec un autre opéra). *Le Ring* est un prodigieux matériel théâtral, je veux dire par là que la musique provoque et incite au théâtre, me pousse par exemple à faire jouer les chanteurs[915].

Même s'il ne lit initialement pas la musique[916], Patrice Chéreau collabore étroitement avec Pierre Boulez, artiste fortement influencé par le *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud grâce au metteur en scène Jean-Louis Barrault. Le théâtre obéit à un découpage musical. La musique revêt un rôle psychologique, impose un rythme, une structure, un temps mesuré et peut créer des effets de contraste. La musique octroie aussi des tonalités inédites aux situations dramatiques. Le metteur en scène entend ainsi se servir de la musique de façon créative, quitte à la contredire. Voir et entendre vont donc de pair. Pierre Boulez affirme : « J'étais fasciné de voir comment il explorait le texte avec eux [les chanteurs] tout en suivant la ligne musicale, tant et si bien qu'on ne pouvait plus les séparer »[917]. Avec Patrice Chéreau , Pierre Boulez fait du théâtre musical et du « théâtre d'opéra »[918], et non pas simplement de l'opéra. Ces deux artistes permettent au *Ring* wagnérien de devenir une tragédie du pouvoir politique. Le metteur en scène revendique l'idée selon laquelle la musique seule sépare l'opéra du théâtre. Pierre Boulez compare son travail sur cette œuvre wagnérienne à de la musique de chambre et affirme que, dans les opéras wagnériens, le metteur en scène a un rôle fondamental à jouer, davantage encore que le chef d'orchestre[919]. C'est pourquoi le musicien a soutenu coûte que coûte et défendu la

---

[914] Quant à savoir si la poésie domine la musique ou inversement, Jean-Jacques Nattiez affirme que Richard Wagner a, tout au long de sa vie, vécu dans « une valse-hésitation ».
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 105.

[915] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passes : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit.*, p. 131.
Le 25 mai 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau revendique le mélange des arts comme principe fondateur de l'œuvre wagnérienne.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 40.
Ce metteur considère Richard Wagner comme un comédien à la vocation théâtrale assumée : « L'avènement du comédien dans la musique ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 66 et 140.

[916] Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël insistent sur le fait que Patrice Chéreau affirmait à l'envi avoir appris à lire la musique en vue de mettre en scène des opéras.
Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël, « Chéreau *soundscapes*. Musiques, silences et sons dans les longs-métrages de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 260.

[917] Propos de Pierre Boulez.
Daniel Barenboim, Pierre Boulez et Esa-Pekka Salonen, « La fosse et le plateau », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 148.

[918] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 122 et 249.

[919] *Ibid.*, p. 146.

justesse des idées de Patrice Chéreau face aux traditionalistes et aux puristes. Daniel Barenboim le confirme en ces termes : « Patrice Chéreau avait démystifié *Le Ring*, provocation ultime pour les puristes »[920]. Le metteur en scène souligne que :

> [L]'écoute de la musique me propose un chemin immédiat, une solution visuelle, soit une action d'un personnage, soit un chemin pour résoudre une contradiction psychologique, quelque chose qu'il nous cacherait, soit simplement un déplacement dans l'espace. Je ne réduis pas la musique à la psychologie, mais la musique me donne tout de suite, immédiatement plusieurs possibilités, de mettre en scène, une action, de faire voir une pensée, de l'incarner et de la transformer en une occupation précise de l'espace. J'ai une imagination qui se déclenche avec la musique[921].

Rechercher le théâtre dans les productions lyriques revient à construire un récit et à raconter une histoire. Qu'il s'agisse de théâtre, d'opéra ou de cinéma, Patrice Chéreau a l'impression qu'il pratique le même métier, à savoir raconter des histoires avec les visages et les corps des acteurs[922], desquels il attend la même concentration, la même précision, les mêmes émotions et le même engagement physique. À l'image d'une caméra au cinéma, un metteur en scène se doit de concentrer son attention sur les comédiens. C'est pourquoi le travail à la table est omnipotent, car le « pourquoi » génère le « comment »[923]. Prendre la parole importe davantage que la parole en elle-même. Qu'est-ce qui justifie la prise de parole des personnages et pourquoi leur pensée se modifie-t-elle ? Répondre à ces questions requiert tout d'abord de travailler le sous-texte, les non-dits et les silences ainsi que le passé des protagonistes[924]. Tous ces paramètres doivent pouvoir ensuite résonner et fusionner avec la

---

Propos de Patrice Chéreau : « Faire de l'opéra avec Boulez, travailler avec lui, ce n'est pas faire de l'opéra, c'est apprendre la musique, ses règles et surtout là où les règles peuvent servir ailleurs, au théâtre, au cinéma ».
Cités par : Vincent Huguet, « Si tant est qu'il aimait l'opéra », in *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau, op. cit.*, p. 105.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 194.
Lors de l'exposition rétrospective organisée au Louvre du 2 novembre 2010 au 31 janvier 2011, Patrice Chéreau se souviendra des propos de Pierre Boulez relatifs au *Ring* : déployer une « œuvre » dans un musée, avec une unité de lieu, de temps et de sens.
Marie-Noële Sicard, « Le Louvre invite… Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 244.

[920] Propos de Daniel Barenboim.
Daniel Barenboim, Pierre Boulez et Esa-Pekka Salonen, « La fosse et le plateau », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 151.

[921] Propos de Patrice Chéreau repris par André Helbo : André Helbo, « Chéreau à Bruxelles. Une vérité contemporaine du monde », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 219.
Jean-Jacques Nattiez affirme qu'il en est de même pour Richard Wagner : son « plan poétique » lui paraît clair grâce à la musique.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 54.

[922] C'est d'ailleurs le titre d'une réflexion, comparable à un journal intime, de Patrice Chéreau : *Les visages et les corps*.
Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, 54 p.

[923] Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 345.
François Florent abonde en ce sens dans : François Florent, *Cette obscure clarté*, Paris, Gallimard, 2008, p. 112.

[924] Malgré leur connaissance commune de l'allemand, Valérie Nègre et Patrice Chéreau ont rencontré quelques difficultés pour déchiffrer l'opacité du livret wagnérien.

musique. Les acteurs / chanteurs doivent s'appuyer et prolonger les motifs musicaux. Pour ce faire, le travail à la table s'effectue la brochure à la main, sans partition et sans musique. Dans un premier temps, cette pratique inédite peut déconcerter les chanteurs. Il n'en demeure pas moins qu'ils deviennent, dans un second temps, acteurs presque malgré eux. Pierre Boulez et Patrice Chéreau « ont amené les chanteurs à "jouer en chantant, à chanter en jouant" »[925] : « C'est presque parlé, mais il y a tout de même des rythmes et des notes »[926]. De la « prima la musica » au rythme recherché sur le plateau, place à l'interprétation dramatique et au « chantacteur »[927]. Tout comme les acteurs vis-à-vis de la langue d'un auteur, les chanteurs se doivent de rentrer la musique en eux-mêmes et de devenir des acteurs. Les chanteurs doivent se sentir poussés par la musique et l'orchestre. Soit ces propos de Patrice Chéreau : « Je veux les habituer au travail douloureux d'aller puiser au fond de soi »[928]. Ce parti pris s'avère novateur et inédit, car les chanteurs sont la plupart du temps perçus comme des interprètes vocaux et non pas comme des acteurs[929]. Selon Patrice Chéreau, les chanteurs apparaissent sur scène pour leur voix et non pas pour être acteurs. Ces interprètes n'ont pas appris à évoluer sur un plateau. Toutefois, il revendique et louange leur discipline et leur rigueur dans le travail ; qualité qui, à l'en croire, n'est pas acquise par tous les comédiens. Il entend que les chanteurs « *deviennent* » des acteurs[930].

Richard Wagner partageait également cet avis[931]. En effet, le compositeur, à la fois metteur en scène et scénographe à Bayreuth, choisissait ses interprètes en fonction de leur physique, de leur voix, de leur timbre et de leur couleur vocale. Dès lors, l'acteur se devait de primer sur le chanteur et le chanteur avait pour fonction de venir en aide à l'acteur. Richard Wagner était aussi un directeur d'acteurs qui n'hésitait pas à pousser les interprètes dans leurs

---

Valérie Nègre, « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 345.

[925] Propos de Colette Godard dans : Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit*., p. 145.
Le 6 juin 1975, de Lyon à Strasbourg, Patrice Chéreau s'interroge déjà, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, sur le fait de faire « jouer en chantant » les chanteurs / acteurs, avec l'émotivité qui viendrait casser le chant.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit*., p. 50.

[926] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit*., p. 199.

[927] Terme de Jean-Jacques Nattiez repris par André Helbo : André Helbo, « Chéreau à Bruxelles. Une vérité contemporaine du monde », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *op. cit*., p. 219.

[928] Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés : sur le "Ring" de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, *op. cit*., p. 76.

[929] Céline Frigau Manning, « Saisir le geste du chanteur d'Opéra. Nouveaux enjeux pour l'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n°270, 2016/2, p. 148.

[930] *Ibid*., p. 151.

[931] Jean-Jacques Nattiez assure qu'à ce propos, Richard Wagner n'a jamais changé d'opinion, et ce, tout au long de sa carrière. Le musicien a même voulu créer une école à Bayreuth pour les chantacteurs.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit*., p. 110 et 117.

retranchements. Il souhaitait ardemment un travail de préparation, à savoir des répétitions dédiées à la lecture de l'œuvre. Si l'on suit la logique de Patrice Chéreau, il s'agit du « travail à la table ». Richard Wagner voulait également favoriser l'improvisation et attendait de ses interprètes un jeu naturel, proche de la vie, de la conversation quotidienne et en adéquation avec la « logique dramatique »[932]. À ses yeux, il y avait lieu, non pas de chanter, mais de parler « du plus profond sentiment du cœur »[933]. Il fallait que l'élocution soit non seulement claire, mais aussi intelligible[934]. L'accentuation et l'articulation s'avéraient donc extrêmement importantes pour pouvoir rendre chaque mot audible. En outre, Richard Wagner entendait que l'acteur soit de profil pour mieux démontrer l'énergie et la violence. Chaque mouvement se devait d'avoir quelque chose à exprimer et de s'harmoniser avec la musique. Il ne fallait pas que les artistes regardent le chef d'orchestre mais qu'ils s'adressent directement à leurs partenaires. En définitive, le compositeur désirait que les artistes comprennent et intériorisent la psychologie des personnages, par leurs expressions faciales et leurs regards qui peuvent, plus aisément que la parole, trahir involontairement les sentiments.

Par conséquent, Patrice Chéreau s'avère wagnérien. D'ailleurs, il affirme, lors de la création du *Ring* à Bayreuth, s'être inspiré des indications et des dialogues de Richard Wagner[935]. Sous la direction de Patrice Chéreau, les chanteurs / acteurs peuvent se retrouver à jouer et à chanter les situations, cassés et recroquevillés au sol, de biais ou de profil, mais jamais de face. Au cours des répétitions, ils apprennent à considérer la parole et les regards des partenaires, à s'écouter et à se connaître les uns les autres pour parvenir à se donner et à s'abandonner, quitte à devoir passer par le sang et les larmes[936]. Selon Clément Hervieu-Léger, assistant de Patrice Chéreau notamment sur *Tristan und Isolde*, le passage au plateau permet de vérifier la fidélité au texte par le rendu charnel des interprètes[937] :

> Patrice Chéreau cherche le passage secret qui mène du cortex à l'épiderme. La cantatrice Waltraud Meier, qui chantait arc-boutée comme une danseuse vaudoue […], en a fait l'expérience : « Avec Patrice Chéreau, tous les mouvements sortent de la pensée, il ne dit pas à l'acteur, au chanteur, bouge ainsi, mets-toi là, il lui parle d'abord de l'émotion qui doit l'habiter. Mon mouvement disait à la fois la défense et l'amorce du désir. Je n'ai jamais réfléchi intellectuellement à la façon de traduire cette contradiction. Mon corps l'a matérialisé de cette façon »[938].

---

[932] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit.*, p. 119.
[933] *Ibid*., p. 192.
[934] Suivant les conseils de Pierre Boulez, les interprètes ont dû insister sur les consonnes.
Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit*., p. 211.
[935] *Ibid.*, p. 126.
[936] Dans sa thèse de doctorat, Maurizio Melai précise que le sang et les larmes sont les deux codes entremêlés dans « la tragédie tardive », annonciatrice du drame romantique et du mélodrame.
Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 94.
[937] « *Transversales*, p. 156 ».
Clément Hervieu-Léger, « L'obsession du récit », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 96.
[938] Propos, en italique, de Waltraud Meier, « *Le Monde*, mars 1993 ».

Ces propos de Waltraud Meier relatifs à l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg (1992, Théâtre du Châtelet, Paris) siéent aussi parfaitement aux opéras wagnériens mis en scène par Patrice Chéreau. Waltraud Meier affirme au sujet de cet artiste : « Il était un maître, un maître de la chorégraphie, du tempo. Il a fait de la musique ! »[939]. Isolde virevolte et danse elle aussi, telle une ballerine, quand elle se voit confrontée à la mort[940]. Cette chorégraphie funèbre se retrouve dans l'ultime opéra mis en scène par Patrice Chéreau, *Elektra* de Richard Strauss[941], influencé à la fois par *Hamlet* de William Shakespeare et les œuvres de Richard Wagner. Dans ce cas précis, la danse a été improvisée par Evelyn Herlitzius lors des répétitions, dans la vérité de l'instant, avec Patrice Chéreau[942]. Selon ce dernier, les marches funèbres ne peuvent se faire qu'en dansant[943]. En l'occurrence, il existe un hiatus entre le rythme musical de la valse et la didascalie qui indique qu'il s'agit d'une danse innommée et indéfinissable. Ce contraste se voit renforcé par une incohérence structurelle, car la valse se danse à deux. Dans ce cas précis, la danse d'Elektra est solitaire. La valse participe en fait à la progression dramatique, car son rythme induit un chaos à la fois rythmique et harmonique et annonce la catastrophe finale. Les mouvements maladroits et déséquilibrés de l'interprète s'opposent à la musique qui, elle, invite à la danse[944]. Le corps d'Evelyn Herlitzius paraît réifié par la musique. Cette mise en scène

---

Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 50-51.

[939] Propos de Waltraud Meier : Waltraud Meier et Evelyn Herlitzius, « Une autre musique », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 134.

[940] Dans *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, pièce mise en scène par Yves Beaunesne, l'héroïne, à l'heure de sa mort, apparaît revêtue d'un manteau rouge, en appelle à la mort et à l'Enfer. Elle évoque même Pluton, dieu des Enfers.

Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, édition Kindle.

[941] Les rapports mère-fille omniprésents, dans ce cas-ci avec Klytämnestra et Elektra, sont déjà fondamentaux dans *Les Contes d'Hoffmann*.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 164.

[942] Propos d'Evelyn Herlitzius : Waltraud Meier et Evelyn Herlitzius, « Une autre musique », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 139.

Lors des répétitions, Esa-Pekka Salonen affirme que la fin de l'opéra *Elektra* a nécessité trente versions différentes. Patrice Chéreau a finalement choisi de ne pas faire mourir l'héroïne mais de faire intervenir le fantôme d'Oreste afin de perpétuer le cycle de la violence.

Daniel Barenboim, Pierre Boulez et Esa-Pekka Salonen, « La fosse et le plateau », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 151-152.

Selon ses notes manuscrites conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau s'est rendu compte de l'importance de la danse à l'opéra dès sa première mise en scène au théâtre lyrique, *L'Italienne à Alger* de Gioachino Rossini et cela se confirme avec *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach.

- Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971*, *op. cit.*, p. 31-32 et 34.

- Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 152.

[943] Tels sont les propos de Patrice Chéreau dans ses notes manuscrites conservées à l'IMEC.

Initialement formulés pour *La Dispute* de Marivaux, ses dires siéent ici aussi parfaitement.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*, *op. cit.*, p. 207.

[944] Patrice Chéreau recherche déjà ce hiatus, dès sa première mise en scène, *L'Intervention* de Victor Hugo en 1964.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 25.

démontre à nouveau à quel point Patrice Chéreau est musicien[945]. En effet, selon Stéphane Lissner, le metteur en scène avait beau ne pas maîtriser la technique vocale, ni le solfège, il n'en demeure pas moins qu'il « entendait la musique comme un musicien »[946]. Selon Waltraud Meier, le travail chéraldien ressemble à une sonate de Beethoven[947]. Lors des premières répétitions d'*Elektra*, l'interprète de Klytemnästra a dit ses répliques en parlant, et non en chantant[948]. Encore une preuve de cette fascination de Patrice Chéreau à l'égard de ces « arts sœurs » que sont le théâtre et l'opéra. Cela nous intéresse fortement dans la mesure où nous nous intéresserons, dans la deuxième partie de notre réflexion, à la diction à la fois « parlée » et « chantée » de Marina Hands et Éric Ruf.

D'après Julien Gracq, l'opéra est un lieu respirant, vibrant et organique où le polissage des corps et des mœurs est amuï par la passion et la moiteur des corps désirants[949]. L'opéra permet aussi de révéler les « entrelacs mystérieux de l'intériorité »[950]. Voilà une définition parfaite du travail de Patrice Chéreau. Dès lors, nous pouvons postuler qu'il existe un « opératisme » dans le travail et la vision artistique de ce créateur[951]. En effet, sa seule préoccupation est de raconter des histoires d'amour éperdu. Dès lors, Éros et Thanatos sont intimement liés dans ses créations et présentés « sous leur forme essentielle, brutale et sensuelle, par l'entremise d'individualités fortement incarnées »[952]. Patrice Chéreau souhaite parvenir à démontrer le caractère désespéré de l'amour, la passion folle qui nie et détruit l'être et le coup de foudre qui initie au malheur.

La joute rhétorique et verbale partagée par Tristan et Isolde au cours de l'acte II de l'opéra wagnérien est caractérisée par des mots qui prétendent dire la vérité, alors qu'ils expriment en fait un mensonge. Telle est la définition du théâtre selon Patrice Chéreau. Pour ce faire, il entend que les acteurs incarnent les idées et donnent corps aux mots. Il recherche donc

---

[945] Inès Taillandier-Guittard et Grégoire Tosser, « *Schweig und tanze !* ». Énigmes et contradictions dans la scène finale d'*Elektra* de Strauss », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 291.
[946] Stéphane Lissner, « Le théâtre dans la musique, la musique dans le théâtre », in Éric Mézil (éd.), *op. cit.*, p. 100.
[947] Stéphane Lissner cite les propos de Waltraud Meier énoncés dans *Le Monde*.
Stéphane Lissner, « Patrice Chéreau, l'homme qui n'était pas fait pour mettre en scène des opéras… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 21.
[948] Vincent Huguet, « Le fantôme d'Agamemnon. À propos d'*Elektra* », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 370.
[949] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit.*, p. 251.
[950] *Ibidem*.
[951] Notre avis est confirmé par Timothée Picard.
Timothée Picard, « Non, pitié ! Il n'y a pas trace d'opéra là-dedans ». Chéreau et le partage des arts », in *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau*, *op. cit.*, p. 111.
[952] *Idem*.

une énergie créatrice. De surcroît, ce metteur en scène assure qu'il lui a fallu du vécu pour pouvoir monter cet opéra wagnérien *Tristan und Isolde* ; vécu qui passe notamment par la création de *Phèdre* de Jean Racine en tant que palimpseste de cette création scénique et qui annonce Ysé et Mesa dans *Partage de midi* de Paul Claudel, mis en scène par Yves Beaunesne.

2 Yves Beaunesne

2.1 Choisir de mettre en scène un auteur…

Quand Yves Beaunesne était lycéen, une de ses professeures a abordé la « Parabole d'Animus et d'Anima » de Paul Claudel[953]. La confrontation entre l'âme et l'esprit devient une histoire d'amour complexe entre un jeune homme et une jeune femme, incarnant la liberté par le chant. La lecture à voix haute de ce texte a permis à Yves Beaunesne de constater, fasciné, la transformation physique opérée par la langue claudélienne sur son enseignante. C'est à cela que l'on reconnaît « un grand écrivain »[954], voire « un écrivain vital » [955]. Paul Claudel parvient à s'exprimer sur l'amour, tout en reliant ce sentiment au quotidien économique et politique. Rappelons que, selon Patrice Chéreau, Bernard-Marie Koltès ne fait pas autre chose : « Il [Bernard-Marie Koltès] pensait que les rapports entre les gens n'étaient pas des rapports d'amour ni d'affection, mais des rapports de troc, d'échange, et il n'avait pas tort à mon avis »[956].

Après une représentation de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck au Théâtre de la Colline à Paris, François Claudel a fortement suggéré à Yves Beaunesne de monter une pièce de Paul Claudel. À en croire le metteur en scène, François Claudel, alors âgé d'environ soixante ans, s'est mis à genoux devant lui pour le supplier : « Quand monterez-vous mon grand-père ? »[957]. François Claudel, quant à lui, nuance ces propos : « […] il [Yves Beaunesne] exagère un petit peu ! C'est l'humour belge ! Je lui ai dit : "Il faut maintenant jouer du Claudel,

[953] Paul Claudel, « Parabole d'Animus et d'Anima. Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud », in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Charles Galpérine et Jacques Petit (éds.), 1965, p. 27-28.
[954] Propos d'Yves Beaunesne.
1 min. 40-2 min. 20.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
[955] Propos d'Yves Beaunesne au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 452.
[956] Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, *op. cit.*, p. 230.
[957] Propos d'Yves Beaunesne
2 min. 20-3 min. 33.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
Il a confirmé ses dires au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 452.

oui !"[958]. François Claudel revendique l'idée selon laquelle il existe des liens très proches, voire une fraternité entre Maurice Maeterlinck et Paul Claudel. Timothée Picard le confirme : « En relation directe avec Wagner, ces différentes pièces ont ceci en commun qu'elles s'attachent, dans un cadre médiévalisant, et à partir d'un nouveau type de relation entre texte et musique, à représenter une certaine mystique et métaphysique du couple amoureux »[959]. François Claudel propose ainsi à Yves Beaunesne d'entrer dans cette famille[960]. Ce metteur en scène s'est alors intéressé à l'œuvre claudélienne et s'est finalement dit, au vu de la violence et de l'intimité fondatrices du répertoire maeterlinckien et claudélien : « Après Maurice Maeterlinck, il faut forcément passer par Paul Claudel »[961]. Dès lors, Maurice Maeterlinck constitue le point de départ de l'amour passionnel d'Yves Beaunesne pour Paul Claudel[962].

Le metteur en scène choisit *Partage de midi* en raison du souvenir des acteurs Marina Hands et Éric Ruf. Avoir vu jouer ce couple sur scène dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine lui a donné envie de travailler avec eux : « Ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble ! »[963]. Pour pouvoir mettre en scène le théâtre claudélien, il faut, dit-il, « des comédiens magnifiques »[964]. C'est pourquoi il a vu immédiatement Éric Ruf en Mesa et Marina Hands en Ysé : « Je ne vois pas un autre Mesa

[958] François Claudel nous a confié ces informations lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI[ème]).

[959] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit.*, p. 170.
Dans le même ordre d'idées, nous renvoyons le lecteur à notre article :
Marine Deregnoncourt, « "L'ophélisation mystique" dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel », *Revue de philologie et de communication interculturelle* [revue en ligne], n°2, vol. II, 2018.

[960] Yves Beaunesne deviendra un metteur en scène claudélien renommé avec (notamment) *L'Échange* en 2008 et *L'Annonce faite à Marie* (2015).
Cet artiste rêve d'ailleurs de pouvoir mettre en scène tout le répertoire claudélien.
Propos d'Yves Beaunesne.
28 min. 30.
Visages inattendus de personnalités. 2014. Émission télévisée. Animée par Emmanuelle Dancourt. Diffusée le 28 juin 2014. KTO TV.

[961] Propos d'Yves Beaunesne au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 452.

[962] Propos d'Yves Beaunesne à Pascale Alexandre–Bergues.
Pascale Alexandre-Bergues, « Pascale Alexandre-Bergues s'entretient avec le metteur en scène Yves Beaunesne », *op. cit.*, p. 20.

[963] Propos d'Yves Beaunesne au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 453.

[964] Propos d'Yves Beaunesne.
41 min. 18-41 min. 32.
Visages inattendus de personnalités. 2014. Émission télévisée. Animée par Emmanuelle Dancourt. Diffusée le 28 juin 2014. KTO TV.

qu'Éric […] et pour Ysé, Marina »[965]. Marcel Bozonnet (Administrateur Général de la Comédie-Française de 2001 à 2006) lui propose de monter ce spectacle à la Comédie-Française, car Éric Ruf est indispensable à l'institution et Marina Hands y est entrée, le 1er janvier 2006, en tant que pensionnaire. Le lieu s'est donc imposé de lui-même[966].

Selon Alexandre Dumas, Talma est l'acteur grâce auquel *Sylla* d'Étienne Jouy a connu le succès à la Comédie-Française[967]. Dans le même ordre d'idées, Françoise Gomez (professeure dans les classes préparatoires aux grandes écoles et inspectrice honoraire de Lettres et de Théâtre de l'Académie de Paris) nous a dit qu'il en va de même pour Marina Hands et Éric Ruf dans le cadre de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel[968]. Si la plupart des projets artistiques de ce metteur en scène dépend des comédiens[969], nous en avons, avec cette mise en scène, la confirmation. Une fois que la distribution a été faite, le spectacle le fut aussi : « Lyrique comme un recueil de poésie, cette pièce exigeante parle directement au cœur. Grâce surtout aux excellents Eric Ruf (Mesa) et Marina Hands (Ysé), ajoutant de l'espace, de l'air et du tempo aux vers de Claudel, le spectateur vogue sur la musique des mots »[970].

---

[965] Propos d'Yves Beaunesne.
C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.
[966] Propos d'Yves Beaunesne à Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
Marina Hands se souvient de ses deux entretiens avec Marcel Bozonnet relatifs à son entrée à la Comédie-Française. Alors directeur du Conservatoire, Marcel Bozonnet connaissait très bien Marina Hands.
Malgré cette confiance qui lui était accordée, la jeune comédienne de 30 ans ne se sentait, dans un premier temps, pas à la hauteur, car la Comédie-Française « est une maison qui regarde les acteurs pendant un certain temps ».
Qu'à cela ne tienne, elle rencontre, par la suite, les deux metteurs en scène, Anne Delbée et Yves Beaunesne, pour *Tête d'Or* et *Partage de midi* de Paul Claudel, et cela finit par la convaincre de devenir pensionnaire.
Toutefois, en dépit de ces deux « rencontres merveilleuses », elle est restée « terrifiée durant longtemps », car le regard porté par différentes générations d'actrices et d'acteurs était difficile à tenir pour elle.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.
Marina Hands le confie déjà à Clara Géliot :
Clara Géliot, « Marina Hands : « "Parler d'amour est tout ce à quoi j'aspire" », article consulté en ligne sur https://www.femina.fr/article/marina-hands-parler-d-amour-est-tout-ce-a-quoi-j-aspire le 29 juin 2020.
[967] Maurizio Melai, *op. cit.*, p. 195.
[968] Françoise Gomez nous a confié cette information lors d'une conversation informelle à Lille, le lundi 14 octobre 2019.
[969] Propos d'Yves Beaunesne relatifs à la comédienne Clotilde Mollet qui siéent parfaitement ici aussi.
6 sec.-36 sec.
Yves Beaunesne, « Interview : Yves Beaunesne et Marion Bernède à propos de Ella », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=5LFEw9z2P3k le 25 juin 2021.
[970] « Aimer sans partage ».
Catherine Makereel, « Transmettre le gêne du doute. Le Belge met en scène Claudel, à la Comédie-Française et à Liège », *Le Soir*, 6 juin 2007, p. 88.

Tout comme Éric Ruf avait déjà beaucoup travaillé auparavant le répertoire claudélien au Conservatoire et interprété le rôle de Louis Laine dans *L'Échange* à la Comédie-Française (1997, mise en scène de Jean Dautremay)[971], ce n'était pas non plus la première fois que Marina Hands se voyait confrontée à la langue claudélienne, proche, selon Yves Beaunesne, par sa longueur, d'une symphonie de Gustav Mahler[972] et, par sa forme, de l'écriture anglo-saxonne de William Faulkner[973]. La comédienne a donc fait son entrée à la Comédie-Française en tant que pensionnaire pour jouer le rôle de La Princesse dans *Tête d'Or* de Paul Claudel au Théâtre du Vieux-Colombier, deuxième salle de la Comédie-Française (2006, mise en scène d'Anne Delbée) : « rôle de princesse sacrifiée, tragique, très fort, très intimidant »[974]. L'actrice a particulièrement aimé incarner ce personnage « qui porte en elle une lumière permanente : l'incarner aura été réjouissant car elle n'est jamais dans la plainte »[975] et a retenu de cette première expérience qu'il fallait éviter de tomber dans la froideur ou dans l'excès ; écueil qui, comme nous le verrons dans la seconde partie de notre thèse, vaut également pour le répertoire racinien.

Même s'il s'apparente en grande partie à Paul Claudel, Mesa est davantage défini par Éric Ruf comme un personnage intégré à un quatuor où « chaque instrument est capable de transposer à vue pour jouer la partie de l'autre »[976]. Il poursuit en ces termes : « [L]es voix sont intérieures chez lui [Paul Claudel], […] dans ce quatuor-là, Claudel est comme un compositeur

---

[971] Après Gennaro dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (1994, mise en scène de Jean-Louis Boutté) au Théâtre du Vieux-Colombier, Louis Laine est le second rôle « important » qu'Éric Ruf a pu endosser en tant que pensionnaire de l'institution.
Propos d'Éric Ruf.
20 min. 34-20 min. 55.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (1/5) Apprendre ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 26 décembre 2016. France Culture.
[972] *Trois sur la balançoire*. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.
[973] Propos d'Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[974] Propos de Marina Hands.
Hubert Lizé, « Marina Hands arrive chez Molière », *Le Parisien*, 13 février 2006.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
[975] Propos de Marina Hands.
« Marina Hands, le bonheur en mains », *Le Populaire*, 27 octobre 2006.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
[976] Propos d'Éric Ruf.
Hélène Chevrier, *Théâtral Magazine*, n°12, été 2007, p. 12.
Il le confirme aussi à Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
Hervé Pierre en témoigne également.
C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.

qui finalement donne la ligne mélodique plutôt à l'alto qu'au violoncelle, et […] les portées tout à coup se mélangent »[977]. À l'image de Madeleine Marion, Florence Naugrette l'affirme également : « Claudel disait qu'elles [les pulsions qui définissent son théâtre] jouaient en quelque sorte aux quatre coins à l'intérieur d'une même psyché »[978]. Anne Ubersfeld le confirme aussi : « Tout se passe […] comme si la *figure* de Mesa était à double détente, vers le subjectivisme de l'image de soi (pour un / des destinataire(s)), vers l'objectivité théâtrale qui fait de Mesa une *figure parmi les autres*, avec le même statut, et à peine privilégié par un discours plus développé »[979]. Lors de notre premier entretien en 2017, Éric Ruf a qualifié Mesa en ces termes :

> Mesa est un « homme fait ». Ce n'est pas Louis Laine, Mesa. Il tient plus de Thomas Pollock Nageoire [personnage de *L'Échange* claudélien]. C'est plus un collègue d'Amalric. C'est un homme qui a un métier, ce n'est pas un jeune sauvage […]. Mesa […] est quelqu'un qui est pris dans des contradictions, ne serait-ce que ce qu'on voit de lui a été créé par le fait qu'il s'est cru appelé et désigné. Le doigt de Dieu a touché son front, il s'est libéré de tout, il a tout rendu, il a attendu dans la cour de sa ferme toute la nuit que Dieu vienne le chercher et à huit heures du matin, il se dit : « C'est quoi ce bordel ? », il s'est vexé et il est reparti[980].

Lors de notre second entretien en 2019, Éric Ruf a renchéri ainsi :

> Mesa s'était senti appelé, il répond. Ça sonne, je décroche et il n'y a personne donc pourquoi m'a-t-on appelé ? […] Il y a un […] homme qui s'appelle De Ciz qui est comme un être faible qu'on aime pour sa faiblesse. Il y a Amalric qui est un homme fort qu'on n'aime que pour sa force. Et il y a Mesa au milieu qui est une sorte d'être dont on ne sait pas pourquoi on l'aime. C'est d'autant plus mystérieux […]. Mesa n'est pas Louis Laine, même s'il peut partager, chez Claudel, quelques caractères de définition. D'un côté, il y a un jeune indien qui ne sait rien à rien [Louis Laine dans *L'Échange*] et de l'autre, il y a un homme fait [Mesa]. L'autre est le diplomate. Il est en Chine et ce n'est pas pour rien. C'est celui qui est capable de donner des passe-droits, qui est capable de faire de la basse politique pour s'arranger avec les choses[981].

Mesa est aussi un homme extrêmement brûlé, tout comme l'est Ysé :

> Ils sont précipités l'un sur l'autre […]. Ils sont victimes l'un de l'autre, Mesa et Ysé […]. L'un n'instrumentalise absolument pas l'autre et vice [...] versa. C'est deux animaux. C'est deux prédateurs d'orgueil et de dévoration de soi et du monde […]. Ils tournent le visage l'un vers l'autre. L'un est obligé de dire « C'est moi » et l'autre est obligé de le reconnaître, envers et contre tout […]. Ils ne sont pas du tout faits l'un pour l'autre. C'est cela qui est magnifique[982].

---

[977] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « « Un possible impossible » - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », in Catherine Mayaux et Marie-Victoire Nantet (éds.), « La fabrique d'un opéra - La création du *Soulier de satin* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°235, 2021-3, p. 89.
[978] Propos de Florence Naugrette.
12 min.-12 min. 08.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.
[979] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 721].
[980] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 510.
[981] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 531.
Selon Moriaki Watanabé, Mesa et Louis Laine sont frères métaphysiques, car ils sont animés par un même instinct de violence et de fuite.
Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 128].
[982] Propos d'Éric Ruf.

C'est avec tendresse que Marina Hands définit Ysé et son parcours à la fois mystérieux et contradictoire. D'après cette actrice, il s'agit d'une femme héroïque, profondément humaine et imparfaite, en quête d'absolu. C'est une amoureuse en recherche de la fusion passionnelle. Ce désir destructeur la conduira à la brûlure de son être. C'est la figure de la Femme, initiatique pour l'homme. En effet, au commencement de la pièce, tel un pantin ou une poupée proche de la folie, Ysé est enfermée dans sa solitude et endormie dans une vie creuse qu'elle a choisie depuis dix ans. Avec sa robe rouge et ses cheveux coiffés, elle prend la pose que chaque homme lui demande : sensuelle (Amalric), maternelle (De Ciz) et « idole fascinante et monstrueuse », à la fois instrument de Dieu et guide vers la foi catholique (Mesa)[983]. Quelque chose va soudainement se déclencher en elle avec l'air de la mer qui lui « monte au nez » (pour reprendre les termes claudéliens adéquats) et avec la présence de son ancien amant Amalric qui lui rappelle ses souvenirs de jeunesse. Elle va progressivement s'incarner et se dépouiller pour finalement être sauvée, car elle a beau ne pas croire en Dieu, elle a néanmoins la capacité, tout comme Dona Prouhèze dans *Le Soulier de Satin*[984], de se donner entièrement. Mesa réveillera en elle le désir. Ysé devient alors une amazone[985] et Mesa, son âme sœur, car « elle voit en lui quelque chose qui la révèle à elle-même »[986]. Cet amour fusionnel, presque adolescent, ne peut se vivre qu'à condition que le reste en soit éloigné, ne peut se résoudre qu'à travers la mort de l'un et de l'autre, l'un dans l'autre et ensemble. Marina Hands affirme : « C'est une histoire d'amour folle, passionnée, juvénile et sensuelle »[987]. Éric Ruf le confirme : « C'est un théâtre d'enfant, un théâtre de violence, un théâtre d'amour, de sexualité »[988]. Le théâtre claudélien révélera ces deux comédiens. C'est précisément ce que nous allons envisager dans ce qui suit.

Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[983] Propos de Marina Hands.
L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.

[984] Propos de Marina Hands à partir de dires énoncés par sa mère, Ludmila Mikaël.
Paola Genone, « Marina Hands : "Je déteste m'exposer" », *L'express*, 17 juin 2009.

[985] Propos de Delphine de Malherbe.
Delphine de Malherbe, « La passion selon Marina Hands », *Le Journal du Dimanche*, 1er avril 2007.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

[986] Propos de Marina Hands.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[987] Propos de Marina Hands.
Dominique Poncet, « Marina Hands joue "Partage de midi" au théâtre Marigny », vidéo consultée en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/marina-hands-joue-quot-partage-de-midiquot-au-theatre-marigny_3307227.html le 23 mai 2020.

[988] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf », *op. cit.*, p. 95.

2.2. … pour mieux révéler les acteurs

> « […] le texte, comme la mise en scène, sont mis au service d'un combat interne, incarné seulement par les mots, le spectateur est vraiment seul face à cet homme et à cette femme qui s'affrontent pour exprimer leurs doutes et leurs certitudes »
>
> Bernard Fournier[989].

Alors qu'au « partage de midi », le soleil est censé faire place à l'ombre, être à son zénith et briller très haut dans un ciel sans nuage[990], la mise en scène d'Yves Beaunesne dirige davantage « l'œil surpris »[991] du spectateur vers le « partage de minuit » (pour reprendre les termes claudéliens adéquats) et les ténèbres de la nuit, à la rencontre de deux amants, semblables à Tristan et à Isolde. L'une interroge la notion de « féminisme » (Ysé). L'autre est un agneau sacrificiel et un mystique (Mesa) : « [C'est] la tragédie de l'amour qui va trop fort, trop loin, peut-être pas forcément au bon endroit »[992]. Le « poison rimbaldien » plane d'emblée sur ce spectacle[993]. Le plateau nu induit que l'action se situe dans un lieu métaphysique et intemporel. Il existe trois décors, réalisés par Damien Caille-Perret, avec peu de points d'appui et des changements à vue : « On a imaginé quelque chose qui évolue au fur et à mesure du spectacle, mais dont les éléments du début se retrouvent […] un peu à la fin et [quelque chose] qui s'ouvre comme une espèce de cratère qui appelle cette […] foudre qui tombe sur les quatre personnages »[994] :

- Premier acte : un plan vaste et légèrement incliné à jardin vers cour et quelques filins qui viennent des cintres pour symboliser le pont d'un bateau (Le Ernest Simons) ainsi qu'un hamac ;

---

[989] Bernard Fournier, « Le Partage de Midi *de Paul Claudel* », *Aujourd'hui Poème*, n°82, juin 2007.
Revue de presse : Partage de midi (2007) : RPS CLA PAR.

[990] Propos du journaliste Gilles Costaz : « [D]e Barrault à Vitez, de Rosner [De Ciz, 1987, mise en scène de Gilles Atlan] à Desarthe [mise en scène en 1998-1999], on a toujours joué le premier acte dans la splendeur du jour ». Dès lors, cette mise en scène induit d'emblée la tension et la suffocation en privant le spectateur du « regard vers l'horizon » et du « bleu opaque de la mer ».
Gilles Costaz, « Nuit de Chine, nuit sublime », *Les Échos*, 12 avril 2007, p. 11.

[991] *Idem*.

[992] Propos de Marina Hands.
3 min. 55-4 min.
Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale

[993] Propos d'Hugues de La Salle, « stagiaire à la mise en scène » d'Yves Beaunesne lors de *Partage de midi*.
Hugues de La Salle, « Yves Beaunesne met en scène *Partage de midi* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°186, 2007, p. 16.

[994] Propos d'Yves Beaunesne.
C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.
Selon Armelle Héliot, l'usage de la musique par Christophe Séchet est à la fois « subtil » et « parcimonieux » : « craquements du navire, impressionnants comme un sol qui ne cesserait de menacer ».
Armelle Héliot, « "*Partage de midi*", de Paul Claudel Un sombre éblouissement », *Le Quotidien du Médecin*, 4 avril 2007.
Revue de presse : Partage de midi (2007) : RPS CLA PAR.

- Deuxième acte : plusieurs petits cylindres de lumière pour représenter le cimetière de Happy Valley à Hong-Kong ;
- Troisième acte : une façade d'habitation délabrée dans le Sud de la Chine lors d'une insurrection, avec des arbres disposés au lointain et, au centre, un lit rectangulaire recouvert de draps.

À la fois légère, limpide, sombre et sobre, la scénographie, caractérisée par quelques cordes et quelques voiles déchirant un fond noir, présente un bateau, tel un lieu non policé et un « *no man's land* » où toutes les règles peuvent se voir réinventées[995]. À bord, se trouvent quatre personnages, au mitan de leur vie, dans l'urgence non seulement de dire, car les mots doivent « coller à la peau »[996], mais aussi de faire, car il ne suffit pas de jouer. Ces quatre individus embarquent à Marseille en direction de la Chine. Il y a trois hommes aventuriers : De Ciz, le mari noble et ruiné compte sur Mesa pour gagner de l'argent. Mesa, l'amant potentiel, revient à ses fonctions diplomatiques de consul après avoir été renié par Dieu au monastère de Ligugé. Quant à l'ex-amant, Amalric, c'est un « homme pragmatique »[997] et un « homme sans Dieu » [998] pour qui les relations humaines sont définies par le commerce. Il espère faire fortune grâce à une plantation de caoutchouc.

Tous les trois entourent Ysé, une femme fatale. Leur périple sur ce paquebot les liera éternellement. Alors que la situation peut initialement paraître comique en raison de l'ivresse et de la frénésie du voyage, quand Ysé dit à Mesa : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi »[999], Mesa tombe presque à genoux face à l'évidence, à la fois terrible et sublime, de cette rencontre. Selon Daniel Mesguich, à l'image des grands auteurs tels que William Shakespeare ou Jean Racine qui travaillent la langue, Paul Claudel raconte l'explosion magique d'une seule seconde en deux heures[1000]. Alors que, de prime abord, ils ne se comprennent pas, tout paraît soudainement clair :

---

[995] Propos de Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[996] Propos de Marina Hands.
L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.
[997] Propos d'Hervé Pierre.
La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.
[998] Propos d'Hervé Pierre.
C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.
[999] Acte 1, Scène 3 : rencontre entre Ysé et Mesa, p. 45.
[1000] Propos du metteur en scène et comédien Daniel Mesguich lors du colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 461.

« C'est une parole d'évidence. Je suis A. Tu es B. On a tout à faire ensemble et on n'a rien à faire d'autre qu'à être ensemble »[1001]. Toutefois, le mystère demeure. Qui s'exprime à travers cette femme et pourquoi elle « à cette heure de midi »[1002] ? Quoi qu'il en soit, ils ne peuvent que se donner totalement l'un à l'autre. Dès cet instant, ils savent que leur amour sera destructeur. Ils se font la promesse de ne pas s'aimer. Or, nier à ce point revient à avouer : « [F]eindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force »[1003]. Leur amour est fulgurant. C'est un coup de foudre réciproque. Marina Hands commente la réplique « Mesa, je suis Ysé, c'est moi » en ces termes :

> C'est une phrase magnifique, parce que ça parle d'évidence. Ça parle de l'évidence de la rencontre, de ce miracle-là aussi, c'est-à-dire de ce qui vous tombe dessus. Du choc du coup de foudre […] qu'il n'y a pas à justifier et que les gens se rencontrent alors que, peut-être, tout les oppose ; ce qui est le cas de Mesa et Ysé. Et pourtant, il y a une évidence de cette rencontre. Cette phrase, elle résume ça, vraiment […]. Il y a quelque chose de mystique dans cette histoire-là, parce que Mesa, qui le représente [Paul Claudel], a renoncé aux femmes et donc il s'est dit : « Je me donne à Dieu ». Finalement, il n'avait pas trouvé de réponse suffisante à cette espèce de désir d'amour qu'il demandait de Dieu et il a trouvé la réponse dans cette femme qui est quand même le contraire de ce à quoi il s'attendait et le contraire de ce que la religion raconte […], lui, il détourne les Écrits et, tout d'un coup, il met la Femme à cette place, qui est cette capacité de lui donner à la fois le plaisir, à la fois la plénitude et donc il met effectivement sa spiritualité dans cette rencontre[1004].

Arrivés en Chine depuis quinze jours, Mesa et Ysé conviennent d'un rendez-vous dans le cimetière de Happy-Valley à Hong-Kong. De Ciz étant prêt à partir pour les États Shan y régler ses affaires, Ysé se retrouve seule. C'est dans cet état de solitude éperdue que Mesa la retrouve. Après quelques ultimes résistances, tous deux se donnent véritablement l'un à l'autre. Ysé, « celle qui est interdite »[1005], se jette dans les bras de Mesa pour l'aimer (réciproquement) passionnément et intensément, en dépit de leur serment et malgré un mari gênant. C'est ainsi qu'à la demande pressante et insistante d'Ysé, Mesa réussira à éloigner De Ciz.

[1001] Propos d'Éric Ruf.
La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.

[1002] Acte 1, Scène 3 : rencontre entre Ysé et Mesa, p. 53.
En regard, il nous paraît tout particulièrement intéressant de souligner que, le 7 décembre 1975, à Rome, Patrice Chéreau défend l'idée selon laquelle Siegfried, dans *L'Anneau du Nibelung*, semble abandonné et démuni, dans le soleil de midi.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 117.

[1003] Telle est la définition de la figure rhétorique et poétique de la *prétérition*.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 85.

[1004] Propos de Marina Hands.
- 5 min. 52-6 min. 15.
- 7 min. 03-7 min. 41.
Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale.

[1005] Acte II, Scène 2 : le « duo d'amour », p. 96.

Au troisième acte, deux ans se sont écoulés. Ysé a quitté Mesa, pourtant enceinte de ses œuvres, pour vivre désormais avec Amalric, au cœur d'une insurrection chinoise. Quand Mesa revient la reconquérir et récupérer leur enfant, il entend surtout la questionner : pourquoi ne lui a-t-elle donné aucune nouvelle depuis un an ? Il reçoit, pour toute réponse, l'image d'Ysé allongée et silencieuse, telle une morte-vivante[1006]. Selon Yves Beaunesne, Mesa se retrouve face à quelqu'un de mutique et d'immobile, qui semble avoir oublié ce qu'ils ont vécu ensemble et qui représente symboliquement un lance-flammes, paraissant avoir « tué la chose qui a existé entre eux »[1007]. Brûlé, Mesa se retrouve devant ce feu éteint et face à la mort. Le public apparaît comme un miroir. Dès lors, il y a une circulation d'énergie qui se produit entre les parlants et les muets, telle une fascination pour une statue dans un musée qui a eu une vie et qui, à présent, n'en a plus. En accord avec le metteur en scène, Marina Hands a voulu éviter de prendre la pose et de faire passer Ysé pour une manipulatrice. Il y a, dans ce personnage féminin, une faille permanente que la comédienne a voulu mettre en exergue. Cette momie allongée amène Mesa à trouver les mots justes, la posture adéquate et l'abandon.

Il n'est, dès lors, pas étonnant que, lors du « Cantique »[1008], quand Mesa, désarticulé, est prêt à se donner entièrement à Dieu, la réponse viendra d'Ysé. Telle une « somnambulique de l'amour »[1009], elle finit par le rejoindre dans l'au-delà. Portés par la scénographie, les deux premiers actes annoncent le « chant nuptial du troisième acte » au cours duquel les deux amants se reconnaissent, s'abandonnent l'un à l'autre et se retrouvent en apothéose, dans la lumière divine, la contemplation et la spiritualité, entre rêve et réalité. Didier Alexandre confirme que

> [d]ans cet amour, dont l'enjeu n'est pas la possession du corps désiré mais de l'âme, l'amant usurpe la place de Dieu : la passion claudélienne est désir de transparence de soi par l'autre et dans l'autre, ce que seul le créateur accomplit. C'est pourquoi elle est vécue contradictoirement par les amants, comme tristesse, comme souffrance […], comme mal. Elle implique, en outre, la destruction des corps de chair[1010].

[1006] Propos de Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[1007] Propos d'Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[1008] Acte III, Scène 4 : « Cantique de Mesa », p.130-134.
C'est le moment préféré d'Éric Ruf dans ce spectacle. Il faut savoir que cette scène est celle qu'il s'est plu à constamment rater lors de la « classe libre » au C.N.S.A.D (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique) pour continuer à avoir cours avec Joséphine Derenne (Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine), avant de finalement réussir le concours.
Propos d'Éric Ruf.
14 min. 55-15 min. 15.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (1/5) Apprendre ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 26 décembre 2016. France Culture.
[1009] Yves Beaunesne utilise ces termes pour qualifier la Princesse Maleine.
[1010] Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *op. cit.*, p. 216.

Cette fin d'intrigue a été entièrement rêvée et inventée par Paul Claudel, car son imagination créatrice a dépassé la réalité vécue et lui a permis, d'une certaine manière, de se « venger » de l'échec personnel qu'il a connu[1011].

En ce qui concerne les costumes de cette mise en scène, ils ont été façonnés par Patrice Cauchetier et inspirés par la spiritualité et la corporalité des années 1950. Yves Beaunesne a véritablement souhaité rapprocher les personnages de notre contemporanéité afin d'émouvoir les gens, toutes générations confondues[1012].

Quant aux lumières, au service des paradoxes définitoires des protagonistes, elles sont dues à Éric Soyer et mettent en exergue les visages, les gestes, les mots et les regards des comédiens :

- Premier acte : clarté de la lumière en contre-jour ;
- Deuxième acte : pénombre ;
- Troisième acte : tel un mystère dangereux, la lumière baigne le plateau de théâtre avant de devenir blanche, côté cour, pour mieux servir le parti pris scénique. Mesa apparaît « tendu vers le ciel » quand Ysé le rejoint pour se placer debout derrière lui. Ce choix scénographique permet de mettre en exergue l'union spirituelle des amants[1013]. Dans le « théâtre intime », fusionner avec l'autre équivaut à la fusion de l'intime avec le cosmos. Cela n'est pas sans faire écho au *Liebestod* de Tristan et d'Isolde, comparable à une « scène de mourir extatique »[1014] :

> Des cordes qui strient l'espace comme annonciatrices des fêlures dont elles seront le témoin, une voile qui se déploie avec l'élégance et la rondeur d'un corps qui s'abandonne, voilà pour le paquebot dans la scénographie épurée de Damien Caille-Perret auquel les lumières extrêmement travaillées, de l'aveuglement zénithal à l'éclipse en passant par de somptueux clairs-obscurs, de Eric Soyer donne[nt] des allures de bateau fantôme[1015].

[1011] Propos de Marina Hands et d'Éric Ruf.
L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.
Dires confirmés par Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[1012] Propos d'Yves Beaunesne à Pascale Alexandre-Bergues.
Pascale Alexandre-Bergues, « Pascale Alexandre-Bergues s'entretient avec le metteur en scène Yves Beaunesne », *op. cit.*, p. 15.
Marina Hands confirme que Paul Claudel part d'une anecdote pour en construire un poème lyrique et épique, voire un cantique :
- *Esprit critique*. 2007. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 3 avril 2007. France Inter.
- *Théâtre : " Le Partage de midi " de Paul Claudel à la Comédie* Française. 2007. Reportage télévisé. Marion Gautier (réal.). France. Télévision Française 1. Diffusé le 13 avril 2007 dans le cadre du journal télévisé de TF1 de 20h. Animé par Claire Chazal. TF1.
- *Le masque et la plume*. 2007. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 10 mai 2007. France Inter.

[1013] Micheline Servin, « Théâtres au long cours », *Les Temps Modernes*, n° 643-644, 2007/2-3, p. 362.

[1014] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 53.

[1015] « Le Partage de midi. Théâtre Marigny », article consulté en ligne sur https://www.froggydelight.com/article-7436-Le_partage_de_midi le 2 mai 2020.

Selon le journaliste Gilles Costaz, les quatre comédiens (Marina Hands, Éric Ruf, Hervé Pierre et Christian Gonon) parviennent à atteindre « cette périlleuse harmonie du spirituel et du charnel »[1016] :

> Marina Hands se révèle une admirable interprète de « la femme interdite », apportant une jeunesse, une franchise, une vitesse nouvelles [à] ce rôle et n'escamotant rien des difficultés acrobatiques du langage. Eric Ruf compose un Mesa douloureux dont la plainte chante en de multiples échos. Face à ce couple de rêve, Hervé Pierre, le dernier amant, et Christian Gonon, le mari, sont à l'opposé deux forts terriens, l'un expansif, l'autre en retrait[1017].

D'après le journaliste Yvon Le Scanff, cette mise en scène passe de la brutalité d'un drame de la passion à la « frontalité théâtrale d'un poème mystique »[1018] et « d'un cantique à deux voix »[1019]. Cette ligne de « partage » est perceptible au cœur même de la distribution. Ysé et Mesa en viennent à éprouver le sacrifice comme une « expérience intime de la dualité et du déchirement »[1020]. C'est la raison pour laquelle Amalric et De Ciz tendent à disparaître au fur et à mesure de l'action. Ils restent extérieurs à la « dimension tragique du drame incandescent que va vivre le couple éternel »[1021]. La journaliste Anne-Laure Gannac abonde en ce sens : « [L]e couple Éric Ruf / Marina Hands est d'un romantisme évident et mémorable »[1022]. L'émotion des spectateurs n'est pas passée inaperçue aux yeux des comédiens : « Il y a des gens qui sont bouleversés et qui arrivent en larmes, parce que cela les a touchés. Ils se sont laissé bousculer. C'est ce que dit Ysé : "Il ne faut pas comprendre […], il faut perdre connaissance". Il y a quelque chose dans cette pièce qui doit faire perdre connaissance aux spectateurs »[1023].

[1016] Gilles Costaz, *op. cit.*, p. 11.

[1017] Yvon Le Scanff, « *Partage de Midi*, de Paul Claudel, Comédie-Française, mise en scène d'Yves Beaunesne, du 31 mars au 15 juillet 2007 », *Études*, 2007/6, p. 815.

[1018] *Ibid.*, p. 816.

[1019] *Idem.*

[1020] *Idem.*

[1021] *Idem.*

[1022] Propos d'Anne-Laure Gannac.
Anne-Laure Gannac, « Marina Hands. Actrice passionnée à la Comédie-Française », *Muze*, n°34, juin 2007, p. 19-21.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

[1023] Propos de Christian Gonon.
Dominique Poncet, « Marina Hands joue "Partage de midi" au théâtre Marigny », vidéo consultée en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/marina-hands-joue-quot-partage-de-midiquot-au-theatre-marigny_3307227.html le 23 mai 2020.
Éric Ruf le confirme également en ces termes : « Ce *Partage de midi* […] a marqué effectivement [les gens]. J'en entends parler assez régulièrement. Ce n'est pas rien que de jouer *Partage de midi*. Ce n'est pas rien que la langue de Claudel, mais avec Christian Gonon, Hervé Pierre et Marina, il y a eu sans doute une réunion de singes en cage tout à fait compatible […]. Nous nous sommes beaucoup plu à étudier cette chose-là et je crois que personne, entre nous, n'avait l'intuition d'en savoir un petit peu plus ».
1h 51 min. 55-1h 52 min. 26.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 23 mai 2020.

Tandis qu'Éric Ruf devient le « bien-aimant » et le « bien-aimé » qui convertit l'Éros en Agapè[1024], Marina Hands incarne Ysé, tel un garçon manqué, une femme nature, évoquant un « certain éternel féminin », propre aux cinéastes de la Nouvelle Vague[1025]. Hormis le fait de s'être grandement inspirée de Rosalie Vetch, Marina Hands affirme avoir exploré son personnage au premier degré afin de rendre Ysé vivante et présente. La comédienne tente d'incarner cette femme telle qu'elle est décrite autrement dit sans structure, ne croyant pas en Dieu, sans éducation, qui s'est battue pour vivre comme toutes les femmes au XIX^{ème} siècle et afin que le propos de la pièce soit le plus accessible et compréhensible possible. Tout comme Gena Rowland dans *Une femme sous influence*[1026], son interprétation est fondée sur le déséquilibre, au sens concret du terme. Elle n'a de cesse de passer d'une jambe sur l'autre avant d'être ancrée dans le sol et immobile face à l'évidence de la rencontre avec Mesa. Ysé vit dans la mouvance du présent. Les choses ne peuvent donc pas être figées, ni fixées. Il existe chez elle une richesse de pensée, de ressenti et une réflexion permanente. Elle est poreuse aux évènements, à ce qu'elle vit et à ce qu'elle dit. Marina Hands s'est fortement fondée sur le texte claudélien et sur la description triviale et animale d'Amalric :

[U]ne jument de race […], une grande bête piaffante[1027]

ainsi que sur les répliques suivantes :

[…]
j'ai été sous toi la chair qui plie et comme un che-
val entre tes genoux, comme une bête qui n'est pas
poussée par la raison,
Comme un cheval qui va où tu lui tournes la tête,
comme un cheval emporté, plus vite et plus loin
que tu ne le veux ![1028].

[1024] Yvon Le Scanff, *op. cit.*, p. 816.
[1025] *Idem.*
[1026] Comparaison due à Arnaud Laporte qui a beaucoup ému Marina Hands, car l'actrice Gena Rowlands fait partie de ses idoles.
Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.
[1027] Acte I, Scène 1 : Amalric décrit Ysé à Mesa, p. 22.
Propos de Marina Hands.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[1028] Acte III, Scène 5 : Ysé à Mesa, p. 149.
Marina Hands apprécie tout particulièrement cette comparaison équine avec son personnage : « Je pense qu'elle [Ysé] a une animalité très […] grande, et […] – moi, je suis très sensible à cela […] –, le cheval, c'est un animal qui peut être très morbide. S'il commence à se noyer dans la mer, par exemple, il va absolument nager vers le large. Si, tout d'un coup, il a un coup de panique, il peut sauter la porte de son box et se déchiqueter les membres. Un cheval […] peut s'emballer jusqu'à faire un arrêt cardiaque, dans la panique. Et en même temps, cela peut être aussi une protection et une puissance exceptionnelles. […]. Moi, j'ai beaucoup pensé à cela, parce que Claudel en parle tout le temps de cette métaphore de ce cheval fou […]. Et je pense qu'elle [Ysé] a cette chose-là, ce désir ».

L'actrice passe ainsi du naturalisme et du naturel à la mauvaise mère et à l'amante volage, avant de se convertir et de devenir immatérielle au moment où elle mêle sa voix au « cantique » et à la destinée de Mesa. Quant à Éric Ruf, « acteur formidable du verbe poétique »[1029], il fait évoluer Mesa de l'étrangeté à lui-même à l'abîme amoureux. Ce comédien allie la puissance à la « sensibilité intérieure », à la « pudeur » et à « l'audace »[1030]. En bref, il « "habite" chaque mot, silence ou regard [et demeure] un Mesa marquant »[1031]. Marina Hands postule d'ailleurs une gémellité entre Ysé et Mesa : « Je crois qu'ils sont jumeaux dans leur quête d'absolu, de sacrifices presque, d'abnégation en l'autre. Sauf que Mesa cherche ça dans la religion alors qu'Ysé le trouve dans l'humain »[1032]. Cette gémellité qui devient sororité et fraternité, c'est précisément ce qui apparaît lors du « duo d'amour »[1033] dans cette mise en scène beaunesnienne.

2.3. Quand un « duo d'amour » devient une « danse contemporaine » : « C'est bien parce qu'on avait déjà joué des amants que cela était possible »[1034]

> « Paul Claudel est l'auteur d'une œuvre très physique, très organique, une œuvre qui donne naissance à une magnifique poésie du corps »
>
> Marina Hands[1035].

> « Son théâtre est d'une impudeur exceptionnelle, il est d'un érotisme, d'une sexualité absolument dingues »
>
> Éric Ruf[1036].

Tel un chant du cygne lié au primitivisme, à la nudité, à l'animalité et oscillant entre (im)pudeur et (im)pureté, le « duo d'amour » claudélien, dont il va être maintenant question, est emblématique de *Partage de midi*. Cette scène confronte non seulement les metteurs en scène, mais aussi et surtout les acteurs, à la problématique de la nudité sur scène[1037]. Le théâtre

---

Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[1029] Propos de Micheline Servin dans : Micheline Servin, *op. cit.*, p. 363.

[1030] *Idem.*

[1031] *Idem.*

[1032] Propos de Marina Hands dans : Hélène Chevrier, *op. cit.*, p. 8.

[1033] Acte II, Scène 2, p. 82-97.

[1034] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 531.

[1035] Propos de Marina Hands.
Manuel Piolat Soleymat, « Marina Hands : au plus près de Claudel », article consulté en ligne sur http://www.tatouvu.com/w/wwa_FicheArti/public/2237/article-marina-hands.html le 2 mai 2020.

[1036] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », *op. cit.*, p. 89.

[1037] Une analyse de cette scène singulière est proposée par Hyun-joo Lee dans son mémoire de Master :

ne peut se définir sans le désir (du verbe latin : *desiderare*), 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[1038]. Qui dit mettre en scène le désir, dit omniprésence, entre sublime et bestialité, d'Éros et de Thanatos. Comment le désir, qui se situe du côté de l'irreprésentable, peut-il être créé, voire co-construit sur la scène théâtrale lorsqu'un ou plusieurs personnages doit / doivent le rendre visible ? Autrement dit, comment donner à voir, avec les moyens du plateau, une passion érotique aussi brûlante que celle qui habite Ysé et Mesa ? Par une douce tauromachie et / ou une chorégraphie de caresses[1039] ? Telles sont les questions qui se sont posées, de façon très concrète non seulement à Yves Beaunesne et à son assistant-chorégraphe Frédéric Seguette, mais aussi et surtout à Marina Hands et à Éric Ruf :

> [C]ette grande scène du cimetière à l'acte II, il est dit de cette scène qu'ils [Ysé et Mesa] font l'amour. Il y a presque une sorte d'excitation, voire d'éjaculation verbale et d'aphasie […]. Une fois que l'on sait cela, qu'est-ce qu'on en donne ? Il y a presque un pari jeté qui est finalement plus gourmand parce que plus inconnu pour savoir comment le résoudre[1040].

Dans le cadre de sa mise en scène, Yves Beaunesne a souhaité que les comédiens intériorisent la violence des propos claudéliens. Seuls leurs yeux et leur bouche devaient en être porteurs. Dès lors, les gestes vont être tendres, sensuels et complices. La « chiromonie »[1041], soit les mouvements des mains dans cette mise en scène, ressemble à des gestes chorégraphiés[1042]. Les mains de Marina Hands forment quasiment une ligne supplémentaire dans le texte :

> La comédienne est prodigieuse : Ysé affirme […] « Non, il ne faut point m'aimer », Marina Hands s'approche pour bâillonner Mesa de ses mains et « tout est dit », l'amour est consommé, presque devant témoins. Le geste d'une sensualité folle est alors anéanti par la claque amicale qu'elle assène sur le dos d'Amalric, en vieille copine familière des propos misogynes. Car Ysé est un être de contradictions autant que d'amour et chaque geste de Marina Hands pétrit des chemins opposés[1043].

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 la Sorbonne nouvelle, Faculté des Lettres (Christine Hamon-Siréjols, directrice), Paris, 2008, 203 p.

[1038] Nous paraphrasons ici Didier Plassard :
Didier Plassard, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur », *Alternatives théâtrales*, n°104, 2010, p. 4.

[1039] *Idem*.

[1040] - Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 532.
- Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *op. cit.*, p. 277.

[1041] Anne-Laetitia Garcia, « Maria Callas. Medea et l'acteur : le corps spectaculaire », *op. cit.*, p. 249.

[1042] À la création de ce spectacle, Éric Ruf confirme la présence d'un assistant-chorégraphe, Frédéric Seguette. *Trois sur la balançoire*. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.

[1043] D. Dumas, « La Transfiguration de Midi » article consulté en ligne sur

Quand Amalric enlace Ysé, les mains de l'un et de l'autre sont tendues et lorsque Mesa meurt, il a les poings serrés. Les mouvements des mains, de la tête et du corps des interprètes sont donc millimétrés. Éric Ruf précise que, même s'il n'y a eu aucun travail spécifique en répétition, Yves Beaunesne leur a dit : « Je n'aime pas les mains dans les poches »[1044].

Plus spécifiquement, lors de la scène d'amour, le contraste entre les mots et les gestes va créer un oxymore scénique[1045]. En effet, durant cette empoignade fiévreuse[1046], ce corps-à-corps et cette « lutte avec plaisir » où les deux acteurs ont perdu quelques kilos[1047], Ysé et Mesa partagent un dialogue au cours duquel leur imprévisible passion devient une poétique illuminée. Les protagonistes claudéliens sont incapables de se parler simplement. Dès qu'ils prennent la parole, ils ne peuvent s'empêcher de parler et de se contredire au point de ne pas comprendre ce qu'ils sont en train de dire. À nouveau, ce sont précisément les passages lyriques qui sont appuyés par les mouvements chorégraphiques, autrement dit ces moments où les personnages sont sur un fil qui pourrait à tout instant se briser.

Lors de ce « duo d'amour », Mesa touche pour la première fois le corps d'une femme, Ysé. Celle-ci est, pour la première fois, touchée par un homme, néophyte, qui n'a jamais connu de femme. Marina Hands et Éric Ruf se retrouvent ainsi face à un sujet d'improvisation et de ressenti troublant et particulièrement intéressant à travailler[1048] :

> Tout l'acte II du *Partage de midi* […] est une sorte d'éjaculation verbale ! Très concrètement, quand on regarde, ils font l'amour, mais dans une durée assez peu humaine finalement, car il est très long l'acte II ! On est évidemment dans une impossibilité de représenter. Ça parle beaucoup trop pour autre chose. On ne peut pas s'embrasser en même temps. Donc, il y a une équivalence à trouver[1049].

---

http://ddumasenmargedutheatre.blogspirit.com/archive/2007/04/06/la-transfiguration-de-midi.html le 1er mai 2020.

[1044] Propos d'Éric Ruf.
Trois sur la balançoire. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.

[1045] Pour le définir en quelques mots, un « oxymore » est une figure de style qui consiste à associer deux termes à priori opposés (ex. : beau malheur).

[1046] Propos de Marina Hands.
L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.

[1047] Propos d'Éric Ruf au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 450.
Olivier Py confirme en ces termes reformulés par nos soins : si la souffrance existe au théâtre, elle est jouissance et Joie.
Olivier Py, *op. cit.*, p. 27.

[1048] Propos de Marina Hands et d'Éric Ruf.
Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.

[1049] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 510.

François Claudel perçoit ce parti pris scénique comme étant « d'une très grande finesse, d'une très grande discrétion, d'une très grande sensibilité et d'une très grande pudeur » et comme une expérience vécue, sincère, de la part des deux interprètes[1050]. François Florent abonde en ce sens : « Je crois que l'impudeur d'un acteur dans un rôle ne peut vraiment apparaître et ne peut avoir de réelle signification que si elle est nimbée d'une pudeur extrême »[1051]. Que se passe-t-il concrètement ? Même si les mots ne peuvent parfaitement rendre compte de ce qu'il advient sur un plateau de théâtre, ils peuvent néanmoins ouvrir et nourrir l'imaginaire.

Le relevé de mise en scène conservé et consulté à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française démontre que, lors de la rencontre entre les deux amants (Acte I, Scène 3), annonciatrice du « duo d'amour », Mesa demeure tout d'abord hésitant. Ses regards sont partagés entre la terre (Ysé) et le ciel (Dieu). Ysé, quant à elle, tente quelques fois de détourner le regard, tant l'un est inlassablement en quête du regard de l'autre. Ceci est souligné par les accessoires. Alors qu'Ysé portait, au commencement de la pièce, des lunettes solaires et Mesa un chapeau, comme pour se protéger du soleil en tant qu'incarnation de la puissance zénithale de l'amour, là, ils apparaissent l'un à l'autre, littéralement à nu et à découvert. Ensuite, tous deux en viennent à s'invectiver et à s'énerver l'un l'autre. Par la suite, Mesa frémit, devient fébrile et s'exprime avec intensité, alors qu'Ysé semble figée par cette énergie. Tout comme le Dealer de *La Solitude* koltésienne[1052], Mesa cherche véritablement à imposer sa présence à Ysé au point de se mettre au travers de son chemin. Tel un fauve dans l'arène, il se dirige vers elle et tourne, à deux reprises, autour de la jeune femme : Laissez-moi donc vous regarder. Comme cela est amer,

> De vous avoir ainsi avec moi. Si j'étends la main,
> Je puis vous toucher, et si je parle,
> Vous me répondez et vous entendez ce que je dis[1053].

[1050] François Claudel nous a confié ces informations lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI^{ème}).
[1051] François Florent, *op. cit.*, p. 71.
[1052] « Le Dealer impose sa présence au Client, lui barre la route - "J'allais de cette fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé" – et toute l'entreprise de justification du Client passe par l'affirmation de l'infraction commise par l'autre. "Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées " lui dit-il, dans un ultime effort pour délimiter une part d'intimité ».
Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 13.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 67.
[1053] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 53.

À l'image du Client qui tend à se justifier, Ysé répond à Mesa en reculant et en cachant son visage entre ses mains : Je ne m'y serais pas attendue. Je ne faisais pas attention à vous. Je vous respecte. Je n'ai pas été coquette avec vous. Cela ne m'est pas agréable à penser[1054].

Leur intimité corporelle se voit menacée. Le corps est un territoire à préserver des menaces extérieures, autrement dit de l'autre ; d'où la violence physique. Rappelons que, dans le « théâtre intime », la relation amoureuse, tel le rêve d'une union totale, consiste en une mise en scène où le dialogue paraît une « dépense perverse du langage » et où les paroles s'apparentent à une provocation[1055]. En ce sens, le « théâtre intime » est comparable à une « logorrhée verbale »[1056], car la relation amoureuse est caractérisée par le vide et le manque. Tout comme le répertoire racinien, le théâtre claudélien est lié au non-dit, à la sous-conversation, aux répétitions, et au « monologue de la pensée » en tant que trop-dire[1057]. Ysé s'approche ainsi de Mesa avec véhémence pour l'empêcher de parler. Sa main gauche est posée sur sa bouche, tandis que sa main droite est sensuellement posée sur son cœur[1058]. Apparaissent ainsi les gestes chorégraphiés précédemment évoqués. Les deux amants conviennent de ne pas s'aimer : « Convenons que nous ne nous aimerons pas », dit Ysé à Mesa[1059]. Nous voici devant un premier oxymore scénique. De tels comportements ne sont pas sans rappeler Hippolyte et Aricie, sous la direction de Patrice Chéreau. Tout comme les chanteurs vis-à-vis de la musique à l'opéra, les corps luttent contre le langage et les mouvements disent le contraire de ce que les interprètes expriment.

Il est également à noter que ce « duo d'amour » — à bien des égards semblable au duo de l'acte II de l'opéra *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, mis en scène par Patrice Chéreau en 2007 à la Scala de Milan[1060] — est la scène la plus annotée du relevé de mise en scène. Il est

---

[1054] Paul Claudel, *Partage de midi, op. cit.*, p. 53.
[1055] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 34.
[1056] *Ibidem*.
Le relevé de mise en scène mentionne que Mesa se trouve dans un « tunnel de paroles ».
[1057] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 57.
[1058] Un photogramme est à retrouver en annexe, p. 547.
[1059] Paul Claudel, *Partage de midi, op. cit.*, p. 55.
Outre le relevé de mise en scène, toutes ces remarques nous sont également apparues au fil de différents visionnages de la captation DVD du spectacle, à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française :
Le Partage de Midi. Audiovisuel Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Vidéo) : DV1310.
[1060] - « La scène du II[e] acte est d'une intensité admirable ; je ne crois pas qu'il y ait dans la littérature du nouveau siècle une déclaration d'amour exprimée avec une telle ardeur, une telle plénitude, une telle communion dans l'absolu ».
- « Cette scène [de *Partage de midi*] atteint les sommets du délire amoureux, elle exprime son amour que Wagner seul peut-être a révélé musicalement dans *Tristan et Ysolde* ».
Ève Francis, *op. cit.*, p. 110 et 118.

également troublant de remarquer qu'il existe, comme dans les scènes sexuelles du film chéraldien *Intimité*, une prégnance du silence. Dans le cas du spectacle beaunesnien, il y a une absence d'inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire au profit de quelques tintements de cloches[1061]. Ce déficit sonore permet de mettre en exergue les gémissements, les souffles et « la lutte des corps qui se cherchent, se prennent et se donnent »[1062].

À l'initiale de cette scène d'amour claudélienne, Mesa apparaît dans le dos d'Ysé et pose sa main gauche sur l'épaule gauche de la jeune femme, pour mieux signifier sa présence. Cette dernière pousse un cri de surprise, avant de rire aux éclats. Les gestes adolescents, fébriles et maladroits qui s'ensuivent entre les deux protagonistes peuvent susciter les rires du public[1063] :

- Voulant lui tendre la main [à Ysé], Mesa laisse tomber son chapeau.
- Voulant le ramasser [le chapeau de Mesa], Ysé lui donne un coup de pied, puis marche dessus pour arrêter sa course. Elle le tend à Mesa, qui laisse échapper son cartable.
- Voulant le ramasser [le cartable], Ysé le soulève la tête en bas, et tout le contenu (crayons, papiers) tombe au sol.

Ils s'accroupissent tous les deux pour ramasser les affaires de Mesa.

Une fois relevés, Ysé, telle une « Pieta » italienne, offre son visage et son corps à Mesa et se donne ainsi tout entière à lui, bien que ses mots contredisent ses agissements : « Il faut me laisser seule, il ne faut point venir me voir ». Nous voilà face à un second oxymore scénique qui ne va cesser de s'amplifier. En effet, après un ultime temps de résistance, Mesa, en pleurs, tombe à genoux devant Ysé et n'hésite pas à lui enlacer les jambes[1064], tandis qu'Ysé prend son visage (celui de Mesa) entre ses mains. La façon dont Éric Ruf, sous les traits de Mesa, tombe en amour face à Ysé, incarnée par Marina Hands, fait écho à son interprétation de Ruy Blas quand ce dernier aperçoit, pour la première fois, la Reine d'Espagne (interprétée par Rachida

---

[1061] Au commencement de la scène.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 82 et 83.

[1062] Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël le postulent pour le film de Patrice Chéreau : *Intimité*, mais leurs propos siéent parfaitement ici aussi.
Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël, « Chéreau *soundscapes*. Musiques, silences et sons dans les longs-métrages de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 274.

[1063] Partage de midi. Archive Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).

[1064] Le 20 mars 1977 à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung*, Patrice Chéreau décrit déjà Siegfried de façon semblable : « Il s'approche, se recule, transi, frémit il tombe à genoux ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 236.

Brakni) dans *Ruy Blas* de Victor Hugo (2001, mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman)[1065], et à Christian de Neuvillette devant Roxane (incarnée par Françoise Gillard) dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (2007, mise en scène de Denis Podalydès), ainsi qu'à Hippolyte et Aricie et aux amants de *La Dispute* dans les mises en scène de Patrice Chéreau. Les deux protagonistes claudéliens ne savent pas comment se toucher, ni comment s'enlacer. Ils se livrent à une « étreinte chaotique »[1066], telle une lutte faite de rapprochements et d'éloignements. Le relevé de mise en scène laisse supposer que chaque geste est noté, pensé, pesé et revêt ainsi une signification singulière. Soit les annotations suivantes :

« - Elle [Marina Hands / Ysé] se tourne face à lui [Éric Ruf / Mesa].

- Il lui saisit le bras gauche.

- Il l'enlace. Elle se laisse aller.

- Il pose sa main sur son cou.

- Elle a la tête penchée vers la cour.

- Il commence 2 tours autour d'elle en passant sous les bras d'Ysé.

- [Ysé] lui ag[g]rippe le dos, comme pour arrêter cette fébrilité de Mesa. Elle est dans ses bras, comme un corps abandonné sans forces.

- Elle replie son bras et le saisit par les cheveux.

- Ils sont joue contre joue. Ysé joue droite contre joue gauche de Mesa.

- Il va tourner autour d'elle, en s'agenouillant régulièrement comme si l'émotion le faisait vaciller, comme s'il avait du mal à supporter la force de ses émotions.

- [Ysé] se tourne face à lui et l'étreint.

- Ils s'enlacent.

- Il […] se renverse dans ses bras, comme un petit enfant. Il est dos au public.

- Pour la première fois, c'est une vraie étreinte, forte et assurée. Puis Mesa s'écarte d'elle, toujours à genoux.

[…]

- elle est lovée contre lui […]. Elle lui tourne le dos, comme submergée par le plaisir […], elle est au sol dans ses bras.

[…]

- elle le bascule sur le dos et l'empoigne par le revers.

[1065] Propos d'Éric Ruf.
3 min. 22-4 min. 26.
Une journée particulière. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Varier. Diffusée le 25 mars 2018. France Inter.

[1066] Partage de midi. Archive Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).

- Il est abandonné sur le dos.
- elle pose sa joue gauche sur la joue droite de Mesa.
- Ils sont lovés l'un contre l'autre, lui à genoux elle au creux de ses bras.
- Ils roulent, elle est à plat, dos, lui au-dessus d'elle.
- Il se redresse à genoux.
- Elle se redresse dans ses bras en même temps.
- La lumière est concentrée sur eux.

[…]

- Ils sont à genoux côte à côte en se tenant la main, comme 2 enfants se faisant un serment.
- elle se lève et veut partir. Il se lève et la retient – Lutte !
- Tous les 2 face public, se tenant par la main à genoux »[1067].

« L'Homme et la Femme font symboliquement l'amour en scène quand couchés, elle, au-dessus de lui étendu sur le sol, leurs deux têtes légèrement soulevées, on voit leurs regards ne formant plus qu'Un »[1068]. Si, dans la culture occidentale, les mouvements énergiques et brusques sont vivement déconseillés aux femmes au risque de passer pour des « garçons manqués » et les pleurs mal vus de la part des hommes[1069], Marina Hands et Éric Ruf mettent à mal tous ces présupposés. Précisons que, dès l'origine et la Création, Adam se voit féminisé et Ève, masculinisée[1070]. S'opère ainsi une double réciprocité. Lors de notre second entretien en 2019, Éric Ruf nous a expliqué que les metteurs en scène aiment créer deux types de couples au théâtre. Si l'un est fondé sur une différence radicale, l'autre est caractérisé par la plus grande des ressemblances :

> [A]vec Marina, c'était […] des espèces de bêtes solitaires qu'on met ensemble. Des acteurs dits puissants […], qui représentent la puissance pour les gens. Marina est comme cela, c'est impressionnant [...]. Elle a une espèce de tronche, Marina, de serbo-polonaise ayant vécu à Moscou. Ses pommettes et son visage sont extrêmement durs. On sent quelque chose de volontaire [...]. On met ces présences-là ensemble en se disant : « C'est commun parce qu'ils sont aussi durs mais cela ne va jamais pouvoir s'accorder ! [...] Cela ne pourra pas s'accorder parce que c'est deux silex tout aussi pointus et cela va faire des étincelles. Cela va s'embraser mais il ne restera plus rien ! » [1071].

[1067] Partage de midi. Archive Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).

[1068] Propos de Florence Marguier-Forsythe au sujet de Maria Casarès et de Maurice Béjart qui nous paraissent parfaitement convenir ici.
Florence Marguier-Forsythe, *Maria Casarès. Une actrice de rupture*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 134.

[1069] Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en Danse de l'Université Paris 8 (Philipe Tancelin, directeur), 2002, p. 99.
Annegret Fauser insiste sur le fait que, dans *Cours de composition musicale*, Vincent d'Indy a proposé des métaphores musicales censées caractériser la féminité et la masculinité.
Annegret Fauser, « Lili Boulanger's "La princesse Maleine" : A Composer and Her Heroine as Literary Icons », p. 100.

[1070] Ilham Al-Hamdani, *op. cit.*, p. 25.

[1071] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

Au vu de tout ce qui précède, l'expression corporelle de Marina Hands et d'Éric Ruf ressemble à de la « danse contemporaine » : « Est-ce de l'amour qu'il [l'amant] réclame ? Non, c'est l'avilissement et la mort, c'est qu'elle le foule aux pieds et il le crie dans un effort frénétique […]. [Elle] le regarde, étonnée, s'accroupit à son côté, lui caresse la tête »[1072]. Cette interrogation chéraldienne vis-à-vis de la position enfantine de l'interprète de Lulu et d'un de ses amants dans l'opéra éponyme d'Alban Berg fait grandement écho au « duo d'amour » claudélien dans la mise en scène d'Yves Beaunesne. Le metteur en scène et critique théâtral Jean-Luc Jeener confirme que « la […] scène d'amour […] est quasiment traitée […] comme une chorégraphie »[1073]. Dans le même ordre d'idées, Sophie Proust affirme qu'il existe, dans les mises en scène beaunesniennes, une ligne ténue entre le corps des acteurs et le corps dansé[1074] :

> Il me reste des choses évidemment de ma collaboration, sur mes quinze premières années de mise en scène, avec, sur tous mes spectacles, un chorégraphe, ce qui est à chaque fois un plaisir, un autre monde qui arrive, on ne reste pas qu'entre gens de théâtre. 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[1075].

Selon Yves Beaunesne, à l'image de la langue maeterlinckienne, la langue claudélienne ressemble, par sa tension intrinsèque, au tango, au paso doble et à la tarentelle ; danse qui, d'une part, est censée contrecarrer les effets de morsure propres à la tarentule. D'autre part, il s'agit d'une danse d'amoureux. Ce contraste entre les mots et les gestes participe au romantisme caractéristique du spectacle. D'après l'auteur belge Marcel Moreau cité par Corentin Lahouste, le corps est « un champ hirsute et volcanique », caractérisé par la montée du désir[1076]. Le verbe se doit de passer par le corps tant le verbal dépend du charnel et vice versa. C'est d'autant plus vrai au théâtre, où le verbe se fait chair : « Continuum d'intensité ou d'énergie affective, le rythme est à comprendre selon la perspective d'Henri Meschonnic, c'est-à-dire comme une organisation du sens, une force du langage »[1077]. Le rythme est, d'une part, un souffle et une musique de l'être et, d'autre part, une danse. Le rythme revêt aussi une visée

---

Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 539.

[1072] Propos de Patrice Chéreau.
Patrice Chéreau, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre : notes sur la mise en scène de la création mondiale de l'œuvre intégrale d'Alban Berg. "Lulu" d'après les tragédies de Wedekind, "L'esprit de la terre" et "La boite de Pandore" (Opéra de Paris, février-mars 1979)*, *op. cit.*, p. 65.

[1073] Propos de Jean-Luc Jeener dans : Jean-Luc Jeener, « Brûlure de midi », *Famille chrétienne*, 5-11 mai 2007. Revue de presse : Partage de midi (2007) : RPS CLA PAR.

[1074] Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 163.

[1075] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

[1076] Corentin Lahouste, « Le flamenco verbal de Marcel Moreau », média consulté en ligne sur http://oic.uqam.ca/en/communications/le-flamenco-verbal-de-marcel-moreau le 8 mai 2020.

[1077] *Idem.*

chorégraphique. Le poème permet de mettre l'être en musique et en danse. Pour ce faire, le poème doit s'apparenter au flamenco verbal ; « 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 »[1078]. En outre, « le flamenco est une danse ancrée dans le sol, qui part du sol et du tellurique »[1079]. Le flamenco contient un feu originel, un feu poétique et un feu propagé. Autant de caractéristiques de la *lingua impetuosa* de Marcel Moreau, selon Corentin Lahouste. Toutes ces données relatives au « flamenco verbal » nous apparaissent également fondatrices du vers libre claudélien. Yves Beaunesne le confirme en ces termes : « Alain Cuny, ce grand claudélien, qui avait été boxeur […], disait que quand il jouait Claudel il avait le sentiment de retrouver la même dynamique que la boxe »[1080]. Comme nous le verrons plus en détail dans la seconde partie de notre thèse, le vers libre claudélien est fondé sur le souffle, les consonnes, les timbres et la respiration des comédiens.

Éric Ruf précise que cette danse est « un bonheur à inventer pour des acteurs »[1081]. Par la façon dont les deux acteurs se soutiennent l'un l'autre, cette « danse contemporaine » ressemble à une « chorégraphie un peu chaotique qui résulte de la dérive intérieure de chacun et qui en même temps la manifeste »[1082]. Caractéristique de cette danse de la mort, la fatalité pousse les amants l'un vers l'autre en une « étreinte catastrophique »[1083]. 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

---

[1078] Corentin Lahouste, « Le flamenco verbal de Marcel Moreau », média consulté en ligne sur http://oic.uqam.ca/en/communications/le-flamenco-verbal-de-marcel-moreau le 8 mai 2020.
[1079] *Idem.*
[1080] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.
Ève Francis, *op. cit.*, p. 132 : « Que reste-t-il de cette musique rare des syllabes, de ces "blancs" posés comme des points d'orgue pour permettre au souffle de reprendre sa force, pour transmettre au verset suivant, avec plus de force, une pensée maîtresse ! Il n'y a qu'un seul acteur qui est un véritable interprète majeur des textes claudéliens et c'est Alain Cuny ».
Paul Claudel définit Alain Cuny comme « une cathédrale vivante ».
1 min. 30-1 min. 32.
Propos de Paul Claudel repris dans : *Les Nuits de France Culture*. 2019. Émission radio. Produite par Philippe Garbit. Diffusée le 10 novembre 2019. France Culture.
Éric Ruf compare à l'envi la langue claudélienne à la langue hugolienne.
- *L'invité culture*. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.
- « *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo ». *Un Livre, Un Jour*. France 3. Émission télévisée. Éric Ruf, intervenant. Diffusée le 27 mars 2019. France 3.
[1081] Hélène Chevrier, *op. cit.*, p. 13.
[1082] Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », *De la Scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 104.
[1083] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 35.

échouer la danse[1084] ». C'est, à l'en croire, la raison pour laquelle seuls les déséquilibristes s'avèrent capables de danser.

Caractérisée non seulement par le contrôle et le déséquilibre, mais aussi par la tension et le relâchement, cette « danse contemporaine » est à la fois violente, tendre, sensuelle et brûlante. Entre verticalité et horizontalité, elle s'apparente à un tombé au sol et à une relève. Proche d'une transe, cette « danse contemporaine » a trait à une confrontation qui induit la proxémie. Il s'agit là d'une proximité dans la distance et vice versa. Le jeu érotique devient cérémoniel. Cette expression corporelle fait partie de ces « étreintes où les corps s'additionnent et se redissocient »[1085]. Rappelons que les personnages claudéliens ne savent pas comment s'étreindre. Pour rendre cela perceptible, les mains des acteurs vont être d'importance. Les mains de l'un agissent érotiquement sur le corps de l'autre. Les rapports conflictuels entre les deux acteurs peuvent faire penser à un duel et pourtant, il s'agit bel et bien d'un duo, car ils se soutiennent, coopèrent et s'entendent parfaitement l'un avec l'autre. Cette expression corporelle est donc comparable à un « duo-duel »[1086], aux arts martiaux et à une lutte[1087], à un *break*[1088], à un « temps-acte » et à un « temps-mouvement »[1089]. Face à cette « danse contemporaine », le spectateur s'interroge sur cette inter-relation, cette interaction, cette « co-

[1084] Odile Cornuz, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », in Barbara Selmeci Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande (éds.), *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Nantes, Defaut, 2012, p. 311.
[1085] Pascal Quignard, *La Nuit Sexuelle*, Paris, Gallimard, 2007, p. 21.
[1086] Propos de Philipe Guisgand.
Philippe Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », communication, le vendredi 12 mai 2017, lors d'une journée d'études organisée par Anne Lempicki et Samuel Watrelot, « Représentation et figuration du corps-à-corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines » à l'Université d'Artois à Arras, article non publié et envoyé par l'auteur.
[1087] Ce sont les mots employés dans le relevé de mise en scène conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.
[1088] Reformulons les propos de Valérie Nativel : un *break* est un court passage improvisé et un écart vis-à-vis d'un ensemble ; ensemble sans lequel cet écart ne peut exister.
Valérie Nativel, « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.
[1089] « La danse, c'est-à-dire le temps-acte, le temps-mouvement auquel il ne suffit plus d'ouvrir l'oreille intérieure, mais avec lequel on correspond, auquel on se donne corps et âme et qui vous prend. C'est à quoi Ysé préparait celui qu'elle aime, tout le reste n'étant que répétition de cette action rythmique, de ce mouvement final ».
Marie-Joséphine Whitaker, « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87e année, n°4, juillet-août 1987, p. 687.

création »[1090], cette « corporéité »[1091], voire cette « intersubjectivité »[1092] et cette « intercorporéité »[1093] intense et poétique entre ces deux comédiens. Qui tient, soutient ou étreint l'autre ?[1094] Qui porte qui ? Qui est la poupée / le pantin et qui en est le manipulateur / la manipulatrice ? Comment comprendre cet échange gestuel, cet « entre-peaux » inventé[1095], ce « dialogue gravitaire »[1096] et ce « combat de sumo amoureux, à ras de terre » (pour reprendre les termes d'Éric Ruf, lors de notre premier entretien en 2017[1097]) ? Comment leurs deux corps parviennent-ils, par mouvements désordonnés, à ne former plus qu'un seul corps, proche de celui initialement formé par Adam et Ève ?[1098] : « La représentation chorégraphique a ceci de particulier qu'elle existe à partir du regard du spectateur, qui en valide l'existence dans l'instant même où elle se crée dans l'espace, où un précipité se cristallise », et ce, dans l'immédiateté de la performance[1099]. Reste à définir s'il s'agit d'un geste poétique, d'un geste chorégraphique ou des deux à la fois et ce que cela induit en termes de relations non seulement entre les deux exécutants, mais aussi avec les spectateurs.

[1090] La co-création est « l'implication d'une pluralité d'acteurs dans l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet ou d'une action ».
Madeleine Akrich, « Co-construction », article consulté en ligne sur http://www.participation-et-democratie.fr/es/dico/co-construction le 5 mai 2020.

[1091] Julie Perrin, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », conférence donnée lors du colloque international « Projections : des organes hors du corps » les 13-14 octobre 2006 au MAC-VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.

[1092] Christian Hauer, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », in Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (éds.), *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 17.

[1093] « L'intercorporéité, "trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes", peut être considérée comme ce qui fonde et articule chaque facette d'une corporéité ».
« Bernard M., "L'Altérité originaire ou les mirages de l'identité", *Protée*, "Danse et altérité", n° 2, vol. 29, Québec, automne 2000, p. 22 ».
Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 7.

[1094] Question rhétorique posée par Arnaud Laporte à Marina Hands et à Éric Ruf.
Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.

[1095] Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 180 : « contact peau à peau […]. Temps de la tactilité, de la réception et du don, lors duquel il ne s'agit pas tant de faire peau commune que d'inventer de l'*entre-peaux* ».

[1096] Christine Roquet, « Méditations sur le *porter* », *op. cit.*, p. 192.

[1097] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 513.

[1098] Lors du colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*, Yves Beaunesne a affirmé que Madeleine Marion fut particulièrement émue « de voir à quel point […] Ysé et Mesa finissaient imbriqués l'un dans l'autre […], en une seule chair ».
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 455.

[1099] Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, n°47-48, 2010/1-2, p. 17.

Introduite par Michel Bernard, l'acception « corporéité » induit la notion d'« ouverture » et « entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces »[1100]. Michel Bernard se rapproche ainsi de l'avis phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty,

> dont il retient l'analyse du fonctionnement […] de la sensation : les sensations, réversibles, à la fois passives et actives, organisent un rapport au monde sur le mode de la rencontre et de la réciprocité. Le corps est à la fois touchant et touché, dans une circulation intrasensorielle permanente, doublée d'une circulation intersensorielle (les sens se contaminent et s'influencent, dans leur mode de fonctionnement même). Ce mode d'être au monde, Merleau-Ponty le désigne par le terme métaphorique de chair. La chair, c'est ce qui relie ce corps sensible au monde et les confond[1101].

Si le mystère propre au théâtre est de permettre aux mots de se faire chair, avec Paul Claudel, l'énigme théâtrale s'agrandit encore davantage, car l'acteur ignore si le verbe s'est fait chair ou s'il s'agit du phénomène inverse[1102]. Toujours est-il que la danse permet d'injecter du corps à la représentation. Encore faut-il savoir s'il s'agit d'un corps doué de langage ou d'un corps fantasmé et désirant. *De facto*, une tension se crée entre la copulation corporelle et fluidique des acteurs et, dans ce cas précis, la langue claudélienne, confirmée en ces termes par Éric Ruf :

> Ce n'est pas un abandon total car on ne s'abandonne vraiment jamais au théâtre. On essaye de ne pas postillonner dans le visage de son camarade, on essaye de faire en sorte de ne pas lui casser le bras, on essaye de faire en sorte qu'il puisse parler, on essaye de faire en sorte qu'il soit face public et non pas totalement de dos. On a toutes ces conventions-là au théâtre et on fait attention à son partenaire surtout quand on l'estime. Ce qui est tout à fait le cas avec Marina, mais on sentait qu'il y avait un équilibre à trouver entre la lutte gréco-romaine et le fait de pouvoir dire le texte. De temps en temps, l'effort physique aide à énoncer un texte qui sinon deviendrait trop éthéré, trop construit, trop poétique s'il n'était pas passé par le tamis d'un mouvement, d'une sudation, d'un épuisement, d'un essoufflement. On sent qu'il y a de la matière, on sent qu'il faut monter sur un cheval. Le partenaire peut servir de cheval double. Je suis monté et je te monte. Il y a quelque chose comme cela où on se met dans une cavalcade[1103].

Selon Charlotte Gagné-Dumais, le corps de l'acteur est effectivement « un corps qui peut s'épuiser, manquer de souffle […], toujours en proie à […] l'imprévu »[1104].

[1100] Julie Perrin, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », conférence donnée lors du colloque international « Projections : des organes hors du corps » les 13-14 octobre 2006 au MAC-VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.

[1101] *Idem.*

[1102] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

[1103] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 533.
Dans sa thèse de doctorat, Christine Roquet rappelle qu'étymologiquement, la danse (*tenz*) signifie « tension ». Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 6.

[1104] Charlotte Gagné-Dumais, *Le corps de l'acteur au cinéma et au théâtre : vers une conception du corps intermédial. Recherche-création sur la médiation du cinéma et du théâtre à travers la figure de l'acteur*, Mémoire de Master présenté à l'Université de Montréal, Faculté des arts et sciences (Serge Cardinal, directeur), Montréal, 2017, p. 18.

Partager le plateau revient à échanger des fluides, s'embrasser et se toucher, car il s'agit, la plupart du temps, de raconter des histoires d'amour. Dès lors, il y a lieu de s'attirer et de se rejeter violemment. Dans le théâtre de répertoire, rares sont les scènes de l'ampleur du « duo d'amour » claudélien, aussi agréables pour les acteurs. À l'image du duo Lucrèce Borgia / Don Alphonse d'Este dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, Éric Ruf dit que le « duo d'amour » claudélien est aisément comparable à un duo de danse où est donné à deux interprètes un laps de temps assez long pour danser et au cours duquel les comédiens peuvent se faire happer[1105]. Le comédien affirme d'ailleurs que cette scène entre Ysé et Mesa ressemble à une montagne à franchir. Le théâtre demande un engagement physique de la part des comédiens. C'est même une condition *sine qua non*[1106]. Éric Ruf n'a de cesse de comparer le plateau théâtral à un camp de nudistes où les acteurs apprennent à se connaître / à se co-naître. Dans le cas précisément de cette mise en scène, Marina Hands et Éric Ruf avaient la chance de se connaître déjà très bien. Ils auront ainsi fait les choses dans l'ordre :

> [I]l est assez rare de travailler plusieurs fois avec la même personne. Lorsque cela se produit, cela crée tout à coup des couples un peu curieux. Par exemple, j'ai travaillé avec Marina Hands à la télévision, en-dehors du Français ; puis, elle est entrée au Français et nous avons beaucoup joué ensemble. Nous avons donc un passif d'acteurs ensemble, c'est comme si nous étions un couple constitué dans la mémoire des gens parce que nous avons joué *Phèdre* sous la direction de Chéreau, *Partage de midi* monté par Yves Beaunesne, des spectacles qui ont été vus et remarqués. Dans ce cas, oui, il peut y avoir un phénomène d'appropriation de l'autre, de transmission, de fidélité à l'autre qui existe[1107].

Leur expérience commune aux côtés de Patrice Chéreau ainsi que leur rencontre sur le tournage du téléfilm *Un Pique-Nique chez Osiris* de Nina Companeez auront été de précieux atouts dans leur jeu d'acteurs face à cette mise en danger que représente cette scène d'amour[1108]. Avant de commencer notre premier entretien en 2017, Éric Ruf nous a questionnée au sujet du téléfilm

---

[1105] Éric Ruf aurait d'ailleurs pu retrouver Marina Hands, en 2014, pour interpréter, à ses côtés, ce duo / duel entre Lucrèce Borgia et Don Alphone d'Este, au Théâtre de l'Athénée, sous la direction de Lucie Bérélowitch.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 520-521 et p. 524.

[1106] Marina Hands confirme que le théâtre est sportif.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

[1107] Marion Chénetier-Alev, « Entretien avec Éric Ruf », in Marion Chénetier-Alev (éd.), *op. cit.*, p. 111.

[1108] Nous renvoyons le lecteur à notre article ainsi qu'à notre communication :
- Marine Deregnoncourt, « L'Affaire Dreyfus et l'émancipation féminine : Deux sujets sociétaux revisités par le téléfilm *Un Pique-Nique chez Osiris* », *Operis*, vol. 1, n°1, 2018, Varia [en ligne].
- Marine Deregnoncourt, « L'Affaire Dreyfus vue par les femmes dans le téléfilm de Nina Companeez *Un Pique-Nique chez Osiris* », « Nina Companeez, une femme et des héroïnes », colloque organisé à Paris par Julie de Faramond, Sébastien Le Pajolec, Vincent Lowy, Géraldine Poels, Aurore Renaut et Myriam Tsikounas, du jeudi 18 au samedi 20 novembre 2021.
Nina Companeez, *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38 [DVD].
Éric Ruf confirme qu'avec Marina Hands, il existe une « franche camaraderie », empreinte de « respect » et d' « exigence », pour servir au mieux « l'artisanat » du théâtre.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

de Nina Companeez. Il voulait savoir si nous l'avions visionné. Au cours de l'échange, nous avons donc interrogé l'acteur à ce propos :

> M. D. : *Un Pique-Nique chez Osiris* réalisé par Nina Companeez (2000-France 2) : vous y incarniez Maxime Meyer et vous donniez […] la réplique, bien sûr, à Marina (Héloïse Ancelin) et à Dominique Blanc (Olympe de Cardoville). Quel souvenir vous en gardez de ce tournage ? Vous m'en parliez avant l'interview, donc cela veut dire que ça vous a marqué ! […] vous formiez, là aussi, un couple magnifique tous les deux, d'ores et déjà…
> Éric Ruf : Et c'était la première fois que nous travaillions ensemble ! C'est pour cela que je m'en souviens. On s'est rencontrés et c'était un très joli film de Nina […], dans la veine de *L'Allée du Roi* […]. C'était Dominique Blanc aussi, Dominique Reymond, Jean-Claude Drouot. Il y a beaucoup de copains de plateau qui étaient là. C'était très agréable. Puis, cette jeune Marina, je la connaissais parce que sa mère a une grande histoire avec la Comédie-Française. Notre amitié a démarré un petit peu là et nous étions déjà compatibles. C'était déjà un amour contrarié, semblable à *Roméo et Juliette*, pendant « l'Affaire Dreyfus » avec l'émancipation féminine. On s'est rencontrés là et on était tellement heureux ensuite de se retrouver […]. Il faudrait se dépêcher parce qu'on va bientôt devenir trop âgés mais j'aurais adoré faire *Le Soulier* [*Le Soulier de satin* de Paul Claudel] avec elle […]. Qu'on fasse Rodrigue et Prouhèze, j'aurais adoré cela ![1109].

Lors de notre second entretien en 2019, le comédien a renchéri ainsi : « Ce *Pique-Nique chez Osiris* qui était donc avant [*Phèdre*], il y avait Dominique Blanc dedans, Dominique Reymond et toute cette bande-là donc nous avions déjà un petit peu travaillé ensemble [Marina Hands et lui-même] »[1110]. L'acteur prolonge même sa pensée en ces termes : « Quand on a travaillé avec quelqu'un, on a passé un cap. C'est comme si on avait transpiré ensemble […]. De temps en temps, on peut connaître les gens pendant dix-quinze ans […], et tant qu'on n'a pas joué ensemble, il y a un degré de connaissance qu'on n'arrive pas à passer »[1111]. Dès lors, Éric Ruf nous a confié ceci quant à ce « duo d'amour » claudélien exécuté aux côtés de Marina Hands :

> [O]n a pratiquement tout improvisé […]. Il [Yves Beaunesne] n'avait pas besoin de nous expliquer comment faire les choses. Rien n'est dû au hasard et c'est dû aussi à la connaissance. L'acte II dont je parle, le cimetière, le difficile, on l'a improvisé avec Marina. On l'a improvisé un jour, avec le texte à moitié su, la brochure dans la main. Ce qui importait, là où on avait de la chance, c'est qu'on avait travaillé ensemble et qu'on n'avait pas de pudeur. On a une chose de fraternité avec Marina. C'est ma frangine, d'une certaine manière. On n'a pas de pudeur physique […]. Donc, on peut travailler. On peut mélanger nos sueurs sans problème. On a pu affronter ce truc-là en se disant : « D'accord, on voit à peu près ce qu'ils font logiquement. Qu'est- ce qu'on peut en donner ? Dans quelle mesure ? ». Et la seule chose qu'on pouvait faire, c'est d'essayer de mettre beaucoup de corps tout en respectant beaucoup le texte[1112].

[1109] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 524.

[1110] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 538.

[1111] Propos d'Éric Ruf.
19 min. 43-20 min.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (1/5) Apprendre ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 26 décembre 2016. France Culture.
Après le 8 février 1976, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung*, conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau est déjà partisan de l'idée selon laquelle le théâtre est un « instrument de connaissance ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 148.

[1112] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 518-519.
Cette fraternité et cette sororité nous ont été confirmées par Marina Hands au cours d'une conversation informelle au Théâtre 14, le lundi 20 janvier 2020 : « On s'appelle comme cela, effectivement ! ».

Ce n'est donc pas le metteur en scène qui a mené la danse mais bel et bien Marina Hands et Éric Ruf grâce à leur « complicité physique », leur « relation sensorielle » et leur allo-affection (l'écoute de l'autre)[1113], leur symbiose, leur osmose, leur confiance et leur compréhension mutuelle (au sens latin du terme : *cum- prehendere*, c'est-à-dire « prendre avec », voire « être avec » pour pouvoir « re-faire » à chaque représentation[1114]). C'est précisément ce que le comédien nous a confié lors de notre second entretien en 2019 : « [C]e qu'on retient en tant qu'acteur, ce n'est pas une connaissance intellectuelle mais c'est qu'on est passé à travers. On a compris. On a pris avec et le "pris avec", c'est […] de l'ordre de la sensation, de l'instinct, du réflexe »[1115]. Le caractère improvisé de cette scène claudélienne témoigne de l'importance des « états de corps » des deux acteurs, en « *accordanse* » et en « accordage affectif » (acception due à Daniel Sterne)[1116]. Ceci explique pourquoi, quand nous l'avons interrogé à ce sujet, Éric Ruf se souvenait davantage de cette connaissance / co-naissance partagée avec Marina Hands que de la présence de Frédéric Seguette (l'assistant-chorégraphe du metteur en scène) pour les chorégraphier. Yves Beaunesne le confirme :

> Je les ai vus se mettre dans des états extraordinaires ! Je revois encore Marina Hands et Éric Ruf […], en répétition, s'interrompre là où Claudel leur demandait et le corps immédiatement faisait des choses auxquelles ils ne s'attendaient absolument pas ! […] 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 […][1117].

Durant les répétitions de cette scène d'amour, le metteur en scène affirme 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 que dans les films pseudo-pornographiques[1118] : « En répétition, cela nous emmenait dans des endroits que je n'aurais jamais cru pouvoir atteindre avec un comédien, et peut-être qu'à certains moments je me sentais

---

[1113] Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 22.
[1114] Christian Hauer, *op. cit.*, p. 21 et 26.
[1115] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 542.
[1116] Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 10 et 97.
[1117] Propos d'Yves Beaunesne.
27 min. 53-28 min. 56.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
Il le dit également dans :
Visages inattendus de personnalités. 2014. Émission télévisée. Animée par Emmanuelle Dancourt. Diffusée le 28 juin 2014. KTO TV.
46 min. 16-46 min. 52.
[1118] Propos d'Yves Beaunesne au colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 455.

de trop, j'avais envie de partir, tant l'impudeur se lit et se vit en eux »[1119]. Florence Naugrette l'explicite, quant à elle, en ces termes : « Lorsqu'il [Yves Beaunesne] voyait Éric Ruf et Marina Hands si proches, si emmêlés l'un avec l'autre, il avait une réaction d'admiration mais aussi quasiment d'horreur sacrée devant la puissance de cette relation »[1120]. Selon Bertolt Brecht, le théâtre n'existe pas sans impudeur[1121]. Cela ne démontre-t-il pas que le théâtre est en tous points comparable à un « effet secondaire de l'alchimie du Verbe »[1122] ? C'est ce que semble nous confirmer Éric Ruf, dès notre premier entretien en 2017 :

> 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 comme cela, 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, je ne sais pas comment dire cela autrement. On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante[1123].

Cette énergie qui circule de corps-à-corps ne peut que rejaillir sur le spectateur qui devient ainsi « spectacteur »[1124]. La mise en scène du désir permet, lorsque les acteurs s'abandonnent à leur rôle, une osmose des corps et une « co-construction » actoriale aboutie qui ne peut donc pas laisser indifférent le public, tout comme le suggère Jean-François Dusigne à propos du cinéma chéraldien : « [N]ul ne peut rester insensible à la vision de ces […] corps qui transpirent ensemble, témoignant combien chacun des deux comédiens a non seulement accepté de se

---

[1119] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

[1120] Propos de Florence Naugrette.
23 min. 32-24 min. 24.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.

[1121] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre* 1, Paris, L'Arche, Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil (trad.), 1972-1979, p. 162-163.

[1122] Olivier Py, *op. cit.*, p. 156.

[1123] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 519.

[1124] Nous reprenons ce terme à Christine Roquet.
Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, *op. cit.*, p. 11.
Ces propos sont également tenus par Joëlle Gayot face à Florence Naugrette :
« Il faudrait pouvoir dire aux éditeurs qui n'ont pas forcément vu sur la scène du théâtre des mises en scène de textes de Paul Claudel, la puissance quasi kynesthésique, totalement hypnotique et ravageuse qu'opère la profération de la langue sur le spectateur, sur le corps du spectateur. C'est quelque chose de très étonnant. C'est-à-dire que Claudel, ce n'est pas éthéré, ce n'est pas vaporeux. Claudel, c'est de la terre, c'est du torrent, c'est de la boue. C'est un écrivain qui a vécu en Bourgogne. C'est un paysan, au départ […]. Il y a quelque chose de ça dans son écriture […]. Pour reprendre un terme qu'aimait décidément beaucoup employer Paul Claudel, on est « ensemencés » […], parce que […] il y a un tel éros dans cette langue, il y a une telle libido que c'est une énergie que n'arrête pas le quatrième mur. Elle circule ».
21 min. 30-23 min. 32.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.

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 […] ? »[1125].

Dans le même ordre d'idées, voici les propos de Clément Hervieu-Léger tenus lors des premières répétitions de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde* aux côtés de Patrice Chéreau :

> Ce fut magnifique de voir la rencontre de leurs deux corps [de Waltraud Meier et de Ian Storey], à terre, commençant à se lover l'un dans l'autre, puis se reconnaissant au réveil… Et là a été le génie de Patrice : pour raconter l'histoire de deux êtres qui se retrouvent sur un bateau après tant d'années de séparation, il a fait en sorte que les répétitions au plateau à Milan soient de vraies retrouvailles pour les deux interprètes. Ce travail préparatoire avait aussi permis d'évacuer une certaine forme de timidité[1126].

À en croire Vincent Huguet, il en va de même pour la mise en scène de Patrice Chéreau de *Rêve d'automne* de Jon Fosse (2010)[1127], « oratorio de désir, rejet, amour et deuil »[1128] :

> Pour dire la force du premier face-à-face de *Rêve d'automne*, entre un homme et une femme qui se sont aimés et se retrouvent, Patrice Chéreau parle aux comédiens de *Tristan und Isolde*, cet autre couple qui s'est aimé follement dès le premier regard et se retrouve dix ans plus tard, après un interminable silence. Quels gestes ? Quels regards ? Quelle intonation peut bien prendre la voix ? Et le temps, qui abandonne soudain sa linéarité pour le vertige des boucles. Il n'y a sans doute pas de mot pour dire ce que fait alors le « metteur en scène » ou le cinéaste, cet homme qui va faire voir aux autres, qui va faire exister fugitivement l'instant où deux personnes qui se sont aimées se retrouvent[1129].

Voilà un nouveau lien établi avec Patrice Chéreau. En effet, Clément Hervieu-Léger insiste sur le fait que ce metteur en scène impose une proximité aux acteurs : « l'un sur l'autre ou serrés l'un contre l'autre, comme Valéria Bruni-Tedeschi et Pascal Greggory dans *Rêve d'automne* »[1130]. Les comédiens se voient donc confrontés à la transpiration et à l'odeur corporelle de l'autre.

[1125] Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », *op. cit.*, p. 109.

[1126] Clément Hervieu-Léger, « L'obsession du récit », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *op. cit.*, p. 96.

[1127] Marina Hands devait initialement interpréter le rôle féminin principal de ce spectacle : « travailler à nouveau sous la direction de Patrice Chéreau. Au théâtre de la Ville, à Paris, ce sera *Rêve d'automne* de Jon Fosse, puis nous partirons en tournée avec ce spectacle ».
Propos de Marina Hands.
Roland Massaubau, « Théâtre : Marina Hands : « Ysé est une femme insoumise » », article consulté en ligne sur https://nimes.maville.com/actu/actudet_-theatre-marina-hands-yse-est-une-femme-insoumise-_41878-1144939_actu.Htm le 14 mai 2020.
C'est finalement Valeria Bruni-Tedeschi qui remplace Marina Hands aux côtés de Pascal Greggory.

[1128] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 317..

[1129] Vincent Huguet, « De la maison des pensées », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 114.
Propos de Patrice Chéreau : « Ce qui m'intéressait […] beaucoup, c'était l'histoire d'amour magnifique entre les deux, qui est plus de la moitié de la pièce. *Rêve d'automne*, c'est une scène à deux pendant la moitié de la pièce ».
Hors-champs. 2013. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 9 septembre 2013. France Culture.
24 min. 37-24 min. 48.

[1130] Clément Hervieu-Léger, « J'ai appris de Patrice que rien n'était détail », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *op. cit.*, p. 340.

De surcroît, cet instant chorégraphié dans le spectacle claudélien nous paraît s'apparenter à un *contact improvisation*, méthode due à Steve Paxton dans les années 1970 et propre à la danse contemporaine. Généralement en duo, le *contact improvisation* requiert un « engagement total de la corporéité »[1131] et repose sur le déséquilibre ainsi que sur la perte de contrôle « de ses habitus perceptifs et moteurs »[1132]. Lors d'un *contact improvisation*, axé sur la communication par le toucher[1133], la domination se voit partagée entre la femme et l'homme, car seule compte l'interaction. Selon Christian Hauer :

> [S]ans connaissance relationnelle implicite, la relation implicite partagée est impossible […], le lieu même de la rencontre artistique incarne une certaine connaissance relationnelle implicite et rend possible une relation implicite partagée, ce qui est la raison d'être de cette relation intersubjective – tout en nourrissant et en faisant évoluer en retour la connaissance relationnelle implicite de départ[1134].

Il faut donc nécessairement qu'un contact s'opère entre les deux partenaires qui sont obligés d'accepter de porter ou de se laisser porter. Les respirations doivent s'accorder et la « sensibilité corporelle » doit se développer de part et d'autre pour pouvoir favoriser la proprioception[1135]. C'est exactement ce qui se passe lors de ce « duo d'amour ». Soit les propos d'Éric Ruf lors de notre second entretien en 2019 :

> [I]l est utile d'avoir déjà senti nos peaux avec un partenaire parce qu'on n'a pas de mauvaise pudeur de la première fois. On a déjà joué, on a déjà tourné ensemble, on s'est déjà embrassés, on a déjà fait des amants, on s'est déjà entendus, on s'est déjà adorés, on s'est déjà oublié donc tout compte fait, c'est quand même plus simple[1136].

La peau (r)éveillée, la respiration, la vibration et le souffle conjoints de ces deux comédiens peuvent se définir comme un passage allant de l'intérieur vers l'extérieur, autrement dit de l'intime à l'extime et inversement : « Lors d'une scène érotique, il faut être vrai et sentir le soufre », pour reprendre les propos de Fanny Ardant[1137]. Cette dernière affirme également : « Ce n'est pas anodin d'embrasser quelqu'un. Ce n'est pas anodin de le regarder dans les yeux. Donc, c'est vrai, quand on est acteur […], on revient [au] *carnale* »[1138], autrement dit au corps

---

[1131] Christine Roquet, « Méditations sur le *porter* », *op. cit.*, p. 196.
[1132] *Idem.*
Steve Paxton, « Transcription », *Nouvelles de Danse*, n° 17, octobre 1993, p. 40.
[1133] Steve Paxton, « Q & A », *Nouvelles de Danse*, n° 38/39, été 1999, p. 69.
[1134] Christian Hauer, *op. cit.*, p. 21-22.
[1135] La proprioception est à envisager comme un éveil à la fois corporel et sensitif.
Christine Roquet, « Méditations sur le *porter* », *op. cit.*, p. 201.
[1136] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 532.
[1137] Propos de Fanny Ardant.
25 min. 20-25 min. 32.
Une saison au théâtre. 2019. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 23 juin 2019. France Culture.
[1138] Propos de Fanny Ardant.
24 min. 45-25 min. 08.
C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 31 janvier 2022. France 5.

dans sa dimension charnelle. C'est la raison pour laquelle cette scène n'aurait pas été la même avec deux autres acteurs et c'est pourquoi ce « duo d'amour » est plus que du théâtre. Le « moment-présent […] peut permettre d'accéder à autre chose »[1139]. Quand « ce moment-maintenant est accepté par les deux protagonistes, qu'il est saisi dans sa plénitude, quelque chose advient et change la connaissance relationnelle implicite »[1140], faisant place à une rencontre. Éric Ruf le confirme :

> [Q]uand vous avez échangé le plateau, dans des rôles de cousinage, de fraternité, de jeunes premiers et de jeunes premières, partagé une maison comme la Comédie-Française aussi, on ressemble un petit peu, Marina et moi, à ces héros tragiques qui se sont connus trop jeunes pour pouvoir s'aimer. D'une certaine manière, il y a quelque chose comme ça. On est nés ensemble. Il y a quelque chose de semblable. On a nagé dans les mêmes eaux donc ça nous aide aussi […]. Il y a des rôles où il faut être ensemble pour parler de séduction et d'amour. Il faut être athlétique à deux. On fait un porté de cirque […]. Et dans ce genre de cas, il est bon de ne pas avoir de pudeur […]. Il y a certains répertoires où votre partenaire doit être à côté de vous, pas forcément en face. Et pour cela, il faut se rassurer, il faut se sentir, pouvoir se toucher sans devoir se dire : « Est-ce que je peux te toucher ? » ou regarder ce que je vais toucher ou « c'est la première fois que je vais te toucher ». C'est comme cela qu'on appelle, je crois, la proprioception[1141].

Cette expression corporelle singulière apparaît matricielle de cette mise en scène, tout comme la danse d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson pour l'écriture du roman *Le Ravissement de Lol V Stein* par Marguerite Duras[1142]. Après avoir lu, avec grand intérêt, le mémoire de master de Corentin Lahouste (docteur à l'UCL, Louvain-la-Neuve, Belgique), il apparaît que, dans l'un et l'autre cas, la danse métaphorise l'acte sexuel du couple édénique, à savoir Adam et Ève. En l'occurrence, dans le « théâtre intime », le couple est animé par un désir, torturant et nostalgique, proche de la « figure primitive » d'Adam et Ève[1143]. Par essence union charnelle et offrande corporelle à autrui, la danse tend à recomposer le rapport sexuel. Dans son ouvrage *Le Corps et sa danse*, Daniel Sibony témoigne du fait que la danse est

---

Fanny Ardant dit aussi : « Je trouve que, dans la pudeur, ça permet une tension […] dans tout ce qui n'est pas montré, dans l'art de l'ellipse, […] de suggérer : quelque chose qui fait plus appel à l'intelligence et à l'émotion plutôt que de faire partie du documentaire. Il faut laisser la place au rêve. Alors, pour moi, la pudeur, ça sous-entend, comme une force de retenue, donc plus de force ».
25 min. 30-26 min.
C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 31 janvier 2022. France 5.

[1139] Christian Hauer, o*p. cit.*, p. 23.

[1140] *Idem.*

[1141] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 545.
Ce terme « co-naissance » va d'autant mieux au répertoire claudélien que Paul Claudel affirme à l'envi que l'on « naît avec » Dieu.
Précisons aussi qu'en regardant fixement Marina Hands, Éric Ruf revendique l'idée selon laquelle il existe à la Comédie-Française une qualité de jeu, à nulle autre pareille.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

[1142] Corentin Lahouste, *Figurations du transcendant. L'acte sexuel comme absolu chez Marguerite Duras, Hervé Guibert et Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Master présenté à l'UCL, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, (Christophe Meurée et Myriam Watthee-Delmotte, directeurs), 2015, p. 26.

[1143] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 33.

intimement liée au terme « offrande » : « La danse aussi est un sacrifice éludé : on offre son corps, tout entier, mais on n'en finit pas de l'offrir »[1144]. Daniel Sibony ajoute : « La danse n'est pas muette ; elle est langage dans ses "mots" ; elle en joue à plusieurs niveaux – d'intensité, d'énonciation –, mais ce qu'elle dit, nul autre mot dans d'autres langues ne peut le dire »[1145]. À l'image des deux danseurs durassiens, Marina Hands et Éric Ruf expriment ostensiblement, par de simples gestes des bras et des mains, l'érotisme entre Ysé et Mesa ainsi que leur désir l'un pour l'autre. Le mouvement dansé et l'élan des corps font ainsi écho à l'acte sexuel. En effet, le « duo d'amour » claudélien invite à la caresse et à l'érotisme :

> Imaginez un instant ce que serait l'érotisme sans les mains. Pas de caresse, pas de précision, pas de sensualité langoureuse à fleur de peau. Mais à l'inverse, place à l'inventivité, à l'imagination. Le corps est redécouvert de façon à combler l'absence de l'instrument du toucher […]. Mais la main est-elle vraiment ce lien qui unit notre corps à celui d'un autre ? D'où vient la jouissance de la caresse ? Du contact d'une altérité radicale que l'on sait insaisissable ou du désir inassouvi de possession de l'autre ? […]. Du toucher à la caresse, ce sont les sens qui s'entremêlent. De même qu'une voix peut nous toucher par sa mélodie, de même qu'un regard peut s'entendre, les mains observent autant qu'elles palpent, scrutent autant qu'elles frôlent et se reflètent à l'infini dans leur propre toucher touchant[1146].

Si le geste caressant est intimement lié au désir charnel et à l'érotisme, il y a lieu de s'interroger sur la finalité du geste caressant. L'érotisme est avant toute chose « un échange »[1147] qui peut être gestuel et « un rapport à autrui », à la peau et à l'épiderme de l'autre[1148]. L'érotisme est donc une question « intercorporelle » et « intersubjective »[1149]. Qu'attendons-nous de l'autre qui fait l'objet de la caresse ? Loin d'être anodine, la caresse concerne l'être et demeure foncièrement ontologique[1150] . « Il s'agit du très précisément humain de l'homme qui se joue dans la caresse »[1151], car, qui dit caresse, dit intention et désir. La caresse concerne à la fois soi et l'autre. Il faut pouvoir compter sur la subjectivité d'autrui. C'est la

---

[1144] « SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Paris : éditions du Seuil, 1995, p.45 ».
Ilham Al-Hamdani, *op. cit.*, p. 232.
[1145] « SIBONY, Daniel. *Le Corps et sa danse*. Op. cit., p. 88 ».
Ilham Al-Hamdani, *op. cit.*, p. 233.
[1146] Propos d'Adèle Van Reeth.
1 min. 13-2 min.
Les chemins de la philosophie. 2011. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 13 septembre 2011. France Culture.
[1147] Propos de Philipe Guisgand.
Philippe Guisgand, art. cit.
[1148] Propos d'Adèle Van Reeth et de Philipe Cabestan qui commente *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre.
8 min.-10 min. 23.
Les chemins de la philosophie. 2011. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 13 septembre 2011. France Culture.
[1149] *Idem.*
[1150] Propos d'Adèle Van Reeth et de Philipe Cabestan qui commente *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre.
8 min.-10 min. 23.
Les chemins de la philosophie. 2011. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 13 septembre 2011. France Culture.
[1151] *Idem.*

raison pour laquelle une certaine maturité ainsi qu'une maturation du désir s'avèrent nécessaires. Cela peut conduire à la violence et à l'érotisme[1152]. Autant de caractéristiques de ce « duo d'amour » claudélien.

Par ailleurs, selon Philippe Guisgand, il faut que le corps soit disponible pour être en « état de danse ». Il reprend les propos de Dominique Dupuy, à savoir : « une situation proche du vide […], une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir »[1153]. Ce vide primitif et cette disponibilité, cette offrande et cet abandon corporel qui lient le théâtre au sacré, Marina Hands et Éric Ruf les ont trouvés dès la première répétition. Éric Ruf en témoigne : « [S]ur une scène comme cela qui doit se faire un peu dans un grand lâché, finalement ce qu'on a joué au bout de cinquante représentations n'était pas si loin de ce qu'on avait fait la première fois et c'est assez normal »[1154]. À chaque représentation, ils revivent leur première fois en répétition, fondée sur un « non savoir ». Yves Beaunesne le confirme :

> [C]hez Claudel ce n'est pas la compréhension intellectuelle qui est première : il veut d'abord nous faire entrer dans un mouvement. On ne peut pas s'empêcher d'avoir des images quand on lit, et plus encore quand on dit Claudel, et elles sont premières par rapport à la compréhension intellectuelle. C'est ça qui est formidable, c'est d'abord un monde d'images et de sensations[1155].

Éric Ruf abonde en ce sens. Selon lui, 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, essaye et expérimente naïvement la langue à travers son corps. Dès lors, pour un comédien, « savoir par cœur » revient à « savoir par corps ». Valère Novarina en témoigne : « Au théâtre, c'est par la chair que tout se délie et se comprend »[1156]. Il s'agit davantage d'incarnation que de mémoire pure. Il existe ainsi une forme de connaissance propre à l'art théâtral, de laquelle le comédien est en charge, qui n'appartient qu'au théâtre et qui a trait au mystère de l'acteur et à sa présence dans le temps réel de la représentation. Odette Aslan confirme que ce qui produit du théâtre, ce sont « les corps […], la dynamique, la pertinence de la gestuelle et le degré de présence des interprètes »[1157]. Dans le même ordre d'idées, Éric Ruf définit le comédien comme « une bête

---

[1152] Propos de Clara Da Silva et de Philipe Cabestan.
11 min. 50-13 min. 20.
Les chemins de la philosophie. 2011. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 13 septembre 2011. France Culture.
[1153] « Dominique Dupuy, « Le corps émerveillé », *Marsyas* n° 16, décembre 1990 ».
Propos de Philipe Guigand.
Philippe Guisgand, art. cit.
[1154] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 532-533.
[1155] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.
[1156] « [Valère Novarina] *L'Envers de l'esprit*, *Op. cit*. [Éditions P.O.L., Paris, 2009], p. 60 ».
Ilham Al-Hamdani, *op. cit.*, p. 227.
[1157] Odette Aslan, *op. cit*., p. 20.

de somme » et un « porteur d'eau » qui fait le singe et accepte de se laisser traverser par la langue claudélienne afin de faire passer le sens[1158] :

> Un acteur est celui qui doit lâcher le sens. La grande scène du cimetière chinois dans *Partage de midi* pourrait être étudiée par cinq spécialistes de Claudel, personne ne serait d'accord. Toutes les acceptions ou projets, quand bien même légitimes ou pertinents, feraient débat. Car, il faut, à un moment, que les deux acteurs se lèvent et essaient […]. Soudain tout le monde s'exclame, « Ah c'est cela ! » parce que le sens passe[1159].

C'est bien par le seul truchement de l'acteur que le discours claudélien peut devenir *discorps* et toucher à l'universel[1160].

2.4 « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant »[1161] : vers l'intimité de l'acte sexuel

Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'intimité chéraldienne, Valérie Nativel reprend à son compte une analyse élaborée par Agathe Dumont relative aux formes chorégraphiques brèves (ex. : hip-hop) pour tenter de définir le break, caractéristique de l'ultime version de *La Solitude* koltésienne :

> La forme brève en danse peut […] être vécue comme l'expérimentation d'un vertige du mouvement. Aucun espace ne semble impossible pour ces danses ; si le corps cherche au-delà de ses limites physiologiques, c'est qu'il ne se lance dans ce vertige que pour un temps limité. L'éphémère de ces danses donne au mouvement une qualité de la « dernière chance ». Ce vertige devient par ailleurs le principe moteur – poétique et physiologique – de la danse, non pas comme « laiss[er] faire » mais comme « lâch[er] prise ». Il s'agit donc d'un parti pris tonique où l'aspect performatif est vite relayé par une qualité d'écriture juste et nécessaire. On peut ainsi toucher le relâchement par la virtuosité, toucher la composition par l'improvisation et la pérennité d'un matériau corporel par l'éphémère d'une expérience fulgurante[1162].

[1158] Propos d'Éric Ruf.
- 1h 44 min. 25-1h 48 min.
Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 8 mai 2020.
- 11 min. 55-13 min. 10.
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 26 décembre 2016. France Culture.
- 32 min. 14-33 min. 04.
CitedelareussiteTV, « Cité de la réussite 2017 - 38 - Art, éducation, entreprise... », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=ZJb723yBfUk le 8 mai 2020.

[1159] Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *op. cit.*, p. 277.
Odette Aslan rappelle qu'en allemand, « répéter » se dit « *proben* », autrement dit « essayer ».
Odette Aslan, « Introduction. Répéter. *To rehearse*. *Ensayar*. *Proben* », in Georges Banu (éd.), *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 25.

[1160] Propos de Philipe Guigand.
Philippe Guisgand, art. cit.

[1161] Titre de l'article de Didier Plassard : Didier Plassard, « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur », *Alternatives théâtrales*, n°104, 2010, p. 2-5.

[1162] « Agathe Dumont, « Danses : la course au temps et à l'espace. Un regard sur la fulgurance », journées d'étude de l'école doctorale *ASSIC* (Paris III), *Les formes brèves*, INHA, 12 et 13 mai 2007, texte inédit ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 214.

Ce qui se passe, d'une part, entre Hippolyte et Aricie dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine et, d'autre part, entre Mesa et Ysé dans la mise en scène beaunesnienne de *Partage de midi* de Paul Claudel nous paraît intrinsèquement lié à ces dires énoncés ci-dessus. Adepte du corps-à-corps, Patrice Chéreau n'a pourtant jamais mis en scène de ballet :

> À moins qu'il n'ait jamais rien fait d'autre. Son propre corps est déjà un instrument de travail primordial. A la fois taureau et torero, lion et dompteur, il est célèbre pour arpenter les plateaux à grandes enjambées, comme un marathonien de haut niveau […]. Ange gardien, alter ego, seconde peau, Patrice Chéreau aime coller physiquement aux acteurs. Comme son père peintre, il a besoin de travailler la matière, de la pétrir de ses […] mains […][1163].

Nous souhaitons insister sur ce fait, car c'est important : l'ombre de Patrice Chéreau plane sur tous ceux qui ont travaillé avec lui. Il nous apparaît donc qu'à l'image d'Hippolyte et d'Aricie sous la direction de Patrice Chéreau, le « duo d'amour » claudélien, improvisé en répétition et exécuté par Marina Hands et Éric Ruf sous le regard d'Yves Beaunesne, fait également écho au film *Intimité*, cristallisation de l'esthétique chéraldienne[1164].

Inspiré par la nouvelle *Nightlight* (*Veilleuse*, extraite du recueil *Des bleus à l'amour*[1165]) et le roman *Intimacy* (*Intimité*) d'Hanif Kureishi, auteur découvert aux côtés de Bernard-Marie Koltès, ce film permet à Patrice Chéreau d'explorer les rapports entre les femmes et les hommes, la sexualité et les relations entre théâtre et sensualité. Ce film raconte « l'histoire d'une passion sexuelle »[1166], semblable à celle vécue par Marguerite Pélicier, la mère de l'artiste[1167]. Cette production chéraldienne, au récit minimaliste, au nombre réduit de comédiens et à la mise en scène épurée, se construit à partir de la « sexualité muette » partagée, à sept reprises, chaque mercredi, par Claire et Jay[1168]. Les rapports sexuels entre ces deux corps se trouvent au fondement de la narration[1169] :

[1163] Propos de Marine Landrot.
Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 52.
[1164] Dominique Blanc confirme que Patrice Chéreau entend, notamment lors du tournage du film *Ceux qui m'aiment prendront le train*, « arracher » les « vérités » et les « intimités » des comédiens.
33 min. 46-34 min.
Frédéric Bonnaud, « Patrice Chéreau, affinités électives. Table-ronde », vidéo consultée en ligne sur https://www.cinematheque.fr/video/964.html le 15 mai 2020.
[1165] « Hanif Kureishi, *Des bleus à l'amour*, Paris, Christian Bourgois, 1998 [310 p.] ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 150.
[1166] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 113.
Ana Vinuela précise que Patrice Chéreau se sert pour la première fois de la langue anglaise pour pouvoir tourner ce film.
Ana Vinuela, « L'aventure transnationale d'*Intimité* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 366.
[1167] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 134.
Propos de Patrice Chéreau.
Marie-Laure Blot, *op. cit.*, p. 90.
[1168] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 115.
[1169] Un tel parti pris ne va pas sans produire des tensions, tant en France qu'en Angleterre, les deux pays coproducteurs de ce film.

> Ils font l'amour à même le sol comme on livre une bataille. Ce n'est qu'un début mais où se joue déjà l'un des paris du film : la représentation du désir physique […], ces scènes possèdent une beauté inédite : fébriles mais pas frénétiques, impudiques sans être obscènes, elles donnent à suivre, le rougissement des peaux, la concentration quasi douloureuse des regards[1170].

Patrice Chéreau n'a laissé aucunement place à l'improvisation, tant ces scènes d'amour revêtent une importance dramaturgique. Il s'agit de ressentir réellement ce qu'éprouvent les personnages. C'est la raison pour laquelle l'artiste s'est interdit de recourir à la caméra à l'épaule lors de ces scènes d'amour. Les didascalies ont été répétées comme des dialogues de théâtre. Patrice Chéreau est seul avec Kerry Fox et Mark Rylance, ses deux comédiens, nus, en vue de produire une « chorégraphie de l'acte sexuel »[1171]. Mark Rylance affirme que cette expérience fut malaisée à vivre pour lui, car il était, au même titre de Kerry Fox, décortiqué jusqu'à la moëlle. Patrice Chéreau entend tout montrer, y compris une « laideur sublime »[1172], à travers l'œil haptique de la caméra. Générateur d'une « pulsion scopique »[1173], ce procédé s'avère vecteur d'un malaise auprès des spectateurs qui parviennent, par leur simple regard, à palper la peau des acteurs. Intégré à l'histoire des émotions, cet acte sexuel génère deux questions centrales. Que signifie faire l'amour avec quelqu'un et qu'est-ce qu'un couple ? En effet, cet acte sexuel interroge la construction et la durée d'une relation ainsi que le fait de recourir au toucher plutôt qu'à la parole. Cet acte sexuel confronte également le spectateur à l'angoisse de communiquer, à une sexualité torturée et à l'amour désespéré qui unit Claire et Jay. Cet acte sexuel invite aussi à comprendre l'évidence, l'évènement d'une « vraie rencontre » qui provoque un choc corporel[1174], l'introduction du sentiment amoureux dans le jeu des corps et l'explication de l'abandon de leur corps, précisément. La nudité devient ainsi spirituelle. *Intimité* établit aussi un écho entre le *Sonnet 129* de William Shakespeare et *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud[1175], car la sexualité fait place à la solitude de l'être humain.

Ana Vinuela, « L'aventure transnationale d'*Intimité* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *op. cit.*, p. 371.

[1170] Colette Godard cite des propos lus dans *Télérama* : Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit.*, p. 248.

[1171] Propos d'Hanif Kureishi traduits par Jean Rosenthal : Jean Rosenthal, « Nous deux », in Patrice Chéreau, et Anne-Louise Trividic, *Intimité : le scénario, d'après des récits de Hanif Kureishi*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 19.

C'est également le cas dans *Lady Chatterley*, film réalisé par Pascale Ferrand, avec Marina Hands dans le rôle principal. À ce propos, nous renvoyons le lecteur à notre article :

Marine Deregnoncourt, « La représentation littéraire et filmique de l'érotisme féminin dans *L'amant de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence », *Revue Legs et Littérature*, n°13, 2019, p. 209-220.

[1172] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 307.

[1173] - Valérie Nativel, « Appréhender les images. Patrice Chéreau, du théâtre au cinéma », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, *op. cit.*, p. 269.

- Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 36.

[1174] Anne-Louise Trividic, « Ça prend un drôle de tour », in Patrice Chéreau et Anne-Louise Trividic (éds.), *op. cit.*, p. 39.

[1175] Hormis le fait d'avoir grandement influencé non seulement Paul Claudel, mais aussi Patrice Chéreau, Arthur Rimbaud est également comparable, à en croire Anne Delbée et Patrick Dandrey, à Jean Racine.

Dans le scénario de ce film élaboré par Anne-Louise Trividic et Patrice Chéreau[1176], il existe ce type d'indications, reformulées par nos soins :

- Se regarder ;
- Prendre en considération le corps de l'autre ;
- Respirations sonores et peaux collantes ;
- Être serrés l'un contre l'autre, à s'en étouffer ;
- Se heurter corporellement ;
- S'empoigner ;
- Souffle coupé ;
- Rage ;
- Avoir les yeux remplis de larmes ;
- Redécouvrir le sens du toucher ;
- Lumière sur ces amants qui ont partagé l'accouplement ;
- Se regarder profondément, comme pour entrer en l'autre ;
- Corps-à-corps auquel il s'agit de résister ;
- Laisser la femme puis l'homme prendre le contrôle ;
- Écouter l'autre de tout son être.

Toutes ces indications ont trait à un apprentissage sexuel. Par conséquent, les deux acteurs d'*Intimacy* ont vraisemblablement dû se faire réciproquement confiance, sans la moindre retenue. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils aient dû se livrer à des préliminaires, mais les scènes d'amour :

> exigent de chacun une aptitude secrète, aptitude qui départage sans doute, aux yeux de Chéreau, les grands acteurs des moins talentueux : par quelle préparation, tout à fait autonome, parviennent-ils à développer leurs antennes sensibles à chaque prise, à se mettre "à fleur de peau" pour frémir au moindre toucher et se laisser entraîner comme malgré soi dans le rapport convulsif qu'il aura déclenché, contact irruptif suivi de réponses en chaîne abolissant une à une toute retenue…[1177].

- Propos d'Anne Delbée.
37 min. 35.
Centre International Jean Racine, « "Le son de Jean Racine", par Anne Delbée », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Wvrf2G9WYjM le 17 janvier 2022.
- Propos de Patrick Dandrey.
Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », conférence donnée, le 9 octobre 2015, lors d'un cycle de lectures commenté à l'Ecole normale supérieure en 2015-2016.

[1176] Anne-Louise Trividic, « Ça prend un drôle de tour », in Patrice Chéreau et Anne-Louise Trividic (éds.), *op. cit.*, p. 125.

[1177] Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », *op. cit.*, p. 109.

Tel est bien ce qu'il advient dans le « duo d'amour » claudélien[1178]. Anne-Françoise Benhamou postule également que les rapports entre Tristan et Isolde dans l'opéra wagnérien mis en scène, en 2007, par Patrice Chéreau font écho aux amants d'*Intimité*[1179].

En outre, Colette Godard affirme que ce film s'apparente à un « thriller des sentiments »[1180]. Effectivement, la parole, défective lors des rapports sexuels, décide Jay à enquêter et à suivre Claire. Après avoir quitté femme et enfants, Jay réside dans un entresol londonien insalubre. Jay va découvrir que Claire se trouve elle aussi dans une énigme et une impasse vis-à-vis de son métier d'actrice. Chaque semaine, elle donne des cours de théâtre à des amateurs dans une « cave sordide » d'un pub londonien[1181]. Lors d'un de ses cours, deux comédiens amateurs, une femme et un homme, répètent un affrontement amoureux, ressemblant étrangement et de façon extrêmement troublante à la sexualité brutale que Claire connaît avec Jay. La répétition théâtrale s'avère ainsi proche de la sexualité filmique. Cette répétition théâtrale confronte donc Claire à sa propre intimité. D'ailleurs, la peau de l'actrice Kerry Fox est d'importance, tant d'un point de vue narratif que d'un point de vue esthétique[1182]. En effet, c'est sur sa peau (grain de la peau, rougeur et sueur) que se lit le désir[1183]. Selon David Vasse, l'actrice et le spectateur se voient exposés à un interdit, à savoir « du sexe non simulé dans un film non pornographique »[1184]. Se joue entre la comédienne et le metteur en scène une « exigence pudique d'impudeur »[1185]. La caméra prolonge le corps de la comédienne. Dans ce film, Patrice Chéreau a voulu se servir des présupposés nécessaires et requis au théâtre. Il y existe une vertu et une nécessité « de s'écouter, de se regarder vraiment, de donner et de prendre de l'autre »[1186] :

[1178] C'est visible également dans *Lady Chatterley*, film réalisé par Pascale Ferrand, avec Marina Hands dans le rôle principal.
[1179] Anne-Françoise Benhamou, « Cinquante ans de théâtre au présent », *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau*, *op. cit.*, p. 118.
[1180] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit.*, p. 244.
[1181] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, p. 116.
[1182] Cette actrice néo-zélandaise a obtenu le prix d'interprétation féminine lors du festival de Berlin pour ce film. Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 231.
[1183] Françoise Zamour, « Le théâtre des corps, notes sur le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 84-87.
[1184] Propos de David Vasse repris par Valérie Nativel.
Valérie Nativel précise que : « Le caractère pornographique potentiel est annulé par le "jusqu'au-boutisme" de la représentation ».
Valérie Nativel, « Appréhender les images. Patrice Chéreau, du théâtre au cinéma », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, *op. cit.*, p. 279-280.
[1185] *Idem.*
[1186] Propos de Patrice Chéreau dans : Frédéric Sojcher, *op. cit.*, p. 98.

> [Q]u'est-il d'autre, le théâtre, que l'irruption d'un instant exceptionnel où deux êtres « se répondent vraiment », où à travers le jeu ils dévoilent d'eux-mêmes quelque chose d'intime, où une déchirure secrète force le chemin vers le jour et se donne à voir ? […]. À quoi l'acteur selon Chéreau travaille-t-il en effet, sinon à rendre publique la part de lui la plus intime ?[1187].

2.5. Le film de Claude Mouriéras : « l'inadaptation cinématographique »[1188] au cœur de l'intime

En ultime instance, abordons le film de Claude Mouriéras, réalisé à partir de la distribution de la mise en scène beaunesnienne de *Partage de midi* de Paul Claudel[1189]. Envisageons en quoi cette « inadaptation cinématographique » participe à un phénomène d' « ascèse de l'intime »[1190] et constitue, en cela même, une parfaite entrée en matière en vue de la deuxième partie de notre thèse.

À la demande en 2008 de Muriel Mayette (Administratrice Générale de la Comédie-Française de 2006 à 2014), un réalisateur de cinéma différent chaque année crée un film à partir d'un spectacle issu de la programmation d'une saison à la Comédie-Française. Interprètes de ces textes, les comédiens de la troupe se voient confrontés à un nouvel instrument, à savoir la caméra et à une proposition artistique, un espace et un regard inédits, ceux du cinéaste.

Avec un budget de 700 000€, cette réalisation de Claude Mouriéras a été tournée en une semaine, dans des décors naturels, au cours de l'été 2008. Soit les propos d'Hélène Saillon, directrice adjointe de la fiction sur France 2 : « Nous voulions travailler avec la Comédie-Française et offrir une autre manière de faire découvrir une pièce »[1191]. Ce film de Claude

---

[1187] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel, op. cit.*, p. 122 et 128.
« Un grand acteur, c'est quelqu'un qui est capable d'être intime en public ».
Propos de Constantin Stanislavski repris par Gilles David lors de sa « Causerie », le vendredi 3 juillet 2020 à 19h sur « La Comédie Continue… encore ! », (WEB-TV éphémère de la Comédie-Française, qui a perduré lors du premier déconfinement relatif à la pandémie du Coronavirus).
31 min. 38-32 min. 08.

[1188] Nous reprenons ce terme d'« inadaptation » à Julia Gros de Gasquet.
Julia Gros de Gasquet, « Filmer *L'Illusion comique*, réécrire Corneille ? À propos du film de Mathieu Amalric à la Comédie-Française (2010) », article consulté en ligne sur http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=797 le 15 mai 2020.

[1189] Nos dires reposent majoritairement sur notre article : Marine Deregnoncourt, « La transposition d'un *coït* : *Partage de midi* de Paul Claudel vu par Claude Mouriéras ». *CinéTrens*, n°4, 2018, p. 15-20.

[1190] Nous devons cette expression à Valérie Nativel qui doit elle-même le terme d' « ascèse » à Georges Banu quant à la pratique chéraldienne de la lecture à voix haute.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 364-365.
Georges Banu, « La lecture, promesse de théâtre », Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 169.

[1191] Propos d'Hélène Saillon dans : « Claudel renaît en décors naturels », *20 minutes*, 9 septembre 2008.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
Joëlle Gayot précise que ce film, réalisé à partir de la distribution d'un « spectacle sublime » (pour reprendre ses propres termes), a été diffusé sur France 2, en deuxième partie de soirée, le vendredi 3 juin 2011.
57 min. 13-57 min. 44.
Les mercredis du théâtre. 2011. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 1er juin 2011. France Culture.

Mouriéras, le premier du genre, résulte d'une coproduction entre la Comédie-Française et France Télévisions. Les quatre comédiens originels de la mise en scène beaunesnienne disent le texte claudélien hors des murs de la Comédie-Française. C'est la raison pour laquelle précise le producteur Gilles Sandoz : « […] on ne garde ni la mise en scène initiale, ni les costumes »[1192]. Selon Muriel Mayette[1193], il ne s'agit effectivement pas d'une adaptation cinématographique du travail théâtral mais il s'agit davantage de faire jouer et entendre autrement et librement un texte dans le cadre d'une lecture novatrice. Le réalisateur peut ainsi se sentir libre vis-à-vis du texte, autrement dit ne pas l'aborder comme une œuvre immuable mais, *a contrario*, trouver des correspondances inédites et créer des voies souterraines et secrètes. Le scénario étant adapté pour le cinéma, la réalisation fait entendre d'une autre manière la passion, la force, la violence et le caractère résolument moderne de ces textes. Le cinéaste recompose par là même un scénario issu de la pièce choisie, témoignant de son regard de spectateur.

Pour une question de durée télévisuelle, Claude Mouriéras choisit de faire des coupes textuelles afin de privilégier un parti pris spécifique, à savoir l'amour transcendant, fatal, sexuel, corporel et physique d'Ysé et de Mesa. La matière textuelle a donc fait l'objet d'une « (in)adaptation » pour pouvoir tenir en une heure quinze de diffusion. Éric Ruf nous l'a confirmé lors de notre premier entretien en 2017 : « [Claude] a pris une partie de l'œuvre et a laissé une autre partie de l'œuvre. Il était obligé de toute façon pour des questions de durée télévisuelle de faire des coupes. Il a dû trouver une faîtière en se disant : "C'est ça mon principe. Cela va me permettre d'alléger le texte" »[1194].

Le dessein de cette entreprise consiste non seulement à faire découvrir la puissance langagière et dramatique par le travail des acteurs recourant au jeu cinématographique, mais aussi à mettre en exergue des aspects que le théâtre ne peut mettre au jour. La proximité, le rythme, le souffle, les respirations saccadées, les modulations de la voix (*mezza voce*), les silences et les regards diffèrent grandement d'un médium à l'autre. Par la connaissance de son rôle, le comédien partage avec le spectateur son expérience intime de la partition textuelle : « On a fait un film autour d'une pièce de Claudel, *Partage de midi* et on s'est aperçus que

[1192] Propos de Gilles Sandoz dans : « Claudel renaît en décors naturels », *20 minutes*, 9 septembre 2008. Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
[1193] Claude Mouriéras, *Partage de midi. Un film de. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013, 1h15 [DVD].
[1194] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 523.

Claudel était un formidable dialoguiste »[1195]. Cette adaptation filmique fait ainsi entendre autrement la langue claudélienne.

Le phénomène d'« inadaptation » cinématographique se manifeste pleinement dans la scène d'amour, corporelle et physique, vécue par Ysé et Mesa (« duo d'amour », Acte II, scène 2). Rappelons que les protagonistes de *Partage de midi* vivent un coït dans le cimetière d'Happy-Valley à Hong-Kong. L'acte théâtral dont il est question ici apparaît particulier, car il est long et prend du temps. Il y a nécessairement lieu de le figurer, de le représenter et de l'inventer, autrement dit de trouver une équivalence. Le corps scénique (théâtral) faisant place au corps filmique (cinématographique) et le jeu d'acteur variant nécessairement en fonction du média (théâtre ou cinéma) [1196], comment réinventer cet acte sexuel face à la caméra et quel va être le parti pris adopté et privilégié par Claude Mouriéras ? L'amour verbal partagé par Mesa et Ysé a trait à la dimension mystique claudélienne. Quand la mystique fait défaut, place à l'acte sexuel assumé, au trop-plein visuel et à la « blessure » scopique, d'autant que la caméra peut s'approcher, prendre part et renforcer l'intimité corporelle. En effet, elle permet de capter le grain de la peau, le trouble ou la rougeur sur la joue. Éric Ruf affirme d'ailleurs que cette simulation de l'acte sexuel n'est que l'extension, dénudée, de l'amour verbal mystique, caractéristique de l'œuvre claudélienne. Selon lui, il y a moins de pudeur à avoir au cinéma qu'au théâtre :

> Yves […] s'est intéressé à la femme sur le bateau et a ôté tout l'aspect mystique de la pièce. Il en reste évidemment mais il en a ôté une grande partie. La mystique de la pièce fait que tout d'un coup quand ils font l'amour dans le cimetière, l'amour verbal, c'est de la mystique. Quand on n'a plus la mystique, faire l'amour en habits, ce n'est pas simple. À un moment, cela coince et il y a la caméra qui s'approche. Quand bien même, on se mettrait nus sur un plateau […], c'est une forme de nudité mais qui est biblique et de loin. On ne voit pas l'érotisme du corps parce qu'on ne s'approche pas […]. La caméra, elle, peut s'approcher du grain de la peau, du trouble, de la rougeur sur la joue. Moi, je n'ai pas eu beaucoup de problèmes avec cela. On a moins de pudeur, nous les hommes, de montrer notre buste que les femmes, parce que nous avons des seins mais moins convoités que ceux des femmes […]. On se connaissait [Marina Hands et lui-même], donc cela n'était que l'extension sans vêtements que ce qu'on faisait déjà […]. Ce qui est très curieux au cinéma, c'est qu'on n'a pas le temps de chauffer. C'est des mini-séquences partout. D'une certaine manière, c'était presque moins dur. Peau contre peau, bien sèche, petite séquence de cinéma en faisant attention, tout va bien […]. On est loin de cette espèce d'échange de fluides dans lequel nous sommes sur un plateau. Il y a presque moins de pudeur à avoir au cinéma qu'au théâtre[1197].

[1195] Propos d'Olivier Giel, délégué général des productions extérieures et de l'audiovisuel à la Comédie-Française. Catherine Perrin, « La Comédie-Française, une institution fascinante et actuelle », média consulté en ligne sur http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/medium-large/segments/entrevue/32384/comedie-francaise-olivier-giel le 19 mai 2020.
[1196] Charlotte Gagné-Dumais, *op. cit.*, p. 15-16.
[1197] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 523.

L'échange de fluides et les secrétions corporelles, telles que le crachat ou la transpiration omniprésents dans la mise en scène, diffèrent donc grandement de ce qui se passe à l'écran. Les comédiens se livrent ainsi à une forme d'ascèse sous forme de « courtes performances »[1198].

En outre, Ysé (Marina Hands) et Mesa (Éric Ruf) sont véritablement mis en avant vis-à-vis des deux autres membres du quatuor, à savoir Amalric (Hervé Pierre) et De Ciz (Christian Gonon). En effet, le film est divisé en trois parties, correspondant respectivement aux trois actes théâtraux. En regard du troisième acte (Troisième partie : 21 min.), les deux premiers (Deux premières parties : 28 min. 04 sec. et 23 min. 16 sec.) sont davantage mis en valeur pour permettre une dilatation des échanges et des rapports amoureux entre Mesa et Ysé. La division en actes inscrit ainsi l'œuvre dans un genre dramatique et l'action dans une durée « scénique » ou « écranique »[1199].

Par ailleurs, les entrées et sorties des personnages rythment l'enchaînement des séquences, introduites par la « SONATE n°5 pour violon et piano en fa majeur Opus 24 Printemps » de Beethoven[1200]. Ce choix musical n'est vraisemblablement pas anodin. Dans la littérature (ex. de la pastorale antique ou de la littérature courtoise médiévale), le printemps est la saison fréquemment corrélée à la naissance et au développement du sentiment amoureux[1201].

Le décor, quant à lui, s'apparente à un huis clos dans un hangar contemporain désaffecté, filmé autant en intérieur qu'en extérieur. Ce huis clos accentue une tension d'ordre narratif (entre les quatre personnages qui se regardent et se défient sans cesse l'un l'autre) et d'ordre sexuel (Ysé et Mesa par leurs échanges de désirs de regards et regards de désir). En tant que spectacle dramatique, le film impose, d'une part, la contrainte de la dramatisation ou mise en drame des évènements et des personnages par le suspense, le dialogue et les interactions (naissance et développement de l'histoire d'amour entre Mesa et Ysé). D'autre part, le film impose aussi la contrainte de la visualisation, car il y a lieu de (dé-)montrer clairement les choses, d'où l'érotisation corporelle et sexuelle précédemment explicitée.

[1198] Charlotte Gagné-Dumais, *op. cit.*, p. 16.

[1199] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1995, p. 155-156.

[1200] Interprètes : « Wilhelm Kempff et Yehudi Menuhin (p)1970 Deutsche Grammophon GmbH
Avec l'autorisation de Universal Music Vision ».
Claude Mouriéras, *Partage de midi. Un film de. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013, 1h15 [DVD].

[1201] Mattia Cavagna, *Explication de textes médiévaux I : Ancien Français. Notes du cours LROM1230*, « Explication de textes médiévaux I : Ancien Français » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2011.
Dans *Le Roman de la Rose* par exemple, l'aventure du poète se passe au printemps.

La caméra peut également se braquer sur un personnage quand le spectateur entend les voix d'autres protagonistes et produire un hors champ. Tel est notamment le cas lors de l'acte sexuel en clair / obscur partagé par Ysé et Mesa. Le spectateur entend la voix de l'héroïne tandis que la caméra s'axe sur De Ciz. Ceci est intrinsèquement lié à la contrainte filmique du déplacement. Au regard de la mise en scène, le cadrage propose un contrepoint ou une nouvelle direction avec un personnage qui n'est pas acteur mais spectateur de l'action. Cela permet ainsi d'étoffer l'œuvre par la focalisation sur les protagonistes phares et sur des instants particuliers et singuliers, à l'image du « duo d'amour » de la scène 2 de l'acte II de l'œuvre claudélienne. Cette focalisation sur certains moments forts, sous forme de courtes performances filmiques, telle une ascèse, nous conduisent naturellement à notre seconde partie de thèse. Auparavant, au terme de cette première partie d'analyse, il nous apparaît opportun de faire le point et de proposer une conclusion intermédiaire.

Figure théâtrale émergeante dans les années 1960, Patrice Chéreau a mis au jour, dès ses premières créations au Lycée-Louis-le-Grand à Paris, au Théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville et au Piccolo Teatro à Milan, une « problématique de la subjectivité »[1202]. Comme nous l'avons envisagé dans un premier chapitre, cela s'avère un terreau extrêmement fertile pour l'intime. Artiste initialement engagé, Patrice Chéreau a fini par s'émanciper et s'individualiser en imposant ses propres motifs et ses obsessions récurrentes. Il est ainsi passé de l'influence de la « forme dramatique » sur la société à « l'expressivité d'une intériorité confrontée à l'altérité »[1203].

Dans un deuxième chapitre, nous avons vu, d'une part, que le huis clos secret des répétitions permettait à Patrice Chéreau de (re)chercher chez les acteurs leur intimité en vue de l'extérioriser au mieux et de raconter des histoires avec eux à destination d'un public. *De facto*, en tant que huis clos intime, le lieu de répétition demeure privé et ne peut donc tolérer un quelconque regard intrusif, excepté celui du réalisateur Stéphane Metge[1204], tant Patrice Chéreau entend guider amoureusement les comédiens pour mieux déployer leur subjectivité et révéler leur intimité corporelle. S'il existe une « méthode Chéreau », elle consiste donc à

[1202] Nous reprenons les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », *op. cit*., p. 34.
[1203] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 35.
[1204] « P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude* » repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », *Op. cit*. ».
Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *La direction d'acteurs*, *op. cit*., p. 211.

transformer l'intérieur de l'acteur par le biais de la violence extérieure, révéler la personne qui contient cette violence, et par là même mettre au jour son intimité[1205].

D'autre part, nous avons envisagé à quel point Yves Beaunesne se pose en héritier de Patrice Chéreau. Effectivement, qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre metteur en scène, tous deux apprécient les mêmes auteurs (tant classiques que contemporains) et agissent de la même manière en répétition avec les comédiens. Ils s'attachent à une diction, à la fois proche du parler quotidien et du parlé-chanté. Les deux artistes veulent faire entendre, au premier sens du terme, les textes d'auteurs. En ce sens, ce sont deux metteurs en scène « textocentristes », c'est-à-dire prioritairement axés sur le texte de théâtre. Ils s'essayent l'un et l'autre à la mise en scène d'opéras, sont influencés par la musique ainsi que par la danse contemporaine. En définitive, ils cherchent continuellement à établir des ponts entre les différentes disciplines artistiques.

Dans un troisième chapitre, nous avons abordé le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck comme une confrontation entre l'intime et le langage. Devenue emblématique, la mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute* de Marivaux a fortement influencé le travail d'Yves Beaunesne sur *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. En effet, *La Dispute* demeure un spectacle-charnière pour l'élaboration d'un « moi-peau », autrement dit d'une surface d'échanges qui permet de donner corps à l'intime et d'accéder à l'intériorité, voilée par le langage, soit à « notre être intime perdu dans l'indéfini du langage »[1206].

Grâce à tous ces présupposés, nous en sommes venue au cœur de la première partie de notre thèse, à savoir le quatrième chapitre consacré à *Phèdre* de Jean Racine, selon Patrice Chéreau et à *Partage de midi* de Paul Claudel, vu par Yves Beaunesne. Pour ce faire, nous avons procédé en deux temps, l'un dédié à Patrice Chéreau et l'autre à Yves Beaunesne.

Selon Valérie Nativel, l'esthétique chéraldienne consiste en une « ex/peau/sition », quitte à côtoyer l'obscène[1207]. Lieu où se déploie la sensualité, la peau met au jour l'équivocité du désir, à la fois coup ou caresse, main ou griffe. La peau est à la fois une carapace et une interface qui permet un échange avec l'autre. Elle s'apparente ainsi à une intersection entre le moi et l'autre et est tout autant lieu de défense que surface d'expression. Les émotions peuvent se lire sur l'épiderme. Tel le parchemin d'une individualité offerte au regard du spectateur, la

[1205] Augustin Besnier, « Y compris les silences », », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant, *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra, op. cit.*, p. 82.
[1206] Propos de Jean-Pierre Sarrazac.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 104.
[1207] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 96.

peau est aussi bien un organe protecteur qu'un lieu de monstration. Dès lors, la peau fait l'objet d'un paradoxe. De nature chiasmatique, elle désigne à la fois l'intérieur (l'intériorité) et l'extérieur (l'extériorité).

À l'image de Valérie Nativel quant au théâtre koltésien mis fréquemment en scène par Patrice Chéreau, nous avons postulé que le corps du théâtre racinien et claudélien, mis en scène respectivement par Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, est « suintant ». En effet, ces répertoires partagent la caractéristique du « réel physique de la chair suintante »[1208], autrement dit d'une extériorité radicale. Le « corps suintant » doit se penser comme une muqueuse, à savoir une membrane poreuse et vulnérable où le désir s'infiltre, tel un venin ou une épée qui pourfend les corps et les cœurs. Le corps, que l'on souhaite carapace, apparaît un corps suintant, « effusif » [1209], bouillonnant, à situer dans la logique du débordement, de l'excès et du trop-plein.

Au corps suintant, qui échappe à ses frontières et excède ses contours[1210], correspond une « esthétique des sécrétions »[1211]. De fait, le spectateur ne peut qu'être troublé par la manifestation visible de la sueur, de la salive, des larmes et du sang — c'est le cas lors de la mort d'Hippolyte dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine — ou l'échange de fluides (crachat et transpiration) entre Marina Hands et Éric Ruf, tels Isolde et Tristan, au cours du « duo d'amour » 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 chair[1212], en tant que voie d'accès à une intimité psychique et physique, lieu de combat perpétuel, et au caractère proprement violent des sentiments.

En vue de le démontrer, nous sommes, tout d'abord, passée par les mises en scène chéraldiennes de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et d'*Hamlet* de William Shakespeare, car sa version de *Phèdre*, annonciatrice de sa vision de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde,* est incompréhensible sans ces détours. *De facto,* Patrice Chéreau accorde une importance capitale aux mots depuis sa fréquentation du théâtre de Bernard-Marie Koltès et au combat qu'il a dû mener lui-même pour le comprendre et l'interpréter. En

[1208] Marie-Thérèse Mathet, « La scène de l'opéra *Lucia De Lammermoor* dans *Madame Bovary* », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *op. cit.*, p. 134.
[1209] David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 95-104.
[1210] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 282.
[1211] *Ibid.*, p. 221.
[1212] *Ibid.*, p. 237.

l'occurrence, quand un metteur en scène s'intéresse à la (quasi) totalité d'une œuvre, cela lui permet non seulement d'interroger l'œuvre en question dans toute sa richesse et sa complexité, mais aussi de comprendre, voire de restituer les différentes interprétations d'un même texte. Patrice Chéreau revient à trois reprises — fait exceptionnel, s'il en est — sur *Dans la solitude des champs de coton*, texte qui est pour lui une matrice, autant formelle que topique.

Cela ne va pas sans grandement influencer aussi sa mise en scène d'*Hamlet* donnée au Festival d'Avignon en 1988, tant l'œuvre koltésienne sous-tend cette création. Force est de constater que le dramaturge anglais intervient à des moments-clés de la carrière de Patrice Chéreau, quand ce dernier choisit de se confronter à des textes contemporains. En effet, William Shakespeare est omniprésent, tout au long du parcours du metteur en scène et paraît matriciel à son imaginaire.

C'est donc tout naturellement que nous avons pu constater que *Phèdre* s'apparentait, d'une part, à la fusion et à l'alliance entre Marivaux, Bernard-Marie Koltès et William Shakespeare. En effet, Patrice Chéreau estime que Bernard-Marie Koltès convoque à la fois William Shakespeare pour la brutalité et la prolifération de la langue et Marivaux pour la ponctuation et la rigueur de la mise en forme textuelle. Dans le même ordre d'idées, le metteur en scène voit Jean Racine sous-tendu par la sauvagerie de William Shakespeare[1213], et par Marivaux qui doit à cet auteur classique sa rigueur formelle[1214]. D'autre part, *Phèdre* de Jean Racine donnera naissance à la mise en scène de Patrice Chéreau de l'opéra *Tristan und Isolde*, opéra de Richard Wagner (2007, Scala de Milan).

En raison de sa rencontre avec l'auteur contemporain qu'est Bernard-Marie Koltès, l'arrivée au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1981 amène Patrice Chéreau à un dépouillement scénique et à un plateau nu. Pour ce faire, il travaille sur la réduction de la forme, cherche à créer une poétique singulière de l'espace et est en quête d'un « deuil du visible », de l'image et du spectaculaire au profit d'un questionnement incessant sur la spécificité du théâtre[1215]. De la salle à l'italienne au dispositif bifrontal, la présence et la corporéité du comédien deviennent centrales au point d'être le point focal des regards. Les corps des acteurs se voient ainsi pris dans un espace marginal et inhabitable, c'est-à-dire un lieu non policé, produisant inévitablement un impact sur les spectateurs, apparaissant à la fois intrus et voyeurs.

[1213] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 372.
[1214] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 21.
[1215] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 55 et 176.

Le dispositif bifrontal induit à la fois vigilance et proxémie. Plutôt qu'un éloignement, ce dispositif crée une intimité avec le public. Les comédiens doivent jouer « à fleur de peau » et oser affronter le regard du public, installé bifrontalement. Ce dispositif résulte d'une réflexion débutée avec la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux. À partir de la petitesse du théâtre, le « théâtre intime » permet d'ouvrir l'espace, à la rencontre du monde, du moi, de soi et de l'autre.

Ce décor bifrontal devient palimpseste, dès l'instant où Patrice Chéreau décide de créer sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine dans ce « même espace de tension »[1216] et de combat sanglant entre un fils (Hippolyte) et son père (Thésée), incarné par Pascal Greggory. De *La Solitude* koltésienne — où il interprétait le Client face à Patrice Chéreau dans le rôle du Dealer — à *Phèdre* de Jean Racine, il existe vraisemblablement une évidence. Cette lutte filiale révélera le désir du fils (Hippolyte) pour celle dont il est (réciproquement) amoureux : Aricie. Preuve s'il en est qu'Hippolyte est au centre des préoccupations dans ce spectacle. Le metteur en scène s'avoue d'ailleurs fasciné par ce protagoniste. Patrice Chéreau entend donner à entendre et à voir le désir d'Hippolyte, amant malheureux d'Aricie. Ces amants deviennent le cœur de cette mise en scène. Ce décentrement s'avère fondateur, omnipotent, capital, fondamental et novateur, car l'attention n'est plus uniquement focalisée sur Phèdre. C'est justement cet ancrage sur le personnage d'Hippolyte et ses rapports violents avec Aricie et Thésée qui confère une modernité à cette lecture de la tragédie racinienne.

Nécessaire et essentielle à cette mise en scène, l'épée, qui pourfend les cœurs et les corps, aura à terme raison du jeune prince et entraînera sa mort. Objet omnipotent, l'épée apparaît palimpseste de Tristan et d'Isolde. C'est pourquoi il nous a paru opportun de passer par la mise en scène de Patrice Chéreau de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner en 2007 à la Scala de Milan, sous la direction musicale de Daniel Barenboim. En effet, *Phèdre* de Jean Racine apparaît palimpseste de cet opéra, tout comme *La Solitude* koltésienne constitue un palimpseste de *Phèdre* de Jean Racine et de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

[1216] Propos d'Éric Ruf.
31 min. 16 sec.
Centre International Jean Racine, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 8 février 2022.

En effet, si Yves Beaunesne a décidé, par la suite, de mettre en scène une œuvre de Paul Claudel, c'était pour mieux révéler Marina Hands et Éric Ruf, comédiens qu'il a préalablement admirés dans les rôles respectifs d'Aricie et d'Hippolyte, sous le regard de Patrice Chéreau. Effectivement, après *La Princesse de Maleine* de Maurice Maeterlinck, Yves Beaunesne décide, sur les conseils et les encouragements de François Claudel, petit-fils de l'auteur, d'approcher *Partage de midi* de Paul Claudel. Il choisit cette pièce en souvenir des acteurs Marina Hands et Éric Ruf et de la puissance de leur duo scénique. Il ne voit donc qu'eux pour incarner les deux rôles principaux du drame claudélien, à savoir Ysé et Mesa.

Dans ce contexte, nous avons beaucoup insisté sur le « duo d'amour » (Acte II, scène 2), car il démontre la complicité singulièrement charnelle qui unit les deux comédiens. Leur expérience commune aux côtés de Patrice Chéreau ainsi que leur rencontre sur le tournage du téléfilm *Un Pique-Nique chez Osiris* de Nina Companeez auront été de précieux atouts dans leur jeu d'acteurs face à cette mise en danger que représente cette scène d'amour, invitant à l'érotisme et qui, sous l'impulsion de ces deux comédiens, devient une « danse contemporaine », improvisée au cours des répétitions, sous le regard fasciné et médusé du metteur en scène.

Dans ce cadre, nous avons souhaité à nouveau insister sur un fait prépondérant : l'ombre de Patrice Chéreau plane sur tous ceux qui ont travaillé avec lui. Il nous est donc apparu qu'à l'image d'Hippolyte et d'Aricie sous la direction de Patrice Chéreau, le « duo d'amour » claudélien, improvisé en répétition et exécuté par Marina Hands et Éric Ruf sous le regard d'Yves Beaunesne, fait aussi écho à *Intimité*, cristallisation filmique de l'esthétique chéraldienne.

Quant au film réalisé par Claude Mouriéras à partir de la distribution du spectacle beaunesnien, il constitue la parfaite transition vers notre deuxième partie de thèse intitulée « Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue ». En effet, lié à la diction, l'accent définit la singularité absolue non seulement des personnages, mais aussi et surtout de leurs interprètes[1217]. Tel est le cas de Marina Hands et d'Éric Ruf, jouant et luttant (*pro et contra*) avec le silence.

[1217] Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 236.

Deuxième partie :

Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue

Chapitre 1 :
La lecture à haute voix
comme « ascèse de l'intime »[1218]

Le premier chapitre de notre seconde partie de thèse est consacré à la lecture à haute voix. Même si *a priori* le théâtre ne se lit pas[1219], il n'en reste pas moins que cette pratique offre des clés de compréhension de l'intime et constitue le point d'orgue de sa représentation. Se logeant au cœur de ce processus, le dépouillement fait accéder au théâtre réduit à sa plus simple expression textuelle, conduisant à une épure. Ce procédé révèle l'intimité d'un auteur et fait pénétrer dans l'écoute intérieure des acteurs qui paraissent brochure à la main sur scène. Dans ce dispositif minimaliste, seul le texte théâtral donné à entendre et à transmettre, dans sa pureté, demeure au cœur des préoccupations. Dès lors, par essence, la lecture demeure une action privée qui devient publique. Par ce fait même, il s'agit là de l'« extimation » d'une pratique liée à l'intimité du rapport d'un lecteur à un texte spécifique[1220]. Maria Casarès et Alain Cuny ont confié à Blandine Masson à quel point l'exercice de la lecture est complexe, car c'est un art qui exige concentration, technique, intelligence et compréhension maximale du texte lu : « La lecture est une création à part entière, humble et solitaire de la part de l'acteur. C'est un cœur mis à nu, c'est marcher et danser sur un fil et risquer à tout moment de tomber. La lecture fait peu de bruit, elle est parfois comme un recueillement »[1221]. C'est ce que nous allons aborder dès à présent avec les lectures de Marina Hands et d'Éric Ruf de larges extraits de *Partage de midi* lors des Rencontres de Brangues en 2007 et des *Lettres à Ysé* en 2020 sur la « Comédie Continue ! », avant d'en proposer une étude comparée.

[1218] Valérie Nativel s'inspire des propos de Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 339.
[1219] À moins de s'appeler Alfred de Musset et de revendiquer *Un théâtre dans un fauteuil*.
[1220] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 385.
[1221] Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 2088].

1. *Partage de midi* aux « Rencontres de Brangues » en 2007

> « La voix nous invite à pénétrer dans le secret d'une intimité qui fait le choix de s'exposer »
>
> Valérie Nativel[1222].

Le vendredi 1er juillet 2007 s'est déroulée la troisième journée des « Rencontres de Brangues » intitulée « La Quête »[1223]. Cette journée a pris fin à 21h30 avec : « Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa) dans *Partage de Midi* mis en scène par Yves Beaunesne à la Comédie-Française »[1224]. James Lawler définit ces deux comédiens comme de « remarquables Ysé et Mesa »[1225]. Lors d'un échange de courriels le 4 novembre 2018 avec Sever Martinot-Lagarde, auteur d'un compte-rendu de cet évènement, celui-ci nous a confié : « [L]a lecture spectacle […] se passait devant la "ferme" du Château de Brangues […]. Marina Hands et Eric Ruf se tenaient derrière un pupitre et lisaient / disaient leur texte, devant les spectateurs assis sur des gradins. Tout l'intérêt était dans le travail de la voix »[1226]. En effet, « privés de jeu, ils font entendre un texte chargé d'émotion, intériorisant toute une mise en scène qui ne paraît plus qu'à la contraction d'un muscle ou à un geste de la main à peine esquissé »[1227]. Auditeur, regardant et confident, le public présent est invité à faire appel à sa qualité d'écoute.

[1222] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 380.

[1223] Préalablement à sa retraite, Paul Claudel achète le Château de Brangues en 1927. Il y trouve un lieu stable non seulement pour lui, mais aussi pour ses proches. Il passera quelques étés en cette demeure, avant de mourir en 1955.

Entre 1972 et 2001, grâce à Jacqueline Veinstein et Renée Nantet-Claudel ainsi qu'au concours de l'Association des Amis du Château de Brangues, se tiennent, une fois par an, les rencontres à Brangues, au programme diversifié. S'y croisent des artistes du monde entier.

Propos issus du programme de l'évènement.

Lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien, François Claudel et son épouse Muriel nous ont confié que cette diversité est autant un précieux atout qu'un danger, car l'œuvre de Paul Claudel peut se voir quelque peu mise de côté au profit d'autres performances.

Seul un compte-rendu rédigé par Sever Martinot-Lagarde pour l'un des bulletins de la Société est conservé de cette lecture à voix haute donnée par Marina Hands et Éric Ruf.

Sever Martinot-Lagarde, « Sur la scène de Brangues : les représentations aux rencontres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Paris, Société Paul Claudel, n° 187, 2007, p. 44.

« Une scène du monde est toujours une scène de l'excès. L'objet dépasse le seul plateau. Il s'agit toujours d'un voyage, et partir c'est toujours arriver. À tout prendre la terre est bien ronde, avec plus d'eau que de terre et plus de ciel que de terre et d'eau. Il faut prendre le large. Il s'agit, dans cette troisième journée, d'interroger un élargissement de la scène, une démesure des projets ».

James Lawler, « Rencontres de Brangues 2007 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Paris, Société Paul Claudel, n° 187, 2007, p. 37.

[1224] Propos du programme de l'évènement.

James Lawler, *op. cit.*, p. 37.

[1225] *Ibid.*, p. 38.

[1226] Propos de Sever Martinot-Lagarde, lors d'un échange de courriels, le 4 novembre 2018.

[1227] Sever Martinot-Lagarde, *op. cit.*, p. 44.

Les trois extraits choisis de *Partage de midi* constituent les trois temps forts de la pièce :

- « la contre-déclaration d'amour de l'acte I (« Ysé, je ne vous aimerais pas ») » ;
- « la déclaration d'amour de l'acte II (« Ysé, je suis Ysé ») » ;
- « la rencontre d'outre-tombe de l'acte III »[1228].

L'orgueil meurtri, la colère et la passion de Mesa, lu par Éric Ruf, fait face à Ysé, lue par Marina Hands, passant aisément de l'humour trivial au lyrisme[1229]. Éric Ruf se souvient qu'il était debout aux côtés de Marina Hands avec le texte sous les yeux alors qu'ils le connaissaient. Tous deux ont simplement lu et dit le texte, sans se toucher mais en faisant tout de même intervenir leurs muscles. Pour reprendre les termes du comédien, il s'agit là de l'oratorio le plus beau et le plus pur : « [C]elui qu'on réussit une fois qu'on a épuisé tous les mouvements, tous les soubresauts, toutes les fatigues. Nous étions absolument ensemble et nous n'arrêtions pas de palpiter […]. C'était une très belle expérience » [1230]. L'oratorio renvoie vraisemblablement ici aux origines religieuses du concept, autrement dit à l'oratoire et à l'exiguïté d'un lieu qui induit une intimité avec les interprètes :

> Tu te mets debout sur un plateau, tu ne travailles que sur la diction et sur la musique en faisant le parti [de] la musicalité, comme si c'était un compositeur, et pas un poète ou un poète-compositeur [qui avait rédigé l'oeuvre]. La musicalité va donner un sur-sens ou un sens plus intéressant que le sens grammatical[1231].

Le corps actorial vibre et se voit traversé par le texte, bien qu'il n'incarne pas de rôle, *stricto sensu*. Néanmoins, il existe un érotisme propre à la lecture, se trouvant sur le fil de l'incarnation et résidant dans la jouissance, le flux et l'écoulement de la diction des mots : « [L]e dialogue devient une suite de rythmes et de motifs mélodiques ; l'objet de la pièce s'efface devant la phrase, le ton, l'intonation, la diction, l'écho musical et sonore […], c'est ce que Rimbaud appelait "une illumination" »[1232].

[1228] Sever Martinot-Lagarde, *op. cit*., p. 44.

[1229] *Idem.*

[1230] Propos d'Éric Ruf lors du colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 451.

[1231] Propos d'Éric Ruf.
23 min. 42-24 min.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.

[1232] Guylaine Massoutre définit là une « lecture incantatoire ».
Guylaine Massoutre, « *Dans la solitude des champs de coton* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 81, 1996, p. 194.

Selon Georges Banu, la lecture n'est pas un spectacle, ni un récital, ni une mise en espace. C'est davantage une « promesse de théâtre », une instantanéité, un plateau nu qui renvoie au dépouillement artistique, un « crayonné de théâtre », une « réserve d'incarnation », « un spectacle mental qui refuse l'accomplissement », « un théâtre à venir », « un désenchantement des sortilèges du théâtre » et « une ascèse »[1233], autrement dit un théâtre qui conserve des espaces blancs, tout comme un peintre face à son tableau. Mise en scène et spectacle s'opposent ainsi à l'exercice de la lecture, à l'image de l'élaboré vis-à-vis de l'esquissé[1234]. Dans ce contexte, « Je est un autre »[1235]. De fait, la lecture à voix haute permet de mettre au jour l'intimité d'un écrivain. Lire à haute voix revient à prendre part à une tendance propre à la scène théâtrale française. La présence matérielle de la brochure textuelle constitue la condition *sine qua non* de la lecture à voix haute. Cette pratique singulière invite à une « écoute intérieure »[1236]. Lire un texte en public demande de révéler le privé, le silence et l'intériorité. Le caractère représenté influe nécessairement sur le flux de lecture, bien différent d'une lecture mentale. La lecture à haute voix implique à la fois d'être au seuil de l'incarnation et d'octroyer un sens particulier. Lors des « Rencontres de Brangues », Marina Hands et Éric Ruf ont proféré face au public le texte claudélien en se focalisant sur sa violence intrinsèque et son impudeur définitoire. S'instaure alors l'intimité d'un « théâtre de chambre »[1237]. Sans mise en scène, le rapport s'avère nécessairement plus direct entre les lecteurs et les spectateurs, qui peuvent pleinement jouir de l'expérience textuelle. Un tel exercice requiert la participation du corps à la fois des exécutants et des participants dans une dépense énergétique et une confrontation à un texte énoncé à haute voix :

> S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : l'écriture à haute voix. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers. Parlons-en comme si elle existait. Dans l'Antiquité, la rhétorique comprenait une partie oubliée, censurée par les commentateurs classiques : *l'actio*, ensemble de recettes propres à permettre l'extériorisation corporelle du discours : il s'agissait d'un théâtre de l'expression, l'orateur-comédien « exprimant » son indignation, sa compassion, etc. L'écriture à haute voix, elle, n'est pas expressive ; elle laisse l'expression au phéno-texte, au code régulier de la communication ; pour sa part elle appartient au géno-texte, à la signifiance ; elle est portée, non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art : l'art de conduire son corps (d'où son importance dans les théâtres extrêmes-orientaux). Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas

[1233] Georges Banu, « La lecture, une promesse de théâtre », in Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 166, 168-169 et 171.
[1234] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 363.
[1235] *Ibid.*, p. 339.
[1236] « Bonnaffé Jacques, Podalydès Denis, Janvier Ludovic, Montalbetti Christine, Verrier Jean, « Le spectacle de la lecture », in *Littérature*, n° 138, 2005, Théâtre : le retour du texte, p. 56-57. Les propos sont ici ceux de Christine Montalbetti ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 340.
[1237] *Ibid*., p. 351.

> phonologique mais phonétique ; son objectif n'est pas dans la clarté des messages, le théâtre des émotions, ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de la peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage[1238].

La matérialié charnelle de la lecture claudélienne proposée par ces deux comédiens relève, nous semble-t-il, de cette définition de Roland Barthes. En effet, par leur voix, Marina Hands et Éric Ruf se substituent à l'auteur du texte, en train d'être lu. Le corps des deux acteurs devient l'instrument d'une écriture, dévoué entièrement au texte, au moyen d'un acte charnel de partage du sens.

Il nous apparaît aussi que la performance scénique de Marina Hands et d'Éric Ruf se situe à mi-chemin entre le théâtre et la lecture. La « performance » est un terme à comprendre dans le sens de la mise en présence de deux personnes sur scène pour dire un texte. Il s'agit donc d'un théâtre en quête d'un espace scénique, dans un rapport immédiat et dans l'urgence du temps présent. Lire à voix haute requiert, comme son nom l'indique, une voix et un texte porté par un être humain. Le plateau est à nu et à vif. Dans ce contexte, le minimalisme prend le pas sur le spectaculaire en vue d'atteindre un « lieu de vérité »[1239]. Cette promesse de théâtre réside donc dans un « aveu de vitalité »[1240].

Lors d'un pareil exercice, il importe donc de se poser les questions suivantes : qui est présent sur scène, mis à part, dans ce cas-ci, les deux comédiens ? L'écrivain Paul Claudel ? Le metteur en scène Yves Beaunesne ? Il faut également pouvoir définir la relation avec le public et le type d'intimité qui s'établit entre la scène et la salle :

> [L]a voix franchit les limites de l'enveloppe physique, suit une trajectoire précise dans l'espace, traverse d'autres corps en présence, puis en retour délivre, fait exister, c'est-à-dire sortir de soi. Il s'opère une sorte de trou, d'écart, de "jeu" entre un moi totalement dans sa corporéité singulière, et une sorte de non-moi concentré vers la musique qui chante[1241].

[1238] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 88-89.
Référence citée par : Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 356-357.

[1239] « Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923 (consulté le 10/06/2012) ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 365.

[1240] *Ibid.*, p. 366.

[1241] « Serge Nail, « Présence de la voix et voies de la présence », Gérard-Denis Farcy (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, *op. cit*. [Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, 2001], p. 158 ».
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 367.

Ces propos de Serge Nail relatifs au chant et repris par Valérie Nativel dans sa thèse de doctorat sur l'intimité chéraldienne nous paraissent convenir parfaitement ici. Il s'agit non seulement du corps, mais aussi et surtout de la voix des acteurs qui est requise dans cette entreprise. La voix porteuse du texte crée d'emblée une intimité et ce don provoque une « ex / peau / sition »[1242]. Celle-ci engage le corps dans une présence et un être vibrant au contact du texte donné à entendre aux spectateurs. Du grain de la peau, nous passons aisément au grain de la voix. La lecture rend ainsi possible la « sortie hors de soi d'une voix qui traverse le spectateur »[1243]. La voix permet donc de lier intimement un corps et une voix dans une présence qui devient coprésence avec le public.

2. Les *Lettres à Ysé* lors de la « Comédie Continue ! » en 2020

> [M]'est arrivée cette chose dont les acteurs parlent souvent : une rencontre avec un rôle […], avec une personne, comme une rencontre amoureuse, amicale. Une rencontre qui vous chamboule, qui vous remue, qui vous prend par les pieds et vous secoue la tête en bas et Ysé, c'est ce qu'elle a fait pour moi […], ce secouage par les pieds, la tête en bas, que j'ai subi en l'interprétant, en interprétant cette Rosalie Vetch qui était le grand amour de Paul Claudel et dont il parle dans la pièce. C'est grâce à Ysé que j'ai commencé à me dire que les personnages étaient des personnes, qu'il n'y avait pas de personnages. Il n'y avait pas de rôles mais des personnes ; peut-être le fruit de l'imagination ou, dans le cas d'Ysé, une réalité fantasmée mais une réalité quand même. Et chaque fois que je mettais ses chaussures et que je mettais cette robe rouge qui avait été dessinée pour elle, il y avait quelque chose qui était comme une traversée mythologique, comme je pouvais l'imaginer quand j'étais petite, quand on montait sur un cheval […], avec des ailes. Tout ce que j'avais mis en place de ma petite technique d'actrice et de vie d'actrice – comment on prépare un rôle, un personnage et comment on le joue – s'est écroulé. J'ai appris qu'interpréter n'était plus interpréter et jouer. Cela n'avait plus aucun sens. En fait, j'étais […] attrapée par les cheveux par cette femme-là, Ysé, qui m'emmenait dans son univers et dans sa vie très tourmentée. Et franchement, elle me jetait à terre tous les soirs ! […]. C'est très réel ce que j'ai vécu avec Ysé [...]. Et mes petites épaules, pourtant bien larges, étaient très frêles pour supporter cette grande femme-là. Les personnages sont des personnes. J'imagine qu'ils sont vivants [...], et qu'ils nous empruntent, nous, les acteurs pour revivre encore un peu et redire tout ce qu'ils ont sur le cœur […].
>
> Marina Hands[1244].

Envisageons maintenant la lecture des *Lettres à Ysé* par Marina Hands et Éric Ruf dans le cadre de « La Comédie Continue ! », WEB-TV éphémère de la Comédie-Française, instaurée durant le premier confinement relatif à la pandémie du Coronavirus. Le samedi 16 mai 2020 à 19h50, dans le cadre du programme intitulé « Chant contre chant » consacré à la lecture de

[1242] Une idée-force de la thèse de doctorat de Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 367.
[1243] *Ibid.*, p. 368.
[1244] Propos de Marina Hands lors de la capsule-vidéo « C comme Comédie : Y comme Ysé », le samedi 12 juillet 2020, sur la WEB-TV « La Comédie Continue encore » (prolongement de la WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du déconfinement relatif à la pandémie du Coronavirus).

correspondances, Marina Hands et Éric Ruf se sont prêtés au jeu de la lecture de larges extraits de ces échanges épistolaires, à distance, chacun de son domicile. Cet épisode fut introduit par Anne Kessler (488e sociétaire de la Comédie-Française et présentatrice de la journée du samedi 16 mai 2020) en ces termes :

> Et maintenant, nous allons retrouver Marina Hands et Éric Ruf dans ce « chant contre chant » où Paul Claudel écrit à Ysé. Marina Hands a été une magnifique Ysé et Éric Ruf un magnifique Mesa dans la mise en scène d'Yves Beaunesne à la Comédie-Française. Peut-être que cette complicité leur a […] apporté ce petit supplément d'âme qu'ils donnent à cette magnifique lecture. Mais cette complicité, qui est impossible à fabriquer, se ressent et est précieuse pour nous qui les regardons et les écoutons[1245].

Nous ne pouvons que souscrire à ce qui vient d'être dit, d'autant que cet exercice nous apparaît comme un « caprice de théâtre »[1246], autrement dit un entre-deux entre la lecture à voix haute, l'incarnation théâtrale et l'« inadaptation cinématographique » que nous avons précédemment explicitée avec le film réalisé par Claude Mouriéras[1247]. Marina Hands et Éric Ruf donnent vie aux mots échangés par Rosie (Rosalie Vetch) et Paul (Paul Claudel) grâce à une sélection de lettres (5, 7, 11, 13, 16 et 16 Bis), telles qu'elles ont été éditées en 2017 par Gérald Antoine[1248]. En « annexe », figure notre retranscription de ces lettres, selon la façon dont les deux comédiens disent et rythment cette correspondance[1249]. Immédiatement, cet échange épistolaire prend une autre voix / voie. Cela est perceptible à la modification de la ponctuation vis-à-vis de l'édition initiale, à l'écoute et au visionnage. Notre expérience en tant qu'auditrice et spectatrice de ces quarante minutes de correspondance filmée, caractérisée par un partage des voix, nous a fait percevoir la partition théâtrale que deviennent ces missives amoureuses et la complicité singulière qui unit ces deux acteurs.

[1245] Propos d'Anne Kessler lors de « La Comédie Continue ! », WEB-TV éphémère de la Comédie-Française, instaurée durant le premier confinement relatif à la pandémie du Coronavirus.
Lettres à Ysé de Paul Claudel, samedi 16 mai 2020 à 19h50, par Marina Hands et Éric Ruf, « Chant contre chant » : lecture de correspondances.
La WEB-TV de la Comédie-Française : « La Comédie Continue ! » étant éphémère, cette lecture est uniquement et exclusivement accessible et consultable à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

[1246] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 361.

[1247] Nous invitons le lecteur à se référer aux p. 237-246.

[1248] Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2017, 464 p. :
- Lettre 5 : p. 101-106.
- Lettre 7 : p. 106-110.
- Lettre 11 : p. 115-120.
- Lettre 13 : p. 123-127.
- Lettre 16 et 16 Bis : p. 130 - 131.

[1249] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux « annexes », p. 547-556.

Après la monstration en noir et blanc de la couverture de l'ouvrage édité par Gérald Antoine et de deux photogrammes (l'un de Rosalie Vetch et l'autre de Paul Claudel, tout d'abord séparés avant d'être conjoints par la suite), notre écran d'ordinateur est, par fondu enchaîné, coupé en deux. Sur fond noir et blanc apparaissent Marina Hands et Éric Ruf[1250]. Marina Hands commence la lecture de la lettre 5, ne lâchant pas Éric Ruf des yeux : « Mon cher petit Ami… »[1251]. Dès que leurs regards se croisent, ils ne peuvent s'empêcher de se sourire, voire de rire aux éclats. Ils paraissent véritablement s'adresser l'un à l'autre. Hormis leurs regards et leurs sourires, il y a également leurs soupirs, leur respiration, leurs interjections (ex. : Ah !), leurs gestes des mains et des bras, leurs hochements de tête (d'accord ou de désaccord) et la surprise de l'un face à ce que l'autre lui confie.

Devenu narrateur et ayant laissé la parole à sa partenaire, Éric Ruf (Paul) prend la parole et lit / profère la lettre 7. Marina Hands (Rosie) l'écoute attentivement. Soudainement, l'atmosphère se tend et l'intensité s'accroît. Paul est seul et désemparé depuis que Rosie l'a quitté, sans lui donner de nouvelles d'elle ou de leur enfant (Louise). Les expressions faciales des deux comédiens sont fondamentales, tant elles accentuent ce qu'ils énoncent. Quand ils se témoignent leur amour, nous y croyons véritablement, à tel point que l'on en vient à s'interroger : s'agit-il toujours de Rosie et de Paul ou ont-ils désormais fait place à Marina Hands et à Éric Ruf ? Ou n'y a-t-il jamais eu que Marina Hands et Éric Ruf ? En témoignent les réactions des spectateurs — y compris de Serge Bagdassarian et Éric Génovèse comédiens, respectivement 521^{e} et 499^{e} sociétaires de la Comédie-Française — visibles sur le *chat* de « La Comédie Continue ! ». Il y est question de puissance, de beauté, de complicité palpable, de jeu émotionnel, de magnificence, d'exception, de sublime, de transcendance, de saisissement, de sobriété et d'acteurs extraordinaires, capables de porter haut cet échange épistolaire ainsi que le verbe poétique claudélien. Selon Jean-Louis Barrault, quand nous ne distinguons plus ce que nous entendons de ce que nous voyons, place au ressenti. Le phénomène théâtral existe et est présent. Les acteurs ont alors rempli leur rôle[1252]. C'est exactement ce qui se passe dans ce cas précis.

[1250] Le lecteur trouvera un photogramme en « annexe », p. 547.
[1251] Nous renvoyons le lecteur aux « annexes », p. 547.
[1252] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit*., p. 40.

Un silence pensant fait place à la joie des retrouvailles entre Rosie et Paul (lettres 11, 13, 16 et 16 Bis). Rires, sourires et regards complices des deux comédiens en témoignent. Paul (Éric Ruf) fait répéter deux prières à Rosie (Marina Hands). L'un réagit instantanément à ce que l'autre dit. Tous deux en viennent même à fermer les yeux pour que les paroles de l'un infusent dans l'être de l'autre. Quand Éric Ruf, sous les traits de Paul, affirme : « Et le voilà donc arrivé, ce moment que j'attendais depuis treize cruelles années ! », le spectateur est à nouveau en droit de se questionner. La réalité ne côtoierait-elle pas étroitement la fiction ? Marina Hands n'a-t-elle pas quitté la Comédie-Française durant près de treize ans pour mieux y revenir ?[1253] : « [À] la faveur de leurs retrouvailles, la vie se mêle au théâtre et l'inconscient peut rattraper l'acteur »[1254]. Cet échange épistolaire parvient à mettre des mots sur le silence, omniprésent dans *Partage de midi*, d'Ysé vis-à-vis de Mesa, quand il revient en Chine pour la reconquérir et retrouver leur enfant à naître (Louise Vetch). Les extraits choisis de ces lettres par ces deux comédiens n'ont pas été sélectionnés fortuitement, tant ils retracent parfaitement l'histoire d'amour orageuse et tragique de Rosalie Vetch et de Paul Claudel.

[1253] Lors de son premier séjour à la Comédie-Française en 2006-2007 en tant que pensionnaire, Marina Hands avait le sentiment de ne pas être « une bonne abeille » et de ne pas « faire du bon miel », pour filer la métaphore selon laquelle la Comédie-Française est comparable à une ruche.
Malgré ce départ inopiné, elle a toujours continué à travailler avec des actrices et des acteurs issus de la Comédie-Française. Qu'elles / ils soient ses ami.e.s ou tout simplement ses collègues, tout.e.s sont resté.e.s « comme une petite famille » pour elle.
Dès lors, quand Éric Ruf — avec qui elle a collaboré dans ses premiers films et spectacles — est devenu administrateur, elle a voulu revenir à la Comédie-Française. En effet, elle connaissait Éric Ruf « de l'intérieur ». Elle avait également connaissance de « son âme » et de « sa manière à lui de voir les choses ».
La Comédie-Française est désormais un endroit qui lui ressemble, car il y existe un dialogue et une fluidité de parole entre ancien.ne.s et nouveaux / nouvelles venu.e.s dans la troupe. Elle est donc très heureuse d'y être revenue.
Il est à noter qu'Éric Ruf — particulièrement honoré par ce retour dans l'institution qu'il dirige depuis 2014 — adressait un sourire attendri à Marina Hands. Celle-ci a en retour répondu à son sourire.
Encore une preuve supplémentaire de leur complicité singulière.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

[1254] Propos de Florence Marguier-Forsythe au sujet de Maria Casarès et d'Alain Cuny qui, nous semble-t-il, siéent parfaitement ici.
Florence Marguier-Forsythe, *Maria Casarès. Une actrice de rupture*, *op. cit.*, p. 142.

3. Des *Lettres à Ysé* à *Partage de midi* : une « littérature de l'intime »[1255]

« Il est clair que le projet même de *Partage de midi* est d'enfermer l'histoire réelle vécue par Claudel – qui le laissa au bord de la folie voire du suicide – dans une œuvre littéraire qui lui donne sens et qui constitue un drame exemplaire, au-delà d'un projet uniquement autobiographique »

Pascal Lécroart[1256].

« [C]omment au théâtre le Sujet s'y prend-t-il pour placer sa vie sous son propre regard et pour élucider l'énigme de sa propre destinée ? »

Antoinette Weber-Caflisch[1257].

Entre aveu, confession, fiction, mythe, emprunts biographiques et « écriture autobiographique »[1258], la « littérature de l'intime » que constituent les *Lettres à Ysé* et *Partage de midi* met au jour l'expérience intense et douloureuse d'une crise du sujet en vue d'une entreprise de reconstruction du moi[1259]. Face aux *Lettres à Ysé*, *Partage de midi* s'apparente à la fois à une œuvre de reconstruction spirituelle et à une création à vocation littéraire. Défini comme une « intériorité superlative »[1260], l'intime met en exergue le « je » de l'écrivain, en l'occurrence ici Paul Claudel. C'est pourquoi cette pièce de théâtre tient une place à part dans l'œuvre claudélienne, car cet artiste se sert de sa propre histoire pour rédiger cette œuvre, qui apparaît *de facto* consolante des blessures intimes de l'individu qu'est Paul Claudel : « C'est comme s'il avait œuvré toute sa vie diplomatique, sa vie de lecteur assidu de la Bible pour construire une image extrêmement respectable et que son théâtre était son échappant absolu »[1261]. Le « projet autobiographique » paraît donc « consubstantiel à l'écriture : le *drame* n'est pas écrit à l'aide de matériaux autobiographiques, il est écrit *pour être autobiographie*, pour donner sens au biographique aléatoire »[1262]. *Partage de midi* demeure ainsi un cas « d'intertextualité biographique : Claudel écrit et réécrit *Partage de Midi*, avec le sentiment d'écrire et de réécrire sa propre vie, comme si le texte biographique et le texte dramatique étaient l'envers et l'endroit du même texte »[1263]. Les *Lettres à Ysé* nous mettent ainsi en chemin

---

[1255] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 345.
[1256] Pascal Lécroart, « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (éds.), *Les intermittences du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 203.
[1257] Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *Coulisses. Revue de théâtre*, n°12, Printemps 1995, p. 21.
[1258] *Idem.*
[1259] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 345.
[1260] *Ibid*., p. 349.
[1261] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », *op. cit*., p. 89.
[1262] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 89].
[1263] *Ibid*., [Kindle, emplacement 94].

vers la puissance de ce drame[1264]. Il s'agit là d'un propos autant intime que théâtral. Antoinette Weber-Caflisch affirme qu'en tant qu'auteur, Paul Claudel montre par cette œuvre théâtrale comment le « Je » se constitue comme Sujet et assure par là même « le devenir de la conscience du Sujet »[1265]. Le verset biblique définit donc le vécu personnel de Paul Claudel[1266] : « *Partage de midi* représente beaucoup plus qu'une histoire d'amour. À partir d'un morceau de sa vie, Paul Claudel a établi, de façon minutieuse et douloureuse, l'anatomie d'une âme blessée et égarée »[1267]. Paul Claudel rend Mesa protagoniste souffrant et « personnage intensément dramatique »[1268]. À un pan singulier de sa vie, l'auteur a donné une origine, une forme et une fin, influencées (ou non) par le mythe tristanien. Soit ces propos de Johann Wolfgang von Goethe, cités par August Strinberg et repris par Jean-Pierre Sarrazac, qui auraient très bien pu être de Paul Claudel :

> [T]ransformer en poème ou en image tout ce qui me réjouissait ou me faisait souffrir ou me préoccupait d'une manière ou d'une autre et d'en débattre avec moi-même à la fois pour corriger ma conception de la réalité et pour faire l'ordre et le calme en moi. Nul n'eut autant besoin que moi de ce don, moi dont le caractère passait toujours d'un extrême à l'autre[1269].

[1264] Nous paraphrasons ici Julia Gros de Gasquet, se référant au *Contre Sainte-Beuve* rédigé par Marcel Proust, essai dans lequel l'écrivain affirme qu'il faut se garder de plaquer les personnages sur les personnes réelles et le vécu personnel d'un auteur.
Julia Gros de Gasquet, « Les correspondances de créateurs : lecture méthodologique de sources peu exploitées », séminaire donné, le 18 février 2021, à destination des doctorants, organisé par l'ED 267, Paris 3-Sorbonne Nouvelle, en ligne via *Zoom*.

[1265] Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *op. cit.*, p. 27.

[1266] Pascal Lécroart évoque plutôt, quant à lui, des « vers libres non rimés mais toujours introduits par une majuscule, de taille très variable, prenant l'apparence d'un paragraphe de prose lorsqu'ils dépassent la ligne […]. Ce mode d'écriture […] entre paradoxalement dans ce qu'Henri Meschonnic appelle une écriture du "continu" du langage et du rythme contre le "discontinu" dont témoigne à sa façon l'approche métrique traditionnelle toujours victime du dualisme forme/contenu. Néanmoins, ce "continu" est bien le fruit d'un rythme calqué sur la physiologie du corps et de l'esprit caractérisée par le discontinu propre au vivant ».
Pascal Lécroart, « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (éds.), *op. cit*., p. 196.

[1267] Ge Chu, « *Partage de midi* de Paul Claudel : pièce autobiographique, pièce des passions », in Marion Clavilier (éd.), *Pensées vives. Visions de l'espace : Regards croisés* [en ligne], Universités de Wuhan et de Clermont-Auvergne, avril 2016.

[1268] Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *op. cit.*, p. 214.
- « Mésa ? C'est Claudel lui-même frappé avec plus de violence par ce deuxième coup de foudre qui sera tragiquement sapé. La révélation mystique de Noël à Notre-Dame était bien différente de cet appel […] de la chair qu'il subit à présent sans pouvoir le contrôler. Il a confié longtemps après à un ami : "Ceci n'est pas une pièce comme les autres. J'ai écrit cela avec mon sang !" ».
Ève Francis, *op. cit.*, p. 107.
- « Claudel ne se fait pas de cadeau, quand même, dans le personnage de Mesa. C'est […] une pièce autobiographique […]. Par moments, cela prête à rire : ses maladresses, ses excès […], et évidemment, de l'autre côté, il y a l'émotion […] ».
Propos de Marina Hands.
2 min. 23-2 min. 44.
Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale.

[1269] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 13.

Qu'il s'agisse des *Lettres à Ysé* ou de *Partage de midi*, Antoinette Weber-Caflisch nous invite à faire preuve de prudence quant à la notion d'« autobiographie ». Même si, dans la préface de *Partage de midi*, Paul Claudel passe du « il » (Mesa) au « je », et établit par là même un « pacte autobiographique » avec le lecteur[1270], cette pièce de théâtre n'est pas pour autant un récit doté d'un narrateur homodiégétique. Elle confronte plutôt des Sujets. Pascal Lécroart précise que, si l'autobiographie est un genre littéraire que Paul Claudel n'a jamais pratiqué, il est en revanche coutumier de « l'écriture de soi », car il a tenu un journal toute sa vie, dans lequel transparaît sa personnalité intime[1271]. Toutefois, Anne Ubersfeld affirme qu'aucun personnage de *Partage de midi* ne condense la parole de Paul Claudel. Il existe au contraire une circulation de sa parole à travers les quatre protagonistes : « [L]'auteur dramatique est celui qui ne peut pas dire *je*, qui délègue son *je*, non pas à une autre voix, mais à une circulation des voix, avec passage de l'une à l'autre sans qu'aucune puisse être privilégiée. Le dialogue est toujours un système d'écriture d'où le scripteur s'est absenté »[1272].

L'histoire des échanges épistolaires entre Rosalie Vetch et Paul Claudel s'avère tout particulièrement intéressante, et ce, à plus d'un titre. Les *Lettres à Ysé* demeurent non seulement une énigme, mais aussi un cas d'espèce et d'école quand nous entendons nous attacher à l'étude de correspondances et à l'influence de ces échanges épistolaires sur la création artistique, à savoir ici *Partage de midi*. Ces missives amoureuses ont fait l'objet d'un séminaire méthodologique à destination des doctorants, supervisé par Julia Gros de Gasquet, le 18 février 2021 et le jeudi 10 février 2022 (Sorbonne-Nouvelle, Paris 3), auquel nous avons participé. L'enseignante a voulu insister sur le fait que ces lettres contiennent la pièce de théâtre *Partage de midi* et réciproquement combien ce drame claudélien est nourri et sous-tendu par cette correspondance. À commencer par l'intitulé de l'édition : « Lettres à Ysé ». Il nous fait d'entrée de jeu sciemment confondre, par choix éditorial de la Maison Gallimard, Ysé, le personnage de

[1270] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 381 p.
[1271] Pascal Lécroart, « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (éds.), *op. cit.*, p. 195.
[1272] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 352]. Yves Beaunesne tient aussi ce type de propos relativement à *L'échange* : « [P]oème global dans lequel il [Paul Claudel] s'est explosé ».
Surpris par la nuit. 2008. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 13 novembre 2008. France Culture.
Tout comme Yves Beaunesne, Éric Ruf insiste également sur le fait que la parole de Paul Claudel est répartie entre le quatuor des personnages de *Partage de midi*.
- *Les mercredis du théâtre*. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
- Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 448.

Partage de midi, et Rosalie Vetch, femme mariée et mère de famille, que Paul Claudel rencontre en 1898 sur le Ernest Simons, bateau en partance pour la Chine, où il est nommé consul.

Tout d'abord, cette correspondance a été longtemps tenue secrète. Gérald Antoine, l'éditeur et spécialiste de l'œuvre claudélienne, connaît ces lettres depuis 1993. Celles-ci sont proposées en 2000 en « don » à la Bibliothèque Royale de Belgique et publiées seulement en 2017, soit 62 ans après la mort de l'auteur. Pourquoi une telle censure ? Parce que ces échanges épistolaires s'avèrent un objet dangereux, porteur d'éléments troublants, de mystères, de secrets humainement lourds de sens et malaisés à assumer. Il s'agit de bien davantage qu'une correspondance fictive. Rosalie Vetch et Paul Claudel entretiennent une liaison adultère, passionnelle et brûlante — de laquelle ces lettres rendent pleinement compte — jusqu'à 1905, année de leur séparation brusque et inopinée ; rupture d'autant plus douloureuse qu'elle n'est pas verbalisée comme telle par Rosalie Vetch envers Paul Claudel. Précisons aussi que, de leur relation, va naître une fille prénommée Louise.

Ensuite, en 1917, après près de treize longues années de silence, leurs échanges reprennent de façon incandescente, et ce, durant une dizaine d'années, avant d'être espacés en raison du vieillissement des deux correspondants et de l'inquiétude financière des deux amants. Ce mutisme durant presque treize ans n'est pas sans faire écho à la lettre que Dona Prouhèze adresse à Don Rodrigue et qui met dix ans à parvenir à son destinataire dans *Le Soulier de Satin*, autre drame claudélien. Dona Prouhèze et Don Rodrigue s'avèrent des amants stellaires en tous points comparables à Ysé et Mesa. Nous pourrions même affirmer qu'Ysé et Mesa annoncent Dona Prouhèze et Don Rodrigue. De *Partage de midi* au *Soulier de Satin*, il n'y a qu'un pas, tant la première œuvre citée apparaît en miroir de la seconde. Chef d'orchestre de la version opératique du *Soulier de Satin* créé à l'Opéra Garnier au mois de mai 2021, Marc-André Dalbavie définit Rodrigue et Prouhèze comme étant à la fois « des personnages de théâtre racinien […] [et] surtout, des personnages d'opéra », car ils « vont jusqu'au bout, et même au-delà de toute extrêmité. Il y a un aspect transcendant dans leur caractère, quelque chose qui excède le réel »[1273]. Voici encore un lien de cette filiation manifeste que nous établissons depuis l'« introduction générale » de notre thèse.

[1273] Propos de Marc-André Dalbavie.
Sarah Barbedette, « "Une mélodie au-delà du souffle". Entretien avec Marc-André Dalbavie », in Catherine Mayaux et Marie-Victoire Nantet (éds.), « La fabrique d'un opéra — La création du *Soulier de satin* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°235, 2021-3, p. 41.

Venons-en, sans plus attendre, à notre analyse comparée entre ces missives amoureuses et *Partage de midi*, car cette pièce de théâtre n'est que — pour paraphraser Paul Claudel lui-même, se confiant à son directeur de conscience — l'histoire un peu arrangée de son propre vécu ; lui qui, vers 1900, renonce à sa vocation religieuse et monastique à l'abbaye de Ligugé pour assurer des fonctions diplomatiques en Chine. C'est sans compter sur sa rencontre avec Rosalie Vetch, alias ce personnage transgressif qu'est Ysé, qui ne sera plus la même personne en la présence de Mesa[1274].

Pour mener à bien notre réflexion comparatiste de ces lettres en regard de l'œuvre théâtrale, nous entendons nous fonder, d'une part, sur les larges extraits des *Lettres à Ysé*, lus par Marina Hands et Éric Ruf en 2020 sur la « Comédie Continue ! », et, d'autre part, sur les scènes de *Partage de midi*, également lues par ces deux acteurs à Brangues en 2007.

Avant toute chose, rappelons que les deux comédiens ont sélectionné de larges extraits des lettres 5, 7, 11, 13, 16 et 16 Bis et qu'ils ont opté pour les trois scènes constituant les temps forts du drame claudélien (conception, bond et consécration du désir), à savoir :

- « la contre-déclaration d'amour de l'acte I (« Ysé, je ne vous aimerais pas ») » ;
- « la déclaration d'amour de l'acte II (« Ysé, je suis Ysé ») » ;
- « la rencontre d'outre-tombe de l'acte III »[1275].

Si nous possédons le recueil épistolaire édité par Gérald Antoine en 2017 , nous n'avons en revanche pas d'enregistrement audiovisuel de la lecture effectuée à Brangues[1276]. Qu'à cela ne tienne, nous avons tout de même en notre possession le texte de *Partage de midi*, édité par Gérald Antoine, grâce auquel nous pourrons citer certaines répliques. Ce sont là de précieux atouts pour nous, en tant que jeune chercheuse. Notre analyse comparée nécessite que nous ajoutions aux trois scènes choisies pour les « Rencontres de Brangues », deux scènes de Mesa, seul face à lui-même :

- Son retour en Chine pour reconquérir Ysé et retrouver leur enfant commun ;
- Son Cantique, objet du troisième point de ce chapitre.

Tout comme les deux comédiens, notre analyse comparée nous invite à sélectionner l'un ou l'autre extrait des lettres et du drame claudélien, tant ces deux œuvres apparaissent, en filigrane, par travail de calque ou de palimpseste, papyrus et parchemin l'une de l'autre. Ces précautions

[1274] Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *op. cit.*, p. 22.
[1275] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 349.
[1276] Comme nous l'avons mentionné plus haut, seul subsiste un compte-rendu écrit de cette lecture, rédigé par Sever Martinot-Lagarde.

méthodologiques étant prises, envisageons en quatre temps comment s'opère ce passage intime et cette frontière poreuse — si tant est qu'elle existe réellement — entre la réalité et la fiction.

3.1 Du concret au symbolisme

Le 17 février 1905, au plus fort de leur séparation, Paul Claudel écrit à Rosalie Vetch :

> « Je revois cette journée d'Août, le petit point blanc du mouchoir que vous agitiez […]. Dans ma boîte de laque, la longue mèche de vos cheveux blonds a perdu tout son parfum […] »[1277].

Dans *Partage de midi*, cela devient :

- Acte I, scène 3 : YSÉ

[C]omme un arrangement de ses cheveux que l'on défait !

MESA

Gardez bien serré ce fourrage horrible !

Et que le sage enfant tenant dans son bras la sage maman

Relisse avec affection près de la petite oreille

La mèche folle qui veut s'échapper[1278].

- Acte III, scène 2 : MESA

Ce sont les mêmes cheveux, ah ! j'en reconnais l'odeur,

[…]

Les mêmes cheveux, mais de grosses veines d'argent se mêlent à l'or[1279].

- Acte III, scène 2 : MESA

[C]e grand soleil de midi et d'août

Dans lequel nous nous disions adieu dans la lumière dévorante, nous séparant, faisant de l'un

[1277] Lettre 7.
Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2017, p. 110.
[1278] Paul Claudel, Répliques d'Ysé et de Mesa, *Partage de midi*, acte I, scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 43.
[1279] Paul Claudel, Réplique de Mesa, *Partage de midi*, acte III, scène 2.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 124.

à l'autre désespérément

Un signe au travers de la distance élargie[1280].

- Acte III, scène finale : MESA

Souviens-toi, souviens-toi du signe !

Et le mien, ce n'est pas de vains cheveux dans la tempête, et le petit mouchoir un moment,

Mais, tous voiles dissipés[1281].

Il existe un caractère concret conféré aux événements dans les *Lettres à Ysé* avec des termes tels que « Journée d'Août », « le petit point blanc du mouchoir » et « la longue mèche de cheveux blonds » et l'emploi significatif du passé composé du verbe « perdre » pour indiquer que le temps passe, mais que le souvenir reste, lui, bien vivace. En regard, nous passons à davantage de symbolisme dans *Partage de midi* avec des expressions comme « La mèche folle qui veut s'échapper », « les mêmes cheveux, mais de grosses veines d'argent se mêlent à l'or », indiquant, là aussi, à la fois le passage du temps et la vivacité du souvenir et entrant en résonnance avec « la longue mèche de vos cheveux blonds ». L'expression « ce grand soleil de midi et d'août » fait, quant à elle, écho à « cette journée d'Août » et « faisant de l'un à l'autre désespérément un signe au travers de la distance élargie » signifie que, malgré la distance, le souvenir reste intact, et, en cela, cela renvoie au « petit point blanc du mouchoir que vous agitiez ». « Souviens-toi, souviens-toi du signe ! » désigne à nouveau le fait que le temps passe mais que la mémoire ne fait aucunement défaut. Pour ce qui est de « ce n'est pas de vains cheveux dans la tempête », cela entre, là encore, en écho à « la longue mèche de vos cheveux blonds », et « le petit mouchoir » est, dans le cadre du drame claudélien, refusé : « Mais, tous voiles dissipés ». Dans le drame claudélien, les éléments se voient connectés les uns aux autres. Le minéral et le végétal se rencontrent et dialoguent constamment avec le terrestre et le divin.

[1280] Paul Claudel, Réplique de Mesa, *Partage de midi*, acte III, scène 2.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 124.
[1281] *Ibid*., p. 150.
Rappelons que cette fin fantasmatique a été entièrement rêvée et inventée par Paul Claudel.
- Propos de Claire Chazal, Marina Hands et Éric Ruf.
L'invité culture. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.
- Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », dans Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *Les interactions entre musique et théâtre*, Reims, Université d'Amiens-Reims, 2011, p. 21.
- Michel Autrand, « La mise en spectacle de l'amour-passion dans *Partage de midi* », *Coulisses. Revue de théâtre*, n°12, printemps 1995, p. 17-18.
- Gérald Antoine, « Partage de Midi : de la vie à la fiction », *Coulisses. Revue de théâtre*, n°12, printemps 1995, p. 13-14.

Dès lors, plutôt que de ressasser des souvenirs précis (*Lettres à Ysé*), l'imaginaire poétique prévaut sur la scène théâtrale afin de décrire au mieux le combat intime des protagonistes.

3.2 Entre implicite et explicite

Le 16 février 1918, lors de leurs retrouvailles incandescentes, Paul Claudel s'adresse ainsi à sa chère Rosie :

> « Je t'y parlais de ma conversion, de cette révélation de Dieu que j'avais eue à 18 ans, non pas comme quelque chose de grand et d'imposant, mais au contraire d'infiniment faible devant nous et d'innocent et de désarmé, et ce sentiment que j'avais eu, de l'Amour qui est le seul devoir, et la seule réalité, et plus tard de l'essai que j'avais fait d'entrer chez les Bénédictins, de Ligugé, de la sensation cruelle que j'avais eu que Dieu me repoussait de cette maison, de mon épuisement après ce grand effort que j'avais fait, et alors ta rencontre sur le bateau ! »[1282].

Dans *Partage de midi*, cela donne un « discours *théâtral* » caractérisé par une « dénégation suspecte » de la part de Mesa[1283] :

Acte I, scène 3 : YSÉ

Vous avez été repoussé ?

MESA

Je n'ai pas été repoussé. Je me suis tenu devant Lui
Comme devant un homme qui ne dit rien et qui ne prononce pas un mot.

[…]

[J]e voulais tout donner.

Il me faut tout reprendre. Je suis parti, il me faut revenir à la même place.

Tout a été en vain. Il n'y a rien de fait. J'avais en Moi

[1282] Première partie de la lettre 13.
Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 123-124.
D'une part, Gérald Antoine précise que Paul Claudel s'est converti à la religion catholique en 1890 après avoir vécu une « illumination » à Notre-Dame et à la suite de la lecture des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, poète qu'il qualifie d'ailleurs de « mystique à l'état sauvage ».
D'autre part, Gérald Antoine affirme que « le partage avec la Femme » s'apparente véritablement pour Paul Claudel à une « Saison en Enfer ».
Gérald Antoine, « Partage de Midi : de la vie à la fiction », *op. cit.*, p. 10-11 et 15.
[1283] Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *op. cit.*, p. 25.

La force d'un grand espoir ! Il n'est plus. J'ai été trouvé manquant. J'ai perdu mon sens et mon propos.

[…]

[Ô] Dieu ! la vie, séparé de la vie,

Mon Dieu, sans autre attente que Vous seul qui ne voulez point de moi.

Avec un cœur atteint, avec une force faussée !

Et me voilà bavardant avec vous ! qu'est-ce que vous comprenez à tout cela ? qu'est-ce que cela vous regarde ou vous intéresse ?[1284].

À la lecture de la lettre, nous comprenons d'emblée, de manière explicite, ce qui est arrivé à Paul Claudel. Converti au catholicisme après avoir eu, à 18 ans, la révélation de Dieu, il n'a pas pu rentrer dans les ordres monastiques de l'abbaye de Ligugé. C'est alors qu'il a rencontré Rosalie Vetch. Dans *Partage de midi*, ces événements oscillent entre l'explicite et l'implicite. L'intrigue se concentre davantage sur le débat intérieur de Mesa, « hypostase » de Paul Claudel[1285], écartelé entre l'appel spirituel de Dieu et l'appel charnel qu'il perçoit en Ysé. Les confidences de Mesa à Ysé font état de l'expérience intense et douloureuse d'une crise du sujet humain, divisé et qui ne sait pas comment se reconstruire. Il s'agit là d'un être solitaire, asocial, farouche, peu charitable, frustré et animé par une animosité latente. C'est la raison pour laquelle il fait preuve de brutalité et d'agressivité envers Ysé :

> [C]'est bien l'expression d'un sujet en crise, crise qui se pense comme telle, mais qui échappe à une discontinuité complète dans la mesure où le sujet conçoit un horizon où il ne le serait pas, où il pourrait ne pas l'être, et même où il devrait ne pas l'être. C'est toujours sur ce point que Claudel affirme à la fois sa proximité avec la « crise du sujet » propre au XX^{e} siècle, et, simultanément, sa radicale séparation dans la projection d'une réconciliation non seulement possible, mais due. La crise n'est qu'un moment : face au silence de Dieu qui semble abandonner sa créature, c'est vers la femme que Mesa va se tourner, elle qui a su écouter et, au moins, tenter de comprendre, celui qui s'est livré à elle, donné à lire, dans ce passage[1286].

[1284] Paul Claudel, Répliques d'Ysé et de Mesa, *Partage de midi*, acte I, scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 49-50.

[1285] « Tout se passe comme si Claudel proclamait, par une pluie de détails, l'appartenance autobiographique de Mesa, hypostase de lui-même. Le rapport à la Chine, les fonctions officielles (fonctionnaire en mission), la vocation religieuse refusée, l'ignorance de la femme, la passion et la séparation, autant d'incontestables similitudes ».
Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 249 et 710].

[1286] Pascal Lécroart, « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (éds.), *op. cit.*, p. 202.

3.3 De la modération à la passion

Le 17 février 1905, en pleine séparation, Paul Claudel confie à Rosalie Vetch :

> « Je sens que si la religion ne persistait pas encore, en moi malgré tout, je retournerais à ce Pont des Nuages où nous avons passé une si terrible soirée »[1287].

À la scène 3 de l'acte I, quand Mesa rencontre Ysé, il s'exclame avec les yeux ouverts / aveuglés et les yeux fermés / éclairés :

[…]

[M]e voici à cette heure de midi où
l'on voit tellement ce qui est tout près !
Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc ![1288].

Lors de la scène 2 de l'acte II, soit le « duo d'amour », les amants osent se dire :

YSÉ

D'un côté Ysé, et de cet autre,
Tout moins que je n'y suis pas.

MESA

Je te préfère, Ysé !

YSÉ

O parole comme un coup à mon flanc ! ô main de
l'amour ! ô déplacement de notre coeur !
O ineffable iniquité ! Ah viens donc et mange-moi
comme une mangue ! Tout, tout, et moi !
Il est donc vrai, Mesa, que j'existe seule
[…]

MESA

Il n'y a pas de raison que toi-même
[…]
Ysé, il n'y a plus personne au monde.

[1287] Lettre 7.
Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 107.
[1288] Paul Claudel, Réplique de Mesa, *Partage de midi*, acte I, scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 53.

YSÉ

Personne que toi et moi[1289].

Si, dans les lettres, Paul Claudel s'avère modéré face à Rosalie Vetch et dévoué à Dieu, Mesa et Ysé, quant à eux, n'hésitent pas à invoquer le cosmos et à s'excepter du reste du monde pour laisser libre cours à leur passion réciproque et partagée. Cela démontre bien que Paul Claudel n'est pas parvenu à contenir, ni à maîtriser ses pulsions. La jeune mettrice en scène belge, Héloïse Jadoul, le confirme en ces termes : « [O]n sent que l'auteur n'a pas su rattraper ses pulsions avant de les coucher sur le papier » [1290]. Éric Ruf abonde également en ce sens : « [S]a capacité à se contredire lui-même […]. C'est merveilleux, c'est un théâtre d'une crasse humanité, on a l'impression que personne ne s'est penché sur son épaule en disant : "Tu ne peux pas dire ça Paul". On a l'impression qu'il était seul et que rien ne le contenait quand il écrivait »[1291]. L'écriture fictionnelle a eu raison de toutes les résistances du dramaturge : « Il [Paul Claudel] […] affirme […] le pouvoir qu'a la poésie de changer rétroactivement […] la réalité. Et tout particulièrement écrire […] une poésie pour le théâtre, c'est imposer, substituer au réel un autre réel tout à fait présent, scéniquement vivant, et qui portera témoignage du vécu plus longtemps que le souvenir »[1292].

1.4 Variations autour du silence

Si l'intime induit le silence[1293], le mutisme d'Ysé / de Rosalie Vetch à l'égard de Mesa / Paul Claudel nous apparaît faire écho à la censure caractéristique de l'histoire même de la correspondance des *Lettres à Ysé* et du refus, durant plus de quarante ans, de Paul Claudel de voir *Partage de midi* mis en scène[1294]. L'intime a donc mis du temps à « s'extimer » et à s'extérioriser.

[1289] Paul Claudel, Répliques d'Ysé et de Mesa, acte II, scène 2.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 92, 93 et 95.

[1290] 1 min. 25-1 min. 32.
Théâtre de la Vie, « THM-Partage de midi », vidéo consultée en ligne sur https://vimeo.com/327265526 le 27 juillet 2021.
Antoinette Weber-Caflisch abonde également en ce sens.
Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *op. cit.*, p. 22.

[1291] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », *op. cit.*, p. 91.

[1292] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 1876 et 1885].

[1293] Nous paraphrasons ici Jean-Pierre Sarrazac.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 68.

[1294] Nous l'aborderons plus en détail dans la suite de notre réflexion, mais nous pouvons déjà préciser que ce refus claudélien prend fin en 1948, avec l'accord de son confesseur et en raison de l'insistance de son ami, le metteur en scène et comédien, Jean-Louis Barrault.

Le 17 février 1905, à l'acmé de leur séparation, Paul Claudel confie à Rosie :

> « [C]es trois mois d'horrible silence de votre part ont été pour moi une mort à petit feu. Que fait-elle ? Que pense-t-elle ? Qu'est-ce que je lui ai fait ? […]. Quelle raison, mon Dieu, avez-vous pu avoir de maintenir cet odieux silence […] ? »[1295].

À la scène 3 de l'acte II, quand Mesa revient en Chine reconquérir Ysé et récupérer leur enfant commun, il s'exprime ainsi :

N'as-tu pas reçu toutes mes lettres depuis un an ?
Pourquoi ne pas m'avoir répondu,
Rien ! pas un seul mot, pas une seule petite ligne !
Dis, que t'ai-je fait, ma chérie ? pourquoi me faire
souffrir ainsi ce que j'ai souffert ?
Que t'ai-je fait, ma bien-aimée ?[1296].

Le texte claudélien induit ici une opposition entre la voix et le silence. Alors qu'au premier acte, Mesa confie à Ysé s'être tenu devant Dieu comme un homme « qui ne dit rien et qui ne prononce pas un mot »[1297], au troisième acte, il entend sauver sa bien-aimée, qui demeure silencieuse. Ce mutisme amoureux lui évoque celui que Dieu a précédemment eu à son égard. L'échec amoureux côtoie ainsi la négation religieuse. C'est alors que Mesa établit « une sorte de théorie du langage et du son : le son n'est qu'accessoirement le support de la parole articulée, le son est ce qui s'oppose au silence. Le silence, la surdité, la non-réponse, l'altérité, sont donc le passage nécessaire et fondamental pour arriver à l'amour ou à la rédemption »[1298]. Lors du « Cantique de Mesa », que nous allons envisager dans un nouveau point de notre réflexion, la déréliction et la surdité deviennent une écoute particulièrement forte[1299] : « Le silence est à la

[1295] Lettre 7.
Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 106 et 107.
[1296] Paul Claudel, Réplique de Mesa, *Partage de midi*, acte III, scène 2.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 120 et 122-123.
[1297] Paul Claudel, Réplique de Mesa, *Partage de midi*, acte I, scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 49.
[1298] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », dans Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *op. cit.*, p. 17.
[1299] André Jarry cite Paul Claudel dans une lettre adressée à son ami, le metteur en scène et comédien Jean-Louis Barrault : « Vous savez que j'ai étudié Beethoven autrefois, qui m'a beaucoup appris au point de vue de la composition. Or chez lui, comme chez d'autres musiciens, il y a 2 hommes, celui qui écoute et celui qui parle. La musique qui écoute et la musique qui parle. Et chez tout homme il y a également quelqu'un qui écoute et quelqu'un qui prend la parole ».
Michel Lioure, *Correspondance Paul Claudel - Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, 1974, p. 195.
Référence reprise par André Jarry dans :
André Jarry, « Partage de l'auteur. La genèse du « Cantique de Mesa » dans *Partage de midi* de Claudel », *Genesis*

fois le lieu de la surdité et de l'écoute maximale, le lieu de la mort et du meurtre, et de la prise de conscience, l'acceptation que ce « je » en pleine déréliction est aussi dépendant de plus grand que lui. Le silence est le moment du nœud entre la damnation et la rédemption »[1300]. La parole se voit donc entendue face à la surdité et au silence desquels elle tire son origine.

4. Le « Cantique de Mesa » lié aux *Cantiques Spirituels* raciniens

« [L]es écrits sont de l'intime.
Les poètes ne travaillent que sur l'intime.
Ils en donnent une forme magnifiée […] »

Éric Ruf[1301]

« Un élément textuel capital sort de l'autobiographique et y rentre par les voies les plus directes : c'est le *Cantique de Mesa* »[1302] :

Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le
râle, et l'asphyxie, et l'étau !
Mais je l'aimais, ô mon Dieu, et elle m'a fait cela !
Je l'aimais et je n'ai point peur de Vous[1303].

Selon Gérald Antoine, le terme « cantique » s'avère très proche du psaume et de l'oratorio[1304], car il désigne à la fois un type spécifique de production musicale, dont le représentant le plus célèbre est Jean-Sébastien Bach, et une pièce versifiée dont la destinée est d'être mise en musique, en tant qu'elle fait alterner récitatifs et airs[1305]. Édité en italique par Gérald Antoine précisément, le « Cantique de Mesa » occupe par sa dénomination même une place particulière dans la dramaturgie claudélienne. Semblable aux *Confessions* de Saint-Augustin, cette action de grâce apparaît sous forme de monologue, inséré dans des dialogues, ne revêtant aucune fonction dans l'intrigue, composé d'un thème prédominant, animé par « une

(Manuscrits-Recherche-Invention), n°8, 1995, p. 102.
[1300] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », dans Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *op. cit.*, p. 18.
[1301] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 513.
[1302] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 734].
[1303] « Cantique de Mesa ».
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 133.
[1304] Gérald Antoine, « Partage de Midi : de la vie à la fiction », *op. cit.*, p. 13.
Gérald Antoine affirme que Paul Claudel considère les notions de « cantique », de « psaume » et d' « ode » comme interchangeables.
Gérald Antoine, « Cantate, cantique, etc. chez Claudel », in Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre (éds.), *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e^ et XX^e^ siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 219.
[1305] Gérald Antoine, « Cantate, cantique, etc. chez Claudel », in Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre (éds.), *op. cit.*, p. 219.

tension lyrique » et « une inflexion musicale », « sensibles »[1306]. Moment décisif du drame claudélien, cette prière est comparable à une lettre d'amour, de demande et d'orgueil adressée à Dieu :

> Quand Mesa dit : « Pourquoi faites-vous le Dieu avec moi ? » — c'est quand même extraordinaire de s'adresser à Dieu dans une prière en disant : "Pour qui tu te prends Dieu ? Est-ce que je ne suis pas un homme ?" ! — cette volonté du pied d'égalité, de faire descendre la statue du piédestal et lui causer, il y a un orgueil incommensurable là-dedans[1307].

Lucide, Mesa médite sur ce qui lui est arrivé et établit un parallèle fortement identificatoire avec l'itinéraire christique. Tout comme l'affirme Violaine Anger, en temps de prière, le « chant » acquiert une valeur singulière, car il n'est plus uniquement liturgique, il concerne davantage les affects liés au corps[1308]. Or, toujours d'après Violaine Anger[1309], l'état corporel de Mesa lors du « Cantique » est pour le moins obscur, car ce personnage est mort. S'agit-il dès lors d'un fantôme ou d'un ressuscité ? À la fois « lieu limite » et « lieu d'accession à autre chose »[1310], le corps de Mesa se situe dans un entre-deux. La scène théâtrale elle-même paraît un « entre-deux » et un « au-delà de la mort » où les âmes, douées de parole et incarnées, peuvent se retrouver[1311].

Dépourvue de partition, la musique, induite par le terme « cantique », témoigne ainsi d'un statut inédit du corps de Mesa. En l'occurrence, le « cantique » fait référence au chant et au texte biblique du « Cantique des cantiques » où Dieu s'adresse à la créature humaine. Nous savons que ce texte a pu être chanté, mais nous n'en possédons pas la musique[1312]. Quand la référence au « chant » demeure — comme c'est le cas ici — de manière à la fois explicite et obscure, il s'agit toujours d'une parole propre à la conversion. Quelle que soit sa modalité sonore, le « chant » renvoie à un « chant nouveau » vis-à-vis des paroles antérieures du drame claudélien qui ont repris à la musique son bien[1313]. Même s'il émane de l'imagination du dramaturge, il n'en reste pas moins que le « Cantique de Mesa » s'avère particulièrement « fidèle à la réalité des sentiments éprouvés par Claudel »[1314]. Didier Alexandre confirme

---

[1306] Gérald Antoine, « Cantate, cantique, etc. chez Claudel », in Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre (éds.), *op. cit.*, p. 225.
[1307] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 509.
[1308] Violaine Anger, « Les martyrs sont-ils méritants ? Relire les *Dialogues des carmélites* », *L'Archicube*, n°14, 2013, p. 47.
[1309] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », dans Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *op. cit.*, p. 13.
[1310] *Ibid.*, p. 22.
[1311] *Ibid*., p. 16.
[1312] *Idem.*
[1313] *Ibid.*, p. 22.
[1314] Gérald Antoine, « Partage de Midi : de la vie à la fiction », *op. cit.*, p. 13.

que « *Partage de midi* ne donne pas le récit d'un vulgaire adultère, mais il met en crise le finalisme rédempteur de Claudel »[1315], et insiste sur la signification double de ce drame :

> [U]ne première lecture se doit d'inscrire le trio traditionnel du boulevard [la femme, le mari et l'amant] dans le règne matériel et sensible des fins terrestres de l'homme ; une seconde lecture se doit de questionner le sens de la passion amoureuse en regard de la fin foncière de l'homme. Dans cette second[e] lecture, Ysé n'est plus l'enjeu d'un conflit qui oppose le mari et l'amant […]. La violence s'inscrit mystérieusement au cœur même d'une passion qui emporte les deux amants[1316].

Il nous apparaît opportun de préciser ici que Paul Claudel n'est pas le seul poète à avoir composé un cantique. Il en va de même pour Jean Racine. Il s'agit là à nouveau de cette filiation auctoriale, actoriale et artistique que nous entendons mettre en exergue. Durant l'été 1694, Jean Racine traduit en français quatre cantiques spirituels de Saint Paul rédigés en latin. Dans le cadre de notre réflexion doctorale, le troisième « cantique spirituel » intitulé *Plainte d'un Chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au-dedans de lui-même* nous intéresse tout particulièrement :

> Mon Dieu ! quelle guerre cruelle !
> Je trouve deux hommes en moi,
> L'un veut que plein d'amour pour toi
> Mon cœur te soit toujours fidèle.
> L'autre à tes volontés rebelle
> Me révolte contre ta loi[1317].

Ce cantique renvoie, nous semble-t-il, directement au « Cantique de Mesa ». Notre intuition — qui a surpris dans le bon sens du terme — a été validée par Jean Rohou, professeur émérite de littérature du XVII[e] siècle à l'Université de Rennes et spécialiste de l'œuvre racinienne, lors d'une rencontre organisée en ligne, le 10 mai 2021, par le Centre International Jean Racine, à l'occasion de la parution du dernier ouvrage de ce professeur : *Racine en 12 questions*[1318] :

> M. D. : « [C]e qui m'a frappée dans la présentation de Monsieur Lecompte […], c'est son rapprochement avec le cantique III de Racine. À la lecture de ce cantique, tout en vous écoutant, j'ai retrouvé le « Cantique de Mesa » dans *Partage de midi* de Paul Claudel, et, par conséquent, la voix de Claudel à travers les mots de Racine. Qu'en pensez-vous, Monsieur Rohou ?
> Jean Rohou : [T]out à fait, parce que Claudel était profondément chrétien, profondément moraliste chrétien […], et, en même temps, dans ses pièces, il y a une hardiesse de liberté, y compris de liberté sensuelle tout à fait remarquable ; si bien que, oui on peut retrouver en lui les deux hommes dont parlait Saint Paul, et dont parlait encore plus précisément Racine […].
> Tony Gheeraert : Merci beaucoup pour cette réponse qui, je pense, aura satisfait Marine. Oui, c'est un rapprochement tout à fait inattendu, mais effectivement pertinent pour les raisons que vous avez dites[1319].

[1315] Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *op. cit.*, p. 201.
[1316] *Ibid*., p. 210.
[1317] Jean Racine, *Œuvres complètes. 1. Théâtre. Poésie*, Paris, Gallimard, Georges Forestier (éd.), 1999, p. 1097. Cette première strophe du cantique III a été lue et citée par Jérôme Lecompte.
38 min. 58-39 min. 43.
Centre International Jean Racine, « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.
[1318] Jean Rohou, *Racine en 12 questions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, 128 p.
[1319] Propos de Marine Deregnoncourt, lue par Tony Gheeraert, auquel répond Jean Rohou.
1h 40 min. 33 sec.-1h 42 min. 20 sec.

Orphelin, élevé par sa grand-mère paternelle et formé, dès son enfance, dans les petites écoles de l'abbaye de Port-Royal, Jean Racine est nourri par l'augustinisme* qui y règne en maître et par le jansénisme, caractérisé par la prédestination[1320]. La qualité de l'éducation reçue en ces lieux lui a également assuré une renommée non seulement littéraire, mais aussi mondaine, auprès de ses maîtresses, du roi Louis XIV et de la cour de France. Cette éducation à Port-Royal permet au dramaturge de fréquenter à l'envi les monastères, et le silence qui règne en ces lieux le ravit. Contrairement à la plupart de ses collègues chercheurs (notamment Philippe Sellier et Georges Forestier), Jean Rohou affirme que l'anthropologie augustinienne se retrouve dans les tragédies les plus personnelles de Jean Racine à travers les rapports entre les personnages. En tant que « fille de Minos et de Pasiphaé », Phèdre résumerait à elle seule les contradictions et la guerre intérieure propre à Jean Racine, écartelé, toute sa vie, entre la morale augustinienne et ses désirs égoïstes et sensuels[1321]. Alors que Minos est un roi sage et un juge pour l'au-delà, Pasiphaé, inlassablement en quête de jouissance, s'est accouplée avec le taureau du Minotaure. Au-dessus de Phèdre, il y a les dieux qui incarnent de la morale. Au vu de son ascendance, cette héroïne rencontre le contraire d'elle-même dans le personnage d'Hippolyte, caractérisé par la pureté et l'innocence[1322], et dans le couple que ce jeune homme forme avec Aricie. Séparés par la captivité voulue par Thésée et épiés par Phèdre, ces amants disposent seulement de quelques instants pour pouvoir se parler. Cette tragédie racinienne ayant précisément trait à l'innocence, Hippolyte et Aricie sont deux êtres innocents comparables à « des utopies fonctionnelles »[1323], requises par la nostalgie du bonheur perdu, exalté par Saint-

---

Centre International Jean Racine, « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.

[1320] « Jean Racine y entre à dix ou onze ans (1649 ou 1650) ou même dès six ou sept ans — hypothèse plus probable selon Georges Forestier ».
Jean Rohou, *op. cit.*, p. 14.
Pour l'expliquer en quelques mots et paraphraser Jean Rohou, l'augustinisme désigne, comme l'appellation l'indique, la doctrine de Saint-Augustin, opposant l'amour de soi-même (la cité terrestre) à l'amour divin (la cité céleste).
Jean Rohou, *op. cit.*, p. 81.
Définition personnelle du jansénisme : Cornelius Jansen interprète rigoureusement la philosophie augustinienne en vue de défendre la doctrine de la prédestination. En d'autres termes, ce penseur considère que l'individu est libre de faire le bien sans pour autant bénéficier de la grâce de Dieu. En revanche, qu'il s'agisse du salut ou de la damnation de l'homme, cela dépend entièrement de Dieu.

[1321] Jean Racine aurait même envisagé de devenir ecclésiastique, tout en souhaitant poursuivre sa vie littéraire et mondaine. Un tel comportement est contraire aux règles de Port-Royal et le dramaturge n'hésite d'ailleurs pas à transgresser les codes imposés par ses maîtres.
Jean Rohou, *op. cit.*, p. 17.

[1322] Propos de Jean Rohou.
18 min. 44-27 min. 35.
Centre International Jean Racine, « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.

[1323] Jean Rohou, *op. cit.*, p. 104.

Augustin : « Mon hypothèse est que Racine est fortement marqué par la morale augustinienne, consciemment et inconsciemment, même si c'était malgré lui »[1324]. D'après Jean Rohou, l'opposition entre désir et conscience, qui se trouve au cœur des tragédies raciniennes, définit l'homme qu'est Jean Racine : « Il est fort probable que sa conscience morale avait cette […] sensibilité anxieuse. Il n'a donc pas pu se délivrer de l'intense contradiction entre passions et conscience que l'on retrouve à la base de ses tragédies »[1325]. Il existe donc un écart manifeste entre la vie pieuse, animée par l'amour divin, et la vie mondaine caractérisée par les désirs et les passions chez Jean Racine.

Selon Jérôme Lecompte, Jean Rohou invite véritablement à relire l'œuvre racinienne à l'aune de ce cantique III qui « oppose dans le moi lyrique un esprit céleste et un esprit terrestre »[1326]. À partir de cette réécriture de saint Paul des cantiques spirituels, l'homme Jean Racine se voit ressaisi par cette lecture inédite que propose Jean Rohou. L'œuvre théâtrale racinienne exprimerait ainsi les contradictions humaines, la puissance du désir et le poids de la culpabilité. Dès lors, le cantique III constituerait un piège laissé à la postérité. Jean Racine offrirait une lecture réorientant son parcours et tenterait par là même de donner sens à ses contradictions fondatrices, si tant est qu'il en ait seulement conscience. C'est pourquoi Jean Racine — déclamateur, acteur, doué à la fois pour les rôles, les répliques et les discours persuasifs — a vraisemblablement eu « un goût intime pour le genre dramatique », car cette pratique artistique lui « permet d'exprimer ses contradictions »[1327]. En tout cas, il est loisible de « le supposer : la stricte éducation morale qu'il avait reçue contredisait fort son caractère égocentrique »[1328]. Les désirs sensuels défient ainsi le surmoi propre à l'auteur. N'est-il pas troublant de constater que Paul Claudel se confie à sa chère Rozie en des termes similaires !? :

[1324] Jean Rohou, *op. cit.*, p. 84.
Référence citée par Jérôme Lecompte.
37 min. 35-37 min. 54.
Centre International Jean Racine, « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.
[1325] Jean Rohou, *op. cit.*, p. 80.
[1326] Propos de Jérôme Lecompte.
39 min. 53-39 min. 59.
Centre International Jean Racine, « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.
[1327] Jean Rohou, *op. cit.*, p. 20.
[1328] *Ibidem*.
Marc Fumaroli semble confirmer les hypothèses de Jean Rohou quand il affirme que Jean Racine a interdit à son fils d'aller voir ses pièces.
Le sens de l'histoire. 1999. Émission télévisée. Animée par Jean-Luc Hees. Diffusée le 25 avril 1999. La Cinquième.
Il est troublant de remarquer que Rosalie Vetch a fait exactement la même chose avec Louise vis-à-vis de l'œuvre claudélienne ; ce dont Paul Claudel se plaint beaucoup dans ses lettres.

> Que de nuits j'ai passées à me promener d'un mur à l'autre en riant, en sanglotant, en baisant cette mèche de vos bons cheveux dorés que vous m'aviez donnée, ces cheveux qui au soleil avaient toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Elle est avec moi, je n'ai jamais cessé de la porter sur mon cœur, et je pourrais vous la remontrer, - imprégnée de sang. Ah ! Voilà des choses bien indignes du [grave] diplomate que je devrais être devenu ![1329].

Anne Ubersfeld confirme :

> On comprend alors que *P. de M.* [*Partage de Midi*] est bien plus que l'histoire d'un péché d'amour ou d'une grande passion, c'est la peinture, proprement *tragique*, aussi forte que chez Racine, de l'inextricable écheveau que forment les passions individuelles et le mal historique ; et dans ce réseau, c'est *soi* que Claudel montre emprisonné[1330].

Éric Ruf le pense aussi : « C'est comme dans la tragédie chez Racine […], des voix internes débattent […]. Claudel est racinien […], quand Racine écrit : "Ah, douleur non encore éprouvée", c'est que le personnage éprouve la douleur dans le "Ah". En cela, Racine et Claudel sont connaisseurs de comment fonctionn[e] la conscience humaine »[1331]. Arnaud Rykner y souscrit également : « Expression lyrique d'un sentiment intime ou traduction verbale d'un débat intérieur, le monologue […] se présente […] comme une façon de mettre en forme l'informulé ou l'indicible, de substituer une parole à une pensée silencieuse »[1332]. Arnaud Rykner poursuit en ces termes : « Le dialogue extérieur n'existe que comme un contrepoint du "dialogue intérieur" »[1333]. Jennifer Tamas abonde aussi en ce sens en affirmant que les fluctuations d'une subjectivité propre aux protagonistes se construisent face au public[1334].

Dès lors, qu'il s'agisse de l'éducation à l'abbaye de Port-Royal pour Jean Racine ou des *Lettres à Ysé* de Rosalie Vetch et Paul Claudel face à *Partage de midi*, œuvre théâtrale initialement éditée dans et pour un cénacle très restreint, l'autobiographie apparaît en contrepoint, autrement dit tout contre l'œuvre dramatique, car le « je » du poète se voit divisé entre son cœur et sa raison.

[1329] Lettre 11.
Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 117.
[1330] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 1854].
[1331] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « « Un possible impossible » - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », *op. cit.*, p. 90 et 95.
[1332] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 98.
[1333] Ces propos d'Arnaud Rykner concernant la dramaturgie maeterlinckienne. Il n'empêche que ces affirmations siéent aussi parfaitement à notre propos.
Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 303.
[1334] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 157.

Compte tenu de ce qui précède, les « éclats de réel »[1335], contenus dans ces deux cantiques, parsèment et caractérisent *Phèdre*, les *Lettres à Ysé* et *Partage de midi*. De Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, pour ne citer qu'eux, les metteurs en scène ont le choix d'« extimer », autrement dit d'extérioriser ou non l'intime, propre au « je » des écrivains que sont Jean Racine et Paul Claudel. En l'occurrence, les trois metteurs en scène précités ont opté pour l'« extimation », à savoir l'extériorisation de l'intime. Nous entendons dès maintenant le démontrer, dans un deuxième chapitre réflexif, en comparant la diction des interprètes d'Aricie et d'Hippolyte ainsi que celle d'Ysé et de Mesa dans le cadre de ces spectacles pour en arriver à la conclusion que le rythme phonatoire, à savoir le phrasé de Marina Hands et d'Éric Ruf, s'apparente à une fugue ; ce qui fera l'objet du troisième et ultime chapitre de la seconde partie de notre thèse.

[1335] Julia Gros de Gasquet, « Les correspondances de créateurs : lecture méthodologique de sources peu exploitées », séminaire donné, le 18 février 2021, à destination des doctorants, organisé par l'ED 267, Paris 3-Sorbonne Nouvelle, en ligne via *Zoom*.

Chapitre 2 :
De Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, l'intime du phrasé des comédiens en partage

1. *Phèdre* de Jean Racine

« L'objet classique sidère celui qui y touche. Objet piégé. Comme si l'on ne pouvait s'en emparer qu'à travers toute une série de médiations. S'interpose entre le metteur en scène et Racine, entre le spectateur et le spectacle, un jeu de lectures codées »

Anne Ubersfeld[1336].

Depuis le XVIII[e] siècle, la poésie théâtrale de Jean Racine est considérée comme la quintessence de la langue française. C'est pourquoi Anne-Françoise Benhamou, dans sa thèse de doctorat sur l'histoire de la mise en scène du répertoire racinien, revendique l'idée selon laquelle aucun auteur ne pose aussi clairement le problème de la mise en scène des classiques, et ce, depuis les origines de la mise en scène, que Jean Racine. Ce dramaturge nous intéresse tout particulièrement, car il met véritablement au jour les termes d'une équation à l'inconnue persistante, à savoir l'alliance possible entre le texte théâtral et le corps des acteurs. Comment donc rendre concrète cette langue poétique et littéraire ?[1337]. Dès notre premier entretien en 2017, Éric Ruf nous a expliqué — et confirmé lors de notre second échange en 2019[1338] — que, certainement par déférence envers Jean Racine, le théâtre en France demeure cérébral et focalisé sur le texte. Cet acteur s'avoue particulièrement interpellé et fasciné par ce état de faits :

> C'est quoi cet esprit français qui fait qu'on n'arrive pas à être russe, anglo-saxon, allemand, à ce que les pratiques instrumentales soient totalement intégrées, à ce que le corps soit tout d'un coup une chose extrêmement simple ? Il y a toujours quelque chose qui résiste à cela […], le répertoire que nous avons à traiter, la plupart du temps, reste très mental[1339].

Face à ces « langues inventées » à la « forme déterminée » que sont l'alexandrin racinien et le vers libre claudélien duquel nous reparlerons[1340], Éric Ruf nous a confié qu'il y a deux tentations en termes de mise en scène : soit rapprocher ces langues singulières de la prose par souci de compréhension du sens, soit être tenté par l'oratorio et la musicalité propre à ces théâtres versifiés. L'oratorio renvoie vraisemblablement ici aux origines du terme, c'est-à-dire à l'oratoire et à l'exiguïté d'un lieu qui permet une intimité avec les interprètes. Cela se justifie,

---

[1336] Anne Ubersfeld, « Jouer Racine ? », *Travail théâtral*, n°16, 1974, p. 108.
[1337] La même question se pose pour le vers libre claudélien.
[1338] Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 529.
[1339] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 513.
[1340] *Idem.*

tout particulièrement pour Jean Racine, par le contexte de création : « [C]'est sans doute que la petitesse des plateaux à l'époque où cela a été écrit [et] le nombre de gens qui étaient sur le théâtre […] faisaient que l'acteur qui se levait […] n'avait rien d'autre à faire que de mettre l'action dans la langue »[1341].

Dans le même ordre d'idées, Guy Scarpetta affirme que les metteurs en scène en charge de monter ce type de texte se répartissent en deux tendances[1342]. Soit, ils privilégient l'unité de signification et l'unité syntaxique. Dans ce cas, les acteurs sous leur direction ne doivent faire aucune pause à la fin du vers, négliger les césures et les coupes internes, grouper les alexandrins en masses d'énoncés, et supprimer éventuellement les diérèses. En d'autres termes, ces créateurs font « comme si » l'alexandrin était de la prose. Les spectateurs entendent toujours un peu les vers, mais seules l'expression et la compréhension comptent. Soit, ils accordent la primauté à la forme. Dès lors, les comédiens qu'ils dirigent doivent effectuer des pauses, des coupes et faire résonner les rimes, au détriment de la lisibilité ou de la clarté du sens[1343].

À en croire le metteur en scène Jean-Marc Villégier, ces deux approches ne sont aucunement modernes. Au contraire, elles existent depuis les origines du théâtre classique français, car il s'agit là, nous dit-il, d'un « débat consubstantiel à la pratique même de l'alexandrin »[1344]. Cette opposition, qui ne sera jamais tranchée, tant elle contribue à la vitalité de ce type de vers[1345], s'est instaurée dès le XVII^{e} siècle :

- le « naturel » promu par Molière dans *L'Impromptu de Versailles* ;

[1341] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 514.

[1342] *L'alexandrin fait de la résistance*. 1992. Émission radio. Animée par Jean-Maurice de Montremy. Diffusée le 30 novembre 1992. France Culture.

[1343] Deux metteurs en scène emblématiques de ce second versant sont, d'une part, Antoine Vitez, qui agira de la même manière quand il donnera à entendre le vers libre claudélien.
Le parti pris « chanté » de cet artiste, dans sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine en 1975, est tout à fait audible dans une archive INA, diffusée lors d'une émission radiophonique dédiée aux « voix de Phèdre », en présence du metteur en scène Christian Schiaretti.
9 min. 32-11 min. 35.
Six personnages en quête de voix. 2013. Émission radio. Animée par Judith Sibony, Diffusée le 4 août 2013. France Culture.
D'autre part, il y a également Klaus Michaël Grüber avec sa mise en scène de *Bérénice* de Jean Racine à la Salle Richelieu de la Comédie-Française, en 1984, avec Ludmila Mikaël, la mère de Marina Hands, dans le rôle éponyme.

[1344] *L'alexandrin fait de la résistance*. 1992. Émission radio. Animée par Jean-Maurice de Montremy. Diffusée le 30 novembre 1992. France Culture.

[1345] Nous verrons que ce questionnement demeure également vivace pour le vers libre claudélien.

- le « chant » pratiqué par La Champmeslé (comédienne favorite et maîtresse de Jean Racine) et ses héritières[1346].

Toujours d'après Jean-Marc Villégier, l'alexandrin, qu'il soit rapproché ou non de la prose, est respecté, indépendamment de la manière dont il est traité par le metteur en scène[1347]. Tout dépend en somme des acteurs et de leur niveau de diction, d'emphase et d'appui dans la respiration de l'unité du vers et de l'unité sémantique. Les acteurs doivent servir autant leur personnage que le poète-auteur. Autant dire que, face à l'écriture racinienne, le comédien est comparable à un chanteur devant une partition[1348]. Tel un musicien virtuose, l'acteur doit faire preuve de liberté vis-à-vis des contraintes métriques. C'est ainsi que la langue racinienne peut devenir corps.

En tout état de cause, mettre en scène le théâtre racinien pose la question des formes de représentation, car l'alexandrin requiert un mode de diction vocal et emphatique particulier qui se situe entre le « parler » (la voix parlée) et le « chanter » (la voix chantée ou psalmodiée)[1349]. Cette hybridité vocale est importante aux yeux des critiques. Dès lors, parvenir à un entre-deux s'avère complexe et malaisé pour les comédiens : « Trouver l'interprète qui est capable de respecter l'ordonnance de la langue mais qu'elle soit concrète […]. C'est d'une rare difficulté »[1350]. En l'occurrence, Jean-Louis Barrault — influencé par sa pratique du répertoire théâtral de son ami Paul Claudel — Patrice Chéreau et Yves Beaunesne chercheront à respecter les deux et tenteront de parvenir à un équilibre entre le corps de l'acteur et le texte versifié.

[1346] Pour de plus amples informations à ce sujet, voir :
- Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 301-359.
- Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, 396 p.

[1347] Éric Ruf s'avoue fasciné par ces notions de « respect » et d'« irrespect » des textes classiques, avec lesquels il s'agit de « boxer » pour mieux rendre le sens.
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

[1348] Ce constat vaut également pour l'écriture claudélienne.
Éric Ruf se plaît à rappeler dès qu'il en a l'occasion que la classe de déclamation et la classe de chant n'ont fait qu'un au Conservatoire avant d'être scindées après la Seconde Guerre mondiale.
L'exemple le plus récent à notre connaissance de l'affirmation de ces propos fut lors de l'émission hebdomadaire et quotidienne du lundi à 19h, animée par la journaliste Béline Dolat, « Quelle Comédie ! » sur la WEB-TV de la Comédie-Française, le 15 février 2021.
8 min. 44-8 min. 55.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Marina Hands, Blandine Masson. Quelle Comédie ! ép.20 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 17 août 2021.

[1349] Nous verrons qu'il en va exactement de même pour le vers libre claudélien.

[1350] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 514.

En vue de le démontrer, nous entendons nous intéresser, tout d'abord, au parti pris de Jean-Louis Barrault relativement à la diction de ses acteurs, avant d'en venir ensuite à celui de Patrice Chéreau et enfin d'Yves Beaunesne avec Marina Hands et Éric Ruf. Leur interprétation commune d'Aricie, d'Hippolyte, d'Ysé et de Mesa coïncide, nous semble-t-il, avec Tristan et Isolde. Cela constituera le troisième et dernier point de ce deuxième chapitre de thèse.

1.1 Jacques Dacquemine et Denise Noël : Hippolyte et Aricie vus par Jean-Louis Barrault

Avant de nous intéresser au phrasé de Denise Noël et de Jacques Dacquemine, interprètes respectifs d'Aricie et d'Hippolyte (Acte II, scène 2), sous le regard de Jean-Louis Barrault, envisageons préalablement le contexte de création de ce spectacle.

Invité en 1942 par Jean-Louis Vaudoyer (Administrateur Général de la Comédie-Française de 1941 à 1944), Jean-Louis Barrault, poussé par la comédienne Marie Bell[1351], accepte de monter *Phèdre* dans le temple de l'art classique, à savoir le Théâtre-Français (autre dénomination de la Comédie-Française). La première a lieu le 12 novembre 1942 à la Salle Richelieu de la Comédie-Française. Adepte du mime[1352], ce metteur en scène a beau considérer Jean Racine comme un pôle artistique à part entière, il n'en reste pas moins qu'il le met très peu en scène[1353] : « Je ne voulais pas travailler *Phèdre*. En réalité, je n'osais pas. Je ne me sentais pas suffisamment acclimaté au monde classique pour non seulement prendre en charge la mise en scène d'une telle œuvre, mais aussi pour faire travailler des acteurs déjà assouplis à cette forme »[1354].

Chez Jean-Louis Barrault, il existe donc un écart entre la théorie et la pratique. Selon Anne-Françoise Benhamou, ce metteur en scène a construit un Jean Racine théorique qu'il n'est jamais parvenu à porter à la scène. En tant que metteur en scène, ce créateur est inlassablement en quête du « théâtre total », dans lequel le texte devient matériau et participe à l'action scénique au même titre que les moyens plastiques et la présence physique des acteurs. L'être doit pouvoir danser son rôle et chanter la langue. Tel est le principe régisseur de l'art théâtral de Jean-Louis Barrault. Cela démontre que cet artiste a été grandement influencé par ses amis Antonin

[1351] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Éditions du Levant, 1996, p. 122.
[1352] Il est même arrivé à Jean-Louis Barrault d'imiter un cheval.
Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, Paris, Flammarion, 2010, p. 72.
[1353] Hormis *Phèdre* en 1942 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault met également en scène *Bérénice* en 1955 au Théâtre Marigny et *Andromaque* en 1962 au Théâtre de l'Odéon.
[1354] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 121.

Artaud[1355] et Paul Claudel[1356]. En l'occurrence, ce créateur souhaite rendre Jean Racine artaudien et claudélien[1357] : « [A]vec *Phèdre*, je retrouvais de façon éclatante l'application du tout ce que j'avais jusqu'alors pensé de l'art dramatique : utilisation de la respiration, le rêve éveillé, la plastique buccale, l'art gestuel, le rythme »[1358]. Selon lui, le théâtre racinien s'apparente à un théâtre de la cruauté, caractérisé par une exacerbation du désir, de la folie et de la violence[1359]. Toutefois, la théorie de Paul Valéry, selon laquelle le théâtre racinien est une pureté sonore, lui importe aussi fortement[1360]. Jean-Louis Barrault rapproche ainsi l'alexandrin racinien de l'ïambe, vers grec cher à Paul Claudel : « [L]e cœur bat l'ïambe »[1361]. Jean Racine devient musical dans la rythmique, en droite ligne de Paul Claudel. Les deux auteurs que sont Jean Racine et Paul Claudel sont ainsi grandement rapprochés grâce à ce metteur en scène. Dès lors, Jean-Louis Barrault posera un défi théorique à la mise en scène racinienne, un Jean Racine « valérysto-claudelo-artaudo-tautologique »[1362]. Nous pourrions même ajouter William Shakespeare à cette liste. Se dessine l'image, née avec *Phèdre*, de protagonistes raciniens rimbaldiens, qui, tout comme les héros claudéliens, sont divisés entre le désir et la grâce[1363].

Dans un cadre en clair / obscur, la scène tragique est synthétique et s'apparente à un lieu magnétique où se rencontrent les personnages en lutte contre leur passion. C'est la raison pour laquelle Hippolyte apparaît comme un amant déchaîné. Le désir charnel et physique, qui paraît central dans ce spectacle, se voit en pratique exprimé par la danse quand il est en théorie défini comme une bête qui tord le ventre[1364]. Les interprètes ont à peu près l'âge de leur rôle ; ce qui est alors inédit à la Comédie-Française. Jean-Louis Barrault a adopté ce parti pris afin

---

[1355] Antonin Artaud cite d'ailleurs Jean-Louis Barrault dans son célèbre essai *Le Théâtre et son double*.
Anne-Françoise Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en études théâtrales de Paris III, Études théâtrales (Bernard Dort, directeur), 1983, p. 113.
Voir également : Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, *op. cit.*, p. 77-78.
[1356] Noëlle Giret, *Jean Louis Barrault : une vie pour le théâtre*, Paris, Gallimard, 2010, 167 p.
[1357] Jean-Louis Barrault confirme que Paul Claudel aimait particulièrement *Phèdre* et qu'il en connaissait d'ailleurs des vers par coeur.
Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 160.
[1358] *Ibid.*, p. 151.
[1359] Cité par Daniel Mesguich, Antoine Vitez ne dit pas autre chose.
Le sens de l'histoire. 1999. Émission télévisée. Animée par Jean-Luc Hees. Diffusée le 25 avril 1999. La Cinquième.
[1360] Anne-Françoise Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, *op. cit.*, p. 133.
[1361] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 40.
[1362] Ce sont typiquement les termes qu'Anne-Françoise Benhamou emploie dans sa thèse.
Anne-Françoise Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, *op. cit.*, p. 134.
[1363] Selon le Général François Valentin et Marc Fumaroli, l'alexandrin racinien demeure très proche du verset claudélien.
Le sens de l'histoire. 1999. Émission télévisée. Animée par Jean-Luc Hees. Diffusée le 25 avril 1999. La Cinquième.
[1364] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 69.

d'entrer en écho avec Jean Racine lui-même, car ce dramaturge a réformé lui aussi la troupe de l'Hôtel de Bourgogne en distribuant des rôles en adéquation avec l'âge des comédiens.

De surcroît, Jean-Louis Barrault considère *Phèdre* comme une œuvre lyrique :

> [L]e verbe de Racine […], par sa science du nombre, ses alexandrins, ses hémistiches, ses longues et ses brèves, ses respirations très calculées, oriente cette tragédie vers un art lyrique, vers une tessiture lyrique. La tragédie est la partie la plus lyrique de l'art dramatique et c'est pour cela que Racine est le plus grand musicien de nos poètes[1365].

C'est pourquoi ce metteur en scène se plaît à distribuer les personnages en fonction de tessitures propres à l'opéra. Il affirme qu'en tant que premiers rôles, Thésée est baryton ou basse chantante, tandis que Phèdre est comparable à une mezzo-soprano dramatique. Jeune première tragique, Aricie s'avère davantage soprano, quand le jeune premier qu'est Hippolyte correspond au ténor. Mère tragique, Œnone s'apparente plutôt à une voix de contralto. Père noble tragique, Théramène se rapproche d'une tessiture de basse. Confidente tragique, Ismène est une soprano. Confidente tragique, Panope correspond à une tessiture de mezzo-soprano[1366].

Par ailleurs, Jean-Louis Barrault s'attache d'une part à mettre en exergue la physicalité du théâtre racinien, l'inceste de Phèdre (incarnée par Marie Bell), et l'histoire d'amour tragique d'Hippolyte et d'Aricie (interprétés par Jacques Dacquemine et Denise Noël)[1367]. Ces deux amants apparaissent semblables et destinés l'un à l'autre. Aricie est une jeune femme vierge, pure, déterminée et égale à Hippolyte. D'autre part, à en croire le metteur en scène, cette pièce est comparable à une symphonie pour orchestre d'acteurs. Par conséquent, les huit personnages, somnambuliques, demeurent d'égale importance. Phèdre n'est plus mise sur un piédestal vis-à-vis des autres protagonistes, car il s'agit de respecter la valeur de chaque rôle.

Ces présupposés contextuels étant maintenant posés, passons à l'analyse de la diction de Jacques Dacquemine et de Denise Noël, incarnant respectivement Hippolyte et Aricie sous la direction de Jean-Louis Barrault. Nous allons fonder nos hypothèses sur les écoutes nombreuses et répétitives de la captation radiophonique de cette création[1368], effectuées en

---

[1365] 3 min. 56-4 min. 20.
Éclair Brut, « Jean Racine – Phèdre vue par Jean-Louis Barrault (Télévision scolaire, 1964) », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_e0O_oc le 7 octobre 2019.

[1366] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 28.

[1367] La diction de Marie Bell a déjà été analysée par Julia Gros de Gasquet dans le cadre de sa thèse de doctorat.
Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 240-247.
Nous entendons reprendre sa méthode d'analyse, afin de compléter ses hypothèses, en nous focalisant sur la diction de Denise Noël et Jacques Dacquemine, en regard du phrasé de Marina Hands et Éric Ruf dans la mise en scène de Patrice Chéreau.

[1368] « A l'occasion de la fête nationale française, la pièce était jouée à Montevideo en Uruguay et diffusée simultanément sur les ondes de la chaîne France III Nationale ».

binôme avec un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio, et toujours en regard de l'essai rédigé par Jean-Louis Barrault relatif à sa mise en scène, avec le texte racinien en vis-à-vis[1369].

Auparavant, contextualisons l'extrait versifié choisi (vers 485-486). Avant de quitter Trézène, Hippolyte paraît sur scène pour s'adresser à Aricie avec le masque de la volonté et du pouvoir. Plus ou moins maître de lui et de ses sentiments[1370], il explique à la jeune femme que la mort de Thésée offre de nouvelles perspectives non seulement au jeune fils de Phèdre, mais aussi à eux deux.

(1) Scansion classique :

– / – – – / – / – – – /

Du choix / d'un Successeur / Athè / nes incertaine / (2/4/2/4)

/ – – / – / – – / – – /

Par / le de vous, / me nom / me, et le Fils / de la Reine /. (1/3/2/3/3 : pentamètre)

(2) Diction de Jacques Dacquemine :

– / —— – – / – / – – – /

Du choix / d'un Successeur / Athè / nes incertai / ne / (2/4/2/4)

/ – – / – / – – / – – /

Par / le de vous, / me nom / me, et le Fils / de la Reine /[1371]. (1/3/2/3/3 : pentamètre)

Dans ce contexte, la diction adoptée par Jacques Dacquemine respecte parfaitement la scansion propre au XVII[e] siècle.

"Phèdre" par la Compagnie Marie Bell, dans une mise en scène de de Jean-Louis Barrault en 1947. 1947. Émission radio. Réalisée par Jean Serge. Diffusée le 14 juillet 1947. France Culture.
Nous avons opté pour le spectacle de Jean-Louis Barrault, d'une part, car cette création demeure emblématique des mises en scène du répertoire racinien. D'autre part, nous avons accès à l'entièreté de l'enregistrement et à la scène 2 de l'acte II qui nous intéresse tout particulièrement (durée : cinq minutes et cinq secondes / 31 min. 44 sec.-36 min. 49 sec.). À notre connaissance, aucun enregistrement intégral de la version de Jean Vilar ou d'Antoine Vitez n'est disponible. Si tant est que ces archives sonores existent, elles pourraient faire l'objet d'une nouvelle analyse qui viendrait ainsi compléter la nôtre.

[1369] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Seuil, 1972, 222 p.

[1370] *Ibid*., p. 107.

[1371] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, p. 106.
33 min. 02-33 min. 06.
Le minutage renverra toujours à l'enregistrement radiophonique précité.

Le masque politique tend à se fissurer peu à peu, tant Hippolyte se voit « agrippé » par sa passion[1372]. Les vers 493-494 en témoignent et sont énoncés par Jacques Dacquemine sur un ton grave :

Un frein / plus légiti / me arrê / te mon audace / (2/4/2/4)

Je vous cède, ou plutôt / je vous rend / s un(e) place /[1373]. (3/3/3/2) : d'une part, la régularité du tétramètre régulier, propre à la scansion du XVII[e] siècle, nous apparaît cassée à la fin du vers. En effet, nous arrivons à onze syllabes au lieu de douze, alors qu'il s'agit du schéma typique de l'alexandrin racinien. Cela démontre bien que le personnage semble vaciller et perdre ses repères. D'autre part, au vers 494, la virgule mise en gras et surlignée en jaune marque un arrêt dans la diction adoptée par Jacques Dacquemine. Cela signifie que ce dernier ne fait pas de liaison entre « cède » et « ou ». Il prend donc le temps d'accentuer et de mettre en balance les deux verbes : « cède » et « rends ».

Aux vers 507-508, le comédien recourt à des modulations « chantées », semblables à une incantation. Celles-ci sont surlignées en vert ci-dessous :

Je pars, / et vais / pour vous / (2/2/2)

Réunir / tous / les vœux / par / tagé / s entre nous /[1374]. (3/1/2/1/2/3) : cela déroge à la règle de la scansion classique, censée produire un tétramètre régulier. Il existe ici un effet déclamatoire propre aux années 1940. L'accent fort est mis sur « tous » et se place également sur la première syllabe de « partagés ». Or, en français, seule la dernière syllabe des groupes de mots est accentuée. Dans ce mode de diction, « Réunir » et « entre nous » encadrent « tous les vœux » et « partagés ». « tous les vœux » et « partagés » forment ainsi une cohérence sémantique. Cette diction met donc en évidence un nœud fort et cohésif dans le vers : « tous les vœux » et « partagés », protégés par « Réunir » et « entre nous ». Par conséquent, les membres du couple sont mis en valeur.

[1372] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 109.
[1373] *Ibid*., p. 108.
33 min. 21-33 min. 28.
[1374] 34 min. 05-34 min. 17.
Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 108.

Par ailleurs, dans l'essai de Jean-Louis Barrault, nous pouvons lire :

« Arrêt. Tout ce qu'il pouvait dire d'autre que son amour, il l'a dit. Il n'a plus maintenant qu'à partir ou à se déclarer.

Respiration. « Je pars ». Respiration. L'amour l'étouffe ; la bête lui broie le ventre. Il n'a plus de voix pour dire le reste, aussi il le mime (sa voix n'est plus qu'un souffle) »[1375].

Ainsi s'achève le premier mouvement. Le deuxième mouvement commence par Aricie, qui, à peu près sûre d'elle et de ce qu'elle ressent, ose interroger Hippolyte (vers 515). Pour ce faire, Denise Noël se sert d'une diction au débit rapide. Comparons cela avec la scansion classique :

(1) Scansion classique :

— / — — — / — — / — — /

Vous-mê / me, en ma faveur, / vous voulez / vous trahir ? (2/4/3/3)

(2) Diction de Denise Noël :

— / — — — / — — / — — /

Vous-mê / me, en ma faveur, / vous voulez / vous trahir ?[1376] (2/4/3/3)

Nous pouvons constater que les « accents forts » sont correctement émis et les liaisons réalisées par Denise Noël. La scansion de l'alexandrin s'avère donc respectée.

C'est alors que le fils de Thésée va être « en proie […] à cette *agitation* qui précède tout récitatif »[1377] (vers 518) :

/ — — / — /

Moi, / vous haïr, / Madame ? / [1378]. (1/3/2) : les virgules présentes dans l'édition de Jean-Louis Barrault sont ici surlignées en jaune, car elles indiquent un arrêt dans la diction de Jacques Dacquemine pour mieux mettre en exergue les différents éléments de la question posée : « Moi », complément accentué, « vous haïr » et « Madame » qui sont des expressions psalmodiées par le comédien.

[1375] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 109.
[1376] 34 min. 35-34 min. 38.
Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 108.
[1377] *Ibid.*, p. 109.
[1378] 34 min. 44-34 min. 48.
Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 108.

Dans son essai, Jean-Louis Barrault distingue le « *Palier d'élan* » du « *Récitatif* »[1379], sur le mode de la déploration et de la culpabilité :

> Le récitatif commence. Hippolyte ne voit plus Aricie ; il s'envole, décrit sa courbe. Le rythme de son élocution s'élargit. Il ne s'aperçoit même pas qu'il s'approche d'elle peu à peu. Oh ! trop peu ! Il ne s'aperçoit pas non plus que plus il s'approche, plus elle recule dans une vague réaction de peur juvénile[1380].

Selon le metteur en scène, maintenant qu'Hippolyte a franchi le « palier d'élan » et s'avère tout à fait perdu, le « récitatif » peut commencer (vers 537) et atteindre son sommet en un accord parfait (vers 549), avant de retomber (vers 550-552)[1381].

Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'histoire de la diction de l'alexandrin, et plus précisément dans sa section dédiée à l'interprétation de Phèdre par Marie Bell sous la direction de Jean-Louis Barrault, Julia Gros de Gasquet reprend les explications de Jean-Louis Barrault relatives au récitatif, précédé par le « palier d'élan » ou la « période ». Avant d'y venir et de l'expliciter plus en détail, précisons qu'un personnage tragique écoute ou répond. Quelle que soit l'action entreprise, le protagoniste parle. Il existe donc la parole qui répond et la parole qui écoute. Toutes ces données sont importantes non seulement pour pouvoir expliciter l'interprétation dramaturgique, mais aussi en vue d'éclairer la diction du texte théâtral :

> La qualité primordiale de la période est justement une qualité impressionniste. Sa vertu est incantatoire. Par la succession choisie de syllabes et de rythmes, elle a le pouvoir de « métamorphoser » l'atmosphère, de préparer le climat, d'entraîner la situation vers cette autre « réalité » bien plus réelle que la première, celle qui ne s'adresse plus à la vue mais à la « vision » […]. Elle ne *dit* pas, elle *sonne*. Et c'est cette sonorité qui exprime d'une manière plus frappante l'idée générale qu'elle renferme. La période, donc, est un groupe d'alexandrins basé sur le rythme. Avec elle nous nous éloignons de la réalité prosaïque, nous subissons son influence hypnotique [l'alexandrin se situe à mi-chemin entre le chant et la prose, ajoutons-nous pour expliquer quelque peu cette affirmation]. Par elle, la fièvre monte et le pouls bat plus fort. Par les acheminements rythmés de la période, nous voici arrivés au seuil du récitatif. Loin maintenant de la réalité, nous entrons dans le monde spécifiquement poétique, dans le monde du rêve éveillé […]. Le moment où l'exaltation est si tendue que, poussée jusqu'au cas limite, elle pourrait s'exprimer par le chant […]. C'est un phénomène d'*extra lucidité* qui apparaît dans ces instants où l'être est proche de l'extase[1382].

Dès lors, la « période » précède et prépare le « récitatif »[1383]. Comparable à un long *crescendo*, elle permet au personnage ainsi qu'au public de passer de la réalité au rêve éveillé[1384]. À l'image des rites païens, le rythme de la période annonce l'acmé, c'est-à-dire le sommet du récitatif, que

---

[1379] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit*., p. 111.
[1380] *Ibidem*.
[1381] *Ibidem*.
[1382] *Ibid*., p. 58-60.
Référence reprise par Julia Gros de Gasquet dans :
Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit*., p. 240.
[1383] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit*., p. 54.
[1384] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit*., p. 240.

Jean-Louis Barrault qualifie d' « extase ». Le metteur en scène insiste sur le fait selon lequel la diction racinienne se situe à mi-chemin entre la prose et le chant.

En ce qui concerne les vers proprement dits, ils sont énoncés de manière réaliste. Rendu par le fait de « parler le vers », ce réalisme se voit contrebalancé par les gestes et les mouvements des protagonistes situés entre naturel et mimique. Quand les inflexions quotidiennes tendent à définir leur voix, le ballet dansé caractérise davantage leur « gestique ». Le geste est soit en harmonie, soit en contraste et en décalage avec ce qui se dit. Cela permet au spectateur de découvrir, par la vue, les secrets psychologiques des personnages. C'est parce qu'Hippolyte s'est détourné d'elle et lui apparaît désormais de dos qu'Aricie ose l'interroger (vers 509-518). Quand ils se font face, plus Hippolyte avance vers elle, plus Aricie recule, horrifiée et tétanisée par la peur (vers 537 et 553). Aux vers 541-542, certains mots sont accentués et mis en gras :

« Contre **vous**, contre **moi**, vainement je m'éprouve :

Présente, je vous fuis ; **absente**, je vous trouve ».

Cet exemple permet de cerner la différence entre une diction transparente du vers, n'ajoutant aucune intention, et une diction qui entend insister sur certains vocables pour mieux en révéler le sens. Sont accentués ici non seulement les deux instances de la communication *vous* et *moi*, mais aussi les antonymes *présente* et *absente*. Autant de mots qui font l'objet de l'accentuation tonique de la scansion classique. De surcroît, ces termes sont mis en parallèle : *Contre vous* / *contre moi*. La préposition est identique, mais les pronoms personnels s'opposent. Quant aux adjectifs antonymes, ils s'avèrent détachés en antéposition, suivis de la même structure syntaxique : *Présente je vous fuis* / *Absente je vous trouve*. En ce qui concerne les verbes antonymes, *fuir* / *trouver*, leur sens s'oppose à chaque fois à l'adjectif qui précède : la présence équivaut au départ, quand l'absence induit la présence.

Telle qu'elle est restituée par l'enregistrement radiophonique, la diction de Denise Noël et Jacques Dacquemine, nous donne un aperçu du phrasé pratiqué en France dans les années 1940. Cette archive sonore nous paraît le témoin d'une façon de dire l'alexandrin de tragédie. En voici les trois éléments caractéristiques :

- la force vocale, avec insistance mélismatique sur les accents forts ;

- le réalisme : les vers sont parlés plutôt que déclamés ;

- la musicalité du vers conservée avec des nuances d'interprétation (*forte* et *piano*) et l'insistance sur certains termes. C'est ce contraste, définissant le volume sonore, qui induit la musicalité :

> [L]'interprétation [de Denise Noël et Jacques Dacquemine] est démonstrative, elle signifie le vers en tant que musique et le modèle du point de vue du sens puisqu'elle privilégie une certaine lecture. L'interprétation [de Denise Noël et Jacques Dacquemine] ne peut se comprendre et se commenter qu'à la lumière du noyau fondateur que représente la lecture du metteur en scène[1385].

La voix des comédiens est requise en vue de servir une lecture du texte. Il revient à chaque acteur d'inventer « sa » propre vision du personnage, devant répondre à la lecture de la tragédie propre au metteur en scène. L'impression de réalisme se dégageant de la diction de ces deux comédiens participe à la mise au jour de l'humanité et de la vulnérabilité des héros tragiques. S'il fait place à l'émotion et à l'instinct, le tragédien au XX^{ème} siècle pratique un art sous-tendu par une technique vocale. L'imitation du parlé quotidien fait la part belle à des moments musicaux : « Quel est cet art, ce savoir-faire dans la diction qui associe de tels moments musicaux avec les inflexions de la voix la plus quotidienne ? C'est là précisément le nœud, le travail toujours recommencé de la diction tragique au XX^{ème} siècle »[1386]. En définitive, la technique vocale du tragédien au XX^{ème} siècle est régie par deux grands principes :

- la rupture vocale par le recours à l'ensemble des registres sonores (murmures, cris et sanglots) ;
- le rythme du vers renforçant ces ruptures vocales, dans la mesure où les respirations, les silences et les accents servent à décrire le trouble, l'émotion et l'affect du personnage.

Envisageons, sans plus attendre, ce qu'il en est de Marina Hands et Éric Ruf, sous la direction de Patrice Chéreau.

[1385] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 246.
[1386] *Ibidem*.

1.2 Éric Ruf et Marina Hands : Hippolyte et Aricie dans la version scénique de Patrice Chéreau

Avant de nous intéresser au phrasé de Marina Hands et d'Éric Ruf, interprètes respectifs d'Aricie et d'Hippolyte (Acte II, scène 2) sous le regard de Patrice Chéreau, voici quelques données contextuelles relatives à la création de ce spectacle.

Patrice Chéreau est extrêmement attentif au son, notamment au théâtre, à la voix des acteurs, aux accents et aux timbres. Dès 1970, André Serré insiste sur le fait que les silences occupent une place prépondérante dans les mises en scène chéraldiennes, car le son fait « vibrer » l'atmosphère et rend le décor vivant[1387].

La version de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine se réfère au désir, à l'interdit et au crime. Ces trois concepts sont cristallisés dans la parole sans qu'il y ait une quelconque action entreprise. Ce sont donc la parole et le silence qui tuent, et non pas le désir. Il s'agit précisément d'interroger cette parole puissante, car l'inavouable est sous-jacent à cette tragédie. L'œuvre racinienne questionne ainsi la parole, sa nécessité et son impossibilité. Comment exprimer par des mots ce qui ne peut l'être ? C'est la raison pour laquelle Patrice Chéreau privilégie d'une part les aveux et entend insister d'autre part sur les silences démunis d'Hippolyte, car le silence, considéré comme un « intrus au théâtre »[1388], peut raconter et combler les manques du langage, au point de se superposer à lui. En effet, le langage se voit toujours menacé par l'aphasie. Cette pièce racinienne est « traversée par l'envie de silence »[1389]. Il y a lieu d'ouïr ce désir de silence ; mutisme s'apparentant à un trou autour duquel le texte peut prendre corps. En d'autres termes, il s'agit de donner à entendre cette incapacité à s'exprimer qui se transforme en flots de paroles. *De facto*, « *trop parler* »[1390] perd les personnages. C'est ce qu'affirme Éric Ruf :

> Quand les gens parlent beaucoup […], si l'on se dit […] c'est des gens pour qui la langue est facile, ça ne marche pas. Il faut toujours se dire que […] c'est ceux qui ne savent pas parler qui ont besoin de parler beaucoup pour préciser, et avancer, et faire sortir, comme une maïeutique, leur pensée […], comme quelqu'un qui a du mal à s'exprimer […] [et] qui va finalement mettre cinq pages à réussir à établir sa vérité[1391].

[1387] Anaïs Fléchet et Jean-Sébastien Noël, « Chéreau *soundscapes*. Musiques, silences et sons dans les longs-métrages de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 273.

[1388] Propos de Jennifer Tamas.
16 min. 15.
Les nuits de France Culture. 2019. Émission radio. Animée par Philippe Garbit. Diffusée le 1er septembre 2019. France Culture.

[1389] « 18 novembre-Lecture ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

[1390] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 124.

[1391] Propos d'Éric Ruf.
20 min. 30-21 min. 18.

> Les personnages ne parlent pas parce qu'ils savent, ils ont besoin d'énoncer pour comprendre […]. S'il y a six images, c'est que c'est une langue de palabres, des gens qui ont besoin de six métaphores pour trouver l'exact de ce qu'ils veulent se dire à eux-mêmes autant que ce qu'ils veulent dire à l'autre. C'est une matière de jeu qui est immédiatement plus intéressante pour les comédiens[1392].

Arnaud Rykner le confirme en ces termes : « [L]a répétition systématique de certaines répliques […] renvoie la parole pour ainsi dire à son propre vide. Le piétinement de la tautologie trahit la progression artificielle du dialogue et fait de lui comme un filet aux mailles trop larges d'où le silence déborderait de partout »[1393]. Pascal Dethurens le revendique également : « Sans doute faut-il des mots, et même beaucoup de mots, pour dire la passion amoureuse, et tout parle […], tout chante et tout crie, même »[1394]. Cette omnipotence du silence instaure un « théâtre de la cruauté » — au sens artaudien de l'expression[1395] — et cette œuvre à la tentation opératique. Selon Patrice Chéreau, le silence, en tant que moyen d'expression musicale, est déterminant dans l'élaboration de la dramaturgie, car il constitue le ressort de l'action et demeure une empreinte sonore. Hippolyte est ainsi animé et ravagé par le désir. Telle est sa « tragédie intime »[1396]. C'est de cela qu'il est question dans les versions antiques du mythe, davantage brutales, martyriales et violentes. De fait, Hippolyte est initialement le héros tragique. Les rôles sont donc mis à niveau. Phèdre n'est pas la seule et unique héroïne tragique. Hippolyte et Aricie peuvent désormais rivaliser avec elle à ce titre.

Pour les besoins de sa mise en scène, Patrice Chéreau s'affranchit de la tradition des mises en scène raciniennes[1397]. Selon Dominique Blanc (interprète de Phèdre), il a encouragé les comédiens à être spontanés et à briser l'ordonnance du vers pour parvenir à retrouver la violence du désir et des sentiments. Les acteurs ont donc dû fournir un effort pour se focaliser

---

Centre International Jean Racine, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 4 janvier 2022.

[1392] Propos d'Éric Ruf.
Christèle Barbier, « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf. », *op. cit.*, p. 95.

[1393] Ces propos d'Arnaud Rykner concernant la dramaturgie maeterlinckienne. Il n'empêche que ces affirmations siéent aussi parfaitement à notre propos.
Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 296-297.

[1394] Pascal Dethurens, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* », in Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (éds.), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 138.

[1395] Rechercher la violence : ces propos de Patrice Chéreau reviennent à l'envi au fil de ses notes manuscrites conservées à l'IMEC.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 194.

[1396] Manon Worms, art. cit.

[1397] Dominique Blanc affirme : « [O]n avait la prétention de vouloir un peu tout réinventer ».
11 min. 35 sec.
« De "Phèdre" à "La Douleur" : la grande tragédienne ».
À voix nue. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Sfez. Diffusée le 20 septembre 2018. France Culture.

sur le sens du texte racinien[1398]. Rechercher l'érotisme requiert de ne pas craindre de s'opposer à la tradition. Dominique Blanc soutient que les vers les plus obscurs ont fait l'objet de débats en répétition et ont finalement été éclairés par les acteurs, « les uns aux intelligences des autres »[1399]. Michel Duchaussoy précise que les « lectures à la table » se sont déroulées par étapes :

- Aux foyers de l'Odéon, place de l'Odéon ;
- Aux Ateliers Berthier, ateliers de décors de l'Opéra de Paris, façonnés par Charles Garnier[1400].

Marina Hands confirme les dires de Dominique Blanc. À l'en croire, Patrice Chéreau « avait une passion indestructible pour transmettre ces mots-là »[1401]. Avec les comédiens de la distribution, il pratiquait un travail d'explorateur pour faire remonter les mots raciniens à la surface et les faire comprendre au public.

Patrice Chéreau se distancie également de la « doctrine classique » afin de privilégier davantage l'esthétique antique. D'un point de vue stylistique, les descriptions des récits antiques sont assez crues et explicites. D'un point de vue dramaturgique, Hippolyte apparaît finalement sur scène agonisant (Euripide) et le corps mutilé (Sénèque)[1402]. Entre le pathétique d'Euripide et la cruauté de Sénèque, il existe un « palimpseste composite »[1403]. Prendre en considération les auteurs antiques permet d'entrevoir ce qu'il y a sous Jean Racine. Soit les vers raciniens suivants, cités par Dominique Blanc[1404] :

[1398] Propos de Christiane Cohendy, interprète d'Œnone.
C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.
[1399] Propos de Dominique Blanc.
L'humeur vagabonde. 2003. Émission radio. Animée par Kathleen Evin. Diffusée le 3 février 2003. France Inter.
[1400] Propos de Michel Duchaussoy.
C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.
Le dimanche 7 juin 2020, grâce à la « La Comédie Continue… encore ! » (WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus), Dominique Blanc s'est exprimée à ce sujet dans le cadre d'une capsule vidéo intitulée « Mon alexandrin préféré » :
« Je me rappelle que les répétitions ont démarré dans un lieu de répétitions qui était plutôt petit par rapport à l'immensité qui nous attendait. Il [Patrice Chéreau] a bien évité de nous montrer la salle Berthier et il a bien fait ! Donc, on répétait dans ce lieu petit et on pouvait murmurer […]. On était très intimidés par la pièce […], son propos et les alexandrins. Quand on a découvert cette immense cathédrale de béton, on s'est dit qu'il allait falloir évidemment le [l'alexandrin] lancer, le projeter, se le renvoyer […], et là, c'est devenu quelque chose de très physique […], il [l'alexandrin] a pu être proféré, crié, maltraité […]. De toute façon, on se lâchait tous dans des états de tempête incroyables et la respiration est venue après. On a complètement oublié la ponctuation et on s'est livrés […], avec toute la sincérité du monde et toute la passion possible ».
[1401] Propos de Marina Hands.
16 min. 15-21 min. 15.
Boomerang. 2021. Émission radio. Animée par Augustin Trapenard. Diffusée le 12 mars 2021. France Inter.
[1402] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 125.
[1403] *Ibid.*, p .127.
[1404] Vers 176-178.
Phèdre à Œnone, acte I, scène 3, p. 43.

Dieux ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

Revenir aux auteurs antiques permet d'induire qu'il s'agit là d'un rêve érotique. Quand Phèdre entre en scène pour se dépouiller, c'est en fait pour se dénuder entièrement, courir aux côtés d'Hippolyte et devenir une amazone, à l'image des aïeux du jeune prince. Elle entend donc être l'amoureuse, nue et éperdue, d'Hippolyte[1405].

Preuve s'il en est que Patrice Chéreau travaille intensément le texte auquel il est soumis, tout en ne l'étant pas[1406]. Selon lui, soumission ne signifie pas respect. Il sert l'écrit et le pouvoir des mots, leur construction, leur musique secrète, leur ouverture sur le monde et sur autre chose. Il s'agit de provoquer son imaginaire, d'inventer, de perforer, de faire saigner et de réinventer les mots en analysant le texte. Dès lors, d'après Patrice Chéreau, la création théâtrale ressemble à une spirale qui part du noyau dur du texte[1407], exploré dans ses moindres détails, pour aller vers des sphères complexes liées à l'inconscient[1408]. Grâce à des associations d'idées et à des réminiscences qui constituent un arrière-plan nourricier, l'œuvre n'est alors plus isolée de la vie mais rayonne autour d'une énergie vitale. Il y a lieu de se soumettre au texte afin de le réinventer et de le redécouvrir, autrement dit « rendre manifeste l'imaginaire latent du texte par l'exploration de son palimpseste mémoriel »[1409]. Selon Patrice Chéreau, déclamer le texte n'est pas encore entrer dans le jeu d'acteur qui est avant tout mensonger : « Ce n'est intéressant de dire un texte sur scène que si c'est un mensonge ! »[1410]. Comme nous l'avons vu dans notre première partie de thèse, la mise en tension entre des pôles oxymoriques, des directions dichotomiques, tout comme la confrontation entre des concepts paradoxaux ou le rapprochement entre des genres a priori étrangers, s'avèrent les moteurs de cette dynamique.

[1405] Propos de Dominique Blanc.
Surpris par la nuit. 2003. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 10 février 2003. France Culture.
[1406] Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 102-103.
[1407] Dominique Blanc souligne que Patrice Chéreau a toujours eu, lors des répétitions, sa brochure sur le cœur. 12 min. 14 sec.
« De "Phèdre" à "La Douleur" : la grande tragédienne ».
À voix nue. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Sfez. Diffusée le 20 septembre 2018. France Culture.
[1408] Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, *op. cit.*, p. 102.
[1409] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 132.
[1410] Propos de Patrice Chéreau repris par :
- Anne-Françoise Benhamou, « Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur », in Gérard-Denis Farcy et René Prédal (éds.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, Saussan, L'Entretemps, 2001, p. 77.
- Jean-François Dusigne, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 27.

Sur les conseils de François Regnault venu aux répétitions[1411], le texte de *Phèdre* que Patrice Chéreau choisit pour sa mise en scène est celui de l'édition de 1677 due à Georges Forestier parue dans la Pléiade[1412], car cette édition permet tout d'abord au metteur en scène d'enjamber la rime et de ne pas s'arrêter à l'hémistiche[1413]. En effet, Patrice Chéreau s'oppose autant à l'arrêt à l'hémistiche qu'à l'arrêt à chaque vers. Le vers suivant d'Œnone, « Vous le craignez. Osez l'accuser la première/ du crime dont il vous veut charger aujourd'hui » est récité sans arrêt à l'hémistiche[1414]. Le metteur en scène affirme alors : « J'entends le projet monstrueux »[1415]. Conseillé par François Regnault, Patrice Chéreau ose les ruptures vis-à-vis de la structure figée de l'alexandrin et la prononciation des « e » muets qu'il y a lieu de ne pas prononcer de la même manière : « C'est comme les yaourts : il y en a à 20%, 50%, 100%, et il y a les allégés à 0 % »[1416]. Ensuite, l'artiste privilégie cette édition de Georges Forestier, car la ponctuation est minimale et se limite au point, à la virgule et aux points d'exclamation. Dès lors, la ponctuation y apparaît simple et brute, exempte des ajouts des XVIII^{e}-XIX^{e} siècles. La seule différence tient à la ponctuation, mais elle est capitale. En effet, selon Robert Garette :

> [L]a phrase peut se définir (ou se révéler) de deux façons : soit en fonction du critère de la prédication, soit grâce à celui de la ponctuation […]. Dans le premier cas, la procédure d'identification se fait en termes d'analyse grammaticale : c'est la phrase des grammairiens. Dans le second, la procédure d'identification participe de l'analyse stylistique : c'est la phrase des stylisticiens ; d'où les appellations […] phrase grammaticale (PG) et phrase stylistique (PS)[1417].

En préambule de son édition, Georges Forestier précise qu'au XVII^{e} siècle, « la ponctuation avait pour fonction de marquer les pauses dans le discours, en guidant la voix et le souffle »[1418] et que la virgule, le point-virgule, les deux points et le point indiquaient la gradation des pauses. Si la virgule induit « une pause dans le débit du discours », et non pas forcément une reprise de

---

[1411] Lors d'une conversation informelle le jeudi 7 mars 2019, Valérie Nègre nous a confié cette information.
Dans sa postface à l'ouvrage de Dominique Goy-Blanquet, François Regnault affirme que les deux séances auxquelles il a participé se sont révélées incertaines et inutiles, dans la mesure où Patrice Chéreau a voulu vivre sa propre expérience avec l'alexandrin.
Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 379.

[1412] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.

[1413] Patrice Chéreau : *Le Monde*, 14. 01. 2003 repris par :
Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », *op. cit*.

[1414] Vers 886-887.
Œnone à Phèdre, acte III, scène 3, p. 76.

[1415] Patrice Chéreau : *Le Monde*, 14. 01. 2003 repris par : Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] ».

[1416] Propos de Patrice Chéreau.
Marie-Laure Blot (éd.), *op. cit.*, p. 108.

[1417] « Robert Garette, « Contraintes métriques et achimie du style ; enquête sur la phrase-quatrain dans les tragédies de Racine », *Littératures classiques*, n°28, automne 1996, p. 295-299 ».
Référence citée par Julia Gros de Gasquet dans :
Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle, op. cit*., p. 50-51.

[1418] « La citation est tirée de l'édition de Racine par Georges Forestier, p. LX ».
Michael Hawcroft, « Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la Phèdre de Racine ? Témoignage d'un manuscrit inédit », *Dix-septième siècle*, n°231, 2006/2, p. 245.

souffle[1419], le point-virgule signifie, quant à lui, que le sens de la phrase demande à être résolu. La ponctuation, soit aide à « l'explication grammaticale », soit informe sur la respiration et l'oralité d'un texte[1420].

Dans le cas de la ponctuation racinienne, Sabine Chaouche affirme qu'elle est pneumatique, c'est-à-dire fondée sur la respiration et le souffle de l'acteur[1421]. Dans ce contexte, la « phrase vocale » consiste à aborder le texte de Jean Racine à partir de « l'étude de la respiration », « gràace à la ponctuation »[1422]. Cette « phrase vocale » apparaît ainsi comme « le double sonore de la phrase stylistique »[1423], car le style sert les affects des personnages. En effet, étudier la respiration au moyen de la ponctuation démontre que la faiblesse d'un personnage doit être exprimée par la force et que la violence est perceptible dans la détresse[1424]. Il existe là une tension entre le sens des mots et la manière de les prononcer, de les respirer et de les dire. Observer fidèlement la ponctuation originale revient donc à apprécier davantage la langue racinienne : « S'il y a un intérêt à retrouver la respiration du texte racinien, il est […] dans cette aptitude à découvrir la tension entre le discours du personnage et la "forme orale" qu'il lui donne par la respiration »[1425]. Sous la direction de Patrice Chéreau, les comédiens ont donc dû faire fi de la ponctuation dite classique. Dominique Blanc commente cela en ces termes :

> Il [Patrice Chéreau] était retourné […] à la BNF [Bibliothèque Nationale de France] revérifier sur manuscrit toute cette ponctuation et il avait tenu à ce que la ponctuation d'origine soit rétablie. Mais ce qu'il voulait nous dire, c'est que l'on soit très libres par rapport à cette ponctuation évidemment, que l'on [ne s'occupe pas] de la respiration, que l'on verrait bien après ce qui se passe et que, de toute façon, ce qui était le plus évident, c'était d'aller toujours au sens, toujours à l'intelligence et qu'au fond, l'alexandrin – moi, je l'ai pris comme ça – c'était comme une matière. Cela pouvait paraître comme du marbre, mais, probablement, qu'après on arriverait à l'assouplir et qu'ensuite, on pourrait […] le polir […] jusqu'à ce que cela devienne de l'argile et qu'il nous appartienne véritablement[1426].

[1419] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p.65.
[1420] *Ibid*., p. 70.
[1421] Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, *op. cit.*, p. 301.
[1422] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 51.
[1423] *Ibidem*.
[1424] Julia Gros de Gasquet revendique cette idée, après avoir analysé minutieusement les répliques d'Athalie et de Roxane dans *Bajazet* de Jean Racine.
Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 75.
[1425] *Ibid*., p. 73.
[1426] Le dimanche 7 juin 2020, grâce à la « La Comédie Continue… encore ! » (WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus), Dominique Blanc s'est exprimée à ce sujet dans le cadre d'une capsule vidéo intitulée « Mon alexandrin préféré ».

Conservées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), les annotations chéraldiennes sur le texte original, perçu comme une partition musicale, sont particulièrement significatives. Celles-ci non seulement démontrent la pulsation et le rythme du vers, mais elles brisent aussi, à l'aide de notes chiffrées, la musique de l'alexandrin[1427]. Dans ses notes de travail prises lors des premières lectures à la table[1428], tel un séminaire de recherches de dix jours[1429], Philippe Calvario, assistant à la mise en scène, précise : « Patrice trouve les règles par le sens. Césure aux inversions, marquer le mot principal ou l'appuyer »[1430]. L'alexandrin peut être perçu comme une langue étrangère. Dès lors, il nécessite un travail technique précis. Il faut passer au vers suivant, à partir du sens : « Le personnage sait-il ce qu'il va dire après, ou invente-t-il au fur et à mesure ? ». Le comédien l'ignore et le vers suivant ne doit pas venir automatiquement. Le compromis trouvé consiste à respecter l'alexandrin, mais à pratiquer l'enjambement, « quand le sens déborde ses douze syllabes »[1431]. Selon Pascal Greggory, les acteurs, dirigés par Patrice Chéreau, sont parvenus à inventer un langage versifié qui se rapproche du rap[1432].

Nous serions même tentée d'y ajouter le slam (*to slam* est un verbe anglais qui signifie « claquer » en français[1433]). Né à Chicago dans les années 80, le *slamming* est dû au poète Marc Smith. Ce concept demande un affrontement physique, car, à l'origine, les poètes devaient se faire face et lutter l'un contre l'autre à coups de mots les plus tranchants possible. En France, le slam s'apparente davantage à une poésie « *orale* […] »[1434], autrement dit à un partage du sens avec le public : « [L]es mots volent de *bouche(s) à oreilles* : claquants ou caressants, ils

---

[1427] Propos de Patrice Chéreau : « « Eric, tu te vautres un p[e]t[i]t peu sur la 6e syllabe » ».
« 3 décembre ».
Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
Propos d'Éric Ruf : « Patrice Chéreau […] m'a arrêté sur ce savoir que je maîtrise bien. Il m'a contraint, pour mieux appréhender la langue, à aller au bout du sens, de la clarté des choses. Ce qu'il veut, c'est faire entendre le texte, l'histoire, au-delà du chant intérieur de l'alexandrin ».
Le Figaroscope, mercredi 20 janvier 2003, Jean-Louis Pinte, « Aux ateliers Berthier. Dominique Blanc une « Phèdre » d'exception ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 343.
[1428] Marine Landrot, « "Patrice" raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 49.
[1429] Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet*, *op. cit*., p. 256.
[1430] « IMEC, CHR 10.10 ».
Manon Worms, art. cit.
[1431] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 331.
[1432] Propos de Pascal Greggory.
13 min. 08.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
[1433] « Notons que l'une des explications étymologiques proposées pour ce mot serait « ce qui frappe l'oreille » (*verberat aures*) ou encore « ce qui frappe l'air » (*verberat aerem*) ».
Propos de Camille Vorger dans : Camille Vorger, « Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 10, 2012/2, p. 83.
[1434] « P[aul] Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 248 ».
Camille Vorger, *op. cit*., p. 83.

sont perçus et transmis dans leur matérialité sonore, portés par la voix et incarnés par la présence physique du poète »[1435]. Le slam génère « la mise en mouvement d'un rythme, la mise à nu d'un langage dont il s'attache à faire résonner les sonorités, la mise en jeu d'une voix et d'un corps, voire de plusieurs corps qui s'affrontent ou se fondent au sein du poème »[1436].

Dans le cadre de la mise en scène chéraldienne, l'alexandrin racinien « est une arme charnelle. Tous les personnages sont en état de guerre »[1437]. Ce choix dramaturgique est significatif. Ce que le metteur en scène recherche à travers Jean Racine, « c'est un rapport originel au texte de théâtre, celui qui fait du langage une zone trouble, physique, d'affrontement des corps »[1438]. La musicalité formelle de l'alexandrin s'avère cassée pour privilégier le sens, rendu fluide par l'animalité corporelle des acteurs et « l'intensité des rapports physiques entre les personnages »[1439]. Éric Ruf confirme que la vision shakespearienne de Jean Racine propre à Patrice Chéreau « l'amenait à se méfier du carcan textuel qu'ils [les comédiens] avaient en tête, tentés par le chant intérieur au lieu de l'implication simple des corps qu'il attendait »[1440]. Dominique Blanc abonde dans le sens d'Éric Ruf :

> [L]ui [Patrice Chéreau] qui n'avait jamais fait de tragédie classique, il m'avait dit : "toi non plus, ça sera notre atout". Il voulait vraiment mettre à mort cette musique monstrueuse que nous [avons] tous […] — parce que les professeurs de français ne peuvent pas toujours être des directeurs d'acteurs — et ça, c'est assez incroyable ! Et c'est avec lui, je crois, que j'ai appris ce plaisir et ce partage, quand on arrive à apprivoiser cette langue qui est quand même comme une langue étrangère […], et avec aussi une grâce qui est sa propre musique à lui[1441].

En somme, il s'agit pour les acteurs de suivre les articulations de la syntaxe, conduire la phrase et la maintenir jusqu'au bout de l'intention pour pouvoir libérer le sens dans la pleine résonance, l'écho ou l'écoute du silence. Selon Dominique Blanc, « la tragédie, c'est le silence, l'écoute de l'Autre et des autres »[1442]. C'est la raison pour laquelle jouer ce type de pièce

---

[1435] Propos de Camille Vorger.
Camille Vorger, *op. cit.*, p. 83.
[1436] *Ibid.*, p. 84.
[1437] Propos de Dominique Blanc.
Le Figaro, samedi 11 janvier 2003, Marion Thébaud, « Dominique Blanc, une reine dans la tempête ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
« Les mots sont des armes mortelles, dit Koltès ».
Propos de Colette Godard dans : Colette Godard, *Patrice Chéreau : un trajet, op. cit.*, p. 234.
Une réplique peut être à la fois lyrique et un « acte de guerre ».
Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre " derrière les mots " », *op. cit.*, p. 65.
[1438] Manon Worms, art. cit.
[1439] *Idem.*
[1440] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 331.
[1441] Propos de Dominique Blanc.
16 min. 27-17 min. 04.
Les bandes originales de la prodigieuse Dominique Blanc. 2022. Émission radio. Animée par Susana Poveda. Diffusée le 3 avril 2022. FIP. Radio France.
[1442] Dominique Blanc, « Jouer la tragédie », in Donatien Grau. *Tragédie (s)*, Paris, Éditions rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2010, édition Numilog, p. 89.

requiert de se donner à son partenaire et de s'offrir à lui. Les mots sont ainsi retenus et distillés par des hommes et des femmes qui tombent, dérapent et glissent sur l'alexandrin suivant pour mieux le faire vibrer. Soit ces propos de Patrice Chéreau : « J'ai demandé aux comédiens qu'ils tapent sur les mots comme sur les touches d'un instrument pour que jamais deux rimes ne soient dites sur le même ton »[1443]. Les alexandrins se chevauchent à trois reprises et résonnent en polyphonie quand quatre personnages sont présents sur scène pour exprimer la même chose, à savoir « partir » ou « fuir ».

En 2003, soit l'année au cours de laquelle il met en scène *Phèdre* de Jean Racine, Patrice Chéreau commence à pratiquer la lecture à voix haute en public ; ce qui lui permet d'allier le corps, le texte et la voix. C'est aussi l'occasion pour lui de se remémorer l'ampleur du travail qu'il mène en répétition avec les comédiens depuis sa rencontre non seulement avec l'œuvre de William Shakespeare, mais aussi et surtout avec la langue de Bernard-Marie Koltès. L'artiste cherche à établir une relation entre les acteurs et la parole d'un auteur. Dès lors, il va accorder une importance prépondérante à la voix, aux inflexions vocales et au « *phrasé* » des comédiens[1444]. Patrice Chéreau dicte aux acteurs le rythme et l'intensité des scènes. Lors de la générale de *Phèdre*, François Regnault, enseignant les règles propres à l'alexandrin au Conservatoire, a confié à Patrice Chéreau que la diction variait en fonction des acteurs. C'est précisément ce que le metteur en scène redoutait. Dès lors, François Regnault s'est empressé de le rassurer : « Que ne lui ai-je mieux expliqué, en tout cas, que la langue file au travers du vers, et qu'il faut combiner les rythmes supposés de l'une avec ceux de l'autre (mais dans ce mot de rythme tout un chacun met ce qu'il veut) »[1445]. François Regnault ajoute également : « J'ai en outre souvent pensé que sa méfiance [celle de Patrice Chéreau] à l'égard de ce vers – et de tout le théâtre classique français du XVII^{ème} siècle en général – était […] plus instructif que le culte béat que leur vouent quelques-uns »[1446].

Au vu de tout ce qui précède, le fantôme de l'Opéra règne sur ce spectacle et c'est notamment en cela qu'il nous intéresse tout particulièrement. Patrice Chéreau précise qu'avoir mis en scène des opéras lui a fait remarquer que la langue racinienne s'apparente à une succession d'arias et de silences[1447] :

[1443] Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », article consulté en ligne sur http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connais-des-gens-comme-elle_428836 le 21 décembre 2019.
[1444] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 323.
[1445] *Ibid*., p. 379.
[1446] *Ibidem*.
[1447] Patrice Chéreau, « *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004 [DVD] - Bonus des répétitions.

> Je n'aurais pas réussi à faire *Phèdre* si je n'avais pas fait d'opéra. Ce n'est pas vraiment du théâtre, *Phèdre*. Il y a un vrai lyrisme, et il y a des « airs ». C'est une dramaturgie dont les seuls autres exemples que je connaisse sont à l'opéra. À l'inverse de la tragédie antique. Euripide est très proche de nous, Racine est très loin. Dans le rapport au texte, aux passions, dans le fait que tout est dans le texte : tout est proféré, tout est énoncé. Rien n'est joué, il n'y a pas d'action. C'est en cela que ça ressemble à un opéra. Un opéra où il y a des arias, ce que je n'ai pratiquement jamais fait, d'ailleurs ![1448]

Une réplique n'est donc jamais spontanée. Elle advient et surgit à la suite d'une réaction ou d'une idée, sans pour autant l'expliciter intelligiblement : « Un silence la précède ou la suit, un jeu de scène l'interrompt, un geste la connote ou l'infirme »[1449]. De toute évidence, le metteur en scène abhorre le monologue. C'est la raison pour laquelle un personnage interagit toujours avec un autre partenaire, qu'il soit son ami, son ennemi, un témoin ou un personnage muet. Il faut sans cesse vouloir convaincre l'autre et l'emmener « dans les tunnels du langage »[1450]. À la scène 1 de l'acte V, Aricie, incarnée par Marina Hands, insiste sur chaque verbe pour tenter de convaincre Hippolyte, interprété par Éric Ruf, de dire la vérité à son père. Elle paraît même avoir assisté à l'affrontement entre le père et le fils : « Sur la scène, un réseau de regards polarise l'action, chaque personnage est témoin de l'autre, spectacle pour l'autre »[1451]. Les personnages s'observent, s'affrontent et se fuient. Chaque phrase s'apparente à un acte et le corps est un lieu de conflit, pris et inséré dans un dispositif bifrontal ; espace porteur lui aussi de cette envie de « fuir ». Dès le commencement du spectacle, l'action est placée « sous le signe de la fuite »[1452]. En effet, rappelons que le plateau nu fait successivement alterner le noir et les lumières blanches, crues et aveuglantes.

[1448] Propos de Patrice Chéreau : Patrice Chéreau, « Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra. Entretien avec N. T. Binh », *op. cit.*, p. 110.

[1449] Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 37.

Cette primauté du silence, Patrice Chéreau la recherche dès sa première mise en scène, *L'Intervention* de Victor Hugo en 1964.

Propos de Patrice Chéreau.

Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, *op. cit.*, p. 27.

[1450] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.

Valérie Nativel précise que les personnages témoins les uns des autres se retrouvent majoritairement dans la mise en scène d'*Hamlet*.

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 81.

[1451] Patrice Chéreau, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, *op. cit.*, p. 57.

Ce parti pris n'est pas sans faire écho à ce que Georges Banu nomme : « la scène surveillée », où « la verticalité sacrée disparaît au profit d'une horizontalité profane ».

« Georges Banu, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 18 ».

Florence March, *op. cit.*, p. 59.

[1452] *Ibid*., p. 64.

Après longue et mûre réflexion, Patrice Chéreau opte pour une division des personnages qui ressemble à une relique du chœur antique. D'après Pascal Greggory, il s'agit du premier metteur en scène à s'intéresser aux rôles masculins[1453]. En effet, trois corps d'hommes — incarnation des trois âges de la vie — entrent en conflit avec cinq femmes. C'est d'ailleurs la première distribution chéraldienne majoritairement féminine[1454]. Le metteur en scène revendique l'idée selon laquelle il fallait cinq femmes très différentes et que si nous ne prêtons pas attention aux rôles d'Aricie, Panope et Ismène, la mise en scène risquait de devenir un cours d'art dramatique[1455]. De ces cinq types de femmes différentes, Patrice Chéreau entend qu'elles aient « des voix audibles, au lieu de laisser la Phèdre de Racine couvrir toutes les autres »[1456].

Comme nous l'avons énoncé précédemment, dans la version chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine, le couple d' « amants maudits » formé par Hippolyte et Aricie rivalise avec Phèdre au titre de « héros tragique ». Le rôle d'Hippolyte est attribué à Éric Ruf. Dominique Blanc approuve ce choix de comédien, car il possède une maturité de jeu[1457] : « Pour une fois, Phèdre n'a pas en face d'elle un androgyne de seize ans, mais un homme, et on peut comprendre le désir qu'elle éprouve »[1458]. La différence d'âge entre les deux interprètes démontre que l'amour de Phèdre pour Hippolyte « n'est pas normal » et « contre-nature »[1459]. Comme en témoigne Éric Ruf : « Dominique Blanc et moi, il y avait une différence d'âge ». Malgré ce paramètre, « ça devait jouer » entre eux[1460]. Dominique Blanc affirme qu'il y a « dans cette distribution un parti pris de sensualité extrêmement fort, dans ce spectacle une façon guerrière de décrasser le chef d'œuvre »[1461].

[1453] Propos de Pascal Greggory.
Les matins de France Culture. 2003. Émission radio. Animée par Nicolas Demorand. Diffusée le 11 février 2003. France Culture.
[1454] Propos de Dominique Blanc.
Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.
[1455] Propos de Patrice Chéreau.
Brigitte Salino, « Patrice Chéreau dans le désir de « Phèdre » », *Le Monde*, 14 janvier 2003.
[1456] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit.*, p. 329.
[1457] Gérald Garutti, « Rencontre avec Dominique Blanc », vidéo consultée en ligne sur https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-arts-et-humanites-Dominique-Blanc-ENSATT?autostart le 3 avril 2020.
[1458] Colette Godard, *Patrice Chéreau. Un trajet*, *op. cit.*, p. 257.
[1459] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 533.
[1460] *Ibidem*.
[1461] Colette Godard, *Patrice Chéreau. Un trajet*, *op. cit.*, p. 257.

Éric Ruf a été proposé à Patrice Chéreau par Isabelle Adjani, initialement préposée au rôle de Phèdre avant que Dominique Blanc ne vienne la remplacer. Isabelle Adjani avait préalablement demandé l'avis d'Isabelle Nanty. Soit ces propos du comédien :

> Isabelle Nanty qui, ayant été professeure notamment à l'école Florent pendant des années, était assez à même de connaître qui était à peu près les gens âgés de quinze à trente-cinq ans capables de faire un Hippolyte potable. Je crois que c'est elle qui a dit : "Mais il faudrait demander à Éric". Je devais être en plus un petit peu auréolé du fait qu'étant à la Comédie-Française et ayant déjà joué des tragédies, c'était toujours cela de fait[1462].

Pascal Greggory, interprète de Thésée, confirme qu'Éric Ruf, hormis Michel Duchaussoy, devait être le seul acteur de la distribution capable de dire des vers[1463]. Patrice Chéreau a vu également Éric Ruf interpréter le rôle principal de *Ruy Blas* de Victor Hugo[1464], soit l'un de ses premiers grands rôles à la Salle Richelieu de la Comédie-Française (2001, mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman). Isabelle Adjani souhaitait initialement être entourée par des acteurs dits classiques de la Comédie-Française, en charge de l'ordonnance des vers. Patrice Chéreau va, quant à lui, faire fi des règles au profit de la pensée.

Venons-en à Éric Ruf. Artiste complet, ami des muses[1465] et homme aux multiples facettes[1466], il est tout d'abord et avant tout comédien. Sa voix, sa silhouette et son physique

---

[1462] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 536.

[1463] Michel Duchaussoy a été sociétaire honoraire de la Comédie-Française de 1984 à 2012, année de son décès.
Propos de Pascal Greggory.
12 min. 15-13 min. 30.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
Éric Ruf : « [A]vec Michel Duchaussoy, il [Patrice Chéreau] nous avait […] dit : "vous êtes un peu ma caution" ». En tant membres de la Comédie-Française, tous deux se devaient donc de le mettre en garde si tant est qu'il ne respectait pas l'alexandrin.
30 min. 38-30 min. 51.
Centre International Jean Racine, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 30 novembre 2021.

[1464] Propos de Jean-Louis Pinte.
Le Figaroscope, mercredi 20 janvier 2003, Jean-Louis Pinte, « Aux ateliers Berthier. Dominique Blanc une « Phèdre » d'exception ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[1465] Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 947.

[1466] Mathilde Serrell s'adressant à Éric Ruf : « On vous connaît au moins cinq métiers d'artiste : le comédien […], engagé comme pensionnaire à la Comédie-Française à 23 ans [1993], sociétaire cinq ans plus tard [1998], convoquant sa force délicate dans tous les grands rôles masculins chez […] Claudel, […] Racine pour ne citer qu'eux, le metteur en scène […], le scénographe, le décorateur […] et […] le patron, l'administrateur de la Comédie-Française depuis 2014 ».
00 min. 20 sec.-1 min. 15 sec.
Mathilde Serrell, « La Masterclasse d'Eric Ruf - France Culture », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Qc_MpQvDy3A le 30 décembre 2019.
Christophe Barbier ajoute qu'Éric Ruf est un artisan et un homme du concret.
Christophe Barbier, *op. cit.*, p. 949.
« Éric Ruf est notre Molière contemporain » : propos d'une des guides conférencières de la Comédie-Française lors d'une « visite historique » des lieux, le dimanche 30 juin 2019.

singulier lui permettent de donner corps à des rôles complexes et torturés, à l'image d'Hippolyte et de Mesa. Selon le journaliste Gilles Costaz, il s'agit des « plus beaux rôles » ou tout du moins des rôles les « plus flatteurs »[1467]. Éric Ruf se dit chanceux d'avoir pu interpréter Hippolyte aux côtés de Patrice Chéreau. Ce spectacle l'aura marqué à vie et demeure fondateur de sa carrière[1468]. En effet, l'Hippolyte inspiré, tendre, nuancé, libre, tendu et nerveux qu'il interprète, avec instinct et technique, est animé par une agressivité et une tension meurtrière qui se singularise d'une tradition d'interprétation mièvre et languissante. Cette lecture novatrice offre une « intensité » inédite au personnage[1469].

Selon Éric Ruf, Hippolyte fait partie de ces protagonistes qu'il est malaisé d'incarner, car il est le réceptacle des désirs des autres. Loin de correspondre à la description de Théramène, ce protagoniste apparaît au public dépossédé de ses « qualités propres »[1470]. C'est la raison pour

---

[1467] - Gilles Costaz, « Escapades d'un jeune premier », *Les Échos*, 29 avril 2005, p. 4.

- « [P]ar habitude de jeu, par emploi, j'allais dire […], moi, je suis plutôt dans les rôles, à chaque fois, qui ne veulent pas perdre […], le destin, [le] *fatum*, l'épée de Damoclès […], les personnages purs, les princes […] ».
Propos d'Éric Ruf.
15 min. 15 sec.-15 min. 42 sec.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.

[1468] Propos d'Éric Ruf.
17 min. 50 sec.-18 min. 40 sec.
« Eric Ruf, tous les métiers du théâtre (2/5) Jouer ».
À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 27 décembre 2016. France Culture.
Ce rôle lui portera bonheur à plus d'un titre. Ne citons que ces quelques exemples significatifs :
- Jean-Yves Ruf, son frère aîné, le mettra en scène, en 2009 au MC93 à Bobigny, dans *Mesure pour mesure* de William Shakespeare et lui confiera le rôle d'Angelo.
À ce propos, nous renvoyons le lecteur à notre article :
Marine Deregnoncourt, « *Mesure pour mesure* de William Shakespeare dans une mise en scène de Jean-Yves Ruf 2008, MC93 de Bobigny », *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n°4, 2020, p. 87-95.
- Son expérience du dispositif bifrontal l'incite, après avoir interprété lui-même le rôle principal, en 1996, au Théâtre du Peuple de Bussang, à mettre en scène *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen en 2012 au Grand-Palais à Paris et à prendre part au projet de la « Cité du Théâtre » qui verra le jour en 2026 aux Ateliers Berthier.
- Ivo van Hove a accepté de mettre en scène *Les Damnés* de Luchino Visconti, en 2016, à la Comédie-Française et de revenir, en 2019, y monter *Electre* / *Oreste* d'Euripide ainsi qu'en 2022 pour *Tartuffe ou l'Hypocrite* de Molière, à l'occasion des 400 ans de la naissance du dramaturge, dans une version inédite éditée par Georges Forestier, car il admirait Éric Ruf en tant qu'acteur.
D'après ce metteur en scène, l'interprétation d'Hippolyte par Éric Ruf sous la direction de Patrice Chéreau apportait une vision masculine et inédite à ce personnage fréquemment efféminé.
Propos d'Ivo van Hove.
Laure Adler, « Entretien avec Ivo van Hove », conférence, donnée le 9 avril 2019, à la Coupole de la Salle Richelieu de la Comédie-Française, 1h 14 min.
Lors de notre premier entretien, Éric Ruf nous a confié : « Il [Ivo van Hove] avait vu *Phèdre* et Chéreau est pour lui un maître absolu. Il ne le lui a jamais dit. Il a vu tous ses spectacles [notamment la troisième version de *La Solitude* koltésienne], mais il n'a jamais osé l'approcher. D'une certaine manière, j'arrivais, moi, auréolé, d'avoir fait, à un moment, partie de la famille de Chéreau. Donc, cela me donnait des épaules que d'y avoir participé ».
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, I[er]).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 515.

[1469] Arte Magazine. « Le désir au bord du gouffre », *Arte Magazine*, n°39, 2003, p. 26.

[1470] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 505.

laquelle il fait partie de ces personnages quelque peu fantômes du répertoire classique, en dépit d'un « corps de langue » particulièrement abondant et imposant[1471]. Tout comme Titus dans *Bérénice*, Hippolyte est un protagoniste faible, mutique et non décisionnaire, dont la tradition d'interprétation a connu une évolution singulière :

> [I]ls [les rôles tels qu'Hippolyte] ne sont pas forts. Ils ne sont pas décisionnaires. Ils acceptent. Ils sont mutiques. Même s'ils parlent beaucoup, finalement ils parlent très peu d'eux. Ils sont très mutiques. C'est des drôles de personnages pas faciles à défendre, je l'avoue […], on a tout essayé avec ces personnages-là. Il fut un temps où la tradition était d'avoir des jeunes blondins […], plutôt de fins garçons graciles dans une éternelle adolescence. Puis, à un moment, il a fallu construire ces personnages-là et on en est arrivés aux jeunes premiers dont on se dit, physiquement, qu'ils auraient la capacité de se battre et de résister à leur père. Ce sont des gens plutôt impressionnants sur le plateau mais qui meurent quand même de leurs contradictions. Chéreau m'avait donné cette clé-là. Il m'avait dit : « Il faut que tu fasses attention à une chose, c'est que ce n'est pas l'histoire, ce ne sont pas les évènements qui font mourir Hippolyte, c'est ses propres contradictions. Le combat est à l'intérieur ». À partir de ce moment-là, c'est d'une certaine manière plus simple à jouer […]. Donc, cela a été une autre tentative à un moment, dont j'ai bénéficié, où les acceptions d'interprétation de ces rôles-là ont été confiées à des jeunes hommes un peu plus grands et un peu plus musculeux […]. Cela permet de regarder la qualité des rapports dans un vis-à-vis un peu plus clair que de se dire : « c'est un père musculeux qui parle à son fils tout petit », donc il n'a pas les moyens de résister d'une certaine manière […]. Je crois que ce genre de casting permet de réécouter la pièce différemment en ôtant cette convention-là de rapports[1472].

Quant à Marina Hands, elle a également été recommandée à Patrice Chéreau par Isabelle Adjani. Celle-ci l'a vue jouer aux côtés de Robert Hirsch dans une mise en scène d'Adrian Brine du *Bel Air de Londres* de Dion Boucicault (1999, Théâtre de la Porte Saint-Martin) et interpréter le rôle de Roxane dans une mise en scène de Jacques Weber de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (Bobigny, 2001)[1473]. C'est ainsi qu'Isabelle Adjani a convaincu Patrice Chéreau de choisir Marina Hands. Cette dernière considère l'actrice précitée comme sa référence, sa « Reine » et sa « bonne fée »[1474]. Dans la mise en scène chéraldienne,

---

[1471] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 505.

[1472] Éric Ruf insiste sur le fait qu'Hippolyte est « le second rôle en termes d'alexandrins ».
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 504.

[1473] - Propos de Marina Hands.
Gilles Médioni, « Marina Hands : les icônes de sa vie », *L'express*, 12 mars 2013.
- Propos de Marina Hands :
- *Le Bel Air de Londres* : « Lorsqu'on a la chance de côtoyer sur un plateau un artiste aussi immense que Robert Hirsch, de le voir travailler, inventer, on progresse ».
- *Cyrano de Bergerac* : « Roxane n'est pas une sublime statue, mais elle est humaine, orgueilleuse, obsessionnelle, amoureuse, avec des failles... ».
Armelle Héliot, « Le ciel constellé de Marina Hands », *Le Figaro*, 22 mars 2001, p. 30.

[1474] Propos de Marina Hands.
C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 14 février 2019. France 5.
À l'image d'Éric Ruf, cette collaboration avec Patrice Chéreau demeure fondatrice de la carrière de Marina Hands. Ne prenons que l'exemple du film qui l'a révélée au grand public : *Lady Chatterley* réalisé, en 2006, par Pascale Ferran.
Gilles Médioni, « Marina Hands : les icônes de sa vie », article consulté en ligne sur https://www.lexpress.fr/culture/cinema/marina-hands-les-icones-de-sa-vie_1230345.html le 15 mai 2020.

la comédienne débutante incarne Aricie, jeune femme pure, candide, vêtue de lin gris et d'un manteau bleu. À la fois l'égale et l'opposée de Phèdre, la « captive Aricie »[1475] est une princesse qui, tout d'abord, apparaît comme la sœur d'Hippolyte avant de devenir, ensuite, par sa manière de le regarder et de l'enlacer, son amante. Marina Hands affirme avoir confiance en Jean Racine, auteur qui pourtant ne confère à son personnage que peu de temps de parole. C'est pourquoi Aricie est fréquemment considérée comme un rôle secondaire et de moindre importance dans cette tragédie. Selon Patrice Chéreau, il s'agit d'un rôle « très difficile »[1476]. La jeune comédienne se définit comme une « interprète » et un « instrument » au service du dramaturge, duquel elle se sent proche et tente de comprendre le discours[1477]. Dans cette mise en scène, Aricie existe à un point tel que le personnage et son incarnation ne semblent faire qu'un. Le public suit pas à pas le parcours de l'héroïne : « Je me souviens de l'animalité souveraine de Marina Hands », affirme Clément Hervieu-Léger[1478]. Sur scène, la jeune comédienne se métamorphose et éprouve une nécessité vitale de jouer : « J'adore ce moment d'appropriation où le texte passe par le corps et où l'on a l'impression que l'interprète a parlé en alexandrins toute sa vie »[1479]. Voici ce qu'en dit Micheline Servin : « Les mots lui sortent, pulsés par l'émotion »[1480]. Aricie devient ainsi l'égale d'Hippolyte, car l'un est aussi ardent que l'autre. La journaliste Armelle Héliot le confirme en ces termes : « Le couple Aricie/Marina

---

Cette réalisatrice a vu Marina Hands dans *Un Pique-Nique chez Osiris* (téléfilm réalisé par Nina Companeez dans lequel Marina Hands et Éric Ruf ont travaillé ensemble pour la première fois) et dans *Phèdre*. Elle a été suffisamment convaincue par sa performance pour lui confier le rôle de Lady Chatterley : « "*J'ai tout de suite perçu sa singularité*", raconte Pascale Ferran, venue en simple spectatrice [de *Phèdre*], repartie avec le désir de la faire tourner un jour. "*Marina a un physique très mouvant, et c'est de l'intérieur qu'elle se modifie physiquement. C'est très beau à voir, très rare aussi. Quand elle joue, elle n'est que dans la sensation et le ressenti. C'est ce qui rend son jeu magnifique*" ».
Nous reprenons la présentation typographique d'Anne Crignon dans son article paru dans :
Le Nouvel Observateur, 22-28 mars 2007, p. 148-149.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

[1475] Reprise du titre de cet article : Anne Diatkine, « Marina Hands, la captive de la scène », *Libération*, 19 avril 2003.

[1476] Propos de Patrice Chéreau à Armelle Héliot.
Le Figaro, mardi 14 janvier 2003, Armelle Héliot, « Le désir de Phèdre ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

[1477] Sophie Pailloux-Riggi, *op. cit*., p. 163.
Patrice Chéreau confirme qu'un acteur est un instrument : « C'est comme un instrument dont on jouerait pour la première fois, on ne sait pas comment faire vibrer les cordes du comédien et comment on peut y arriver ».
Il tente d'ailleurs de construire une troupe en vue qu'elle devienne l'égal d'un orchestre et qu'elle soit au service d'une même histoire à raconter.
Frédéric Sojcher, *op. cit*., p. 48.

[1478] Clément Hervieu-Léger, « Un enfant de *La Dispute* », in Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, *op. cit*., p. 174.

[1479] Frédérique Champs et Vanessa Lassaigne, art. cit.

[1480] Micheline Servin, « Théâtres institutionnels et répertoire », *Les Temps Modernes*, n°624, 2003/3, p. 252.

Hands, Hippolyte/Eric Ruf, est tiré vers une sourde gémellité. Elle n'a rien de fragile. C'est une combattante. Moyens sûrs, beauté, traits d'enfant. Il est rétif, fier, troublé, coupable »[1481].

Les documents conservés et consultés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) témoignent du fait que Patrice Chéreau insiste, par exemple, sur le verbe « rougir » (Hippolyte à Théramène, scène 1, acte I), sur l'injonction « Partez » (Aricie à Hippolyte, scène 1, acte V) ou sur des répliques, soulignées en rouge, telles que :
- « Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils » (Aricie se confie à Ismène quant à Hippolyte, scène 1, acte II) : tout comme Phèdre et Brünnhilde dans *Le Ring* de Richard Wagner[1482], Aricie se cache les yeux de peur, avec ses mains, quand elle prononce ces mots et tombe à genoux ;
- « Mais songez sous quel sceau je vous l'ai révélé » : Hippolyte s'adresse à Aricie, en ce qui concerne la calomnie d'Œnone pour servir la cause de Phèdre (scène 1, acte V) ;
- « Le don de notre foi ne dépend de personne » : tel un « défi »[1483], Hippolyte demande Aricie en mariage (scène 1, acte V)[1484] : « au lieu de pleurer son malheur entre les bras de sa bien-aimée, Hippolyte prépare leur fuite et leur mariage secret tout ensemble, comme s'il ne savait conjuguer leurs amours que dans la fuite, leur bonheur que dans le secret »[1485].

Tentons maintenant une première approche de la diction de Marina Hands et Éric Ruf (Acte II, scène 2). Pour ce faire, nous allons fonder nos hypothèses sur les visionnages nombreux et répétitifs de la captation DVD de cette création[1486], menées de concert avec un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio.

[1481] *Le Quotidien du médecin*, mercredi 5 février 2003, Armelle Héliot, « « *Phèdre* », de Jean Racine. Au cœur du tragique ».
Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.
Propos d'Armelle Héliot : « Marina Hands, elle est formidable. Patrice Chéreau en fait une espèce de double d'Hippolyte ».
Vincent Josse confirme : « Le couple [Hippolyte / Éric Ruf - Aricie / Marina Hands] fonctionne très bien, c'est vrai ».
Le masque et la plume. 2003. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 23 janvier 2003. France Inter.
[1482] Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, *op. cit*., p. 126.
[1483] Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.
[1484] Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.3.
[1485] Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*), op. cit*., p. 183.
Le 29 janvier 1977, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène de *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, Patrice Chéreau insiste déjà sur l'importance du secret : « Il faut […] des secrets et ce n'est qu'après qu'on pourra dire ce qui est à dire et jouer les situations qui viennent déranger toujours ce qu'on pense et dont on s'accomode ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit*., p. 227.
[1486] *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004, 2h20 [DVD].

Avant toute chose, à l'image de Jean-Louis Barrault, repartons des analyses proposées par Julia Gros de Gasquet. Dans un de ses articles intitulés « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », cette spécialiste du théâtre baroque affirme que Dominique Blanc est le « symétrique inverse »[1487] de l'interprétation de Maria Casarès du rôle de Phèdre, sous la direction de Jean Vilar en 1958[1488]. En effet, la diction de Dominique Blanc se veut psychologique et tend à démontrer le désespoir, les frustrations érotiques et les tortures de Phèdre. Avec Patrice Chéreau, il s'agit de « parler le vers », sans faire de liaison[1489], pour accroître « l'effet de réel » et non pas la musicalité « odéonesque », ni les « effets de versification » de l'alexandrin[1490]. Dominique Blanc revendique l'idée selon laquelle les acteurs, qu'ils le veuillent ou non, sont le produit d'une époque. Dès lors, faut-il ou non, pour interpréter Phèdre, rouler les « r », par exemple ?[1491]. Dans le cas de la mise en scène chéraldienne, la parole jaillit de façon extrêmement brutale. La voix de tête haut placée de Dominique Blanc recourt au souffle et au murmure, notamment lors de l'aveu à Hippolyte. C'est ainsi que l'actrice devient le personnage aux yeux des spectateurs :

> Ce qui est le plus frappant […], c'est que les gens comprennent absolument tout. Certains me disent qu'ils n'avaient jamais entendu la pièce comme cela. Ils comprennent toutes les intrigues amoureuses. Souvent, il n'y en a qu'une seule qui est racontée. Également, les intrigues politiques qui souvent ne sont pas mises en valeur[1492].

Un tel parti pris est pour le moins proche de la lecture due à Jean-Louis Barrault, précédemment évoquée. Ce metteur en scène semble avoir ouvert une ère à laquelle parait prendre part Patrice Chéreau et s'opposent Antoine Vitez et Klaus Michaël Grüber, pour ne

---

Objet de cette analyse dans le cadre du deuxième chapitre de la seconde partie de notre thèse, la scène 2 de l'acte II dure 6 min. 54 sec. (37 min. 14 sec.-44 min. 08 sec.).

[1487] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°277, 2018, p. 80.

[1488] Julia Gros de Gasquet affirme à propos de Maria Casarès : « [O]n la voit jouer […], on comprend aussi, à travers sa voix, les gestes qu'elle fait. La manière dont elle tourne autour d'Hippolyte, on peut imaginer ça. Et, dans l'histoire de la déclamation, ce que Maria Casarès […] indique, c'est qu'elle appartient précisément à cette lignée […] : La Champmeslé, Sarah Bernhardt, Maria Casarès ».
38 min. 46-39 min. 10.
Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.

[1489] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit*., p. 80.

[1490] Propos de Christian Schiaretti.
3 min. 32-4 min. 07.
Six personnages en quête de voix. 2013. Émission radio. Animée par Judith Sibony. Diffusée le 4 août 2013. France Culture.

[1491] Propos de Dominique Blanc.
Tam tam, etc. 2002. Émission radio. Animée par Pascale Clark. Diffusée le 30 décembre 2002. France Inter.

[1492] Propos de Dominique Blanc.
- *L'humeur vagabonde*. 2003. Émission radio. Animée par Kathleen Evin. Diffusée le 3 février 2003. France Inter.
- *Invité de la rédaction*. 2003. Émission radio. Animée par Auberi Maitrot. Diffusée le 4 février 2003. Radio France Internationale.

citer qu'eux[1493]. Nous retrouvons à peu près ici la division établie (notamment) par Guy Scarpetta entre les metteurs en scène[1494] :

- Qui privilégient l'unité de signification et l'unité syntaxique. Dans ce cas, les acteurs sous leur direction ne doivent faire aucune pause à la fin du vers, négliger les césures et les coupes internes, grouper les alexandrins en masses d'énoncés, et supprimer éventuellement les diérèses. En d'autres termes, ces créateurs font « comme si » l'alexandrin était de la prose. Les spectateurs entendent toujours un peu les vers, mais seules l'expression et la compréhension comptent.
- Qui accordent la primauté à la forme. Dès lors, les comédiens qu'ils dirigent doivent effectuer des pauses, des coupes et faire résonner les rimes, au détriment de la lisibilité ou de la clarté du sens.

Complétons, dès à présent, l'analyse de Julia Gros de Gasquet relative au rôle de Phèdre par Dominique Blanc et Maria Casarès avec nos hypothèses concernant les personnages d'Hippolyte (Éric Ruf) et Aricie (Marina Hands) dans la mise en scène de Patrice Chéreau.

À la scène 2 de l'acte II, Aricie apparaît de dos à Hippolyte. Celui-ci se trouve écartelé entre le fait que cette situation lui convient et le fait de vouloir voir la jeune fille se retourner pour lui faire face. Être de dos ou de face est lié au regard et à l'espoir de complicité. Cette scène doit paraître emblématique et demeurer inoubliable pour chacun d'eux[1495]. Éric Ruf, sous les traits d'Hippolyte, commence un dialogue de sourds avec Marina Hands, interprète d'Aricie. Comparons cela à la scansion classique :

[1493] Christian Schiaretti défend l'idée d' « une retenue et [d'] une musicalité élégante », perceptibles dans la mise en scène de *Bérénice* de Klaus Michaël Grüber en 1984 à la Comédie-Française avec Ludmila Mikaël, la mère de Marina Hands, dans le rôle principal.
6 min. 40-7 min. 05.
Six personnages en quête de voix. 2013. Émission radio. Animée par Judith Sibony, Diffusée le 4 août 2013. France Culture.
De son propre aveu, Patrice Chéreau rêve d'accéder à cette épure pratiquée par Klaus Michaël Grüber. Le souvenir laissé par ce spectacle dans l'esprit du public fait que l'artiste a choisi de mettre en scène *Phèdre* plutôt que *Bérénice*.
- Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, *op. cit.*, p. 59-60.
- Brigitte Salino, « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », article consulté en ligne sur http://archithea.over-blog.com/article-22780714.html le 9 avril 2020.

[1494] *L'alexandrin fait de la résistance*. 1992. Émission radio. Animée par Jean-Maurice de Montremy. Diffusée le 30 novembre 1992. France Culture.

[1495] Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène :
-« II_3-Hippolyte-Aricie-Théramène-Ismène ». 27 novembre ».
-« 17 décembre ».

(1) Scansion classique des vers 485-486 :



Du choix / d'un Successeur / Athè / nes incertaine / (2/4/2/4)



Par / le de vous, / me nom / me, et le Fils / de la Reine / (1/3/2/3/3 : pentamètre)

(2) Diction d'Éric Ruf des vers 485-486 :



Du choix / d'un Successeur, / Athè / nes incertain(e) /[1496] (2/4/2/4) : la virgule surlignée en jaune et mise en gras marque un arrêt dans la diction d'Éric Ruf. Cela signifie que ce dernier ne fait pas de liaison entre « Successeur » et « Athènes ». Il prend donc le temps de poser les termes de l'échange avec Aricie relatif au choix à opérer dans le cadre de la succession athénienne, à la suite du décès annoncé de Thésée. Ce mode de diction renvoie à la lecture de Patrice Chéreau selon laquelle les protagonistes raciniens doivent argumenter, tels des avocats d'assises, pour mieux convaincre l'autre[1497].



Par / le de vous, / me nom / me, et le Fils / de la Reine /[1498] (1/3/2/3/3) : tandis que les « e instables » ne sont pas prononcés par le comédien, les virgules présentes dans l'édition de Georges Forestier sont ici surlignées en jaune, car elles marquent là encore un arrêt dans la diction adoptée par Éric Ruf. Ce dernier annonce ainsi à Aricie les trois prétendants potentiels au trône athénien en insistant toutefois sur la dualité existant entre la princesse captive et lui-même.

Cette comparaison avec la scansion propre au XVII[e] siècle démontre que les accents forts sont respectés par Éric Ruf, mais sa diction s'avère hâchée. En effet, le rythme binaire (vers 485) se voit concurrencé non seulement par le silence, mais aussi par un rythme ternaire, lors des instants lyriques et amoureux (vers 486). La dignité et l'orgueil du jeune prince, rendus

[1496] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 58.
[1497] Propos de Patrice Chéreau.
17 min. 15-18 min. 27.
Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.
[1498] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 58.
38 min. 28 sec.-38 min. 38 sec.
Le minutage renverra toujours à la captation DVD.
Il nous paraît opportun de préciser ici qu'Éric Ruf (Hippolyte) ne laisse pas le temps à Marina Hands (Aricie) de s'exprimer. En effet, il lui coupe la parole pour énoncer les vers 485 et 486.

par ce rythme binaire, se voient mis à mal par sa passion dévorante pour Aricie, énoncée sur un rythme ternaire. Cet amour est prohibé par le pouvoir royal paternel incarné par Thésée. Malgré ce dérapage rythmique contrôlé (vers 486), Hippolyte poursuit sur sa lancée, sous le masque de la volonté et du pouvoir, sans même laisser le temps à Aricie de s'étonner : « De

/ / —

moi, / Sei / gneur ? ».

Ce vers 487 est énoncé sur un rythme binaire par Marina Hands, et ce, jusqu'aux vers 493-494. À cet instant, Éric Ruf, incarnant Hippolyte, ose faire un pas vers Aricie / Marina Hands qui s'empresse de reculer. Soit les vers 493 et 494 tels qu'ils sont rythmés par Éric Ruf :

— / — — — / — / — — — /

Un frein / plus légiti / me arrê / te mon audace /. (2/4/2/4)

— — / — — / — — / — — /

Je vous cède, ou plutôt / je vous rends / une place[1499] /. (3/3/3/3)

De surcroît, le silence règne en maître, avant, pendant et après les vers 507-508 :

— / — / — /

Je pars, / et vais / pour vous / (2/2/2) : avant d'énoncer ce vers, Éric Ruf émet une respiration quelque peu bruyante, indiquant une parole étouffée, et prononce « Je pars » sur un ton qui donne l'impression que le départ d'Hippolyte demeure en suspens :

— — / — — / — — — — /

Réunir / tous les vœux / partagés entre nous /[1500]. (3/3/6) : ici, Éric Ruf énoncé un trimètre et non pas un tétramètre régulier, comme cela est d'usage dans la scansion classique. Comme nous le savons désormais, avec Patrice Chéreau, il s'agit de « parler le vers »[1501]. Dès lors, les termes suivants sont mis en exergue : « Réunir », « vœux » et « nous ». Rythmiquement parlant, ces trois mots accentués nous apparaissent comme une addition l'un de l'autre. En effet, 3 étant un multiple de 6, « Réunir » et « Vœux » (3/3) répondent à « nous » (6). Le couple formé par Hippolyte et Aricie est ainsi mis en valeur, mais d'une manière différente que celle proposée

[1499] 38 min. 56 sec.-39 min. 06 sec.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 58.
Il existe un long silence entre « ou plutôt » et « je vous rends ».
[1500] 40 min. 10-40 min. 17.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.
[1501] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.

par Jacques Dacquemine face à Denise Noël, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault datant des années 1940.

En outre, le rythme de la diction adopté par un acteur est repris en imitation par l'autre. En effet, Marina Hands présente Aricie comme un personnage brisé au discours enkysté. Cette tension paradoxale entre le sens des mots prononcés, autrement dit l'énoncé, et la façon de dire et de respirer les vers, soit l'énonciation, apparaît très nettement à travers un rythme quaternaire, différent du rythme binaire et ternaire typiquement musical, que Marina Hands / Aricie s'est mise à développer — tel un leitmotiv — dès l'aveu à Ismène, à partir du vers 400, acte II, scène 1. Ce type de rythme montre que la jeune femme semble buter sur chaque mot. Pour elle, s'exprimer demeure une torture. C'est la raison pour laquelle le silence devient véritablement contrepoint de sa parole en tant qu'il vient se loger tout contre elle.

À nouveau, voyons comment les vers 511 et 512 doivent être scandés, selon les règles propres au XVII^{e} siècle. Comparons-les à la façon selon laquelle ils sont rythmés par Marina Hands. Dans ce cadre, il est troublant de remarquer que l'actrice reprend sa phrase à trois reprises, sur trois tons différents.

(1) Scansion classique du vers 511 :

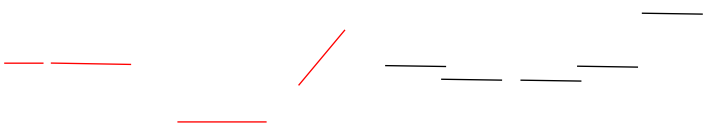


Veillé- / je ? Puis-je croi / re un sembla / ble dessein / ? (2/4/3/3 : tétramètre)

(2) Diction de Marina Hands du vers 511 :



Veillé -je ? / Puis-je / croir / e un semblable dessein / ? (2/2/1/7)



Ici, la scansion classique n'a plus cours afin de mettre en valeur le discours déstructuré d'Aricie. Tandis que les verbes interrogatifs « Veillé-je ? » et « Puis-je » vont ensemble rythmiquement parlant (2/2), le verbe monosyllabique « croire », situé au milieu du vers, est, quant à lui, dit par Marina Hands sur un ton élevé pour mieux insister sur ce terme cardinal et introduire aussi le caractère proprement déstructuré de l'énonciation du vers (1/7) face au schéma propre à l'alexandrin racinien.

(1) Scansion classique du vers 512 :



Quel Dieu, / Seigneur, / quel Dieu / l'a mis / dans votre sein / ? (2/2/2/2/4 : pentamètre).

(2) Diction de Marina Hands du vers 512 :



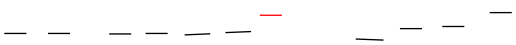
Quel Dieu, / Seigneur, / quel Dieu / l'a mis / dans vo / tre sein / ? (2/2/2/2/2/2)



Ici, Marina Hands énonce un hexamètre et non pas un pentamètre, comme cela est d'usage dans la scansion classique. Ce mode de diction permet d'insister sur le déterminant possessif « votre » pour mieux traduire l'étonnement d'Aricie face au comportement d'Hippolyte.



Vers 513 : Et que / la Vérité / pas / se la Renommé / (e) ! [1502]. (2/4/1/5)



Soit le troisième exemple de la tonalité singulière de Marina Hands. Ici aussi, la scansion classique de l'alexandrin se voit brisée pour mieux mettre en valeur et insister sur le verbe monosyllabique « passe », situé au milieu du vers.

Intéressons-nous maintenant au vers 514. Tout comme nous l'avons fait pour la diction de Denise Noël dirigée par Jean-Louis Barrault dans les années 1940, voyons ce qu'il en est de Marina Hands, dans la mise en scène chéraldienne, vis-à-vis du schéma de la scansion classique :

(1) Scansion classique :



Vous-mê / me, en ma faveur, / vous voulez / vous trahir ? (2/4/3/3).

[1502] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.

(2) Diction de Marina Hands :

Vous-mê / me, en ma faveur, / vous voulez / vous trahir ? (2/4/3/3) : ici, le schéma de la scansion classique est respecté. Néanmoins, Marina Hands ne fait aucune liaison pour mieux faire transparaître une diction hachée, avec le silence en contrepoint.

En ce qui concerne les coupures textuelles, omniprésentes ici et inexistantes chez Jean-Louis Barrault, c'est une pratique fréquente et usitée chez Patrice Chéreau. Il apprécie fortement pouvoir s'approprier les textes qu'il met en scène et leur faire raconter l'histoire qu'il souhaite délivrer au public. Ces coupures témoignent du fait que l'artiste entend démontrer que l'intimité du couple se voit inlassablement menacée par les agressions politiques extérieures. En l'occurrence, ce qui sépare Hippolyte et Aricie et les rend couple d'« amants maudits », c'est le pouvoir incarné par Thésée, le père d'Hippolyte. Les vers 509 et 510, qui précèdent les vers précités, sont coupés dans cette mise en scène, car ils s'opposent à la lecture de Patrice Chéreau du personnage d'Aricie :

« De tout ce que j'entends étonnée et confuse
Je crains presque, je crains qu'un songe ne m'abuse »[1503].

Effectivement, ces deux vers ne rendent pas compte du caractère orgueilleux, fort et combatif d'Aricie que se doit de démontrer Marina Hands.

Par ailleurs, comme nous l'avons énoncé plus haut, lors de cette scène d'aveu d'amour réciproque, les voix de ces deux acteurs s'entremêlent à l'envi. Soit cet exemple des vers 523 et 524 :

« HIPPOLYTE

Ai-je pu / résister / au charm / e décevant / ... (3/3/2/4)

ARICIE

Quoi, / Sei / gneur / ? »[1504].

[1503] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.
[1504] *Idem.*
41 min. 20 sec.-41 min. 25 sec.

Ces vers sont mis d'autant plus en exergue qu'ils sont soulignés par une intervention sonore diffusée en continu, certainement les Ondes Martenot, agissant comme un aiguillon spectral sur les protagonistes. Ce « dialogue de sourds » — modèle propre au dialogue amoureux[1505] — est fondé sur des données qui définissent un phénomène sonore et textuel nous apparaissant semblable à une fugue. Nous aborderons en détail cette question dans le troisième et ultime chapitre de la seconde partie de notre thèse.

Quand, dans ses notes de mise en scène, Jean-Louis Barrault distingue le « *Palier d'élan* » du « *Récitatif* »[1506], Patrice Chéreau convie Éric Ruf / Hippolyte à changer de position. En effet, afin de rendre corporellement visible la perte complète de repères d'Hippolyte (du vers 524 au vers 529, énoncés tous deux sur un rythme ternaire), Éric Ruf cesse de poursuivre Marina Hands (Aricie) — qui jusque-là recule et se dérobe à son contact[1507] — pour mieux s'échouer au sol, laisser tomber son épée et s'offrir tout entier à son amante.

De Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau, voici ce qu'il ressort de nos deux études de cas. Comme nous l'avons précisé auparavant, la diction de Denise Noël et Jacques Dacquemine, sous la direction du premier metteur en scène, telle qu'elle est restituée par l'enregistrement radiophonique, objet de nos analyses, nous donne un aperçu du phrasé pratiqué en France dans les années 1940. Pour rappel, celui-ci se caractérise par :

- la force vocale ;

- le réalisme, car les vers sont parlés et non pas déclamés ;

- la musicalité du vers, conservée avec des nuances d'interprétation (*forte* et *piano*) et l'insistance sur certains termes. C'est justement ce contraste du volume sonore qui induit la musicalité. L'imitation du parlé quotidien fait ainsi la part belle à des moments musicaux[1508].

[1505] Franc Schuerewegen, « « Parle » (Racine, Bajazet) », in in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 23.

[1506] Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, *op. cit.*, p. 111.

[1507] Le 1er février 1977, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène de *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, Patrice Chéreau insiste déjà sur l'idée suivante : « Dans les couples l'autre ne fait jamais le geste qu'on attend au moment où on l'attend et on ne s'y habitue jamais vraiment ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 232.

[1508] La diction de Denise Noël et Jacques Dacquemine :
- insiste sur les voyelles et les rimes ;
- s'apparente à une course effrénée vers la fin du vers → athlètes affectifs par leur vitesse d'élocution des vers.
- demeure languissante, lyrique, modulée et cadencée → aveu d'amour défini par l'espoir.

La technique vocale du tragédien au XX^{ème} siècle est ainsi régie par deux grands principes :

- la rupture vocale par le recours à l'ensemble des registres sonores (murmures, cris et sanglots) ;
- le rythme du vers renforçant ces ruptures vocales, dans la mesure où les respirations, les silences et les accents servent à décrire le trouble, l'émotion et l'affect du personnage.

Ces deux derniers critères s'appliquent parfaitement, d'une part, aux accents forts respectés par Marina Hands et Éric Ruf. Hormis l'insistance sur les consonnes plosives (ex. : « p »), ces accents forts apparaissent comme des couperets qui octroient à la langue racinienne un rythme haché et saccadé. D'autre part, ces critères concernent plus largement la diction de Marina Hands et Éric Ruf. En effet, celle-ci se veut psychologique et tend à démontrer le déchirement, la torture et la colère d'Aricie et d'Hippolyte. Rappelons qu'avec Patrice Chéreau, il y a lieu de « parler le vers », sans faire de liaison[1509], pour accroître « l'effet de réel » et non pas la musicalité « odéonesque », ni les « effets de versification » de l'alexandrin[1510]. C'est pourquoi, dans cette mise en scène, la parole jaillit de façon extrêmement brutale et violente : « [A]près de longs silences, la phrase advient impétueuse pour ensuite s'arrêter net. Elle reprend plus tard quand la pensée lancée sur une autre piste arrive à une tension extrême »[1511]. À l'image de Marina Hands / Aricie qui étouffe dans sa parole et qui paraît avoir le souffle coupé, Éric Ruf / Hippolyte cherche également ses mots. Il ne s'agit donc pas d'une course effrénée vers la fin du vers, car c'est bien « la pensée qui peut s'accélérer et non pas le vers »[1512]. Le discours se voit entrecoupé de silences. C'est donc le silence, appuyé par l'émission sonore des Ondes Martenot, qui définit le rythme adopté par les deux acteurs et qui apparaît comme un contrepoint, autrement dit tout contre la parole. Tout ceci démontre que le public se retrouve là face à une confrontation et un affrontement : « [L]'interaction des corps, qui prend la forme de sollications et de refus, d'agressions et de résistances, d'affrontements plus ou moins violents : l'usage du silence au théâtre tend à faire ressortir l'antagonisme fondamental d[es]

[1509] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit*., p. 80.
[1510] Propos de Christian Schiaretti.
3 min. 32-4 min. 07.
Six personnages en quête de voix. 2013. Émission radio. Animée par Judith Sibony. Diffusée le 4 août 2013. France Culture.
[1511] Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995, p. 85.
[1512] Propos de Patrice Chéreau.
Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.

protagoniste[s] »[1513]. L'aveu d'amour chez Jean-Louis Barrault fait ici place à une rupture cruelle pour mieux « faire ressortir la nudité de l'affrontement »[1514], sous le regard de Patrice Chéreau ; ce qui est pour le moins paradoxal. Nous allons retrouver exactement la même chose avec ces deux mêmes comédiens sous la direction d'Yves Beaunesne dans le cadre de la mise en scène de *Partage de midi* de Paul Claudel.

2. *Partage de midi* de Paul Claudel

> « Quand vous prenez la partition [claudélienne], vous avez deux solutions […] : vous faites absolument abstraction de la typographie […], vous enchaînez tout et vous ne comprenez rien, parce que c'est trop fleuri. Ou alors vous vous dites : « on va respecter la typographie ». C'est toute la question du vers libre en français. On n'a pas une langue suffisamment tonique en français, avec suffisamment d'accents toniques pour rendre compte d'une construction autre qu'une construction à la rime, ou à l'assonance, ou à la construction métrée ».
>
> Christian Schiaretti[1515].

Intéressons-nous maintenant à la tradition des mises en scène du répertoire claudélien. De Jean-Louis Barrault à Yves Beaunesne, pour ne prendre que ces deux exemples, les metteurs en scène, à la fois créateurs et interprètes, n'ont eu de cesse de s'interroger sur le processus de création et de représentation scénique du théâtre claudélien. Tout d'abord, nous nous attarderons sur l'incarnation des vers par le corps des acteurs. Nous verrons comment les comédiens peuvent donner corps à ce type de vers, défini par des retours à la ligne, voire des segmentations de mots, indépendamment de la ponctuation. Nous envisagerons ensuite comment les comédiens parviennent à témoigner de la tension existant entre le corps et le texte, considérés comme des pôles contradictoires. La scène permet de faire apparaître des images visibles et de rendre concret l'imaginaire d'une écriture.

[1513] Alison Boulanger, « Silence et violence dans le théâtre de Harold Pinter et Thomas Bernhard », in Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (éds.), *Écriture et silence au XX^e^ siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 146.

[1514] *Idem.*

[1515] Propos de Christian Schiaretti.
17 min. 00-18 min. 10.
La Grande Table. 2018. Émission radio. Animée par Olivia Gesbert. Diffusée le 30 novembre 2018. France Culture.
Lors du colloque *Paul Claudel résolument contemporain*, Christian Schiaretti a même ajouté que le vers libre claudélien répond à l'alexandrin racinien.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 445.
Quant à François Florent, il affirme : « Le vers français est à la frontière de la pulsion et de la construction ».
François Florent, *op. cit.*, p. 199.

Tout comme les tragédies raciniennes, les œuvres claudéliennes sont complexes à porter à la scène, car le verbe y est versifié et induit une forme singulière. Loin de vouloir nous répéter, nous souhaitons insister sur le fait suivant qui nous paraît hautement important. Face à ces « langues inventées » à la « forme déterminée » que sont l'alexandrin racinien et le vers libre claudélien[1516], Éric Ruf nous a confié qu'il y a deux tentations en termes de mise en scène. Soit rapprocher ces langues singulières de la prose, par souci de compréhension du sens. Soit être tenté par l'oratorio et la musicalité propre à ces théâtres versifiés[1517]. L'oratorio renvoie vraisemblablement ici aux origines du concept, autrement dit à l'oratoire et à l'exiguïté d'un lieu qui induit une intimité avec les interprètes. Parvenir à un entre-deux s'avère donc complexe et malaisé : « Trouver l'interprète qui est capable de respecter l'ordonnance de la langue mais qu'elle soit concrète […]. C'est d'une rare difficulté »[1518]. En l'occurrence, Patrice Chéreau a cherché à respecter les deux et a tenté de trouver un équilibre entre le corps de l'acteur et le texte versifié. Nous allons voir qu'Yves Beaunesne, en tant qu'héritier de ce dernier, va procéder exactement de la même manière.

Nous entendons à nouveau ici mettre au jour un processus de filiation et de transmission, au fil du temps, en fonction des partis pris de différents metteurs en scène et au gré des interprétations des acteurs, dans leur manière d'appréhender corporellement la musicalité de ces langues singulières. Les comédiens en charge d'incarner à la fois le répertoire racinien et claudélien ne sont pas choisis fortuitement. Force est de constater qu'être passé par le filtre de ces langues versifiées, qu'il s'agisse d'alexandrins ou de vers libres, fait que, par la suite, les acteurs choisis n'ont de cesse de comparer ces deux répertoires. Soit ce témoignage tout particulièrement poignant et touchant de la comédienne et mettrice en scène Anne Delbée :

> Pourquoi suis-je si passionnée de Racine ? À cause de ma première rencontre au théâtre, je pense. À cause d'un des plus grands tragédiens du XX^{ème} siècle qui s'appelait Alain Cuny. J'ai été pour la première fois au théâtre donc à 13 ans. Je n'avais jamais été au théâtre, et mes parents, étant amis de Jean-Louis Barrault, m'ont emmenée heureusement voir ce *Tête d'Or* [de Paul Claudel] dont on disait que c'était incompréhensible […]. Je suis entrée à l'Odéon et immédiatement j'ai été happée […] par le théâtre, avec cet Alain Cuny, ce Tête d'Or, qui projetait de sa voix les voyelles, les consonnes, qui a marqué définitivement ma vie sur la façon de dire […], les mots devenaient des étoiles étincelantes, et curieusement, je pense que si j'avais lu la pièce avant, je n'aurais rien compris ; alors que là […], verset après verset, […] ligne après ligne, mot après mot, atome après atome, syllabe après syllabe, j'ai tout compris […] ! C'est comme si les mots avaient pénétré en moi […] — c'est très difficile de passer après [Éric] Ruf, parce que je trouve qu'il a tout dit — […] les mots raciniens vous pénètrent. Ça ne passe pas par l'intelligence. Si l'on passe par l'intelligence, on est en retard ou on invente sur ce que l'on va dire. C'est très curieux ! C'est une langue qui vous colle à la peau […]. Alain Cuny, c'est un être colossal, avec une voix que certains détestaient, parce qu'on trouvait […] qu'il hurlait ; ce qui n'était pas vrai ! Il murmurait par moments […]. [Il] n'a

[1516] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er). Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 513.
[1517] *Ibid*., p. 514.
[1518] *Ibidem*.

> cessé de me parler […] de Claudel, de Racine, de la tragédie […] et j'ai été éblouie […] ! J'ai été formée par Alain Cuny, en fait[1519].

En somme, à l'image d'Alain Cuny, il s'agit, tout comme le revendique Éric Ruf, « de comédiens singuliers dont on peut dire qu'ils avaient des défauts/qualités ; ne pouvaient pas être miscibles dans tous les répertoires ; ne pouvaient pas dire de façon naturaliste les choses et avaient une espèce d'accent […], une curiosité d'expression »[1520]. Le comédien ajoute : « Madeleine [Marion] […] était une actrice qu'on pouvait imiter, qui se distinguait. La forme, le rythme […], la qualité de la voix, la lenteur d'interprétation font que tout à coup le jeu est extrêmement désignable, remarquable […], ce sont ces acteurs-là qui […] se révèlent et inversement »[1521]. Christian Schiaretti abonde en ce sens :

> Ce sont des acteurs qui ont une entrée musicale, avec tout ce que cela suppose pour l'instrument physique qu'ils portent […]. Il faut une certaine démesure et il y a des acteurs qui portent cette démesure et la restituent […]. Éric [Ruf] a cette dimension-là. Madeleine [Marion] l'avait, pas forcément en démonstration de puissance, mais dans un abandon aux choses. La chose est dépassée […]. Elle n'apparaît plus comme étant une simple volonté mais un naturel qui est totalement organisé sur des capacités physiques particulières, de timbre de voix […], il y avait quelque chose de monstrueux dans l'œuvre et donc dans les gens qui la servent ![1522].

Éric Ruf se définit d'ailleurs ainsi lui-même, comme il nous l'a confié au commencement de notre premier entretien en 2017, avant d'élargir son propos à Marina Hands[1523] :

> Au théâtre, on utilise des mots qui appartiennent au champ lexical musical, assez régulièrement. On parle de « chant intérieur » chez certains comédiens […]. Je pense qu'il y a des gens dont naturellement la prosodie – je pense que c'est mon cas – un peu involontaire a l'air d'être déjà stylisée ou maîtrisée dans une chose qui aurait l'air d'être un peu musicale, en tout cas fuyant une norme naturaliste […]. C'est généralement des reliquats d'accents, des choses plus profondes, des contractions, des contradictions.
>
> Je reviens à ce que je disais sur la curiosité prosodique de certains acteurs. Moi je pense qu'on doit pouvoir m'imiter facilement et Marina, on peut l'imiter facilement. On a une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses.

[1519] Propos d'Anne Delbée.
5 min. 28-9 min. 30.
Centre International Jean Racine, « "Le son de Jean Racine", par Anne Delbée » vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=Wvrf2G9WYjM le 6 janvier 2022.
Lors d'un échange avec la jeune mettrice en scène belge, Héloïse Jadoul, le mardi 16 février 2021, celle-ci nous a également confié que c'est en voyant des acteurs interpréter le répertoire claudélien sur un plateau de théâtre qu'elle s'est passionnée pour Paul Claudel et a voulu le mettre en scène.

[1520] Propos d'Éric Ruf.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 450.

[1521] *Ibid*., p. 465.

[1522] Propos de Christian Schiaretti.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 465-466.

[1523] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 503.
Frédérick Casadesus dit de la diction d'Éric Ruf : « Éric Ruf incarne sa façon de dire les mots : de la tenue, de la justesse, une musique élégante ».
Frédérick Casadesus, « Éric Ruf : un enfant du paradis », article consulté en ligne sur https://www.reforme.net/portraits/2015/09/17/eric-ruf-un-enfant-du-paradis/ le 8 décembre 2021.

Quant à Marina Hands, elle répond à l'affirmation suivante en ces termes :

> *Vocalement, on a l'impression que vous puisez quelque chose dans vos entrailles sur scène…*
> Je ne contrôle pas trop, mais je sais que j'ai un rapport physique viscéral au théâtre. Comme si tout mon corps s'engageait. Ce qui modifie sans doute ma voix. Je plonge. C'est comme une joyeuse transe[1524].

Comme le spécifie Claudia Schweitzer, la prosodie renvoie au langage oralisé et aux « caractéristiques musicales de la langue », autrement dit au rythme, à la mélodie et à l'accentuation. Et ce sont ces paramètres qui lient intimement la langue à la musique[1525] : « La musicalité, reposant toujours sur une organisation accentuelle, rythmique et mélodique spécifique, est un élément qui caractérise la parole »[1526]. Cette parenté entre prosodie et musicalité réside dans l'emploi d'un « métalangage commun »[1527], car la prosodie est étymologiquement liée à la musique, à la poésie chantée et au chant. En effet, le terme grec *ôdé* renvoie au chant et la *prosôidia* ou *prosodia* en latin et désigne les variations vocales accompagnées de la lyre.

Ces précisions nous montrent qu'à l'image des œuvres raciniennes, mettre en scène le répertoire claudélien demeure un vrai défi[1528]. C'est d'autant plus le cas quand nous enviageons *Partage de midi*. Il nous apparaît fondamental de rappeler ici que ce drame a été écrit en deux mois (entre le 30 août et le 21 novembre 1905[1529]), dans l'urgence et la rapidité. Cette pièce s'apparente non seulement à une pulsion, en tant que témoin d'une douleur et d'une souffrance, mais aussi à un cri poussé par l'écrivain. Paul Claudel se définit d'ailleurs comme « possédé »

[1524] Propos d'Anne-Claire Cieutat et de Marina Hands.
Anne-Claire Cieutat, « Marina Hands, en relief », article consulté en ligne sur http://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/marina-hands-Entretien/ le 8 décembre 2021.
- Le réalisateur Yves Angelo dit de Marina Hands : « Fécondée par la tragédie, elle est musicale… La même intensité que l'on ressent lorsque l'on voit un musicien sur scène ».
- Quant à l'auteur et metteur en scène Pascal Rambert, il affirme relativement à Marina Hands : « Elle a un merveilleux naturaliste. Elle parle sans nécessairement parler ».
Laurent Carpentier, « Marina Hands dans la série "Mytho" d'Arte : "Jouer me donne un sentiment d'hypervie" », *Le Monde*, 9 octobre 2019.

[1525] Claudia Schweitzer, *op. cit*., p. 18 et 60.
Sophie Hache le confirme : « La prosodie se définit comme une discipline linguistique se fondant sur un ensemble de notions, comme le ton, l'accent, l'intonation, la durée syllabique, le débit, la mélodie et le rythme ».
Sophie Hache, « Présentation. Comment concevoir la quantité syllabique en français ? », *Exercices de rhétorique*, n°19, 2022 [en ligne].
Pour tout complément d'informations à ce propos, voir : Olivier Bettens, « Prosodie du français au XVI^e^ et XVII^e^ siècles : le point de vue du grammairien contre celui du musicien-poète », *Exercices de rhétorique*, n°19, 2022, [en ligne].

[1526] Claudia Schweitzer, *op. cit*., p. 67.

[1527] *Ibid*., p. 63.

[1528] Pascal Lécroart, « Paul Claudel au contact du plateau », *Sken&agraphie*, n°1, 2013, p. 89.
Voir également : Yehuda Moraly, « Claudel met en scène L'Orestie d'Eschyle », in Florence Bernard, Michel Bertrand et Hélène Laplace Claverie (éds.), *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX^ème^ et XXI^ème^ siècles*, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 193-205.

[1529] Pierre Brunel, « Claudel and the Tristan Myth », *Tristania*, vol. XI, numéro 1-2, automne 1985-printemps 1986, p. 34.

par cette œuvre. C'est la raison pour laquelle il refuse dans un premier temps de l'éditer ou de la publier. Après avoir été, selon ses propres termes, renié par Dieu, le dramaturge tombe (réciproquement) passionnément amoureux de Rosalie Vetch, qu'il rencontre, comme nous l'avons déjà mentionné, sur le Ernest Simons, bateau en partance pour la Chine. Paul Claudel s'avère l'auteur de ce drame, et ce, dans tous les sens du terme. C'est de loin la pièce la plus personnelle, sexuelle et intime de l'auteur, qui doit nécessairement être poussé par le désir pour pouvoir écrire. Le désir et l'union des contraires constituent le cœur de sa pratique d'écriture et *Partage de midi* en témoigne pleinement. Le titre de cette pièce de théâtre n'a d'ailleurs pas été choisi fortuitement, car « midi » est synonyme de moitié et de milieu. Emblématique de *Partage de midi*, le « duo d'amour », annoncé par le départ de De Ciz[1530], est scandaleux, car l'acte sexuel est accompli urgemment, en secret et dans un lieu insolite, le cimetière d'Happy Valley à Hong-Kong en Chine, là où Ysé et Mesa se sont donné rendez-vous. Les amants ont besoin d'un lieu de solitude, à l'abri de toute civilisation. L'amour physique et sexuel demeure intrinsèquement lié à la mystique et à la mort, et ce drame claudélien renvoie à Tristan et à Isolde. Nous l'aborderons dans le troisième et dernier point de ce chapitre. Envisageons préalablement la diction adoptée par Edwige Feuillère en Ysé et Jean-Louis Barrault en Mesa, sous la direction de Jean-Louis Barrault, dans le cadre de sa mise en scène de *Partage de midi* de Paul Claudel.

2.1 Jean-Louis Barrault et Edwige Feuillère : Mesa et Ysé, selon Jean-Louis Barrault

Avant de nous intéresser au phrasé d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault, interprètes respectifs d'Ysé et de Mesa (Acte I, scène 3) dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault, envisageons préalablement le contexte de création de ce spectacle, car il est éminemment intéressant et éclairant.

Pierre de Boisdeffre affirme que Paul Claudel doit à Jean-Louis Barrault les « grands triomphes scéniques de sa carrière »[1531]. En effet, ce metteur en scène est considéré comme le relais de l'œuvre claudélienne. Jean-Louis Barrault confirme que l'auteur le plus important « dans la durée », « l'affection » et « la somme de travail » est, sans aucun doute, Paul

[1530] Ysé dit à De Ciz : « je sens en moi une tentation ».
Acte II, Scène 1 : Ysé et De Ciz, p. 77.
[1531] Propos de Pierre de Boisdeffre face à Jean-Louis Barrault.
1 min. 05-1 min. 21.
« Paul Claudel », vidéo consultée en ligne sur https://www.ina.fr/audio/PHD99203815/paul-claudel-audio.html le 12 juin 2020.

Claudel[1532]. Le seul but poursuivi par Jean-Louis Barrault, dès sa rencontre avec cet écrivain en 1937, fut de mettre en scène son théâtre qui n'avait encore jamais été monté jusqu'alors[1533]. Laure-Anne Fillias-Bensussan précise que Jean-Louis Barrault utilise le mot « co-naissance », voire « re-connaissance » pour qualifier sa rencontre, tant intellectuelle qu'artistique et spirituelle, avec Paul Claudel. Réciproquement, Paul Claudel considère Jean-Louis Barrault comme son fils et déplore de ne pas l'avoir rencontré plus tôt, car il existe entre eux quarante ans de différence d'âge.

En 1948, Jean-Louis Barrault va réussir à convaincre Paul Claudel de porter *Partage de midi* à la scène. Rédigé en 1905, ce drame a mis du temps à être mis en scène[1534]. Si Aurélien Lugné-Poe en a proposé en 1910 à Paul Claudel une première version scénique avec Marie Kalff dans le rôle d'Ysé, le dramaturge — alors qu'il avait donné initialement son accord —se rétracte finalement, car il souhaite respecter l'avis de Monseigneur Alfred Baudrillart et ne pas mettre en scène cette pièce[1535]. Même s'il s'agit de l'un des derniers spectacles claudéliens qu'il ait montés, Jean-Louis Barrault croit, à la découverte de ce drame, se retrouver face à un « futur

---

[1532] Propos de Jean-Louis Barrault face à Pierre de Boisdeffre.
1 min. 39-1 min. 50.
Ina Culture, « Paul Claudel », vidéo consultée en ligne sur https://www.ina.fr/audio/PHD99203815/paul-claudel-audio.html le 12 juin 2020.
Le metteur en scène définit Paul Claudel comme sa « nourriture paternelle » et s'adresse à lui en le nommant « Maître ».
2 min. 20-2 min. 25.
Ina Culture, « Paul Claudel, artisan de théâtre », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00456/paul-claudel-artisan-de-theatre.html le 12 juin 2020.
Voir également : - Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 167.
- Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit.*, p. 212.
Laure-Anne Fillias-Bensussan, « De la version intégrale du *Soulier de satin* à la mise en scène de 1943 : pointure "sur mesure" ou mission impossible ? », in Marie-Claude Hubert (éd.), *La plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 246.
[1533] Propos de Jean-Louis Barrault face à Pierre de Boisdeffre.
2 min. 13-2 min. 26.
Ina Culture, « Paul Claudel », vidéo consultée en ligne sur https://www.ina.fr/audio/PHD99203815/paul-claudel-audio.html le 12 juin 2020.
[1534] Lors du colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*, Daniel Mesguich a comparé cette pièce au « Théâtre dans un fauteuil » d'Alfred de Musset.
Florence Naugrette, Éric Ruf, Yves Beaunesne-Boonen, Daniel Mesguich, Christian S[c]hiaretti, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 459.
Propos de Paul Claudel repris par Jean-Louis Barrault : « Il s'agit de toute ma vie dont j'ai été amené à essayer de comprendre le sens. Il s'agit de beaucoup plus que de littérature. Si je réussis à faire passer dans votre cœur et dans celui de Feuillère ce que je sens, toute la salle sera en larmes… […]. Ceci n'est pas une pièce comme une autre… j'ai écrit cela avec mon sang… ».
Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit.*, p. 210.
[1535] Adélaïde Jacquemard-Truc, « Antoine Vitez. Lire et jouer *Partage de Midi* après Claudel », in Didier Alexandre (éd)., *op. cit.*, p. 411.

classique »[1536] : « L'art dramatique s'étend entre […] deux cas limites. Geste pur-Verbe pur. Et à côté de Claudel, *Phèdre* »[1537] :

> J'ai beaucoup insisté et j'ai tellement insisté qu'un jour il [Paul Claudel] m'a dit : « Écoutez, revenez dans trois jours et je vais demander à mon conseiller spirituel », c'est-à-dire son confesseur [« Le prêtre Jean Massin (1917-1956) »[1538]]. Et trois jours après, je reviens et il me dit : « Ah ! vous voilà, tentateur ! […] je vous donne *Partage de midi* parce que j'en ai obtenu l'autorisation […]. C'est mon confesseur qui m'a dit : "Vous devriez accepter". Alors, j'ai demandé le numéro de téléphone du confesseur, je lui ai aussitôt téléphoné et le confesseur m'a dit : « Quand Claudel m'a dit ça, je lui ai dit : "Il faut absolument que vous laissiez le *Partage de midi* à Jean-Louis, ça fera beaucoup de bien aux spectateurs et, vous verrez, vous aurez beaucoup de conversions !" » […], ce n'était pas seulement catholique et religieux, c'était pudique […]. Au cours du travail que nous faisions autour du *Partage de midi*, il [Paul Claudel] m'a dit un jour : « Il y a des cris qu'un homme n'a pas le droit de pousser ! » […]. C'est particulièrement le cas à propos de la grande scène qui se passe au deuxième acte, il y a une frénésie érotique et passionnelle […] qui le gênait […]. Un jour, il m'a dit : « je voudrais que l'on coupe cela, c'est épouvantable ! » et je lui ai répondu : « cela ne vous appartient plus, vous avez écrit ça, il y a plus de quarante ans, c'est dans le domaine ! » […]. Il était déchiré par cette histoire qui était encore présente dans sa peau[1539].

« Moins une pièce a de personnages, plus elle est délicate à distribuer. Bien distribuée, elle est à moitié mise en scène »[1540]. Jean-Louis Barrault s'empare ainsi du rôle de Mesa et propose Edwige Feuillère au dramaturge pour interpréter Ysé, à la suite d'Ève Francis[1541] :

[1536] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 203.
Selon Alain Leblanc, le théâtre de Paul Claudel doit être mis en scène comme un classique.
Alain Leblanc, « Antoine Vitez gratte le théâtre bourgeois », *Le Quotidien de Paris*, samedi 8-dimanche 9 novembre 1975. Archives Vitez, IMEC, boite n°3, dossier de presse
Référence reprise par Adélaïde Jacquemard-Truc dans :
Adélaïde Jacquemard-Truc, « Antoine Vitez. Lire et jouer *Partage de Midi* après Claudel », in Didier Alexandre (éd)., *op. cit.*, p. 423.

[1537] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 205.

[1538] Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, *op. cit.*, p. 144.

[1539] - Propos de Jean-Louis Barrault.
23 min. 37-25 min. 33.
La marche de l'histoire. 2018. Émission radio. Animée par Jean Lebrun. Diffusée le 19 janvier 2018. France Inter.
- Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, *op. cit.*, p. 144-146.
- Propos de Paul Claudel cités par Jean-Louis Barrault : « Vous savez que je n'ai jamais voulu entendre parler de *Partage de Midi* au théâtre et que j'ai retiré jadis de la circulation tous les exemplaires de la première édition. C'est une épreuve dont j'ai souffert si fort dans ma jeunesse que ses effets m'ont accompagné tout au long de ma vie. Aujourd'hui encore, la plaie est toujours vive […]. Ce qui m'arrête encore aujourd'hui, c'est plutôt une espèce de pudeur : il y a des cris qu'un homme n'a pas le droit de pousser. *Partage de Midi* est ce cri. Cela me gênerait, comme si j'étais tout nu ».
Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit.*, p. 207-209 et 213-214.
Voir également : - Paul-Louis Mignon, *Jean-Louis Barrault : le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 181-182.
- Ève Francis, *op. cit.*, p. 97-98 et 134-142 : « Il [Paul Claudel] avait été l'esclave de l'amour humain à la recherche de l'absolu. C'était son propre drame vécu : l'absolu dans l'amour, c'est-à-dire l'Impossible […], il était parvenu à révéler dans une langue divinement scandée l'immensité de son amour humain ».

[1540] Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit.*, p. 209.

[1541] Étant donné que Paul Claudel apprécie « *entendre* » ses textes, le 4 novembre 1916, Ève Francis et Jean Hervé ont lu, sous forme de récital, des extraits de *Partage de midi* au Théâtre du Gymnase à Paris au profit du Foyer Franco-Belge.
- Ève Francis, *op. cit.*, p. 103.
- Paul Claudel, *Partage de midi : un drame revisité : 1948-1949*, Lausanne, L'âge d'homme, Gérald Antoine (éd.), 1997, p. 17.
- Bernard Hue, *Rêve et réalité dans Le Soulier de Satin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 212 p.

> Quand nous avons joué, avec Edwige Feuillère, *Partage de midi*, j'ai été présenter Edwige Feuillère à Claudel […] et […] il a été bourru ! […] en sortant, Edwige me dit : « C'est fichu, il ne voudra pas de moi ! » […], le lendemain, j'ai appris […] qu'il avait été bourru parce qu'il avait été bouleversé, car elle lui ressemblait à Ysé […]. Et quand il venait assister aux représentations, à la fin, il venait couvert de larmes […], il était replongé entièrement dans son histoire[1542].

Précisons que, lors de la première de ce spectacle, Paul Claudel rencontre Pierre Boulez. Futur collaborateur de Patrice Chéreau, ce musicien et chef d'orchestre apprécie fortement la facture littéraire de l'œuvre claudélienne[1543].

Quant à la version textuelle présentée au public, elle fut à nouveau retravaillée en amont, par l'auteur avec les voix d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault dans les oreilles[1544]. « Ce serait pour dépasser la qualité autobiographique de son drame — jugée sévèrement — que Claudel aurait remis son drame sur le métier, l'aurait *repris* »[1545]. Comme nous venons de l'envisager, Paul Claudel s'oppose désormais à l'érotisme, caractéristique de la première version du deuxième acte de ce drame. La rigueur propre à l'homme mûr qu'il est devenu tend à prendre le pas sur la fougue adolescente et rimbaldienne, perceptible dans la première édition de l'œuvre : « Pour des raisons qui lui paraissent décisives, qu'il affirme d'abord littéraires, mais qui en fait sont théologiques : il ne pouvait plus accepter le lyrisme

---

Cet évènement va être raconté par la comédienne elle-même. D'origine belge, Ève Fancis considère *Partage de midi* comme une révélation. Elle sera formée par Paul Claudel à l'art de la diction : « Je suis entrée immédiatement, et sans peine dans cette prodigieuse rhapsodie que sont les versets […]. Ce vers long, étiré, au rythme impair était pour moi comme un chant intérieur dont j'avais souvent rêvé ». Elle va également devenir l'actrice déclamatoire équivalente, selon Paul Claudel, au metteur en scène Jean-Louis Barrault. Tous trois seront de grands amis.
- Joseph Boly, « Eve Francis, interprète de Claudel », *Société Claudel en Belgique*, n°16, 1971, p. 6.
- Ève Francis, *op. cit.*, p. 23-24, 97 et 246.
Quant à Jean Hervé, Ève Francis dit de lui qu'il est parvenu : « à réfréner le timbre coloré de sa voix de tragédien et aussi sa juvénile ardeur. Il a créé un Mésa idéal. Je n'en ai pas retrouvé de semblable aux représentations officielles données trente ans plus tard ».
Ève Francis, *op. cit*., p. 134.

[1542] - Propos de Jean-Louis Barrault.
00 min. 20-00 min. 57.
La marche de l'histoire. 2018. Émission radio. Animée par Jean Lebrun. Diffusée le 19 janvier 2018. France Inter.
- Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit*., p. 209.
- Ève Francis, *op. cit*., p. 135 et 313.

[1543] Catherine Steinegger, « Pierre Boulez, entre musique et littérature », in Michela Landi (éd.), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire*, Florence, Firenze University Press, 2017, p. 297 et 305.

[1544] Paul-Louis Mignon, *Jean-Louis Barrault : le théâtre total*, *op. cit*., p. 189.
Paul Claudel dit la même chose d'Ève Francis :
- « [Q]uand j'écris un dialogue ou des versets j'entends le son de mes propres paroles ; mais cette fois-ci, maintenant que je vous connais, que je vous ai si souvent écoutée, c'est vous que j'entends, c'est votre voix un peu rauque, ces sons pénétrants que j'ai découverts comme une musique de rêve ».
- « Vous êtes ma propre parole, celle que j'entends quand elle chante dans ma tête. Je vous ai trouvée pour traduire ces sonorités particulières, vous me les révélez à l'oreille et je constate que ce sont celles dont je rêvais, elles sont vraies. Ce chant sans musique vous le transmettez sans effort comme s'il avait été pensé et écrit pour vous. C'est inexprimable. Pour le sens, vous ne vous trompez jamais grossièrement et vous savez bien que l'aboutissement de tout pour moi est toujours Dieu… ».
Ève Francis, *op. cit.*, p. 89, 143, 281 et 327.

[1545] Antoinette Weber-Caflisch, « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *op. cit.*, p. 29.

jubilant, échevelé de cette mort d'amour plus wagnérienne que chrétienne »[1546]. Cette nouvelle version modifiée pour les besoins de la scène s'avère intrinsèquement liée au regard de Jean-Louis Barrault, autrement dit de celui qui a choisi de monter cette pièce au Théâtre Marigny[1547].

Hormis le fait de participer aux répétitions, Paul Claudel donne son avis sur les accessoires (ex. : bambous) et prend part à la scénographie. Il présente même à Jean-Louis Barrault une photographie d'un tombeau de Fou-Tcheou (en Chine), dont le metteur en scène se servira pour la scène 2 de l'acte II. Suivant le souhait de l'écrivain, les lieux se veulent réalistes afin de se rapprocher le plus possible de la réalité vécue. Madeleine Marion se souvient du « duo d'amour » entre Edwige Feuillère (Ysé) et Jean-Louis Barrault (Mesa). Tous deux apparaissent en costumes blancs sur scène, les bras en croix ; elle, côté jardin, lui, côté cour. À l'initiale de la scène, les deux comédiens ne se regardent pas. Chacun se trouve dans son univers et se livre à un soliloque. Les gestes spontanés et les positions adoptées par les personnages rendent compte du fait que l'espace de l'un n'envahit pas l'espace de l'autre. La relation entre Mesa et Ysé paraît allégorique. Jean-Louis Barrault, sous les traits de Mesa, entend sublimer le corps d'Ysé, tel le corps du Christ lors de la célébration de la messe. Ce parti pris a été souhaité par le metteur en scène, car Paul Claudel est à la fois croyant et mystique. Ce dramaturge compare d'ailleurs Rosie (Rosalie Vetch, Ysé) à Dieu. Jean-Louis Barrault lie l'amour qui unit cette Femme et cet Homme à l'amour absolu de Dieu pour l'humanité. Pour Paul Claudel, qui dit passion amoureuse, dit passion christique.

Les voix d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault constituent les deux éléments fondamentaux de l'action, car elles s'avèrent capables de transposer la passion amoureuse qui définit cette « scène d'amour ». La densité de la vocalité textuelle est ainsi rendue audible. Les voix se doivent d'esquisser le toucher, provoquer la caresse et porter le désir. Les gestes symboliques des comédiens transcrivent la rencontre spirituelle qui unit les âmes de ces deux amants adultères, crucifiés et châtiés pour leur amour honteux, tabou et interdit. La seule présence organique des acteurs sur scène suffit à exprimer la sexualité qui demeure symbolique. Les deux corps des amants fusionnent en un seul corps. Du propre aveu d'Edwige Feuillère, la spiritualité et le symbolisme se doivent de primer dans cette scène d'amour. La concrétude et

[1546] Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 71].
[1547] Pascal Lécroart, « Paul Claudel au contact du plateau », *op. cit.*, p. 84-85 et 88.
Voir également :
- Jacques Houriez, « Jean-Louis Barrault et Paul Claudel entre la lyrique et le mime, un dialogue difficile », *Coulisses*, Varia, n°10, printemps 1994, p. 68-71.
- Pascal Lécroart, « "Langage insolite" ou "langage naturel" ? Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face au verset claudélien », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], n°6, 2019.

la codification chorégraphique des mouvements n'y ont aucunement leur place. En d'autres termes, contrairement à la mise en scène d'Yves Beaunesne, les deux interprètes ne peuvent absolument pas se toucher.

Influencé par Antonin Artaud[1548], Jean-Louis Barrault revendique le « chant ventral » d'Ysé. La mise en scène s'oppose ainsi à la brutalité et à la crudité du texte claudélien. Le metteur en scène considère *Partage de midi* comme le point de départ de l'aventure poétique de Paul Claudel : « C'est l'anneau de votre aventure poétique »[1549]. Les œuvres claudéliennes revêtent en soi une valeur parabolique, car ce théâtre tend à émouvoir le plus grand nombre et toucher à l'universel.

Passons justement à l'analyse de la diction d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault, incarnant Ysé et Mesa, dans cette mise en scène de Jean-Louis Barrault (Acte I, scène 3 : la rencontre entre les deux amants). Pour ce faire, nous allons fonder nos hypothèses sur la captation radiophonique de cette création, écoutée à de nombreuses reprises avec un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio[1550].

[1548] Yves Beaunesne rappelle que, contre l'avis de Paul Claudel, Antonin Artaud a monté en 1928 le deuxième acte de *Partage de midi*.
28 min. 13-28 min. 24.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
C'est grâce à cette audace que Jean-Louis Barrault a découvert ce drame claudélien.
Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, *op. cit*., p. 113.

[1549] Propos de Jean-Louis Barrault à Paul Claudel.
Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, *op. cit*., p. 208.

[1550] « Retransmission du Théâtre de France de la pièce de Paul CLAUDEL "Partage de midi" mise en scène par Jean Louis BARRAULT ».
Date d'enregistrement : dimanche 13 février 1966 au Théâtre de l'Odéon.
Date de première diffusion sur France Culture : dimanche 4 février 1968.
Disponible sur le site de l'Ina Media Pro auquel nous avons eu temporairement accès, du vendredi 16 juillet au jeudi 16 septembre 2021.
Nous avons opté pour la version de Jean-Louis Barrault, d'une part, car ce spectacle s'avère précurseur et demeure emblématique des mises en scène du répertoire claudélien.
D'autre part, nous avons accès à la majeure partie de l'enregistrement radiophonique, et à la scène 3 de l'acte I qui nous intéresse tout particulièrement (durée : 21 minutes et 03 secondes, soit de 30 min. 12 sec. à 51 min. 15 sec.).
Certes, il existe une captation DVD de la mise en scène d'Antoine Vitez que nous possédons par ailleurs.
Toutefois, nous avons souhaité faire preuve d'équité entre le répertoire racinien et claudélien et nous limiter, dans le cadre de cet exercice de comparaison, à une seule mise en scène ; du même artiste en l'occurrence.
De surcroît, Antoine Vitez envisage de manière très singulière l'alexandrin racinien et le vers libre claudélien, bien différemment de Jean-Louis Barrault, Patrice Chéreau et Yves Beaunesne ; raison supplémentaire qui explicite notre choix d'écarter la mise en scène vitézienne de notre réflexion comparatiste.
Il n'empêche que les spectacles d'Antoine Vitez pourraient faire l'objet d'une nouvelle analyse, en regard des créations de Jean-Louis Barrault, Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, qui viendrait ainsi compléter notre étude.

Lors de leur rencontre, Mesa questionne d'emblée Ysé sur la nature de sa lecture, semblable à un livre d'amour. Ysé lui confirme qu'il s'agit bien d'un livre d'amour[1551]. Plus leur conversation s'engage :

Cependant je puis com-

prendre…[1552].

moins Mesa paraît maître de lui et de ses sentiments :

Je suppose que **,** c'est une telle atteinte, → rythme binaire.

Une telle **/ commotion /** de sa substance…[1553] → rythme ternaire, avec insistance sur le mot « commotion » surligné en gras, allongement de la voyelle /ɔ/ et essoufflement en fin de vers.

Tandis que le public présent à la représentation rit aux éclats de la maladresse de cet homme, Ysé, quant à elle, encourage Mesa à poursuivre et à exprimer davantage sa pensée :

Parlez**,** professeur**,** je vous écoute ! Il ne faut pas

vous mettre en col**è**re[1554] → enchaînement de la réplique. Aucune coupe après « Il ne faut pas » et allongement de la voyelle /ɛ/.

Cette scène d'affrontement se poursuit, notamment avec cette réplique d'Ysé, énoncée avec rapidité et véhémence par Edwige Feuillère :

Il faut prendre soin de vous. On m'a dit que vous

ne mangiez plus – Pourquoi cet air farouche ?[1555] → réplique enchaînée.

[1551] Il s'agit vraisemblablement, soit du Livre, autrement dit de la Bible, soit du « Roman de Tristan » en prose. Timothée Picard, « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », article consulté en ligne sur https://books.openedition.org/pur/38126?lang=fr le 9 août 2021.
Une comparaison entre Tristan et Isolde et Mesa et Ysé fera l'objet du troisième et dernier point de ce chapitre.

[1552] Réplique de Mesa.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, Paris, Comédie-Française, Antoine Vitez (éd.), 1975, p. 33.
31 min. 17 sec.-31 min. 19 sec.
Le minutage renverra toujours à l'enregistrement radiophonique précité de la mise en scène de Jean-Louis Barrault.

[1553] 32 min. 33 sec.-32 min. 43 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 34.

[1554] 32 min. 44 sec-32 min. 48 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 34.

[1555] 35 min.-35 min. 05 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 36.

Jean-Louis Barrault / Mesa ne lui laisse pas le temps de finir sa phrase qu'il enchaîne et rétorque déjà, empressé, énervé et en colère :

Qui « vous a dit » ? Je ne suis point malheureux
Je n'ai rien à vous dire. Quelle idée ![1556].

Puis, vient ce moment suspendu — comparable au duo d'amour de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde* par l'onomastique et le fait de nommer l'autre — mis en exergue ici pour un double tintement de cloche :

(1) YSÉ
Mesa, je suis Ysé, c'est moi[1557].
MESA
Il est trop tard.
Tout est fini
[…]
(2) - Qu'ai-je à faire [de] vous ? Qu'avez-vous à faire
de moi ? Je vous dis que tout est fini[1558].
Mesa, je suis Ysé, c'est moi[1559].

Telle est la réponse d'Ysé à la demande urgente et brûlante de Mesa : « Qu'y a-t-il entre vous et moi ? »[1560]. Ce moment décisif et cet instant paroxystique du *Partage* claudélien symbolise à la fois l'affirmation d'une différence et la proposition d'une complémentarité. Cette réplique

[1556] 35 min.05 sec.-35 min. 35 min. 08 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 36.
[1557] Pierre Brunel précise qu'il s'agit d'un vers octosyllabique, autrement dit formé par huit sons, autour du prénom « Ysé » : « Mesa (2), je suis (2) (4), Ysé, c'est moi (2) ».
Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 35.
Timothée Picard affirme qu'ainsi Ysé et Mesa deviennent sœur et frère de son.
Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit.*, p. 172.
Anne Ubersfeld précise que ces deux prénoms possèdent un « s » en leur milieu. Ce « s » peut aussi bien renvoyer au Soleil qu'au serpent tentateur. Cette réplique reprise ci-dessus témoigne d'une identité en miroir.
Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 458, 481 et 501].
[1558] (1) Edwige Feuillère / Ysé énonce sa réplique avec une voix hypnotique, car elle entend séduire Jean-Louis Barrault / Mesa qui lui répond en murmurant et en chuchotant.
38 min. 26 sec.-38 min. 40.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 40.
(2) Jean-Louis Barrault / Mesa retrouve sa vitesse d'élocution, son empressement, son énervement et sa colère.
39 min. 11 sec.-39 min. 14 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 41.
[1559] Paul Claudel, Réplique d'Ysé à Mesa, *Partage de midi*, Acte I, Scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 45.
[1560] Paul Claudel, Réplique de Mesa à Ysé, *Partage de midi*, Acte I, Scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 45.

désigne l'évidence d'une rencontre, le miracle de tomber en amour et le choc du coup de foudre (le coup qui assomme et la foudre qui paralyse et tétanise), duquel il n'existe aucune justification. Alors que tout les oppose, Mesa et Ysé se rencontrent et dialoguent vraisemblablement autour du *Roman de Tristan* en prose (XV^{ème} siècle). La phrase précitée résume cet échange de regards et cette alchimie qui les unit. Selon Paul Claudel, l'amour s'apparente à une réunification entre l'homme et la femme. Tous deux paraissent plus forts l'un avec l'autre. Mesa s'est initialement tourné vers Dieu afin de se donner entièrement à lui. Pour toute réponse, il reçoit un non catégorique. Mesa va dès lors trouver ce qu'il recherche en Ysé, alors qu'elle incarne l'exact opposé des Saintes Écritures. En détournant ces écrits, Mesa, homme de désir, met cette femme — symbole du mystère féminin — à la place de Dieu. Ysé revêt ainsi la capacité de donner à Mesa le plaisir et la plénitude. Dès lors, la spiritualité et la mystique demeurent au cœur de cette rencontre[1561].

À la suite de cet instant capital, Mesa ne cesse de s'interroger face à Ysé et de mettre au jour son combat intime et son déchirement intérieur :

[Mais] Pourquoi ?
Pourquoi est-ce que cela arrive ? Et pourquoi faut-il
que je vous rencontre
Sur ce bateau, à cet instant que ma force a décru, à
cause de mon **sang** qui a coulé ?
– Est-ce que vous […] croyez […] en Dieu ?

YSÉ

Je ne sais. Je n'y ai jamais pensé.

MESA

Mais vous croyez en vous-même et que vous
êtes **belle**, avec **foi**, avec **dévotion**,
Avec une **conviction profonde**. Oh ! Pour cela !

YSÉ

Si je suis belle, ce n'est pas ma faute[1562].

[1561] Paraphrase des propos de Marina Hands :
Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale.
[1562] Jean-Louis Barrault / Mesa accentue certains mots, surlignés en gras par nos soins.
41 min. 32 sec.-42 min.

Cette oscillation incessante entre, d'une part, la bienséance (Ysé) et l'appel divin (Mesa) et, d'autre part, l'appel charnel et les sentiments (Ysé et Mesa) atteint son apogée à la fin de la scène par un aveu paradoxal, sous forme de désaveu et de contradictions en cascade :

YSÉ

Convenons , que nous ne nous aimerons pas.

Dites / que vous ne m'aimerez pas. Ysé, je ne vous aimerai pas.

MESA

Ysé, je ne vous aimerai pas.

YSÉ

Ysé, je ne vous aimerai pas.

MESA

Je ne vous aimerai pas.

[…]

YSÉ […]

Répétez-le enc**o**re , que j'entende.

MESA

Je ne vous aimerai , pas[1563] : nous observons là que Jean-Louis Barrault effectue une pause pour mettre en évidence le forclusif de la négation.

Voyons, maintenant, ce qu'il en est de Marina Hands et Éric Ruf, dirigés par Yves Beaunesne.

2.2 Éric Ruf et Marina Hands : Mesa et Ysé dans la mise en scène d'Yves Beaunesne

> « 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 captons une énergie, une émotion »
>
> Patrick Otto[1564].

Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 43.

[1563] Dans les deux premières répliques, nous remarquons que le rythme d'élocution adopté par Edwige Feuillère / Ysé permet de mettre en exergue les deux verbes à l'impératif, semblables à des injonctions.

« Répétez-le enc**o**re » : cet allongement de la voyelle démontre, nous semble-t-il, qu'Ysé (Edwige Feuillère) est en état d'extase.

Dans l'ultime réplique de Mesa, la coupe rythmique est accentuée par un silence pesant, caractéristique de la diction adoptée ici par Jean-Louis Barrault.

50 min. 48 sec.-51 min. 15 sec.

Paul Claudel, *Partage de midi. Version pour la scène*, *op. cit.*, p. 51.

[1564] 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.

Avant de nous intéresser au phrasé de Marina Hands et d'Éric Ruf, interprètes dans la mise en scène d'Yves Beaunesne d'Ysé et de Mesa (Acte I, scène 3), après avoir incarné Aricie et Hippolyte sous le regard de Patrice Chéreau, voici quelques données contextuelles relatives à ce spectacle et à sa reprise au Théâtre Marigny en 2009.

La citation que nous avons insérée en préambule de cette nouvelle section est emblématique de l'influence de la langue claudélienne sur le corps des acteurs. Paul Claudel est l'auteur qu'Yves Beaunesne admire le plus. À chaque fois qu'il pense à cet écrivain, lui vient immédiatement à l'esprit cette réplique d'Ysé dans *Partage de midi* : « Il ne faut pas comprendre, mon pauvre Monsieur, il faut perdre connaissance »[1565], car il :

> trouve cela magnifique. C'est vraiment l'endroit où l'humanité, la Femme, l'Homme acceptent à un moment donné […] de lâcher prise. C'est dans ces moments-là où l'on accepte de ne pas tout contrôler qu'il y a des choses extraordinaires qui se passent. Seul Claudel arrive […], dans une quintessence de la langue, à donner ça, à la fois dans un bloc brut et en même temps dans une qualité de langue qui est incroyable[1566].

Selon Olivier Py, seul le théâtre peut nous apprendre à ne pas comprendre[1567].

Paul Claudel invite les acteurs à interrompre leur flux de pensée, à savoir leurs phrases, au profit de la respiration et du souffle, produisant l'intelligibilité de la parole, à des moments particulièrement étonnants pour la culture théâtrale française et sa cohérence caractéristique[1568] : « C'est de la poésie proférée […], vécue que naît la dimension dramatique,

---

[1565] Acte 1, Scène 3 : rencontre entre Ysé et Mesa, p. 39.
Selon Marina Hands, il s'agit de la plus belle réplique de théâtre.
Thé ou café. 2012. Émission télévisée. Animée par Catherine Ceylac. Diffusée le 21 janvier 2012. France 2.
Éric Ruf est du même avis : « Il y a cette phrase d'Ysé dans le *Partage de midi* […]. C'est Marina Hands qui me disait ça […]. Le fait de savoir que rien n'est jamais acquis. Le fait de comprendre ne veut pas dire grand-chose et il faut perdre connaissance […], « to fall in love », perdre connaissance en amour […], je trouve que cette phrase est très belle ».
Propos d'Éric Ruf :
- 00 min. 50-1 min. 14.
Raphaëlle Rodocanachi, « Quotes of French Literature by Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=K-s9tl5JrvA le 29 juin 2020.
- 39 min. 28-40 min. 25.
Raphaëlle Rodocanachi, « Entretien d'Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=LOj5TLwJbyU le 29 juin 2020.
- 45 min. 25-49 min.
Foyer de l'Âme, « Culte-conférence - 24 janvier 2021 : 2ème conférence - par Eric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=6DaIfKa48gU&t=2620s le 9 août 2021.
[1566] Propos d'Yves Beaunesne.
festivaldumot, « Jour 4 : les mots d'Yves Beaunesne », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=kR-rFDk8cWM le 23 avril 2020.
[1567] Olivier Py, *op. cit.*, p. 33.
[1568] Ève Francis définit les vers claudéliens comme suit : « Il [Paul Claudel] se sert de son rythme intérieur sans obéir aux lois : les longues et les brèves, les points forts et les points faibles, le prolongement du souffle, l'importance donnée aux consonnes sont les caractéristiques de ses versets, qu'un "blanc" inattendu divise par moments ».
Ève Francis, *op. cit.*, p. 52.

et rien ne paraît plus vain que cette opposition […], entre le lyrisme d'une part, le mouvement dramatique de l'autre. Loin de s'opposer, ils s'expliquent, s'interpénètrent, s'alimentent réciproquement »[1569]. Jean Starobinski abonde dans le sens de Michel Autrand et confirme que le verbe claudélien se doit de passer par le corps[1570]. Éric Ruf le confirme également :

> [C]hez 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 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[1571].

Paul Claudel s'oppose à la reprise du souffle après chaque vers et opère une déconstruction inédite de la langue française. Le souffle génère non seulement la vibration vocale, mais propulse aussi le geste :

> [L]e souffle est le grand maître mystérieux qui règne inconnu et innommé au-dessus de toutes choses ; qui commande silencieusement les fonctions musculaires et articulaires ; qui sait attiser la passion et amener la détente, exciter et retenir ; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés ; qui, par-dessus tout, module l'expression dans sa couleur rythmique et mélodique[1572].

Paul Claudel se situe véritablement en dehors de la tradition théâtrale française et se méfie d'ailleurs des acteurs français. Il recherche davantage des « athlètes affectifs » qui soient des « pantins » manipulés par sa langue. Yves Beaunesne reprend cette expression d'Antonin Artaud à dessein[1573] : « Il [Paul Claudel] dit : vous devez, comme les chanteurs, être des "athlètes affectifs" (Artaud) […], avoir une sacrée santé pour pouvoir d'un seul souffle dire tout un verset jusqu'à ce que j'indique qu'il faut arrêter le débit, reprendre sa respiration et faire un rejet qui est d'une durée totalement libre »[1574]. Lors du colloque *Paul Claudel, résolument contemporain*, Éric Ruf a explicité cela en des termes proches du solfège et de la musique : « [U]ne chose […] musicale dans le sens du rapport concret à une partition et à sa simple mécanique de chant et contrechant, des rythmes successifs. C'est une chose qui m'a toujours passionné ». Lors de notre premier entretien en 2017, il a ajouté :

> Elle nous disait Madeleine [Marion] et je trouve cela formidable : « C'est juste une technique respirée quand il [Paul Claudel] vous dit de respirer. Quand vous ne pouvez pas respirer, ne respirez pas parce que l'essoufflement dans lequel cela va vous mettre, le fait de prendre une grande respiration et de dire la moitié d'une page sur un seul souffle, cela va vous donner le sentiment du

---

[1569] Michel Autrand, *Le Soulier de Satin. Etude dramaturgique*, Paris, Champion, 1987, p. 79.
[1570] « NRF, 1er septembre 1955, p. 524 ».
Michel Autrand, *Le Soulier de Satin. Etude dramaturgique*, *op. cit.*, p. 79-80.
[1571] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 514.
[1572] Citation de Mary Wigman (danseuse allemande) reprise par Laurence Louppe dans :
Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 83.
[1573] Propos d'Yves Beaunesne.
28 min. 12-28 min. 23.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
[1574] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

> personnage » […]. Je pense que Claudel se méfiait des acteurs de la Comédie-Française, capables d'aller jusqu'au point avec de jolies volutes et des circonvolutions langagières très jolies alors que lui voulait que cela soit très concret […]. Je pense que ces rejets à la ligne étaient juste là pour empêcher les acteurs, pour que la pensée irrupte à l'intérieur pour que, tout d'un coup, une phrase commence et puis on en finit d'abord une autre, puis on s'arrêtera et puis on reprend. Il voulait que ça parle[1575].

Marina Hands en témoigne également :

> C'est comme une partition : quand il [Paul Claudel] va la ligne, c'est qu'il veut que l'acteur respire. Si vous avez plusieurs phrases qui s'enchaînent, ça veut dire que le personnage passe d'une pensée à une autre extrêmement rapidement sans respirer. C'est comme s'il avait écrit avec une ponctuation puis déconstruit en fonction de ce qu'il pensait être la respiration de l'acteur au moment de l'interpréter[1576].

Étant donné que Marina Hands est « une grande cavalière », Hervé Pierre affirme qu'elle énonce, avec violence, brutalité et vitalité[1577], le texte claudélien comme elle tient les rênes d'un cheval : « on le sent très concrètement quand on est avec elle sur le plateau »[1578]. Marina Hands confirme que faire du sport lui a permis de maîtriser son corps et d'exprimer « la psychologie que l'on cache, paradoxalement celle qui se voit le plus »[1579]. Manifestement, cette

---

[1575] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 509.
Dans le cadre de sa mise en scène d'*Andromaque* dans laquelle elle interprète le rôle principal, Léna Paugam affirme exactement la même chose concernant le vers racinien : « Il faut que […] chaque vers soit une unité de respiration […], que ce soit dans un souffle […]. Le travail, c'était de ne pas respirer à l'intérieur du vers, mais, quand il y a des brisures, il fallait garder la respiration […] pour pouvoir continuer […]. Travailler sur ce souffle régulier […]. C'est assez présent aussi chez Claudel cette chose-là : cette unité respiratoire qui va travailler […] au corps la pensée du texte ».
Propos de Léna Paugam.
20 min. 06-20 min. 40.
Centre International Jean Racine, « Autour d'Andromaque : entretien à retrouver en ligne », vidéo consultée en ligne sur http://jeanracine.org/cijr/2022/01/07/autour-dandromaque-entretien-a-retrouver-en-ligne/ le 17 janvier 2022.
[1576] Propos de Marina Hands.
Hélène Chevrier, *Théâtral Magazine*, n°12, été 2007, p. 8.
Elle confirme ses dires à Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
[1577] Propos de Guillaume Durand.
Esprits libres. 2007. Émission télévisée. Animée par Guillaume Durand. Diffusée le 4 mai 2007. France 2.
[1578] Propos d'Hervé Pierre.
La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.
Précisons qu'Hervé Pierre a fait son entrée à la Comédie-Française avec le rôle d'Amalric, pour remplacer Daniel Znyk, décédé à l'automne 2006.
Pascal Rambert confirme les propos d'Hervé Pierre quant à Marina Hands : « Marina, elle a vraiment quelque chose qui est de l'ordre de l'instinct […]. C'est une grande cavalière […]. Elle est extrêmement concentrée dans ce qu'elle fait ».
Propos de Pascal Rambert.
2 min. 39-3 min. 10.
La Grande Table. 2017. Émission radio. Animée par Olivia Gesbert. Diffusée le 22 décembre 2017. France Culture.
[1579] Propos de Marina Hands.
Clémence Poniatowski, « Marina Hands », *Votre Beauté*, mars 2007, p. 56-57.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

actrice ne récite pas. Elle déclame, au point de se rapprocher des chanteuses et des musiciennes, par sa voix et sa façon de déployer la gorge[1580].

Compte tenu de ce qui précède, la physionomie sensuelle et baroque des œuvres claudéliennes « n'a rien de français »[1581]. Fort de ses séjours internationaux en tant qu'ambassadeur, le dramaturge, grandement influencé par le théâtre Nô, ne rédige pas comme la plupart des auteurs français. Le fait d'interrompre la pensée — exprimée par des mots — pour en reprendre le cours crée une forte tension et des effets dialectiques. Les acteurs qui acceptent de se soumettre modestement aux vers claudéliens peuvent paraître impudiques : « C'est un théâtre qui vous met face à vos défauts, un théâtre de santé où il faut donner beaucoup, un théâtre de générosité où il faut travailler sans égo parce qu'on est très souvent ridicule ; au début, on se sent faux tout le temps, on a l'impression d[e] hurler, ou bien on se laisse emporter tout d'un coup... »[1582]. Yves Beaunesne témoigne du fait que le corps des acteurs se transforme de façon inopinée et surprenante[1583]. D'après François Florent, l'impudeur se définit comme l'aptitude progressive de vaincre la pudeur pour que le corps devienne insolent et la parole « élégamment subversive »[1584]. Le metteur en scène Christian Schiaretti confirme que Paul Claudel est « un metteur en scène de l'immobile […], il revendique le vide […], ça part de là chez Claudel. C'est de bruit et de fureur mais en même temps, dans le vide total, c'est-à-dire dans la disponibilité totale du corps »[1585]. Nous précisons à nouveau cela, car c'est précisément ce dont témoigne, dans cette mise en scène de *Partage de midi* — comme nous l'avons vu en première partie de thèse[1586] — la danse contemporaine exécutée par Marina Hands et Éric Ruf, lors du « duo d'amour » (Acte II, Scène 2), chorégraphiée par Frédéric Seguette (assistant-chorégraphe d'Yves Beaunesne).

[1580] Propos des critiques présents à l'émission radio.
Trois sur la balançoire. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.
[1581] Emmanuelle Kaës, *op. cit.*, p. 50.
[1582] Propos de Marina Hands relatifs au théâtre claudélien : Hélène Chevrier, *op. cit.*, p. 9.
[1583] Propos d'Yves Beaunesne.
26 min. 50-27 min. 55.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
[1584] François Florent, *op. cit.*, p. 71.
[1585] Propos de Christian Schiaretti.
19 min. 25- 20 min.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.
Ces dires conviennent aussi pour Maurice Maeterlinck.
« Entre Shakespeare et Grimm », *Les Échos*, 27 novembre 2001.
[1586] Nous renvoyons le lecteur aux p. 210-232.

Insistons à nouveau sur les faits cardinaux suivants. En 1995, à la fin des répétitions de la troisième version de *La Solitude* koltésienne, Moidele Bickel a suggéré à Patrice Chéreau de monter une pièce de Jean Racine, comme il a réussi à le faire avec Bernard-Marie Koltès[1587]. Même si ce metteur en scène s'était juré de ne jamais monter une pièce du théâtre classique en alexandrins, il accepte néanmoins de relever le défi. De la même manière, François Claudel, petit-fils de Paul Claudel, a fortement conseillé à Yves Beaunesne de mettre en scène une pièce de Paul Claudel, à la suite de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. Mis à part le dramaturge précité, Yves Beaunesne n'appréciait guère le théâtre symboliste du XIX[ème] siècle[1588]. De surcroît, il ne s'était jusqu'alors jamais confronté à la langue claudélienne. Cependant, il va être convaincu de la faisabilité du projet quand il découvre Marina Hands et Éric Ruf dans *Phèdre* de Jean Racine sous les traits d'Aricie et d'Hippolyte. Tout comme Patrice Chéreau, Yves Beaunesne croit en l'incarnation des acteurs. Le physique, la personnalité et la relation-perception des comédiens peuvent considérablement influencer le cours des choses et c'est précisément ce qui va se passer dans ce cas-ci. C'est bel et bien cette

---

[1587] « Maeterlinck n'est pas un auteur du passé mais un auteur de demain. Tous Tchekhov, Artaud lui doivent quelque chose ».
Propos d'Yves Beaunesne à Marion Thébaud :
Marion Thébaud, « Yves Beaunesne et la beauté », *Le Figaro*, novembre 2001.
Ève Francis l'a également reconnu.
Ève Francis, *op. cit*., p. 254 et 334.
De la même manière, Yves Beaunesne affirme qu'à l'image de Jean Genet ou d'Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès fait partie des héritiers de Paul Claudel et de son écriture fragmentée : « Un grand auteur […] comme Bernard-Marie Koltès, je suis sûr qu'il avait un poster de Claudel dans sa chambre ! Ce n'est pas possible autrement ! On sent comment tous les grands auteurs, aujourd'hui, courent derrière [Paul Claudel]. C'est cela qui est précieux : d'avoir en face de soi un homme qui a une telle parole sur le monde, sur le fond, qui livre sa pensée, – contradictoire, qui évolue, qui n'est pas monolithique – et en même temps, il y a une recherche de la forme qui est extraordinaire. On sait à quel point pour les artistes, le fond et la forme sont liés ».
5 min. 30-5 min. 58.
La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.
Yves Beaunesne le confie également à Joëlle Gayot.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
Joëlle Gayot le reconnaît elle aussi puisqu'elle qualifie Paul Claudel de « père de Bernard-Marie Koltès ».
1 min. 20 et 24 min. 57-25 min. 09.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.
Précisons qu'après avoir incarné Maleine sous la direction beaunesnienne, être passée par la Comédie-Française (2005), être devenue la muse de Pascal Rambert et avant de former un binôme avec Marina Hands, Audrey Bonnet a, en 2015-2016, interprété le rôle du Client dans *La Solitude* koltésienne face à Anne Alvaro (le Dealer), dans une mise en scène de Roland Auzet, en collaboration avec le chorégraphe Thierry Thieû-Niang (collaborateur de Patrice Chéreau durant les sept dernières années de sa carrière). Ce spectacle fut notamment présenté au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, avant un retour en 2020 dans différents lieux parisiens en plein air. Il est à noter que, pour la première fois, ces deux rôles masculins emblématiques ont été joués par des femmes.
Encore une preuve supplémentaire de la filiation que nous tentons d'établir depuis l'introduction générale de notre thèse.
[1588] Propos d'Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

filiation que nous souhaitons mettre en exergue dans notre thèse de doctorat et sur laquelle nous entendons encore et toujours insister[1589].

Précisons par ailleurs que Marina Hands apprécie beaucoup de travailler avec Yves Beaunesne : « Il a voulu entrer dans la pièce avec une grande humilité afin de mettre en valeur les acteurs et le drame qui se joue entre les personnages. Sa mise en scène fait preuve de beaucoup de sobriété, d'une grande délicatesse »[1590]. Aux côtés de toute l'équipe artistique, le metteur en scène, ferme sans être arrogant, analyse, au cours des trois mois de répétitions — dont deux semaines de « travail à la table » — méticuleusement le texte claudélien afin d'en révéler toutes les facettes :

> J'aime beaucoup l'idée des rejets, des enjambements des vers […], qui interrompent la pensée française très cohérente à certains endroits qui ne nous sont pas coutumiers et qui donc rendent cette langue chaotique et je trouve cela beau, parce que, justement, elle permet l'intrusion dans nos vies ordinaires d'une chose qui est justement tout à fait peu occidentale[1591].

Réciproquement, pour Yves Beaunesne, travailler avec Marina Hands lui a permis de découvrir « la vertu d'une sincérité d'une incarnation » qu'il n'avait jusqu'alors encore jamais soupçonnée, « ayant toujours eu une espèce de vieille méfiance à l'égard, par exemple, des larmes qui viennent à un comédien sur scène »[1592] :

> Quand on voit les larmes de Marina, on n'a pas envie de lui dire « ferme le robinet ». Elles sont absolument extraordinaires parce qu'elles sortent d'une source qui est juste, d'une justesse totalement invraisemblable, qui permet cette justesse-là d'inonder la fausseté que porte le théâtre. Plus on est faux […], plus on est juste, et il faut pour ça être nourri d'une forme de sincérité d'incarnation nécessaire pour arriver à maîtriser ces deux choses essentielles qui sont une forme de technique que le comédien doit posséder et l'émotion qu'il doit apporter. Et si on n'a pas ces deux choses-là, on ne peut pas jouer Claudel[1593].

[1589] Qualifiée par les critiques de l'émission radio *Le masque et la plume*, de « plus belle pièce d'amour » ou, en tout cas, de « plus belle tragédie » du théâtre français, *Partage de midi* de Paul Claudel est considéré sur un même pied d'égalité que *Phèdre* de Jean Racine. Les critiques voient également cette mise en scène comme « l'évènement de la saison 2006-2007 à la Comédie-Française ».
Le masque et la plume. 2007. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 10 mai 2007. France Inter.
À l'égard de la première affirmation, le journaliste Jacques Nerson confirme : « On ne voit que Racine qui ait su dépeindre, dans *Phèdre*, la torture d'un tel étau ».
Jacques Nerson, « Déchirures entre ciel et terre », *Valeurs actuelles*, 27 avril 2007, p. 65.
Propos d'Yves Beaunesne : « [L]a Comédie-Française était comble pour Le Partage de midi : pour beaucoup, ce spectacle a transformé l'idée qu'ils se faisaient de Claudel ».
Bruno Bouvet, « Yves Beaunesne, metteur en scène : « Claudel, plus que jamais ! » », *La Croix*, 11 janvier 2008.
[1590] Propos de Marina Hands.
Manuel Piolat Soleymat, « Marina Hands, au plus près de Claudel », article consulté en ligne sur http://www.tatouvu.com/w/wwa_FicheArti/public/2237/article-marina-hands.html le 2 mai 2020.
[1591] Propos d'Yves Beaunesne.
C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.
[1592] Propos d'Yves Beaunesne à Pascale Alexandre-Bergues.
Pascale Alexandre-Bergues, « Pascale Alexandre-Bergues s'entretient avec le metteur en scène Yves Beaunesne », *op. cit.*, p. 19.
[1593] *Idem.*

François Claudel est, quant à lui, venu assister aux répétitions, muni de la toute première édition, léguée par son père, parue au Mercure de France. Il y a une dédicace de Paul Claudel, avec un hommage de Pierre Brasseur et l'assurance de l'amitié fraternelle d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault :

> Je suis venu avec ce livre, leur montrer cela à toute l'équipe, au moment où ils étaient en répétition et alors j'ai rappelé surtout à Marina que sa mère avait joué *Partage de midi* en 1975 avec Antoine Vitez au moment où elle concevait Marina. Je lui ai dit : « Tu es le produit et la fille de *Partage de midi* ». Ils ont été très touchés, évidemment. Après cela, on a beaucoup coopéré et travaillé ensemble. Ils ont fait ce très beau travail[1594].

Le spectacle apparaît ainsi comme un véritable travail d'équipe qui a consisté à faire entendre et à faire comprendre, quitte à être didactique, le lyrisme du verbe claudélien. Il s'agit de raconter, de manière très concrète et incarnée, l'histoire d'amour universelle de ces deux amants. Dès lors, Ysé et Mesa deviennent des « impersonnages », autrement dit des figures dans lesquelles chacun peut se reconnaître. Avec le metteur en scène et l'ensemble de l'équipe artistique, les comédiens ont voulu tout réinventer à partir de l'œuvre et non pas d'une idée préconçue, quitte à rompre avec la tradition des autres mises en scène claudéliennes.

Face à tous ces présupposés, comment donc continuer à exploiter cette création, après le départ, désolant aux yeux (notamment) de Denis Podalydès et d'Éric Ruf, de Marina Hands de la Comédie-Française ?[1595] Pensionnaire de janvier 2006 à septembre 2007[1596] et nommée, en 2008, aux Molières pour le rôle d'Ysé, Marina Hands a décidé de quitter la Comédie-Française pour poursuivre sa carrière au cinéma[1597]. Plutôt qu'une tournée qui s'avérait une

---

[1594] François Claudel nous a confié ces informations lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI[ème]).

[1595] « [P]our la dernière du *Partage de midi*. J'étais en larmes, je ne savais plus pourquoi je partais. J'y étais depuis deux ans, mais je venais d'avoir un César [en février 2007 pour *Lady Chatterley*], je voulais faire du cinéma et je ne sais pas faire deux choses à la fois ».
Propos de Marina Hands.
Jeanne Bordes, « Marina Hands. Elle a mis du temps à trouver son allure », *Gala*, 18 janvier 2012.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
Éric Ruf nous a confié sa déception lors de notre première rencontre informelle dans un métro parisien, le samedi 25 mars 2017.

[1596] Selon Hélène Mannarino, il s'agit d'un « passage express ».
Hélène Mannarino, « Le retour de Marina Hands à la Comédie-Française, le prix Femina attribué à Sylvain Prudhomme et Lady Gaga dans la peau de Patrizia Reggiani », article consulté en ligne sur https://www.europe1.fr/emissions/Le-journal-de-la-culture/le-retour-de-marina-hands-a-la-comedie-francaise-le-prix-femina-attribue-a-sylvain-prudhomme-et-lady-gaga-dans-la-peau-de-patrizia-reggiani-3929634 le 29 juin 2020.
Le fait que Marina Hands ait choisi de revenir dans la troupe, après pratiquement treize ans d'absence, a particulièrement surpris — dans le bon sens du terme — Bénédicte Rouvière, bibliothécaire qui œuvre à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française depuis 1995. Le 21 janvier et le 25 février 2020, elle nous a en effet confié, au cours de deux conversations informelles, que depuis qu'elle travaille dans cette institution, elle n'avait encore jamais vu cela : « normalement, quand les gens partent, ils ne reviennent pas ! ». Il s'agit donc vraisemblablement d'une première dans l'histoire de la Maison, depuis quelques décennies.

[1597] Telle était la raison revendiquée par Marina Hands lors de son départ de la Comédie-Française en 2007. Selon ses dires, douze ans plus tard (le 1[er] décembre 2019) : « Je suis rentrée à une période un peu chaotique […],

solution assez compliquée[1598], Pierre Lescure a proposé de faire venir ce spectacle au Théâtre Marigny avec Marina Hands en « artiste invitée » et non plus en tant que pensionnaire et membre de la troupe, pour trois semaines et vingt représentations exceptionnelles. Cela ne s'était jamais produit auparavant[1599]. C'est aussi à la demande de François Claudel auprès de l'équipe de direction de la Comédie-Française — notamment de Muriel Mayette-Holtz, Administratrice Générale de la Comédie-Française de 2006 à 2014 — que cet événement a vu le jour[1600]. Cette reprise a beaucoup ému Pierre Lescure :

> J'étais patron et Directeur Artistique de Marigny entre 2008 et 2013. La Comédie Française, en travaux, ne pouvait assurer la reprise de la mise en scène de Claudel par Beaunesne. Pour la première fois, ils sont venus dans un Théâtre Privé. Énorme succès, très grande mise en scène. Marina, Hervé Pierre et Eric Ruf au sommet. Et cela m'a fait gagner un temps fou dans mon projet, pas trop mal réussi, je crois, de situer Marigny à mi-chemin du Privé et du Public. Le « public du théâtre public » est revenu assez souvent voir nos créations à Marigny[1601].

Ce pari audacieux a donc été relevé et constitue l'un des événements théâtraux de la rentrée de septembre 2009[1602]. Lors de l'émission *C'est à vous* sur France 5, Pierre Lescure a confirmé à Marina Hands vis-à-vis de ce *Partage de midi* : « C'est sans doute le plus beau spectacle qu'on

---

puisqu'au bout de six mois, le directeur avait été remercié. Il y avait un changement de direction […], j'étais un peu déstabilisée et […] j'avais préféré partir ».
Patrick Cohen, « Patrick Cohen avec Antoine Bozio, Alfred Pacquement, Laurence Debray et Marina Hands », média consulté en ligne sur https://www.europe1.fr/emissions/C-est-arrive-demain/patrick-cohen-avec-antoine-bozio-alfred-pacquement-laurence-debray-et-marina-hands-3934664 le 29 juin 2020.

[1598] Il y a aura pourtant une tournée au mois de novembre 2009 à Nîmes, Pau, Tarbes et Varsovie (Pologne) :
« *Partage de midi* a été joué en Pologne à plusieurs reprises, mais, cette fois, elle est mise en scène dans la version d'auteur originale. Le metteur en scène Yves Beaunesne, né en Belgique, dont la marque de fabrique est un travail très pointu sur le texte, met en scène des pièces étrangères ».
« "Podział południa" w Teatrze Narodowym », article consulté en ligne sur https://deon.pl/po-godzinach/podzial-poludnia-w-teatrze-narodowym,17790 le 30 mars 2020.
Propos de Paweł Płoski (responsable du département littéraire à la Bibliothèque du Théâtre National de Varsovie) lors d'un échange de courriels le 1er février 2018 : « I am glad that I had luck to see that play. One of mine most bea[u]tiful theatrical memory » : « Je suis content d'avoir eu la chance de voir cette pièce. Un de mes plus beaux souvenirs de théâtre ».

[1599] Armelle Héliot confirme que des mois de négociations ont été nécessaires pour concrétiser ce projet : « Il a fallu à Olivier Giel [responsable de l'audio-visuel à la Comédie-Française], homme essentiel de la Maison de Molière, beaucoup d'énergie pour que cette renaissance soit possible. Car, entre-temps, Marina Hands avait quitté la troupe et c'est Pierre Lescure qui l'engage et permet ce retour bouleversant ».
- Armelle Héliot, « Marina Hands à Marigny », *Le Figaro*, 17 août 2009.
- Armelle Héliot, « Le retour d'Ysé, la sulfureuse de Claudel », *Le Figaro*, 11 septembre 2009, p. 30.

[1600] - François Claudel nous a confié ces informations lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VIème).
- Propos de Muriel Mayette-Holtz.
11 min. 03-12 min. 44.
Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale.

[1601] Lors d'un échange informel sur *Twitter* avec Pierre Lescure le 16 février 2019, ce dernier nous a confié ces informations.

[1602] Propos de Claire Chazal.
France. Paris. Marina Hands joue "Le partage du midi" de Paul Claudel. 2009. Reportage télévisé. Lillan Purdom (réal.). France. Télévision Française 1. Diffusé le 12 septembre 2009 dans le cadre du journal télévisé de TF1 de 13h. Animé par Claire Chazal. TF1.

ait présenté durant mes cinq ans à Marigny. J'en garde un souvenir ébloui »[1603], d'autant que, dans ce cadre, il est véritablement question de transmission[1604] :

- 1948 : Edwige Feuillère a créé le rôle d'Ysé dans ce théâtre, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault ;
- 1975 : Ludmila Mikaël lui a succédé, dirigée par Antoine Vitez, avant que ce ne soit au tour de Marina Hands, à l'invitation de Pierre Lescure. À ce propos, François Claudel nous a confié : « [J]e leur [aux quatre acteurs de la distribution] ai rappelé : "C'est amusant parce que c'est exactement 60 ans après Marigny en 1948 ! En fait, vous ne l'avez pas fait exprès mais vous faites un anniversaire à Marigny et au *Partage de midi* !" »[1605]. Il y a ainsi une Ysé par décennie. Selon Marina Hands, cette filiation entre comédiennes est à la fois intimidante et stimulante. À l'en croire, tout comme les acteurs qui interprètent Hamlet, Ysé fait partie des grands personnages féminins dont on peut se sentir proche.

Au vu de cette ascendance notamment filiale, Yves Beaunesne s'est naturellement questionné : « [V]ais-je parvenir à convaincre Marina Hands d'interpréter le rôle d'Ysé ? ». Étant la fille de l'actrice Ludmila Mikaël, la jeune comédienne, dans un premier temps, hésite[1606], et pose la question à sa mère. Cette dernière lui confie, ensuite, ce qu'Edwige Feuillère lui a dit le jour quand elle s'apprêtait à vivre la première de la mise en scène d'Antoine Vitez, en 1975, au Théâtre Marigny : « Ce sera le plus grand rôle de ta vie ! »[1607]. Marina Hands a ainsi téléphoné à Yves Beaunesne pour lui donner son accord.

Marina Hands a beau succéder à sa mère dans ce rôle, il n'en demeure pas moins que cet héritage ne lui pèse pas, car la jeune actrice était trop jeune lors de la création de la mise en scène d'Antoine Vitez en 1975 au Théâtre Marigny et n'a donc pas vu sa mère incarner ce

---

[1603] Propos de Pierre Lescure.
C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 14 février 2019. France 5.

[1604] François Florent affirme que : « [L]a transmission ne peut venir que de très grands metteurs en scène ou de très grands acteurs. Patrice Chéreau ou Marina Hands peuvent dire : "Voyez comme je le fais" ».
François Florent, *op. cit.*, p. 180.

[1605] François Claudel nous a confié ces informations lors de notre conversation informelle du 10 avril 2019 à son domicile parisien (VI^{ème}).

[1606] « Les obstacles qui m'ont été proposés, qui étaient, effectivement, à un moment donné, de jouer les mêmes rôles qu'elle [sa mère, Ludmila Mikaël] […], je ne les ai pas cherchés. Je les ai même refusés dans un premier temps ».
Propos de Marina Hands.
14 min. 10-15 min. 29.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 2 décembre 2018. France Culture.

[1607] Ces propos d'Yves Beaunesne sont confirmés par Marina Hands à Jean-Louis Pinte dans :
Jean-Louis Pinte, « Le piège de l'amour », *Le Figaroscope*, 17 avril 2007.

personnage. Le souvenir existe uniquement par des photos et par les gens qui lui en parlent[1608]. Si elle avait vu sa mère interpréter ce rôle, elle n'aurait pas accepté de l'endosser : « Je n'aurais jamais osé, parce que j'aurais été trop intimidée par la vision magnifique que j'ai d'elle et j'aurais été tentée, soit de faire la même chose, soit de faire carrément autre chose pour me démarquer. Cela n'aurait pas été intéressant »[1609]. De surcroît, le journaliste Jérôme Garcin revendique l'idée selon laquelle « Marina ne fait pas oublier Ludmila, elle la prolonge. Elle est moins éthérée, plus effrontée. Moins méditative, plus guerrière […]. C'est qu'Ysé est double, à la fois le ciel et la terre, Ludmila et Marina »[1610]. Ludmila Mikaël est venue voir sa fille sur scène et elle a beaucoup aimé le spectacle : « [E]lle avait un regard dur, car elle avait un souvenir très flamboyant de son travail avec Antoine Vitez, mais elle a trouvé le spectacle très vibrant et très humain »[1611].

En ce qui concerne le choix de la version textuelle, Yves Beaunesne a opté pour la première édition, datant de 1905-1906, car il aime le lyrisme rimbaldien, mallarméen et verlainien qui s'en dégage :

> [L]es premières versions, les versions brutes, les versions […] de l'enfance ou à tout du moins de l'adolescence […], cela ôte certains complexes que pourrait avoir le metteur en scène face à une œuvre […] immense. Quand on se trouve face à un texte qui est plus brut […], d'une certaine manière déjanté, moins policé, moins fini, on se sent peut-être appelé aussi avec son incomplétude et son imperfection à y aller […]. Plus profondément, cette première version très brute est la version qui est, me semble-t-il, la version la plus proche de l'homme qui souffre, qui a souffert et qui va continuer à souffrir de cette histoire […]. Je préfère aller chercher la pièce dans sa blessure […]

[1608] Propos de Marina Hands.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[1609] Propos de Marina Hands.
France. Paris. Marina Hands joue "Le partage du midi" de Paul Claudel. 2009. Reportage télévisé. Lillan Purdom (réal.). France. Télévision Française 1. Diffusé le 12 septembre 2009 dans le cadre du journal télévisé de TF1 de 13h. Animé par Claire Chazal. TF1.

[1610] Jérôme Garcin, « Tendance », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 avril 2007, p. 104.
« Avec sa beauté voluptueuse, sa féminité presque virile, sa sensualité un peu robuste, Marina Hands vient de trouver sa propre identité, différente de celle de sa mère ».
Anne-Laure Gannac, « Marina Hands. Actrice passionnée à la Comédie-Française », *Muze*, n°34, juin 2007, p. 19-21.
Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).
Après avoir visionné, le 18 avril 2020, grâce à « La Comédie Continue ! » (WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement relatif à la pandémie du Coronavirus), la mise en scène de Giorgio Strehler de *La Trilogie de la Villégiature* de Carlo Goldoni, en 1979 dans la salle principale du théâtre de l'Odéon (Paris, VI^{ème}), alors seconde salle de la Comédie-Française, nous avons été particulièrement interpellée, troublée et fascinée par la ressemblance tant physique que vocale entre Ludmila Mikaël et Marina Hands. En effet, voir et entendre jouer la mère nous a instantanément fait voir et entendre la fille.

[1611] Propos de Marina Hands.
Les 5 dernières minutes : Marina Hands. 2007. Reportage télévisé. Animé par Elise Lucet. France télévisions. Diffusé le 24 mai 2007 dans le cadre du journal télévisé de France 2 de 13h. France 2.
Marina Hands confirme ses dires lors de l'émission radio :
Laissez-vous tenter. 2007. Émission radio. Animée par Monique Younes. Diffusée le 21 mai 2007. RTL.

> plutôt qu'au moment où elle commençait peut-être à se cicatriser, même si je pense qu'il [Paul Claudel] est mort encore […] malade de cette belle maladie d'amour[1612].

Il renchérit en ces termes :

> [J]'aime ses premières versions parce que quand il réécrit il perd un peu de cette radicalité et c'est dommage parce qu'elle est organique, elle est à la fois extrêmement enrichissante pour le comédien et elle peut provoquer des moments de perdition qui sans cela n'arriveraient pas de la même façon, pas aussi radicalement, mais c'est aussi des gouffres dans lesquels le spectateur peut tomber, et ça c'est précieux aussi[1613].

Les autres publications paraissent à Yves Beaunesne avoir perdu de leur lyrisme au profit d'une certaine forme de vulgarité et de grossièreté[1614]. Marina Hands confirme que cette première version ressemble à un jet autobiographique, à la fois brut, jeune et passionné. Cette part autobiographique amène un côté trivial, non résolu et brutal[1615]. Le critique Yvon Le Scanff abonde en ce sens en affirmant que cette version originelle fait plus nettement percevoir non seulement l'hétérogénéité dramatique, mais aussi l'alternance entre le naturalisme et le symbolisme.

Dans le cadre de sa mise en scène, Yves Beaunesne pratique aussi un travail sur les liaisons : « un / homme » et « les / enfants », par souci de mimétisme avec la façon de parler de Paul Claudel[1616] :

> « homme » est toujours lié à la syllabe qui précède lorsqu'on fait la liaison, comme si le mot était « nomme » ou « somme », ce qui n'est pas le cas de « femme ». C'est très important qu'on entende les mots entièrement et non d'un côté la « femme » et de l'autre un « tomme ». C'est pour ça que je dis un / « homme » et une « femme », les deux parties du monde, la face A la face B, l'envers et l'endroit, la femme et l'homme[1617].

[1612] Propos d'Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

[1613] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

[1614] Propos d'Yves Beaunesne à Pascale Alexandre-Bergues.
Pascale Alexandre-Bergues, « Pascale Alexandre-Bergues s'entretient avec le metteur en scène Yves Beaunesne », p. 15.

[1615] Propos de Marina Hands.
Star Mag. 2009. Émission télévisée. Animée par Valérie Amarou et Éric Naulleau. Diffusée le 18 septembre 2009. TPS Star.

[1616] Propos d'Yves Beaunesne.
Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.
Il cite d'ailleurs les dires de Jean Vilar, qui s'est rendu chez Paul Claudel pour lui demander le droit de monter, pour la première fois, *La Ville* : « Cet homme [Paul Claudel] parle de façon très étonnante, notamment en ne faisant pas de liaisons, là où tout le monde les fait ».

[1617] Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.
« tomme » renvoie, nous semble-t-il, à l'expression oralisée « un grand homme ».

Éric Ruf précise à cet égard qu'il existe un « choc titanesque »[1618] et une « rencontre des premiers temps entre l'Homme et la Femme, entre cet Adam et cette Ève sur ce bateau »[1619]. Dès lors, « on aimait bien […] le côté […] primal, primaire, archaïque […], de ne pas avoir la liaison française et laisser le mot sans cette sonorité »[1620]. S'il n'y a pas de liaison des voyelles nasales, c'est également pour mieux favoriser les blancs typographiques et les silences entre les mots, si importants pour l'auteur. Yves Beaunesne a donc souhaité conférer de la rudesse à la langue claudélienne[1621]. Il va de soi que cette diction affirmée et cherchée sans aucun présupposé en répétition, peut « choquer » les non-initiés[1622].

Analysons, dès à présent, la diction de Marina Hands et Éric Ruf, incarnant Ysé et Mesa, dans cette mise en scène d'Yves Beaunesne (Acte I, scène 3 : la rencontre entre les deux amants). Pour ce faire, nous allons fonder nos hypothèses sur les nombreuses écoutes de la captation radiophonique de cette création, toujours effectuées en binôme avec notre collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio[1623]. Précisons d'emblée que le constat précité relatif aux

---

[1618] Propos d'Éric Ruf.
Trois sur la balançoire. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.

[1619] Propos d'Éric Ruf.
La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.
Éric Ruf confirme à Arnaud Laporte que ses aïeuls paternels se sont rencontrés sur un bateau. Ce premier acte entre donc en résonance intime avec sa propre vie.
Tout arrive !. 2007. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée le 4 juin 2007. France Culture.

[1620] Propos d'Éric Ruf.
La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.

[1621] Propos d'Éric Ruf.
Trois sur la balançoire. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.

[1622] C'est ce qui transparaît dans l'émission radio *Le masque et la plume*.
Le masque et la plume. 2007. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 10 mai 2007. France Inter.
Lors de la journée d'études intitulée « Dire Racine », co-organisée, le mercredi 29 septembre 2021, par le Centre International Jean Racine, François Regnault affirme également : « Dans une mise en scène, par ailleurs très intéressante de *Partage de midi*, le metteur en scène Yves Beaunesne est parti du principe […] qu'il fallait supprimer toutes les liaisons de la langue française. Ce qui donnait, dans les grands rapports amoureux de *Partage de midi*, des phrases comme : « il est un / homme », pour ne pas dire : « il est un homme » avec une liaison [entre] « est » et « un », et une nasale. Mais je suis sûr que Claudel aurait été horrifié de faire [cela] ! Claudel ne voulait simplement pas des liaisons qu'on est obligé de faire […] pour respecter l'unité phonologique du vers, lorsque la consonne de liaison se trouve devant une voyelle. Alors là, il faut faire une liaison que l'on ne ferait pas forcément dans la prose parlée ».
28 min. 05-29 min. 02.
Centre International Jean Racine, « « Faire dire le vers au théâtre » (Brigitte Jaques, François Regnault) animée par Laurence Plazenet », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=ewWnV1o5GoY le 17 janvier 2022.

[1623] À défaut de posséder une copie DVD de cette mise en scène, nous avons opté pour la captation radiophonique : « France Culture et La Comédie Française vous invitent à écouter Partage de Midi de Paul Claudel
Réalisation : Catherine Lemire d'après la mise en scène d'Yves Beaunesne ».
Fictions / Théâtre et Cie. 2009. Émission radio. Produite par Mary Simon. Diffusée le 13 décembre 2009. France Culture.

liaisons vaut uniquement pour le travail effectué lors de la création scénique. En effet, dans la captation radiophonique — sur laquelle nous avons fondé nos analyses — les deux comédiens font toutes les liaisons.

Comparons la diction adoptée par Marina Hands et Éric Ruf avec celle d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault, suivant les mêmes critères. Lors de leur rencontre, Mesa questionne d'emblée Ysé sur la nature de sa lecture, semblable à un livre d'amour. Ysé lui confirme qu'il s'agit bien d'un livre d'amour[1624]. Plus leur conversation s'engage :

Cependant **,** je puis com-

prendre…[1625] → Éric Ruf / Mesa adopte ici un rythme binaire pour énoncer ce vers libre sur un seul souffle, sans couper, en son milieu, le verbe « comprendre »

moins Mesa paraît maître de lui et de ses sentiments, car il parle beaucoup, sans pour autant savoir précisément ce qu'il ressent : « Il est en train de vomir du texte en ne maîtrisant rien du tout, en parlant trop vite »[1626]. Il se livre ainsi à un combat intérieur et à une maïeutique pure et incessante. En vue de le démontrer, Éric Ruf adopte un rythme saccadé, tant il bafouille :

Je suppose **/** que **/** c'est **/** une telle atteinte, → rythme quaternaire.

Une **/** telle **co-mmotion** **/** de sa substance…[1627] → rythme ternaire, avec une longue hésitation sur le déterminant « Une » ainsi que sur le mot « commotion », surligné en gras, qu'Éric Ruf / Mesa énonce en deux temps.

Acte I, scène 3 : 18 min. 30 sec.-35 min. 02 sec., soit 16 min. 32 sec.
Nous sommes liée par un contrat d'exclusivité avec le service juridique de France Culture. C'est la raison pour laquelle nous avons accès à cette archive sonore et la possédons même en format mp3.
[1624] Il s'agit vraisemblablement du « Roman de Tristan » en prose (XV[ème] siècle).
Timothée Picard, « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », article consulté en ligne sur https://books.openedition.org/pur/38126?lang=fr le 9 août 2021.
Il peut également s'agir du Livre, autrement dit de la Bible.
Une comparaison entre Tristan et Isolde et Mesa et Ysé fera l'objet du troisième et dernier point de ce chapitre.
[1625] Réplique de Mesa.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 39.
19 min. 27 sec.-19 min. 28 sec.
Le minutage renverra toujours à l'enregistrement radiophonique précité, réalisé à partir de la mise en scène d'Yves Beaunesne.
Éric Ruf / Mesa a à peine le temps de dire sa réplique que Marina Hands / Ysé le coupe instantanément.
[1626] Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 509.
[1627] 19 min. 27 sec-20 min. 27 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 39.

Face à ce discours haché, Marina Hands / Ysé se met à rire aux éclats[1628], tout en encourageant Mesa à poursuivre et à exprimer davantage sa pensée :

Parlez, professeur, je vous écoute ! Il ne faut pas
vous mettre en colère[1629] → enchaînement de la réplique selon un rythme ternaire et aucune coupe après « Il ne faut pas ».

Cette scène d'affrontement se poursuit, notamment avec cette réplique d'Ysé, énoncée avec emphase par Marina Hands[1630], et concurrencée par les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire, mises en évidence ci-dessous en rose fuchsia :

Il faut prendre soin de vous. On m'a dit que vous
ne mangiez plus – Pourquoi cet air farouche ?[1631] → réplique enchaînée sur un rythme ternaire, sans aucune coupe entre « vous » et « ne mangiez plus ».

Éric Ruf / Mesa ne lui laisse aucunement le temps de finir sa phrase, car il enchaîne et rétorque déjà avec vitalité et rapidité :

Qui / « vous a dit » ? Je ne suis point malheureux /
Je n'ai rien à vous dire[1632] → réplique enchaînée sur un rythme quaternaire, sans coupe entre « malheureux » et « Je n'ai rien à vous dire » et avec insistance sur le pronom interrogatif « Qui ».

[1628] Selon Anne Ubersfeld, les éclats de rire d'Ysé « sont une provocation, l'expression détournée mais claire de son propre désir […], mais ils sont tout autant et inséparablement l'expression d'un manque radical, d'un appel pathétique […]. L'essentiel de son discours est certes celui de la liberté du désir, de la force du vouloir et de l'être […], mais c'est aussi le discours de la *demande* permanente et de l'insatisfaction, du perpétuel *quelque chose de plus* […], elle aussi sujet du désir, elle crée de ce fait l'appel d'air de la tragédie ».
Anne Ubersfeld, *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981 [Kindle, emplacement 826 et 832].
[1629] 20 min. 29 sec.-20 min. 38 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 40.
[1630] Jennifer Tamas précise que l'emphase sert à Jean Racine comme un détour esthétique, permettant de chanter les effets de l'amour sur la scène théâtrale et de rendre lyrique la tragédie.
Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 173.
Il en va exactement de même dans le cadre de la dramaturgie claudélienne, comme le démontre la diction adoptée par Marina Hands.
[1631] 22 min. 02 sec.-22 min. 10 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 41.
[1632] 22 min. 10 sec- 22 min. 13 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 42.

Puis, vient ce moment suspendu, caractérisé par un silence pesant et une tension à son apogée :

YSÉ

Mesa, je suis Ysé, c'est moi → rythme ternaire dans lequel la parole lutte contre le silence.

MESA

Il est trop tard.

Tout est fini[1633] → réplique enchaînée avec rapidité dans la diction.

[…]

– Qu'ai-je à faire [de] vous ? Qu'avez-vous à faire

de moi ? Je vous dis / que tout est fini[1634] → réplique précédée par les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire, et enchaînée selon un rythme quaternaire, sans coupe entre « Qu'avez-vous à faire » et « de moi ? ».

À la suite de cet instant fondamental, Mesa ne cesse de s'interroger face à Ysé :

Pourquoi ?

Pourquoi est-ce que cela arrive ? **Et pourquoi faut-il**

que je vous rencontre

Sur ce bateau, à cet instant que ma force a décru, à

cause de mon sang qui a coulé ? → répliques où les « pourquoi » sont accentués par Éric Ruf / Mesa en vue d'insister sur le questionnement intérieur constant du personnage.

– Est-ce que vous […] croyez […] en Dieu ? → réplique précédée par les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire.

YSÉ

Je ne sais pas. Je n'y ai jamais pensé.

MESA

Mais vous croyez en vous-même et que vous

êtes **belle**,

Avec une **conviction profonde**.

[1633] 24 min. 34 sec.-24 min. 45 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 45.
[1634] 25 min. 17 sec.-25 min. 23 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 46.

YSÉ

Si je suis belle, ce n'est pas ma faute[1635] → toutes ces répliques, dont certains mots se voient accentués, sont enchaînées avec rapidité et vitalité de telle manière que l'auditeur perçoit un dialogue de sourds où l'un ne laisse jamais le temps à l'autre de lui répondre. Couper l'autre et ne pas écouter son discours comme ces deux acteurs le font revient à anéantir l'interlocuteur.

Cette oscillation incessante, qui définit un déchirement intérieur, entre d'une part la bienséance (Ysé) et l'appel divin (Mesa) et d'autre part l'appel charnel et les sentiments (Ysé et Mesa) atteint son apogée à la fin de la scène par un aveu paradoxal, sous forme de désaveu et de contradictions en cascade, entrecoupés de silences :

YSÉ

Convenons / que nous ne nous aimerons / pas → insistance sur le forclusif de négation.

Dites / que vous ne m'aimerez pas. Ysé, je ne vous

aimerai pas → enchaînement du vers libre, sans coupe entre « je ne vous » et « aimerai pas ».

MESA

Ysé, je ne vous aimerai pas.

YSÉ

Ysé, je ne vous aimerai pas.

MESA

Je ne vous aimerai pas.

[…]

YSÉ […]

Répétez-le **encore ,** que j'entende → réplique énoncée selon un rythme binaire, avec insistance sur l'adverbe « encore ».

MESA

Je ne vous aimerai pas[1636] : contrairement à Jean-Louis Barrault, Éric Ruf ne fait de pause pour insister sur le forclusif de la négation.

[1635] 27 min.-27 min. 20 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 47-48.
[1636] 34 min. 39 sec.-35 min. 02 sec.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 55.

De Jean-Louis Barrault à Yves Beaunesne, voici ce qu'il ressort de ces deux études de cas. Comme nous l'avons précisé auparavant pour Denise Noël et Jacques Dacquemine quant à la tragédie racinienne, la diction d'Edwige Feuillère et Jean-Louis Barrault sous la direction de Jean-Louis Barrault face à Paul Claudel, nous donne accès au phrasé pratiqué en France à la fin des années 1960, tel qu'il est restitué par l'enregistrement radiophonique de *Partage de midi* effectué en public[1637]. Rappelons ici les caractéristiques propres à la diction de l'alexandrin racinien au début du XX^{ème} siècle, car elles s'appliquent aussi parfaitement au vers libre claudélien :

- la force vocale ;

- le réalisme, car les vers sont parlés et non pas déclamés ;

- la musicalité du vers, conservée avec des nuances d'interprétation (*forte* et *piano*) et l'insistance sur certains termes. C'est justement ce contraste du volume sonore qui induit la musicalité. L'imitation du parlé quotidien fait ainsi la part belle à des moments musicaux[1638].

La technique vocale du tragédien au XX^{ème} siècle, qu'il soit racinien ou claudélien, est ainsi régie par deux grands principes :

- la rupture vocale par le recours à l'ensemble des registres sonores (murmures, cris et sanglots) ;
- le rythme du vers renforçant ces ruptures vocales, dans la mesure où les respirations, les silences et les accents servent à décrire le trouble, l'émotion et l'affect du personnage.

Ces deux derniers critères s'appliquent à nouveau parfaitement à la diction de Marina Hands et Éric Ruf. En effet, leur phrasé se veut psychologique et tend à démontrer le déchirement, la torture et la colère d'Ysé et de Mesa. Tout comme avec Patrice Chéreau, il y a, sous la direction

[1637] Selon Marina Hands, ce rapport au langage s'avère important grâce à ces enregistrements conservés de voix d'acteurs qui, tels des fantômes, traversent le temps et « hantent » les esprits par ce souci de « transmission du verbe et de la poésie ».
Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

[1638] La diction d'Edwige Feuillère et de Jean-Louis Barrault :
- insiste sur les rimes et les voyelles qui se voient allongées.
Soit cette réplique de Mesa telle qu'elle est rythmée par Jean-Louis Barrault :
« Supposez que /
Nous soyons libres tous les deux ».
Celle-ci :
- s'apparente à une course effrénée vers la fin du vers → athlètes affectifs par leur vitesse d'élocution du vers.
- demeure emphatique, séduisante, languissante, lyrique, modulée et cadencée.

d'Yves Beaunesne, lieu de « parler le vers », sans faire de liaison[1639], pour accroître « l'effet de réel »[1640] ainsi que l'effet cassant et percutant par l'insistance sur les consonnes plosives. C'est pourquoi, dans cette mise en scène, la parole advient de façon extrêmement brutale et violente : « [A]près de longs silences, la phrase jaillit impétueuse pour ensuite s'arrêter net. Elle reprend plus tard quand la pensée lancée sur une autre piste arrive à une tension extrême »[1641]. À l'image de Marina Hands / Ysé, battante tiraillée entre son cœur et sa raison, Éric Ruf / Mesa cherche également ses mots et recourt à un discours haché. Preuve s'il en est que les mêmes critères relatifs à la diction sont en vigueur de l'un à l'autre metteur en scène. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une course effrénée vers la fin du vers. Au contraire, le discours de Marina Hands et Éric Ruf se voit entrecoupé de silences. C'est donc le silence, appuyé par les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire, qui définit le rythme saccadé adopté par les deux acteurs, et qui apparaît comme un contrepoint à la parole, car le silence vient se loger tout contre la parole claudélienne. Tout ceci démontre que le public se retrouve là face à une confrontation et un affrontement : « [L]'interaction des corps, qui prend la forme de sollications et de refus, d'agressions et de résistances, d'affrontements plus ou moins violents : l'usage du silence au théâtre tend à faire ressortir l'antagonisme fondamental d[es] protagoniste[s] »[1642]. L'aveu d'amour chez Jean-Louis Barrault fait, sous le regard d'Yves Beaunesne, place à une rupture cruelle pour mieux « faire ressortir la nudité de l'affrontement »[1643], et le tragique d'un couple d'« amants maudits » ; ce qui renvoie, en tous points, à Hippolyte et Aricie vus par Patrice Chéreau. Patrick Dandrey va même jusqu'à comparer les personnages masculins d'Hippolyte et de Mesa en vue d'affirmer que le second apparaît comme le miroir inverse et renversé du premier, en termes de silence face à la douleur : « Le mutisme de Mésa procède de l'appropriation farouche de sa douleur. Celui d'Hippolyte, de sa dépossession »[1644]. Il en va de même pour Tristan dans *Tristan und Isolde*, l'opéra de Richard Wagner.

[1639] Comme nous l'avons mentionné plus haut, il n'y a que le spectacle pour lequel cette affirmation s'avère valable.
Dans la captation radiophonique — objet de nos analyses — Marina Hands et Éric Ruf font les liaisons.
[1640] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.
[1641] Joseph Danan, *op. cit.*, p. 85.
[1642] Alison Boulanger, *op. cit.*, p. 146.
[1643] *Idem.*
[1644] Patrick Dandrey, *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*), op. cit.*, p. 185.

3. Tristan et Isolde, à la croisée du couple chéraldien et beaunesnien

« L'épée qui les sépare symboliquement
Marque la séparation fondamentale
Celle de l'homme coupé en deux
Celle de l'homme et de la femme
Coupés en deux
Errant
Et ne formant pourtant qu'un seul être
À la recherche de cette complétude
Qu'ils n'atteindront jamais »

Bérénice dans *Tristan* d'Éric Vigner[1645].

« Tristan avait emporté avec lui l'épée [...] »

Matthias dans *Tristan* d'Éric Vigner[1646].

Sous le regard de Patrice Chéreau, l'épée sépare Hippolyte d'Aricie, tout comme Tristan d'Isolde[1647]. Ajoutons Ysé et Mesa à cette liste sous la direction d'Yves Beaunesne. Une figure d'autorité (le Père ou Dieu) empêche ces êtres de s'aimer librement et les rend couples d'« amants maudits ». Tel est le premier critère qui relie ces trois couples. Soit le tableau comparé suivant :

***Phèdre* de Jean Racine**	***Tristan und Isolde* de Richard Wagner**	***Partage de midi* de Paul Claudel**
Thésée	Le roi Marke	De Ciz
Hippolyte et Aricie	Tristan et Isolde	Mesa et Ysé

Une deuxième caractéristique importante dans ce cadre est l'onomastique. Qu'il s'agisse de *Phèdre* de Jean Racine ou de *Partage de midi* de Paul Claudel, c'est une clé de compréhension à la fois de cette « tragédie nominaliste » racinienne[1648], et de ce drame claudélien tripartite de conception, réalisation et consécration du désir. Comme le précise Flavie Trey, « le refus du nominalisme participe d'une dimension existentialiste qui est primordiale […] »[1649].

[1645] Réplique de Bénédicte.
Éric Vigner, *op. cit.*, p. 10.
[1646] Réplique de Matthias.
Éric Vigner, *op. cit.*, p. 99.
[1647] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.
[1648] Reprise des termes employés par Roland Barthes dans :
Roland Barthes, *Sur Racine*, *op. cit*., p. 65.
[1649] Flavie Trey, "*Homo Fugiens" via les arts de la fugue : trajectoires du sujet, espaces de fugue. Vers une théorie musicale du sujet*, Thèse défendue pour l'obtention du Doctorat en Esthétique et Sciences de l'art et du PhD en Philosophie (Isabelle Thomas Fogiel et Bertrand Rougé, directeurs), 2014, p. 312.

« Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène, (1)
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène »[1650]. (2)

Voici les deux premiers vers prononcés par Hippolyte qui ouvrent *Phèdre* et qui, rythmiquement parlant, donnent ceci : 3/3/2/4 (1) et 2/4/3/3 (2) : « "(3/3) équilibre", "(2/4), déséquilibre, mimétique de la décision annoncée […] de partir", "(2/4), confirmation du déséquilibre, accélération grâce au "e" de "quitte", et ça y est, voilà Hippolyte parti", en vain puisque "(3/3)" […] retour à l'équilibre et toute la tragédie pour Hippolyte est dans ce départ impossible, et, de fait, il suffira qu'il parte pour qu'il meure »[1651]. « L'aimable Trézène » est une hypallage. L'adjectif « aimable » qualifie Aricie et non pas la ville de Trézène. Cet aveu liminaire, en sourdine, peut également être perçu comme une métonymie où le tout renvoie à la partie. En effet, Trézène désigne l'endroit où se trouve Aricie. Ce lieu apparaît ainsi comme le miroir de l'être aimé. Plutôt qu'une unité de lieu, Jean Racine démontre l'intime d'un espace miroir de l'âme qui répond aux règles du sensible et qui induit un rapport ambivalent entre force et aveuglement. Étant donné que nommer l'élu de son cœur paraît prohibé, parler va dès lors s'apparenter à un éclatement, une explosion, une reconnaissance et une révélation, quitte à heurter la « face » de son interlocuteur[1652].

L'évènement amoureux doit, d'une part, être répété et, d'autre part, nécessiter deux entretiens. En effet, face à leurs confidents, Aricie et Hippolyte se préparent à dire leur amour. Les amants entendent revivre le ravissement du coup de foudre et le premier regard qui a créé leur relation. Hypnotisés, envoûtés et ensorcelés, ils ne cessent de ressasser l'image liminaire qu'ils ont contemplée et revivre ce regard initial avec extase. Dès lors, Aricie confie à Ismène au sujet d'Hippolyte :

Tu sais que de tout temps à l'amour opposée,
Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée
Dont l'heureuse rigueur secondait mes mépris.
Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils[1653].

[1650] Vers 1-2.
Jean Racine, Réplique d'Hippolyte à Théramène, *Phèdre*, Acte I, Scène 1.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 35.
[1651] Propos de Hubert Aupetit.
11 min. 28-12 min. 07.
Centre International Jean Racine, « Ouverture, par Joël Bianco, proviseur, et Hubert Aupetit (Lycée Louis-Le-Grand) » vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=x4i8MzGzzCY le 6 janvier 2022.
[1652] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 17.
Claire Pégon atteste également de l'intérêt de la pragmatique quand nous envisageons le modèle de la « fugue » en littérature.
Claire Pégon, *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 19.
[1653] Vers 433-436.
Jean Racine, Réplique d'Aricie à Ismène, *Phèdre*, Acte II, Scène 1.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 56.

De la même manière, Hippolyte se confie à Théramène quant à Aricie, sous forme d' « aveu en sourdine », car il lui faut poursuivre le raisonnement implicite [1654] :

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas[1655].

Ensuite, l'aveu demande deux entretiens. Qui dit déclaration d'amour, dit réaction lors du dévoilement des sentiments. Le premier entretien est assimilable à un aveu non clarifié de l'homme vis-à-vis de la femme. Alors que le fait de voir Aricie dérobe son langage, Hippolyte parvient finalement à l'interroger pour savoir s'il est aimé. Le besoin et la nécessité de connaître la vérité se fondent sur une quête absolue du cœur et du corps de l'autre. C'est l'union impérative des « signes du sensible » et de la parole[1656] :

Cependant vous sortez. Et je pars. Et j'ignore
Si je n'offense point les charmes que j'adore.
J'ignore si ce coeur que je laisse en vos mains...[1657].

Aricie lui répond alors de manière biaisée :

[C]et empire [l'Attique] enfin si grand, si glorieux,
N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux[1658].

Ne dit-on pas que les gens qui s'aiment vraiment, réellement et sincèrement n'ont aucunement besoin de se le dire ? Les amants paraissent donc avares de mots.

En ce qui concerne le second entretien, il s'apparente davantage à un aveu clarifié de la femme à l'égard de l'homme. De fait, Aricie n'hésite pas à prendre les devants et à parler de mariage à Hippolyte :

Mais n'étant point unis par un lien si doux,
Me puis-je avec honneur dérober avec vous ?[1659].

[1654] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 73.
[1655] Vers 56.
Jean Racine, Réplique d'Hippolyte à Théramène, *Phèdre*, Acte I, Scène 1.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 37.
[1656] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 126.
[1657] Vers 569-571.
Jean Racine, Réplique d'Hippolyte à Aricie, *Phèdre*, Acte II, Scène 3.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 61.
[1658] Vers 575-576.
Jean Racine, Réplique d'Aricie à Hippolyte, *Phèdre*, Acte II, Scène 3.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 62.
[1659] Vers 1379-1380.
Jean Racine, Réplique d'Aricie à Hippolyte, *Phèdre*, Acte V, Scène 1.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 99.

Ce mariage se réalise finalement dans l'au-delà et devient, à l'issue de la mort d'Hippolyte narrée par Théramène, une union spirituelle[1660], comparable au *Liebestod* (mort d'amour) wagnérien[1661].

Leitmotiv du théâtre racinien, le secret (du latin *se-cernere* : séparer le bon du mauvais grain) revient à signifier autre chose que ce qui est celé[1662]. Le secret est un savoir silencieux et une manifestation charnelle des pensées, des pulsions, des désirs et des sentiments. Les amants sont ainsi unis par un secret. Comment comprendre le mystère de l'amour ? Dans la tragédie racinienne, « J'aime » revient à dire : « Je suis, j'existe. Je sors de l'ombre, je franchis les mers, je romps avec la solitude […] afin de m'exposer à ta lumière. J'aime, me voilà, je suis là »[1663]. Claire Pégon affirme qu'une adresse fuguée, et, *de facto* musicale, suscite l'écoute et non pas une réponse : « tu m'écoutes, donc je suis »[1664]. Il n'existe aucune réciprocité. Dès lors, le langage se caractérise par la violence, car il s'agit de « parler de soi en zigzaguant »[1665]. En effet, découvrir l'intimité permet en miroir de percevoir l'autre, « comme une liberté posée en face de [s]oi »[1666].

C'est pourquoi la déclaration d'amour se divise en trois actes[1667]. Le premier est le fait de nommer l'autre. Cet acte préambulaire participe à la vision du monde que l'on entend imposer à autrui. Le deuxième acte consiste à transformer et à métamorphoser la relation intersubjective. Dès que la déclaration d'amour est énoncée, plus rien ne sera jamais comme avant, car il s'agit d'un élan vital qui permet d'exister et de s'imposer face à l'autre. La parole demeure un acte et est par-dessus tout irréversible. Si l'amant a, malgré lui, pris la parole, il ne peut, en aucun cas, la reprendre et se doit d'aller jusqu'au bout :

Puisque j'ai commencé de rompre le silence,
Madame, il faut poursuivre. Il faut vous informer
D'un secret, que mon cœur ne peut plus renfermer[1668].

[1660] Vers 1574-1586.
Jean Racine, Réplique de Théramène et Thésée, *Phèdre*, Acte V, Scène 6.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 107.
[1661] Timothée Picard, « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », article consulté en ligne sur https://books.openedition.org/pur/38126?lang=fr le 9 août 2021.
[1662] Ronald Tobin, « Le secret dans les tragédies de Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2007, p. 887.
[1663] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 159.
[1664] Claire Pégon, *op. cit.*, p. 89.
[1665] *Ibid*., p. 90.
[1666] Flavie Trey cite Jean-Paul Sartre.
Flavie Trey, *op. cit.*, p. 289.
[1667] Jennifer Tamas précise que, pour les Anciens, la récurrence du chiffre 3 suggère l'urgence.
Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 61.
[1668] Vers 526-528.
Jean Racine, Réplique d'Hippolyte à Aricie, *Phèdre*, Acte II, Scène 2.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.

Le troisième acte revient, quant à lui, à affirmer son existence. L'identité existe uniquement par la passion, premier objet de (dis-) simulation : « C'est parce que je te dis mon amour, que j'adviens à moi-même. Et c'est parce que tu l'entends, qu'indirectement, tu reconnais mon existence en tant qu'entité amoureuse »[1669]. Or, dire l'amour revient justement à perdre son identité. Tel est le paradoxe. « L'*invention* » dramatique repose ainsi sur un tragique de l'identité[1670]. En vue d'affirmer son existence, il y a lieu d'exprimer un désir sexuel qui consume et fait violence à l'autre.

Quant au nom propre, autrement dit le *nomen ineffabile* qu'on ne prononce pas, il demeure un élément-clef du dialogue[1671]. Sur le plan énonciatif, le déroulement de la pièce se doit d'aboutir à l'énonciation publique d'un nom, à savoir celui de l'être aimé : « L'énonciation théâtrale est donc énonciation d'une énonciation, désignation d'une désignation, cette réflexivité proposant, dans le cadre dramaturgique où tout dire est faire, une méditation sur l'action quasi performative du nom »[1672]. En d'autres termes, l'action dramatique est *motivée* par le fait d'énoncer publiquement une donnée restée jusqu'alors secrète[1673]. Pour tenter de contrer cet état de fait, les amants oscillent entre la palinodie (dire tout et son contraire) et la rhétorique du blâme. Le silence devient ainsi véritablement performatif. Parler revient à mourir, mais mourir n'advient qu'à condition d'avoir préalablement parlé. Parler, c'est en définitive se rendre vulnérable et s'exposer au regard de l'autre. Une fois prononcée, la parole incarcère l'énonciateur. Figée dans l'instant présent, elle demeure immobile dans la durée. C'est la raison pour laquelle la parole s'avère irrécupérable et indestructible.

Dire ou ne pas dire ? Telle est, en définitive, la question posée par *Phèdre*. L'apparition de la parole importe davantage que son sens. Le drame tient au refus de nommer le mal et de l'objectiver dans un discours. Tout l'enjeu tragique réside donc dans l'aveu amoureux ou plus exactement dans la nomination de ce mal. En effet, ce qu'il y a lieu de dire relève de l'indicible et de l'interdit. Tragédie de la parole et de la vie retenues, *Phèdre* incarnerait une représentation théâtrale où la parole advient entre deux silences. C'est la parole qui entend se taire et la crainte face à un discours qui ne peut s'exprimer. Cette tragédie se résume finalement à cette question :

[1669] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 163.
[1670] Nicolas Laurent, « L'énonciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L'Information Grammaticale*, n°100, 2004, p. 44.
[1671] *Ibid*., p. 46.
[1672] *Idem.*
[1673] *Ibid*., p. 45.

comment passer d'un silence oppressant à une parole libératrice ? Seule l'énonciation du nom peut parvenir à briser cette clôture. *Phèdre* est donc bel et bien une tragédie nominaliste[1674].

Quant à *Partage de midi*, ce drame se caractérise par un « sortilège des noms »[1675], équivalent au philtre d'amour dans *Tristan und Isolde*, l'opéra de Richard Wagner[1676] :

> Chez Claudel, la nomination, forte d'une efficace *quasi* baptismale, a toujours pour paradigme la nomination effectuée par la parole divine, qui fait exister la personne, la constitue […] dans sa cause finale. Elle équivaut toujours à un « appel », véritable *vocation* qui révèle la personne à elle-même. Le *nom propre* consolide, voire assoit la personne dans l'être par le désir qui s'exerce singulièrement sur elle, désir dont le paradigme est le désir divin, tandis que le désir amoureux et la nomination qu'il suscite en sont une *expression*[1677].

Ysé (voyelle finale masculine) et Mesa (voyelle finale féminine) apparaissent comme les deux moitiés d'un même symbole. L'un et l'autre se trouvent au milieu d'eux-mêmes et, bien que déchirés, ils sont ouverts à « la transcendance de l'Amour »[1678] :

> Si ce drame est, en grande partie, autobiographique, il est indéniable que Claudel, en l'écrivant, ne pouvait que penser à *Tristan et Isolde*. Le nom choisi pour la femme aimée est révélateur : elle s'appellera Ysé – nom d'une héroïne de légende japonaise, certes, mais qui ne peut que faire penser à Yseult. Claudel se peint sous le nom de Mesa[1679].

Dire le nom s'apparente, d'une part, à un acquiescement intrinsèquement lié à la révélation qui libère la parole. D'autre part, cet énoncé magique et secret va permettre l'éclatement et l'explosion du sentiment amoureux. Échanger les noms revient ainsi à échanger les âmes. En 1904, Paul Claudel s'exprime lui-même sur le nom, qu'il prend soin de différencier du mot. Dans un de ses articles, Didier Alexandre cite ainsi les propos du dramaturge : « [L]e nom […] [est] la différence en ce que chaque individu n'est pas l'autre. Nommer une chose, c'est la produire inexterminable, car c'est la produire par rapport à son principe qui ne comporte point cessation »[1680]. Selon Paul Claudel, le nom est donc lié à un secret et à une intimité entre la

---

[1674] Roland Barthes, *Sur Racine*, *op. cit*., p. 65.

[1675] Reprise des termes employés par Roger Pons dans :
Roger Pons, *Le Procès de l'amour*, Paris, Casterman, 1955.
Nous renvoyons le lecteur à notre article :
Marine Deregnoncourt, « L'opposition parlé / chanté et voix / silence dans *Partage de midi* de Paul Claudel », *Esquisses* [revue en ligne], 2017.

[1676] Pierre Brunel, « Claudel and the Tristan Myth », *op. cit.*, p. 35.

[1677] Hélène de Saint Aubert, « L'intertexte biblique dans *Partage de midi*. Tentation de l'absolu ou lecture anagogique de l'amour humain ? », article consulté en ligne sur https://societe.paul-claudel.net/wp-content/uploads/file/pdf/Helene-de-Saint-Aubert-Lintertexte-biblique-dans-Partage-de-Midi.pdf le 7 octobre 2019.

[1678] Yvon Le Scanff, *op. cit.*, p. 816.

[1679] Pascal Lécroart, « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner-Paris.
Pierre Brunel le confirme également.
Pierre Brunel, « Claudel and the Tristan Myth », *op. cit.*, p. 34.

[1680] Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Jacques Petit (éd.), 1967, p. 195.
Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *op. cit.*, p. 215.

créature et le créateur, car le nom s'identifie à l'âme humaine. Prononcer ce nom est rendu possible uniquement quand nous nous retrouvons face à la mort et à la béatitude : « Dans le texte définitif de 1906, Claudel rend le personnage de Mesa grandement conscient du sacrilège que représente le nom d'amour. Il faut être attentif, dans ce verset, à l'usage qui est fait du prénom. L'âme parle à l'âme :
Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme, Ysé (p. 75) »[1681].

Si dans les tragédies raciniennes comme *Phèdre,* « J'aime » revient à dire « Je suis, j'existe. Je sors de l'ombre, je franchis les mers, je romps avec la solitude […] afin de m'exposer à ta lumière. J'aime, me voilà, je suis là »[1682], il en va exactement de même dans la dramaturgie claudélienne. Interrogée par Joëlle Gayot, Florence Naugrette le fait précisément remarquer :

> Beaucoup de personnages de Claudel disent […] : « je suis là ». Dans *Partage de midi,* Ysé, le personnage principal dit : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi ». Elle se présente comme étant là simplement. On peut le lire autrement en disant : « C'est une révélation pour toi. Je suis Ysé et […] nous nous sommes rencontrés […]. Notre amour devient une évidence ». Mais c'est aussi simplement la constatation qu'on est là. Lors d'un échange que nous avons eu avec des metteurs en scène et comédiens […] à la Sorbonne […], Daniel Mesguich avait souligné cette façon qu'ont les personnages de Claudel de se présenter comme étant là. Éric Ruf, lui, avait souligné la pensée du présent chez les personnages. Le fait que, de manière urgente, ils se sentent être[1683].

À l'image d'Hippolyte et d'Aricie dans *Phèdre,* le « face-à-face séparateur » claudélien doit, d'une part, être répété, et, d'autre part, nécessiter deux entretiens[1684]. Tout d'abord, Amalric affirme à Mesa quant à Ysé : « [V]ous lui plaisez, et elle a peur de vous,
Et elle veut savoir ce que vous pensez d'elle »[1685].
Mesa répond :
« Je pense que c'est une effrontée coquette »[1686].
À la scène suivante, Ysé confie à Amalric à propos de Mesa :
« J'aime ce garçon et je voudrais qu'il m'aime et
m'estime »[1687].

[1681] Didier Alexandre, « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *op. cit.*, p. 216.
[1682] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 159.
[1683] Propos de Florence Naugrette.
6 min. 03-7 min. 06.
Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.
[1684] « Voir dans Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963, le chapitre "La structure du drame claudélien […]", II : "Un schéma constant. Le face-à-face séparateur " p. 174 ».
Paul Claudel, *Partage de midi. Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites à Ysé*, *op. cit*., p. 274.
[1685] Paul Claudel, Réplique d'Amalric à Mesa, *Partage de midi*, Acte I, Scène 1.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 21.
[1686] Paul Claudel, Réplique de Mesa à Amalric, *Partage de midi*, Acte I, Scène 1.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 21.
[1687] Paul Claudel, Réplique d'Ysé à Amalric, *Partage de midi*, Acte I, Scène 2.

Ensuite, l'aveu amoureux nécessite deux entretiens. Le premier se termine avec Ysé qui somme Mesa de lui dire qu'il ne l'aimera pas : « Convenons que nous ne nous aimerons pas.

Dites que vous ne m'aimerez pas. Ysé, je ne vous
aimerai pas ».
Mesa lui dit : « Ysé, je ne vous aimerai pas ».
Ysé répète « Ysé, je ne vous aimerai pas ».
Mesa lui redit alors : « Je ne vous aimerai pas » sans citer le prénom « Ysé ».
À voix basse, Ysé lui demande, à nouveau, de répéter : « Répétez-le encore que j'entende ».
Avant l'arrivée d'Amalric, Mesa lui répète une ultime fois : « Je ne vous aimerai pas »[1688].
Le second entretien bascule avec l'énonciation du « *nomen ineffabile* ». Ysé dit « Pauvre Mesa ! », et Mesa lui répond « Ysé ! »[1689]. Tout comme dans *Phèdre*, cet ultime entretien aboutira, à la fin de *Partage de midi*, à une union spirituelle et mystique.

De surcroît, tout comme dans *Phèdre*, l'aveu amoureux claudélien se passe en trois temps. Le premier revient à nommer l'autre. En témoigne la réplique : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi ». Ce premier acte participe aussi à la vision du monde que nous entendons imposer à autrui. Le deuxième acte consiste, quant à lui, à transformer et à métamorphoser la relation intersubjective. Dès l'instant où la déclaration d'amour est énoncée, plus rien ne sera jamais pareil. La parole demeure irréversible. C'est en cela qu'elle constitue pleinement un acte. Si l'amant s'est, malgré lui, exprimé, il ne peut en aucun cas faire machine arrière et se doit, coûte que coûte, d'aller jusqu'au bout. La scène de rencontre entre les deux amants (Acte I, scène 3) consiste à affirmer son existence. L'identité existe uniquement par la passion. Dire le nom réactive et intensifie sans cesse l'amour passionnel. Mesa dit à Ysé « Vous êtes Ysé. Je sais que vous êtes Ysé » et Ysé lui répond :

C'est vrai. Pourquoi est-ce que j'ai dit cela tout à
l'heure ?
Je n'en sais rien. Je ne sais pas ce qui m'a pris tout
à coup.
C'est quelque chose de nouveau tout à coup,
Quelque chose de tout nouveau,
Qui m'a poussée. A peine dit

Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 35.
[1688] Paul Claudel, Ensemble de répliques d'Ysé à Mesa et de Mesa à Ysé, Acte I, Scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 55.
[1689] Paul Claudel, Réplique d'Ysé à Mesa et de Mesa à Ysé, *Partage de midi*, Acte II, Scène 2.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 84.

Le mot, j'en ai été choquée. Est-ce que vous savez toujours ce que vous dites ?

Mesa lui affirme alors : Je sais que vous ne m'aimez pas

Ysé lui rétorque : Mais voilà, voilà ce qui m'a surprise ! Voilà ce que j'ai appris, tout à coup !

Je suis celle que vous auriez aimée[1690].

Avec et par la femme, l'homme cherche à combler un manque. Dans *Le Cantique des Cantiques*, la femme apparaît comme un symbole qui incarne la partie féminine de Dieu, autrement dit la Sagesse divine. Jadis motif du désir et du péché, la beauté féminine paraît davantage comme la beauté éternelle qui témoigne de la perfection divine. En outre, il y a lieu de distinguer, en Ysé, la maternité physique et féminine et le fait qu'elle soit nommée « *sœur* » par Mesa, car elle partage avec lui les épreuves de la vie, les biens de la Création et l'origine. En tant qu'incarnation de la Sagesse divine, la femme est créatrice non seulement de l'homme, mais aussi de l'Univers. Ysé devient finalement la femme de Mesa car, d'une part, elle forme avec lui un être parfait et unique. D'autre part, elle lui fait vivre une seconde naissance — spirituelle — bien plus importante que la première, corporelle.

Par ailleurs, Paul Claudel reconnaît : « Au fond c'est la répétition du drame de W[agner]. La rencontre sur le bateau. Le filtre, l'empoisonnement »[1691]. À l'image du tiraillement de Jean Racine décrit par Jean Rohou, Timothée Picard confirme que « Claudel voit dans le drame wagnérien une représentation de son propre drame de chrétien tiraillé entre la chair et l'esprit »[1692]. En effet, *Partage de midi* répond à tous les critères d'un poème symphonique, voire d'un opéra, syllabé à défaut d'être chanté :

- Les « grands airs » au premier rang desquels il y a le « Cantique de Mesa » (Mesa, Acte III).
- Les duos d'amour :

- Le désir (Acte I) ;
- La passion et l'éblouissement (Acte II) ;
- La passion mystique (Acte III).

[1690] Paul Claudel, Répliques de Mesa à Ysé et d'Ysé à Mesa, *Partage de midi*, Acte I, Scène 3.
Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 52-53.
[1691] « J[ournal] II, p. 812 ».
Pascal Lécroart, « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner-Paris.
[1692] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit.*, p. 441.

- Les récitatifs de ces « duos d'amour » précités qui sont caractérisés par une tension entre le parlé et le chanté et permettent à l'âme de s'exprimer.

Précisons ici que, contrairement au *Partage* claudélien, dans *Tristan und Isolde*, l'opéra de Richard Wagner, il existe un seul « duo d'amour », *stricto sensu*. Au premier et troisième acte, il s'agit davantage de « non-duos ». Soit, l'un ne chante pas à l'unisson avec l'autre, soit l'un meurt avant l'arrivée de l'autre qui, à son tour, se donne la mort.

En revanche, dans les deux cas — wagnérien et claudélien —, il s'agit d'un amour absolu :

> Mais ce que nous désirons, ce n'est point de créer,
> mais de détruire, et que ah !
> Il n'y ait plus rien d'autre que toi et moi, et en
> toi que moi, et en moi que ta possession, et la rage,
> et la tendresse, et de te détruire et de n'être plus
> gênée
> Détestablement par ces vêtements de chair […]
> Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte,
> mais ta mort, et la mienne avec elle[1693].

Ce désir d'amour total, d'osmose, de fusion et de dépassement de l'individualisme toi / moi, qui génère inévitablement la mort, est formulé dans le cimetière de Hong Kong. Cette séquence, qui suit la rencontre des deux protagonistes sur un bateau en partance pour la Chine, est un moment clé au cours duquel l'adultère entre Ysé et Mesa va être crûment organisé. En effet, à la demande de son amante, Mesa envoie cyniquement De Ciz (l'époux d'Ysé) à la mort. Remarquons d'ailleurs que la jeune femme a précédemment affirmé à son mari qu'elle le tromperait, s'il devait la quitter (Acte II, scène 1) : « Je sens en moi une tentation »[1694].

D'un point de vue symbolique, *Partage de midi* fait également écho à *Tristan und Isolde*. Rappelons et insistons à nouveau sur le fait qu'à l'acte I, Ysé, pourtant mariée à De Ciz, rencontre sur le Ernest Simons, Mesa, qui vient d'être renié par Dieu. Elle est immédiatement séduite par cet homme blessé, orgueilleux, seul et perdu, comparable au Siegfried wagnérien. La liquidité caractéristique de cette rencontre maritime sur les flots à bord d'un bateau et le fait que Mesa paraisse un homme affecté sont des données importantes, car elles constituent aussi des critères de comparaison avec l'opéra wagnérien qu'est *Tristan und Isolde*. C'est la raison pour laquelle tout cela nous intéresse grandement.

[1693] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 93.
[1694] *Ibid*., p. 77.

Quant à l'acte II de *Partage de midi*, il se passe durant la nuit dans le cimetière chinois d'Happy Valley à Hong-Kong, où les deux amants se sont donné rendez-vous. Ils s'adonnent là à un « grand dialogue lyrique »[1695], comparable au *Liebestod* (mort d'amour) wagnérien, à la fin duquel De Ciz trouvera la mort. À ce propos, Timothée Picard affirme que : « Les corps désirants sont aussi des corps souffrants, des corps qui veulent se débarrasser de leur enveloppe de chair, mais qui la célèbrent tout en la méprisant. Ceci est particulièrement important dans *Partage de midi* »[1696]. Timothée Picard poursuit sur sa lancée en ces termes :

> Le « duo d'amour » […] est la marque même du lyrisme théâtral, une condition *sine qua non* du tristanisme, et donc un moment parmi les plus déterminants des pièces tristaniennes. Il constitue ainsi un enjeu de taille, à la fois d'écriture et d'« économie dramaturgique » […]. [Un] duo d'amour [est] marqué par le lyrisme à propension cosmique, le rejet de tout élément extérieur et, le plus souvent, l'expression d'un dégoût du monde. Ce duo repose également sur quelques figures-clefs : la profération exaltée, incantatoire, du nom de l'autre et du sien propre emmêlés ; la glose du « et » qui lie ces deux noms et les transforme en couple mythique ; l'image de l'échange des sexes et des identités. En ce sens le « duo » entre Ysé et Mesa à l'Acte II de *Partage de midi* est particulièrement représentatif[1697].

À la page suivante, figure un premier tableau comparé entre *Tristan und Isolde* et *Partage de midi*. Nous tenons à préciser d'emblée que nous avons choisi la traduction française du livret wagnérien, initialement rédigé en allemand, par souci d'équité linguistique. En d'autres termes, nous avons opté pour la traduction française en vis-à-vis du texte théâtral claudélien, car nous rédigeons notre thèse de doctorat intégralement en français. À notre connaissance, il s'agit également de la plus récente édition bilingue (1996) qui est, en outre, préfacée par Pierre Boulez, chef d'orchestre à la fois amateur du répertoire claudélien et collaborateur de Patrice Chéreau, notamment en 1976 dans le cadre du *Ring*, autre opéra wagnérien.

[1695] Pascal Lécroart, « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner-Paris.
Lors de ce « duo d'amour », Mesa ne cesse d'évoquer la chevelure blonde d'Ysé, synonyme d'érotisme féminin. Ceci constitue un autre trait commun entre Ysé et Isolde.

[1696] Timothée Picard, « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », article consulté en ligne sur https://books.openedition.org/pur/38126?lang=fr le 9 août 2021.

[1697] *Idem.*

Critères	***Tristan und Isolde* de Richard Wagner,** **Acte II, Scène 2**[1698]	***Partage de midi* de** **Paul Claudel** **Acte II, Scène 2**[1699]
Nommer l'autre :	« TRISTAN, *il rentre en se précipitant* Isolde ! Mon amour ! ISOLDE, *bondissant à sa rencontre* Tristan ! Mon amour ! ».	« MESA, *à mi-voix.* C'est moi ». […] « YSÉ Pauvre Mesa ! MESA Ysé ! YSÉ Pauvre enfant ! Mesa ! Pauvre Mesa ! ». […] « MESA O Ysé ! YSÉ C'est moi, Mesa, me voici ».

[1698] Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, André Miquel (trad.), Paris, Gallimard, 1996, p. 124-169.
[1699] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 82-97.

S’approprier l’autre :	« ISOLDE Tu es à moi ? ». « TOUS DEUX Très haut, divinement, du monde se défaire ! À moi Tristan ! Isolde à moi ! ». […] « TRISTAN Toi Tristan, et moi Isolde, plus Tristan ! ISOLDE Toi Isolde, Et moi Tristan, plus Isolde ! ».	« YSÉ Et moi, je jure que tu es à moi et que je ne te laisserai point aller et que je suis à toi ». « YSÉ, *le caressant*. Mesa n’est plus qu’un homme qui vous aime. MESA Un homme et qui est pris. YSÉ Un homme et qui est à moi ». […] « YSÉ Je suis contente. Contente d’être tout Pour toi, contente d’avoir tout pour moi ». […] « MESA Je ne sais que toi, Ysé. YSÉ D’un côté Ysé, et de cet autre, Tout moins que je n’y suis pas.

	« TOUS DEUX À moi, pour toi, un pour la fin et fin des temps ! ».	MESA Je te préfère, Ysé ! ». […] YSÉ […] Il est donc vrai, Mesa, que j'existe seule et voilà le monde répudié, et à quoi est-ce que notre amour sert aux autres ? […] » MESA Il n'y a pas de raison que toi-même ».
L'autre comme interdit :	« ISOLDE N'était-ce pas le jour qui par sa voix mentait lorsqu'en Irlande il vint me demander en mariage pour Marke et vouer la fidèle à la mort ? ».	« YSÉ Mon mari vient de me quitter ». […] « MESA Vous lui avez parlé ? YSÉ Je l'ai prié de ne point partir, de ne point me laisser seule ici. Il ne veut pas m'écouter. MESA Moi aussi, j'ai fait ce que j'ai pu. Comment vous

		laisse-t-il ainsi ? ». […] « YSÉ […] Il faut que cet homme que l'on appelle mon mari et que je hais Ne reste point ici, et que tu l'envoies ailleurs, Et que m'importe qu'il meure, et tant mieux parce que nous serons l'un à l'autre. MESA Mais cela ne serait pas bien. YSÉ Bien ? Et qu'est-ce qui est bien ou mal que ce qui nous empêche ou nous permet de nous aimer ? MESA Je crois que lui-même Désire aller dans ce pays dont je lui ai parlé. YSÉ Il te demandera de rester ici Mais il ne faut pas le lui permettre et il sera bien forcé de faire ce que tu veux

		Et il faut l'envoyer ailleurs, que je ne le voie plus ! Et qu'il meure s'il veut ! Tant mieux s'il meurt ! Je ne connais plus cet homme ! ».
Mourir avec / en l'autre :	« ISOLDE : et pour toujours un fol amour, je nous ai voulu un unique sort en te vouant avec moi à la mort. TRISTAN Quand je fis alors cette découverte d'une douce mort en tes mains offerte, quand une intuition, sublime et certaine, de l'expiation montra les promesses, à l'instant, la nuit au fond de mon cœur fit descendre sa douce et grandiose puissance : mon jour alors fut accompli ! ».	« YSÉ Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte, mais ta mort, et la mienne avec elle, Mais qu'est-ce que cela me fait à moi que je te fasse mourir, Et moi, et tout, et tant pis ! pourvu qu'à ce prix qui est toi et moi, Donnés, jetés, arrachés, lacérés, consumés, Je sente ton âme, un moment qui est toute l'éternité, toucher, Prendre La mienne comme la chaux astreint le sable en brûlant et en sifflant ! ». […]

	[…] « TOUS DEUX […] Bannis maintenant l'angoisse, suave mort, toi, mon désir, toi mon besoin, ô mort d'amour ! ».	« MESA […] La sens-tu bien maintenant dans ton sein, la mort de l'amour et le feu que fait un cœur qui s'embrase ? ».

En ce qui concerne l'acte III de *Partage de midi*, il s'éloigne davantage du modèle wagnérien[1700]. Enceinte de Mesa, Ysé le quitte pour vivre avec son ancien amant, Amalric, alors que l'insurrection chinoise gronde au dehors. Quand Mesa revient en Chine pour reconquérir Ysé et leur enfant à naître, il se fait tuer par Amalric. C'est ainsi qu'au seuil de la mort, Mesa se compare au Christ lors du « Cantique de Mesa », et retrouve Ysé, réelle ou fantasmée, pour sceller avec elle une union spirituelle[1701] :

> Comme dans *Tristan*, le drame se termine donc avec la mort des amants, mais il ne s'agit pas d'un anéantissement en commun voulu et recherché. L'idée principale […] qui s'affirme dès l'acte II [de *Partage de midi*], est celle d'une insatisfaction fondamentale au sein du couple, insatisfaction qui ne trouvera de réponse qu'en Dieu[1702].

Paul Claudel paraît donc être un poète partisan du mythe tristanien. À l'image d'Ysé / Isolde, prénoms entre lesquels il existe une sonorité similaire et une musicalité semblable[1703], Mesa apparaît comme un nouveau Tristan. Ces deux couples sont séparés avant d'être réunis. Tout comme l'affirme Pierre Brunel :

> Précisément, Claudel nous a donné ce *Partage de midi* qui, sans les philtres de la musique wagnérienne, nous envoûte à l'égal de *Tristan und Isolde*. Le parallèle que l'on pourrait faire à cet égard montrerait même des concordances remarquables entre l'idée claudélienne de l'amour humain et un « mythe de Tristan » qui trouve en Wagner son achèvement génial, mais que Denis de Rougemont fait voir en transparence dans toute la littérature européenne[1704].

Avec *Partage de midi*, Paul Claudel propose sa propre réponse à l'opéra wagnérien. Étant donné qu'il entend défier Richard Wagner à qui il voue une passion coupable, ce dramaturge se distancie du grand Tout (*Gesamtkunstwerk*), caractéristique de la métaphysique wagnérienne. L'objet de la *höchste Lust* consiste en la fusion des deux amants qui peut uniquement se produire par une dissolution dans un troisième terme appelé « le Grand Tout » (*wehendem All*) avec lequel Tristan et Isolde entrent en communication. L'incarnation de ces deux êtres symbolise la concrétisation et l'aboutissement face aux autres protagonistes qui sont, quant à eux, destinés à la différence, à la socialisation et à la lumière du jour. Ceux-ci demeurent aveugles et sourds aux événements. En ce qui concerne Tristan et Isolde, ils se sentent inclus

---

[1700] Pierre Brunel affirme que les versions multiples du mythe tristanien complexifient la mesure exacte de l'influence de *Tristan* sur la fin de *Partage de midi*.
Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 42.

[1701] Pierre Brunel confirme que ces trois actes sont en tous points comparables à *Tristan und Isolde*.
Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 36.

[1702] Pascal Lécroart, « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner-Paris.

[1703] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit.*, p. 171.
L'expression latine : *Ite missa est* renvoie non seulement à Mesa, mais aussi aux deux prénoms liés que sont Mesa + Ysé.

[1704] Pierre Brunel, « Claudel and the Tristan Myth », *op. cit.*, p. 31.

dans le Tout. Tous deux se rendent compte que la mort permet d'intégrer ce Tout, d'y retourner, de s'y dissoudre et de parvenir à contrer le malheur de l'individuation. *A contrario,* « dans son anthropologie implicite »[1705], Ysé introduit une coupure, absente de la métaphysique wagnérienne. Le corps wagnérien s'apparente à « une enveloppe », « une concrétisation » et « une cristallisation » énergique du Tout[1706]. Le terme « âme » n'apparaît pas dans *Tristan und Isolde*. Quant à Ysé, elle oppose le corps à l'âme : « Pourvu qu'à ce prix qui est toi et moi, / [...] Je sente ton âme »[1707]. La fusion des « âmes » introduit une coupure binaire dans le sujet humain. L'âme immatérielle de la jeune femme permet la relation intensément érotique à l'autre. Les commentaires d'Amalric rappellent sans cesse que le corps — féminin en l'occurrence — demeure un lieu d'opacité, d'interaction, de désir et de souffrance.

En comparaison, Tristan, prévenu de l'arrivée imminente d'Isolde, arrache ses pansements et, dans un moment de transe, « rejoint la mort ensoleillée »[1708]. La mort est la mélodie antique qui apparaît soudainement du royaume des ombres et que Tristan vient d'ouïr. Quant au décès d'Isolde, il semble être une dissolution de soi dans le Tout. Le dénouement du drame claudélien fait directement écho à ces deux morts. Mesa a refusé de répondre à la fusion proposée par Ysé. En d'autres termes, il n'a pas souhaité se donner et accepter le jeu d'amour total suggéré par son amante et s'ouvrir ainsi entièrement à l'altérité. C'est la raison pour laquelle Ysé l'a abandonné alors qu'elle était enceinte de lui et s'est empressée de retrouver Amalric. Au plus fort de la révolution chinoise, Ysé et Amalric trouveront la mort. Mesa va, quant à lui, tenter de sauver Ysé avant de mourir au cours d'un duel avec Amalric. Dans le « Cantique de Mesa », adaptation du *Cantique des Cantiques*, la transfiguration de Mesa renvoie à celle d'Isolde. Or, Tristan et Isolde ne connaissent pas la mort physique et réelle. Celle-ci est sublimée, effacée et survient simultanément à l'accord parfait musical final qui correspond à la transfiguration des deux amants. À la page suivante, figure un second tableau comparé entre *Tristan und Isolde* et *Partage de midi*.

[1705] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », in Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2011, p. 12.
[1706] *Idem.*
[1707] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 93.
[1708] Violaine Anger, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », *op. cit.,* p. 13.

Critères	***Tristan und Isolde* de Richard Wagner,** **Acte II, Scène 2**[1709]	***Partage de midi* de** **Paul Claudel** **Acte III, Scène finale**[1710]
(Se) Rêver (avec) l'autre	« ISOLDE T'embrasser, est-ce vrai ? TRISTAN Puis-je m'en croire ? […] ISOLDE Est-ce toi vraiment que je touche ? TRISTAN Est-ce toi là, que je vois ? […]	« YSÉ Mesa, je suis Ysé. C'est moi. MESA Est-ce toi-même ? Que de fois je t'ai vue en rêve ! Est-ce que c'est un rêve encore ? Est-ce que tu vas de nouveau cesser ? YSÉ Ce n'est pas un rêve ; Mesa, les rêves sont finis. Il n'y a plus que la vérité. MESA Ysé, Ysé aux longs cheveux, est-il vrai ?

[1709] Richard Wagner, *op. cit*., p. 124-169.
[1710] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 134-150.

	ISOLDE Est-ce moi ? Est-ce toi ? Est-ce que c'est toi que je tiens si fort ? TRISTAN Est-ce moi ? Est-ce toi ? Ce n'est pas une illusion ? TOUS DEUX Ce n'est pas un rêve ? Ô ivresse de l'âme, ô la douce, la plus haute, intrépide, et belle, et céleste joie ! ». […] « TOUS DEUX sans plus se quitter, seuls, en plein accord, pour toujours au port,	YSÉ Tout est devenu vrai. […] « YSÉ […] et je vois que tu m'aimes, Et que tu m'es accordé, et je suis avec toi dans une tranquillité ineffable. MESA Est-ce que tout est fini, Ysé ? YSÉ Tout est fini ! MESA Est-ce qu'il n'y a plus rien à craindre ?

	au sein d'un espace où rien ne s'achève, l'espace bienheureux et infini du rêve ! ».	YSÉ C'en est fait. MESA Plus rien, plus rien à attendre ? YSÉ Plus rien que l'amour à jamais, plus rien que l'éternité avec toi ! MESA Je ne puis donc me débarrasser de cette Ysé ? Il ne m'est pas possible De me défaire de ces deux mains de femme à mes flancs ? YSÉ Il ne t'est pas possible. Où tu es, je suis avec toi.

Lumière nocturne	« ISOLDE Toi, dans les ténèbres, moi dans la lumière ! TRISTAN La lumière ! La lumière ! Oh ! cette lumière si longue à s'éteindre ! ». […] Même dans la splendeur naissante de la nuit […] ».	« YSÉ Tu ne sais pas bien qui je suis, mais maintenant je vois clairement qui tu es et ce que tu crois être, Plein de gloire et de lumière, créature de Dieu ! ». […] « MESA moi-même, la forte flamme fulminante, le grand mâle dans la gloire de Dieu, L'homme dans la splendeur de l'août, l'Esprit vainqueur dans la transfiguration de Midi ! ».
L'amour à mort (*Liebestod*)	« ISOLDE […] toi pour qui le fond de mon cœur flamboyait de haine ! ».	« MESA Pourquoi [donc] m'avais-tu quitté ? *Pause*.

	[…] « TRISTAN […] Voir la nuit de la mort avec des yeux d'amant, […] ». […] « ISOLDE À toi, cœur à cœur, lèvre à lèvre… TRISTAN Un seul souffle, d'un seul lien… ». […] « ISOLDE Mort ou jour,	YSÉ Pourquoi me repoussais-tu déses- pérément ? MESA Je t'aimais trop, ma vie ! YSÉ Je ne puis plus vous être enlevée. MESA Et voici la « très grande joie » que tu m'annonces ? YSÉ Console-moi parce que mon cœur est triste. MESA Quelle tristesse as-tu le droit d'avoir, rebelle, ou quelle joie Qui soit autre que moi ?

	qu'importe le coup s'il doit atteindre notre amour ? TRISTAN, *se redressant un peu plus* Notre amour ? L'amour de Tristan, tien et mien, l'amour d'Isolde ? Aux coups de quelle mort pourrait-il bien céder ? Si, là, je la voyais, souveraine mort, comme elle est, menaçante pour cette vie, ce corps que tous deux, de bon gré,	[…] « MESA […] c'est mon Ysé avec moi pour toujours ». […] « MESA C'est *l'amour* qui a tout fait. Eh quoi ? Est-ce que les mots ont perdu leur sens ? et n'ap- pelons-nous plus Le *bien*, ce qui facilite Notre amour, et *mal* ce qui lui est opposé ? […] Le mieux seul est le mieux, Ysé. Qui est le grand Commandement incorruptible Mais le mal même

	j'abandonne à l'amour, comment cet amour même offrirait-il prise à ses coups ? […] ISOLDE Mais notre amour n'a-t-il pas nom Tristan *et* Isolde ? Ce tendre petit mot, *et*, ce qu'il lie, le lien d'amour, si Tristan mourait, la mort ne le détruirait pas ? TRISTAN Qu'est-ce donc qui mourrait à la mort,	Comporte son bien qu'il ne faut pas laisser perdre. Rappeler les morts à vie, Nous ne le pouvons faire, mais la nôtre encore est à nous. Nous pouvons donc tourner honnêtement le visage vers le Vengeur, En disant : « Nous voici. Payez-vous sur ce que nous avons. » Nous pouvons cela. Et Puisque tu es libre maintenant, […] je consens à toi, Ysé ! Voyez, mon Dieu, car ceci est mon corps ! Je consens à toi ! YSÉ Je consens à toi, Mesa.

	sinon ce qui nous accable, qui empêche Tristan d'aimer sans cesse Isolde, de ne vivre, à jamais, que pour elle ? ISOLDE Mais si ce *et*, ce petit mot, était emporté dans la ruine, comment la mort s'offrirait-elle à Tristan, sinon qu'en prenant la propre vie d'Isolde ? TRISTAN Ainsi mourrions-nous, jamais plus séparés, un pour l'éternité, sans fin,	

	sans réveil, sans angoisse, êtres sans nom pris dans une étreinte d'amour, l'un à l'autre pur abandon, pour ne vivre qu'à l'amour ! ».	

En définitive, reprenons les propos affirmés par Timothée Picard :

> [C]'est Claudel qui dans ses deux duos (celui de l'acte II et celui de l'acte III), ainsi que dans le cantique de Mesa, se trouve le plus proche du lyrisme wagnérien. Le lyrisme claudélien à la différence de celui propre au tristanisme est autant érotique que mystique. L'expansion lyrique repose très souvent sur le conjonctif « et », celui-là même que Wagner fait gloser à ses protagonistes au milieu du duo d'amour : « *Et* une sœur, *et* je tiens votre bras rond *et* féminin entre mes doigts, / *Et* une proie, *et* la fumée de votre vie me monte à la tête par le nez, *et* je frémis de vous sentir la plus faible comme un gibier qui plie *et* que l'on tient par la nuque / […] Ô je n'en puis plus, *et* c'en est trop, *et* il ne fallait pas que je te rencontre, *et* tu m'aimes donc, *et* tu es à moi, *et* mon pauvre cœur cède *et* crève ! »[1711].

Comparable au *Liebestod* nocturne wagnérien, le « duo d'amour », telle une rêverie amoureuse, est emblématique du lyrisme théâtral en tant qu'il produit une profération exaltée et incantatoire du nom de l'autre. Le nom de l'un se voit dès lors mêlé au nom de l'autre. La conjonction de coordination « et » sert à lier ces deux noms. Les amants deviennent ainsi un couple mythique s'échangeant non seulement leur identité (Ysé-Mesa), mais aussi leur genre sexuel (féminin-masculin). Dans ce contexte, le lyrisme exprime la subjectivité désirante et souffrante. Le texte proprement dit se caractérise par la musicalité de la langue[1712] et de l'énonciation, grâce à un travail sur :

- le son avec des assonances (répétitions de voyelles) et des allitérations (répétitions de consonnes) ;
- le souffle ;
- l'élocution rythmée et déclamatoire ;
- les accumulations ;
- le (*de*) *crescendo* ;
- la complexité du sens que la polysémie rapproche de la musique, chargée d'exprimer l'extase, l'envol et l'exaltation.

Outre le fait que la mise en scène chéraldienne de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde* (2007) ait été créée à la suite de *Phèdre* (2003) et parallèlement à *Partage de midi* (Yves Beaunesne, Comédie-Française, 2007), il est également troublant de remarquer que, dans le téléfilm de Nina Companeez, *Un Pique-Nique chez Osiris*, dans le cadre duquel Marina Hands et Éric Ruf ont travaillé ensemble pour la première fois, *Tristan und Isolde* s'avère déjà omniprésent. En effet, un extrait de cet opéra, joué au piano par Marina Hands (Héloïse Ancelin), revient continuellement, tel un leitmotiv. Héloïse Ancelin (Marina Hands) se plaît

[1711] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit*., p. 178.
[1712] Natacha Lafond, « Fugue et variation : Ungaretti et Celan », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit*., p. 294.

d'ailleurs à comparer son histoire d'amour avec Maxime Meyer (Éric Ruf) à celle de Roméo et Juliette, car il s'agit, dans les deux cas, d'amours contrariées. C'est comme si ces deux acteurs avaient dès le départ été « programmés » pour interpréter ce type de rôles. Cela étant dit, le rapport à la musique nous apparaît particulièrement intéressant, car il nous amène à la « fugue ».

Même si la « fugue » n'existe pas *stricto sensu* en littérature[1713], il y a néanmoins des effets textuels comparables. Il nous faut d'emblée dépasser l'idée reçue selon laquelle la forme musicale « fugue », sortie de son champ d'application premier, apparaît métaphorique ou impropre à la signification. Le système musical est à la fois voisin et différent du langage verbal. Le musicologue Jean-Jacques Nattiez définit un récit littéraire ou musical comme une trace matérielle et un objet symbolique, ouvert à l'interprétation. Étant donné que la « communication » littéraire dépend de la triangulation auteur – texte – lecteur, elle demeure sujet à contresens ou à défaut d'interprétation. Littérature et musique entretiennent aussi le même rapport au temps. Si un événement musical existe, c'est qu'il y a succession de phénomènes sonores. Cette succession fait également l'objet de différentes interprétations. C'est la raison pour laquelle la musique « parle » à certains et non pas à d'autres. La relation entre un écrivain et un lecteur s'avère ainsi tout aussi problématique que celle unissant un compositeur et un auditeur[1714].

Ces garde-fous maintenant énoncés, osons affirmer que le rythme phonatoire ou phrasé de Marina Hands et Éric Ruf, dans les mises en scène de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne, peut s'apparenter à une fugue. Tel est l'objet de notre troisième et dernier chapitre de cette seconde partie de thèse.

[1713] Kay Davis, *Fugue and Fresco: Structures in Pound's Cantos*, Orono, National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1984, p. 76.
Référence reprise dans :
Antonio Viselli, « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 août 2021.
[1714] Jean-Jacques Nattiez, « Récit musical et récit littéraire », *Le fil du récit*, vol. 14, n°1-2, 1978, p. 94 et 96.

Chapitre 3 :
Le rythme fugué adopté par Marina Hands et Éric Ruf

Qu'il s'agisse de *Phèdre* de Jean Racine sous le regard de Patrice Chéreau ou de *Partage de midi* de Paul Claudel sous la direction d'Yves Beaunesne, Marina Hands et Éric Ruf sont unis par un « dialogue de sourds », fondé sur des données qui, nous semble-t-il, définissent un phénomène sonore et textuel comparable à une fugue. Nous en sommes arrivée à cette conclusion grâce à l'oreille musicale affûtée d'un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio[1715]. Fort de ses années de solfège et d'apprentissage assidu et opiniâtre du piano qui auraient d'ailleurs pu lui ouvrir les portes du Conservatoire, iel m'a appris à écouter différemment et de façon extrêmement fine, précise et rigoureuse la diction de Marina Hands et Éric Ruf dans le cadre des mises en scène précitées. Dès sa première écoute, Elijah Gómez Gallicchio m'a confié relativement aux scènes entre ces deux comédiens : « J'entends une fugue », et son impression liminaire n'a fait que se renforcer quand il a découvert les textes racinien et claudélien[1716].

C'est ainsi qu'ensemble nous nous sommes efforcés de bâtir une argumentation solide en vue de démontrer que le rythme phonatoire de Marina Hands et Éric Ruf dans ces deux spectacles s'apparente bel et bien à une fugue. Ce nouveau chapitre de thèse entend rendre compte de nos observations conjointes et compléter, par la même occasion, le chapitre précédent. Celui-ci était relatif aux dictions comparées entre les deux acteurs nommés ci-dessus et, d'une part, Denise Noël et Jacques Dacquemine dans *Phèdre* de Jean Racine, mise en scène par Jean-Louis Barrault. D'autre part, il y a eu aussi la prise en compte de la diction d'Edwige Feuillère et Jean-Louis Barrault dans *Partage de midi* de Paul Claudel, également mis en scène par Jean-Louis Barrault.

[1715] Elijah Gómez Gallicchio, « L'incarnation du spectateur. Le regard, l'ouïe, le cœur, les larmes », *Travail réalisé dans le cadre du cours HIST-D500*, « Histoire du corps », dispensé à l'ULB, Faculté de Philosophie et Sciences sociales, Bruxelles, 2020.

[1716] - Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 85 (note en bas de page).

- Gérald Antoine (éd.), *Partage de midi. Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites à Ysé*, *op. cit*., p. 280 (note en bas de page).

- Frédérique Arroyas, « Chapitre 6. Fugue : l'éternelle dérive de l'écriture », *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 155-196.

Pour ce faire, notre troisième chapitre va se décliner en quatre temps constitutifs des quatre points de notre démonstration. Tout d'abord, nous allons poser quelques grands jalons de l'histoire des relations entre poésie et musique. Ensuite, nous en viendrons à « l'écriture musico-littéraire » et à ce que permet le recours « mélopoétique » aux techniques musicales en littérature. Enfin, nous envisagerons la « fugue » en tant que « forme » et comme « analyse rythmique » de la diction de Marina Hands et Éric Ruf. Tous ces présupposés nous amèneront à la construction de « sujets *en* fugue », en lutte contre le silence.

1. Une approche historique

Dès l'Antiquité grecque, la poésie et la musique s'avèrent intimement liées grâce à l'aède (*aoidos* : chanteur)[1717]. Celui-ci récite ou chante des vers en s'accompagnant à la lyre[1718]. Dans ce cadre, la poésie apparaît comme un compromis entre le verbe et la musique. En effet, l'aède met simultanément et conjointement en jeu les dimensions sonore et métrique du langage verbal et musical. Dès lors, un même élan expressif a donné naissance à ces deux arts qui vont, jusqu'à la polyphonie renaissante, évoluer de concert, avant d'acquérir progressivement leur autonomie. La naissance de l'opéra avec Claudio Monteverdi est symptomatique de cette évolution : « Lorsque la musique et la littérature se retrouveront au XVII^{e} siècle dans l'opéra, leurs cheminements séparés les auront dotées d'une autonomie et d'un degré d'élaboration intrinsèques : arts majeurs et indépendants, elles contenueront à se rapprocher et s'éloigner […], sans jamais retrouver leur degré d'indissociabilité initial »[1719].

Qui dit versification du langage, dit versification de la musique, car le vers renvoie immédiatement à la musique et fait passer du « parlé » au « chant ». Le XIX^{ème} siècle s'en souviendra avec l'émergence du romantisme allemand, la symphonie et le symbolisme. Dans ce contexte, Stéphane Mallarmé apparaît comme une figure de rupture quant aux problématiques de « voix », de « chant », de « parole » et de « musique ». En effet, la littérature entend — pour reprendre l'adage proprement mallarméen — « reprendre à la musique son bien » en vue de s'approcher au mieux de la psyché humaine. Cela donne naissance à une nouvelle *mimesis*, bien différente de la célèbre expression horatienne : *ut pictura poesis* qui,

[1717] « Dès les débuts de l'expression orale humaine, musique et langage sont intimement liés ».
Claudia Schweitzer, *op. cit.*, p. 118.
[1718] Andrée-Marie Harmat, « Introduction », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 7-8.
[1719] *Ibid*., p. 8.

depuis le XVII[e] siècle, prévalait en art[1720]. Place désormais à la mimesis de la conscience, à la fragmentation de la psyché et à la pleine mise au jour de la subjectivité humaine. La musique devient ainsi l'Autre de la littérature, à savoir l'idéal à atteindre. Cette vision inédite s'avère opposée au XVII[e] siècle où c'était alors la littérature qui était l'Autre de la musique. Les termes de l'équation artistique se voient donc inversés.

Quel que soit le parti pris adopté, il n'en reste pas moins que la littérature et la musique demeurent, dès l'origine, des champs artistiques qui se fascinent l'un l'autre : « C'est des mondes […] qui se fascinent, qui s'appellent, qui se rapprochent et dont l'intérêt est de ne pas se confondre. C'est toujours beau que cela reste distant, car cela crée de l'envie et du désir »[1721].

2. Une « écriture musico-littéraire » ou « mélopoétique »[1722]

> « Traiter le texte et la musique […] sur le mode de la succession, le son chassant le sens, le sens naissant du son, et inversement, le texte devenant musique quand il n'en peut plus d'être texte et la musique devenant texte quand elle s'épuise d'être musique, penser texte et musique à la manière d'un courant alternatif, ou de deux fils croisés, chaîne contre trame, point contre point, comme deux états d'une même matière en fusion, le sens, *l'opus* »
>
> Hélène Harmat[1723].

Si, comme en témoigne Gérard Genette dans *Palimpsestes*, un écrivain entend faire acte de mémoire en évoquant, dans un texte inédit, un texte préexistant, il en va de même, selon Andrée-Marie Harmat, de la relation interartistique entre la littérature et la musique. Le texte est alors perçu comme une partition musicale. Dans ce contexte, le texte littéraire et la musique, soit deviennent coprésents, soit apparaissent comme des reprises, des dérivations ou des transformations l'un de l'autre[1724]. Toutefois, les recherches qu'Andrée-Marie Harmat a pu mener avec ses collègues à l'Université de Toulouse-Le Mirail ont démontré qu'une telle approche induisait une

---

[1720] L'*ut pictura poesis* est une formule due à Horace qui peut se traduire littéralement par : « comme la peinture, la poésie » ou inversement : « comme la poésie, la peinture ».
Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte, *Art et Littérature. Notes du cours LFIAL2292*, « Art et Littérature » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2015.

[1721] Propos d'Éric Ruf.
Premier entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 526.

[1722] Antonio Viselli précise que « l'écriture musico-littéraire », théorisée par Frédérique Arroyas, et la « mélopoétique » définie par Ezra Pound et Werner Wolf sont deux méthodologies propres à l'intermédialité.

[1723] Hélène Harmat, « Art de la pause, art du recul… Concurrences et convergences du théâtre et de la musique dans la création contemporaine », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 121.

[1724] Telle était la première approche adoptée par Andrée-Marie Harmat en 2001 lors d'un colloque organisé à l'Université de Toulouse.
Andrée-Marie Harmat, « Musique et littérature : intertextualités », *Anglophonia. French Journal of English Studies*, n°11, 2002, 338 p.

> limite infranchissable entre les deux arts car si même la partition peut être considérée comme un texte (nécessitant un interprète à la manière du texte écrit d'une pièce de théâtre), elle relève d'un système sémiotique qui lui est propre, dont le codage interdit toute interpénétration directe avec le système sémiotique verbal[1725].

C'est la raison pour laquelle il faut davantage parler d' « intersémioticité ». Fille des théories littéraires du formalisme et du structuralisme des années 1960 et des études comparatistes entre linguistes et musicologues, sœur de l'intertextualité littéraire et de l'intermédialité, la méthode intersémiotique, en d'autres termes « l'intersémioticité », est une « science diagonale » qui permet de témoigner[1726], après examen formel et stylistique rigoureux, que, d'un point de vue acoustique, la littérature et la musique s'apparentent toutes deux à une combinaison de sons et qu'il s'agit là de deux arts entretenant des rapports chronosyntaxiques et temporels[1727]. L'intersémioticité consiste donc en des emprunts structurels de la littérature à la musique. La recherche intersémiotique appréhende ainsi deux objets pour en rechercher les affinités et les différences. En ce sens, « l'intersémioticité » va au-delà de « l'intertextualité », car une fusion se crée entre deux arts distincts en vue de produire une forme esthétique inédite[1728]. L'analyste doit donc être doublement compétent, car il se voit confronté à deux systèmes sémiotiques différents, à savoir la linguistique et la musique[1729]. Sœur de l'intersémioticité, l'intermédialité induit une analyse interartistique qui permet au poète de représenter la subjectivité fragmentée caractéristique de la modernité, l'oscillation entre le cœur et la raison et le problème esthétique de la signification du langage.

Tandis que la littérature est un art au second degré, étant donné qu'elle se caractérise par l'hétéroréférentialité avec un rapport médié entre le signifiant et le signifié et par là même différé à l'émotion, la musique est, quant à elle, un art au premier degré. En effet, celle-ci se définit par la mesure, l'autoréférentialité et un rapport immédiat à l'émotion qui s'avère le seul et unique signifiant. Considérée comme le plus abstrait de tous les arts, la musique contient des sons purs caractérisés, d'une part, par une fréquence (ou hauteur, soit un nombre plus ou moins haut de vibrations qui rend le son grave ou aigu), une intensité (plus l'amplitude des vibrations est élevée, plus le son paraîtra fort) et un timbre (ou vibration du son pour parvenir à en identifier

---

[1725] Andrée-Marie Harmat, *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit*., p. 9.

[1726] « Terme utilisé par René ETIEMBLE dans son ouvrage *Comparaison n'est pas raison*, Paris : Gallimard, 1963, p. 83 ».
Andrée-Marie Harmat, *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit*., p. 11.

[1727] Mathilde Vallespir, « Stylistique littéraire, musique et "veille" sémiotique : l'exemple de l'ironie », *Musurgia*, vol. XXIII, n°1, 2016, p. 14.

[1728] Andrée-Marie Harmat, « Un exemple d'intersémioticité : "The Wind Blows" de Katherine Mansfield », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit*., p. 254.

[1729] Notre double formation universitaire en *Latin-Français* et en *Musicologie* à l'UCL (Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique) nous a grandement servi dans cette entreprise.

la source). D'autre part, les sons purs sont ordonnés en structures métriques (rythme) qui sont développées de manière linéaire (mélodie) ou agencées simultanément à la verticale, selon des règles abstraites (harmonie). Mélodie et harmonie peuvent se voir liées dans des « dispositifs polyphoniques » dont la seule visée est d'exprimer esthétiquement des émotions, sans devoir passer par le verbal[1730].

Preuve en est qu'en dépit des différences, ces arts rivaux se révèlent liés et connexes, car la littérature et la musique sont intrinsèquement liées aux sons, au rythme (binaire ou ternaire), à la syntaxe, c'est-à-dire au phrasé et à la texture des phrases ainsi qu'à leur composante sonore et structurelle. Cela est d'autant plus le cas quand le texte, faisant l'objet de l'analyse, est interprété. En effet, le texte ainsi que ses non-dits et ses blancs constitutifs deviennent alors partition, les personnages instruments, et la langue matériau. Au théâtre — média qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre thèse — le texte désigne un support verbal préexistant à l'œuvre scénique. Quant à la musique, elle renvoie davantage aux éléments sonores. Qu'il s'agisse des voix, des bruits ou des instruments, ces éléments sonores sont volontairement créés, indépendamment du registre de la parole[1731]. Selon Michel Chion, quand, tel un leitmotiv, le son se voit mis en scène, il devient « êtricule » acousmatique et possède, dès lors, son propre potentiel significatif :

> Dans bien des cas […], on appelle son ce qui est soudé par un déroulement continu. Mais que dire lorsqu'un phénomène sonore intermittent se répète, et reprend après une interruption, tout en semblant continuer ce qui a précédé ? Est-ce « un son », ou « autant de sons » qu'il y a d'apparition ? […] Lorsqu'on entend cela, on suit un personnage ou un être sonore, quelque chose qu'on perçoit comme le même être vivant à travers plusieurs manifestations […]. Il ne s'agit pas d'un instrument « actionné » par quelqu'un, mais de quelque chose de vivant dont les manifestations plus ou moins intermittentes conservent une certaine identité. Quand le son reprend, l'auditeur se dit : cette chose est toujours là […]. L'êtricule est ici une entité créatrice de sons distincts dans le temps, référant à une sorte de personnage implicite, dans ce cas doté d'une « petite image-poids », d'où le diminutif »[1732].

C'est exactement ce qui se passe non seulement avec les Ondes Martenot utilisées par Patrice Chéreau pour sa version de *Phèdre* de Jean Racine, mais aussi avec les bruits significatifs et les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire dans la mise en scène claudélienne d'Yves Beaunesne. Cette tension créée entre ces sons et l'action scénique constitue une trame en

---

[1730] Andrée-Marie Harmat, *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 7.

[1731] Distinction due à Hélène Harmat dans la note en bas de page n°239 de son article :
Hélène Harmat, « Art de la pause, art du recul… Concurrences et convergences du théâtre et de la musique dans la création contemporaine », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 111-122.

[1732] Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019 [1998], p. 268.
Michel Chion se préoccupe surtout du son au cinéma. Il postule ainsi l'existence de sons « acousmatiques », portés par une voix off. Toutefois, il nous apparaît que ces propos vont aussi parfaitement à notre propos.

continuum avec la musique qui apparaît comme une « dimension-pivot »[1733]. Éric Ruf le confirme :

> Je sais que les comédiens aiment beaucoup être cadrés par de la musique. Marina Hands me disait […] que la dernière fois qu'elle avait senti […] être épaulée [par la musique], comme avec un partenaire extrêmement solide, qui vous couvre, qui vous […] maintient, c'était sur la *Phèdre* de Chéreau […]. Très souvent, la musique n'est pas une contrainte pour un acteur. Au contraire, il aime énormément jouer avec[1734].

Dans le même ordre d'idées, voici ce qu'Anaïs Bonnier affirme à propos d'Ivo van Hove, héritier, à l'image d'Yves Beaunesne, de Patrice Chéreau :

> [P]our souligner le récit de la tumultueuse relation qu'ils [Anna et Henrik, protagonistes d'*Après la répétition*, d'après Ingmar Bergman] auraient pu entretenir, le metteur en scène présente leur amour naissant, sur le onzième contrepoint de *L'Art de la fugue* de Bach, qui se transforme peu à peu en un face-à-face tortueux où chacun des personnages lutte pour avoir le dessus[1735].
>
> [L]a musique devient un parti pris intégré à la fiction […], et s'inscrit donc plus profondément au cœur du spectacle. Elle perd son caractère accessoire ou ajouté, ce qui ferait d'elle un simple ingrédient de la mise en scène, pour refléter les non-dits et les sous-entendus du dialogue. Toujours, les chansons, paroles et musique incluses, provoquent une impression d'évidence dans le théâtre d'Ivo van Hove, tant elles s'intégrent pleinement à la dramaturgie. C'est qu'elles se travaillent en dialogue avec la lecture des pièces, soit pour refléter ce qui s'y passe ou s'y dit, soit pour intervenir en décalage, introduire un effet de surprise ou de distance, parfois un complément ou un prolongement prenant en charge une part d'indicible du dialogue[1736].
>
> C'est en compositeur qu'Ivo van Hove déploie son geste de metteur en scène, déchaînant ou alanguissant le jeu, haussant ou baissant le volume, introduisant des contrepoints, des syncopes, des leitmotivs. D'*allegro* en *adagio*, de *fortissimo* en *piano*, ses spectacles se présentent comme d'authentiques partitions : avec et par-delà les musiques qu'ils incorporent, enregistrées ou jouées en direct, ils sont en eux-mêmes structurés comme des musiques. Et c'est précisément parce que ce sont des partitions qu[e]' […], ils offrent de nouvelles pistes d'interprétation lorsque le jeu des acteurs modifie si peu que ce soit la mise en scène[1737].

Si un poème, théâtral ou non, désigne une organisation musicale du son et du sens, les mots qui le constituent peuvent équivaloir à des notes de musique[1738]. La poésie est proprement une musique du cœur[1739]. Quand un poème fait l'objet d'une oralisation et d'une « musique buccale », un phénomène de transsubstantiation s'opère, et le verbe incarné permet au poème

---

[1733] Michel Chion, *op. cit.*, p. 158.

[1734] « on connaît aussi en plus l'amour d'Ivo pour Chéreau donc la boucle est bouclée ! ».
Propos d'Éric Ruf quant à la musique omniprésente dans la mise en scène d'Ivo van Hove du *Tartuffe* de Molière, à l'occasion du 400ème anniversaire du dramaturge et de l'ouverture de la saison Molière à la Comédie-Française. 1h 40 min. 14 sec.-1h 40 min. 41 sec.
Comédie-Française, « 15 janvier [16]22-22, v'là Molière ! », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4 le 16 janvier 2022.

[1735] Anaïs Bonnier, « "Du bruit qui pense" : mise en scène, musique et musicalité », in Frédéric Maurin (éd.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, *op. cit.*, p. 134.

[1736] *Ibid.*, p. 135.

[1737] *Ibid.*, p. 145.

[1738] Michel Barrucand cite et analyse ainsi *The Raven* (*Le Corbeau*) d'Edgard Allan Poe et la scansion célèbre de « Never more ! (*Plus jamais !*) », grâce à laquelle le poète insiste sur la musique de la langue.
Michel Barrucand « De la mélodie en poésie », in André-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 34-38.

[1739] Antonio Viselli, « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 août 2021.

de devenir musique grâce à la musique de la langue[1740]. Celle-ci est alors en lien direct avec le corps et l'haptique, autrement dit avec l'intimité des individus énonciateurs.

Dès lors, la musique verbale s'avère une référence spécifique à la musique. Il s'agit là proprement de la « musicalisation », soit un cas spécial de l'intermédialité[1741] et un « mode mélogène »[1742]. En cas de « musicalisation », la musique des mots participe à l'art verbal et à la signification de l'œuvre poétique envisagée. En ce sens, il y a lieu de faire l'expérience de la musique à travers le texte, car la musique non seulement devient littérature, mais se transforme aussi en littérature. Ainsi, structure musicale et littéraire éclairent de concert le sens. *De facto*, la « musicalisation » rend possible en littérature ce qui l'est en musique. Dans sa thèse de doctorat[1743], Violaine Anger revendique l'idée selon laquelle Jean-Jacques Rousseau est un pionnier de la « musicalisation de la langue ». D'après cet écrivain, le « premier langage » est caractérisé « par la présence immédiate » du signifiant, désignant le son et du signifié qu'est la passion[1744]. En cela, il annonce Richard Wagner, rêvant lui aussi d'une langue qui connecte directement à l'émotion, soit revenir à la langue originelle grâce à laquelle les premiers hommes s'avéraient capables de parler et de chanter en même temps. Claudia Schweitzer confirme que Jean-Jacques Rousseau explique « les similitudes entre les différentes formes d'expressions parlée et chantée » à partir de « l'origine du langage » qui réside dans le chant[1745] :

> C'est ce langage, qui s'oppose à « la pensée rationnelle », au plus près, à la fois de l'« intime » et de l'origine du langage, dont Wagner découvre les prémisses dans les symphonies de Beethoven, « qui nous dévoile[nt] un enchaînement des phénomènes du monde qui diffère absolument de l'enchaînement logique habituel », et qu'il cherchera à développer dans ses propres œuvres[1746].

[1740] Dans sa thèse de doctorat, Violaine Anger précise que c'est grâce à l'homme de lettres Becq de Fouquières que la « musique de la langue » n'est plus seulement et uniquement considérée comme une métaphore.
Violaine Anger, *Musique et langage : contribution à une poétique du mot chanté en français de Rousseau à Mallarmé*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en littérature française de Paris VIII, (Henri Meschonnic, directeur), 1998, 900 p.

[1741] Werner Wolf, *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 40.

[1742] Ce mode désigne ce qui, à l'intérieur d'une œuvre, fait passer de la sémiotique à la « musicalisation du verbe ».
Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque: genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 40.

[1743] Violaine Anger, *Musique et langage : contribution à une poétique du mot chanté en français de Rousseau à Mallarmé*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en littérature française de Paris VIII, (Henri Meschonnic, directeur), 1998, 900 p.

[1744] Tout comme Jean-Jacques Rousseau, les « auteurs de l'âge classique » émettent l'hypothèse selon laquelle « le premier langage » serait empreint d'émotion. Dès lors, il leur paraît « logique que ce langage soit chantant, c'est-à-dire très mélodieux, riche en voyelles et en accents passionnés ».
Claudia Schweitzer, *op. cit*., p. 183.

[1745] *Ibid*., p. 18.

[1746] « Richard Wagner, *Lettre sur la musique* (1860), in *Quatre poèmes d'opéra*, Mercure de France, 1941, pp. 28 et 56-58 ».
Joseph Danan, *op. cit*., p. 44.
Selon Frédéric Sounac, « La Grande Fugue », opus 133 de Beethoven se situe dans la « sphère romantique comme projet utopique » en tant que « l'exemple même d'un organisme totalisant et autonome où veulent se conjuguer les logiques apparemment inconciliables du contrepoint et de la métamorphose thématique narrative ».

En tant que créateur et véhicule de sens, l'accent permet, selon Jean-Jacques Rousseau, de relier l'émotivité, le langage et la musique. L'accent participe aussi à la modification de la voix par la mélodie (la hauteur qui influence la modalité d'une phrase, qu'elle soit impérative, assertive ou interrogative), le rythme (l'accent tonique et prosodique qui induit à la fois le tempo et les pauses) et l'intonation (l'accent oratoire, quasiment équivalent à l'accent pathétique). D'après Julia Gros de Gasquet dans sa thèse de doctorat[1747], l'accent se décline sous trois formes :

- grammatical (récitatif) → aigu ou grave ;
- logique → ponctuation et structure grammaticale de la phrase ;
- oratoire (air) → émotion des personnages.

Au XVII^e^ siècle, le récitatif, s'opposant à l'air, renvoie à l'opposition existant entre « parole » et « chant ». Aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, le lyrisme va chercher un compromis entre ces deux phénomènes. Le lyrisme questionne à la fois le langage, la musique et le moi. Dans ce contexte, Jean-Jacques Rousseau entend retrouver l'accent de la langue originelle, traduisant les passions et les émotions, liant langue et musique au point de devenir synonymes et oscillant entre mélodie (musique) et déclamation (théâtre) ; d'où l'attrait de l'artiste pour le mélodrame. Preuve s'il en est que Jean-Jacques Rousseau se révèle précurseur du romantisme et nostalgique de l'Âge d'or. Dans ce contexte, la musique dans la langue renvoie à une langue idéale, à la fois musique (passions) et langage (sujet). L'accent s'avère, quant à lui, un terme à la fois grammatical, musical et esthétique.

Si nous nous référons maintenant à la terminologie élaborée par Werner Wolf, la « musicalisation » se situe entre un rapport *overt* (« direct ») et *covert* (« indirect »), c'est-à-dire que la forme *overt* apparaît sous le couvert de la forme *covert*, car la musique est perceptible à travers le médium verbal. Il existe ainsi « l'Idée de la musique »[1748]. Le verbe cherche donc à imiter la musique et à « faire comme si » c'était de la musique par évocation et par effet de citation et d'association. Pour citer Werner Wolf, il s'agit là de *verbal semblance of music*[1749]. La musique verbale demeure un usage particulier des techniques imitatives intermédiales. Cet

37 min.02-37 min. 25.
Frédéric Sounac, « *Manuscrit trouvé à Saragosse* : l'hypothèse musicale », vidéo consultée en ligne sur https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/jean-potocki-perigrinations/manuscrit-trouve-a-saragosse-l le 15 septembre 2022.

[1747] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, 396 p.

[1748] « L'Idée de la musique » renvoie ici aux Idées au sens platonicien du terme. Il s'agit là d'un idéal à atteindre. Werner Wolf, *op. cit*., p. 43.

[1749] *Ibid*., p. 57.

usage concerne autant la « thématisation » que « l'imitation », car la musique peut induire des images visuelles — fondement d'une « imagerie poétique »[1750] — et devenir ainsi une expérience poétique et visuelle. En tout état de cause, nous avons affaire à une alliance entre la musique « pure » (des mots) et la musique vocale (des « voix » ou plutôt des « tessitures »). Toujours selon Werner Wolf, les formes *covert* se définissent selon deux modes qui apparaissent comme les deux pôles d'un même continuum, le *telling* (thématisation) et le *showing* (imitation). Ces deux versants font intervenir :

- le contenu imaginaire, discursif (phonologie, syntaxe, sémantique et thématique) et analogique ou *programmatic melophrasis*[1751] . Tout comme la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* de Jean Racine, le « duo d'amour » claudélien s'apparente à une hypotypose mais il y a là aussi une « synesthésie acoustique », car il s'agit d'in-corporer et d'habiter l'autre et de faire l'amour « en mots », autrement dit de se servir de la force iconique et imageante des mots pour mieux rendre vivant, visualisable et sensible un acte amoureux et sexuel.
- les analogies formelles et structurelles par des modulations vocales (microstructure) proches d'une fugue, pour ne citer que cet exemple macrostructurel → « l'imitation vocale de » : cas intermédial quasiment intertextuel.
- le rythme et la dimension acoustique comme imitation de l'oralité prosodique. C'est précisément ce que nous allons aborder dès à présent.

3. Une analyse rythmique

> « Figure limite, elle [la fugue] est ce défi du chant qui a pu […]
> signifier […] une utopie »
>
> Natacha Lafond[1752].

Étymologiquement double, la fugue (*fuga*) signifie à la fois « fuir » (*fugere*) et « poursuivre » (*fugare*). Dans l'histoire de la musique, le terme *fuga* (littéralement : qui fuit et s'élève vers Dieu) désigne une forme dont le « sujet » ou « thème » se fuit sans cesse en passant par toutes les voix et tonalités. Cette composition musicale, structurée et fuyante est, dès l'origine, liée à la spiritualité et au *cantus firmus*, soit le chant sacré offert à Dieu. Du *cantus firmus* à la « fugue d'école » telle qu'elle est pratiquée par Jean-Sébastien Bach, il n'y a vraisemblablement qu'un pas. En effet, il existe un lien étroit entre la fugue et la représentation de soi, du « je » et d'un sujet unifié. L'hétérogénéité est ici au service d'un tout homogène. La

[1750] Werner Wolf, *op. cit*., p. 63.
[1751] *Idem.*
[1752] Natacha Lafond, « Fugue et variation : Ungaretti et Celan », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs, op. cit.*, p. 294.

« fugue » traduit ainsi un désir d'unité entre soi et l'autre, symbolisé par la musique. L'âme, le cœur et le corps renvoient donc directement à la musique.

Le terme « fugue » concerne aussi à la *caccia*, c'est-à-dire à la « chasse » ; d'où le *catch* en anglais : « L'amour est un combat de *catch* ! »[1753]. Le *catch* se définit par :

- des voix qui ne cessent de se poursuivre, sans parvenir à se rejoindre[1754].
- un parcours labyrinthique où chacun se pourchasse et se quitte, sans jamais se rencontrer[1755].
- la stichomythie, emblème de l'*agôn* dans la tragédie grecque, autrement dit du conflit et de l'*altercation*.

La stichomythie — caractéristique la plupart du temps de l'échange amoureux — accomplit verbalement le trouble affectif et fait rebondir la parole. En effet, l'interlocuteur — très souvent une femme — reprend les arguments et les retourne contre l'énonciateur. Telle est la rhétorique du blâme que l'on retrouve à la fois dans les dialogues amoureux d'Hippolyte et d'Aricie et de Mesa et d'Ysé. Relancer continuellement la parole s'avère un rempart contre la mort. Caractéristique de ces interactions, la rhétorique argumentative fait passer du duel au duo. Le discours amoureux oscille ainsi entre cynisme et lyrisme :

> En tant que comédien, comment tu fais pour que le couteau verbal qui va vers l'autre soit le plus aigu […], le plus tenu […], le plus méchant possible ? C'est un théâtre [racinien et claudélien] de cruauté, de stupéfaction, et, à partir du moment où tu trouves ces moyens-là, c'est là que tu es concret […]. La poésie n'est pas une histoire de pâquerettes et de champs fleuris ! La poésie, c'est rude, c'est violent. C'est une partie du monde qui est dit[e] avec des mots […] essentiels[1756].

Si l'on reprend la typologie théorique de Werner Wolf, en tant qu'héritière du contrepoint et du canon[1757], et étant adepte de l'imitation et du *ricercar* (terme expliqué en bas de page suivante), la fugue, dans sa dimension horizontale et mélodique, correspondant à l'axe syntagmatique en linguistique et se définit par une unité rythmique et thématique grâce à un sujet générateur[1758]. Elle est également caractérisée par des contraintes compositionnelles, par

---

[1753] Propos d'Éric Ruf.
26 min. 16-26 min. 19.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.

[1754] Colette Selles, « *Forty-Seventeende* de Frank Moorhouse ou la « fugue » du temps », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 314.

[1755] Marc Fumaroli cite ainsi l'idylle pastorale où le cœur et ses résonances musicales sont importants.
Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 513.

[1756] Propos d'Éric Ruf.
33 min. 50-34 min. 20.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.

[1757] Le *rondellus*, à savoir le canon perpétuel ; le *round* en anglais.
Marcin Stawiarski, « Fugue et identité : effets iconiques de la forme musicale en littérature », *Variations*, n°20, 2012, p. 143.

[1758] Le contrepoint et le canon sont deux formes musicales qui ont atteint leur apogée au XVI[ème] siècle.
Style d'écriture, le contrepoint consiste à conduire simultanément plusieurs lignes mélodiques.

l'idéal proportionnel de la structure et est définie par un contresujet et un contrepoint, où chaque partie est liée l'une à l'autre par la répétition des mêmes situations et l'harmonisation des contraires, dits aussi oxymores. Dans *Jules ou l'homme aux deux cravates* paru en 1926[1759], Paul Claudel compare le poème à la forme du canon, c'est-à-dire à un code herméneutique et interprétatif. Il s'agirait plus précisément d'un espace vacant qui permet au silence d'entrer dans l'œuvre en vue de l'autoriser à « *parler* »[1760]. Que ce soit *Partage de midi* ou *Le Soulier de Satin*, ce sont des pièces semblables à un long acheminement hors du langage et une immense traversée du silence :

> Alors que l'on y crie souvent, que l'on y discourt longuement et que l'on tente sans relâche de s'y faire entendre… Il faut faire le pari qu'il en va d'un tel enjeu, parce que l'on ne peut probablement rien comprendre à la logique de la pièce si l'on ne postule pas, comme point de départ à toute analyse de l'œuvre, que le silence est, comme le trou du canon, ce vide autour duquel tout le texte peut prendre corps […], le silence ne marque jamais une limite de l'œuvre, ce contre quoi elle aurait à lutter pour advenir, mais que l'œuvre est le produit du dialogue avec le silence[1761].

Si le contresujet constitue le thème secondaire, il vit néanmoins dans l'ombre du sujet. L'un est énoncé en même temps que l'autre dans le cadre de « l'exposition ». Dès lors, le contresujet se doit d'être opposé au sujet. Si l'un est mélodique, l'autre sera rythmique et inversement. En termes littéraires, deux voix (le « sujet » et la « réponse » en musique), parallèles et séparées, avant de se rejoindre et de s'éloigner à nouveau. C'est « la manifestation du caractère impossible du dialogue comme "ouverture à l'autre" »[1762]. Les deux voix, profondément individualistes et solitaires, cherchent à se fuir elles-mêmes, tout en étant inlassablement attirées l'une par l'autre. Toutes deux demeurent en quête des mots les plus précis par besoin de (re)dire, d'exprimer leur désir insatisfait et énoncer à la fois leur frustration et leur solitude. La musique des mots (forme et son) se confronte ainsi à la psyché (fond et sens) jusqu'à la mort du langage, le silence et l'indicible. En effet, la fugue pousse aux limites de l'écriture et à la capacité à dire, au silence ou à l'absence et à la confrontation de ce « manque-à-dire »[1763]. Tout comme l'affirme Claire Pégon, « les textes parlent moins par ce qu'ils disent

---

Forme musicale, le canon désigne une imitation stricte de phrases entre deux voix au moins (ex. de la comptine *Frère Jacques*).
L'imitation s'apparente au contrepoint en tant qu'elle reproduit les mêmes motifs rythmiques ou mélodiques à une ou plusieurs voix.
Le *ricercar* (mot italien dérivé du verbe *ricercare* qui se traduit par « rechercher ») apparaît au XVI[ème] siècle et dépend du principe d'imitation contrapuntique libre.
Dès lors, l'auditeur est invité à rechercher les thèmes qui se dégagent du discours musical.
Pierre Petit, « Fugue », Encyclopedia Universalis [en ligne].

[1759] Pascal Dethurens, *op. cit.*, p. 133.
[1760] *Idem.*
[1761] *Idem.*
[1762] Claire Pégon, *op. cit.*, p. 87.
[1763] Nathalie Pavec, « L'architecture fuguée des *Vagues* de Virginia Woolf. La ligne de fuite d'une parole poétique », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 365.

que par ce que le dit permet de taire, de camoufler, de jouer en sourdine »[1764]. Il faut ici préciser que la fugue s'est développée au XVII[e] siècle pour métaphoriser le discours et comme « reflet oblique de la structure et du fonctionnement du langage »[1765]. *De facto*, depuis le XVI[ème] siècle, l'époque dite « baroque » se méfie du symbolique et du logos, autrement dit du discours[1766].

D'après Brad Bucknell cité par Antonio Viselli[1767], la fugue, en tant que procédure, tel un compte à rebours contre la mort, est comparable à un chant du cygne, un requiem et une cantilène[1768]. Pouvant être considérée comme une musique de la parole, la fugue est alors dialogue et relève, en cela, de la narration.

Quant à la dimension verticale et harmonique — équivalente à l'axe paradigmatique en linguistique — la fugue :

- se termine par un accord final : dans le cas de notre corpus, il s'agit de l'union divine et spirituelle entre les amants raciniens (à l'issue de la mort d'Hippolyte) et claudéliens (lors de la scène finale).
- se caractérise par un rythme singulier fait de reprises des mêmes termes (ex. : anaphores), sonorités, répétitions et imitations : c'est le cas de Paul Claudel dans *Partage de midi* quand il se sert de nombreux termes permettant l'émission sonore des [m] et des [t]. Dès lors, examiner minutieusement la « texture phrastique » permet de passer aisément de l'axe syntagmatique à l'axe paradigmatique, car nous tenons compte là proprement des répétitions, des reprises et des des leitmotivs qui reviennent, telles des ritournelles[1769].

[1764] Claire Pégon, *op. cit*., p. 15.

[1765] *Ibid*., p. 17.

[1766] Richard Moukarzel, « Wagner, Artaud, Brecht : l'idéal post-humaniste d'un théâtre médiateur », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/litteratures/428 le 16 août 2021.
Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les musiciens dits « baroqueux » redécouvrent la musique « baroque » précisément dans les années 1960, quand une nouvelle crise du « logos » se produit, à la suite de la seconde guerre mondiale.

[1767] Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*, New York, Cambridge UP, 2001, p. 105.
Référence reprise dans :
Antonio Viselli, « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 août 2021.

[1768] *La Cantilène de Sainte-Eulalie* est un « poème français [qui] se donne comme une transposition romane des hymnes d'église (ou *séquences*) en latin ».
Philippe Walter, *Naissances de la littérature française IXe-XVe siècle. Anthologie*, Grenoble, 1993, p. 14 repris et cité par : Joseph Reisdoerfer, « La Cantilène de Sainte-Eulalie », article consulté en ligne sur http://w3.restena.lu/cul/BABEL/T_CANTILENE.html le 23 août 2022.

[1769] Andrée-Marie Harmat, *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit*., p. 20.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'en psychologie, la « fugue » renvoie à une conduite d'errance, de déambulation, de vagabondage et de migration. L'errance a d'ailleurs longtemps fait partie des rites initiatiques d'apprentissage[1770]. En cela, la « fugue » concerne proprement l'adolescence. Par là même, le sujet morcelé s'éloigne inopinément de son foyer familial, de son milieu social et d'un environnement familier. L'individu perd ainsi « le sentiment de son identité »[1771], de son origine et du lieu où il se trouve. Comme nous l'avons envisagé précédemment, tel est le cas d'Hippolyte et d'Aricie[1772].

Toutefois, ces questions identitaires peuvent s'avérer un modèle d'émancipation pour l'être humain. C'est précisément ce qui arrive finalement à Mesa et Ysé grâce à leur union spirituelle. Dès lors, la « fugue » symbolise un parcours psychique, en tous points comparable au parcours musical, corrélé à la structure contrapuntique — définie par la superposition des voix — de la fugue en musique. La « fugue » s'avère un support à l'intimité et aux émotions, car la structure propre à cette forme musicale est apte à figurer un conflit intérieur et une crise. C'est particulièrement le cas des couples d' « amants maudits », dont les amours se révèlent impossibles. En effet, il existe une analogie entre la « fugue » comme « fuite » et en tant que sentiment amoureux. Dans ce cadre, le c(h)oeur apparaît comme une métaphore de l'amour[1773]. En tout état de cause, un « sujet de fugue » apparaît comme un « sujet *en* fugue », autrement dit un « sujet d'action »[1774]. Analysons cela en détail, avant de passer à notre « conclusion générale ».

4. Vers une construction de « sujet[s] en fugue »[1775], en lutte contre le silence

> « Dans sa fuite il [le sujet] cherche à être, sinon, la cause première de sa mise en mouvement, du moins l'agent (au sens plein) de son développement et le *créateur de ses trajectoires de fugue*. Ainsi la fuite (ré-action) n'en est plus une, il y a action mais aussi création : il y a *œuvre* de fugue »
>
> Flavie Trey[1776].

Le « dialogue de sourds » partagé, avec force, fougue et vitalité par Marina Hands et Éric Ruf dans les mises en scène de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne nous démontre que les protagonistes raciniens et claudéliens souffrent de solitude et apparaissent socialement

---

[1770] Raoul Vaneigem, « Fugue, *psychologie* », Encyclopedia Universalis [en ligne].
[1771] *Idem.*
[1772] Nous renvoyons le lecteur à la p. 170.
[1773] Antonio Viselli, « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 août 2021.
[1774] Flavie Trey, *op. cit.*, p. 237.
[1775] Nous nous sommes inspirée des termes employés par Claire Pégon.
Claire Pégon, *op. cit.*, p. 30.
[1776] Flavie Trey, *op. cit.*, p. 18.

inadaptés. Ce sont des *isolatos,* victimes d'aphasie communicationnelle, car ils font « l'expérience de l'amour qui ravit la voix »[1777] :

> [C]et échange de regards […] qui fait que la communication devient, derrière et par-delà l'acte de parole, une révélation, une mise en scène […], ce qui permet […] l'émergence de la scène dans le silence de la parole, c'est à l'évidence le désir amoureux […], cette scène *oblique* qui se creuse dans le langage ne serait-elle pas au sens étymologique la scène de *l'obscène* ? […] [A]vec ce « parler à côté » ou « parler de côté » où la parole dit (ou plutôt fait voir) autre chose que ce qu'elle dit, le théâtre de Racine [et de Claudel, ajoutons-nous] tient une des ressources essentielles de sa théâtralité[1778].

Avant toute chose, la « fugue » désigne le comportement singulier des personnages. Ceux-ci semblent vouloir s'éloigner du théâtre, dès leur arrivée sur scène. Comment se fait-il donc qu'un protagoniste théâtral choisisse de se soustraire à sa mise en scène et pourquoi refuse-t-il de s'exprimer ? Force est de constater que « ces deux paradoxes vont à rebours des intérêts dramaturgiques »[1779].

De facto, au commencement de la tragédie racinienne, soit dès les trois premiers vers énoncés par Hippolyte, le jeune prince entend fuir « l'aimable Trézène » pour chercher son père Thésée. Or, l'adjectif « aimable » renvoie d'emblée à Aricie. Rechercher Thésée n'est qu'un prétexte fallacieux. Comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit là proprement d'une hypallage qui témoigne des contradictions du personnage qu'est Hippolyte[1780]. De son côté, à la scène 1 de l'acte II, Aricie interroge Ismène à propos du jeune prince et se voit démunie face à ce que sa gouvernante lui confie et devant la liberté qui lui est offerte. En l'occurrence, à la suite de la mort annoncée de Thésée, Ismène invite Aricie à sortir de sa condition d'esclave. Cette proposition sera d'ailleurs appuyée par Hippolyte, avant qu'il ne lui avoue son amour[1781].

[1777] Flavie Trey, *op. cit.*, p. 274.
Propos également tenus par Jennifer Tamas.
15 min. 25-15 min. 38.
Les nuits de France Culture. 2019. Émission radio. Animée par Philippe Garbit. Diffusée le 1er septembre 2019. France Culture.
Cela nous renvoie à nouveau à la pragmatique et à la théorie des faces de l'interlocuteur.

[1778] Olivier Pot, *op. cit.*, p. 166 et 167.

[1779] *Ibid*., p. 160.

[1780] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la p. 347.

[1781] À la suite de Jennifer Tamas, rappelons qu'il s'agit là de deux scènes d'exposition (acte I, scène 1 pour Hippolyte et Théramène et acte II, scène 1 pour Aricie et Ismène), annoncent l'explosion à venir, à savoir la déclaration amoureuse, sous forme d'aveu.
Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 33.

Le « sujet générateur » de la fugue est identique de l'une à l'autre pièce. En regard d'Hippolyte et d'Aricie dans *Phèdre*, rappelons que, dans *Partage de midi*, Mesa, renié par Dieu, part pour la Chine. Il rencontre alors Ysé, comme nous l'avons déjà évoqué, à bord du bateau nommé Ernest Simons. Insatisfaite de sa condition de femme mariée et soumise à son époux, cette dernière veut s'extraire de son état afin de connaître la liberté. Lors de leur rencontre (scène 3, acte I), Mesa parle directement d'amour à Ysé par le biais du *Roman de Tristan* en prose (XV^{ème} siècle).

Dans ce contexte, le passé et le présent se voient intrinsèquement liés et systématiquement confrontés l'un à l'autre. Le présent est en fuite, car tout doit se résoudre le plus rapidement possible. Qu'il s'agisse d'une journée de 24h dans la tragédie racinienne ou du partage de midi à minuit dans le drame claudélien, le temps demeure précieux, car il passe trop vite. Il ne dure pas et est sans cesse menacé par la catastrophe mortifère. Les protagonistes paraissent en lutte contre l'urgence. Dès le commencement, le présent est habité par le passé et hanté par le souvenir. « Le trouble présent » trouve son origine dans « la douleur passée »[1782]. Ainsi, Hippolyte confie à Aricie (vers 539-541, acte II, scène 2) :

Depuis près de six mois honteux, désespéré,
Portant partout le trait, dont je suis déchiré,
Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve[1783].

En regard, tandis qu'Ysé est, depuis dix ans, endormie et enfermée dans une vie terne et insipide, Mesa lui confie (acte I, scène 3) :

Je suis parti, il me faut
revenir à la même place.
Tout a été en vain. Il n'y a rien de fait. J'avais en
moi
La force d'un grand espoir ! Il n'est plus. J'ai été
trouvé manquant. J'ai perdu mon sens et mon propos.
Et ainsi je suis renvoyé tout nu, avec l'ancienne vie,
tout sec, avec point d'autre consigne
Que l'ancienne vie à recommencer, l'ancienne vie à
recommencer, ô Dieu ! la vie, séparé de la vie,
Mon Dieu, sans autre attente que Vous seul qui ne
voulez point de moi.
Avec un cœur atteint, avec une force faussée !

[1782] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 29.
[1783] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 60.

Et me voilà bavardant avec vous ! qu'est-ce que vous comprenez à tout cela ? qu'est-ce que cela vous regarde ou vous intéresse ?[1784].

Insistons à nouveau sur le fait selon lequel la fugue pousse aux limites de l'écriture et à la capacité à dire, au silence ou à l'absence et à la confrontation de ce « manque-à-dire »[1785]. Tout comme l'affirme Claire Pégon, « les textes parlent moins parce qu'ils disent que par ce que le dit permet de taire, de camoufler, de jouer en sourdine »[1786]. Dès lors, le coup de foudre se traduit par une perte de la parole que la fable vient combler. En d'autres termes, la

> force de Racine [et de Claudel, ajoutons-nous] c'est de montrer que la fable théâtrale elle-même est une revanche sur l'aphasie. C'est-à-dire que le silence fait partie d'une expérience du passé […], l'amour provoque un silence et […] la fable théâtrale va venir combler ce silence […], les personnages n'ont de cesse de gloser le silence et […] d'essayer de déchiffrer ce silence […], d'entrer dans cette forteresse du silence et de faire parler les personnages malgré eux[1787].

D'après Jennifer Tamas, le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck et de Paul Claudel prend appui sur Jean Racine, inventeur d'une « dramaturgie du silence »[1788], dans laquelle faire silence — procédé caractérisé par l'absence de mots ou par le fait d'atténuer ses propos en recourant à la litote (dire le moins pour suggérer le plus) ou par le fait de parler d'autre chose pour ne pas avoir à répondre aux questions posées — revient à faire tonner la déclaration amoureuse, prenant la forme d'aveux insupportables, celés, retenus ou étouffés qui dévastent une fois qu'ils sont prononcés. Dire l'amour apparaît dès lors comme une affirmation de soi visant à reconnaître l'autre et permet en cela de passer de l'ignorance à la connaissance / co-naissance.

[1784] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 49-50.

[1785] Nathalie Pavec, « L'architecture fuguée des *Vagues* de Virginia Woolf. La ligne de fuite d'une parole poétique », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, *op. cit.*, p. 365.

[1786] Claire Pégon, *op. cit.*, p. 15.

[1787] Propos de Jennifer Tamas.
16 min. 35-17 min. 45.
Les nuits de France Culture. 2019. Émission radio. Animée par Philippe Garbit. Diffusée le 1er septembre 2019. France Culture.

[1788] Propos de Jennifer Tamas.
17 min. 55.
Les nuits de France Culture. 2019. Émission radio. Animée par Philippe Garbit. Diffusée le 1er septembre 2019. France Culture.

Quand, à la scène 2 de l'acte II de *Phèdre*, Aricie interroge Hippolyte en ces termes :

N'était-ce pas assez de ne me point haïr ?
Et d'avoir si longtemps pu défendre votre âme
De cette inimitié…[1789].

Hippolyte est contraint de lui rétorquer :

Moi, vous haïr, Madame ?[1790].

En miroir, lors de leur rencontre (Scène 3, acte I) dans *Partage de midi*, lorsque Mesa questionne Ysé :

Qu'y a-t-il entre vous et moi ?[1791].

À l'instar d'Hippolyte vis-à-vis d'Aricie, Ysé répond à Mesa (1), malgré elle, puisqu'elle s'en défendra par la suite, en le questionnant autant qu'elle s'interroge elle-même (2) :

(1) Mesa, je suis Ysé, c'est moi[1792].
(2) Pourquoi est-ce que j'ai dit cela tout à l'heure ?
Je n'en sais rien. Je ne sais ce qui m'a pris tout à coup.
C'est quelque chose de nouveau tout à coup,
Quelque chose de tout nouveau,
Qui m'a poussée. A peine dit
Le mot, j'en ai été choquée. Est-ce que vous savez toujours ce que vous dites ?[1793].

Dans la mise en scène de Patrice Chéreau, Aricie / Marina Hands presse Hippolyte / Éric Ruf d'avouer. Comme il lui tourne le dos, elle ose aller vers lui. Le rythme quaternaire et saccadé du leitmotiv caractérisé par le silence, adopté par Aricie / Marina Hands, suggère la fuite, définissant la fugue. Ce contrepoint génère une égalité des forces avec Hippolyte / Éric Ruf. En l'occurrence, la fugue induit un partage des voix, dans le double sens du terme « partage », à la fois participation et séparation. Ce rythme quaternaire entrecoupé de silences, caractéristique de la diction de la comédienne, contraste avec les sons lancinants, vraisemblablement émis par les Ondes Martenot, porteurs d'une tension en continu.

[1789] Vers 516-518.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.
[1790] Vers 519.
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 59.
[1791] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 45.
[1792] *Ibidem*.
[1793] *Ibid*., p. 53.

L'atmosphère s'avère saturée, suffocante et irrespirable. Hippolyte / Éric Ruf n'a donc plus qu'à se retourner et à avouer son amour à Aricie / Marina Hands. Il en va exactement de même pour le spectacle claudélien proposé par Yves Beaunesne avec les bruits significatifs et les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire. Selon Jennifer Tamas, dès l'instant où deux interprètes chantent ensemble et que les plaintes en viennent à se superposer au lieu de se répondre, l'émotion atteint son apogée. Si cette substitution surpasse l'échange, la musique seule signale l'inconciliabilité communicationnelle entre ces deux mondes. L'écriture des dialogues raciniens — et claudéliens ajoutons-nous — répond à l'art opératique[1794].

En ce qui concerne la prégnance musicale dans les deux mises en scène précitées, Martin Dawson attire notre attention, dans son article consacré à la mise en scène de *Phèdre* par Patrice Chéreau, sur les faits suivants[1795]. Quatre minutes seulement après le commencement du spectacle (quatre minutes et douze secondes précisément), le public entend le premier effet sonore de cette création. Cette atmosphère sonore répond aux évènements scéniques. En effet, Hippolyte confie à Théramène (Acte I, scène 1, vers 50-51) :

Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous[1796].

Le même son revient lorsqu'Hippolyte se plaint des barrières existant entre Aricie et lui-même (Acte I, scène 1, vers 101-102) :

Quand même ma fierté pourrait s'être adoucie,
Aurais-je pour vainqueur dû choisir Aricie ?[1797].

À la fin de cette première scène, le même son apparaît encore à trois reprises[1798]. Cette présence sonore apparaît liée à Aricie, objet de l'amour interdit d'Hippolyte. Le non-scénique fait ainsi partie intégrante de la scène théâtrale. Ce son s'avère d'importance tout au long du spectacle,

[1794] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit*., p. 85 (note en bas de page).
[1795] Martin Dawson, « Figures Pointing to an End: Operatic Analysis and Modern Sound Design », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 6, 2013 / 1, p. 41-60.
[1796] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit*., p. 37.
[1797] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit*., p. 39.
[1798] 1. Théramène dit à Hippolyte (vers 116-118) :
« Thésée ouvre vos yeux en voulant les fermer,
Et sa haine irritant une flamme rebelle,
Prête à son ennemie une grâce nouvelle ».
2. Théramène affirme à Hippolyte (vers 135-137) :
« Il n'en faut point douter, vous aimez, vous brûlez.
Vous périssez d'un mal que vous dissimulez.
La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire ? ».
3. Hippolyte répond à Théramène (vers 138) :
« Théramène, je pars, et vais chercher mon père ».
Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit*., p. 40.

car il annonce le destin régissant la relation amoureuse des deux jeunes gens. Cela apparaît de façon exemplaire lors de leur première scène partagée à l'acte II, quand deux sinistres bourdonnements — tels des craquements porteurs d'une électricité ambiante — se font entendre, émis à vingt secondes d'écart l'un de l'autre. La première occurrence sonore advient lorsqu'Hippolyte s'adresse à Aricie (Acte II, scène 2, vers 463) : « Madame »[1799], juste avant de lui confesser son amour pour elle. La seconde intervention sonore intervient quand Aricie répond au jeune prince (Acte II, scène 2, vers 483) : « Seigneur »[1800]. Ces deux instances sonores suggèrent leur intimité et leur union maritale. À l'acte V, ce son apparaît lors de leur unique scène ensemble, Hippolyte se nomme « époux » d'Aricie (Acte V, Scène 1, vers 1388[1801]). À l'issue de cette déclaration, le même bourdonnement sinistre se fait entendre, comme si l'atmosphère sonore induisait l'incapacité du jeune prince à être un jour le « mari d'Aricie ». Même si elle advient également lors des confessions de Phèdre quant à son amour passionnel pour Hippolyte, cette ambiance sonore acquiert une signification inédite, quand elle est liée à la relation amoureuse d'Hippolyte et d'Aricie, car « la musique enregistrée vient articuler les séquences ou nourrir le drame »[1802].

Étant donné que ces sons interviennent à des moments cruciaux, ils peuvent être interprétés comme l'effet d'une action scénique, car ils adviennent directement après l'émission d'un mot ou d'une idée. Ces sons peuvent aussi être vus comme des marqueurs d'un évènement à venir. En cela, ils annoncent la mort d'Hippolyte. Envisagé de cette manière, l'usage de ces effets sonores par Patrice Chéreau ressemble beaucoup à l'usage de la musique à l'opéra au XVIII^{e} et au XIX^{e} siècles, particulièrement aux œuvres de Jean-Philippe Rameau, compositeur notamment de l'opéra *Hippolyte et Aricie*, et de Richard Wagner, à l'origine de l'opéra *Tristan und Isolde*. En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau additionne ainsi les effets sonores, servant à lier, tout au long du spectacle, des moments fondamentaux.

Qu'il s'agisse des études sémiotiques du théâtre ou d'approches de l'analyse opératique, toutes deux fournissent de nouvelles façons de classifier et d'interpréter les sons présents dans la mise en scène de Patrice Chéreau. En vue de le démontrer, Martin Dawson part de l'ouvrage du théoricien Keir Elam intitulé *The Semiotics of Theatre and Drama*, fondé sur

[1799] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit*., p. 57.
[1800] *Ibid*., p. 58.
[1801] *Ibid*., p. 99.
[1802] Pierre Longuenesse, « Jean-Jacques Lemaître musicien de théâtre, artiste pédagogue et artisan », in Muriel Plana et Frédéric Sounac (éds.), *Identités de l'artiste : pratiques, représentations, valeurs*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2021, p. 37.

le travail des sémioticiens Tadeusz Kowzan et Charles Sanders Pierce ainsi que sur les typologies de signes[1803]. Influencé par la réflexion de Tadeusz Kowzan, Keir Elam met en exergue la distinction entre les signes « naturels » et « artificiels ». Les signes « naturels » sont déterminés par des lois strictement physiques selon lesquelles le signifiant et le signifié sont liés par une relation de cause à effet. Les signes « artificiels » dépendent, quant à eux, de l'intervention d'une volonté humaine. Keir Elam démontre que cette distinction n'est pas absolue en soulignant le principe de l' « artificialisation » du signe naturel. L' « artificialisation » apparaît quand un signe naturel, qui n'a pas de fonction signifiante par nature, acquiert une signifiance sur scène. Selon Tadeusz Kowzan, un *flash* de lumière, interprété comme une signification délibérée du destin, typifie le signe naturel artificialisé. Dans la mise en scène de *Phèdre*, le bourdonnement audible tout au long du spectacle fonctionne exactement comme le *flash* de lumière précité. En effet, ce bruit réalise la signifiance artificielle, tel un signe du destin.

À l'image du travail mené par Charles Sanders, Pierce Keir Elam divise le signe linguistique en « icone », « index » et « symbole », et définit l' « icone » comme une ressemblance entre signifiant et signifié. En ce qui concerne les signes « indexicaux », ils ressemblent aux signes naturels définis par Tadeusz Kowzan, en tant que le signifiant et le signifié entretiennent une relation de cause à effet. Selon la théorie de Charles Sanders Pierce, le « symbole » doit sa signifiance à l'association entre des idées générales. Ces distinctions ne sont à nouveau pas absolues. Pour preuve, si l'on en revient à *Phèdre*, la première manifestation sonore porte une signifiance « indexicale », car elle pointe le décès prématuré d'Hippolyte. En tant que signe « iconique », ce son renvoie aussi au monstre qui tue le jeune prince.

L'analyse du théâtre contemporain offre également une méthode pour interpréter les sons utilisés par Patrice Chéreau. Dans *L'analyse des spectacles*[1804], Patrice Pavis propose une liste de fonctions de la musique dans les pratiques contemporaines de « *mise-en-scène* »[1805]. En l'occurrence, la musique possède l'habilité de créer, d'illustrer ou de caractériser une atmosphère, et de présenter par là même un thème qui peut devenir leitmotiv. En considérant la signifiance des effets sonores comme des leitmotivs, Patrice Pavis opère *de facto* une comparaison entre la signifiance du son au théâtre et à la musique de Richard Wagner.

[1803] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Hove, Psychology Press, 2002, 260 p.
[1804] Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, 438 p.
[1805] Martin Dawson, *op. cit.*, p. 45.

Dans *Unsung Voices*[1806], Carolyn Abbate envisage de son côté le rôle de la musique comme narrative dans les œuvres opératiques et symphoniques du XIX^{ème} siècle. Dans le chapitre dédié au cycle wagnérien du *Ring*, Carolyn Abbate octroie une épaisseur à la signifiance des leitmotivs en considérant la manière dont ces figures musicales sont utilisées pour commenter l'action scénique. Tout d'abord, elle prend appui sur la musique qui accompagne le monologue de Wotan à l'acte II de *Die Walküre*. Dans le premier des trois cycles qu'elle repère dans l'opéra wagnérien, Wotan décrit le temps avant *Das Rheingold*. Dans le deuxième et troisième cycles, Wotan narre à la fois *Das Rheingold* et l'histoire de Brünnhilde ; deux événements précurseurs de la mort de Siegmund dans *Die Walküre*. En comparant ces trois cycles, Carolyn Abbate remarque qu'il existe un contraste entre la relative nudité du premier (cycle 1) et la richesse du second leitmotiv (cycles 2 et 3). Alors qu'à l'intérieur de l'histoire de Wotan, les actions sont répétées, le second leitmotiv est davantage perçu par l'autrice comme le « master trope » du cycle du *Ring*, conte du pouvoir, de l'amour déchu, des échanges, des accords et du désastre[1807]. Cette analyse de séquences démontre la signifiance de leitmotivs liés les uns aux autres.

En regard, Patrice Pavis définit la production d'actions par la signification musicale comme une des fonctions de la musique au théâtre. Dans *The Sensible Listener on Stage: Hearing the Operas of Jean-Philippe Rameau through Enlightenment Aesthetics*[1808], Leanne Eleanore Dodge affirme la même chose quant à l'opéra ramiste au XVIII^{e} siècle. Dans ce cadre, elle différencie la *diégèse* de la *diégésis*. Tandis que la première acception désigne le monde de la fiction, le second vocable est davantage corrélé au monde du narrateur. Tout comme Carolyn Abbate, Leanne Eleanore Dodge suggère l'idée selon laquelle la musique — loin du rôle statique de l'imitation d'un monde fictionnel par l'usage des dissonances — devient un événement épique sur scène, en assumant le rôle dynamique de narrateur du monde fictionnel. Les travaux de Carolyn Abbate et de Leanne Eleanore Dodge définissent ainsi les fonctions de la musique à l'opéra en des termes similaires à ceux employés par Patrice Pavis pour décrire les fonctions du son au théâtre. Ces concepts présentés par les trois auteurs offrent donc des perspectives inédites pour analyser l'usage du son dans les mises en scène modernes, telle que la *Phèdre* chéraldienne et la prégnance de la formée fuguée dans ce contexte.

[1806] Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1996, 304 p.
[1807] *Ibid*., p. 187.
[1808] Leanne Eleanore Dodge, *The Sensible Listener on Stage: Hearing the Operas of Jean-Philippe Rameau through Enlightenment Aesthetics*, Morrisville, ProQuest, 2011, 322 p.

En effet, Patrice Chéreau n'affirme-t-il pas ? : « L'idée d'une certaine polyphonie naît à l'instant où quatre personnages sont sur scène pour dire la même chose, partir, ce qui, en Racine, ne se dit que d'une façon : "fuir !" »[1809]. Hormis le bourdonnement, ce metteur en scène recourt à des « pitch-based sounds », sons au service de l'intrigue, fondés sur une tonalité, qui peuvent être notés musicalement[1810], et joués par un synthétiseur ou par des instruments acoustiques[1811]. Force est de constater que la scène 2 de l'acte III, où Phèdre s'adresse directement à Vénus, est comparable à la distinction établie par Jean-Philippe Rameau, dans *Hippolyte et Aricie*, entre un dialogue et une prière. À la scène 4 de l'acte II de cet opéra ramiste, lorsque Thésée se trouve aux Enfers, la musique se met à changer. En effet, la texture musicale passe soudainement du « *récitatif simple* » au « *récitatif accompagné* »[1812]. Selon les concepts mis au jour par Leanne Eleanore Dodge, ce revirement inopiné de la texture musicale, passant de la basse continue à l'accompagnement orchestral, autorise la musique à assumer le rôle dynamique dans lequel le discours de Thésée s'élève au rang de prière. Le « pitch-based sound », dont Patrice Chéreau se sert dans *Phèdre*, a exactement la même visée, d'autant que dans ce cas précis la transformation est encore plus frappante, car cet effet sonore se produit au milieu du silence[1813]. Cela sert d'autant plus le propos racinien que les protagonistes refusent d'apparaître sur scène et choisissent de s'enfermer dans un mutisme constant :

> [L]a loi du silence que s'imposent les personnages détruit […] la vraisemblance dialogique de la représentation puisque la parole tragique se figure […] dans une option de non-parole […], les personnages conspirent ensemble à réprimer toute manifestation de la parole […], toute prise de parole, toute rupture du silence signe généralement, chez Racine, la disparition au moins élocutoire des personnages, norme anti-théâtrale s'il en est […], le refus de la scène dessine bien en creux une autre scène, le non-dit n'empêche pas que quelque chose d'autre parle […]. Cette autre scène hors de la scène où se situent […] les personnages raciniens, cette scène invisible qui constitue le seul vrai lieu du théâtre, cette scène absente mais qui pourtant se figure dans les interstices de la parole, dans les blancs et les vides du discours, c'est à l'évidence la scène du fantasme […][1814].

Un autre effet sonore musical utilisé par Patrice Chéreau dans son spectacle est une ligne de violoncelle, apparaissant à deux reprises. La première fois à la scène 6 de l'acte IV et la seconde, à la scène 1 de l'acte V. Dans les deux cas, les personnages s'expriment à propos du jugement des dieux. Tandis que Phèdre se plaint de son incapacité à échapper aux fureurs

---

[1809] Propos de Patrice Chéreau.
Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », art. cit.
Le 29 janvier 1977, à Paris, dans ses notes manuscrites préparatoires à sa mise en scène de *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, Patrice Chéreau insiste déjà sur cette idée de « fuite en avant ».
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*, *op. cit.*, p. 228.
[1810] C'est précisément ce que Martin Dawson propose en « annexe » de son article.
Martin Dawson, *op. cit.*, p. 58-59.
[1811] *Ibid*., p. 50.
[1812] *Idem.*
[1813] *Idem.*
[1814] Olivier Pot, *op. cit.*, p. 162 et 164.

de son père, Hippolyte se réfère, quant à lui, au « temple sacré » (vers 1394) où il pourra s'unir à Aricie (vers 1399-1402) :

Là, si vous m'en croyez, d'un amour éternel
Nous irons confirmer le serment solennel.
Nous prendrons à témoin le dieu qu'on y révère.
Nous le prierons tous deux de nous servir de père[1815].

Analysée comme un leitmotiv, cette ligne de violoncelle remplit la première fonction de la musique au théâtre, telle qu'elle est définie par Patrice Pavis. Cette ligne de violoncelle crée une atmosphère de supervision divine des personnages sur scène. Ce son fonctionne à la fois comme un signe « indexical » de jugement et comme leitmotiv par son association à une même idée.

En ce qui concerne l'exemple final, qui est, du reste, le plus long dans cette mise en scène, il s'agit d'un « pitch-based sound effect », advenant sous la forme d'un thème musical identifiable[1816]. Joué au synthétiseur, ce thème apparaît pour la première fois à l'annonce à Phèdre et à Œnone de la mort de Thésée énoncée par Panope, lors de la scène 4 de l'acte I. Face au mutisme des personnages, ce même thème intervient lors du retour de Thésée à la scène 4 de l'acte III. À ce moment crucial, il est joué sans interruption. Le thème revient une troisième fois, à la scène 3 de l'acte IV, quand Thésée, seul sur scène, en appelle à Neptune pour occire son fils. En utilisant ce thème pour accompagner la nouvelle de la mort de Thésée, l'apparition scénique du protagoniste et le monologue de ce personnage, Patrice Chéreau lie Thésée à un leitmotiv, de la même manière que Richard Wagner procède dans le cadre du cycle du *Ring*[1817]. En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau emploie ce thème de manière à créer un lien semblable entre le personnage et le geste musical. À l'image du cycle des leitmotivs suggéré par Carolyn Abbate comme « master trope » de l'histoire de Wotan, chaque occurrence du thème corrélé à Thésée est associée à une action fondée sur un soupçon : la mort du protagoniste, la punition du père envers le fils et la séduction d'Hippolyte envers Phèdre. Le thème peut alors être interprété comme un écho à l'erreur qui pèse sur chacun de ces soupçons. Ce thème a pour fonction de démontrer, avec emphase, le péché capital, inlassablement répété

[1815] Jean Racine, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 99.
[1816] Martin Dawson, *op. cit.*, p. 51.
[1817] *Idem.*

dans *Phèdre* et commis par celui qui, jusqu'au vers 827 — soit l'exacte moitié de la tragédie racinienne[1818] —, demeure « le centre absent du discours de tous les personnages »[1819].

En définitive, ce bourdonnement atteint son apogée à la mort d'Hippolyte. Dans l'opéra *Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau, le décès du jeune prince est visible sur scène grâce aux trémolos musicaux venant interrompre un divertissement pastoral. D'après Leanne Eleanore Dodge, c'est ainsi que la *diégèse* devient *diégésis*, par l'introduction musicale d'un cor de chasse et d'un accompagnement instrumental dans des parties chorales. Toujours selon Leanne Eleanore Dodge, plus l'orchestre devient une part de premier plan de la *diégèse*, plus la musique ramiste, s'immisçant dans le monde d'Hippolyte et d'Aricie, peut être perçue comme narratrice. C'est à travers cette narration que la musique prend les traits du monstre marin annonçant le décès d'Hippolyte. Ce scénario obéit à une capacité narrative similaire à la lecture de Carolyn Abbate de la musique du monologue de Wotan dans *Le Ring* wagnérien. Par conséquent, les deux compositeurs que sont Jean-Philippe Rameau et Richard Wagner poursuivent le même but : le son ou la musique doit pouvoir narrer afin de réussir à capter au mieux l'attention du public. De la même manière, Patrice Chéreau se sert d'effets sonores disjoints en vue de signaler l'arrivée du monstre marin et attribue une signification « indexicale » aux non-dits. En moins d'une minute, tous ces sons utilisés par le metteur en scène peuvent être perçus comme des « symboles » par la juxtaposition finale de l'arrivée du monstre, régissant le destin funeste d'Hippolyte. Ces sons renvoient donc bel et bien aux leitmotivs wagnériens et servent le propos de la tragédie racinienne :

> En rêvant de consacrer au mythe d'Orphée un « grand spectacle », Racine espérait-il revenir à la scène primitive du théâtre, à cet *Orfeo* de Monteverdi où […] parole, chant, musique et geste viennent se nouer dans un regard interdit, celui d'Orphée se retournant sur Eurydice ? Regard en tous les cas qui, pour faire spectacle, pousse le langage jusqu'à son auto-destruction […], faire voir […] ce désir de regard qui est regard de désir, et qui réveille dans la voix lyrique la musique trouble du discours, la magie sensuelle du spectacle [1820].

Jean Starobinski le confirme en ces termes : « [L]e drame du regard a précédé le drame exprimé par des mots »[1821]. Place à une nouvelle logique conversationnelle où prédominent le pathétique et le sensible plutôt que la cohérence et la bienséance.

[1818] Propos de Patrick Dandrey.
Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », conférence donnée, le 9 octobre 2015, lors d'un cycle de lectures commenté à l'Ecole normale supérieure en 2015-2016.
[1819] Olivier Pot, *op. cit.*, p. 161.
Le 26 juin 1975, dans ses notes manuscrites préparatoires à *L'Anneau du Nibelung* conservées à l'IMEC, Patrice Chéreau précise déjà que Wotan rôde et hante les esprits.
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977, op. cit.*, p. 57.
[1820] Olivier Pot, *op. cit.*, p. 172.
[1821] Jennifer Tamas cite ces propos énoncés par Jean Starobinski.
Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 52.

Il en va exactement de même pour le spectacle claudélien proposé par Yves Beaunesne avec des bruits spécifiques et des inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire. Ces sons interviennent à des instants primordiaux du drame claudélien. Grâce à nos nombreux visionnages du DVD du spectacle à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française et nos écoutes répétées de l'archive radiophonique[1822], nous avons pu repérer, à la scène 3 de l'acte I, d'une part, un bruit de balancement de rocking-chair, avant qu'Éric Ruf / Mesa ne prenne la parole. Ce bruit permet également de couvrir le silence, lors de cette réplique de Marina Hands / Ysé :

Vous savez que nous allons rester quelque temps à
Hong-Kong,
Où vous vivez, je crois.

Silence.

Eh bien, cela ne vous plaît pas ?[1823].

D'autre part, lors de cette même scène, nous avons perçu un bruit de tension — tel un craquement — précédant cette demande impérieuse (1) et cette réplique (2) de Marina Hands / Ysé à Éric Ruf / Mesa :

(1) Ne nous abandonnez pas ![1824].
(2) Pauvre Mesa ! / C'est curieux, je ne vous avais
jamais vu ![1825].

Quant aux inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire — surlignées ci-dessous en rose fushia, comparables à des murmures et vraisemblablement souhaitées par le metteur en scène pour désigner la spiritualité dans son acception populaire — elles apparaissent, pour la première fois, à la scène 3 de l'acte I, lors de la réplique suivante de Marina Hands / Ysé :

Il faut prendre soin de vous**.** On m'a dit que vous
ne mangiez plus – Pourquoi cet air farouche ?[1826].

[1822] « France Culture et La Comédie Française vous invitent à écouter Partage de Midi de Paul Claudel
Réalisation : Catherine Lemire d'après la mise en scène d'Yves Beaunesne ».
Fictions / Théâtre et Cie. 2009. Émission radio. Produite par Mary Simon. Diffusée le 13 décembre 2009. France Culture.
[1823] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 44.
[1824] *Ibid*., p. 43.
[1825] *Ibid*., p. 51.
[1826] *Ibid*., p. 41.

Ces inflexions vocales reviennent au moment où Éric Ruf / Mesa se dit à lui-même, autant qu'il interroge Marina Hands / Ysé :

> Et cet enfant est une femme, et voilà que l'on rit quand elle rit.
>
> – Qu'ai-je à faire de vous ? Qu'avez-vous à faire de moi ? Je vous dis que tout est fini[1827].

Ces inflexions vocales atteignent leur apogée lors du « Cantique de Mesa ». En effet, toutes les répliques du personnage sont soutenues par les murmures émis par Dominique Magloire[1828]. Cela n'est à nouveau pas sans faire écho à la distinction établie par Jean-Philippe Rameau, dans *Hippolyte et Aricie*, entre un dialogue et une prière. Rappelons que, de la même manière, à la scène 4 de l'acte II de cet opéra, lorsque Thésée se trouve aux Enfers, la musique change. La texture musicale passe soudainement du « *récitatif simple* » au « *récitatif accompagné* »[1829]. Selon les concepts mis au jour par Leanne Eleanore Dodge, ce revirement inopiné de la texture musicale, passant de la basse continue à l'accompagnement orchestral, autorise la musique à assumer un rôle dynamique dans lequel le discours de Thésée s'élève au rang de prière. Yves Beaunesne se sert dans sa mise en scène d'inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire. Celles-ci nous paraissent avoir la même visée que les « pitch-based sounds » utilisés par Patrice Chéreau, d'autant que, dans ce cas précis, la transformation est encore plus frappante, car cet effet sonore a lieu au milieu du silence[1830].

Toujours dans cette scène de rencontre entre Marina Hands / Ysé et Éric Ruf / Mesa (acte I, scène 3), le bruit de tension en continu et les inflexions vocales Gospel de Dominique Magloire, se révèlent à l'unisson, lors des interrogations (1) et des explications (2 et 3) d'Éric Ruf / Mesa à Marina Hands / Ysé :

> (1) Pourquoi ?
>
> Pourquoi est-ce que cela arrive ? Et pourquoi faut-il que je vous rencontre
>
> Sur ce bateau, à cet instant que ma force a décru, à cause de mon sang qui a coulé ?
>
> – Est-ce que vous […] croyez […] en Dieu ?[1831].

[1827] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 46.
[1828] *Ibid*., p. 130-134.
[1829] Martin Dawson, *op. cit.*, p. 50.
[1830] *Idem.*
[1831] Paul Claudel, *Partage de midi*, *op. cit.*, p. 47-48.

(2) Je n'ai pas été repoussé. Je me suis tenu devant Lui
Comme devant un homme qui ne dit rien et qui ne prononce pas un mot.
- Les choses ne vont pas bien à la Chine. On me renvoie ici pour un temps[1832].
(3) Avec un cœur atteint, avec une force faussée ![1833].

Étant donné que ces sons interviennent à des moments cruciaux, ils peuvent être interprétés comme l'effet d'une action scénique, car ils adviennent directement après l'émission d'un mot ou d'une idée. Ces sons peuvent aussi être vus comme des marqueurs d'un évènement à venir. En cela, ils annoncent la mort de Mesa et ses retrouvailles divines et spirituelles avec Ysé. Yves Beaunesne se sert d'effets sonores en vue de conférer une signification « indexicale » aux non-dits. Envisagé de cette manière, l'usage de ces effets sonores par ce metteur en scène ressemble à s'y méprendre au travail de Patrice Chéreau, et à l'usage de la musique à l'opéra au XVIII[e] et au XIX[e] siècle, et plus particulièrement aux œuvres de Jean-Philippe Rameau et de Richard Wagner. À l'image de son prédécesseur, Yves Beaunesne additionne les effets sonores, servant à lier, tout au long du spectacle, les moments prépondérants. Nous sommes bien consciente que nous répétons là exactement les mêmes choses, et ce, qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre metteur en scène, mais notre démarche vise justement à démontrer qu'il existe entre les deux spectacles des phénomènes sonores identiques.

À l'image de la musique, le théâtre est capable de faire entendre le silence. Expression de l'amour terrestre et divin, le silence, intime par essence, lie et ponctue véritablement chaque énoncé dans ces deux mises en scène, entre en tension avec les mots et demeure contrepoint, voire quasiment ami de la parole amoureuse. Les amants raciniens et claudéliens utilisent ainsi un langage autre et se font entendre dans un au-delà de la parole :

> Finalement, là où ils sont grands ces répertoires dans ce qu'ils demandent [aux comédiens] et là où les metteurs en scène sont grands quand ils arrivent à indiquer aux acteurs le bon équilibre, c'est que comme l'amour est une maladie, elle atteint le corps et les fluides […], comme il y a une part physique là-dedans, il y a une part d'aphasie, de suractivité qu'il est important de mettre en place et que certains metteurs en scène réussissent à illustrer en mettant les corps des acteurs à bon escient. Bon escient ne veut pas dire politesse ou joliesse, mais [ils] réussissent à ce qu'il y ait tout d'un coup une explication très claire aussi et des *rounds* entre le corps et le texte. Qu'est-ce qui est épuisé dans le corps de l'acteur par le texte du poète et inversement ? Quand on arrive à faire cela, le théâtre devient concret[1834].

[1832] Paul Claudel, *Partage de midi, op. cit.*, p. 49-50.
[1833] Gradation et crescendo des inflexions vocales de Dominique Magloire lors de cette réplique énoncée par Éric Ruf / Mesa.
Paul Claudel, *Partage de midi, op. cit.*, p. 50.
[1834] Propos d'Éric Ruf.
Second entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).
Nous renvoyons le lecteur aux annexes, p. 536.

Avant de passer à la conclusion générale, proposons, en ultime analyse, un schéma fugué de la diction de Marina Hands et Éric Ruf dans les mises en scène chéraldienne et beaunesnienne. Soit, dès la page suivante, des tableaux théoriques, relatifs à la fugue d'un point de vue musical et littéraire, et pratiques, renvoyant aux spectacles précités[1835].

[1835] Nous avons réalisé les tableaux théoriques à l'aide de(s):
- Brigitte Van Wymeersch, *Analyse musicale (formes et genres de la musique). Syllabus du cours LMUSI1514*, « Analyse musicale (formes et genres de la musique) », dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2014.
- explications mentionnées dans ce chapitre d'ouvrage :
Frédérique Arroyas, « Chapitre 6. Fugue : l'éternelle dérive de l'écriture », in *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 155-196.
Et les éditions textuelles suivantes :
- Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Gallimard, Christian Delmas et Georges Forestier (éd.), 1995, 160 p.
- Paul Claudel, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2012, 155 p.

1. LA FUGUE, **UNE FORME MUSICALE**	**LES PARTIES DE LA FUGUE** **D'UN POINT DE VUE MUSICAL**
1. EXPOSITION : l'une des voix énonce le sujet dans la tonalité principale.	**Sujet** : peut être scindé en deux (tête et queue). **Réponse** : tandis que la deuxième voix répond à la dominante à la première voix, la première voix continue son parcours mélodique sous forme de **contre-sujet**.
2. DÉVELOPPEMENT : jeu sur les variations du sujet et du contre-sujet.	**Imitation** : phénomène récurrent, caractérisé par des entrées de la tête ou de la queue du sujet, sur le ton de la sous-dominante ou des tons relatifs.
3. CONCLUSION : reprise de l'élément central du discours musical, autrement dit le sujet générateur.	**Strette** : péroraison qui prend souvent la forme d'entrées en canon, énoncées sur le ton principal, de manière resserrée ; d'où le mot « strette », dérivé de l'adjectif italien *stretto* qui signifie « serré ».

2. LA FUGUE, UNE FORME LITTÉRAIRE	**LES PARTIES DE LA FUGUE D'UN POINT DE VUE LITTÉRAIRE**
1. EXPOSITION : - énonciation par chacune des voix d'un « sujet », de sa « réponse » et d'un ou plusieurs « contre-sujets ». - structure cyclique grâce à l'énonciation du « sujet » et de sa « réponse ».	**Sujet** : - thème unique permettant d'explorer et d'exploiter les techniques de « variation » et de « contrepoint ». - cohérence et identité de la fugue, tant au niveau rythmique que mélodique. - complexité. **Réponse** : - amorce le « développement ». - imitation ou variation du « sujet ». - soit prolongation, soit suivi du « sujet », dans une autre voix : alternance ou changement de voix entre le « sujet » et la « réponse ». - don d'un caractère conversationnel ou d'une dispute entre un questionneur et un questionné. - ouverture à l'altérité. **Contre-sujet** : - thème secondaire, contrastant avec le thème principal ou « sujet ».

	- antithèse du « sujet ».
2. DÉVELOPPEMENT :	**Mouvement contraire** : cette construction par opposition permet d'élucider le « sujet ». **L'imitation** : - mise à l'épreuve du « sujet » en le dédoublant. - mise en exergue de la différence entre le « sujet » et sa « réponse ». **Mouvement rétrograde** : retour en arrière et sur le passé pour faire face à l'identité du « sujet ».
3. CONCLUSION :	**Strette** : - accélération du rythme d'échange. - point culminant de tension, tendant vers une résolution. - production d'une unité dans la différence.

3. (1) LA FUGUE	***Phèdre* de Jean Racine** **<u>Mise en scène</u> :** **Patrice Chéreau**	***Partage de midi* de Paul Claudel** **<u>Mise en scène</u> :** **Yves Beaunesne**
1. EXPOSITION	« Scènes d'exposition » : -(1) Acte I, scène 1 : Hippolyte et Théramène (vers 1-2, p. 35). -(2) Acte II, scène 1 : Aricie et Ismène (vers 367-368, p. 53).	« Scène de rencontre » entre Ysé et Mesa : acte I, scène 3 (p. 38-55).
Sujet	(1) Hippolyte = première voix : « Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène, Et quitte le séjour de l'aimable Trézène ». (2) Aricie = deuxième voix : « Hippolyte demande à me voir en ce lieu ? Hippolyte me cherche et veut me dire adieu ? ».	Mesa = première voix : « Qu'est-ce que vous lisez là qui est défait et déplumé comme un livre d'amour ? » (p. 38).
Réponse	(1) Théramène = troisième voix : « Quoi vous-même, Seigneur, la persécutez-vous ? » (vers 52, p. 37 ; « la » désigne Aricie). (2) Ismène = quatrième voix : « C'est le premier effet de la mort de Thésée » (vers 370, p. 57).	Ysé = deuxième voix : « Un livre d'amour » (p. 38).

Contre-sujet	(1) Hippolyte : « Ami, qu'oses-tu dire ? Toi qui connais mon cœur depuis que je respire, Des sentiments d'un cœur si fier, si dédaigneux, Peux-tu me demander le désaveu honteux ? » (vers 76-79, p. 38 ; Hippolyte interroge Théramène). (2) Aricie : « Ô toi ! Qui me connais, te semblait-il croyable Que le triste jouet d'un sort impitoyable, Un cœur toujours nourri d'amertume et de pleurs, Dût connaître l'amour, et ses folles douleurs ? » (vers 417-420, p. 55 ; Aricie s'adresse à Ismène).	-Ysé : « L'amour ? Nous parlions d'un livre. Mais l'amour même, Ça, je ne sais ce que c'est » (p. 38). -Mesa : « Eh bien, ni moi non plus. Cependant je puis com- prendre… » (p. 39). SUPERPOSITION ET ENTREMÊLEMENT DES DEUX VOIX -Ysé : « Il ne faut pas comprendre, mon pauvre monsieur ! Il faut perdre connaissance » (p. 39). ⬇ Marina Hands / Ysé enchaîne ses vers sans laisser à Éric Ruf / Mesa le temps d'exprimer sa pensée.

3. (2) LA FUGUE	***Phèdre* de Jean Racine** **<u>Mise en scène</u> :** **Patrice Chéreau**	***Partage de midi* de Paul Claudel** **<u>Mise en scène</u> :** **Yves Beaunesne**
2. DÉVELOPPEMENT	Acte II, scènes 2 (1, p. 57-60) & 3 (2, p. 61-62) : Hippolyte, Aricie et Ismène (1) & Théramène, Hippolyte, Aricie et Ismène (2).	« Le duo d'amour » entre Ysé et Mesa : acte II, scène 2 (p. 82-97).
Imitation	(1) 1. - * Éric Ruf / Hippolyte enchaîne les vers 485-486 (p. 58) sans laisser à Marina Hands / Aricie le temps d'exprimer sa pensée : « Du choix d'un Successeur, Athènes incertaine Parle de vous, me nomme, et le Fils de la Reine ». SUPERPOSITION ET ENTREMÊLEMENT DES DEUX VOIX - Aricie : « De moi, Seigneur ? » (vers 486, p. 58). - * Hippolyte : « Je sais, sans vouloir me flatter, Qu'une superbe loi semble me rejeter » (vers 487-488, p. 58).	1. -Mesa : « O femme entre mes bras ! » (p. 85). -Ysé : « Tu sais ce que c'est qu'une femme à présent ? ». -Mesa : « Je te tiens, je t'ai trouvée ». -Ysé : « Je suis à toi. Je ne me recule pas, je te laisse faire ce que tu veux ». -Mesa : « O Ysé, c'est une chose défendue ».

	2. - Hippolyte : « Ai-je pu résister au charme décevant… » (vers 522, p. 59). - Aricie : « Quoi, Seigneur ? » (vers 523, p. 59). (2) - Hippolyte : « Phèdre ? Que lui dirai-je ? Et que peut-elle attendre… » (vers 565, p. 61). - Aricie : « Seigneur, vous ne pouvez refuser de l'entendre. Quoique trop convaincu de son inimitié, Vous devez à ses pleurs quelque ombre de pitié » (vers 566-568, p. 61). - Hippolyte : « Cependant vous sortez. Et je pars. Et j'ignore Si je n'offense point les charmes que j'adore. J'ignore si ce cœur que je laisse en vos mains… » (vers 569-571, p. 61).	-Ysé : « Est-il vrai ? comme tu me serres à m'étouffer ! Pauvre Ysé ! je ne la croyais pas si défendue ! ». Ces superpositions vocales et cet entremêlement des deux voix actoriales se poursuivent jusqu'à ces vers d'Ysé par lesquels elle finit un de ses monologues (p. 91) : « Et moi, regarde-moi aussi, me voici. Et regarde chaque chose bien comme un vase que tu viens d'acheter, Et que tu fais reluire au soleil, et l'émail, et ce défaut que l'on éprouve avec l'ongle, Et la marque du fabricant ».

	- ** Aricie : « Partez, Prince, et suivez vos généreux desseins » (vers 572, p. 61-62).	2. -Ysé : « Certes il convient que je sois belle Pour ce présent que je t'apporte ». - Mesa : « Une chose inestimable en effet » (p. 91). 3. -Mesa : « Je te préfère, Ysé ! » (p. 92). -Ysé : « O parole comme un coup à mon flanc ! ô main de l'amour ! ô déplacement de notre cœur ! O ineffable iniquité ! ». Ces superpositions vocales et cet entremêlement des deux voix actoriales se poursuivent jusqu'à ces vers d'Ysé, par lesquels elle finit son monologue (p. 93) : « Je sente ton âme, un moment qui est toute l'éter-

		nité, toucher, Prendre La mienne comme la chaux astreint le sable en brûlant et en sifflant ! ». 4. -Ysé : « Me voici, Mesa. Pourquoi m'appelles-tu ? » (p. 94). -Mesa : « Ne me sois plus étrangère ! ».
Mouvement rétrograde, car les vers témoignent du souvenir, du temps et de la mémoire	(1) Hippolyte : « Depuis près de six mois honteux, désespéré, Portant partout le trait, dont je suis déchiré, Contre vous, contre moi vainement je m'éprouve. Présente je vous fuis, absente je vous trouve » (vers 539-542, p. 60).	1. -Mesa : « Ne sois point triste, ma femme ? » (p. 95). -Ysé : « Est-ce que je suis ta femme et ne suis-je pas la femme d'un autre ? ». 2. -Ysé : « Je suis celle qui est interdite. Regarde-moi, Mesa, car je suis celle qui est interdite » (p. 96).

		-Mesa : « Je le sais ». -Ysé : « Et est-ce que je suis pour cela moins belle et désirable ? » -Mesa : « Tu ne l'es pas moins ! » -Ysé : « Jure ! Et moi, je jure que tu es à moi et que je ne te laisserai point aller et que je suis à toi ». 3. -Mesa : « Ne dis point des paroles affreuses ! » (p. 96). -Ysé : « Et voici d'autres paroles :

		Il faut que cet homme que l'on appelle mon mari et que je hais Ne reste point ici, et que tu l'envoies ailleurs » (p. 97).

3. (3) LA FUGUE	***Phèdre* de Jean Racine** **<u>Mise en scène</u> :** **Patrice Chéreau**	***Partage de midi* de Paul Claudel** **<u>Mise en scène</u> :** **Yves Beaunesne**
3. CONCLUSION	Acte V, scène 1 : Hippolyte, Aricie et Ismène (p. 97-100).	« Scène finale » entre Ysé et Mesa : acte III, scène dernière (p. 134-150).
Strette	1. ** Aricie : « Partez, séparez-vous de la triste Aricie » (vers 1333, p. 97) : cette réplique répond à l'ultime énoncée par la protagoniste, à la scène précédente. 2. - Aricie : « Éclaircissez Thésée » (vers 1339, p. 97). - Hippolyte : « Hé ! que n'ai-je point dit ? » (vers 1340, p. 97). 3. - Hippolyte : « Sur les pas d'un Banni craignez-vous de marcher ? » (vers 1375, p. 98). - Aricie : « Hélas ! qu'un tel exil, Seigneur, me serait cher ! » (vers 1376, p. 99).	1. -Ysé : « Mesa, je suis Ysé. C'est moi » (p. 135). -Mesa : « Est-ce toi-même ? Que de fois je t'ai vue en rêve ! Est-ce que c'est un rêve encore ? Est-ce que tu vas de nouveau cesser ? » -Ysé : « Ce n'est pas un rêve ; Mesa, les rêves sont finis. Il n'y a plus que la vérité ».

	4. - Aricie : « Mais vous m'aimez, Seigneur. Et ma gloire alarmée… » (vers 1385, p. 99). - Hippolyte : « Non, non : j'ai trop de soin de votre renommée » (vers 1386, p. 99). 5. Hippolyte : « Nous le prierons tous deux de nous servir de Père » (vers 1401, p. 99). → FIN suspensive de la « fugue », car le mot « Père » doit apparaître comme un couperet et annoncer **l'arrivée scénique de Thésée**, incarnation de l'interdit. 6. Aricie : « Le Roi vient. Fuyez, Prince, et partez promptement. Pour cacher mon départ je demeure un moment » (vers 1407-1408, p. 100). **Arrivée de Thésée (vers 1411-1412).** « Allez, et laissez-moi quelque fidèle guide, Qui conduise vers vous ma démarche timide.	2. -Mesa : « Plus rien, plus rien à attendre ? » (p. 136). -Ysé : « Plus rien que l'amour à jamais, plus rien que l'éternité avec toi ! » (p. 137). 3. - Mesa : « je consens à toi » (p. 144) -Ysé : « Je consens à toi, Mesa » (p. 144).

	Songe à tout, chère Ismène, et sois prête à la fuite » (vers 1409-1410 et vers 1413, p. 100).	

Analysons, dès à présent, ces différents tableaux en détail. Nous considérons les scènes 1 de l'acte I (Hippolyte et Théramène) et II (Aricie et Ismène) de *Phèdre* de Jean Racine et la scène 3 de l'acte I de *Partage de midi* de Paul Claudel (Ysé et Mesa) dans les mises en scène de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne comme des scènes d'« exposition », car ces séquences posent les balises et les fondations du « sujet » de la fugue, à savoir l'amour prohibé par une figure d'autorité.

En effet, tandis qu'Hippolyte (« première voix ») confie à Théramène, à la scène 1 de l'acte I, son désir de fuir Trézène pour retrouver son père Thésée et par là même taire la vraie raison de son départ — en l'occurrence, fuir Aricie — cette dernière (« deuxième voix ») interroge Ismène, lors de la scène 1 de l'acte II, car elle s'avère étonnée que le jeune prince veuille s'entretenir avec elle, à la suite de l'annonce de la mort de Thésée. Quant à Mesa (« première voix »), à l'orée de la scène 3 de l'acte I, il interroge Ysé sur sa lecture, digne d'un « livre d'amour ». La conversation est ainsi engagée et les dés jetés, d'entrée de jeu.

Une fois le « sujet » énoncé, la « deuxième voix » engage la « réponse », à laquelle la « première voix » répondra par un « contre-sujet » et instaurera une structure cyclique à la fugue. *De facto*, au fil du dialogue, Théramène (« troisième voix ») introduit une « réponse » quand il fait part à Hippolyte de sa surprise à l'évocation d'Aricie. Le jeune prince s'empressera d'énoncer un « contre-sujet » et tenter de revenir vainement sur ses aveux. Quant à Ismène (« quatrième voix »), elle souhaite convaincre Aricie que le décès de Thésée la rend libre de ses choix. La jeune femme énoncera dès lors son « contre-sujet » en faisant part à sa gouvernante de ses désirs contrariés, tout comme Hippolyte s'est préalablement livré à cet exercice face à Théramène. Pour ce qui est d'Ysé (« deuxième voix »), elle pose d'une part la « réponse » en n'éludant pas la question posée par Mesa et d'autre part le « contre-sujet » en comparant l'amour et le livre — qui fait l'objet de l'interrogation liminaire — et en faisant référence à la perte de connaissance. Dès cet instant, les voix de Mesa (« première voix ») / Éric Ruf et d'Ysé (« deuxième voix ») / Marina Hands ne vont pas cesser de se superposer et de s'entremêler.

Après « l'exposition », place au « développement » avec les scènes 2 et 3 de l'acte II de *Phèdre* de Jean Racine et la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel. Lors de ces séquences, il existe tout d'abord une « imitation » incessante entre Hippolyte (« première voix ») et Aricie (« deuxième voix ») et Mesa (« première voix ») et Ysé (« deuxième voix »). En effet, qu'il s'agisse de politique ou d'amour, Hippolyte et Aricie enchaînent les vers sans que l'un ne laisse le temps à l'autre de s'exprimer, tant leur parole prend le pas sur leur pensée.

Ce même phénomène est observable entre Mesa (« première voix ») et Ysé (« deuxième voix »), dans le cadre du « duo d'amour » (scène 2, acte II). De fait, toute cette séquence est fondée sur des superpositions vocales et un entremêlement des voix entre Marina Hands et Éric Ruf. Ensuite, un « mouvement rétrograde » a lieu quand Hippolyte se souvient devant Aricie que son amour (réciproque) est né plus de six mois avant leur rencontre en face-à-face (scène 2, acte II). Quant à Ysé, à la fin du « duo d'amour » (scène 2, acte II), elle précise à Mesa ce qui les sépare l'un de l'autre et les rend « couple d'amants maudits », autrement dit le fait qu'elle demeure « interdite » : elle s'avère une femme mariée. C'est pourquoi elle exigera de Mesa qu'il tue De Ciz afin de vivre leur amour.

À l'issue de l'« exposition » et du « développement », advient la « conclusion » grâce à la scène 1 de l'acte V de *Phèdre* de Jean Racine et à la scène 3 de l'acte III, soit la scène finale de *Partage de midi* de Paul Claudel. Les coupes textuelles opérées par Patrice Chéreau assurent une continuité entre la fin de la scène 3 de l'acte II et la scène 1 de l'acte V, car Aricie termine une séquence et commence la suivante par le verbe à l'impératif : « Partez » et introduit ainsi la « strette » de la fugue. En effet, la jeune femme souhaite coûte que coûte convaincre Hippolyte de rétablir la vérité auprès de Thésée. Le jeune prince lui laisse à peine le temps d'exprimer sa pensée pour mieux lui couper la parole, avant de lui proposer de fuir à ses côtés et de l'épouser. L'urgence de la situation rend la fin de la « fugue » suspensive, car le mot « Père » doit apparaître comme un couperet et annoncer l'arrivée scénique de Thésée, incarnation de l'interdit. Malgré cela, Aricie a tout de même le temps de répondre à Hippolyte et de lui confier qu'elle se sent prête à fuir avec lui et à devenir son épouse. Quant à la « strette » de la scène finale de *Partage de midi* (scène 3, acte III), elle a trait à la reconnaissance de Mesa et d'Ysé, entre rêve et réalité et à leur consentement mutuel.

Au terme de cette approche comparée de la diction de Marina Hands / Aricie et Ysé et d'Éric Ruf / Hippolyte et Mesa dans les mises en scène chéraldienne et beaunesnienne de *Phèdre* de Jean Racine et de *Partage de midi* de Paul Claudel, force est de constater que la « fugue », autrement dit la superposition et l'entremêlement des voix des deux acteurs, intervient lors de répliques capitales. Autant de nœuds dramatiques qui demeurent cardinaux pour l'avancée de l'action.

Au vu de ce qui précède et de l'importance de la musique, du son et du bruit dans les deux spectacles qui ont fait l'objet de nos analyses[1836], il nous apparaît opportun de postuler que nous avons affaire ici à un « poème théâtral contemporain », à savoir une « forme-sens » et un « espace dialogique de frottement ou de collage entre sons, images, corps, frottement générateur de sens inattendu »[1837], où les corps affrontent la parole et où la langue — en l'occurrence racinienne et claudélienne, caractérisée par une musicalité intrinsèque, tant rythmique que langagière — devient musique : « [L]a chair se révèle par la langue. La "musique" dans un sens très élargi, est d'abord dans la langue parce qu'elle est corps, et la musique, — au sens littéral cette fois-ci — en est le prolongement »[1838]. En définitive, la langue est « le lieu où se rencontrent le corps et le sens »[1839]. N'est-il pas troublant de remarquer que Clément Hervieu-Léger définit le travail de Patrice Chéreau en ces termes ? :

> La recherche de sens et de sens juste, à partir d'une compréhension intrinsèque des mots, n'a pour objectif que d'être 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[1840].

Il s'agit bien là du legs de ce metteur en scène à ses héritiers, au premier rang desquels Yves Beaunesne et cela transparaît dans les interprétations des deux acteurs qui constituent « le liant » entre ces deux créateurs : Marina Hands et Éric Ruf[1841].

[1836] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux p. 392-402.

[1837] Idée-force de Pierre Longuenesse.
Pierre Longuenesse, *Le modèle musical dans le théâtre contemporain. L'invention du poème théâtral*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 165 et 169.

[1838] *Ibid*., p. 172.
Pierre Longuenesse semble partager le point de vue adopté d'une part par Charles Bally pour qui le « style » d'un auteur s'apparente à la langue au prisme de l'individu.
D'autre part, Pierre Longuenesse paraît donner raison à Henri Meschonnic, selon lequel la langue est corps.
Le vendredi 28 janvier 2022, nous avons assisté, à l'Université de Lorraine à Metz, à la soutenance de thèse de Geoffrey Miltgen sur la « posture littéraire » de Marguerite Duras. Au cours de cet événement, notre directrice de thèse, Sylvie Freyermuth — qui faisait d'ailleurs partie du jury — n'a pas manqué de mentionner ces deux informations.
- Jean-Michel Adam, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1997, 223 p.
- Henri Meschonnic, « Manifeste pour un parti du rythme », article consulté en ligne sur http://www.francopolis.net/francosemailles/meschonnic2.htm le 31 août 2022.

[1839] Pierre Longuenesse, *Le modèle musical dans le théâtre contemporain. L'invention du poème théâtral*, *op. cit.*, p. 178.

[1840] Propos de Clément Hervieu-Léger dans : Marie-Laure Blot (dir.), *op. cit.*, p. 38.
Référence reprise par Valérie Nativel dans sa thèse de doctorat :
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 306.

[1841] Delphine Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », in *Nord'*, n° 26, 1995, p. 19-33.
Nous avons déjà cité cette référence dans notre « introduction générale », p. 23.

CONCLUSION GÉNÉRALE

1. Revivre un « choc poétique »

Réalisé par Catherine Lemire, le dix-neuvième épisode sur les trente proposés par Anne Martin-Fugier pour France Culture de *Grande et petite histoire de la Comédie-Française. De Napoléon à la Grande Guerre* s'intéresse à l'entrée de la comédienne Sarah Bernhardt à la Comédie-Française[1842]. Voici, par ordre d'ancienneté au Théâtre-Français[1843], la distribution de cet enregistrement radiophonique intitulé « Sarah Bernhardt 1862-1863 » :

- Alain Pralon : le Narrateur ;
- Catherine Hiegel : Madame Guérard (costumière) ;
- Éric Ruf : Achille (personnage d'*Iphigénie* de Jean Racine, amant d'Iphigénie) ;
- Céline Samie : Mademoiselle Barretta (comédienne de la Comédie-Française) ;
- Julie Sicard : Marie Lloyd (comédienne qui a partagé le Conservatoire avec Sarah Bernhardt) ;
- Marina Hands : Sarah Bernhardt (comédienne) et Iphigénie (*Iphigénie* de Jean Racine, amante d'Achille) ;
- Yann Collette : Édouard Thierry (Administrateur Général de la Comédie-Française de 1859 à 1871).

Le 1er septembre 1862, Sarah Bernhardt intègre, à l'âge de 18 ans, la troupe de la Comédie-Française et y initie sa carrière par le rôle d'Iphigénie dans l'œuvre éponyme de Jean Racine[1844]. Ces prolégomènes introductifs énoncés par le Narrateur, l'archive audio s'ouvre sur les voix singulières de Marina Hands et Éric Ruf. Les deux acteurs, tout à la fois, lisent à haute voix, profèrent et jouent respectivement les amants que sont Iphigénie et Achille. Lors de la scène 6 de l'acte III de cette tragédie racinienne, Achille entend, contre l'avis d'Iphigénie, empêcher Agamemnon, le père de cette dernière, de réaliser son affreux dessein, à savoir tuer sa fille sur ordre des dieux afin que les vents lui soient favorables.

[1842] *Fictions / Le Feuilleton*. 2007. Émission radio. Animée par Anne Martin- Fugier. Diffusée le 12 avril 2007. France Culture.
[1843] Autre nom donné au XIXème siècle à la Comédie-Française.
[1844] Aux dires d'Alain Pralon, le célèbre portrait de Sarah Bernhardt peint par Félix Nadar est particulièrement fidèle à la réalité historique.
Fictions / Le Feuilleton. 2007. Émission radio. Animée par Anne Martin- Fugier. Diffusée le 12 avril 2007. France Culture.

Cette scène est en tous points comparable à un duo / duel amoureux où l'un cherche, coûte que coûte, à convaincre l'autre. Dans la mesure où Marina Hands et Éric Ruf lisent le texte racinien dans le cadre précis d'une émission radiophonique, leur diction est plus rapide que s'ils jouaient cette séquence d'*Iphigénie* sur un plateau de théâtre[1845]. C'est cela qui nous a particulièrement intéressée.

Soit ces propos de Maria Casarès : « Beaucoup de grands textes poétiques sont […] faits pour le théâtre, mais aussi pour être dits devant un micro »[1846]. En l'occurrence, que le théâtre racinien et claudélien puisse faire l'objet autant d'une représentation (« extime ») que d'une lecture sur les ondes radiophoniques (« intime ») nous paraît être l'union parfaite qui définit notre démarche réflexive. Qu'est-ce qui différencie donc une scène jouée sur scène d'une lecture radiophonique d'une séquence ? Comment l'intime est-il mis en jeu dans ce contexte et de quelle manière parvient-il à « s'extimer » ?

Pour ce faire, nous avons proposé, en annexe[1847], une analyse de la diction de Marina Hands et d'Éric Ruf dans le contexte de cette lecture effectuée pour France Culture de la scène 6 de l'acte III d'*Iphigénie* de Jean Racine. Il ressort qu'à la simple écoute des voix de Marina Hands et Éric Ruf, notre imaginaire se met à fonctionner. Nous pouvons sans peine entrevoir ce que donnerait leur échange sur scène grâce à la force de ces deux acteurs, à leur voix et au « pouvoir magique des mots […]. La scène de la fiction radiophonique est une onde, immatérielle, invisible, magnétique, acoustique, c'est aussi une sensation qui se propage […], un mouvement aussi léger qu'une vague, entêtant, intime, venant déranger, bousculer, distraire "l'autre", en l'arrachant à sa solitude intérieure »[1848]. Selon Blandine Masson, la « fiction radiophonique » permet de « créer des images mentales intimes et uniques, de faire voir et ne rien montrer […], [car] elle touche l'intime de chaque être. Les mots mis en ondes à travers les voix […] perturbent le silence et engendrent des images, des émotions et des rêves »[1849]. Proche

[1845] C'est précisément ce qu'affirment également Marie-Madeleine Mervant-Roux et Julia Gros de Gasquet à propos de Sarah Bernhardt enregistrant, en 1903, l'aveu de Phèdre à Hippolyte sur cylindre, pour les ondes radiophoniques.
Soit ces propos de Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos de Sarah Bernhardt : « [C]omposer pour ce média quelque chose qui est tout de même déclamatif ».
9 min. 20.
Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.
[1846] Propos de Maria Casarès confiés, en 1992, à Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 2095 et 2112].
[1847] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux p. 557-567.
[1848] Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 48 et 62].
[1849] *Ibidem*.

de la lecture à voix haute et se situant entre le théâtre (direction) et le cinéma (tournage), la « fiction radiophonique » met ainsi en exergue les mots portés par la voix des comédiens.

D'après le poète Arthur Rimbaud, nous dit Blandine Masson, Alfred de Musset a inventé le « théâtre radiophonique », c'est-à-dire « le théâtre de ceux qui ferment les yeux pour voir »[1850]. En 1832, avec *Un spectacle dans un fauteuil*, Alfred de Musset a créé des pièces qui, à défaut d'être montées, nécessitent un « "lecteur auditeur" »[1851] à l'imagination exacerbée : « Alfred de Musset, bien avant Paul Claudel, a compris le pouvoir de création sonore et visuelle des mots, et la forme particulière de connaissance que suscite l'écoute »[1852]. Jacques Copeau oppose, quant à lui, la représentation théâtrale au micro radiophonique. Tandis que la première a trait à la monstration et à l' « extimité », le second concerne davantage le gros plan, la confidence, l'invisible et l'imagination par le truchement intime de la voix : « ni la mimique du visage ni celle du geste ne sont là pour compléter le sens, pour rendre intelligible par le jeu ce qui n'est pas nettement audible par la diction. L'interprétation devant le micro est une lecture »[1853]. Dès lors, qu'en est-il de l'incarnation proprement dite ? : « Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle au micro n'est pas désincarnée. Au contraire. Elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscrétion »[1854].

Soit ces propos d' Éric Ruf quant au théâtre racinien :

> [L]'exercice de la radio est assez magistral et assez formidable pour cela, parce qu'on arrive dans cet exercice-là à garder une réunion de ces deux fantasmes [oratorio et incarnation]. On arrive à faire les deux : […] à être concret, parce que, dans une lecture à vue, on se donne quelques […] points finaux qu'il faut atteindre. On a le temps de se mettre […] d'accord sur […] la clarification de la pensée […], et en même temps la présence du micro va chercher quelque chose d'un ordre musical et […] extrêmement sensible […]. Je crois que c'est Copeau qui disait que Racine pourrait être ou est […] un auteur radiophonique et ça n'est pas faux, car, […] quand on le joue à la Salle Richelieu, la profération, qui est induite par le fait qu'il y a des gens qui sont très […] loin, [est] quelque chose qui sort un petit peu de nous-mêmes, qui ne va pas chercher chez l'humain tout simplement, parce que Racine — c'est pour cela que c'est un grand classique — décrit […] nos jalousies, […] nos humanités, […] nos peurs de l'autorité […] [le] pouvoir et [l]es sentiments […] tout ça nous décrit […]. Donc le fait de pouvoir approcher grâce au micro quelque chose de l'ordre de l'intériorité, tout en gardant quelque chose de l'ordre de la forme, c'est un média absolument génial pour Racine[1855].

[1850] Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 429].
[1851] *Ibidem*.
[1852] *Ibid*. [Kindle, emplacement 464].
[1853] Propos de Jacques Copeau repris par Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 992].
[1854] *Ibid*. [Kindle, emplacement 1003].
[1855] Propos d'Éric Ruf.
Fictions / Théâtre et cie. 2017. Émission radio. Animée par Blandine Masson. Diffusée le 19 novembre 2017. France Culture.

Marina Hands abonde en son sens :

> Cela permet une sorte de transe sensorielle, la radio […], une sorte d'immersion sensorielle que je trouve très nécessaire, moi, pour plonger dans la matière du texte, et, en fait, [l]e corps […], je pense qu'[…] il faut le mettre dans la voix, dans l'expression et la pensée, puisqu'il n'y a rien d'autre […]. On ne peut pas évacuer cette énergie ailleurs, physiquement. Et […] cette contrainte, je pense qu'elle est bénéfique pour l'expression[1856].

Blandine Masson le confirme :

> On peut avoir tous les registres […] de l'expression […], avec beaucoup de corps […]. Aucun acteur n'est figé à son micro […]. Le corps est […] extrêmement présent […]. Tout le corps est là […] mais, effectivement, comment [place-t-on] le corps dans la voix et dans l'expression ? Moi, j'adore la radio pour cela ![1857].

À l'image du répertoire racinien, Maria Casarès avait confié la même chose à Blandine Masson, relativement au théâtre claudélien :

> Cette histoire d'intimité, cette notion d'intimité, m'a toujours poursuivie, intérieurement, intimement, au théâtre. Parce qu'elle me poursuit dans la vie. C'est peut-être de la sauvagerie […]. Par rapport au théâtre, passé les difficultés premières que l'on a avec la technique, je trouve que l'endroit, la manière qui est la plus intime, qui permet le plus d'intimité, c'est le micro […] [pour] raconter une histoire, mais vraiment presque à nu… et cette histoire c'est le texte […]. Je pense aux textes des poètes, à Claudel […], même si c'est théâtral… ce sont des grappes de raisin dans la bouche quand on dit le texte de Claudel, une espèce de sensualité… Il m'est arrivé de le jouer à la scène, où bien sûr il fallait le projeter. Mais pour le projeter, il faut vraiment arriver d'abord à une intimité […]. Il faut vraiment en avoir le chant en soi. D'ailleurs on n'a qu'à se laisser aller à Claudel : si on respecte les virgules et les versets, si on respecte la respiration, dans une scène où il faut arriver à l'émotion, l'émotion arrive toute seule. On n'a pas besoin de la chercher ou de l'inventer. Le texte vous la donne. Mais c'est un texte secret aussi, extrêmement secret […], dire cela à la radio ; […] cela devient le poème, sans l'espace […], et c'est le texte qui crée l'espace […][1858].

C'est exactement ce que disait aussi Alain Cuny :

> J'ai pensé à ce thème, l'intime, et j'ai pensé à cette réflexion de Rilke : « Notre intérieur nous environne comme un lointain parfaitement exercé ». Cet intérieur qui nous environnait — comme peut-être, pour Nietzsche, il n'est rien de plus beau qu'un visage enveloppé de son âme — ce pourrait être la technique merveilleuse nous permettant, précisément d'être un tant soit peu là. Bien sûr en scène, cet accent intime, je crois, est recherché par chacun de nous : je parle des comédiens […]. Quand je fais une lecture, j'engage mon intime, je l'engage depuis mon âge de conscience évidemment. Depuis le premier mot jusqu'au dernier. Parce que cet intime, cette parole, cet accent, cette lumière, ce feu… encore une fois je suis persuadé que nous sommes tous, chacun à notre manière, à la recherche de ce feu, de cette lumière et de cet intime […]. [Dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel], [l]e hanneton cherche à traverser [une] vitre, comme nous cherchons à aller vers l'autre, vers un extérieur de l'autre qui serait d'ailleurs notre intérieur […]. Lorsque je fais une lecture intégrale de *Phèdre*, je cherche dès le premier vers, à travers tous les personnages, vraiment, un impact total[1859].

[1856] Propos de Marina Hands.
40 min. 36-41 min. 28.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Marina Hands, Blandine Masson. Quelle Comédie ! ép.20 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 1er février 2022.

[1857] Propos de Blandine Masson.
42 min. 12-43 min. 18.
Comédie-Française, « Éric Ruf, Marina Hands, Blandine Masson. Quelle Comédie ! ép.20 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 1er février 2022.

[1858] Propos de Maria Casarès confiés, en 1992, à Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 2095 et 2112].

[1859] Propos d'Alain Cuny confiés, en 1992, à Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 2128 et 2145].

Cette épure caractéristique du dispositif radiophonique fait directement écho, nous semble-t-il, à la bifrontalité, si chère à Patrice Chéreau, autrement dit à un espace nu intimement habité par la voix et le corps des comédiens [1860] :

> Diriger un acteur, c'est d'abord éprouver « qui » il est, sa formation, sa respiration, son rythme, pour ensuite le guider dans le texte, le délivrer de la peur […], et l'amener le plus près possible de ce moment rare où le texte semble avoir été écrit pour lui. Ce moment de suspension que l'on peut justement nommer, je crois, secret de l'acteur […], quelque chose d'indéfinissable qui touche au sacré[1861].

Autant prolongation du chapitre sur « la lecture à haute voix comme "ascèse de l'intime" »[1862] que point d'orgue de la seconde partie de notre thèse consacrée à la diction des acteurs, ces détours poétiques nous amènent à nous interroger une nouvelle et ultime fois : cette thèse de doctorat n'avait-elle pas pour visée de comprendre, autant que faire se peut[1863], ce « choc poétique » — tel que Gabriel Dufay le définit[1864] — ressenti à l'écoute vocale et à la vision corporelle de Marina Hands et Éric Ruf, d'une part, dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et, d'autre part, dans le spectacle d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel ? S'intéresser à des acteurs, à leur jeu, à leur interprétation guidée par un metteur en scène, à leur voix et à leur façon de s'approprier un texte, n'est-ce pas, d'une certaine manière, faire l'expérience de son propre « laboratoire intime »[1865], et choisir de s'y confronter ?

C'est ainsi que nous en revenons à l'objectif central de notre thèse intitulée *Figures de l'intime et de l'extime : réflexions autour du jeu de Marina Hands et Éric Ruf face à* Phèdre *de Jean Racine et* Partage de midi *de Paul Claudel*. Tout au long de notre étude doctorale, nous avons entendu soutenir, avec ferveur, l'hypothèse selon laquelle Marina Hands et Éric Ruf s'avéraient capables de témoigner d'une « extimité » par le biais d'une « gestique » corporelle singulière et d'une « intimité », en raison d'une diction « chantée » de la langue versifiée, qu'il s'agisse de l'alexandrin racinien ou du vers libre claudélien ; d'où notre problématique énoncée en ces termes : « Comment l'extime de la gestique corporelle et l'intime de la diction "chantée"

[1860] Nous paraphrasons Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 1924].
[1861] Ces mots de Blandine Masson, Patrice Chéreau aurait très bien pu les dire.
D'ailleurs, elle cite ces mots du metteur en scène : « Être celui ou celle par qui les acteurs vont être bien ».
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 1924 et 1940].
Rappelons qu'à partir de 2003, année de sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine, Patrice Chéreau commence à pratiquer la lecture à voix haute.
[1862] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur aux p. 247-275.
[1863] En effet, Ysé ne dit-elle pas à Mesa, lors de leur rencontre à la scène 3 de l'acte I du *Partage* claudélien : « Il ne faut pas comprendre, mon pauvre Monsieur, il faut perdre connaissance » !?
[1864] Nous renvoyons le lecteur à notre « introduction générale », p. 14-15 .
[1865] Nous paraphrasons Blandine Masson.
Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 1924].

de Marina Hands et Éric Ruf donnent-ils accès à la musicalité de la langue racinienne et claudélienne ? ».

Nous entendons, dès à présent, reprendre ici les notions se logeant au cœur de notre démarche réflexive. Il nous paraît tout d'abord utile de préciser à nouveau que l'intime sur scène est proprement un paradoxe, dans la mesure où il a trait à « un processus d'extimation : le sujet se confronte à la "violence de l'extériorité" et le langage de l'intimité se confond avec l'observation de la surface des choses et de l'horizon des expériences »[1866]. L'intime peut donc faire l'objet de représentations, car il confronte à la fois à soi-même et à l'autre. En ce sens, l'intime défie la représentation, en tant qu'il donne forme à « ce qui reste à jamais hors de portée de tout regard extérieur »[1867]. Si l'intime renvoie à ce qui est le plus intérieur, l'extime désigne ce qui se situe le plus à l'extérieur de soi. En miroir du rapport qu'entretient l'*intime* avec l'*intimité*, il nous est également possible de lier l'*extime* à l'*extimité*.

Gilles Declercq reprend la notion de « gestique » au dictionnaire d'Alain Rey[1868], selon lequel ce terme désigne « l'ensemble des gestes et attitudes en tant que moyen d'expression »[1869]. En l'occurrence, un moyen d'expression se doit d'être intelligible pour autrui. Définie ainsi, la « gestique » peut paraître opposée à « l'intime ». Si un geste advient, c'est parce qu'il y a extériorisation, et, par conséquent, « extimation ». Preuve s'il en est que « l'extime » apparaît comme l'envers de « l'intime ».

Quant à la « diction », Julia Gros de Gasquet rappelle que, si ce vocable est fréquemment confondu avec la « déclamation » et la « prononciation », à l'origine, ces trois acceptions rhétoriques sont bien différentes les unes des autres[1870]. En effet, la *dictio*, la *pronuntatio* et la *declamatio* renvoient à des réalités distinctes. La *dictio* est liée à la grammaire et concerne le choix des mots, la construction des phrases, des périodes et désigne l'intelligence de l'auteur. La *pronuntatio* concerne davantage le débit de l'orateur et à l'art de dire. En ce qui concerne la *declamatio*, elle a plutôt trait à la prononciation. Dès lors, tandis que la *dictio* est affaire de l'auteur, la *declamatio* est l'objet d'étude réservé à l'orateur, à l'avocat et au comédien. Pour ce qui est de l'art de la prononciation, il est à la fois lié à la déclamation et à la diction. Au tournant des XVIII^{e}-XIX^{e} siècles, grâce à des comédiens renommés tels que Lekain

[1866] Aline Mura-Brunel, « Intime/Extime-Introduction », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *op. cit.*, p. 5.
[1867] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 80.
[1868] Gilles Declercq, « Chéreau/Racine : l'improbable rencontre », *op. cit.*, p. 115-135.
[1869] Alain Rey, « geste », *op. cit.*, p. 887.
[1870] Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, 396 p.

ou Talma, la « déclamation » devient « diction » et tend ainsi progressivement vers sa signification actuelle, à savoir l'art de dire, de prononcer, de phraser, de respirer, d'interpréter et donc de jouer.

Timothée Picard définit, quant à lui, la « musicalité » en ces termes : « Le mystère du Moi dans son lien avec le langage se confond avec celui de la musique […], le Moi est-il dicible ou non ? […]. Il est alors souvent répondu qu'il faut le musicaliser dans l'écriture. Ce serait le seul moyen de l'appréhender dans toute sa complexité »[1871]. Concevoir la parole comme musique et réciproquement la musique comme parole, cela revient d'une part à faire dialoguer les hommes, créateurs comme récepteurs (la « diction »). D'autre part, cela permet d'envisager le rôle prédominant du corps, des intentions tant dramatiques que dramaturgiques et des gestes (la « gestique »). Après tout, le théâtre n'est-il pas un mariage fertile entre les corps d'acteurs et les textes d'auteurs ?

Les processus signifiants de ces données étant tapis dans les modèles préétablis, les idées reçues, les ruptures, les détours et les exceptions, nous avons choisi de faire appel à la triade rhétorique aristotélicienne : l'ethos, le logos et le pathos[1872]. En effet, l'ethos concerne la confiance en l'émetteur, porteur du message discursif. La « gestique » — telle que nous l'avons définie précédemment — nous paraît en être sa parfaite illustration. Si le logos renvoie davantage au message discursif, alors la « diction » — considérée comme moyen d'expression porteur du message — y correspond en tous points. Enfin, si le pathos a proprement trait à l'émotion du récepteur, c'est la « musicalité » qui semble importante dans ce cadre, au vu de ce que nous venons d'expliciter.

[1871] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit*., p. 232.
[1872] Emmanuelle Danblon, « Quels mots pour convaincre ? », *op. cit*., p. 13.

En ce qui concerne la notion de « langue », elle est, à en croire l'acteur Bernard Bloch[1873], résolument complexe à définir :

> Il y a sûrement une langue du théâtre, mais elle est multiple. Il y a *des* langues du théâtre. Ce qui est sûr, c'est que c'est une langue orale, avec toutes les nuances et toute la diversité qu'il peut y avoir dans les oralités. Elle est faite pour être dite, mâchée, incarnée (ou désincarnée !), mais en tout cas « prononcée ». Prononcée ne veut pas dire verbalisée : au théâtre, il y a des langues qui peuvent être muettes, des langues sans texte, sans texte intelligible, sans texte parlé[1874].

D'après ce comédien, la langue théâtrale est, par nature, différente de la langue littéraire. Dès l'instant où un texte est prononcé, la ponctuation diffère de celle qui est écrite. Jouer un texte induit donc de laisser la phrase en suspens en vue d'aiguiser au mieux l'attention du public.

Toutes ces définitions étant à nouveau précisées, passons maintenant en revue le déroulement de notre étude. Dans le cadre de notre réflexion doctorale divisée en deux grandes parties, nous avons tenu à insister fortement sur la filiation manifeste existant entre les auteurs (Jean Racine et Paul Claudel), les metteurs en scène (Patrice Chéreau et Yves Beaunesne) et les acteurs envisagés (Marina Hands et Éric Ruf). Le théâtre étant par nature considéré comme un objet hybride qui oscille entre écriture et représentation[1875], nous avons souhaité conjoindre l'analyse dramaturgique et l'analyse textuelle, chacune paraissant les deux versants de notre travail, tant l'un demeure l'avers et le revers de l'autre. Il s'agit là proprement de deux réalités : d'une part, la dramaturgie des corps et des voix, et d'autre part, le texte considéré dans sa globalité.

Dès lors, la première partie : « L'intimité d'un corps-à-corps palimpseste comme voie d'accès à la musicalité de la langue » faisait, par son intitulé, écho à *Palimpsestes*, essai de Gérard Genette dans lequel le théoricien témoigne du fait qu'un écrivain entend faire acte de mémoire en évoquant, dans un texte inédit, un texte préexistant[1876]. Les metteurs en scène, Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, procèdent exactement de la même façon, tant leurs créations se ressemblent et se nourrissent les unes les autres.

Figure théâtrale émergeante dans les années 1960, Patrice Chéreau a mis au jour, dès ses premières créations au Lycée-Louis-le-Grand à Paris, au Théâtre Gérard-Philipe à Sartrouville et au Piccolo Teatro à Milan, une « problématique de la subjectivité »[1877]. Comme

---

[1873] Bernard Bloch, « La langue du théâtre, article consulté en ligne sur SkS07-Bloch-Langue-theatre.pdf (revue-secousse.fr) le 9 mars 2022.
[1874] *Idem.*
[1875] Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 17-18.
[1876] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, 480 p.
[1877] Nous reprenons les termes employés par Anne-Françoise Benhamou dans :
Anne-Françoise Benhamou, « Chéreau, Brecht et Althusser. *L'Intervention,* geste inaugural », *op. cit.*, p. 34.

nous l'avons envisagé dans un premier chapitre, cela semble un terrain et un terreau extrêmement fertiles pour l'intime. Artiste initialement engagé, Patrice Chéreau a fini par s'individualiser et par s'émanciper en imposant ses propres motifs et ses obsessions récurrentes. C'est ainsi qu'il est passé de l'influence de la « forme dramatique » sur la société à « l'expressivité d'une intériorité confrontée à l'altérité »[1878].

Des années 1960 à 1980, le théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville, le Théâtre National Populaire (T. N. P.) à Villeurbanne et le Théâtre des Amandiers à Nanterre se sont avérés les trois lieux qui lui ont permis de faire évoluer son rapport au théâtre et d'affirmer peu à peu son style. Quand le théâtre Gérard-Philipe de Sartrouville accueille un jeune artiste, partisan de l'idée vilarienne du « théâtre dans la cité », le Théâtre National Populaire (T. N. P.) fait place désormais à un metteur en scène souhaitant imposer ses créations à tel point qu'en 1982, Patrice Chéreau façonne le Théâtre des Amandiers à Nanterre selon ses désirs.

Convaincu que les textes théâtraux sont porteurs d'une vision de l'Histoire[1879], Patrice Chéreau crée en 1964 à l'âge de vingt ans, *L'Intervention* de Victor Hugo. Interprétée par Hélène Vincent, Marcinelle, l'héroïne de cette pièce, apparaît comme une nouvelle Lucrèce Borgia, soit une jeune femme brutale, agressive et révoltée contre l'ordre politique établi[1880]. La linéarité voulue par Victor Hugo a été brisée par le metteur en scène pour mieux révéler la complexité de l'intrigue[1881]. Émerge, dans ce cadre, une « problématique de la subjectivité ».

Selon Jean-Pierre Sarrazac, le « théâtre intime » — notion due au dramaturge suédois August Strinberg à l'orée du XX^{ème} siècle — a donné naissance à une dramaturgie de la subjectivité où le passé refoulé est lisible dans l'intériorité. Comparable à un théâtre de chambre, le « théâtre intime » met en tension « l'intime », « le cosmique » et le « moi »[1882]. L'intériorité et l'intrasubjectivité sont ainsi mises en valeur par un « phénomène d'insularisation »[1883]. En l'occurrence, les textes que Patrice Chéreau choisit de mettre en scène traitent toujours d'un sujet humain, d'un moi et d'une subjectivité marginale, en lutte et en crise avec la société. L'intime s'affirme là par deux biais, c'est-à-dire l'intellectuel aux prises avec

[1878] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.*, p. 35.
[1879] Françoise Zamour, « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *op. cit.*, p. 223.
[1880] Cette féminité singulière s'avère également importante pour Yves Beaunesne quand il met en scène *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck et *Partage de midi* de Paul Claudel.
[1881] Propos de Patrice Chéreau :
Julien Centrès, *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968, op. cit.*, p. 18.
[1882] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, quatrième de couverture.
[1883] *Ibid.*, p. 11.

ses idéaux militants et politiques et l'individu soumis à ses désirs, au premier rang desquels l'amour. Cette double perspective permet à l'artiste de lier l'intime et le politique et de faire dialoguer le microcosme (le théâtre du moi) avec le macrocosme (le théâtre du monde)[1884].

C'est ainsi que, dans un deuxième chapitre, nous avons envisagé l'idée selon laquelle le huis clos secret des répétitions permettait à Patrice Chéreau de (re)chercher chez les acteurs leur intimité en vue de l'extérioriser au mieux et de raconter des histoires avec eux à destination d'un public. *De facto*, en tant que huis clos intime, le lieu de répétition s'avère privé. Par conséquent, il ne peut tolérer un quelconque regard intrusif, excepté celui du réalisateur Stéphane Metge[1885], tant Patrice Chéreau souhaite guider amoureusement les comédiens pour mieux déployer leur subjectivité et révéler par là même leur intimité corporelle. S'il existe une « méthode Chéreau », elle peut se définir en ces termes : transformer l'intérieur de l'acteur par le biais de la violence extérieure afin de révéler la personne qui contient cette violence et ainsi mettre au jour son intimité[1886].

C'est pourquoi les répétitions sont importantes aux yeux de Patrice Chéreau, car elles se révèlent un échange perpétuel à travers lequel les acteurs et le metteur en scène se nourrissent les uns des autres pour faire naître un « sous-texte », devant colorer le texte et le projeter en acte. Dès ses premières mises en scène, l'artiste pratique le « travail à la table » pour que les acteurs paraissent vierges de leur savoir-faire dès l'instant où ils posent le pied sur le plateau. Au cours des mois de répétitions, Patrice Chéreau tente, avec ses acteurs, de combler les « trous » textuels. Pour ce faire, ils se retrouvent tous dans un corps-à-corps permanent, entre disputes et complicités. Le « sous-texte » émergeant de cette intimité peut, soit être élaboré avec Patrice Chéreau, soit demeurer le secret des comédiens. Cette première mise en bouche et en corps constitue une étape de mise à l'épreuve en coopération avec l'acteur dans le seul but de suivre le cheminement souterrain de l'auteur, qu'il s'agit de faire entendre.

Propre à ce rapport érotique avec les acteurs lors des répétitions, la force centrifuge n'a qu'une visée pour Patrice Chéreau : « raconter des histoires », autrement dit faire partager, au gré de récits initiatiques, lors des représentations, l'expérience du réel et « rendre crédible » ce qu'il a envie de voir ou les gens dont il désire percer le secret[1887]. En effet, il entend faire

[1884] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, *op. cit.*, p. 80.
[1885] « P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude* » repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », *Op. cit.* ».
Sophie Proust, *La direction d'acteurs*, *La direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 211.
[1886] Augustin Besnier, « Y compris les silences », », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant, *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, *op. cit.*, p. 82.
[1887] Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *op. cit.*, Quatrième de couverture.

sentir, dans les êtres, ce qu'ils cèlent et tout particulièrement ce qu'ils se dissimulent à eux-mêmes, en creusant « des abîmes entre les mots et les corps »[1888], en faisant voir le sens caché des images et en piégeant, au cœur même des récits, cette part de réel se définissant comme une faille, à savoir le rapport au monde, le sexe et le désir.

C'est alors que nous avons envisagé à quel point Yves Beaunesne se posait en héritier de Patrice Chéreau. Effectivement, tous deux apprécient les mêmes auteurs (tant classiques que contemporains) et agissent de la même façon en répétition avec les comédiens. Ils s'attachent à une diction, proche du parler quotidien et du parlé-chanté. Les deux artistes souhaitent faire entendre, au premier sens du terme, les textes des auteurs. En ce sens, il s'agit là de deux metteurs en scène « textocentristes », c'est-à-dire prioritairement axés sur le texte théâtral. Ils s'essayent l'un et l'autre à la mise en scène d'opéras, s'avèrent influencés par la musique ainsi que par la danse contemporaine. En définitive, ils cherchent continuellement à établir des ponts entre les différentes disciplines artistiques.

Dans un troisième chapitre, nous avons abordé le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck en tant que confrontation entre l'intime et le langage. Devenue emblématique, la mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute* de Marivaux a fortement influencé le travail d'Yves Beaunesne sur *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. En effet, *La Dispute* demeure un spectacle-charnière pour l'élaboration d'un « moi-peau », autrement dit d'une surface d'échanges qui permet de donner corps à l'intime et d'accéder à l'intériorité, voilée par le langage, soit à « notre être intime perdu dans l'indéfini du langage »[1889]. Fable comparable à une expérience sur la répression du désir et sur l'inconstance humaine, *La Dispute* de Marivaux, pièce analysée en détail par Patrice Pavis, paraît cardinale et « matrice » de l'esthétique chéraldienne. Comme il le dit lui-même, Patrice Chéreau apprend le théâtre par Marivaux et son analyse des contradictions du cœur humain. *La Princesse Maleine* vue par Yves Beaunesne paraît fortement s'apparenter à cette mise en scène. En effet, de minuit à midi, soit de la nuit au jour, les amants que sont Maleine et le prince Hjalmar, s'avèrent manipulés par le Roi Hjalmar et la Reine Anne, à l'image des adolescents marivaudiens qui semblent les jouets du Prince et de la Comtesse Hermiane. La jeunesse se voit donc malmenée par les adultes. Tout cela nous a permis, à terme, de conforter notre idée selon laquelle Yves Beaunesne apparaît comme un héritier de Patrice Chéreau.

[1888] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 10.
[1889] Propos de Jean-Pierre Sarrazac.
Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op. cit.*, p. 104.

Nous sommes alors arrivée au cœur du premier volet de notre thèse, à savoir le quatrième chapitre consacré à *Phèdre* de Jean Racine, vu par Patrice Chéreau et à *Partage de midi* de Paul Claudel, selon Yves Beaunesne. Pour ce faire, nous avons procédé en deux temps, l'un dédié à Patrice Chéreau, l'autre à Yves Beaunesne.

Selon Valérie Nativel, l'esthétique chéraldienne vise une « ex/peau/sition », quitte à côtoyer l'obscène[1890]. Lieu où se déploie la sensualité, la peau valorise l'équivocité du désir, autant coup que caresse, autant main que griffe. Carapace, la peau peut s'avérer aussi une interface permettant un échange avec l'autre. Intersection entre le moi et l'autre, elle est lieu de défense et surface d'expression. Les émotions peuvent ainsi se lire sur l'épiderme. Comparable à un parchemin d'une individualité qui s'offre au regard du spectateur, la peau est aussi bien un organe protecteur qu'un lieu de monstration. La peau fait donc l'objet d'un paradoxe.

Tout comme Valérie Nativel relativement au théâtre koltésien mis fréquemment en scène par Patrice Chéreau, nous avons postulé que le corps du théâtre racinien et claudélien, monté par Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, est « suintant ». En effet, ces répertoires se caractérisent par le « réel physique de la chair suintante »[1891], soit une extériorité radicale. Il y a lieu de penser ce corps comme une muqueuse, c'est-à-dire une membrane poreuse et vulnérable dans lequelle le désir s'infiltre en paraissant semblable à un venin ou à une épée qui pourfend les corps et les cœurs. Le corps, que l'on souhaite carapace, apparaît suintant, « effusif » [1892], bouillonnant et à situer dans la logique du débordement, du trop-plein et de l'excès.

À ce corps, échappant à ses frontières et excédant ses contours[1893], correspond une « esthétique des sécrétions »[1894]. Effectivement, le spectateur ne peut qu'être troublé par la visibilité de la sueur, de la salive, des larmes et du sang — tel est le cas lors de la mort d'Hippolyte dans la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine — ou l'échange de fluides (crachat et transpiration) entre Marina Hands et Éric Ruf, comparables à Isolde et à Tristan, durant le « duo d'amour » dans le spectacle d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel. Le crachat, la transpiration et le sang sont des éléments qui permettent de donner

[1890] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 96.
[1891] Marie-Thérèse Mathet, « La scène de l'opéra *Lucia De Lammermoor* dans *Madame Bovary* », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *op. cit.*, p. 134.
[1892] David Vasse, « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *op. cit.*, p. 95-104.
[1893] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 282.
[1894] *Ibid.*, p. 221.

à voir et de représenter le corps comme chair[1895], telle une voie d'accès à une intimité psychique et physique, lieu de combat perpétuel et au caractère proprement violent des sentiments.

Afin de le démontrer, nous sommes préalablement passée par les versions de Patric Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et d'*Hamlet* de William Shakespeare, car sa lecture de *Phèdre*, annonciatrice de sa vision de l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde*, est incompréhensible sans ces métalepses et ces détours. Depuis sa fréquentation du théâtre de Bernard-Marie Koltès et au combat qu'il a dû mener lui-même pour le comprendre et l'interpréter Patrice Chéreau accorde une importance capitale aux mots : « Cela a commencé avec Marivaux, mais […], là où j'ai compris non seulement l'importance du texte, mais [aussi] l'importance de la réflexion que l'on a sur le texte, c'est avec Koltès, à cause des monologues […], ce sont des pièces écrites en français, aussi. À un moment donné, le théâtre a à voir avec la langue maternelle »[1896]. Quand un metteur en scène s'intéresse à la (quasi) totalité d'une œuvre, cela lui permet d'interroger l'œuvre en question dans toute sa richesse et sa complexité et de comprendre, voire de restituer les différentes interprétations d'un même texte. Patrice Chéreau met ainsi en scène à trois reprises *Dans la solitude des champs de coton*, texte qui est, pour lui, une matrice formelle et topique.

Cela ne va pas sans grandement influencer sa mise en scène d'*Hamlet* donnée au Festival d'Avignon en 1988, tant l'œuvre koltésienne sous-tend cette création. Force est de constater que le dramaturge anglais intervient à des moments-clés de la carrière de Patrice Chéreau, c'est-à-dire quand il choisit de se confronter à des textes contemporains. En effet, William Shakespeare s'avère omniprésent, tout au long du parcours du metteur en scène et paraît nourrir son imaginaire.

Par conséquent, nous avons pu naturellement constater que *Phèdre* s'apparentait d'une part à la fusion et à l'alliance entre Marivaux, Bernard-Marie Koltès et William Shakespeare. En effet, Patrice Chéreau estime que Bernard-Marie Koltès convoque non seulement William Shakespeare pour la brutalité et la prolifération de la langue, mais aussi Marivaux pour la ponctuation et la rigueur de la mise en forme textuelle. Dans le même ordre d'idées, le metteur en scène voit Jean Racine sous-tendu par la sauvagerie de William Shakespeare[1897], et par

[1895] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010, op. cit.,* p. 237.
[1896] Propos de Patrice Chéreau.
7 min. 55-8 min. 20.
Hors-champs. 2013. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 9 septembre 2013. France Culture.
[1897] Dominique Goy-Blanquet, *op. cit*., p. 372.

Marivaux, qui doit à Jean Racine sa rigueur formelle[1898]. D'autre part, *Phèdre* de Jean Racine génère la mise en scène de Patrice Chéreau de l'opéra *Tristan und Isolde*, opéra de Richard Wagner (2007, Scala de Milan).

Grâce à sa rencontre avec l'auteur contemporain qu'est Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau est amené, à son arrivée au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1981, à un dépouillement scénique et à un plateau nu. Dès lors, il travaille sur la réduction de la forme, cherche à créer une poétique singulière de l'espace et est en quête d'un « deuil du visible », de l'image et du spectaculaire au profit d'un questionnement incessant sur la spécificité du théâtre[1899]. De la salle à l'italienne au dispositif bifrontal, la présence et la corporéité du comédien apparaissent désormais centrales au point de devenir le point focal des regards. Les corps des acteurs sont pris dans un espace marginal et inhabitable, c'est-à-dire un lieu non policé, produisant inévitablement un impact sur les spectateurs, apparaissant, dans ce cadre, intrus et voyeurs. Le dispositif bifrontal induit à la fois vigilance et proxémie et génère par là même à la fois « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne. Plutôt qu'un éloignement, ce dispositif crée une intimité avec le public. Les comédiens se doivent ainsi de jouer « à fleur de peau » et oser affronter le regard du public. Ce dispositif est le fruit d'une réflexion commencée avec la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux. La petitesse du théâtre fait place au « théâtre intime », qui permet d'ouvrir l'espace, à la rencontre du monde, du moi, de soi et de l'autre.

Ce décor bifrontal devient palimpseste, à partir du moment où Patrice Chéreau décide de créer sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine dans ce « même espace de tension »[1900] et de combat sanglant entre un fils (Hippolyte) et son père (Thésée), incarné par Pascal Greggory. De *La Solitude* koltésienne — où il interprétait le Client face à Patrice Chéreau dans le rôle du Dealer — à *Phèdre* de Jean Racine, il y a là manifestement une évidence. Cette lutte filiale révélera le désir du fils (Hippolyte) pour celle dont il est (réciproquement) amoureux, Aricie. Hippolyte est donc au centre des préoccupations dans ce spectacle. Le metteur en scène s'avoue d'ailleurs fasciné par ce protagoniste. C'est pourquoi il entend donner à voir et à entendre le désir d'Hippolyte, en tant qu'amant d'Aricie. Ces amants deviennent le cœur de cette mise en

[1898] Jennifer Tamas, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, *op. cit.*, p. 21.
[1899] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 55 et 176.
[1900] Propos d'Éric Ruf.
31 min. 16 sec.
Centre International Jean Racine, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 8 février 2022.

scène. Ce décentrement s'avère fondateur, car l'attention n'est désormais plus uniquement focalisée sur Phèdre. C'est précisément cet ancrage sur le personnage d'Hippolyte et ses rapports violents avec Aricie et Thésée qui octroie une modernité à cette lecture singulière de la tragédie racinienne.

Capitale dans cette mise en scène, l'épée, qui pourfend les cœurs et les corps, aura à terme raison du jeune prince et entraînera sa mort : « Ce que les dieux restituent, c'est le corps mort de l'amour »[1901]. Objet omnipotent, l'épée apparaît palimpseste de Tristan et d'Isolde. C'est pourquoi il nous a paru opportun de passer par la mise en scène de Patrice Chéreau de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner en 2007 à la Scala de Milan, sous la direction musicale de Daniel Barenboim. En effet, *Phèdre* de Jean Racine paraît palimpseste de cet opéra, à l'image de *La Solitude* koltésienne qui constitue un palimpseste de *Phèdre* de Jean Racine et de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel.

En effet, si Yves Beaunesne a par la suite décidé de mettre en scène une œuvre de Paul Claudel, c'était pour mieux révéler Marina Hands et Éric Ruf, comédiens qu'il a préalablement admirés dans les rôles d'Aricie et d'Hippolyte, dirigés par Patrice Chéreau. Après *La Princesse de Maleine* de Maurice Maeterlinck, Yves Beaunesne décide, sur les conseils et les encouragements de François Claudel (petit-fils du dramaturge), d'aborder *Partage de midi* de Paul Claudel. Il opte pour cette pièce en souvenir des acteurs Marina Hands et Éric Ruf dans la mise en scène chéraldienne et de la puissance de leur duo scénique. Il ne voit donc qu'eux pour interpréter les deux rôles principaux du drame claudélien, à savoir Ysé et Mesa.

Dans ce contexte, nous avons tenu à insister sur le « duo d'amour » (Acte II, scène 2), car il démontre la complicité singulièrement charnelle qui unit les deux comédiens. Leur expérience commune aux côtés de Patrice Chéreau ainsi que leur rencontre sur le tournage du téléfilm *Un Pique-Nique chez Osiris* de Nina Companeez auront été de précieux atouts dans leur jeu d'acteur face à cette mise en danger que représentait cette scène d'amour, invitant à l'érotisme et qui, sous l'impulsion de ces deux comédiens, devient une « danse contemporaine » ou plus précisément à une expression corporelle, improvisée au cours des répétitions, sous le regard médusé du metteur en scène.

[1901] Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », art. cit.

Dans ce cadre, nous avons à nouveau souhaité insister sur un fait cardinal : l'ombre de Patrice Chéreau plane sur tous ceux qui ont travaillé avec lui. Il nous est donc apparu qu'à l'image d'Hippolyte et d'Aricie sous la direction de Patrice Chéreau, le « duo d'amour » claudélien, improvisé en répétition et exécuté par Marina Hands et Éric Ruf sous l'œil fasciné d'Yves Beaunesne, fait aussi écho à *Intimité*, cristallisation filmique de l'esthétique chéraldienne.

En ce qui concerne le film réalisé par Claude Mouriéras avec la distribution du spectacle beaunesnien, il nous a permis de passer à notre deuxième partie de thèse intitulée : « Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue ». En effet, cette « inadaptation cinématographique » participe à un phénomène d' « ascèse de l'intime »[1902]. Pour une question de durée télévisuelle, Claude Mouriéras a dû opérer des coupes textuelles et privilégier un parti pris spécifique, à savoir l'amour transcendant, fatal, sexuel, corporel et physique d'Ysé et de Mesa, apparent lors du « duo d'amour », envisagé sous le prisme de la nudité, captée par « l'œil haptique » de la caméra[1903]. La matière textuelle a donc fait l'objet d'une « (in-)adaptation » pour pouvoir tenir en une heure quinze de diffusion. Le dessein de cette entreprise a non seulement consisté à faire découvrir la puissance langagière et dramatique de Paul Claudel par le travail des acteurs recourant au jeu cinématographique, mais aussi à mettre en exergue des aspects que le théâtre ne peut rendre visible. Ainsi, le réalisateur a souhaité se focaliser sur certains moments forts — à l'image du « duo d'amour » — sous forme de courtes performances filmiques.

Le premier chapitre de la seconde partie s'est attaché à considérer la lecture à voix haute comme une « ascèse de l'intime »[1904]. D'après Blandine Masson, travailler autour du son revient à se débattre avec le silence et à le chasser tout en le recherchant activement[1905]. Les lectures de Marina Hands et d'Éric Ruf des trois scènes centrales de *Partage de midi* de Paul Claudel aux « Rencontres de Brangues » en 2007 et de larges extraits de lettres, choisis dans le recueil édité en 2017 par Gérald Antoine, intitulé *Lettres à Ysé*, dans le cadre de la WEB-TV,

---

[1902] Nous reprenons ce terme d'« inadaptation » à Julia Gros de Gasquet.
Julia Gros de Gasquet, « Filmer *L'Illusion comique*, réécrire Corneille ? À propos du film de Mathieu Amalric à la Comédie-Française (2010) », article consulté en ligne sur http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=797 le 10 février 2022.
Cette expression d'« ascèse de l'intime » est forgée par Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 364-365.
Georges Banu, « La lecture, promesse de théâtre », Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 169.
[1903] Nous reprenons là aussi une expression forgée par Valérie Nativel.
Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit.*, p. 225.
[1904] *Ibid*., p. 339.
[1905] Blandine Masson, *op. cit.* [Kindle, emplacement 245].

instaurée au printemps 2020 par la Comédie-Française, « La Comédie Continue ! », nous ont permis de comparer ces deux œuvres constitutives d'une « littérature de l'intime »[1906].

Entre aveu, confession, fiction, mythe, emprunts biographiques et « écriture autobiographique », cette « littérature de l'intime » met en valeur l'expérience douloureuse et intense d'une crise du sujet en vue d'une entreprise de reconstruction du moi[1907]. À l'égard des *Lettres à Ysé*, *Partage de midi* s'apparente à une œuvre littéraire, dont la visée est la reconstruction spirituelle. Défini comme une « intériorité superlative »[1908], l'intime met au jour le « je » de l'écrivain. C'est pourquoi cette pièce de théâtre demeure à part dans l'œuvre claudélienne, car l'artiste se sert de sa propre histoire pour rédiger une pièce, qui apparaît consolatrice des blessures intimes de l'individu qu'est Paul Claudel.

Toutefois, à l'image de Marcel Proust et de son *Contre Sainte-Beuve*[1909], Antoinette Weber-Caflisch nous invite à faire preuve de prudence quant à la notion d'« autobiographie ». Même si, dans la préface de *Partage de midi*, Paul Claudel passe du « il » (Mesa) au « je » et établit par là même un « pacte autobiographique » avec le lecteur[1910], cette pièce de théâtre n'est pas pour autant un récit doté d'un narrateur homodiégétique, mais confronte davantage des Sujets et différents points de vue. Il n'en demeure pas moins que ces deux œuvres que sont les *Lettres à Ysé* et *Partage de midi*, apparaissent en filigrane, par travail de calque ou de palimpseste, papyrus et parchemin l'une de l'autre.

Cette « littérature de l'intime » atteint son apogée avec le « Cantique de Mesa », intrinsèquement lié aux *Cantiques Spirituels* de Jean Racine. En effet, selon Jean Rohou, l'opposition entre désir et conscience, se logeant au cœur des tragédies raciniennes, définit l'homme qu'est Jean Racine. Il existe ainsi un écart manifeste entre la vie pieuse, animée par l'amour divin, et la vie mondaine caractérisée par les passions chez Jean Racine. Ces désirs sensuels défient le surmoi propre à l'auteur. Il en va exactement de même pour Paul Claudel, divisé entre ses désirs, sa conscience diplomatique et sa foi catholique.

[1906] Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, *op. cit*., p. 345.
[1907] *Ibidem*.
[1908] *Ibid*., p. 349.
[1909] Référence citée par Julia Gros de Gasquet.
Julia Gros de Gasquet, « Les correspondances de créateurs : lecture méthodologique de sources peu exploitées », séminaire donné, le 18 février 2021 et le 10 février 2022, à destination des doctorants, organisé par l'ED 267, Paris 3-Sorbonne Nouvelle, en ligne via *Zoom*.
[1910] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 381 p.

Qu'il s'agisse de l'éducation à l'abbaye de Port-Royal pour Jean Racine ou des *Lettres à Ysé* de Rosalie Vetch et Paul Claudel face à *Partage de midi* — œuvre théâtrale initialement éditée dans et pour un cénacle très restreint — l'autobiographie apparaît en contrepoint, autrement dit tout contre l'œuvre dramatique, car le « je » du poète ne sait qui écouter entre son cœur et sa raison.

Dans un deuxième chapitre, nous avons envisagé en miroir la diction de Jacques Dacquemine (Hippolyte), Denise Noël (Aricie) et d'Edwige Feuillère (Ysé), dirigés par Jean-Louis Barrault (metteur en scène de *Phèdre* de Jean Racine et interprète de Mesa) avec celle d'Éric Ruf (Hippolyte et Mesa) et de Marina Hands (Aricie et Ysé), dans les versions scéniques de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne[1911]. Nous avons ainsi remarqué que l'aveu d'amour chez Jean-Louis Barrault devient une rupture cruelle pour mieux « faire ressortir la nudité de l'affrontement »[1912], sous le regard de Patrice Chéreau ; ce qui est pour le moins paradoxal. Nous avons retrouvé exactement la même chose avec ces deux mêmes comédiens sous la direction d'Yves Beaunesne dans le cadre de la mise en scène de *Partage de midi* de Paul Claudel. En effet, l'aveu amoureux de la mise en scène de Jean-Louis Barrault fait également place, sous le regard d'Yves Beaunesne, à une rupture cruelle afin de valoriser le tragique d'un couple d'« amants maudits ».

En définitive, il nous est apparu que Tristan et Isolde apparaissaient comme deux figures-pivot du couple formé par Éric Ruf et Marina Hands, sous le regard des deux metteurs en scène précités. De fait, dans la mise en scène chéraldienne, l'épée sépare Hippolyte d'Aricie, à l'image de Tristan et d'Isolde[1913]. Nous avons également ajouté Ysé et Mesa à cette liste sous la direction d'Yves Beaunesne. En effet, une figure d'autorité (le Père ou Dieu) empêche ces êtres de s'aimer librement et les rend couples d'« amants maudits ». Par ailleurs, qu'il s'agisse du « nominalisme » dans la tragédie racinienne ou du « sortilège des noms » dans le drame claudélien[1914], l'onomastique s'avère extrêmement importante. De surcroît, nous avons pu constater que le face-à-face amoureux doit, dans tous les cas, être répété. Dès lors, à l'image du tiraillement de Jean Racine entre ses désirs et sa conscience, Timothée Picard confirme que « Claudel voit dans le drame wagnérien [*Tristan und Isolde*] une représentation de son propre

[1911] Nous souhaitons à nouveau préciser que nous avons été grandement aidée, dans cette entreprise, par un collègue musicien, Elijah Gómez Gallicchio, à l'oreille musicale affutée. Nous le remercions encore une dernière fois vivement pour son aide précieuse.
[1912] Alison Boulanger, *op. cit*., p. 146.
[1913] Armelle Héliot, « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.
[1914] Reprise des termes employés par Roger Pons dans :
Roger Pons, *Le Procès de l'amour*, Paris, Casterman, 1955.

drame de chrétien tiraillé entre la chair et l'esprit »[1915]. C'est pourquoi nous avons, sous forme de tableaux comparés, analysé l'opéra wagnérien en regard du drame claudélien.

Intitulé « le rythme fugué adopté par Marina Hands et Éric Ruf », le troisième et ultime chapitre de notre seconde partie a constitué le cœur de ce second volet de thèse, car, après un bref historique des relations poésie / musique, nous y avons défini comment et pourquoi le phrasé ou rythme phonatoire des deux acteurs pouvait être perçu comme une « fugue », forme musicale aux effets singuliers en littérature. D'une part, nous avons constaté que les sons utilisés par l'un et l'autre metteurs en scène s'avéraient hautement significatifs. D'autre part, nous avons remarqué que la « fugue », en d'autres termes la superposition et l'entremêlement des voix des deux comédiens, intervenait lors de répliques capitales, s'apparentant à des nœuds dramatiques et demeurant une pierre angulaire pour l'avancée de l'action.

Enfin, nous avons postulé l'existence d'un « poème théâtral contemporain », à savoir une « forme-sens » et un « espace dialogique de frottement ou de collage entre sons, images, corps, frottement générateur de sens inattendu »[1916], où les corps affrontent la parole et où la langue devient musique : « [L]a chair se révèle par la langue. La "musique" dans un sens très élargi, est d'abord dans la langue parce qu'elle est corps, et la musique, — au sens littéral cette fois-ci — en est le prolongement »[1917]. Il s'agit là du legs du metteur en scène Patrice Chéreau à ses héritiers, au premier rang desquels Yves Beaunesne et cela transparaît dans les interprétations des deux acteurs « liant[s] » entre ces deux créateurs : Marina Hands et Éric Ruf[1918].

[1915] Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, *op. cit*., p. 441.
[1916] Idée-force de Pierre Longuenesse.
Pierre Longuenesse, *Le modèle musical dans le théâtre contemporain. L'invention du poème théâtral*, *op. cit*., p. 165 et 169.
[1917] *Ibid*., p. 172.
[1918] Delphine Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », in *Nord'*, n° 26, 1995, p. 19-33.
Nous avons déjà cité cette référence dans notre « introduction générale », p. 23.

2. Prolongements

Au terme de notre étude doctorale, nous aimerions proposer trois perspectives de recherches scientifiques qui nous paraissent compléter notre propre réflexion. Tout d'abord, il nous semble opportun de soulever l'intérêt que présente la question suivante : « [P]ourquoi Patrick Dandrey et Denis Guénoun considèrent-ils tous deux le théâtre racinien et claudélien comme un "théâtre poétique" ? »[1919].

Ensuite, en vue de prolonger notre démarche comparée relative à la diction de Jacques Dacquemine (Hippolyte), de Denise Noël (Aricie) et d'Edwige Feuillère (Ysé), dirigés par Jean-Louis Barrault (metteur en scène de *Phèdre* de Jean Racine et interprète de Mesa) et celle d'Éric Ruf (Hippolyte et Mesa) et de Marina Hands (Aricie et Ysé) dans les versions scéniques de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne, il nous apparaît essentiel de procéder à de nouvelles comparaisons entre d'autres comédiennes et comédiens issues et issus de différentes mises en scène — à l'image d'Antoine Vitez — de ces mêmes textes théâtraux pour en repérer à la fois les points de convergence et de divergence.

Enfin, de la même façon que nous avons défini Yves Beaunesne comme étant un metteur en scène héritier de Patrice Chéreau, il nous semble également judicieux de prendre en considération le travail d'autres artistes se revendiquant « héritiers de Patrice Chéreau ». Tel est par exemple le cas de Clément Hervieu-Léger, d'Ivo van Hove, de Thomas Ostermeier et d'Éric Ruf.

3. Ouverture

Ces trois types de « prolongements » étant énoncés, place à la double interrogation qui demeure. Pour ce faire, rappelons préalablement les faits suivants : héritier en 1946 du siège racinien à l'Académie-Française, Paul Claudel a proposé en 1955, à six mois de sa mort, sa propre lecture de l'œuvre racinienne dans son essai dialogal *Conversation sur Jean Racine,* à la demande de son ami, le metteur en scène Jean-Louis Barrault[1920]. Au cours de sa réflexion, le dramaturge en est venu à comparer Jean Racine à William Shakespeare[1921]. Tout au long de notre développement, nous avons vu que Patrice Chéreau a également fait ce rapprochement

[1919] - Patrick Dandrey, « La Voix d'un texte : Racine », conférence donnée, le 9 octobre 2015, lors d'un cycle de lectures commenté à l'Ecole normale supérieure en 2015-2016.
- Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 3 février 2022.

[1920] Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, 46 p.

[1921] Marie-Victoire Nantet, « Claudel pour Racine, les raisons d'un revirement », in Marie-Victoire Nantet (éd.), « Claudel, questions de dramaturgie », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°227, 2019-1, p. 27-39.

quand il a mis *Phèdre* en scène. Dès lors, étant donné qu'il l'a de surcroît cité dans ses « notes de travail »[1922], pourquoi ce metteur en scène ne s'est-il pas scéniquement confronté au répertoire claudélien et pour quelle raison ne l'a-t-il jamais mis en scène ? Même si cette question restera pour l'éternité sans réponse[1923], il n'en demeure pas moins qu'Yves Beaunesne l'aura fait avec Marina Hands et Éric Ruf, deux acteurs préalablement révélés par Patrice Chéreau.

[1922] « IMEC, Fonds Patrice Chéreau ».
Pénélope Driant, « "Un théâtre chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette, et Pénélope Driant, *op. cit.*, p. 38.
[1923] Le jeudi 16 février 2023, lors de notre soutenance de thèse, Olivier Goetz nous a proposé une réponse hypothétique. L'homosexualité de Patrice Chéreau orienterait davantage l'artiste vers l'inceste d'Hippolyte et d'Aricie plutôt que vers l'adultère (hétérosexuel) de Mesa et d'Ysé.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1. Textes

CLAUDEL, Paul. *Partage de midi*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2012, 155 p.

RACINE, Jean. *Phèdre*, Paris, Gallimard, Christian Delmas et Georges Forestier (éds.), 1995, 160 p.

1.2. Mises en scène

BEAUNESNE, Yves. *Partage de midi de Paul Claudel*, Paris, Comédie-Française, 2007, 2h15 [DVD][1924].

CHÉREAU, Patrice.

--- *Phèdre*, captation du mercredi 15 janvier 2003, Théâtre National Odéon, saison 2002-2003.

--- *Phèdre de Jean Racine*, Paris, Arte, 2004, 2h20 [DVD].

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1. Œuvres littéraires et livret d'opéra

CLAUDEL, Paul.

--- *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, 46 p.

--- *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2017, 464 p.

--- *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Jacques Petit (éd.), 1967, 1245 p.

--- « Parabole d'Animus et d'Anima. Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud », in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Charles Galpérine et Jacques Petit (éds.), 1965, p. 27-28.

--- *Partage de midi : un drame revisité : 1948-1949*, Lausanne, L'âge d'homme, Gérald Antoine (éd.), 1997, 96 p.

--- *Partage de midi. Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites à Ysé*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 1994, 320 p.

[1924] Ce DVD est consultable exclusivement à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française (Paris, I[er]).

--- *Partage de midi. Version pour la scène*, Paris, Comédie-Française, Antoine Vitez (éd.), 1975, 136 p.

KOLTÈS, Bernard-Marie.

--- *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 60 p.

--- *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 522 p.

MAETERLINCK, Maurice. *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, édition Kindle.

RACINE, Jean. *Œuvres complètes. 1. Théâtre. Poésie*, Paris, Gallimard, Georges Forestier (éd.), 1999, 1920 p.

RAMBERT, Pascal. *Sœurs (Marina & Audrey)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2018, 64 p.

VIGNER, Éric. *Tristan*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, 106 p.

WAGNER, Richard. *Tristan et Isolde*, Paris, Gallimard, André Miquel (trad.), 1996, 304 p.

2.2. L'intime

ANZIEU, Didier. *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, 291 p.

DAGOGNET, François. *La Peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Laboratoires Delgrange / Synthélabo, 1993, 188 p.

DELIGNY, Fernand. *Nous et l'innocent*, Paris, Éditions François Maspero, 1975, 143 p.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. « Du procès d'intimation », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2002, p. 11-21.

MADELÉNAT, Daniel. *L'Intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 260 p.

MURA-BRUNEL, Aline. « Intime / Extime. Introduction », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2002, p. 5-10.

SCHUEREWEGEN, Franc. « "Parle" (Racine, Bajazet) », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'extime. L'intime*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 23-33.

2.3. Jean Racine

BARTHES, Roland. *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 167 p.

2.3.1. Études critiques sur le théâtre racinien

CENTRE INTERNATIONAL JEAN RACINE.
--- « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8 le 30 novembre 2021.
--- « "Le son de Jean Racine", par Anne Delbée », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Wvrf2G9WYjM le 17 janvier 2022.
--- « Ouverture, par Joël Bianco, proviseur, et Hubert Aupetit (Lycée Louis-Le-Grand) », vidéo consultée en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=x4i8MzGzzCY le 6 janvier 2022.
--- « Rencontre avec Jean Rohou », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=8xdXa0pZF5E le 29 juillet 2021.

DANDREY, Patrick.

--- « La Voix d'un texte : Racine », conférence donnée, le 9 octobre 2015, lors d'un cycle de lectures commenté à l'Ecole normale supérieure en 2015-2016.

--- *Trois adolescents d'autrefois. Rodrigue (*Le Cid*), Agnès (*L'École des femmes*) et Hippolyte (*Phèdre*)*, Paris, Champion Essais, 2021, 204 p.

GRACQ, Julien. « Bajazet, tragédie de la mort », article consulté en ligne sur : https://www.ericvigner.com/en/archives/documents/11476/bajazet-presente-julien-gracq-bajazet.html le 30 novembre 2021.

LAURENT, Nicolas. « L'énonciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L'Information Grammaticale*, n°100, 2004, p. 44-48.

ROHOU, Jean. *Racine en 12 questions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, 128 p.

STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, 253 p.

TAMAS, Jennifer. *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, Droz, 2018, 264 p.

TOBIN, Ronald. « Le secret dans les tragédies de Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2007, p. 887-902.

2.3.2. Études critiques sur *Phèdre*

HAWCROFT, Michael. « Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la Phèdre de Racine ? Témoignage d'un manuscrit inédit », *Dix-septième siècle*, n°231, 2006/2, p. 243-275.

NORMAN, Buford. « Remaking a cultural icon: *Phèdre* and the operatic stage », *Cambridge Opera Journal*, n°10/3, 1998, p. 225-245.

PAILLOUX-RIGGI, Sophie. *Phèdre*, Paris, Nathan, 2012, 184 p.

POT, Olivier. « Phèdre ou le suicide de la tragédie », *Travaux de littérature*, vol. VI, 1993, p. 159-172.

2.3.3. Mises en scène raciniennes

BARRAULT, Jean-Louis. *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Seuil, 1972, 222 p.

BENHAMOU, Anne-Françoise. *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en études théâtrales de Paris III, Études théâtrales (Bernard Dort, directeur), 1983, 711 p.

2.4. Paul Claudel

2.4.1. Études critiques sur le théâtre claudélien

ANTOINE, Gérald. « Cantate, cantique, etc. chez Claudel », in Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre (éds.), *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e^ et XX^e^ siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 217-227.

BARBIER, Christèle. « "Un possible impossible" - L'expérience du *Soulier de Satin* au Théâtre à la Table de la Comédie-Française. Entretien avec Éric Ruf », in Catherine Mayaux et Marie-Victoire Nantet (éds.), « La fabrique d'un opéra - La création du *Soulier de satin* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°235, 2021/3, p. 85-97.

BRUNEL, Pierre. « Claudel and the Tristan Myth », *Tristania*, vol. XI, n°1-2, automne 1985-printemps 1986, p. 31-45.

DETHURENS, Pascal. « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* », in Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (éds.), *Écriture et silence au XX^e^ siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 133-143.

FILLIAS-BENSUSSAN, Laure-Anne. « De la version intégrale du *Soulier de satin* à la mise en scène de 1943 : pointure « sur mesure » ou mission impossible ? », in Marie-Claude Hubert (éd.), *La plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 237-272.

HOURIEZ, Jacques. « Jean-Louis Barrault et Paul Claudel entre la lyrique et le mime, un dialogue difficile », *Coulisses*, n°10, printemps 1994, p. 68-71.

HUE, Bernard. *Rêve et réalité dans Le Soulier de Satin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 212 p.

LÉCROART, Pascal.

--- « Paul Claudel au contact du plateau », *Sken&agraphie*, n°1, 2013, p. 72-89.

--- « "Langage insolite" ou "langage naturel" ? Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez face au verset claudélien », *Revue Sciences / Lettres* [en ligne], n°6, 2019.

LIOURE, Michel.

--- *Correspondance Paul Claudel - Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, 1974, 424 p.

--- « Les écritures dramatiques contemporaines dans la postérité du verset claudélien », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 389-409.

MARTINOT-LAGARDE, Sever. « Claudel et Brecht. Deux parcours dramaturgiques en miroir », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 289-304.

MARTIN-SCHMETS, Victor. « Le triangle Claudel-Maeterlinck-Mockel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 191, 2008, p. 8-19.

MORALY, Yehuda. « Claudel met en scène L'Orestie d'Eschyle », in Florence Bernard, Michel Bertrand et Hélène Laplace Claverie (éds.), *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles*, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 193-205.

NANTET, Marie-Victoire. « Claudel pour Racine, les raisons d'un revirement », in Marie-Victoire Nantet (éd.), « Claudel, questions de dramaturgie », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°227, 2019/1, p. 27-39.

NAUGRETTE, Florence, RUF, Éric, BEAUNESNE-BOONEN, Yves, MESGUICH, Daniel et S[C]HIARETTI, Christian. « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 441-474.

2.4.2. Études critiques du rapport de Paul Claudel à la poésie, la versification et la musique

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale. « Le théâtre claudélien au confluent des cultures », in Didier Alexandre (éd.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 273-287.

BANCROFT, David. « Claudel on Wagner », *Music & Letters*, vol. 50, n°4, octobre 1969, p. 439-452.

LÉCROART, Pascal.

--- « Claudel contre, tout contre Wagner », *Des écrivains au miroir de Wagner*, conférence donnée, le 11 février 2007, lors d'un cycle « Des écrivains au miroir de Wagner » au Cercle National Richard Wagner / Paris.

--- *Paul Claudel et la rénovation du drame musical : étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*, Sprimont, Mardaga, 2004, 384 p.

2.4.3. Études critiques sur *Partage de midi*

ALEXANDRE, Didier. « Sur la genèse du premier acte de *Partage de midi* », *L'esprit et les lettres. Hommage à Pierre-Alain Cahné*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 199-217.

ANGER, Violaine. « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », in Guy Freixe et Bertrand Porot (éds.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2011, p. 10-25.

ANTOINE, Gérald. « *Partage de midi* : de la vie à la fiction », *Coulisses*, n°12, 1995, p. 10-15.

AUTRAND, Michel. « La mise en spectacle de l'amour-passion dans *Partage de midi* », *Coulisses*, n°12, 1995, p. 16-18.

CHU, Ge. « *Partage de midi* de Paul Claudel : pièce autobiographique, pièce des passions », in Marion Clavilier (éd.), *Pensées vives. Visions de l'espace : Regards croisés* [en ligne], Universités de Wuhan et de Clermont-Auvergne, avril 2016.

JACQUEMARD-TRUC, Adélaïde. « Antoine Vitez. Lire et jouer *Partage de Midi* après Claudel », in Didier Alexandre (éd)., *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 411-424.

JARRY, André. « Partage de l'auteur. La genèse du « Cantique de Mesa » dans *Partage de midi* de Claudel », *Genesis*, n°8, 1995, p. 101-124.

LÉCROART, Pascal. « Des intermittences du sujet et de leur pertinence impertinente chez Claudel : *Partage de Midi* et les vertiges de l'identité », in Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (éds.), *Les intermittences du sujet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 193-207.

SAINT AUBERT, Hélène de. « L'intertexte biblique dans *Partage de midi*. Tentation de l'absolu ou lecture anagogique de l'amour humain ? », article consulté en ligne sur https://societe.paul-claudel.net/wp-content/uploads/file/pdf/Helene-de-Saint-Aubert-Lintertexte-biblique-dans-Partage-de-Midi.pdf le 7 octobre 2019.

THÉÂTRE DE LA VIE. « THM-Partage de midi », vidéo consultée en ligne sur https://vimeo.com/327265526 le 27 juillet 2021.

UBERSFELD, Anne. *Claudel. Autobiographie et histoire*, Paris, Temps actuels, 1981, édition Kindle.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette. « *Partage de midi* : écriture autobiographique », *Coulisses*, n°12, 1995, p. 19-29.

WHITAKER, Marie-Joséphine. « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87e année, n°4, juillet-août 1987, p. 661-688.

2.5. Patrice Chéreau

BARBEDETTE, Sarah. « Les toiles, l'absence… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 55-81.

BARBEDETTE Sarah et DRIANT Pénélope. « Avant-propos », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 14-21.

BARENBOIM, Daniel, BOULEZ, Pierre et SALONEN, Esa-Pekka. « La fosse et le plateau », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 145-154.

BATAILLON, Michel.

--- « *Fuente Ovejuna*, “une monstration épique d’une clarté à couper le souffle” », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 33-44.

--- « Il s’agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 125-139.

BENHAMOU, Anne-Françoise.

--- « *Black Lives Matter*. Koltès postcolonial », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 183-197.

--- « Chéreau, Brecht et Althusser. *L’Intervention,* geste inaugural », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 33-45.

--- « Cinquante ans de théâtre au présent », *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau*, *L'Avant-Scène Opéra*, n°281, 2014, p. 112-119.

--- « Genèse d’un combat : une rencontre “derrière les mots” », *Genesis*, n° 26, 2005, p. 51-69.

--- *Koltès dramaturge*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2014, 235 p.

--- « “L’épée sur l’épaule”, entretien d’Anne-Françoise Benhamou avec Didier Sandre », *OutreScène : la revue du théâtre national de Strasbourg*, nº 3, mai 2004, p. 33-55.

--- « La chair du visible », in Béatrice Picon-Vallin (éd.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2001, p. 341-359.

--- « Le lien durable avec un auteur contemporain », *Koltès, combats avec la scène*, Paris, CNDP, 1996, p. 43-51.

--- « Ma nature profonde est de bâtir sur le doute », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 302-308.

--- « Massacre à Paris (1972) : la Saint-Barthélemy dans le théâtre de Chéreau », exposé donné, le 21 mars 2015, lors d'une journée d'études intitulée « Raconter l'Histoire ? La Reine Margot de Patrice Chéreau », organisée par Anne-Françoise Benhamou et Françoise Zamour à l'ENS à Paris.

--- « Organiser le secret. Patrice Chéreau : le texte et l'acteur », in Gérard-Denis Farcy et René Prédal (éds.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, 2001, p. 69-78.

--- *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, 192 p.

--- « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *Les cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 298-305.

BESNIER, Augustin. « Y compris les silences », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 81-95.

BOULA MAREUIL, Marie-Isabelle (de).

--- « Dans la solitude des champs de coton », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00002/dans-la-solitude-des-champs-de-coton.html le 15 avril 2020.

--- « Patrice Chéreau parle de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00003/patrice-chereau-parle-de-bernard-marie-koltes.html le 15 avril 2020.

BOULEZ, Pierre. « Accorder le texte à la ligne musicale », in Éric Mézil (éd.), *Patrice Chéreau : un musée imaginaire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 95-99.

CAVAGLIERI, Livia. « Un spectacle exemplaire. La mise en scène de *Splendore e morte di Joaquín Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 81-99.

CENTRÈS, Julien (éd.).

--- « Quand Chéreau écrit l'histoire. *Toller*, une expérience singulière », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 139-157.

--- *Patrice Chéreau. Journal de travail. Années de jeunesse, tome 1, 1963-1968*, Arles, Actes Sud, 2018, 272 p.

--- *Patrice Chéreau. Journal de travail. Apprentissages en Italie, tome 2, 1969-1971*, Arles, Actes Sud, 2018, 240 p.

--- *Patrice Chéreau. Journal de travail. L'invention de la liberté, tome 3. 1972-1974*. Arles, Actes Sud, 2019, 334 p.

--- *Patrice Chéreau. Journal de travail. Au-delà du désespoir, tome 4. 1974-1977*. Arles, Actes Sud, 2022, 336 p.

CHANONAT, Michelle. « Patrice Chéreau, le désir chevillé au corps », *Jeu*, n° 142/1, 2012, p. 122-126.

CHÉREAU, Patrice.

--- *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, 382 p.

--- « "La mousse, l'écume", entretien avec Émile Copfermann », in *Travail théâtral*, n°11, printemps 1973, p. 3-26.

--- *Lorsque cinq ans seront passés : sur le* "*Ring*" *de Richard Wagner, Bayreuth 1976-1980*, Toulouse, Editions Ombres, 1994, 186 p.

--- « Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra. Entretien avec N. T. Binh », *Études théâtrales*, n°35, 2006 / 1, p. 101-111.

--- *Si tant est que l'opéra soit du théâtre : notes sur la mise en scène de la création mondiale de l'œuvre intégrale d'Alban Berg. "Lulu" d'après les tragédies de Wedekind, "L'esprit de la terre" et "La boite de Pandore" (Opéra de Paris, février-mars 1979)*, Toulouse, Ombres, 1992, 100 p.

--- *Wagner. Tristan und Isolde*, Milan, Virgin Classics, 2008, 257 minutes [DVD].

« Patrice Chéreau à l'œuvre. Soirée dans le cadre de l'évènement "Chéreau en son temps". Lundi 21 novembre 2016. 20h00 ». Avec l'accord de Juliette Caron (par ordre des textes lus) :

--- COMBIS, Hélène. « Lettre de Maria Casarès, Patrice Chéreau (Les conquérants) », média consulté en ligne sur https://www.franceculture.fr/theatre/avignon-2015-le-spectacle-le-plus-commemoratif le 7 octobre 2019.

--- CHÉREAU, Patrice. *Les visages et les corps*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 35, 50 et 102.

--- BLOT, Marie-Laure (dir.). *Patrice Chéreau : transversales : théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Le bord de l'eau, 2010, p. 33, 69 et 178.

--- TSIKOUNAS, Myriam et LÉVY, Marie-Françoise. *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 302.

--- GODARD, Colette. *Patrice Chéreau : un trajet*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 275.

--- BANU, Georges et HERVIEU-LÉGER, Clément. *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 40 et 49.

--- CITTI, Marc. *Les enfants de Chéreau : une école de comédiens*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 89.

CHÉREAU, Patrice et TRIVIDIC, Anne-Louise. *Intimité : le scénario, d'après des récits de Hanif Kureishi*, Paris, Christian Bourgois, 2001, 205 p.

DARGE, Fabienne. « Gérard Desarthe : " J'ai dynamisé et dynamité "Hamlet" " », *Le Monde*, 3 octobre 2013.

DENIZOT, Marion. « Patrice Chéreau, directeur du théâtre Nanterre-Amandiers. Un homme de conviction au cœur des mutations du service public pour la Culture », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 167-179.

DESARTHE, Gérard.

--- « "Être ou n'être pas" », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 245-257.

--- « Le bistrot-tabac de la place royale », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 82-85.

--- « Patrice Chéreau / Shakespeare », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 201-209.

DRIANT, Pénélope. « Un théâtre "chauffé à blanc" », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 35-55.

DUNOYER, François. « Un théâtre militant », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 53-57.

DUSIGNE, Jean-François.

--- « Débusquer l'émotion », *De la Scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 95-113.

--- « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 19-30.

ENGEL, Laurence. « Préface », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 11-14.

Esprit critique. 2007. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 16 juillet 2007. France Inter.

FLÉCHET, Anaïs et NOËL, Jean-Sébastien. « Chéreau *soundscapes*. Musiques, silences et sons dans les longs-métrages de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 259-281.

GAUDY, René. « Génération Chéreau. Rupture ou intégration », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 23-33.

GIRKINGER, Irène. *La solitude à deux. La pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt, Peter Lang, 2001, 129 p.

GOETSCHEL, Pascale. « Chéreau à Sartrouville. Le parti pris du théâtre », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 45-71.

GOY-BLANQUET, Dominique. *Patrice Chéreau l'intranquille*, Paris, Riveneuve, 2020, 403 p.

GREGGORY, Pascal. « Des solitudes partagées », in Éric Mézil (éd.). *Patrice Chéreau : un musée imaginaire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 139-153.

HELBO, André. « Chéreau à Bruxelles. Une vérité contemporaine du monde », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 213-223.

HERVIEU-LÉGER, Clément.
--- « J'ai appris de Patrice que rien n'était détail », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 337-344.
--- « L'obsession du récit », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 95-103.

HESME, Clotilde. « Être actrice, c'est se soumettre à un destin », in Éric Mézil (éd.). *Patrice Chéreau : un musée imaginaire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 275-277.

Hors-champs. 2013. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 9 septembre 2013. France Culture.

Hors-champs. 2015. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 12 novembre 2015. France Culture.

HOUPLAIN, Béatrice. « Théâtre des Amandiers : un secret d'école », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 207-213.

HUGUET, Vincent. « Le fantôme d'Agamemnon. À propos d'*Elektra* », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 368-376.

KOLTÈS, François. « Chéreau / Koltès : Une rencontre », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc le 7 octobre 2019.

LANDROT, Marine.

--- « D'Isabelle Adjani à Dominique Blanc, Patrice Chéreau raconté par ses acteurs », *Télérama*, 17 janvier 2003.

--- « “Patrice” raconté par ses acteurs. Leur ami Chéreau », *Télérama*, n°2766, 15 janvier 2003, p. 49-52.

LÉVY, Marie-Françoise. « Entre la France et l’Italie. Patrice Chéreau et la création de *Richard II* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 71-81.

LISSNER, Stéphane.

--- « Le théâtre dans la musique, la musique dans le théâtre », in Éric Mézil (éd.), *Patrice Chéreau : un musée imaginaire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 99-105.

--- « Patrice Chéreau, l’homme qui n’était pas fait pour mettre en scène des opéras… », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 21-35.

MANCEAUX, François (réal.). *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K Films Vidéo, 1996, VHS, 2h45.

MARÈS, Antoine. « D’une incarcération au bagne. “L’itinéraire tchèque” de Patrice Chéreau, variations autour de l’enfermement », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 325-343.

MASSOUTRE, Guylaine. « Dans la solitude des champs de coton », *Jeu*, n° 81, 1996, p. 190-194.

MEIER, Waltraud et HERLITZIUS, Evelyn. « Une autre musique », in Sarah Barbedette et Pénélope Driant (éds.), *Patrice Chéreau : mettre en scène l'opéra*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 133-145.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « De *La Dispute* à *Combat de nègre et de chiens*. Comment réinventer une scène parlante ? », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 157-167.

METGE, Stéphane.

--- *Patrice Chéreau, le corps au travail*, Arte, 2010, 1h15 [Document INA].

--- *Patrice Chéreau. Leçon de théâtre : monologue*, 1998, 25 min. [DVD annexé à *Transversales*].

--- *Une autre solitude*, Paris, Arte, 1995, 76 minutes [DVD].

MONTEMAGNO, Giuseppe. « Tristan und Isolde *Wagner* », *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau, L'Avant-Scène Opéra*, n°281, 2014, p. 82-85.

NATIVEL, Valérie.

--- « Appréhender les images. Patrice Chéreau, du théâtre au cinéma », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 273-285.

--- « De l'entracte au break », *Agôn* [En ligne], n °1, 2008.

--- « La poétique du squat dans *Quai Ouest* de B.-M. Koltès », in Catherine Naugrette (éd.), *Le Contemporain en scène*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 117-122.

--- *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.

NATTIEZ, Jean-Jacques.

--- « La trahison de Chéreau », *Musique en jeu*, n°31, 1978, p. 85-110.

--- *Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois, 1983, 286 p.

NÈGRE, Valérie. « Choisissons bien nos rêves », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 344-350.

ORTOLANI, Olivier. « "Aucun texte n'est à l'abri du théâtre" ». Entretien avec Heiner Müller », *Alternatives théâtrales*, n°35-36, 1990, p. 12-15.

PIENCIKOWSKI, Robert. « *Cross over the Ring !* La rencontre Boulez-Chéreau à Bayreuth », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 313-325.

PROUST, Sophie.

--- « Patrice Chéreau : archétype du directeur d'acteurs ? », *Double jeu*, n°9, 2012, p. 61-76.

--- « Une autre solitude », dossier consulté en ligne sur http://www.cnt.asso.fr/upload/Une_autre_solitude.pdf le 7 octobre 2019.

RANZINI, Paola. « Question de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972) », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 99-125.

RIOUAL, Quentin. « Patrice Chéreau dans le temps norvégien du début du XXIe siècle », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 251-258.

SICARD, Marie-Noële. « Le Louvre invite… Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 243-251.

SIX, Valérie, « L'Odéon pour port d'attache », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 272-282.

SOJCHER, Frédéric. *La direction d'acteur. carnation, incarnation*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, 310 p.

STRATZ, Claude. « Chéreau et Marivaux », *De la Scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 78-82.

TAILLANDIER-GUITTARD, Inès et TOSSER, Grégoire. « " *Schweig und tanze !* " ». Énigmes et contradictions dans la scène finale d'*Elektra* de Strauss », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 281-295.

THIEÛ-NIANG, Thierry. « Écrire, comme danser le mouvement… », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 361-365.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine.

--- « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], n°18, 2000.

--- « Patrice Chéreau : Shakespeare, le choix du théâtre », *European Drama and Performance Studies*, n° 6, 2016 / 1, p. 193-209.

TSIKOUNAS, Myriam et LÉVY, Marie-Françoise (éds.). « Introduction », *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 9-23.

VASSE, David. « Mauvais sang : le corps effusif dans le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 95-104.

VINCENT, Hélène. « Et Patrice est devenu Chéreau », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 44-50.

VINCENT, Jean-Pierre. « Patrice Chéreau et la "machine du monde" », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 23-33.

VINUELA, Ana. « L'aventure transnationale d'*Intimité* », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 365-381.

ZACCHEO, Tommaso. « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un "nouvel usage" des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°294, 2022, p. 201-209.

ZAMOUR, Françoise.

--- « Du *theatrum mundi* au présent partagé. Les figurations du politique dans l'œuvre de Patrice Chéreau », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas, (éds.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 221-233.

--- « Le théâtre des corps, notes sur le cinéma de Patrice Chéreau », in Gérard-Denis Farcy et Jean-Louis Libois (éds.), *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 79-87.

2.5.1. *Phèdre* de Jean Racine, mise en scène de Patrice Chéreau

Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

2.5.1.1. Articles scientifiques

BRUGUIÈRE, Dominique. « Lumière et imaginaire », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 365-368.

DECLERCQ, Gilles.

--- « Chéreau / Racine : l'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLI, n°1, 2016, p. 115-135.

--- « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *L'esprit et les lettres. Hommage à Pierre-Alain Cahné*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 325-347.

DAWSON, Martin. « Figures Pointing to an End: Operatic Analysis and Modern Sound Design », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 6, 2013/1, p. 41-60.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine.

--- « Construire à plusieurs la machine à jouer. Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau », *Genesis*, n°41, 2015, p. 73-90.

--- « Le premier "théâtre d'images" (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *Revue de la BNF*, n°48, 2014 / 3, p. 24-30.

SERVIN, Micheline. « Théâtres institutionnels et répertoire », *Les Temps Modernes*, n°624, 2003/3, p. 231-253.

WORMS, Manon. « *Phèdre* : exhiber les victimes, ensanglanter Racine », communication, le vendredi 18 novembre 2016, lors du colloque *Chéreau en son temps*, 17-19 novembre 2016, article non publié et envoyé par l'autrice.

2.5.1.2. Documents disponibles à l'IMEC (Institut de Mémoire et d'Édition contemporaine, près de Caen)

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.3.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.6.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.8.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.9.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.3.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.5.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 11.7.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR 343.

2.5.1.3. Articles de presse et critiques théâtrales

BIET, Christian.

--- « Phèdre (mises en scène C. Rist et P. Chéreau) », article consulté en ligne sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/phedre-rist-et-chereau/ le 15 octobre 2019.

--- « *Phèdre*, poursuite et désir », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy (éds.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 308-310.

BLANC, Dominique. « Jouer la tragédie », in Donatien Grau (éd.). *Tragédie (s)*, Paris, Éditions rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2010, édition Numilog, p. 87-91.

CHAMPS, Frédérique et LASSAIGNE, Vanessa. « Phèdre. Dominique Blanc », article consulté en ligne sur http://download.pro.arte.tv/archives/fichiers/01672816.pdf le 8 octobre 2019.

ROUX, Emmanuel (de). « Une friche lyrique signée Garnier pour l'Odéon "hors les murs" », *Le Monde*, 14 janvier 2003.

DE SAGARRA, Joan. « Patrice Chéreau vuelve al teatro con "Phèdre", su primer Racine », *El País*, 23 janvier 2003.

DIATKINE, Anne. « Marina Hands, la captive de la scène », *Libération*, 19 avril 2003.

DUPLAT, Guy. « Dominique Blanc vibrante de passion », *La Libre Belgique*, 5 mai 2003.

HÉLIOT, Armelle. « Patrice Chéreau, le choix de l'arme », *Le Figaro*, vendredi 24 janvier 2003, p. 25.

LA BARDONNIE, Mathilde. « Ce "Phèdre" sidère », *Libération*, 24 janvier 2003.

LA BARDONNIE, Mathilde et LEFORT, Gérard. « Je connais des gens comme elle », *Libération*, 24 janvier 2003.

LEBLANC, Alain. « Antoine Vitez gratte le théâtre bourgeois », *Le Quotidien de Paris*, samedi 8-dimanche 9 novembre 1975. Archives Vitez, IMEC, boite n°3, dossier de presse.

« Le désir au bord du gouffre », *Arte Magazine*, n°39, 2003, p. 25-27.

LOAYZA, Daniel. « Phèdre de Jean Racine avec Dominique Blanc, Pascal Greggory, Eric Ruff et Michel Duchaussoy dans une mise en scène par Patrice Chereau », article consulté en ligne sur http://www.alalettre.com/actualite-chereau-phedre.php le 7 octobre 2019.

MARANDIN, Nathanaël. « Phèdre, second rôle », article consulté en ligne sur http://nerial.free.fr/artelio/artelio/print_396.html le 3 avril 2020.

« Renewing a classic. A radical must for anyone interested in the art of theatre », *The Economist*, 30 janvier 2003.

SALINO, Brigitte.

--- « Patrice Chéreau dans le désir de « Phèdre » », *Le Monde*, 14 janvier 2003.

--- « Chéreau : Pourquoi et comment monter Phèdre de Racine [2003] », *Le Monde*, 14 janvier 2003.

THÉBAUD, Marion. « Dominique Blanc, une reine dans la tempête », *Le Figaro*, samedi 11 janvier 2003.

2.5.1.4. Émissions radiophoniques et télévisées

BIRENBAUM, Guy. « Mémoire d'Info. Mathieu Gallet : Phèdre mis en scène par Patrice Chéreau : "L'un de mes plus grands souvenirs de scène" », média consulté en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/memoire-d-info/memoire-d-info-mathieu-gallet-phedre-mis-en-scene-par-patrice-chereau-lun-de-mes-plus-grands-souvenirs-de-scene_2287138.html le 9 octobre 2019.

C'est pas dramatique. 2003. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 15 février 2003. France Inter.

Côté culture. 2003. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 27 janvier 2003. France Inter.

Côté culture. 2004. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 12 octobre 2004. France Inter.

Invité de la rédaction. 2003. Émission radio. Animée par Auberi Maitrot. Diffusée le 4 février 2003. Radio France Internationale.

L'humeur vagabonde. 2003. Émission radio. Animée par Kathleen Evin. Diffusée le 3 février 2003. France Inter.

La 17ème nuit des Molières. 2003. Émission télévisée. Animée par Jean Piat. Diffusée le 12 mai 2003. France 2.

Le masque et la plume. 2003. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 23 janvier 2003. France Inter.

Les matins de France Culture. 2003. Émission radio. Animée par Nicolas Demorand. Diffusée le 11 février 2003. France Culture.

Mémoire et transmission : Patrice Chéreau. 2003. Émission radio. Animée par Lucien Attoun. Diffusée le 13 mai 2003. France Culture.

Surpris par la nuit. 2003. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 10 février 2003. France Culture.

Surpris par la nuit. 2008. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 13 novembre 2008. France Culture.

Tam tam, etc. 2002. Émission radio. Animée par Pascale Clark. Diffusée le 30 décembre 2002. France Inter.

2.6. Yves Beaunesne

ALEXANDRE- BERGUES, Pascale. « Pascale Alexandre-Bergues s'entretient avec le metteur en scène Yves Beaunesne », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 190, 2008, p. 9-22.

COMÉDIE POITOU-CHARENTES-CDN, « Interview : Yves Beaunesne et Marion Barnède à propos de Ella », https://www.youtube.com/watch?v=5LFEw9z2P3k le 23 avril 2020.

Document confidentiel remis par Yves Beaunesne, non paginé.

FESTIVALDUMOT. « Jour 4 : les mots d'Yves Beaunesne », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=kR-rFDk8cWM le 23 avril 2020.

La Princesse Maleine, captation du vendredi 16 novembre 2001, Théâtre de la Colline, saison 2001-2002.

La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Louvain-la-Neuve, 2001, documents d'information disponibles à l'Atelier Théâtre Jean Vilar (Louvain-la-Neuve, Belgique), scannés et envoyés par Céline Gouwy, le mardi 17 décembre 2019.

La princesse Maleine, mise en scène d'Yves Beaunesne, Paris, 2001, documents d'information disponibles à la Bibliothèque Nationale de France (site Richelieu, arts du spectacle) et consultés le mardi 26 février 2020.

Ruy Blas *de Victor Hugo, au château de Grignan*. 2019. Spectacle télévisé. Simranjit Singh (réal.). France. France TV. Produit par la Compagnie des Indes.

THÉÂTRECROIXROUSSE. « Interview Yves Beaunesne. Ruy Blas », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=IyYmknreWCY le 23 avril 2020.

Visages inattendus de personnalités. 2014. Émission télévisée. Animée par Emmanuelle Dancourt. Diffusée le 28 juin 2014. KTO TV.

Yves Beaunesne, Guy Delahaye, Paris, Éditions théâtrales, 2017, 220 p.

2.6.1. *Partage de midi* de Paul Claudel, mise en scène d'Yves Beaunesne

LA SALLE, Hugues (de). « Yves Beaunesne met en scène *Partage de midi* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°186, 2007, p. 16-18.

LEE, Hyun-joo. *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 la Sorbonne nouvelle, Faculté des Lettres (Christine Hamon-Siréjols, directrice), Paris, 2008, 203 p.

MOURIÉRAS, Claude. *Partage de midi. Un film de. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013, 1h15 [DVD].

2.6.1.1. Documents disponibles à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

Le Partage de Midi. Audiovisuel Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Vidéo) : DV1310.

Partage de midi. Archive Yves Beaunesne (metteur en scène) ; Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).

Revue de presse : Marina Hands : RPP HAN 03 (1).

Revue de presse : Partage de midi (2007) : RPS CLA PAR.

2.6.1.2. Articles de presse et critiques théâtrales

« Le Partage de midi. Théâtre Marigny », article consulté en ligne sur https://www.froggydelight.com/article-7436-Le_partage_de_midi le 2 mai 2020.

« "Podział południa" w Teatrze Narodowym », article consulté en ligne sur https://deon.pl/po-godzinach/podzial-poludnia-w-teatrze-narodowym,17790 le 30 mars 2020.

BOUVET, Bruno. « Yves Beaunesne, metteur en scène : "Claudel, plus que jamais !" », *La Croix*, 11 janvier 2008.

CHEVRIER, Hélène. *Théâtral Magazine*, n°12, été 2007, p. 8-11 et p. 12-13.

COSTAZ, Gilles. « Nuit de Chine, nuit sublime », *Les Échos*, 12 avril 2007, p. 11.

D. DUMAS, « La Transfiguration de Midi » article consulté en ligne sur http://ddumasenmargedutheatre.blogspirit.com/archive/2007/04/06/la-transfiguration-de-midi.html le 1er mai 2020.

HÉLIOT, Armelle. « Le retour d'Ysé, la sulfureuse de Claudel », *Le Figaro et Vous*, 11 septembre 2009, p. 30.

LAWLER, James. « Rencontres de Brangues 2007 », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Paris, Société Paul Claudel, n° 187, 2007, p. 37-38.

LE SCANFF, Yvon. « *Partage de Midi*, de Paul Claudel, Comédie-Française, mise en scène d'Yves Beaunesne, du 31 mars au 15 juillet 2007 », *Études*, 2007 / 6, p. 815-816.

MAKEREEL, Catherine. « Transmettre le gêne du doute. Le Belge met en scène Claudel, à la Comédie-Française et à Liège », *Le Soir*, 6 juin 2007, p. 87-88.

MARTINOT-LAGARDE, Sever. « Sur la scène de Brangues : les représentations aux rencontres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, Paris, Société Paul Claudel, n° 187, 2007, p. 38-44.

NERSON, Jacques. « Déchirures entre ciel et terre », *Valeurs actuelles*, 27 avril 2007, p. 65.

PIOLAT SOLEYMAT, Manuel. « Marina Hands, au plus près de Claudel », article consulté en ligne sur http://www.tatouvu.com/w/wwa_FicheArti/public/2237/article-marina-hands.html le 2 mai 2020.

SERVIN, Micheline. « Théâtres au long cours », *Les Temps Modernes*, n° 643-644, 2007 / 2-3, p. 345-368.

2.6.1.3. Émissions radiophoniques et télévisées

ANRAT. « Échange avec... Éric RUF - partie 2 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=sXUCcgKHmyo le 22 août 2020.

C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 14 février 2019. France 5.

C'est pas dramatique. 2007. Émission radio. Animée par José Artur. Diffusée le 7 avril 2007. France Inter.

Culture vive. 2009. Émission radio. Animée par Pascal Paradou. Diffusée le 17 septembre 2009. Radio France Internationale.

Des mots de minuit. 2007. Émission télévisée. Animée par Frédéric Taddéï. Diffusée le 11 avril 2007. France 2.

Esprit critique. 2007. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 3 avril 2007. France Inter.

Esprits libres. 2007. Émission télévisée. Animée par Guillaume Durand. Diffusée le 4 mai 2007. France 2.

France. Paris. Marina Hands joue "Le partage du midi" de Paul Claudel. 2009. Reportage télévisé. Lillan Purdom (réal.). France. Télévision Française 1. Diffusé le 12 septembre 2009 dans le cadre du journal télévisé de TF1 de 13h. Animé par Claire Chazal. TF1.

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

La bande à Bonnaud. 2007. Émission radio. Animée par Frédéric Bonnaud, Sandra Freeman, Hervé Pauchon, Jean-François Rauger et Arnaud Viviant. Diffusée le 4 avril 2007. France Inter.

La foi prise au mot. 2015. Émission télévisée. Animée par Régis Burnet. Diffusée le 26 avril 2015. KTO TV.

Laissez-vous tenter. 2007. Émission radio. Animée par Monique Younes. Diffusée le 21 mai 2007. RTL.

Le masque et la plume. 2007. Émission radio. Animée par Jérôme Garcin. Diffusée le 10 mai 2007. France Inter.

Le sens de l'histoire. 1999. Émission télévisée. Animée par Jean-Luc Hees. Diffusée le 25 avril 1999. La Cinquième.

Les 5 dernières minutes : Marina Hands. 2007. Reportage télévisé. Animé par Elise Lucet. France télévisions. Diffusé le 24 mai 2007 dans le cadre du journal télévisé de France 2 de 13h. France 2.

Les mercredis du théâtre. 2007. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 avril 2007. France Culture.

Les mercredis du théâtre. 2011. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 1er juin 2011. France Culture.

MANNARINO, Hélène. « Le retour de Marina Hands à la Comédie-Française, le prix Femina attribué à Sylvain Prudhomme et Lady Gaga dans la peau de Patrizia Reggiani », article consulté en ligne sur https://www.europe1.fr/emissions/Le-journal-de-la-culture/le-retour-de-marina-hands-a-la-comedie-francaise-le-prix-femina-attribue-a-sylvain-prudhomme-et-lady-gaga-dans-la-peau-de-patrizia-reggiani-3929634 le 29 juin 2020.

PERRIN, Catherine. « La Comédie-Française, une institution fascinante et actuelle », média consulté en ligne sur http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/medium-large/segments/entrevue/32384/comedie-francaise-olivier-giel le 19 mai 2020.

PONCET, Dominique. « Marina Hands joue "Partage de midi" au théâtre Marigny », vidéo consultée en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/marina-hands-joue-quot-partage-de-midiquot-au-theatre-marigny_3307227.html le 23 mai 2020.

RODOCANACHI, Raphaëlle.

--- « Entretien d'Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=LOj5TLwJbyU le 29 juin 2020.

--- « Quotes of French Literature by Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=K-s9tl5JrvA le 29 juin 2020.

Star Mag. 2009. Émission télévisée. Animée par Valérie Amarou et Éric Naulleau. Diffusée le 18 septembre 2009. TPS Star.

Théâtre : "Le Partage de midi". Reportage télévisé. Marion Gautier (réal.). de Paul Claudel à la Comédie Française. 2007. Reportage télévisé. Marion Gautier (réal.). France. Télévision Française 1. Diffusé le 13 avril 2007 dans le cadre du journal télévisé de TF1 de 20h. Animé par Claire Chazal. TF1.

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

Tranche 17h40 / 18h00. Émission radio. Animée par Catherine Pottier. Diffusée le 21 septembre 2009. France Info.

Trois sur la balançoire. 2007. Émission radio. Animée par Constance Chaillet, Pierre de Vilno, et Mazarine Pingeot, Diffusée le 5 mai 2007. Europe 1.

Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 16 décembre 2018. France Culture.

CRÉATIONS DE PATRICE CHÉREAU

1. Mises en scène de théâtre / d'opéra et lectures à voix haute

1.1. 1964-1966 : le commencement

- 1964 : *L'Intervention* de Victor Hugo, Groupe Théâtre du Lycée Louis-le-Grand, Paris.
- 1965 : *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, Groupe Théâtre du Lycée Louis-le-Grand, Paris.
- 1965 : *L'Héritier de village* de Marivaux, Groupe Théâtre du Lycée Louis-le-Grand, Paris.
- 1966 : *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'après Eugène Labiche, Festival de Gennevilliers.

1.2. 1966-1969 : directeur du théâtre de Sartrouville (en banlieue parisienne)

- 1967 : *Les Soldats* de Jakob Lenz.
- 1967 : *La Neige au milieu de l'été* et *Le Voleur de femmes* de Kuan Han Ching, parues en français sous le titre de *Pièces chinoises*, dans une traduction de Bernard Sobel (traducteur des productions de Bertolt Brecht en France).
- 1968 : *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimítris Dimitriádis.
- 1968 : *Antoine Bloyé* de Paul Nizan (projet non abouti).
- 1969 : *Dom Juan* de Molière.
- 1969 : *L'Italienne à Alger* de Gioachino Rossini, sous la direction musicale de Thomas Schippers, Festival des Deux Mondes à Spolète (Italie).
- 1969 : *La Nuit des assassins* de José Triana (projet non abouti).
- 1970 : *Henri V* (projet non abouti) et *Richard II* de William Shakespeare.

1. 3. 1970-1972 : au Piccolo Teatro de Milan (Italie)

- 1970 : *Splendeur et mort de Joaquim Murieta* de Pablo Neruda.
- 1970 : *Toller, scènes d'une révolution allemande* de Tankred Dorst, interprète du rôle principal.
- 1970 : *La Traviata* de Giuseppe Verdi (projet non abouti).
- 1971 : *La Finta Serva* de Marivaux, Festival des Deux Mondes à Spolète.
- 1972 : *Lulu* de Frank Wedekind.

1. 4. 1972-1981 : codirecteur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne (en banlieue lyonnaise)

- 1972 : *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe.
- 1973 : *Toller, scènes d'une révolution allemande* de Tankred Dorst.
- 1973 : *La Dispute* de Marivaux, première version, Théâtre Gaîté Lyrique, Paris.
- 1974-1980 : *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach et Jules Barbier, sous la direction musicale de Georges Prêtre, Opéra de Paris.
- 1974 : *Antoine et Cléopâtre* de William Shakespeare (projet non abouti).
- 1974 : *Lulu* de Frank Wedekind, reprise (projet non abouti).
- 1974 : *Lucio Silla* de Wolfgang Amadeus Mozart (projet non abouti).
- 1974 : *La Gioconda*, opéra d'Amilcare Ponchielli et Arrigo Boito.
- 1975 : *Lear* d'Edward Bond.
- 1976 : *La Dispute* de Marivaux, deuxième version.
- 1976-1980 : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, sous la direction musicale de Pierre Boulez, Festival de Bayreuth (Allemagne).
- 1977 : *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel.
- 1979 : *Lulu* d'Alban Berg, version intégrale, sous la direction musicale de Pierre Boulez, Opéra de Paris.
- 1981 : *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen.

1. 5. 1982-1990 : codirecteur du Théâtre des Amandiers à Nanterre (en banlieue parisienne)

- 1983 : *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès.
- 1983 : *Les Paravents* de Jean Genet.
- 1984-1985 : *Lucio Silla* de Wolfgang Amadeus Mozart, sous la direction musicale de Sylvain Cambreling, Scala de Milan (Italie).
- 1985 : *La Fausse Suivante* de Marivaux.
- 1985 : *Quartett* d'Heiner Müller.
- 1986 : *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès.
- 1987 : *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès.

- 1987 : *Platonov* d'Anton Tchekhov.
- 1988 : *Hamlet* de William Shakespeare, Festival d'Avignon.
- 1988 : *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès.

1. 6. 1990-2013 : « J'y arriverai un jour »[1925]

- 1991 : *Le Temps et la chambre* de Botho Strauss, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.
- 1992-1994 : *Wozzeck* d'Alban Berg, sous la direction musicale de Daniel Barenboïm, Théâtre du Châtelet, Paris.
- 1994-1996 : *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, sous la direction musicale de Daniel Barenboïm, Festival de Salzbourg (Autriche).
- 1995 : *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, Manufacture des Œillets, Ivry-sur-Seine (en banlieue parisienne).
- 1998 : *Henry VI / Richard III (Fragments)* de William Shakespeare, avec les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Manufacture des Œillets, Ivry-sur-Seine (en banlieue parisienne).
- 2002 : *Les Carnets du sous-sol* d'après *Le Sous-sol* de Fiodor Dostoïevski, lecture, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.
- 2003 : *Phèdre* de Jean Racine, Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier, Paris.
- 2005 : *Le Mausolée des amants* d'Hervé Guibert, lecture avec Philippe Calvario, Théâtre des Salins, Martigues.
- 2005 : *Così fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart, sous la direction musicale de Daniel Harding, Festival d'Aix-en-Provence.
- 2006 : « Le Grand Inquisiteur », chapitre des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski, lecture, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.
- 2007 : *De la maison des morts* de Leoš Janáček, livret du compositeur d'après *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski, sous la direction musicale de Pierre Boulez, Wiener Festwochen (Allemagne).
- 2007 : *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, sous la direction musicale de Daniel Barenboïm, Scala de Milan (Italie).

[1925] Reprise des propos de Patrice Chéreau qui ont donné lieu au titre de l'ouvrage voulu par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger :
Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, Arles, Actes Sud, 2009, 192 p.

- 2008 : *La Douleur* de Marguerite Duras avec Dominique Blanc, Théâtre Nanterre-Amandiers (en banlieue parisienne).
- 2009 : *Coma* de Pierre Guyotat, lecture, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.
- 2010 : *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, Musée du Louvre, Paris.
- 2010 : *Coma* de Pierre Guyotat, lecture, Musée du Louvre, Paris.
- 2010 : *Rêve d'automne* de Jon Fosse, Musée du Louvre, Paris.
- 2011 : *Coma* de Pierre Guyotat, lecture, Comédie de Valence.
- 2011 : *I am the wind* (*Je suis le vent*) de Jon Fosse, Young Vic Theatre, Londres (Royaume-Uni).
- 2013 : *Elektra* de Richard Strauss, livret de Hugo von Hofmannsthal, sous la direction musicale d'Esa-Pekka Salonen , Festival d'Aix-en-Provence.
- 2014 : *As you like it* (*Comme il vous plaira*) de William Shakespeare, Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier, Paris : projet inachevé, en raison du décès de l'artiste, le 7 octobre 2013.

2. Filmographie

2. 1. Réalisateur

- 1974 : *Le Compagnon* (projet non abouti).
- 1991 : *Contre l'oubli*, production collective.

2. 2. Réalisateur et scénariste

- 1974 : *La Chair de l'orchidée*, écrit aux côtés de Jean-Claude Carrière.
- 1978 : *Judith Therpauve*, rédigé avec Georges Conchon.
- 1978 : *Les Contes d'Hoffmann*, adaptation télévisée.
- 1983 : *L'Homme blessé*, écrit aux côtés d'Hervé Guibert.
- 1987 : *Hôtel de France*.
- 1994 : *La Reine Margot*, rédigé avec Danièle Thompson.
- 1998 : *Ceux qui m'aiment prendront le train*, écrit aux côtés de Danièle Thompson et de Pierre Trividic.
- 2000 : *Intimité* (*Intimacy*), rédigé avec Anne-Louise Trividic.
- 2003 : *Son frère*, écrit aux côtés d'Anne-Louise Trividic.
- 2005 : *Gabrielle*, rédigé avec Anne-Louise Trividic.

- 2009 : Persécution, écrit aux côtés d'Anne-Louise Trividic.

2. 3. Acteur

- 1983 : *Danton* d'Andrzej Wajda.
- 1985 : *Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine.
- 1992 : *Le Dernier des Mohicans* de Michael Mann.
- 1994 : *Bête de scène* de Bernard Nissille.
- 1997 : *Lucie Aubrac* de Claude Berri.
- 1999 : *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz.
- 2002 : *Au plus près du paradis* de Tonie Marshall.
- 2003 : *Le Temps du loup* de Michael Haneke.

CRÉATIONS D'YVES BEAUNESNE

- 1995 : *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, Le Quartz, Scène Nationale de Brest.
- 1996 : *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset, Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse).
- 1997 : *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, Le Quartz, Scène Nationale de Brest.
- 1998 : *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, Le Quartz, Scène Nationale de Brest.
- 1999 : *La Fausse Suivante* de Marivaux, Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse).
- 2001 : *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, Atelier-Théâtre Jean Vilar à Louvain-la-Neuve (Belgique), en collaboration avec le chorégraphe Nasser Martin-Gousset.
- 2002 : *Ubu roi* d'Alfred Jarry, Théâtre du Parc de Saint-Étienne.
- 2003 : *Edgar et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol* d'Eugène Labiche, Théâtre de l'Union à Limoges.
- 2004 : *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, Théâtre de Saint-Quentin, en collaboration avec le chorégraphe Nasser Martin-Gousset.
- 2005 : *Conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent* de Peter Hacks, Théâtre de Nîmes.
- 2006 : *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford, Théâtre de Saint-Quentin.
- 2006 : *Werther* de Jules Massenet, direction musicale Alain Altinoglu, Opéra de Lille.

- 2007 : *Partage de midi* de Paul Claudel, Comédie-Française / Salle Richelieu, Paris ; spectacle repris en septembre 2009 au Théâtre Marigny, Paris.
- 2008 : *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, opéra de Dijon.
- 2008 : *L'Échange* de Paul Claudel, Théâtre de la Place à Liège (Belgique), et Théâtre national de la Colline, Paris.
- 2008 : *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen, Théâtre de la Coursive à La Rochelle.
- 2009 : *Così fan tutte* de Mozart, opéra dirigé par François Bazola Maison de la Coursive de Bourges.
- 2009 : *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, sous la direction musicale d'Alain Altinoglu au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.
- 2009 : *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, Opéra de Dijon.
- 2010 : *Récit de la servante Zerline* d'Hermann Broch, Théâtre de la Coursive à La Rochelle.
- 2011 : *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, Comédie-Française / Théâtre du Vieux-Colombier, Paris.
- 2011 : *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser, Théâtre de Nîmes.
- 2012 : *L'Intervention* de Victor Hugo, Théâtre La Blaiserie à Poitiers.
- 2013 : *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, Théâtre de Liège (Belgique).
- 2014 : *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, Théâtre d'Angoulême.
- 2014-2015 : *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe*, de Pauline Sales et Fabrice Melquiot, épisode 6 « Arrivée là par hasard », Comédie de Saint-Étienne.
- 2015 : *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset, Théâtre Le Public à Bruxelles (Belgique).
- 2015 : *Intrigue et Amour* de Friedrich von Schiller, Théâtre du Peuple à Bussang.
- 2016 : *Lettres à Élise* de Jean-François Viot, Théâtre d'Angoulême.
- 2016 : *Le Cid* de Pierre Corneille (version de 1637), Théâtre d'Angoulême.
- 2018 : *Le Prince travesti* de Marivaux, Théâtre d'Angoulême.
- 2019 : *Ruy Blas* de Victor Hugo, Festival de Grignan.
- 2021 : *La Maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca, Comédie de Picardie à Amiens.
- 2022 : *Tartuffe ou l'imposteur* de Molière, Théâtre de Liège (Belgique).
- 2022 : *Andromaque* de Jean Racine, Théâtre de Liège (Belgique).

2.7. L'art de l'acteur

AMBRIÈRE, Francis. *Mademoiselle Mars et Marie Dorval : au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 710 p.

BOLY, Joseph. « Eve Francis, interprète de Claudel », *Société Claudel en Belgique*, n°16, 1971, p. 6-9.

CHAOUCHE, Sabine. *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001, 451 p.

FRANCIS, Ève. *Un autre Claudel*, Paris, Grasset, 1973, 339 p.

GIRET, Noëlle. *Jean Louis Barrault : une vie pour le théâtre*, Paris, Gallimard, 2010, 167 p.

GROS DE GASQUET, Julia.

--- *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, 396 p.

--- « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°277, 2018, p. 71-82.

--- « Filmer *L'Illusion comique*, réécrire Corneille ? À propos du film de Mathieu Amalric à la Comédie-Française (2010) », article consulté en ligne sur http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=797 le 15 mai 2020.

FILIPPI, Florence et GROS DE GASQUET, Julia. « Entre jeu romantique et jeu mélodramatique. Marie Dorval au miroir de ses modèles », in Roxane Martin (éd.), « Le Jeu de l'acteur de mélodrame. Origines, pratiques et devenirs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°274, 2017 / 2, p. 65-76.

2.8. Témoignages d'artistes

ADLER, Laure. « Entretien avec Ivo van Hove », conférence, donnée le 9 avril 2019, à la Coupole de la Salle Richelieu de la Comédie-Française, 1h 14 min.

BARRAULT, Jean-Louis.

--- *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Éditions du Levant, 1996, 207 p.

--- *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, 381 p.

--- *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, Paris, Flammarion, 2010, 233 p.

BRECHT, Bertolt.

--- *Écrits sur le théâtre* 1, Paris, L'Arche, Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil (trad.), 1972-1979, 664 p.

--- *Écrits sur le théâtre* 2, Paris, L'Arche, Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil (trad.), 1970, 619 p.

CHÉNETIER-ALEV, Marion. « Entretien avec Éric Ruf », in Marion Chénetier-Alev (éd.), « Paroles et écrits de l'acteur », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°288, 2020 / 4, p. 109-135.

« Entretien avec Richard Peduzzi », conférence, donnée le 21 mars 2018, à la Coupole de la Salle Richelieu de la Comédie-Française, 1h 15 min.

FLORENT, François. *Cette obscure clarté*, Paris, Gallimard, 2008, 251 p.

GROS DE GASQUET, Julia. « Les correspondances de créateurs : lecture méthodologique de sources peu exploitées : *Lettres à Ysé*. Paul Claudel », séminaire donné, le 18 février 2021 et le 10 février 2022, à destination des doctorants, organisé par l'ED 267, Paris 3-Sorbonne Nouvelle, en ligne via *Zoom*.

LAPORTE, Arnaud. « Éric Ruf », vidéo consultée en ligne sur https://academiecharlesdullin.fr/conferences/eric-ruf-2/ le 3 avril 2020.

PASCAUD, Fabienne. « Entretien avec Éric Ruf, administrateur de la Comédie-Française. "Pas étonnant qu'ils aient été excommuniés…" », *Télérama hors-série*, « Molière », 2022, p. 30-36.

PEDUZZI, Richard et LOIRET, Henri. *Là-bas, c'est dehors*, Arles, Actes Sud, 2014, 275 p.

PY, Olivier. *Les Mille et une définitions du théâtre*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2013, 245 p.

RUF, Éric. « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, n° 13, 2019/2, p. 265-288.

SALLENAVE, Danielle et VITEZ, Antoine. *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, 608 p.

SCHAUBÜHNE BERLIN. « Internationale Theatermacher_innen im Gespräch, Paris : Éric Ruf (Leiter der Comédie-Française) und Thomas Ostermeier », vidéo consultée en ligne sur https://vimeo.com/429243786 le 17 juin 2020.

2.9. Critique

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, 480 p.

2.9.1. Critique historique

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

LE BRETON, David. *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, 282 p.

QUIGNARD, Pascal. *La Nuit Sexuelle*, Paris, Gallimard, 2007, 279 p.

2.9.2. Critique poétique, littéraire et linguistique

ADAM, Jean-Michel. *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1997, 223 p.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

BARTHES, Roland.

--- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 89 p.

--- *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992, 283 p.

BARRUCAND, Michel. « De la mélodie en poésie », in André-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 27-41.

BETTENS, Olivier. « Prosodie du français au XVI^{e} et XVII^{e} siècles : le point de vue du grammairien contre celui du musicien-poète », *Exercices de rhétorique*, n°19, 2022, [en ligne].

BONNOT, Jean-François P. et FREYERMUTH, Sylvie. *Malaise dans la ville*, Berne, Peter Lang, 2003, 334 p.

BUCKNELL, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*, New York, Cambridge UP, 2001, 302 p.

CARRÉ, Alice et LENNE, Lise. « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? Introduction à l'enquête », *Agôn* [En ligne], 10 novembre 2011.

DANBLON, Emmanuelle. « Quels mots pour convaincre ? », *Sciences Humaines*, n°246, 2013 / 3, p. 13.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, Hove, Psychology Press, 2002, 260 p.

ÉTIEMBLE, René. *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963, 128 p.

GÓMEZ GALLICCHIO, Elijah. « L'incarnation du spectateur. Le regard, l'ouïe, le cœur, les larmes », *Travail réalisé dans le cadre du cours HIST-D500*, « Histoire du corps », dispensé à l'ULB, Faculté de Philosophie et Sciences sociales, Bruxelles, 2020.

HACHE, Sophie. « Présentation. Comment concevoir la quantité syllabique en français ? », *Exercices de rhétorique*, n°19, 2022 [en ligne].

HARMAT, Andrée-Marie.
--- « Musique et littérature : intertextualités », *Anglophonia. French Journal of English Studies*, n°11, 2002, 338 p.
--- « Introduction », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 7-25.
--- « Un exemple d'intersémioticité : "The Wind Blows" de Katherine Mansfield », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 249-261.

HARMAT, Hélène. « Art de la pause, art du recul… Concurrences et convergences du théâtre et de la musique dans la création contemporaine », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 111-122.

LAHOUSTE, Corentin. « Le flamenco verbal de Marcel Moreau », média consulté en ligne sur http://oic.uqam.ca/en/communications/le-flamenco-verbal-de-marcel-moreau le 8 mai 2020.

LE BOZEC, Yves. « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 381 p.

LOCATELLI, Aude. *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 127 p.

MALICK-PRUNIER, Sophie.

--- « Horace et le psautier : images plurielles du corps féminin chez quelques poètes latins tardifs », *Les Pères de l'Église et la chair. Entre incarnation et diabolisation, les premiers chrétiens au risque du corps*, V^e^ Colloque de Patristique, La Rochelle, Université de La Rochelle, 9-11 septembre 2011, p. 1-14.
--- « La beauté du corps féminin dans la poésie martyriale et ascétique », *Revue Connaissance des Pères de l'Église*, XX^e^ Rencontres Nationales de Patristique, Université de l'Aude, 8-10 juillet 2008, p. 1-9.

MATHET, Marie-Thérèse. « La scène de l'opéra *Lucia De Lammermoor* dans *Madame Bovary* », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 125-137.

MESCHONNIC, Henri. « Manifeste pour un parti du rythme », article consulté en ligne sur http://www.francopolis.net/francosemailles/meschonnic2.htm le 31 août 2022.

MILLON, Martine. « La forêt pastorale, désert de l'âme, extase hallucinée », in Georges Banu et Antoine Vitez (éds.), *Mythologies de l'extérieur, mythologies de l'intérieur*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 125-135.

NAIL, Serge. « Présence de la voix et voies de la présence », in Gérard-Denis Farcy (éd.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps, 2001, p. 157-164.

PICARD, Timothée.

--- « Le mythe de Tristan dans la littérature post-wagnérienne », article consulté en ligne sur https://books.openedition.org/pur/38126?lang=fr le 9 août 2021.

--- « Non, pitié ! Il n'y a pas trace d'opéra là-dedans ». Chéreau et le partage des arts », *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau, L'Avant-Scène Opéra*, n°281, 2014, p. 106-111.

--- *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 550 p.

RÉGENT-SUSINI, Anne. « Quand dire, c'est taire ? L' "effet de sourdine" racinien, stylistique et / ou rhétorique », *Exercices de rhétorique*, n°1, 2013 [en ligne].

REISDOERFER, Joseph. « La Cantilène de Sainte-Eulalie », article consulté en ligne sur http://w3.restena.lu/cul/BABEL/T_CANTILENE.html le 23 août 2022.

SCARPA, Marie. « Le vert paradis des amours enfantines », in Henri Mitterrand et Emilie Piton-Foucault (éds.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 117-128.

SCHWEITZER, Claudia. *La voix, souffle de l'émotion. Parole et chant à l'Âge classique*, Lyon, ENS Éditions, 2022, 202 p.

SOUNAC, Frédéric.

--- « *Manuscrit trouvé à Saragosse* : l'hypothèse musicale », vidéo consultée en ligne sur https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/jean-potocki-perigrinations/manuscrit-trouve-a-saragosse-l le 15 septembre 2022.

--- *Modèle musical et composition romanesque : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 568 p.

SURGERS, Anne, DECLERCQ, Gilles et SPICA, Anne-Elisabeth. *Et que dit ce silence ? : La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, 372 p.

VOEGELE, Augustin. *Musique et désir chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2020, 345 p.

VISELLI, Antonio. « Paul Verlaine et le langage fuyant des oiseaux », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/trans/1028 le 16 mai 2020.

VORGER, Camille. « Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 10, 2012 / 2, p. 83-94.

WALTER, Philippe. *Naissances de la littérature française IXe-XVe siècle. Anthologie*, Grenoble, 1993, 254 p.

WOLF, Werner. *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 272 p.

2.9.3. La fugue

ARROYAS, Frédérique. « Chapitre 6. Fugue : l'éternelle dérive de l'écriture », *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 155-196.

DAVIS, Kay. *Fugue and Fresco: Structures in Pound's Cantos*, Orono, National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1984, 125 p.

LAFOND, Natacha. « Fugue et variation : Ungaretti et Celan », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 293-305.

PAVEC, Nathalie. « L'architecture fuguée des *Vagues* de Virginia Woolf. La ligne de fuite d'une parole poétique », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 361-373.

PÉGON, Claire. *L'art de la fugue chez K. Ishiguro*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 260 p.

SELLES, Colette. « *Forty-Seventeende* de Frank Moorhouse ou la "fugue" du temps », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 305-317.

STAWIARSKI, Marcin. « Fugue et identité : effets iconiques de la forme musicale en littérature », *Variations*, n°20, 2012, p. 137-156.

TREY, Flavie. "*Homo Fugiens" via les arts de la fugue : trajectoires du sujet, espaces de fugue. Vers une théorie musicale du sujet*, Thèse défendue pour l'obtention du Doctorat en Esthétique et Sciences de l'art et du PhD en Philosophie (Isabelle Thomas Fogiel et Bertrand Rougé, directeurs), 2014, 489 p.

VANEIGEM, Raoul. « Fugue, *psychologie* », Encyclopedia Universalis [en ligne].

2.9.4. Critique théâtrale

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, Martin Rueff (trad.), 2007, 64 p.

ASLAN, Odette.

--- *Metteurs en scène et scénographes du XXe siècle*, Lausanne, L'âge d'or, 2014, 267 p.

--- « Introduction. Répéter. *To rehearse*. *Ensayar*. *Proben* », in Georges Banu (éd.), *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 17-29.

--- « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, n°47-48, 2010 / 1-2, p. 15-22.

BANU, Georges. « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe », *European Drama and Performance Studies*, n° 13, 2019 / 2, p. 189-205.

BARBEDETTE, Sarah, « “Une mélodie au-delà du souffle”. Entretien avec Marc-André Dalbavie », in Catherine Mayaux et Marie-Victoire Nantet (éds.), « La fabrique d’un opéra - La création du *Soulier de satin* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°235, 2021/3, p. 33-50.

BENHAMOU, Anne-Françoise. « Préface », in Pascal Rambert, *Clôture de l’amour*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2017, p. 9-23.

BERGER, Laurent. « Diriger la folie dans *Hamlet* », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°3, 2009.

BLOCH, Bernard. « La langue du théâtre », article consulté en ligne sur SkS07-Bloch-Langue-theatre.pdf (revue-secousse.fr) le 9 mars 2022.

BONNIER, Anaïs. « “Du bruit qui pense” : mise en scène, musique et musicalité », in Frédéric Maurin (éd.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2016, p. 129-145.

BOULANGER, Alison. « Silence et violence dans le théâtre de Harold Pinter et Thomas Bernhard », in Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (éds.), *Écriture et silence au XX^{e} siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 145-157.

CANTONI, Delphine. « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », in *Nord’*, n° 26, 1995, p. 19-33.

CORNUZ, Odile. « L’innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », in Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (éds.), *La pensée sans abri, non-savoir en littérature*, Nantes, Defaut, 2012, p. 301-315.

DANAN, Joseph. *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995, 394 p.

DUPONT, Florence. « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », article consulté en ligne sur https://www.fabula.org/lht/19/dupont.html le 23 mars 2022.

EVRARD, Franck. *Dans la solitude des champs de coton : étude sur Koltès*, Ellipses, 2004, 126 p.

FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 226 p.

FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Le théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène Théâtre, 2009, 598 p.

FRIGAU MANNING, Céline. « Saisir le geste du chanteur d'Opéra. Nouveaux enjeux pour l'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n°270, 2016 / 2, p. 143-158.

FUMAROLI, Marc. *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.

GARCIA, Anne-Laetitia. « Maria Callas. Medea et l'acteur : le corps spectaculaire », in Gilles Declercq et Stella Spriet (éds.), *Fascination des images, images de la fascination*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 235-259.

GUISGAND, Philippe. « « Duel/Duo : trois études de cas », communication, le vendredi 12 mai 2017, lors d'une journée d'études organisée par Anne Lempicki et Samuel Watrelot, « Représentation et figuration du corps-à-corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines » à l'Université d'Artois à Arras, article non publié et envoyé par l'auteur.

HAUER, Christian. « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », in Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (éds.), *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 17-35.

JACQUOT, Jean. *Théâtre et musique : Histoire du Soldat. Mises en scène d'œuvres anciennes : Racine : Andromaque, Phèdre ; Molière : Tartuffe ; Marlowe : Le Juif de Malte ; Shakespeare : Le Roi Lear*, Paris, CNRS, 1978, 509 p.

LA MONNAIE. « Opéra. Jeanne d'Arc au bûcher. Arthur Honneger », article consulté en ligne sur https://www.lamonnaie.be/fr/program/1226-jeanne-d-arc-au-bucher le 24 décembre 2019.

LE BŒUF, Patrick. « Préface », in Estelle Rivier, *Shakespeare dans la maison de Molière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 9-13.

LONGUENESSE, Pierre.
--- « "Dramaturgie négative" et modèle musical dans le théâtre de Maurice Maeterlinck », vidéo consultée en ligne sur :
https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/dramaturgie_negative_et_modele_musical_dans_le_theatre_de_maurice_maeterlinck_pierre_longuenesse.51705 le 15 juin 2021.

--- « Jean-Jacques Lemaître musicien de théâtre, artiste pédagogue et artisan », in Muriel Plana et Frédéric Sounac (éds.), *Identités de l'artiste : pratiques, représentations, valeurs*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2021, p. 25-39.
--- *Le modèle musical dans le théâtre contemporain. L'invention du poème théâtral*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, 206 p.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, 632 p.

MARCH, Florence. « Le regard au risque du spectacle », in Frédéric Maurin (éd.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2016, p. 55-80.

MARGUIER-FORSYTHE, Florence. *Maria Casarès. Une actrice de rupture*, Arles, Actes Sud, 2013, 215 p.

MELAI, Maurizio. *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 420 p.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « À propos des accents », article consulté en ligne sur http://classes.bnf.fr/echo/accents/ le 2 juillet 2021.

MIGNON, Paul-Louis. *Jean-Louis Barrault : le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, 365 p.

MOUKARZEL, Richard. « Wagner, Artaud, Brecht l'idéal post-humaniste d'un théâtre médiateur », article consulté en ligne sur https://journals.openedition.org/litteratures/428 le 16 août 2021.

NÄGELE, Rainer. « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, n° 310, 2004 / 2, p. 147-154.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, 347 p.

PAVIS, Patrice.

--- *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, 438 p.

--- *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, 466 p.

PAXTON, Steve.
--- « Q & A », *Nouvelles de Danse*, n° 38 / 39, été 1999, p. 69-74.

--- « Transcription », *Nouvelles de Danse*, n°17, octobre 1993, p. 40-44.

PLANA, Muriel. *Théâtre et politique*, Paris, Orizons, 2014, 221 p.

PERRIN, Julie. « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », conférence donnée lors du colloque international « Projections : des organes hors du corps » les 13-14 octobre 2006 au MAC-VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.

PLASSARD, Didier. « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant. Sur quatre mises en scène de Christine Letailleur », *Alternatives théâtrales*, n°104, 2010, p. 2-5.

POIRSON, Martial. « Introduction-Un théâtre de chair et de pensée », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°265, 2015, p. 5-20.

PONS, Roger. *Le Procès de l'amour*, Paris, Casterman, 1955, 238 p.

PROUST, Sophie. *La direction d'acteurs*, Montpellier, Entretemps, 2006, 533 p.

RAULT, Julien. « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux », *Styles, Genres, Auteurs*, n°18, 2018, p. 135-148.

ROQUET, Christine. « Méditations sur le *porter* », in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (éds.), *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 191-203.

RYKNER, Arnaud. *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, 367 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre.

--- *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, 165 p.

--- *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médianes, 1995, 360 p.

SCARPA, Marie.
--- « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *Ethnologie française*, n°4, 2014, vol. 44, p. 671-678.
--- « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=4kBtOoJvhOA le 2 juillet 2021.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1995, 240 p.

UBERSFELD, Anne.

--- *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Édition des quatre-vents, 1994, 175 p.

--- *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, 208 p.

--- « Jouer Racine ? », *Travail théâtral*, n°16, 1974, p. 108-115.

--- *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, 237 p.

VEDRENNE, Véronique. « Beckett et Koltès », in Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau (éds.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 121-132.

2.9.5. Critique musicale

ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1996, 304 p.

AMEILLE, Aude. « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013 / 2, p. 55-66.

ANGER, Violaine. « Les martyrs sont-ils méritants ? Relire les *Dialogues des carmélites* », *L'Archicube*, n°14, 2013, p. 44-50.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019 [1998], 484 p.

DARYOUSH, Leyli. « L'opéra ou l'émancipation du corps. Quelques remarques sur les mises en scène d'opéra de la dernière décennie », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°12, 2013/2, p. 121-132.

DODGE, Leanne Eleanore. *The Sensible Listener on Stage: Hearing the Operas of Jean-Philippe Rameau through Enlightenment Aesthetics*, Morrisville, ProQuest, 2011, 322 p.

FAUSER, Annegret. « Lili Boulanger's "La princesse Maleine" : A Composer and Her Heroine as Literary Icons », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, 1997/1, p. 68-108.

NATTIEZ, Jean-Jacques. « Récit musical et récit littéraire », *Le fil du récit*, vol. 14, n°1-2, 1978, p. 93-121.

SENICI. Emanuele. « Typologie des genres dans l'opéra », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome V, Actes Sud / Cité de la musique, 2006, p. 502-518.

STEINEGGER, Catherine. « Pierre Boulez, entre musique et littérature », in Michela Landi (éd.), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire*, Florence, Firenze University Press, 2017, p. 297-313.

VALLESPIR, Mathilde. « Stylistique littéraire, musique et "veille" sémiotique : l'exemple de l'ironie », *Musurgia*, vol. XXIII, n°1, 2016, p. 11-25.

2.10. Articles de presse et documents audiovisuels

2.10.1. Articles de presse

CARPENTIER, Laurent. « Marina Hands dans la série "Mytho" d'Arte : "Jouer me donne un sentiment d'hypervie" », *Le Monde*, 9 octobre 2019.

CASADESUS, Frédérick. « Éric Ruf : un enfant du paradis », article consulté en ligne sur https://www.reforme.net/portraits/2015/09/17/eric-ruf-un-enfant-du-paradis/ le 8 décembre 2021.

CIEUTAT, Anne-Claire. « Marina Hands, en relief », *Bande à part*, 27 mai 2018.

COSTAZ, Gilles.

---« Charmants maléfices », *Politis*, novembre-décembre 2001.

--- « Escapades d'un jeune premier », *Les Échos*, 29 avril 2005, p. 4.

GÉLIOT, Clara. « Marina Hands : « "Parler d'amour est tout ce à quoi j'aspire" », article consulté en ligne sur https://www.femina.fr/article/marina-hands-parler-d-amour-est-tout-ce-a-quoi-j-aspire le 29 juin 2020.

GENONE, Paola. « Marina Hands : "Je déteste m'exposer" », *L'express*, 17 juin 2009.

HÉLIOT, Armelle.

--- « Le ciel constellé de Marina Hands », *Le Figaro*, 22 mars 2001, p. 30.

--- « Marina Hands à Saint-Sulpice », *lefigaro.fr*, 23 septembre 2009.

--- « Marina Hands : « Le deuil impossible de l'amour » », *Le Figaro*, 31 janvier 2015, p. 16.

LENNUYEUX, Jonathan. « Le goût de l'excellence », article consulté en ligne sur https://arte-magazine.arte.tv/article/2767 le 3 avril 2020.

MASSAUBAU, Roland. « Théâtre : Marina Hands : "Ysé est une femme insoumise" », article consulté en ligne sur https://nimes.maville.com/actu/actudet_-theatre-marina-hands-yse-est-une-femme-insoumise-_41878-1144939_actu.Htm le 14 mai 2020.

MÉDIONI, Gilles. « Marina Hands : les icônes de sa vie », *L'express*, 12 mars 2013.

2.10.2. Documents audio-visuels

À voix nue. 2016. Émission radio. Animée par Arnaud Laporte. Diffusée du 26 au 30 décembre 2016. France Culture.

À voix nue. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Sfez. Diffusée du 17 au 21 septembre 2018. France Culture.

BONNAUD, Frédéric. « Patrice Chéreau, affinités électives. Table-ronde », vidéo consultée en ligne sur https://www.cinematheque.fr/video/964.html le 15 avril 2020.

Boomerang. 2018. Émission radio. Animée par Augustin Trapenard. Diffusée le 10 décembre 2018. France Inter.

Boomerang. 2021. Émission radio. Animée par Augustin Trapenard. Diffusée le 12 mars 2021. France Inter.

C à Vous. 2019. Émission télévisée. Animée par Anne-Élisabeth Lemoine. Diffusée le 31 janvier 2022. France 5.

CITEDELAREUSSITETV, « Cité de la réussite 2017 - 38 - Art, éducation, entreprise... », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=ZJb723yBfUk le 8 mai 2020.

COMPANEEZ, Nina. *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38 [DVD].

DOROSZCZUK, Catherine. « "Dans la solitude des champs de coton" de B.-M. Koltès (par Christophe Bident) », vidéo consultée en ligne sur

https://www.canal-u.tv/video/cpge_jean_zay/dans_la_solitude_des_champs_de_coton_de_b_m_koltes_par_christophe_bident.13907 le 15 avril 2020.

Du jour au lendemain. Émission radio. Animée par Alain Veinstein. Diffusée le 29 mai 2014. France Culture.

ÉCLAIR BRUT, « Jean Racine. Phèdre vue par Jean-Louis Barrault (Télévision scolaire, 1964) », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_e0O_oc le 7 octobre 2019.

Eclectik. 2011. Émission radio. Animée par Rebecca Manzoni. Diffusée le 25 septembre 2011. France Inter.

Fictions / Le Feuilleton. 2007. Émission radio. Animée par Anne Martin- Fugier. Diffusée le 12 avril 2007. France Culture.

Fictions / Théâtre et Cie. 2009. Émission radio. Produite par Mary Simon. Diffusée le 13 décembre 2009. France Culture.

Fictions / Théâtre et cie. 2017. Émission radio. Animée par Blandine Masson. Diffusée le 19 novembre 2017. France Culture.

GARUTTI, Gérald. « Rencontre avec Dominique Blanc », vidéo consultée en ligne sur https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-arts-et-humanites-Dominique-Blanc-ENSATT?autostart le 3 avril 2020.

GUÉNOUN, Denis, « Théâtre et poésie », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk le 9 octobre 2019.

INA CULTURE,

--- « Paul Claudel », vidéo consultée en ligne sur https://www.ina.fr/audio/PHD99203815/paul-claudel-audio.html le 12 juin 2020.

--- « Paul Claudel, artisan de théâtre », vidéo consultée en ligne sur https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00456/paul-claudel-artisan-de-theatre.html le 12 juin 2020.

L'alexandrin fait de la résistance. 1992. Émission radio. Animée par Jean-Maurice de Montremy. Diffusée le 30 novembre 1992. France Culture.

L'heure bleue. 2017. Émission radio. Animée par Laure Adler. Diffusée le 6 février 2017. France Inter.

La Grande Table. 2017. Émission radio. Animée par Olivia Gesbert. Diffusée le 22 décembre 2017. France Culture.

La Grande Table. 2018. Émission radio. Animée par Olivia Gesbert. Diffusée le 30 novembre 2018. France Culture.

La marche de l'histoire. 2018. Émission radio. Animée par Jean Lebrun. Diffusée le 19 janvier 2018. France Inter.

Le réveil culturel. 2018. Émission radio. Animée par Tewfik Hakem. Diffusée le 2 mai 2018. France Culture.

Les bandes originales de la prodigieuse Dominique Blanc. 2022. Émission radio. Animée par Susana Poveda. Diffusée le 3 avril 2022. FIP. Radio France.

Les chemins de la philosophie. 2011. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 13 septembre 2011. France Culture.

Les chemins de la philosophie. 2012. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 4 octobre 2012. France Culture.

Les chemins de la philosophie. 2022. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 10 mars 2022. France Culture.

Les Nuits de France Culture. 2019. Émission radio. Produite par Philippe Garbit. Diffusée le 10 novembre 2019. France Culture.

« *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo ». *Un Livre, Un Jour*. France 3. Émission télévisée. Éric Ruf, intervenant. Diffusée le 27 mars 2019. France 3.

MASSON, Blandine, *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Arles, Actes Sud, 2021, édition Kindle.

"Phèdre" par la Compagnie Marie Bell, dans une mise en scène de de Jean-Louis Barrault en 1947. 1947. Émission radio. Réalisée par Jean Serge. Diffusée le 14 juillet 1947. France Culture.

Profession Comédie.ne de la Comédie-Française. Émission télévisée. Animée par Antoine de Caunes. Diffusée le 17 janvier 2022. Canal +.

Épisode 3/4 : Sarah Bernhardt en faisait-elle trop ? Déclamer d'hier à aujourd'hui. Émission radio. Animée par Xavier Mauduit. Diffusée le 9 juin 2021. France Culture.

SERRELL, Mathilde. « La Masterclasse d'Eric Ruf. France Culture », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Qc_MpQvDy3A le 8 octobre 2019.

Signes des temps. 2019. Émission radio. Animée par Marc Weitzmann. Diffusée le 2 juin 2019. France Culture.

Six personnages en quête de voix. 2013. Émission radio. Animée par Judith Sibony, Diffusée le 4 août 2013. France Culture.

Une journée particulière. 2018. Émission radio. Animée par Zoé Varier. Diffusée le 25 mars 2018. France Inter.

Une saison au théâtre. 2018. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 9 décembre 2018. France Culture.

Une saison au théâtre. 2019. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 23 juin 2019. France Culture.

Une vie. Une œuvre. 2016. Émission radio. Animée par Virginie Bloch-Lainé. Diffusée le 30 avril 2016. France Culture.

2.11. Activités numériques de la Comédie-Française durant la pandémie liée au Coronavirus

C comme Comédie : Y comme Ysé. 2020, Diffusion le samedi 12 juillet 2020. « La Comédie Continue encore !, WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus.

« Chant contre chant » : lecture de correspondances. Lettres à Ysé *de Paul Claudel*. 2017. Diffusion le samedi 16 mai 2020. « La Comédie Continue ! », WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement dû au Coronavirus.

COMÉDIE-FRANÇAISE.
--- « 15 janvier [16]22-22, v'là Molière ! », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4 le 16 janvier 2022.

--- « Éric Ruf, Hervé Pierre, Birane Ba et Élissa Alloula. Quelle Comédie ! ép.6 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 11 novembre 2021.
--- « Éric Ruf, Marina Hands, Blandine Masson. Quelle Comédie ! ép.20 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=YSezbWsNJWY le 17 août 2021.
--- « Pierre Louis-Calixte — Molière-matériau(x) — QC ! s02e27 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=GDKO3ndz2i0 le 31 mars 2022.
--- « La Nuit du jeu », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=FXjumdVGD90 le 9 mars 2023.

École d'actrice : Dominique Blanc. 2018. Diffusion le mardi 12 mai 2020. « La Comédie Continue ! », WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement relatif au Coronavirus.

JUBIN, Marine et CASTELAIN, Adèle. « Comment devient-on comédienne à la Comédie-Française ?. Elsa Lepoivre. Université théâtrale 02 », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=sgJJakxrSM0 le 25 juin 2021.

La Causerie. Gilles David. 2020. Diffusion le vendredi 3 juillet 2020. « La Comédie Continue… encore ! », WEB-TV éphémère de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement relatif à la pandémie du Coronavirus.

La Cuisine de l'Actrice. Marina Hands. 2020. Diffusion le samedi 6 juin 2020. La Comédie Continue… encore !, WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus.

La Trilogie de la Villégiature. 1979. Mise en scène de Giorgio Strehler. Diffusion le 18 avril 2020. « La Comédie Continue ! », WEB-TV de la Comédie-Française instaurée durant le premier confinement dû au Coronavirus.

Mon alexandrin préféré. Dominique Blanc. 2020. Diffusion le dimanche 7 juin 2020. « La Comédie Continue… encore ! », WEB-TV de la Comédie-Française qui a perduré lors du premier déconfinement dû à la pandémie du Coronavirus.

Théâtre à la Table. Les Cinq Premières Minutes. 2021. Diffusion le samedi 16 janvier 2021. « Comédie d'automne », WEB-TV instaurée durant le second confinement relatif à la pandémie du Coronavirus.

2.12. Cours d'universités, mémoires et thèses

AL-HAMDANI, Ilham. *Le corps dans le théâtre de Valère Novarina*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en Lettres Modernes de l'université François - Rabelais, Tours (Daniel Leuwers, directeur), 2010, 307 p.

ANGER, Violaine. *Musique et langage : contribution à une poétique du mot chanté en français de Rousseau à Mallarmé*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en littérature française de Paris VIII, (Henri Meschonnic, directeur), 1998, 900 p.

CAVAGNA, Mattia. *Explication de textes médiévaux I : Ancien Français. Notes du cours LROM1230*, « Explication de textes médiévaux I : Ancien Français » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2011.

DEKONINCK, Ralph et WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. *Art et Littérature. Notes du cours LFIAL2292*, « Art et Littérature » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2015.

GAGNÉ-DUMAIS, Charlotte. *Le corps de l'acteur au cinéma et au théâtre : vers une conception du corps intermédial. Recherche-création sur la médiation du cinéma et du théâtre à travers la figure de l'acteur*, Mémoire de Master présenté à l'Université de Montréal, Faculté des arts et sciences (Serge Cardinal, directeur), Montréal, 2017, 60 p.

GOTHOVÁ-JOBERT, Daniela. *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, Thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis / Paris 8, 2001, 421 p.

GUIDERDONI, Agnès et VAN HEMELRYCK, Tania. *Histoire de la littérature française du Moyen Âge à la Révolution française. Notes du cours LROM1100*, « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à la Révolution française » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2011.

LAHOUSTE, Corentin. *Figurations du transcendant. L'acte sexuel comme absolu chez Marguerite Duras, Hervé Guibert et Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Master présenté à l'UCL, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Louvain-la-Neuve, (Christophe Meurée et Myriam Watthee-Delmotte, directeurs), 2015, 126 p.

MOON, Kyung-Hoon. *Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation*, 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, 2017, 397 p.

PIRET, Pierre.

--- *Etude du théâtre français (de la Révolution à nos jours). Notes du cours LTHEA2242*, « Etude du théâtre français (de la Révolution à nos jours) » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2015.

--- *Etude du théâtre français (du Moyen Âge à la Révolution). Notes du cours LTHEA2241*, « Etude du théâtre français (du Moyen Âge à la Révolution) » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2016.

--- *Littérature francophone de Belgique*. *Notes du cours LROM1323,* « Littérature francophone de Belgique » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2014.

ROQUET, Christine. *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en Danse de l'Université Paris 8 (Philippe Tancelin, directeur), 2002, 218 p.

SIAUD, Florent. *Les processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Philosophiæ Doctor (Ph.D.). Doctorat en littératures de langue française et Docteur en Études Théâtrales (Jeanne Bovet et Jean-Loup Rivière, directeurs), 2014, 608 p.

VAN WYMEERSCH, Brigitte. *Analyse musicale (formes et genres de la musique). Syllabus du cours LMUSI1514,* « Analyse musicale (formes et genres de la musique) », dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2014.

ZANONE, Damien. *Histoire de la littérature française de 1700 à 1850. Notes du cours LROM1200,* « Histoire de la littérature française de 1700 à 1850 » dispensé à l'UCL, Faculté de Philosophie, arts et lettres, Louvain-la-Neuve, 2013.

2.13. Dictionnaires

AKRICH, Madeleine. « Co-construction », article consulté en ligne sur http://www.participation-et-democratie.fr/es/dico/co-construction le 5 mai 2020.

BARBIER, Christophe. *Dictionnaire amoureux du théâtre*, Paris, Plon, 2015, 245 p.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1580 p.

REY, Alain, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, 2808 p.

Table des matières

Introduction générale : p. 13-32

1. Cadre théorique : p. 18-23
2. État de la question : p. 23-27
3. Déroulement de l'étude : p. 27-32

Première partie : L'intimité d'un corps-à-corps palimpseste comme voie d'accès à la musicalité de la langue : p. 33-244

Chapitre 1 : Une « problématique de la subjectivité » comme terreau fertile pour l'intime :

p. 34-50

1. Un terrain culturel adéquat : les années 1960……p. 36-40
2. Le théâtre de Sartrouville : l'utopie d'un artiste militant……p. 40-45
3. Du Piccolo Teatro au Théâtre National Populaire : l'(in-) utilité du théâtre……p. 45-50

Chapitre 2 : Des répétitions à huis clos comme extériorisation de l'intime : p. 51-72

1. « Organiser le secret » : l'érotique de la direction d'acteurs……p. 51-60
2. « Raconter des histoires » avec des corps d'acteurs ou le projet dramaturgique d'un « théâtre de l'allégorie » qui devient « théâtre de l'intime » : un « théâtre de chair et de pensée »...: p. 60-64
3. Yves Beaunesne, héritier de Patrice Chéreau……p. 64-72

Chapitre 3 : Le théâtre de Marivaux et de Maurice Maeterlinck comme une confrontation entre l'intime et le langage : p. 73-102

1. L'affrontement adolescent dans *La Dispute,* vue par Patrice Chéreau : une initiation à l'intime……p. 73-86
2. La mise en scène d'Yves Beaunesne de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck : p. 86-102

Chapitre 4 : La représentation comme « ex / peau / sition » de « corps suintants » et fluidiques, vers un dépouillement du théâtre au profit de l'intimité et de la « violence des sentiments » : p. 103-244

1. Patrice Chéreau : p. 103-195

1.1. Un dispositif bifrontal dû à une rencontre déterminante avec Bernard-Marie Koltès : p. 103-107

1.2. *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès : un « texte matriciel » : p. 108-112

1.2.1. *La Solitude* 1 : le théâtre au bord de sa cessation : p. 112-113

1.2.2. *La Solitude* 2 : l'intimité de l'acte théâtral : p. 113-114

1.2.3. *La Solitude* 3 : l'intime propre à la danse contemporaine : p. 114-124

1.3. *Hamlet* en 1988 au Festival d'Avignon : William Shakespeare côtoie Bernard-Marie Koltès au détour de l'intime : p. 124-128

1.4. *Phèdre* de Jean Racine : « un violent retour aux origines » pour une monstration de l'intime : p. 128-181

1.4.1. Mettre en scène une tragédie classique en alexandrins : un défi posé à l'intime : p. 128-136

1.4.2. De la violence koltésienne à la violence racinienne des sentiments : le dispositif bifrontal : p. 137-145

1.4.3. Un combat sanglant père (Thésée) / fils (Hippolyte)….....p. 145-151

1.4.4. … Révèle le désir du fils (Hippolyte) pour Aricie : p. 152-167

1.4.5. L'épée, un « objet obsédant » : p. 167-172

1.4.6. Le retour sur scène du cadavre d'Hippolyte : « l'excès de visible » d'un « corps ensanglanté » : p. 172-181

1.5. Vers *Tristan und Isolde*, l'opéra de Richard Wagner : p. 182-195

2. Yves Beaunesne : p. 195-244

2.1. Choisir de mettre en scène un auteur…p. 195-200

2.2. … pour mieux révéler les acteurs : p. 201-208

2.3. Quand un « duo d'amour » devient une « danse contemporaine » : « C'est bien parce qu'on avait déjà joué des amants que cela était possible » : p. 208-230

2.4. « Du désir, on ne peut s'approcher qu'en dansant » : vers l'intimité de l'acte sexuel ... p. 230-235

2.5. Le film de Claude Mouriéras : « l'inadaptation cinématographique » au cœur de l'intime p. 235-244

Deuxième partie : Le silence comme contrepoint ou la diction au service de la musicalité de la langue : p. 245-420

Chapitre 1 : La lecture à haute voix comme « ascèse de l'intime » : p. 246-274

1. *Partage de midi* aux Rencontres de Brangues en 2007……p. 247-251

2. Les *Lettres à Ysé* lors de la « Comédie Continue ! » en 2020…… p. 251-254

3. Des *Lettres à Ysé* à *Partage de midi* : une « littérature de l'intime » : p. 255-260

3.1 Du concret au symbolisme : p. 260-262

3.2.Entre implicite et explicite : p. 262-263

3.3. De la modération à la passion : p. 264-265

3.4 Variations autour du silence : p. 265-267

4. Le « Cantique de Mesa » lié aux *Cantiques Spirituels* raciniens…….. p. 267-274

Chapitre 2 : De Jean-Louis Barrault à Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, l'intime du phrasé des comédiens en partage : p. 275-374

1. *Phèdre* de Jean Racine : p. 275-312

1.1. Jacques Dacquemine et Denise Noël : Hippolyte et Aricie vus par Jean-Louis Barrault : p. 278-286

1.2. Éric Ruf et Marina Hands : Hippolyte et Aricie dans la version scénique de Patrice Chéreau : p. 287-312

2. *Partage de midi* de Paul Claudel : p. 312-374

2.1. Jean-Louis Barrault et Edwige Feuillère : Mesa et Ysé, selon Jean-Louis Barrault : p. 317-326

2.2. Éric Ruf et Marina Hands : Mesa et Ysé dans la mise en scène d'Yves Beaunesne : p. 326-343

3. Tristan et Isolde, à la croisée du couple chéraldien et beaunesnien……p. 344-374

Chapitre 3 : Le rythme fugué adopté par Marina Hands et Éric Ruf : p. 375-420

1. Une approche historique……p. 376-377

2. Une « écriture musico-littéraire » ou « mélopoétique »……p. 377-383

3. Une analyse rythmique……..p. 383-387

4. Vers une construction de « sujet[s] en fugue », en lutte contre le silence …….....p. 387-420

Conclusion générale : p. 421-442

1. Revivre un « choc poétique »
…….....p. 422-440

2. Prolongements
…….....p. 441

3. Ouverture
…….....p. 441-442

Bibliographie……p. 443-496

Table des matières……p. 497-502

Annexes……p. 503-584

ANNEXES

1.

Interview d'Éric RUF dans son bureau d'Administrateur Général

à la Comédie-Française (Place Colette, 75001 Paris)

Mardi 23 mai 2017 à 14h30

M. D. : « Monsieur Ruf, en préambule de cette *interview*, j'aimerais beaucoup vous citer […]. C'est [un] extrait du programme de *Bajazet* […] :

Lorsque la pièce débute, cela fait six mois que les personnages vont contre leur nature, contre l'ordre social, contre le pouvoir. Ils sont déjà épuisés, dans un état d'extrême fatigue et donc d'hypersensibilité. On dit souvent que chez Racine, quand cela commence c'est déjà fini, parce que les personnages nous arrivent ici à bout de forces et que le point ultime de la tension est atteint lorsque le rideau se lève. Alors dans ce théâtre du présent, on frôle le drame. Les personnages disent beaucoup, mais ne savent pas ce qu'ils ressentent : on est dans de la maïeutique pure, incessante. Son théâtre est un défi constant pour les acteurs, il est toujours délicat dans le jeu d'en trouver les équilibres et les températures de chauffe.

Et là, c'est le cœur de cette citation, pour moi :

Les tentations sont grandes entre l'oratorio pur, le fantasme musical et l'incarnation concrète de cette langue-poésie. La langue de Racine est faite à la fois d'objectivité et de sentiments purs. Pour l'avoir beaucoup jouée, dites-vous, *j'aime le voyage qu'elle impose, comme celle de Claudel, une langue à inventer. Il faut oser s'approprier l'alexandrin, le bousculer un peu sans le maltraiter pour faire entendre le sens de ce théâtre actif, de cette enquête policière qui trouve son essence dans les points d'acmé.*

Inutile de vous dire que, quand j'ai lu ça, pour moi qui rêve de faire une thèse de doctorat sur : "Le parlé-chanté" dans *Phèdre* de Jean Racine & *Partage de midi* de Paul Claudel à partir de vos interprétations, voilà ! [cette citation était toute trouvée !] […] Que dire après cela ? Je ne sais pas ce que vous auriez envie d'ajouter […] !? »

Éric Ruf : « C'est des théories qui se posent sur un voisinage empirique avec la langue. Il est rare qu'on décide au début d'un travail de se dire : "On va le prendre de ce côté-là ou de ce côté-là". Et tout cela se mêle aussi, il faut le dire. On parle de temps en temps de chant. Au théâtre, on utilise des mots qui appartiennent au champ lexical musical, assez régulièrement ».

M. D. : « Vous recoupez déjà les questions que j'allais vous poser, mais c'est parfait ! Allez-y ! »

Éric Ruf : « On parle de « chant intérieur » chez certains comédiens. Définir cela, serait un peu curieux. Je pense qu'il y a des gens dont naturellement la prosodie — je pense que c'est mon cas — un peu involontaire a l'air d'être déjà stylisée ou maîtrisée dans une chose qui aurait l'air d'être un peu musicale, en tout cas, fuyant une norme naturaliste comme ça. On s'aperçoit très souvent que ce n'est pas, ni grâce ni à cause des comédiens concernés. C'est généralement des reliquats d'accents, des choses plus profondes, des contractions, des contradictions […]. C'est presque un frein dans des carrières pendant quelques années et puis cela devient une spécificité de l'acteur, un petit peu plus tard. Au bout d'un moment, c'est ce que l'on lui demande et c'est presque pour cela qu'on le choisit. Tout cela […] est joliment dit mais c'est des théories qui se posent sur une réalité un peu plus obscure et fuyante ».

M. D. : « Mon défi va être de théoriser […] tout cela ! »

Éric Ruf : « Oui ! Je vous souhaite bien du courage ! »

M. D. : « Merci ! Alors commençons par le début, en ce qui me concerne, Hippolyte et Aricie (*Phèdre* de Jean Racine, mise en scène en 2003 de Patrice Chéreau au Théâtre de l'Odéon) :

- pourquoi définissez-vous Hippolyte semblablement à Bajazet, autrement dit un jeune premier perdant, objet de tous les désirs et de tous les fantasmes ? ».

Éric Ruf : « C'est des personnages qui ne sont pas simples. Ils sont quelques fois les rôles titres. C'est le cas de Bajazet. D'une certaine manière, c'est le cas d'Hippolyte parce que dans les pièces précédant celle de Racine, il y a *Hippolyte et Aricie* et *Hippolyte*. Ils sont constitués par le désir des autres. Donc c'est très dur à incarner cette chose-là. C'est des sortes de Bob l'éponge, en fait, ces personnages !

D'une certaine manière, il est beaucoup plus facile de jouer Acomat (le vizir) qui, lui, est pris dans des ambitions contrariées et des contradictions tandis que le personnage de Bajazet, par exemple, pour définir ce qu'il pense et ce qu'il veut dans cette pièce, c'est très dur parce qu'on ne sait pas exactement ce qu'il veut ni ce qu'il pense. À un moment, on a l'impression qu'il épouse une thèse et puis à un moment, par fatigue, il a déjà cessé de l'épouser.

On s'attend toujours à ce que ces personnages-là soient forts, flamboyants, purs, entraînant tous les cœurs après eux. Généralement, ils sont décrits comme cela. La description qu'en font, que ce soit Théramène ou Acomat — qui sont des figures un peu équivalentes — raconte à quel point leur jeunesse a été celle de brillants apprentis à la chasse et à la guerre. Ils courent plus vite, ils dressent les chevaux mieux mais tout cela, on ne le voit pas parce qu'au moment où on les découvre, c'est des gens qui sont comme arrêtés et qui ne sont plus dans leur milieu naturel. On a l'impression que leur liberté est solitaire au fond des forêts mais que, dès qu'il s'agit de prendre le pouvoir, de se mettre dans une succession et de faire des compromis politiques, ils sont apparemment peu doués pour cette chose-là.

Hippolyte, par exemple, je me souviens très bien, je m'étais fait la réflexion — j'ai eu pas mal de personnages dans ma carrière comme celui-là — c'est le second rôle de la pièce en termes d'alexandrins ; donc en termes [d'ennuis] et en termes de proportion à être [mauvais] ou à être bien car il faut les dire tous ces alexandrins !

Et en même temps, dans *Phèdre*, on dit : "Qui joue Phèdre ?, qui va jouer Théramène ?, qui joue Aricie ?, qui joue Œnone ?" Et au bout de la liste, on dit : "Mais qui va jouer Hippolyte ?". C'est assez curieux parce que ce sont des personnages un peu fantômes alors qu'ils ont un corps de langue extrêmement important. Donc, il y a une bizarrerie là-dedans. Ce n'est pas les rôles les plus faciles à jouer.

Je viens de monter *Pelléas et Mélisande* et d'une certaine manière, Pelléas fait partie de ces rôles-là ».

M.D : « Roméo, aussi ! »

Éric Ruf : « Roméo aussi. Ce sont des rôles — alors je ne sais pas si je me spécialise là-dedans, après les avoir joués, de les mettre en scène bien ou mal — mais ils ne sont pas forts. Ils ne sont pas décisionnaires. Ils acceptent. Ils sont mutiques. Même s'ils parlent beaucoup, finalement ils parlent très peu d'eux. Ils sont assez mutiques. C'est des drôles de personnages pas faciles à défendre, je l'avoue.

Gennaro, dans *Lucrèce Borgia*, que j'ai joué aussi, fait aussi partie de ces rôles-là. [...] Gennaro fait partie des jeunes seigneurs alors que c'est le second rôle de la pièce et c'est pareil. On fantasme sur lui, on a peur pour lui, on ourdit des complots contre lui, on développe des stratégies pour ou contre lui et lui, en même temps, c'est celui qui est le dindon de la farce, celui

qui comprend que c'est sa mère au moment où il meurt alors que l'ensemble du public est au courant depuis cinq actes [trois, en réalité]. Donc, ce n'est pas évident.

D'ailleurs, on a tout essayé avec ces personnages-là. Il fut un temps où la tradition était d'avoir des jeunes blondins — on appelait cela comme ça — plutôt de fins garçons graciles dans une éternelle adolescence. Puis, à un moment, il a fallu construire ces personnages-là et […] on en est arrivés aux jeunes premiers dont on se dit, physiquement, qu'ils auraient la capacité à se battre et à résister à leur père. Ce sont des gens plutôt impressionnants sur le plateau mais qui meurent quand même de leurs contradictions.

Chéreau m'avait donné cette clé-là. Il m'avait dit : "Il faut que tu fasses attention à une chose, c'est que ce n'est pas l'histoire, ce ne sont pas les évènements qui font mourir Hippolyte, c'est ses propres contradictions. Le combat est à l'intérieur". À partir de ce moment-là, c'est d'une certaine manière plus simple à jouer pour être un peu moins dindon de la farce. Donc, cela a été une autre tentative à un moment, dont j'ai bénéficié, où les acceptions d'interprétation de ce rôle-là ont été confiées à des jeunes hommes un peu plus grands et un peu plus musculeux.

Je recoupe. Par exemple, *Cyrano de Bergerac*, j'ai joué Christian de Neuvillette, autre personnage assez ballot. C'est celui qui ne sait pas parler, celui qui se fait avoir, celui qui n'ose pas dire. Alors en même temps, il n'est pas bête ce personnage. Il est bête relativement à la société qu'il fréquente. Entre soldats, tout va très bien mais il suffit qu'on croise quelqu'un. On est tous un peu comme cela. Il y a des milieux dans lesquels nous sommes totalement tétanisés et où l'on n'a plus nos qualités propres.

Et Denis Podalydès, quand il l'a monté, c'était assez nouveau d'une certaine manière. Il m'a donc confié le rôle de Christian et il a confié le rôle de Cyrano à Michel Vuillermoz. Et Michel et moi, si on se met de dos avec un même manteau et un chapeau, on a à peu près la même stature physique. Quand, tout d'un coup, ils décident de se battre […], on doit pouvoir se dire : "[Ç]a va faire mal" et ne pas savoir qui va s'en sortir.

Cela permet de regarder la qualité des rapports dans un vis-à-vis un peu plus clair que de se dire : "C'est un père musculeux [Thésée] qui parle à son fils tout petit [Hippolyte]", donc il n'a pas les moyens de résister, d'une certaine manière.

Et dans *Cyrano de Bergerac*, c'est un homme de cinquante ans qui roule dans la farine un jeune blondin qui ne se rend compte de rien ; ce qui n'est pas écrit d'ailleurs. Je crois que ce genre de casting permet de réécouter la pièce différemment en ôtant cette convention-là de rapports […] ».

« - l'amour qu'Hippolyte ressent réciproquement pour Aricie vous parait-il être un amour fantasmé et non-partagé ? ».

Éric Ruf : « Il y a, comme dans *Bajazet,* une histoire d'enfance là-dedans. Il faut toujours essayer d'ôter le glacis dix-neuvième et romantique qu'on a mis sur toutes ces œuvres-là. Un siècle avant Racine, Garnier parlait de l'amour comme d'une maladie. Une chose qui vous prend, une chose qui vous empêche de prendre le pouvoir, une chose qui vous empêche de combattre, une chose qui vous empêche d'être « recte » dans les situations et une chose qui vous empêche d'être vous-mêmes, voilà. C'est plutôt une douleur et un embêtement qu'autre chose et généralement c'est une chose qui vous empêche d'être en ligne par rapport à la règle dynastique, que vous vous mettez à vous-même [ou par rapport] à la norme […]. C'est un empêchement tout cela.

D'une certaine manière, Hippolyte et Aricie, on se dit : "Ça va, tout va bien" mais non tout ne va pas bien parce que le pouvoir ne lui [à Hippolyte] est pas donné dans cette configuration-là. Ils sont obligés de mentir et ce n'est pas simple de mentir pour personne. C'est la même chose pour Bajazet et Atalide. Ils se voient toujours entre deux portes […]. Les scènes dites d'amour sont des scènes d'engueulade. C'est des scènes où ça pleure, ça s'hurle dessus, ça ne se comprend pas, ça se teste : "Je pars" et où ça parle à un autre point de vue. Tout d'un coup, ça prend le pouvoir et ça prend une autre voix / voie devant le partenaire stupéfait de ce changement-là. À chaque fois, c'est des scènes où l'on reproche à l'autre son manque de confiance, de fidélité, sa parole donnée et c'est à cette aune-là qu'on dit que c'est des scènes d'amour. Mais finalement, quand on les joue et qu'on les romantise, cela ne marche pas du tout. C'est quand les gens ne se comprennent pas et combattent que finalement cela prend une vertu amoureuse.

Chez Racine, en tout cas en tragédie, l'amour est le même danger que quelqu'un qui panique quand il est en train de se noyer. Au lieu de rester tranquille et qu'[il] puisse revenir au rivage, panique tellement qu'il est capable de vous faire noyer avec lui et de vous entrainer au fond des eaux. Ça a ce danger-là. On s'accroche à l'autre comme à un esquif au milieu de tourbillons. Donc, on est loin de l'acception romantique de la chose que le public et la critique attendent.

Je ne dis rien de la qualité parce qu'elle est subjective et que je suis mal placé pour le dire de la mise en scène de *Bajazet* mais j'ai été très étonné de lire certaines critiques qui disaient : "Ils ne s'aiment pas", comme s'il fallait absolument qu'il y ait des scènes d'amour qui n'existent pas ! Alors que, quand on plonge dans la pièce, on s'aperçoit qu'ils se sont promis l'un à l'autre, mais comme des enfants et qu'ensuite ils ont été séparés, donc ils ont totalement rêvé ! On parlait de cela avec les acteurs et je leur disais que c'est exactement comme les mariages de visiteuses de prison envers les prisonniers. Ils se voient une fois par mois et ils finissent par s'épouser dans une espèce de correspondance et d'intermittence folle. Et le jour où ça sort de prison, ça ne tient pas un mois face à la réalité. Donc, ce n'est pas de l'amour, c'est du fantasme pur ; pas fantasme sexuel ou doux. On se rêve avec l'autre plutôt que de rêver l'autre. Enfin, il y a quelque chose de cet ordre ».

M. D. : « Ensuite, Mesa et Ysé (*Partage de midi* de Paul Claudel, mise en scène en 2007 et en 2009 d'Yves Beaunesne à la Comédie-Française et au Théâtre Marigny) :

- comment définiriez-vous Mesa ? Ressemble- t- il, selon vous, à Hippolyte ? Si oui ou si non, pourquoi ? ».

Éric Ruf : « Les personnages de Racine souffrent de la jalousie qu'ils sentent poindre en eux. Atalide dit : "Je suis jalouse", comme si c'était une tare. Elle s'est fait quitter. C'est le sentiment noble, élevé, philosophe, éthéré qu'on devrait avoir […]. Claudel me fait plus penser à Garnier qu'à Racine. Chez Racine, la plaque chimique est d'une netteté absolue. Chez Claudel et chez Garnier, on ne sait jamais ce qu'il y a sur la plaque. Ça vivote. Il y a des trucs dont on ne sait pas ce que ça vient faire là. Donc, il y a du microbe partout.

Chez Claudel, il y a une espèce de tension entre l'idée de Dieu, l'idée de l'élévation, l'idée de la joie pure, de la joie ire et nos remugles humains. C'était un grand poète catholique, Claudel et même si je ne suis pas catholique, il y a quelque chose que je comprends dans l'orgueil humain vis-à-vis de Dieu. Quand Mesa dit : "Pourquoi faites-vous le Dieu avec moi ?". C'est quand même extraordinaire de s'adresser à Dieu dans une prière en disant : "Pour qui tu te prends Dieu ? Est-ce que je ne suis pas un homme ?" ! Donc, cette volonté du pied d'égalité, de faire descendre la statue du piédestal et lui causer, il y a un orgueil incommensurable là-dedans.

On sait que l'acte II de *Partage de midi* est une sorte d'éjaculation verbale ! Très concrètement, quand on regarde, ils font l'amour, mais dans une durée assez peu humaine finalement, car il est très long l'acte II ! On est évidemment dans une impossibilité de représenter. Ça parle beaucoup trop pour autre chose. On ne peut pas s'embrasser en même temps. Donc, il y a une équivalence à trouver mais on sait que Claudel a vécu de sombres histoires avec des prostituées notamment dans des cimetières et *Partage de midi* en est la version totalement éthérée mais il y a cela sous-jacent et souterrain [...].

J'ai du mal à faire une comparaison entre les deux [Hippolyte et Mesa] et notamment parce que Mesa est un "homme fait". Ce n'est pas Louis Laine, Mesa. Il tient plus de Thomas Pollock Nageoire [personnage de *L'Échange* claudélien]. D'une certaine manière, c'est plus un collègue d'Amalric. C'est un homme qui a un métier, ce n'est pas un jeune sauvage […]. Hippolyte découvre le monde et est pressenti pour prendre le pouvoir. C'est toujours cela chez Racine, c'est-à-dire qu'on les fantasme dirigeants pour eux, ils sont faits pour, mais eux ne se le sont jamais dit. Finalement, l'espèce de marge et de trottoir sur lequel ils sont, ils en ont fait leur lieu et ils n'ont pas envie de basculer sur autre chose. D'une certaine manière, c'est des princes de l'indécision, Hippolyte et Bajazet. C'est des gens dont la destinée est l'hésitation, dont l'intelligence est trop vive pour croire en quelque chose, dont le caractère est trop rétif et trop douteux de soi-même et de ses qualités pour dire : "Suivez-moi, je prends le drapeau et on va faire la révolution dans le sérail ou dans le palais !".

Mesa, lui, est quelqu'un qui est pris dans des contradictions, ne serait-ce que ce qu'on voit de lui a été créé par le fait qu'il s'est cru appelé et désigné. Le doigt de Dieu a touché son front, il s'est libéré de tout, il a tout rendu, il a attendu dans la cour de sa ferme toute la nuit que Dieu vienne le chercher et à huit heures du matin, il se dit : "C'est quoi ce bordel ?", il s'est vexé et il est reparti. Cette chose-là d'orgueil humain, ce n'est quand même pas décrit de la même façon chez Claudel que chez Racine. Finalement, Claudel nous raconte les mêmes choses mais sans la mythologie et sans l'orientalisme. Il y a un attrait pour l'orientalisme par la Chine mais c'est plutôt un bout colonial et dans une jumelle coloniale. Il y a de la crasse humanité [chez Claudel] alors que chez Racine, on est quand même dans des choses de demi-dieux, de fille de Minos et de Pasiphaé. On atteint l'humanité avec ça.

Moi, je pense qu'il y a du rire chez Racine — je pense que ce n'était pas quelqu'un de dénué d'humour du tout — et que même dans les tragédies, il y a des choses qui font rire et qu'il n'est pas malséant que d'en rire, que de faire rire avec. Il y a des illogismes, des choses concrètes, des choses tellement bêtes qu'on peut en rire. Chez Claudel, c'est tout le temps [...]. Dans ce *Partage de midi*, moi j'ai eu la chance de connaître Madeleine Marion qui est une grande interprète de Claudel, vitézienne. Vitez dit d'elle qu'il n'aurait pas compris la langue française s'il n'avait pas rencontré Madeline Marion. Elle, qui avait tout joué chez Claudel et notamment Ysé, disait : "Ce n'est surtout pas une grande dame tchekhovienne, une dame au petit chien. C'est une petite cocotte qui a son heure de gloire sur un bateau, parce que c'est la seule femme sur un bateau de marchandise avec trois bonhommes un peu sur le retour !" Quand Ysé dit : "Mesa, je suis Ysé, c'est moi", ce n'est pas une parole divine d'oracle. C'est juste un truc qui lui échappe et effectivement, deux pages après, elle dit : "Pourquoi ai-je dit cela ? C'est vrai. Je ne comprends même pas ce que j'ai dit moi-même". Madeleine Marion nous amenait à trouver l'humour de ça, ce qui échappe aux personnages, qui ne sont pas du tout porteurs d'une grande parole claudélienne qu'on pose au monde comme cela. Claudel lui-même le disait […]. Au début de *Partage de midi*, "la mer est comme un pré ou comme des vaches", quand on va à Brangues — dans ce qu'il avait acheté — il y avait une espèce d'étrave en pierre qui donne sur un champ de vaches et avec des cyprès qui font le mât. En fait, il a écrit là en regardant les troupeaux et en se disant : "Cela fait comme la mer". Donc c'est extrêmement concret.

De même que ses effets de versification, de vers libres et de rejets à la ligne. On peut toujours se dire que c'est un psaume biblique. C'est quoi l'iambe ? On peut se dire que c'est un grand amoureux du rythme grec de la langue. On peut se dire cela. Elle nous disait Madeleine et je trouve cela formidable : "C'est juste une technique respirée quand il vous dit de respirer. Quand vous ne pouvez pas respirer, ne respirez pas parce que l'essoufflement dans lequel cela va vous mettre, le fait de prendre une grande respiration et de dire la moitié d'une page sur un seul souffle, cela va vous donner le sentiment du personnage". Tout d'un coup, il [Mesa] est en train de vomir du texte en ne maîtrisant rien du tout, en parlant trop vite tandis que quand Thomas Pollock Nageoire explique à un jeune indien l'économie de marché, il dit : "*Tout* – rejet – *vaut* – rejet – *temps*". Quand on explique quelque chose d'important à quelqu'un : "*On lui explique la chose*" et c'est très concret.

Je pense que Claudel se méfiait des acteurs de la Comédie-Française, capables d'aller jusqu'au point avec de jolies volutes et des circonvolutions langagières très jolies alors que lui, il voulait que cela soit très concret. C'est comme un cinéaste qui dit : "Non, ça fait trop théâtre ! Mets-moi des trucs et des machins !". Je pense que ces rejets à la ligne étaient juste là pour empêcher les acteurs, pour que la pensée irrupte à l'intérieur, pour que, tout d'un coup, une phrase commence et puis on en finit d'abord une autre, puis on s'arrêtera et puis on reprend. Il voulait que cela parle, voilà ».

« - interviewé en 2007 par Hélène Chevrier pour *Théâtral magazine*, vous dites que :

Partage de midi est "*une pièce admirable sur l'amour, le vrai, l'incendiaire ! [U]n amour maladif, un arrachement à soi-même, une stupeur, un rapt, un vol caractérisé. J'aime le verbe anglais : "to fall in love" qui a le mérite de conserver cette notion de chute abîmeuse, de guet-apens. On ne choisit pas son amour, quelque chose nous est révélé sans explication […]. Dans une des nombreuses préfaces de la pièce, un universitaire explique que dans la chaîne alimentaire, il existe des animaux qui ne peuvent exclusivement se nourrir que de la chair d'un autre et que cette dépendance les oblige à une proximité à la vie, à la mort. Il n'y a pas d'explication à ce phénomène comme il n'existe pas de justification à l'obligation pour Mesa à rester dans les parages d'Ysé et inversement. Je pense que dans le secret de nos nuits, cette dévoration amoureuse, cette sublime impasse, nous la comprenons bien* ».

Qu'auriez-vous à ajouter à cette définition de l'amour que ressent réciproquement Mesa pour Ysé et Ysé pour Mesa ? ».

Éric Ruf : « Pas grand-chose. C'est une bête technique sur tous les rôles. Je pense que, quand on est jeune, on a l'impression qu'il y a une couleur amoureuse donc on emmielle les scènes et les textes dans une espèce de sourire béat et une espèce de douceur qui ne veut pas dire grand-chose. Le fait juste de se dire que l'amour est une maladie, il suffit de regarder un petit peu en nous. Je tente de l'expliquer là, mais quand on a un peu de bouteille, on s'aperçoit qu'on vit avec des gens qu'on n'a pas choisi et […] qui ne correspondent pas aux critères qu'on s'était donnés de sélection, que c'est une surprise, que nos partenaires sont une surprise parce qu'on oublie tout le temps qu'il y a quelque chose de chimique là-dedans. D'aucuns diront d'effets d'hormones ou de subtiles accointances. […] Il y a quelque chose qui nous échappe, fort heureusement ! Si rien ne nous échappait, ce ne serait même pas la peine de se mettre à deux. On se met à deux pour que les choses nous échappent un peu.

Il y a très souvent de la mante religieuse, de la dévoration et de l'anthropophagie amoureuse. On oublie, on pense que c'est de l'intime mais les écrits sont de l'intime. Les poètes ne travaillent que sur l'intime. Ils en donnent une forme magnifiée mais on est capable de faire des choses en amour, de se lécher les orteils, de se mettre les doigts dans la bouche ; des trucs qui nous paraîtraient absolument invraisemblables mais tout d'un coup, on passe à autre chose et cette autre chose-là, Pascal Quignard en parle magnifiquement dans *La Nuit sexuelle* ou dans *Le Grand Jadis*. On rejoint un monde plus échappant, plus animal, peut-être plus haut, plus noir, plus complexe, plus dense. Pour moi, la littérature fait partie de ce monde-là. Il y a deux moyens de rencontrer ce monde-là : avoir des partenaires consentants ou aimer la littérature ! ».

M. D. : « *C'est quand on n'a pas le droit d'aimer qu'on aime éperdument* : à l'image des amours de guerre, les couples d' "amants maudits" tels que Hippolyte et Aricie, Ysé et Mesa, Roméo et Juliette, Tristan et Yseut ou Pelléas et Mélisande vous semblent-ils partager un amour urgent et désespéré ? ».

Éric Ruf : « Oui. Il y a le rapt et le vol caractérisés dont je parlais, à chaque fois.

Dans *Pelléas et Mélisande*, cette jeune femme trouvée dans la forêt ne vient pas pour [malmener] le royaume d'Allemonde. D'une certaine manière, elle est sauvée par ce Golaud qui est un type un peu taciturne mais qui est plutôt un type bien, qui la protège et qui la fait Reine. Ensuite, elle rencontre ce jeune frère [Pelléas] et je ne pense pas qu'elle aime ce jeune frère au prétexte qu'il est plus jeune que son époux qui a déjà des cheveux gris, ce n'est pas décrit comme cela. Elle tombe en amour. C'est pour cela que j'insiste toujours sur le terme anglais. Il faut juste aller plus loin. Quand on le pense comme cela, c'est toujours assez fertile théâtralement, dans la situation et dans la manière de le jouer. On n'aime pas tomber, parce que c'est ridicule. Tomber en amour, cela peut être ridicule. C'est ridicule parce que notre cœur est emporté, notre destin est dans le portefeuille de l'autre, il y a quelque chose de tétanisé, en attente, on n'est plus nous-mêmes. Donc c'est assez ridicule. On attend bouche-bée comme un pauvre oisillon.

[…] C'est sublime quand cette nourriture est commune. Quand elle n'a pas de réponse, on peut en [mourir] et puis cela fait mal. La chute amoureuse, elle fait mal ; du balcon de Juliette, en plus il est haut ou de la tour de Mélisande, elle est haute. Je me spécialise dans les balcons et dans les tours actuellement. Alors, Mesa et Ysé, c'est le truc claudélien, c'est à ras-de-terre, c'est cela qui est intéressant. C'est un combat de sumo amoureux d'une certaine manière. Mais dans les autres [pièces], il y a toujours en plus cette sorte de métaphore physique de ce qui se

passe, c'est que c'est dangereux. On tombe de haut et on a du mal à se rattraper. On a du mal à se refaire et c'est long de se refaire. Et surtout, cela fait mal. C'est aussi concret que cela. Il n'y a pas de plaisir à la douleur, ce n'est pas le prince d'Aquitaine à la tour abolie — bien que je ne pense pas que Nerval décrive cela — pas de personnage romantique qui jouit de son amertume et de son amour solitaire en allant face à l'océan, avec son chapeau haut de forme et ses cheveux qui volent. C'est une version un peu fantasmée. Cela fait mal très concrètement, cela ouvre les chairs, cela presse le cœur, cela casse les côtes flottantes, c'est douloureux et on a envie d'hurler.

Il y a cette très belle réplique : "Ah ! Douleur non encore éprouvée". Les "Ah !" de tragédie sont des boîtes de Pandore. On y met ce qu'on veut. On peut faire "Ah" […] ou on peut hurler pendant dix minutes, si on le veut. Dans ce "Ah" tout d'un coup, il y a un arrachement comme une rage de dents qui monte et cela éclate. Ce "Ah" est stupéfiant. Je n'ai pas grand-chose à raconter de cela si ce n'est qu'on se rassure beaucoup. On dit que les lois sont faites pour protéger les faibles et pour sortir de la jungle et de faire en sorte que les gens les moins musculeux, les moins rapides puissent vivre au même titre que les autres pour ne pas être au bout de la chaîne alimentaire parmi les hommes. Peut-être que l'amour est aussi ce que l'on en dit dans sa version filmée, magazinée, ce qu'on nous raconte ou l'obligation de l'amour. Les fans aimeraient tellement vivre par procuration la vie des couples qu'ils adorent, les « Brad / Angelina ». C'est une manière de mettre une sorte de baume et de la cendre pour couver nos blessures. Quand elles sortent nos blessures, elles n'ont rien à voir avec cette réputation-là ou avec cette publicité-là, elles sont plus sauvages et les poètes le disent. Les poètes ne se font pas avoir, c'est la grande différence. Il y a des histoires d'amour dans les magazines mais elles ne traitent pas de cela. Chez les poètes, chez les dramaturges, cela raconte l'amour tel qui nous apparaît et quand il nous apparaît, généralement, c'est avec effroi et sans préparation et plutôt dans notre dos et au moment où l'on ne s'y attendait pas ».

M. D. : « Quels sont selon vous les points de convergence entre les mises en scène de Patrice Chéreau (*Phèdre* de Jean Racine) et d'Yves Beaunesne (*Partage de midi* de Paul Claudel) ? »

Éric Ruf : « Les acteurs ! »

M. D. : « Ah oui, alors là, on est tout à fait d'accord, mais pourrait-il s'agir aussi de :

- l'enchevêtrement baroque des corps ;

- la langueur passionnelle ;

- du dispositif des lumières qui poursuit inlassablement les protagonistes ;

- du rôle de la musique :

  - *La Tentation de saint Antoine* choisie par Patrice Chéreau pour qui le théâtre est de la musique ;
  - les *a cappella* de Dominique Magloire dans la mise en scène d'Yves Beaunesne ;

- les inflexions vocales qui tendent vers le lyrisme (la « tentation de l'oratorio ») ?

Votre idéal étant « la voix la plus pure sur le diseur le plus grand » et vous dites aussi — et cela m'a fort interpellée — "Qui dit langue inventée, dit décor, corps, déplacements et lenteur inventés".

Pourquoi la langue inventée (racinienne ou claudélienne) vous paraît-elle semblable à l'art de la tragédie ? ».

Éric Ruf : « Je parle beaucoup de Racine et de Claudel car j'ai eu la chance de les jouer. Ce n'est pas tant qu'ils aient une communauté si ce n'est que de mon expérience, je peux un peu en parler parce que je les ai traversés. J'ai joué quelques Racine et quelques Claudel sous des directions différentes […]. Donc je peux en rapporter deux / trois notions, surtout pas des règles mais des notions. Alors je plaisante en disant les acteurs mais ce n'est pas forcément une plaisanterie. C'est sans doute des qualités que nous aurions Marina et moi qui fait que nous avons été choisis dans ces expériences.

La tentation de l'oratorio : en gros, surtout dans l'école française — et cela je ne me l'explique pas, si ce n'est peut-être Racine, si ce n'est peut-être les Lumières, si ce n'est peut-être un moment où l'on a minéralisé quelque chose de très haut duquel on n'a jamais réussi à redescendre ou duquel nous serions honteux de devoir redescendre [...] — en tout cas, le théâtre en France est beaucoup dans la tête.

Il y a une académie à la Comédie-Française. Moi, cela fait trente ans que je fais ce métier, à peu près et donc j'ai été à l'école, il y a très longtemps. Je me souviens très bien des professeurs que j'ai eus en corps, en danse [...], et j'interroge vingt-cinq ans après pour savoir ce qu'il s'est passé. Cela ressemble beaucoup à ce que j'ai vécu, moi […]. C'est quoi cet esprit français qui fait qu'on n'arrive pas à être russe, anglo-saxon, allemand, à ce que les pratiques instrumentales soient totalement intégrées, à ce que le corps soit tout d'un coup une chose extrêmement simple ? […]. Il y a toujours quelque chose qui résiste à cela. Je ne pense pas que ce soit une

mauvaise volonté, ni des pédagogues, ni des élèves, c'est que le répertoire que nous avons à traiter, la plupart du temps, reste très mental.

D'une certaine manière, sur ces langues-là que j'appelle des « langues inventées », il y en a une en alexandrins, l'autre en vers libres, ce n'est pas de la prose donc il y a quand même une manière (in-)consciente pour les siècles à venir ou juste appartenant à leur époque, mais il y a une forme déterminée.

[…] À la Comédie-Française, il y a des enregistrements des années 50 où les alexandrins […] s'apparentent à de la prose. Pourquoi s'embêter […] à faire des alexandrins ? Faire de la prose sous prétexte que c'est concret, que cela se parle et qu'on comprend enfin. C'est une tentation très grande […]. On essaye d'utiliser des choses pour en faire de la prose.

L'autre fantasme, c'est l'oratorio mais c'est sans doute que la petitesse des plateaux à l'époque où cela a été écrit, le nombre de gens qui étaient sur le théâtre (200 personnes sur le plateau), les petits marquis, faisaient que l'acteur qui se levait, coincé entre trois chaises, n'avait rien d'autre à faire que de mettre l'action dans la langue. Quand Roxane dit "Sortez" à Bajazet, il devait juste se rassoir et n'avait pas la possibilité de sortir […]. Dès qu'on veut mettre du corps et rendre cela réel, la langue résiste. Les langues classiques résistent un petit peu parce qu'on sent que ce n'est pas écrit. Rentrer ou sortir chez Racine, c'est un enfer parce qu'on sent que ce silence-là, avant de commencer à parler, devient psychologique, raconte des choses qu'on ne voudrait pas raconter donc on en rajoute et on alourdit la chose.

Donc, l'entre-deux est difficile. Trouver l'interprète qui est capable de respecter l'ordonnance de la langue mais qu'elle soit concrète et donc d'avoir les deux, c'est la même chose sur les traductions de Shakespeare. C'est toujours une qualité de sens prosaïque et de poésie pure, de qualité d'images, de sens et de logique de la phrase […]. Quand une réplique débute à la page 197 et qu'elle se termine à la page 202 et qu'au milieu, il n'y a que des images et il faut que les gens aient le défilé des images mais sachent que vous êtes en train de raconter quelque chose et qu'il y a une résolution au bout. C'est d'une rare difficulté.

Chez Claudel, c'est pareil. C'est très probant chez Claudel parce qu'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 des versets bibliques, avec des : "Et Jésus dit à ses 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 — c'est sans doute dû à la méthode Coué et puis à de la connaissance à l'intérieur parce qu'on passe par le filtre de cette langue — on s'aperçoit

à la fin qu'on ne pourrait pas dire ces choses-là mieux que dites comme ça. C'est ce que j'appelle le voyage dans la langue, on part d'un truc totalement exogène pour arriver finalement à se dire : "C'est l'essence même des choses". Pour cela, il faut une recherche de la part du metteur en scène — et c'est là où j'en viens à ma réponse — et ça, Yves Beaunesne et Patrice Chéreau cherchent la même chose, ils cherchent à respecter les deux.

Chéreau, lui, son grand truc c'est une coquetterie et en même temps le fond de son travail, il disait tout le temps : "Ne [m'ennuyez] pas avec les théories. Moi je suis un raconteur d'histoires. Moi je raconte une histoire. Je raconte l'histoire de Phèdre qui tombe amoureuse de lui [Hippolyte] qui ne veut pas, de son père [le père d'Hippolyte, à savoir Thésée] qui revient". Il nous expliquait cela très concrètement. C'est l'histoire de la famille Ours en gros et en même temps, il faisait attention à la qualité des sentiments, il faisait attention à la langue, il voulait absolument que les gens comprennent donc il mettait beaucoup de corps là-dedans. J'ai rarement vu un Racine — d'ailleurs, il est devenu emblématique d'une certaine manière — où l'engagement des corps et en même temps le respect à la langue est aussi grand. C'est sans doute pour cela qu'il ne l'aurait pas fait à la salle historique de l'Odéon parce qu'il y a un système de représentation qui est justement hiératique et conventionnel [...]. Le bifrontal est magnifique parce que vous êtes toujours totalement de face à quelqu'un et totalement de dos à quelqu'un d'autre. La seule chose que nous disait Patrice, c'était [...] : "Dessinez les gradins et faites-vous, sur un bout de papier, votre pérégrination au cours de tout votre parcours. S'il y a un lieu du gradin devant lequel vous ne vous arrêtez jamais pour dire quelques alexandrins, je changerai votre parcours pour que vous puissiez le faire". Il voulait que cela soit démocratique. En même temps, c'est très soulageant pour l'acteur parce qu'on n'a pas à tricher quand on parle à son partenaire, on n'a pas à se mettre à moitié de dos, ni à tourner un peu le menton pour que cela soit entendu pour des questions d'acoustique […]. On peut parler profondément à quelqu'un sans se déranger, sans tricher, sans que ce soit opératique. Je pense que c'est cela qu'il voulait.

Et ensuite, Patrice, il avait cet art-là que je ne pourrais pas décrire. Lui-même n'en faisait pas des théories [...]. Lui-même était un savant mélange d'une grande intelligence, d'un instinct absolument dingue, d'une culture profonde et on ne savait jamais dans quelle besace il allait prendre pour vous trouver l'indication et il avait quelque chose de très physique. Ce qu'il y a de drôle quand je vois la captation de *Phèdre*, c'est que physiquement on est tous comme lui. On a tous les doigts qui se recroquevillent, on a tous la tête dans le cou — il avait quelque chose

de très taurin — et on lui ressemble par imprégnation des eaux. Il était tellement à côté de nous, il nous indiquait tellement qu'on a pris cela.

[…] *Post mortem,* Patrice Chéreau continue à être important pour moi. Ivo van Hove, que je ne connaissais pas, je l'ai rencontré pour monter *Les Damnés* à la Comédie-Française. Rien ne disait qu'il allait accepter le projet et qu'il allait être intéressé car il ne manque pas de projets, Ivo van Hove […]. Il n'a pas besoin de la Comédie-Française en gros […]. Il avait vu *Phèdre* et Chéreau est pour lui un maître absolu. Il ne le lui a jamais dit. Il a vu tous ses spectacles mais il n'a jamais osé l'approcher. D'une certaine manière, j'arrivais moi auréolé d'avoir fait, à un moment, partie de la famille de Chéreau. Donc, cela me donnait des épaules que d'y avoir participé. Et Ivo, il est vrai que, quand j'ai vu ses spectacles, j'ai compris pourquoi il se recommandait de l'héritage de Chéreau […]. Je connais les acteurs qui jouent dans *Vue du pont* [d'Arthur Miller] et je leur ai dit : "Vous avez fait un stage commando les gars ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment avez–vous travaillé ?". "Non, on a travaillé trois semaines, c'est la reprise d'un truc anglais qu'il a fait ; une grande douceur pour nous dire les choses" […]. L'implication du corps et cet équilibre entre le corps et le texte qui est tellement dur pour les metteurs en scène et les acteurs français, lui [Ivo van Hove], il le trouve.

Yves, lui […], c'est un très bon metteur en scène pour Claudel. Mais nous, on était tellement heureux de jouer cela ! Hervé Pierre, je ne le connaissais pas, on se connaissait comme cela mais on n'avait jamais joué ensemble. Marina, on était absolument ravis de retravailler ensemble et Christian Gonon également, qui est un grand ami. Tout d'un coup, nous quatre, on s'est juste dit : "Quel bonheur de jouer cela !". Donc, on a pratiquement tout improvisé. Il nous renvoyait les balles du fond de cour, Yves. Il n'avait pas besoin de nous expliquer comment faire les choses.

[...]

Rien n'est dû au hasard et c'est dû aussi à la connaissance. L'acte II dont je parle, le cimetière, le difficile, on l'a improvisé avec Marina. On l'a improvisé un jour, avec le texte à moitié su, la brochure dans la main […]. Ce qui importait, là où on avait de la chance, c'est qu'on avait travaillé ensemble et qu'on n'avait pas de pudeur [...]. On a une chose de fraternité avec Marina. C'est ma frangine, d'une certaine manière. On n'a pas de pudeur physique et en même temps, c'est une pudeur qui n'est pas d'attente d'une sexualité. C'est en cela que je dis qu'on est frère et sœur. On s'est vus [nus]. Donc, on peut travailler et on peut mélanger nos sueurs sans problème. On a pu affronter ce truc-là en se disant : "D'accord, on voit à peu près ce qu'ils font

logiquement. Qu'est- ce qu'on peut en donner ? Dans quelle mesure ?". Et la seule chose qu'on pouvait faire, c'est d'essayer de mettre beaucoup de corps tout en respectant beaucoup le texte.

Et c'est toujours cette limite-là parce qu'on voit beaucoup de spectacles où tout d'un coup, des fois par jeunesse, les acteurs finissent, dès que les voix sont éraillées et qu'elles sont mortes, c'est souvent parce qu'il y a trop de corps et qu'ils n'ont pas trouvé l'équilibre. Les gens, au lieu de jouer, se disent : "Je donne tout, je me sacrifie". Le théâtre devient donc une sorte de sacrifice qui ennuie tout le monde, parce que personne ne leur a rien demandé et cela ne sauve aucun empire. D'une certaine manière, on s'en [fiche] [...] !

L'autre défaut est d'être à la messe. D'un coup, les gens disent des choses avec une telle gravité, absolument persuadés que ce sont des paroles fondamentales. On applaudit à peine et on opine du chef très gravement pour se féliciter d'avoir pu participer à ce grand moment de littérature française. Tout cela est [ennuyant] !

Ce n'est pas simple de trouver l'entre-deux. C'est là où […] je rejoins ce que je disais sur la curiosité prosodique de certains acteurs. Moi je pense qu'on doit pouvoir m'imiter facilement et Marina, on peut l'imiter facilement. On a une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses, que d'ailleurs je ne supporte pas pour moi-même […]. Je ne m'engagerais pas moi, en tant que metteur en scène. Et en même temps, je suis fou de Marina, alors que je vois bien qu'elle a aussi cette chose un peu complexe où il y a beaucoup de choses à l'intérieur. Il y a des valises […]. D'une certaine manière, ça [m'ennuie] mais je me suis fait une raison. Il est inutile de se tirer une balle dans le pied. Il faut travailler sans chercher à comprendre pourquoi les gens t'engagent […]. J'ai fait ma carrière là-dessus. On doit être pour ces metteurs en scène-là, Marina et moi, des acteurs qui en soi, par essence, par moteur originel, ont peut-être déjà cette capacité de piston entre concret et poésie. Il y a peut-être certains acteurs où tu te dis : "La capacité poétique est formidable mais le concret n'est pas là" […].

On a tous des origines. Moi, j'ai joué beaucoup les rois et les princes parce que j'ai un visage dit aristocratique ou en tout cas intellectuel. Je n'ai pas une grosse tronche. J'ai plutôt un profil et, en même temps, j'ai des mains de paysan. J'ai de la famille suisse-allemande et norvégienne, ce sont de bonnes armoires à glace. Il n'y a qu'à voir mon frangin [son frère aîné, Jean-Yves Ruf] aussi. D'une certaine manière, j'ai cette dualité-là en moi. Ce n'est pas moi qui l'ai choisie, c'est mes parents qui me l'ont donnée et mes ancêtres mais j'ai déjà cette chose-là, de même que Marina.

Marina est une jeune femme très belle […], mais elle a une beauté très singulière, Marina. Elle ne correspond en rien au canon. Elle a des épaules des nageuses est-allemandes, elle a des bras longs comme des kilomètres, elle est massive, elle a une drôle de tronche avec des pommettes extrêmement saillantes. Elle n'a pas une beauté classique, d'une certaine manière. Et donc elle a aussi cette chose-là. Elle a une immense animalité aussi. Donc, elle a du concret immédiat. Et comme c'est une grande diseuse et qu'elle a aussi cette espèce de grain de voix et de timbre qui n'appartient qu'à elle, elle doit être un hamster privilégié de ce type d'expérience. On est de[s] bons hamsters de laboratoire ! ».

M. D. : « Pourquoi le théâtre se situe-t-il selon vous entre la préciosité du langage et la rudesse du corps ? ».

Éric Ruf : « Tout le répertoire est basé sur ce paradoxe-là. Le théâtre est paradoxe. Quand j'étais jeune étudiant, j'étais fasciné par les drames de Shakespeare. Je subodorais. La raison homosexuelle ne me satisfaisait pas du tout. Les barons de Shakespeare, « falstaffant », pétant, faisant peur à tout le monde et barbus s'appellent entre eux : "Mon doux Seigneur". La guerre des roses s'invente quand même sur une chose d'une grande délicatesse […]. C'est cela qui est intéressant ».

M. D. : « Pourquoi un duo théâtral — en l'occurrence un duo d'amour dans *Partage de midi,* acte II, scène 2 : « coït » dans le cimetière d'Hong-Kong — vous paraît-il semblable à un duo de danse ? Vous en parliez pour Don Alphonse [d'Este] et Lucrèce dans *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo)… ».

Éric Ruf : « Parce que, dans le répertoire, elles sont rares ces scènes-là [...]. Quand je dis « duo de danse », c'est qu'est donné à deux interprètes un laps de temps assez long pour danser. La scène entre Lucrèce et Don Alphonse, même si Gennaro revient à certains endroits avec les [...] gardes [...], [...] fait entre 30 et 40 minutes ; ce qui est très agréable pour les interprètes. Il n'y a rien de pire, quand vous êtes jeune acteur, vous avez toujours une scène. Vous misez tout au casino sur un seul numéro et vous ressortez toujours en slip parce que vous avez tellement peur et que vous n'avez pas le temps de vous chauffer ! Vous commencez à être à l'aise au moment où vous sortez […]. J'ai eu la chance de jouer *Peer Gynt* une fois dans ma vie, c'était quatre heures et demie de plateau. Si j'avais peur une demi-heure, j'avais encore quatre heures où j'étais à l'aise. Je n'avais plus peur parce que la peur se fatigue d'elle-même aussi […]. Quand je rentre en scène comme un jeune acteur — je ne suis plus un jeune acteur — mais il arrive que je n'y sois pas. Je ne suis pas dans les bonnes qualités de réception ou je me sens extérieur

et je me fais happer au bout d'un moment parce que le temps m'est donné […]. Avec Mesa et Ysé, c'était pareil. Quand on commençait cette scène, on voyait la montagne et on se disait : "Allez, courage ! On y va !".

[…]

Je parlais d'échange de sueur. La danse classique, c'est toujours très beau à voir de loin. Moi, j'ai eu la chance de faire un décor à Garnier pour un ballet […]. Comme il y a la fosse d'orchestre et la barrière, le mur du son — le quatrième mur — on n'entend pas. Et quand on est sur le plateau, on entend que c'est de la gymnastique. Les appels du pied et les essoufflements sont forts […]. Les petits rats attendent pendant je ne sais pas combien de temps et ils viennent de faire un soixante mètres à fond. Cette chose-là, le théâtre […] le demande à ses partenaires. C'est une condition assez *sine qua non*.

Quand on a joué ensemble, on se connaît. Dans cette troupe-là [de la Comédie-Française], des fois, vous connaissez très bien les gens mais vous ne les connaissez pas fondamentalement parce que vous n'avez pas travaillé avec eux. Vous n'avez pas échangé. Le plateau, c'est comme un camp de nudistes. Quand on y est passés, on s'est vus [nus]. Il y a une espèce de connaissance de l'autre.

De l'intérieur, on chauffait avec Marina parce que c'était lourd à porter. Cette langue-là [la langue claudélienne] à proférer, elle est dense […] ! Un nombre de répliques à sortir qui sont volumineuses, qui sont sur des séquences extrêmement longues comme ça, 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, je ne sais pas comment dire cela [autrement]. On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante ».

[…]

M. D. : « La définition de l'acteur, selon vous :

- un singe et un athlète porteur de qualités contradictoires pour servir le paradoxe qui est au cœur même du théâtre (« soleil noir ») ;

- un animal rétif et hybride, qui inlassablement se situerait dans un entre-deux, entre pureté et monstruosité ?

- « il ne faut pas comprendre. Il faut perdre connaissance » [citation extraite de *Partage de midi*, Acte I, scène 3].

L'acteur se définit-il par la béance, la vacuité et comme un vide à remplir ? ».

Éric Ruf : « Oui. Enfin, il y en a plein des types d'acteurs […]. Il doit être à multiples vitesses l'acteur. Je le dis tout le temps. La clé de ce métier, c'est ça. C'est [ce] que les jeunes ont du mal à comprendre et c'est ce qui est compliqué à comprendre. Il faut aller vite et lentement, être dur et mou, être très intelligent et [ignorant], être impatient et d'une patience dingue. Il faut être rugueux et être doux, être lourd et léger, être rapide et lent. Il faut être tout, tout le temps. Il faut développer, à chaque fois, toutes ces capacités-là parce que les propositions sont multiples et elles demandent à changer l'organisation de notre outil à chaque fois, vis-à-vis du répertoire, de la demande du metteur en scène, des partenaires, d'un sentiment commun de l'œuvre. Il faut changer tout cela.

La qualité de vacuité va avec la qualité de remplissage. Être rempli, c'est une chose qu'on connaît tous. On nous bourre la tête à l'école pour nous remplir. On ne nous apprend pas à désemplir, alors que c'est une vertu fondamentale. Faire table rase. Il faut se séparer des choses et faire de la place. Je fais des maquettes dans ma loge là au-dessus en tant que scénographe et quand je finis une maquette, […] j'ai coupé du bois partout, j'ai pris des outils que je n'ai pas rangés, tous les pots de peinture sont ouverts et à chaque fois, je suis incapable de continuer avant de ranger. Il faut que je range pour qu'il y ait à nouveau un coin de table qui soit libre d'y remettre des choses. C'est pareil pour l'acteur donc la capacité à la vacuité est importante parce qu'on ne nous apprend pas à le faire et que c'est un vrai savoir que de se dire : "Je sais tout mais et maintenant je vais tout oublier pour voir ce que j'ai retenu justement" […]. Qu'est-ce qui est ancré profondément dans la vraie maîtrise, celle qui n'est pas dans l'intellectuel justement ? C'est pour cela qu'on fait ce qu'on appelle des allemandes. On dit tout très fort, très vite et on repère tout de suite ce qu'on n'a pas compris parce que la voix ne sort pas et le texte ne sort pas. Ce qui est ancré, ce qui est juste, on peut le sortir en cinquième comme en première. Voilà, ça sort ».

M. D. : « Afin de rendre visuellement crédible cette scène de copulation et d'amour physique entre Mesa et Ysé, pourquoi le parti pris privilégié par le réalisateur Claude Mouriéras — autre grand souvenir, je pense, pour vous — pour la captation filmique de *Partage de midi*, est-il davantage « érotique » justement ? […]

Vous dites souvent que vous avez un rapport paradoxal à la caméra. Comment avez-vous géré le fait d'être dénudé face à Marina qui était aussi dénudée, par rapport à ce que l'on voit sur scène par Yves Beaunesne où là c'est plus de la « danse contemporaine » […] ? Vous le disiez : "C'est presque sexuel" et pour la captation, je ne dirais pas que c'est clairement sexuel mais il y a quelque chose d'encore plus osé… ».

Éric Ruf : « [Claude] a pris une partie de l'œuvre et a laissé une autre partie de l'œuvre. Il était obligé de toute façon pour des questions de durée télévisuelle de faire des coupes. Il a dû trouver une faîtière en se disant : "C'est ça mon principe. Cela va me permettre d'alléger le texte".

Yves, lui, s'est intéressé à la femme sur le bateau et a ôté tout l'aspect mystique de la pièce. Il en reste évidemment mais il en a ôté une grande partie […]. La mystique de la pièce fait que tout d'un coup quand ils font l'amour dans le cimetière, l'amour verbal, c'est de la mystique. Quand on n'a plus la mystique, faire l'amour en habits, ce n'est pas simple ! À un moment, cela coince et puis il y a la caméra qui s'approche. Quand bien même, on se mettrait nus sur un plateau — ce que j'ai déjà fait chez Claudel notamment dans *L'échange* — c'est une forme de nudité mais qui est […] biblique et de loin. On ne voit pas l'érotisme du corps parce qu'on ne s'approche pas. On est loin. C'est opératique. La caméra, elle, peut s'approcher du grain de la peau, du trouble, de la rougeur sur la joue. Moi, je n'ai pas eu beaucoup de problèmes à cela. On a moins de pudeur, nous les hommes, de montrer notre buste que les femmes parce que nous avons des seins mais moins convoités que ceux des femmes ! C'est plutôt à Marina qu'il faudrait poser la question mais l'équipe était toute petite. Marina a fait ensuite *L'amant de Lady Chatterley* […]. Et puis, tout bêtement, on se connaissait […]. Donc cela n'était que l'extension sans vêtements que ce qu'on faisait déjà […]. Ce qui est très curieux au cinéma, c'est qu'on n'a pas le temps de chauffer. C'est des mini-séquences partout. D'une certaine manière, c'était presque moins dur. Peau contre peau, bien sèche, petite séquence de cinéma en faisant attention, tout va bien. On est maquillés, on nous ôte le vilain grain de beauté sur l'épaule pour la caméra. On est loin de cette espèce d'échange de fluides dans lequel nous sommes sur un plateau. Il y a presque moins de pudeur à avoir au cinéma qu'au théâtre ».

M. D. : « Enfin, *Un Pique-Nique chez Osiris* réalisé par Nina Companeez (2000-France 2) dans lequel vous incarniez Maxime Meyer et vous y donniez bien sûr la réplique à Marina qui incarnait Héloïse Ancelin et à Dominique Blanc qui interprétait Olympe de Cardoville.

- quel souvenir gardez-vous de ce tournage ? Vous m'en parliez avant l'interview. Donc, cela veut dire que ça vous a marqué, parce que vous formiez là aussi un couple magnifique tous les deux, d'ores et déjà… ».

Éric Ruf : « Et c'était la première fois que nous travaillions ensemble ! C'est pour cela que je m'en souviens. […] On s'est rencontrés et c'était un très joli film de Nina, un petit peu dans la veine de *L'Allée du Roi* […]. C'était Dominique Blanc aussi, Dominique Reymond, Jean-Claude Drouot. […] Il y a beaucoup de copains de plateau qui étaient là. C'était très agréable. Puis cette jeune Marina, je la connaissais parce que sa mère [Ludmila Mikaël] a une grande histoire avec la Comédie-Française […]. Notre amitié a démarré un petit peu là et nous étions déjà compatibles, voilà ! ».

« - le couple formé par Héloïse Ancelin et Maxime Meyer vous paraît-il semblable à Roméo et Juliette ? ».

Éric Ruf : « Oui absolument. C'était déjà un amour contrarié, semblable à « Roméo et Juliette », pendant l'Affaire Dreyfus avec l'émancipation féminine. Donc, on s'est rencontrés là et on était tellement heureux ensuite de se retrouver.

J'ai failli la retrouver — j'espère bien un jour que je la retrouverai — sur *Lucrèce Borgia* parce qu'elle a joué Lucrèce Borgia au théâtre de l'Athénée, dans une mise en scène de Lucie Berelowitsch. Lucie m'avait demandé à un moment de faire Don Alphonse d'Este […], la même année où Denis m'a proposé d'incarner ce même rôle dans celui avec Guillaume [Gallienne]. Je me suis dit : "Tiens, sur une seule saison, je vais faire tous les Alphonse d'Este qui se montent" ! Cela m'intéressait de faire les deux et puis je n'ai pas pu pour des questions de calendrier mais […] j'aurais voulu le faire pour cela […].

Il faudrait se dépêcher parce qu'on va bientôt devenir trop âgés mais j'aurais adoré faire *Le Soulier* [*Le Soulier de satin* de Paul Claudel] avec elle ! Qu'on fasse Rodrigue et Prouhèze, j'aurais adoré cela mais voilà, le temps passe ! ».

M. D. : « Les deux pièces de théâtre *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel s'apparentent-elles, selon vous, à un opéra et / ou à une symphonie ?

Lors de *La Grande Table* sur France Culture animée par Olivia Gesbert (le jeudi 13 avril 2017 à 12h), José van Dam (interprète de Golaud) est cité par Louis Langrée :

Pelléas, *ce n'est pas une œuvre que l'on chante, c'est une œuvre que l'on parle plus haut, dans la tessiture, dans l'intensité, dans la spiritualité. Ce serait en fait une expérience proche du* lied *et de la* mélodie*. Il ne s'agit pas de décoration mais d'une "épure qui permet d'aller plus profondément et plus directement dans le cœur de l'œuvre"*.

Et votre réponse à cela est :

Tous les arts sont passionnés les uns par les autres : les comédiens sont passionnés par les chanteurs qui sont passionnés par les danseurs qui sont passionnés par les comédiens.

Selon vous, chanter donne accès à un supplément d'âme auquel le comédien n'a pas droit. Le comédien aimerait pouvoir exprimer ainsi des sentiments et, à l'*acmé* d'une scène, se mettre à chanter, car soudainement il quitterait terre. Cela m'a fait penser à une comparaison que Jean-Louis Barrault établit entre le récitatif opératique et un avion à réaction au décollage […].

Y a-t-il, selon vous, une filiation thématique, actoriale et dramaturgique possible entre Paul Claudel (mis en scène, de nombreuses fois, Jean-Louis Barrault et Yves Beaunesne), Bernard-Marie Koltès (Patrice Chéreau et Yves Beaunesne, assistant à la mise en scène) et Jean Racine (Jean-Louis Barrault et Patrice Chéreau) : *Phèdre* ?

Vous dites [aussi] que les mondes artistiques se fascinent, s'interpénètrent continuellement et adoptent un vocabulaire semblable : tessiture, dièses, bémols, montée, hauteur, *crescendo* et piano de l'âme. Dans quels cas précis utilisez-vous ces vocables ? ».

Éric Ruf : « On se dit cela entre nous parce que ce sont des vocables aisés et pratiques. La scène est en *crescendo* : tout le monde comprend qu'elle doit finir plus fort qu'elle n'a commencé. On peut parler de *mezzo voce*, à savoir : "Fais-toi entendre mais il faut que cela soit une confidence" ».

M. D. : « Jean-Louis Barrault s'est amusé à distribuer les rôles de *Phèdre* à l'opéra, en disant, par exemple, que Phèdre est une mezzo-soprano […] ».

Éric Ruf : « Bien sûr ! La tessiture, c'est pareil […]. La nature de la voix indique immédiatement quelque chose du personnage, qu'on le veuille ou non. Dans *Pelléas et Mélisande*, j'avais le problème d'avoir un acteur jeune jouant un arrière-grand-père […]. Les gens de cet âge-là n'ont plus assez de voix basse pour chanter comme cela donc il faut le grimer, il faut trouver comment on fait en sorte qu'il ait l'air plus âgé. On a aussi ou des problèmes ou des avantages de tessiture. Il y a des voix profondes : Éric Génovèse, Hervé Pierre, c'est des voix magnifiques de théâtre mais qui immédiatement supposent une qualité de sagesse, de savoir, de costaud. Cela joue comme ça.

Claudel a fait des livrets d'opéra. Racine a fait *Esther*. Ce sont des mondes qui s'interpénètrent tout le temps. On est quelques-uns du théâtre à aller régulièrement à l'opéra. Beaucoup de chanteurs d'opéra veulent assister à des répétitions chez nous pour savoir comment on travaille. Robert Carsen, qui est un très grand metteur en scène d'opéra, va venir faire une mise en scène ici de théâtre [*La Tempête* de William Shakespeare]. C'est des mondes encore une fois qui se fascinent, qui s'appellent, qui se rapprochent et dont l'intérêt est de ne pas se confondre. C'est toujours beau que cela reste distant, car cela crée de l'envie et du désir ».

2.

Interview d'Éric RUF dans son bureau d'Administrateur Général

à la Comédie-Française (Place Colette, 75001 Paris)

Mercredi 6 mars 2019 à 15h

M.D. : « J'avais tout d'abord envie de revenir avec vous sur la question de la comparaison entre Hippolyte et Mesa, parce que, tout bien réfléchi, il me semble […] qu'il y a […] une chose sur laquelle ils se ressemblent : Hippolyte est un jeune homme initialement misogyne, selon la tradition […] et Mesa, c'est un homme mystique et tourné vers Dieu. Tous deux abhorrent l'amour physique et le désir. L'un par orgueil de pureté, Hippolyte, et l'autre, Mesa, par orgueil de croyant, pourrait-on dire. Sont-ce, pour vous, des agneaux sacrificiels ? […] ».

Éric Ruf : « Oui […], je parle d'agneau sacrificiel. C'est la typologie de rôles qu'un jeune acteur se voit proposer dans le répertoire classique […]. Les grands jeunes premiers dits classiques. On joue énormément d'agneaux sacrificiels. Quel que soit le type de littérature, ce sont des personnages qui sont trop radicaux, trop purs, trop jeunes, incapables de malignité et de compromission. C'est comme Bajazet. Cela les amène au bout à être sacrifiés. C'est en cela que je disais « agneau sacrificiel » […].

En tout cas, le poète s'amuse à trouver ce qu'il peut pour que la rencontre entre cet homme et l'amour soit la plus révolutionnaire possible […]. On aime bien voir tomber un champion olympique. Voir tomber un infirme, on se dit : "OK, il tombe". Quelqu'un qui ne devrait jamais tomber, la chute est d'autant plus exemplaire, fait d'autant plus plaisir qu'elle en devient exemplaire […]. La *catharsis* fonctionne […]. L'ensemble de leurs désirs est placé autre part. Ils sont remplis de quelque chose […] et ils seront, sur le papier, incapables de se laisser remplir par autre chose. Je ne pense pas que ce soit l'horreur des femmes qui les conduisent plus que le fait qu'ils n'ont pas le temps de les considérer ou de considérer la possibilité même de les considérer, voilà.

[…] C'est toujours toute l'histoire de l'amour tragique […]. Racine l'écrit toujours très bien. Et Garnier, un siècle avant, l'écrit encore mieux, enfin d'une façon presque plus franche. L'amour déraisonne, l'amour rend fou, l'amour empêche de vivre, l'amour amène à la folie, à la mélancolie et à la mort. L'amour fait partie de virus extrêmement lourds, forts et rapides surtout. Donc, c'est comme cela qu'ils sont considérés. Encore une fois, très souvent, nous,

dans notre acception moderne, on a du mal à entendre cette chose-là parce que l'ensemble des magazines nous raconte que l'amour complète, que l'amour définit, que l'amour construit, que tant qu'on n'a pas trouvé son autre moitié […] dans le monde, on n'est pas complet. Comme si le fait de l[a] trouver arrangeait les choses et ne les aggravait pas ! De temps en temps, il y a un petit problème de compréhension là-dessus, sur la mauvaise acception du romantisme et de ce qu'on appelle l'amour tragique.

L'amour est tragique entre Mesa et Ysé parce qu'il confine à la mort. Enfin, je veux dire : Mesa finit le corps cassé juste avant une bombe et Hippolyte aussi, juste après la colère d'un dieu. Donc cela n'ouvre pas des perspectives formidables ! L'un voulait simplement atteindre une plénitude : Mesa s'était senti appelé, il répond. Ça sonne, je décroche et il n'y a personne donc pourquoi m'a-t-on appelé ? Donc il était dirigé vers cela. Hippolyte, lui, est dirigé vers la guerre, vers le pouvoir athlétique, le pouvoir autoritaire, la succession [de son père] et il y a quelque chose de séculaire.

Ensuite, le poète s'amuse toujours à affubler la femme — pas que de son simple sexe — mais encore d'autres problèmes pour que la rencontre soit encore plus impossible. La femme d'un côté a quatre enfants […]. Donc pour quelqu'un qui est religieux, rencontrer une vierge, c'est une chose mais rencontrer une femme mariée, cela va quand même contre un certain nombre de principes ! Et pour Hippolyte, là je parle de Phèdre, c'est quand même sa belle-mère… ».

M.D. : « Et vis-à-vis d'Aricie, c'est plutôt l'interdit paternel…».

Éric Ruf : « Et vis-à-vis d'Aricie, c'est plutôt l'interdit paternel. On pourrait comparer cela — je viens de travailler là-dessus, c'est pour ça — à Bajazet et Atalide. Il y a presque de l'inceste là-dedans, car ils sont du même sang. Donc, ça ne devrait pas se considérer. C'est de l'enfance fantasmée, c'est de la madeleine de Proust, ils ne savent pas ce que c'est que l'amour. Donc cet amour-là qui puise sa source dans l'enfance, c'est quelque chose qui n'est pas gouverné. Ce n'est même pas de l'ordre de mariage de raison pour faire en sorte que deux pays en guerre s'entendent enfin, en partageant l'héritage, en mariant les gens ; ce qui était le cas des royautés contemporaines de Racine. Fort heureusement, on ne peut pas tomber amoureux de quelqu'un dans son enfance, parce qu'il va falloir épouser quelqu'un sur d'autres critères. Il serait totalement miraculeux que ces deux critères puissent se correspondre. Quelqu'un qui fait partie de votre cour parce que vous l'avez connu petit, il ne sert à rien de l'épouser, il fait déjà partie de votre cour. Donc on ne va pas se marier entre alliés. Il faut gagner des territoires, il faut gagner des possibilités politiques.

Donc je crois que c'est plus le poète qui s'amuse à faire se rencontrer des plaques tectoniques les plus éloignées possible […] et surtout pas une forme qui rentre dans une forme. C'est deux angles qui essayent de s'interpénétrer et cela ne marche pas parce que personne ne veut faire creux. Je pense que c'est cela et encore une fois, c'est une description que je trouve assez juste mais c'est une description de l'amour que partagent ces poètes-là et dramaturgiquement, c'est tellement plus beau.

Encore une fois, toutes les histoires finissent par "Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants". C'est par là que cela se finit. Si ça commence par-là, cela n'intéresse absolument personne. Donc, il faut qu'il y ait un problème. Le départ de la tragédie est qu'il y a un problème et l'équation qui ne peut pas se résoudre ».

M.D. : « Autrement que dans la mort… ».

Éric Ruf : « Autrement que dans la mort, absolument. La mort étant une vraie délivrance pour soi, pour l'autre, un vrai sacrifice mais comme ils sont tous extrêmement orgueilleux, ils disent tous : "C'est moi qui meurs en premier" ».

M.D. : « Vous citiez : "Ah ! Douleur non encore éprouvée" […], c'est Phèdre qui le dit [ce vers] à la scène 6 de l'acte IV, quand elle exprime sa jalousie en apprenant qu'Hippolyte aime (réciproquement) Aricie.
L'amour, c'est *un arrachement à soi-même*. Hippolyte et Mesa aiment et désirent La Femme Interdite. Ils veulent tout vivre avec elle, un petit peu comme *Roméo et Juliette* […]. C'est un amour urgent, biblique, torride et désespéré. Ils [Hippolyte et Mesa] aiment d'autant plus cette femme qu'elle leur est interdite. Quand ils avouent leur amour, cela *prend une autre voix / voie*.
Alors, comment faut-il orthographier « voix » ou « voie » ; toute la question est posée !
Vous disiez le 13 juillet 2018 sur France Culture : *On tombe amoureux d'un manque ou d'un trop-plein et jamais d'une égalité*.
Dès lors, Hippolyte et Aricie / Mesa et Ysé se ressemblent-ils ou sont-ils au contraire extrêmement différents ? »

Éric Ruf : « "Ah ! Douleur non encore éprouvée !".
Une des premières répliques importantes d'Atalide, c'est : "Zaïre, il faut pourtant [t'] avouer ma faiblesse.

D'un sentiment [mouvement]

jaloux je ne fus pas maîtresse".

La jalousie est finalement le seul fruit de l'amour, parce que pour qu'il y ait amour, il faut désordonnance du monde, en tout cas dans ces civilisations-là. C'est-à-dire que "Je règne mais qu'est-ce qui m'empêche de régner ?". C'est un sentiment qui n'a rien à voir avec la hiérarchie, qui n'a rien à voir avec le sang, qui n'a rien à voir avec la logique guerrière, qui échappe à tout cela et qui s'appellerait l'amour. Cela déraisonne et surtout cela amène, dans tous ces héros qui ont une haute considération d'eux-mêmes […], de la jalousie, de l'amertume, de la violence, des larmes, des choses qu'on voudrait cacher et ne jamais les éprouver. C'est l'écume noire des choses. C'est la bave […]. On ne mange pas proprement avec la jalousie […]. On déteste cela. Atalide dit : "Le ciel seul sait combien j'en ai versé de larmes" ; ce qui veut bien dire : "Heureusement qu'il n'y a que lui qui en a été témoin. Vu qu'il ne parle pas très souvent, je suis sûr qu'il ne va pas me dénoncer à tout le monde". On pleure de rage et de jalousie, seul. C'est une maladie honteuse. L'amour étant ce qui commence à se voir. C'est la maladie de peau. Ce qui sort, ce qui se voit chez les autres, c'est la jalousie. Et d'ailleurs, dans tout ce théâtre-là, les gens ne disent jamais : "Je suis amoureux". Les gens disent : "Je ne vais pas bien". Les gens essayent d'analyser quelque chose, ils pensent que c'est autre chose et le public entier sait que c'est de l'amour. Eux se demandent ce qui gratte, ce qui pulse au lieu de dire immédiatement : "Je crois que je suis amoureux". C'est l'autre qui le sait. Ces symptômes finissent par une ordonnance en disant : "La mort".

Ensuite, Mesa / Ysé et Hippolyte / Aricie […], je ne les comparerais pas, parce que Mesa et Ysé, il n'y a pas d'autre personne. Il y a d'autres hommes mais il n'y a pas d'autre femme. Il y a un autre homme qui s'appelle De Ciz qui est comme un être faible qu'on aime pour sa faiblesse. Il y a Amalric qui est un être fort qu'on n'aime que pour sa force. Et il y a Mesa au milieu qui est une sorte […] d'être dont on ne sait pas pourquoi on l'aime. C'est d'autant plus mystérieux. C'est un mystère. Il n'y a pas deux femmes.

Chez Hippolyte, il y a ce refus et cette incompréhension totale. Il n'y a aucun doute. Il n'existe pas d'amour. Il n'y a aucune confusion, mais il y a deux femmes. Il y en a une qui a le pouvoir et il y en a une autre qui, d'une certaine manière, ne l'aura jamais.

Donc, à cette aune-là, j'allais presque dire : il y a une rencontre tellurique entre Mesa et Ysé qui sont, d'une certaine manière, les seuls. Et entre Hippolyte et Aricie, il y a un prétexte dramaturgique, mais il y a moins de matière. Cela se cogne aussi, mais c'est des êtres jeunes. Ce qu'il y a de très intéressant dans le *Partage de midi*, c'est qu'ils ne sont pas jeunes. Cela s'appelle le *Partage de midi*. Quelqu'un peut dire de son âge : "Je suis au partage de midi". Cela veut dire qu'on est en haut de la crête, qu'on peut voir ce qu'il nous reste à faire et ce

qu'on a fait. On peut analyser les choses mais cette analyse est basée sur une connaissance. Donc, logiquement, ce sont des gens maîtrisant. Mesa n'est pas Louis Laine, même s'il peut partager, chez Claudel, quelques caractères de définition. D'un côté, il y a un jeune indien qui ne sait rien à rien et de l'autre, il y a un homme fait. L'autre est le diplomate. Il est en Chine et ce n'est pas pour rien. C'est celui qui est capable de donner des passe-droits, qui est capable de faire de la basse politique pour s'arranger avec les choses.
Ce qui est très beau dans cette définition, c'est que supposer que des jeunes vont s'aimer et aient besoin d'amour, cela paraît normal à tout le monde mais que quelqu'un soit cramé d'amour à un âge plus lointain paraît plus étonnant.
On suppose toujours que jeunesse se passe. Cela veut dire que tous les atermoiements du cœur, les grands trucs et les machins […], logiquement, il y a un moment où l'on doit reconnaître ce genre de choses ou avoir le cuir assez épais pour ne plus se faire avoir ou avoir ses petits arrangements entre vie de famille et sexualité. On est censé ne pas tomber dans ce creuset-là. Donc, c'est en cela que je ne les comparerais pas ».

M.D. : « Ce qui me paraît plus intéressant, c'est de comparer votre jeu à Marina et à vous de ces personnages…».

Éric Ruf : Oui […]. D'ailleurs, ça s'est fait dans un bon ordre aussi. Je n'étais pas si jeune évidemment en jouant Hippolyte. J'ai joué Mesa ensuite. Et même dans la connaissance que nous avions avec Marina, je parlais de la sororité, de la fraternité dans laquelle on pouvait être, c'est bien parce qu'on avait déjà joué des amants que [cela] était possible. Je ne sais pas, c'est peut-être des mises en scène qui veulent ça. Je veux dire par là, dans vingt ans, ce sera peut-être monté très différemment. C'est peut-être déjà monté très différemment. Et encore !

Patrice Chéreau était génial pour cela et pratiquement unique sur sa capacité à faire se rencontrer le corps et la langue chez Racine […]. Généralement, c'est l'un ou c'est l'autre. Ou c'est l'oratorio où l'on entend tout mais on a l'impression que ce sont des statues de l'île de Pâques et il n'y a aucun corps. Ou bien ce n'est que du corps et ça renifle, ça met le nez dans les manches et l'on n'entend rien du texte et l'ordonnance du texte est totalement à flinguer. Il n'y a que lui [Patrice Chéreau] pour arriver à faire se rencontrer ces deux pâtes à modeler essentielles et à réaliser ce mariage fertile.
Ensuite, Claudel pose le même problème mais peut-être avec moins d'obligation à la convention.

Je viens de travailler sur Racine — peut-être que j'ai tort en plus — mais je devais [le] rappeler à cette jeune Élise Lhomeau qui est une très belle comédienne mais qui n'avait jamais de tragédie. Il y a beaucoup de choses qu'elle ne savait pas et que je revérifiais avec elle […]. On ne peut pas se moquer de la langue. On ne peut pas se dire : "Combien de larmes ai-je versées ?". On ne peut pas être trivial avec la langue. Il faut essayer d'être concret. Racine refuse la trivialité parce que sinon le personnage devient conscient de ce qu'il dit alors que chez Racine, ce qu'il y a d'extrêmement beau, c'est que dans cette langue extrêmement élégante, travaillée, finalement, c'est absolument au présent de la pensée. Cela n'a pas un pas d'avance. Donc, se moquer de ce qu'on est en train de dire, c'est déjà le maîtriser. Être en train de dire, c'est jeter la pierre dans le puits et on verra bien où ça fait "plouf". On ne peut pas supposer en lançant la pierre du nombre de secondes qu'il va y avoir pour qu'elle atteigne la surface sinon cela ne marche pas. Au niveau du corps, c'est pareil. Le corps peut être bouleversé, il ne peut pas être explicatif. Donc, entre un lâché total, une course éperdue, une respiration qui suffoque et des gestes un peu tragiques, explicatifs sur le texte, il n'est pas simple du tout de trouver le corps.

Chez Claudel, c'est quand même plus simple et puis cette grande scène du cimetière à l'acte II, il est dit de cette scène qu'ils font l'amour. Il y a presque une sorte d'excitation, voire d'éjaculation verbale et d'aphasie derrière. Une fois que l'on sait cela, qu'est-ce qu'on en donne ? Il y a presque un pari jeté qui est finalement plus gourmand parce que plus inconnu pour savoir comment le résoudre […]. Quand on a travaillé ce truc-là avec Marina, à un moment où on avait lu plein de fois la scène, qu'Yves nous en avait parlé, que nous avions donné notre avis […], on s'est levés et on s'est dit : "Il faut le faire maintenant". C'est là où il est utile d'avoir déjà senti nos peaux avec un partenaire parce qu'on n'a pas de mauvaise pudeur de la première fois. On a déjà joué, on a déjà tourné ensemble, on s'est déjà embrassés, on a déjà fait des amants, on s'est déjà entendu, on s'est déjà adorés, on s'est déjà oublié donc tout compte fait, c'est quand même plus simple. Ce n'est pas facile de construire une scène comme ça. Ce n'est pas facile de se dire : "Là, on va faire ça" […].

C'est comme quelqu'un qui doit courir un marathon, c'est inutile de lui dire : "Je vais t'expliquer à chaque foulée sur quoi tu dois mettre le pied". […] "Il faut juste que je tienne jusqu'au bout. Ne [m'ennuyez] pas avec ça, j'ai besoin autant de précision que d'imprécision". Et autant de cumuler une énergie cinétique comme cela, à force de parler, "si à chaque fois je dois choper le pompon dans le truc, je ne vais pas y arriver".

Donc ce n'est pas pour rien que sur une scène comme cela qui doit se faire un peu dans un grand lâché, finalement ce qu'on a joué au bout de cinquante représentations n'était pas si loin de ce qu'on avait fait la première fois. C'est assez normal ».

M.D. : « Un abandon total !? ».

Éric Ruf : « Ce n'est pas un abandon total, car on ne s'abandonne vraiment jamais au théâtre […]. On essaye de ne pas postillonner dans le visage de son camarade, on essaye de faire en sorte de ne pas lui casser le bras, on essaye de faire en sorte qu'il puisse parler, on essaye de faire en sorte qu'il soit face public et non pas totalement de dos. On a toutes ces conventions-là et on fait attention à son partenaire surtout quand on l'estime. Ce qui est tout à fait le cas avec Marina mais on sentait qu'il y avait un équilibre à trouver entre la lutte gréco-romaine et le fait de pouvoir dire le texte.

De temps en temps, l'effort physique aide à énoncer un texte qui sinon deviendrait trop éthéré, trop construit, trop poétique s'il n'était pas passé par le tamis d'un mouvement, d'une sudation, d'un épuisement, d'un essoufflement. On sent qu'il y a de la matière, on sent qu'il faut monter sur un cheval. Le partenaire peut servir de cheval double. Je suis monté et je te monte. Il y a quelque chose comme cela où on se met dans une cavalcade.

C'est moins facile à faire sur Racine. Encore que, je re- regardais vos images [celles de l'album-photos d'Armelle et Marc Enguérand] sur la scène avec Aricie, il [Patrice Chéreau] nous mettait beaucoup par terre, dans des agenouillements qui sont absolument des agenouillements de suppliciés, de supplication ou d'aphasie. Il y a du physique là-dedans. Mais encore une fois, chez Racine, c'est exceptionnel. Alors, sans doute que Patrice Chéreau ne voulait pas le faire dans l'Odéon historique parce que les questions d'agenouillement, de visibilité sur une pente ou pas de pente, de théâtre à l'italienne… Il y a plein de choses à prendre en compte qui nous [ennuient] et qui nous amènent à respecter une convention. Sur un bi-frontal, sur du bitume, on fait ce qu'on veut, il n'y a pas de politesse à avoir, il n'y a pas d'intention autre que celle de se faire entendre. Le bifrontal a cela de formidable que, quand vous êtes totalement de face à quelqu'un, vous êtes de toute façon totalement de dos à l'autre. Il n'y a pas de trois-quart face à développer tout le temps pour que l'ensemble du public ne nous voie. C'est encore une convention en moins et en cela, c'est agréable.

Mais par exemple, je ne réussis pas du tout à faire cela sur *Bajazet*. En même temps, sur *Bajazet*, c'est dans un sérail, c'est dans un lieu totalement clos où logiquement on ne peut pas hurler. C'est un lieu totalement confiné. On n'est pas devant le palais. Quand vous jouez Pyrrhus, vous pouvez vous imaginer être sur la muraille de votre ville et parler aux navires grecs qui sont en train d'encombrer votre port, vous pouvez trouver l'imaginaire pour agrandir et projeter un petit peu la langue. Quand vous êtes dans un boudoir oriental, c'est plus compliqué […].

En tout cas, Phèdre aimant Hippolyte est beaucoup plus dans le cas de Mesa. Mesa n'est pas dans son rôle, Ysé n'est pas dans son rôle, Phèdre n'est pas dans son rôle. Par contre, Bajazet est dans son rôle avec Atalide et d'une certaine manière, Hippolyte est dans son rôle avec Aricie. Même dans la lecture des spectateurs, les deux jeunes premiers, ils vont ensemble. Généralement, on fait un casting en se disant : "Je choisis Aricie et je vais choisir son Hippolyte". On se dit : "Il faut qu'ils aillent bien ensemble". C'est peut-être d'ailleurs une erreur que de commencer à faire des couples comme s'ils étaient évidents alors qu'il n'est pas plus évident, encore une fois, pour Hippolyte d'accepter Aricie ou de la mettre dans un horizon amoureux, s'il peut même l'entendre, lui.

J'ai toujours l'impression que chez Racine, c'est des cousins, c'est des gens qui ont en commun une enfance, une lecture des choses. Je le disais beaucoup là entre Bajazet et Atalide. Quand on voit l'orgueil d'Atalide, son refus de la jalousie et de tomber, on se dit : "En fait, cette nana est une sorte d'Hippolyte !". Je pense qu'elle doit aller tout aussi vite que lui à cheval, que pour envoyer une flèche dans un cercle, elle galope à cinq cents mètres et elle sait le faire aussi et qu'il ne vaut mieux pas combattre avec elle au javelot. On sent qu'elle est faite de ce bois-là […]. C'est pour cela que cela remonte à l'enfance. Cela remonte, je pense, avant [la puberté], quand le corps du petit garçon ressemble pas mal à celui de la petite fille et inversement et que les qualités athlétiques d'un garçon ou d'une fille en CM1 / CM2 pour le test de Cooper, il n'y a pas encore une grande différence. Il peut ne pas y avoir de grande différence. C'est l'époque où les filles sont encore plus grandes que les garçons. Dans ce mélange-là, on sent que leur complicité plutôt que leur amour remonte à ces langes-là, et on sent ensuite que plus la différence se fait, plus cela les travaille et plus c'est compliqué.

Ce qu'il y a de beau chez Phèdre, c'est qu'elle est atteinte. Elle commence par désirer mourir : "Soleil, je te vois pour la dernière fois", "Que ces voiles me pèsent". Enfin, elle est exsangue, elle s'est punie elle-même. On a l'impression qu'elle s'est flagellée, qu'elle a déjà fait Paris-Le Vatican à genoux sur une route avec des lames de rasoir […], qu'elle est au bout de ce chemin-là. Toujours en tragédie, cela commence au moment d'épuisement le plus total, parce que ce n'est pas normal.

Là, sur *Bajazet*, il y a une différence d'âge. Clotilde de Bayser, qui est une très belle femme, est déjà grand-mère trois fois. C'est une maman jeune. Donc, c'est vraiment une jeune grand-mère, avec Birane qui n'est pas encore sorti du conservatoire. Clotilde […] a des filles et un fils qui sont plus âgés que Birane. Donc on se dit : "Tiens, c'est un peu contre-nature". Ce n'est pas contre-nature. On a le droit d'aimer des gens qui sont à des années lumière de notre âge, cela n'appartient pas à cela, mais théâtralement, cela nous prouve quand même […]. Clotilde, cela l'aide sans doute à jouer, plus que quand elle était avec Laurent Natrella parce que Laurent était plus dans ses eaux d'âge […]. Pour elle, jouer des scènes d'amour avec un jeune homme lui paraît extrêmement bizarre. Je lui disais tout le temps : "Mais c'est extrêmement bizarre que Roxane aime Bajazet. Cela n'est pas normal". Elle sait que ce n'est pas normal. Elle a essayé de lutter contre. Elle lutte contre cet amour-là en se disant tout le temps que c'est de la politique, que c'est comme ça qu'elle va s'en tirer et qu'elle a besoin de cet appui-là mais en fait non. Dominique Blanc et moi, il y avait une différence d'âge déjà et cela devait jouer du même ordre !

Alors ensuite oui, moi jouant Hippolyte, Marina jouant Aricie, elle et moi, on devait se dire : "Oui ça c'est normal" mais ce n'est pas plus normal. Cela se finirait bien […]. Ce ne sont que des scènes de rupture entre eux. C'est une histoire d'amour qui n'en finit pas de finir ou une impossibilité qui n'en finit pas d'être impossible. On ne se dit pas : "Il y a eu de l'espoir et mince, ils se sont mal parlé ! Les pauvres !". En eux, ils portent une contradiction […]. Ce n'est pas parce que le gâteau n'est pas arrivé, qu'on a perdu l'alliance, que finalement le père n'est pas son vrai père alors que son vrai père a dit : "Non, y a-t-il quelqu'un dans la salle ?", cela serait simple […]. Au départ, cela n'est pas possible. Tout cela ne prouve que cela.

Finalement, là où ils sont grands ces répertoires dans ce qu'ils demandent et là où les metteurs en scène sont grands quand ils arrivent à indiquer aux acteurs le bon équilibre, c'est que comme l'amour est une maladie, elle atteint le corps […] et les fluides. Ce n'est pas qu'une maladie mentale. Cela épuise et cela rend dingue.

À chaque fois qu'on commence une tragédie et que j'enseigne la tragédie dans une école, je dis tout le temps : "Ne vous dites pas : "Il faut que je pleure" " […]. C'est aussi difficile que de jouer Zerbinette en se disant : "Il faut que je rie". " Si vous mettez cela devant, vous êtes morts ! Posez-vous la question : "D'où viennent les pleurs ?". "Et si vous êtes précis là-dessus, si votre imaginaire est suffisamment grand pour construire cette chose-là, les pleurs viendront ou même s'ils ne viennent pas, nous, nous les sentirons". Très souvent, en tragédie, je leur dis : "Imaginez-vous apprendre des nouvelles, ou joyeuses, ou non joyeuses, après qu'on vous [a] empêché de dormir durant cinq jours. Imaginez-vous votre état au bout de cinq nuits blanches et qu'au-dessus de cela, on va encore vous annoncer quelque chose". L'état de fébrilité total, au premier vers, ils sont tous comme cela. Au premier alexandrin, ils sont déjà dans cet état-là. Ils n'y parviennent pas au cinquième. Au cinquième, ils meurent d'épuisement. En commençant, ils sont déjà morts d'épuisement.

Donc, comme il y a ça, il y a une part physique là-dedans, il y a une part d'aphasie, de sur-réactivité qu'il est important de mettre en place et que certains metteurs en scène réussissent à illustrer en mettant les corps des acteurs à bon escient. Bon escient ne veut pas dire politesse ou joliesse mais [ils] réussissent à ce qu'il y ait tout d'un coup une explication très claire aussi et des *rounds* entre le corps et le texte. Qu'est-ce qui est épuisé dans le corps de l'acteur par le texte du poète et inversement ? Quand on arrive à faire cela, le théâtre devient concret. Quand on arrive à trouver ce concret-là. Ce n'est jamais évident de le trouver, parce que, sur le papier, ni la parole de Claudel, ni la parole de Racine n'a l'air d'être une parole commune. Ce n'est pas un idiome partagé, ce n'est pas comme cela que les gens se parlent, que l'on commande son croissant le matin. La boulangère nous ferait une drôle de tête ! […] ».

M.D. : « […] Patrice Chéreau vous disait : "Vous ne devez surtout pas avoir l'air de jeunes tourtereaux", et justement, vous disiez aussi que, lors d'une de vos scènes avec Marina Hands, face à un trop-plein d'émotions qu'il vous était malaisé d'interpréter, vous vouliez avoir le retour de Patrice Chéreau là-dessus. Comment vous analysez cela ? ».

Éric Ruf : « […] Alors ne pas ressembler à deux tourtereaux, oui ! Je comprends ce que veut dire Patrice et c'est ce que j'essaye de dire là […], c'est-à-dire que Patrice m'avait dit : "Les personnages, surtout le tien, ne meurent pas parce que l'histoire leur est défavorable. Ils meurent de leurs propres contradictions". Un tourtereau, en soi, est un être pur et sans défense qui, tout d'un coup, se prend la balle du chasseur ou s'est fait chopper par le méchant chat ou écrasé par le camion poubelles ! On se dit : "Oh c'est terrible, c'est moche ! Pauvre petit tourtereau !". Là, on doit faire en sorte que le tourtereau ait son propre chat, son propre chasseur et son propre

camion poubelles. Il est capable de s'auto-écraser, de s'auto-griffer et de s'auto-battre. Donc, il faut être dur. Il faut paraître anguleux. Quelqu'un qu'on ne sait pas manier. C'est cela qu'il nous disait.

Ensuite, le trop-plein d'émotions. J'ai dû vous dire que […], certaines fois, on avait trouvé des émotions avec la présence de Chéreau dans le travail de scène, tout simplement, dans lequel il était physiquement extrêmement impliqué. Je vous avais parlé du fait que quand j'avais regardé le DVD, je me disais qu'au fond on ressemblait tous à Patrice Chéreau avec la tête dans les épaules et les doigts crochus. Par imprégnation des eaux, on finissait par jouer comme lui. Il jouait tellement les choses avec nous, à nos côtés et en notre place […]. L'animal metteur en scène qu'il était avec autant, encore une fois, d'instinct, de clairvoyance, de savoir et d'invention, faisait qu'on ne savait jamais exactement comment cela sortait. Être à côté de ce puits éruptif […] faisait qu'on arrivait à trouver des émotions et ce que j'ai dû vous dire, c'est que, quand il n'était plus là et que cette émotion-là, on la perdait ou qu'on avait l'impression de la refaire d'une façon factice, juste se dire : "Là, je pleure mais je m'oblige à pleurer. D'où venait cette émotion ? Comment était-elle née ? Est-ce que maintenant je la provoque dans le bon sens ou pas ? Ou suis-je en train de totalement la tricher ? Est-ce que j'en ai besoin ou pas ? Puis-je me permettre de ne pas l'avoir le jour où je n'y suis pas ? ". Autant, il y a des metteurs en scène qui vous construisent tellement la chose que vous pouvez, en rétro planning, vous dire : "OK, je peux déconstruire dans l'autre sens, car je sais sur quoi c'est basé". Autant, avec lui, sa présence était tellement animale et électrique qu'il nous envoyait des ondes et qu'on avait besoin qu'il revienne pour la retrouver […]. Il connaissait très bien les acteurs donc il devait être confronté à : "Je ne trouve plus, Patrice !". Il savait quel outil redonner de confiance ou alors reperdre dans le bon sens. Il avait plein de techniques pour ça. Je pense que c'est de cela dont je vous parlais ».

M.D. : « Il [Patrice Chéreau] a pensé à vous et à Marina automatiquement pour Hippolyte et Aricie ? »

Éric Ruf : Aucune idée ! J'allais dire : "Il aurait fallu lui demander" ! Je n'en sais rien : moi, je sais que je suis resté dans le casting alors que j'aurais pu ne plus en être. C'était donc Isabelle Adjani qui devait faire Phèdre au départ et je crois que c'est Isabelle Adjani a dû faire […] un *deal* avec Patrice : "Je voudrais bien jouer Phèdre. Veux-tu bien Patrice que l'on fasse *Phèdre* tous les deux ?". C'est un monstre sacré, Isabelle Adjani. Donc, on ne lui impose pas non plus des gens. Cela doit être une sorte de *mix* d'intentions entre Patrice et elle qui se connaissaient

très bien, ne serait-ce que [par] *La Reine Margot* évidemment. Donc, il me semble bien que c'est par le biais d'Isabelle que j'ai été casté parce qu'Isabelle Adjani avait demandé à Isabelle Nanty, qui, ayant été professeure notamment à l'école Florent pendant des années, était assez à même de connaître qui était à peu près les gens âgés de quinze à trente-cinq ans capables de faire un Hippolyte potable. Je crois que c'est elle qui a dit : "Mais il faudrait demander à Éric". Je devais être en plus un petit peu auréolé du fait qu'étant à la Comédie-Française et ayant déjà joué des tragédies, c'était toujours cela de fait. J'ai donc rencontré Patrice Chéreau à ce moment-là […] ».

M.D. : « Et Isabelle Adjani a proposé Marina à Patrice Chéreau ».

Éric Ruf : « Peut-être, voilà je l'apprends. Comment Isabelle Adjani connaissait-elle Marina ? ».

M.D. : « Elle l'a vue sur scène avec Robert Hirsch dans *Le Bel Air de Londres* ».

Éric Ruf : « D'accord et puis, est-ce qu'Isabelle Adjani a croisé, très jeune, la maman de Marina, Ludmila Mikaël ou pas ? Je n'en sais rien, mais en tout cas, moi, je suis resté dans la bande. Apparemment, Aricie aussi, je l'apprends, je ne le savais pas. Et puis Dominique Blanc est arrivée […]. Ce *Pique-Nique chez Osiris* qui était donc avant, il y avait Dominique Blanc dedans, Dominique Reymond et toute cette bande-là donc nous avions déjà un petit peu travaillé ensemble.

[…] Il y a souvent deux types de couples que l'on aime faire au théâtre. On devrait être capables d'en faire plus mais il y a souvent cela […]. Elsa Lepoivre et moi, là maintenant sur un *Lucrèce Borgia*, si on y arrive, mais on avait jusque-là très peu joué ensemble. Et en fait, c'est un hasard parce qu'au départ, c'était Guillaume Gallienne. Donc, c'est un coup de billard à deux bandes. On peut se poser la question de la volonté là-dedans. Mais on est ravis du hasard ! J'avais joué avec Elsa un couple, pas grand-chose dans *La Trilogie de la Villégiature* [de Carlo Goldoni]. Et on avait peut-être joué autre chose avant, un *Autos Sacramentales* de Calderón où elle jouait la Vie et moi le Roi […]. On n'avait que deux ou trois répliques à peine à se dire et on avait joué dans *Les Trois Sœurs* aussi. J'avais une réplique que je lui adressais et elle me faisait [une grimace]. C'est à peu près le seul rendez-vous que nous avions. On s'est toujours dit que, dans l'imaginaire des metteurs en scène, c'est la grande blonde et le grand blond […].
C'est tellement attendu que, oui c'est un raccourci facile, et en même temps, quand on y pense, moi, j'ai joué énormément avec Françoise Gillard. J'ai joué beaucoup avec Anne Kessler aussi,

en couple. J'étais dans *Un tramway nommé désir* et Blanche Dubois, c'était Anne. Et puis avec Françoise Gillard, Christian et Roxane [dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand] parce qu'elle est petite et qu'on aime bien les différences.

Ou alors les autres couples, c'est sans doute ce que nous sommes devenus avec Elsa maintenant mais avec Marina, c'était cela : c'est des espèces de bêtes solitaires qu'on met ensemble. Des acteurs dits puissants. On ne sait pas ce que cela veut dire, tout acteur est puissant mais qui représentent la puissance pour les gens. Marina est comme cela, c'est impressionnant. Des fois, cela tient aux pommettes, c'est tout [bête] mais elle a une espèce de tronche, Marina, de serbo-polonaise ayant vécu à Moscou. Ses pommettes et son visage sont extrêmement durs. On sent quelque chose de volontaire ».

M.D. : « Elle a une présence. Elle ne doit pas parler mais vous, c'est pareil ! ».

Éric Ruf : « Mais justement, on met ces présences-là ensemble en se disant : "C'est commun parce qu'ils sont aussi durs mais cela ne va jamais pouvoir s'accorder". Autant cela ne pourra pas s'accorder, parce qu'il y en a un qui fait deux mètres cinq et puis l'autre un mètre cinquante-deux ou alors cela ne pourra pas s'accorder parce que c'est deux silex tout aussi pointus et cela va faire des étincelles. Cela va s'embraser mais il ne restera plus rien.

Donc, je pense que c'est comme cela que Chéreau nous a pris et puis on avait déjà un peu travaillé ensemble. Il suffit des fois de dire à un acteur : "Moi je pense à un tel" et si l'acteur répond : "Ah oui !", immédiatement, pour le metteur en scène : "C'est bon, l'équipe est faite. Ils vont s'entendre. Je ne vais pas découvrir des antinomies ou des antipathies que je ne pouvais pas soupçonner". Entre Michel Duchaussoy et moi, à la Comédie-Française, entre Marina et moi, on se connaît, on a déjà travaillé ensemble. Voilà comment cela s'est fait ».

M.D. : « Qu'a apporté votre travail en amont avec Anatoli Vassiliev sur l'*Amphitryon* de Molière à votre collaboration avec Patrice Chéreau ? La métamorphose et la révélation ? »

Éric Ruf : « […] Qu'est-ce qu'a apporté Vassiliev ? Une différence ! […] L'un dans l'autre, rien parce que je les ai vécus dans la même saison. Quand on vit les choses — peut-être que quelqu'un peut observer des *mix* — mais soi-même, on n'y arrive pas. On ne fait que répondre à la demande. On est un petit peu ce que je vous dis d'un acteur sur Racine : "Je pense et je suis en train de le dire". Le fait de dire : "Je sais ce que j'ai dit et je sais quoi penser de ce que j'ai dit", c'est penser et agir.

Je sais que c'était une année très importante pour moi. S'il fallait montrer des années où tout d'un coup, on décroche du savoir, où on se libère de certaines choses, où l'on fait des grands soleils et que l'on peut dater des rencontres et des spectacles marqueurs, oui, ils l'ont été tous les deux. Notamment parce que leur technique était absolument différente. En gros, c'est cela qui m'a fasciné et c'est ce qui m'a fait dire : "J'ai eu la chance de visiter la même année le Pôle Sud et le Pôle Nord". […] Il fait froid dans les deux ! Donc, sans une bonne boussole, on claque des dents, pareil ! ».

M.D. : « Valérie Dréville vient de publier *Face à Médée* quant à son travail sur *Médée-matériau* [d'Heiner Müller] avec Anatoli Vassiliev. Dans une interview, elle dit : "Dans ce spectacle, je ne me reconnais pas, tellement j'ai été puiser dans quelque chose !". En vous voyant incarner Amphitryon, il s'agissait d'une métamorphose et d'un changement. Que dites-vous de cela ? ».

Éric Ruf : « […] Soi-même, quel que soit le rôle, on ne se reconnaît pas. On ne se reconnaît jamais. Quand on se voit en photo, on se dit : "Ce n'est pas possible que j'aie cette tronche-là". Quand on écoute sa voix, on se dit : "Ce n'est pas possible que je parle comme cela". C'est déjà un axiome de base.

Ensuite, la mystique de Vassiliev, sa technique, l'épuisement dans lequel il nous met est une chose que nous, occidentaux, on a du mal à comprendre.
Chéreau, c'est un méridional […]. Il est taurin. C'est un fort. Il nous épuise par sa capacité physique mais on la connaît. On sait à peu près de quoi cela cause.
Tandis que Vassiliev, je faisais des choses que je ne comprenais pas. La grande différence entre les deux, c'est ce que je vous disais d'un Chéreau qui était là tout le temps et que quand il n'était pas là, je ne savais pas retrouver, j'étais en perte de repères […]. J'étais un peu dopé à la Chéreau. Il fallait que ce soit pur. Si je faisais mon mélange moi-même, cela ne marchait plus. Tandis que ce chimiste de Vassiliev, il réussit à vous inventer un système dans lequel vous êtes pris, beaucoup plus fort que votre compréhension. C'est un temple de sens. Je me suis vu comprendre une indication à la vingtième représentation alors que je n'étais pas en train de me dire : "Je suis super concentré. Il faut que je comprenne cette chose-là". J'essayais de jouer, c'est tout. D'un côté, j'avais cette chose-là et de l'autre, il me manquait. C'était fou de m'apercevoir que l'absence de Vassiliev me permettait enfin de comprendre ce qu'il avait voulu […].

D'une certaine manière, j'ai été plus impressionné par la technique de Vassiliev que par celle de Chéreau dans le sens où celle de Chéreau, je la comprenais, je voyais à peu près de quoi c'était fait alors que celle de Vassiliev, je me dis : "Comment fait-il ? C'est quoi cette chimie ? C'est quoi cette logique ?". Et même d'ailleurs, quand Chéreau vous demande de faire quelque chose, vous voyez à peu près pourquoi il vous le demande. Vassiliev, il vous fait faire du hu-shu pendant deux mois, du tai-chi […], et il vous apprend à grimper sur un tabouret sans prendre d'élan. Il y a un moment de votre épuisement où l'on se dit : "On va sauter sur des tabourets durant le spectacle ou pas ?". En fait, non, on ne saute pas du tout sur des tabourets dans le spectacle. Il y a des choses un peu physiques […] mais quand vous avez moins de 30 ans, ça va, logiquement vous êtes capable de le faire. Je ne comprenais pas […]. C'est en ça que je comprends bien Valérie qui dit : "Je ne me reconnais pas" ; elle, à un degré évidemment de puissance théâtrale et de maîtrise de la méthode de Vassiliev, dans un univers beaucoup plus grand que ce qu'on a pu traverser. Nous, on a joué des trucs sans le savoir !

Il est rare […] que l'on joue un spectacle comme cela ! Je ne parle pas d'écriture de plateau, car, dans ce cas-là, c'est normal. Tout a changé jusqu'au bout […]. C'est quoi la somme ? Est-ce une addition ou une soustraction ? On n'en sait rien. Sur un texte établi, généralement, on sent à peu près par le regard de ses partenaires et par ce que les gens disent à la cafétéria. Nous, on sent bien […] parce qu'on est dans un terrain connu. Avec Vassiliev, quand les gens disaient : "C'est nul !", je n'arrivais pas à comprendre pourquoi et quand les gens disaient : "C'est extraordinaire", je n'arrivais pas à comprendre pourquoi non plus. Cela dépassait les critères habituels […].

Quand on dit : "*Scapin*, c'est extraordinaire", oui : il y a Benjamin Lavernhe, il y a Didier Sandre, ça joue, ça s'amuse, c'est un théâtre populaire et généreux. Je sais de quoi cela procède. Avec Vassiliev, non. C'était génial pour moi de travailler avec deux maîtres, la même année. J'ai eu beaucoup de chance, encore une fois. Deux maîtres avec des techniques ou natures techniques mélangées aussi différentes. C'était quand même [très] intéressant !

[…] Ensuite, la somme des deux fait sans doute que je suis devenu un acteur, un metteur en scène voire un scénographe et un programmateur de théâtre issu de cette double expérience qui n'a pas été pour rien dans ma compréhension de l'alpha et de l'oméga. J'ai eu la chance d'avoir un bel alphabet. J'avais dit, un jour, je repensais à cela sur l'alphabet : en voyant le Duras et *La Musica deuxième* qu'avait monté Vassiliev au début de mon mandat [d'Administrateur Général de la Comédie-Française], j'étais sorti de là en me disant : "Waouh, […] ça va être dur pour le public ! On va voir si on va remplir le Vieux-Co[lombier]", même si je savais que ce genre de

spectacle n'était pas là pour la fréquentation. Mais je veux dire, il y a un truc extraordinaire, c'est que, tout d'un coup, il nous refait entendre que l'alphabet théâtral a plus de lettres que nous ne le pensions. Il fait re-sonner des lettres qu'on avait oubliées sur le temps, sur la stylistique, sur des choses et on se dit : "Mais […] oui, c'est vrai que c'est possible !" alors qu'on pensait que cela ne l'était plus. Il nous revient à la mémoire des aïeux, des cousinages, des possibilités et en cela, j'ai eu beaucoup de chance cette année-là. J'en retire sans doute des choses sans pouvoir vraiment les nommer et puis on oublie. On retient des choses mais il est rare qu'en tant que comédien, on retienne des choses.

[…] Quand je fais venir [Thomas] Ostermeier ou [Julie] Deliquet, je me plains, car je ne vois jamais leur travail. Je vois le travail fini mais comment ils travaillent, c'est quoi leur méthode […] pour répéter ? Je ne le vois pas, parce que je n'ai pas le temps de venir en répétition et quand bien même je serais en répétition, on me dirait : "Que fais-tu là, Éric ? C'est un peu dérangeant que tu sois là", donc je n'y suis pas. N'y étant pas, je peux toujours demander aux copains de quoi cela procède, ils vont essayer de me le dire. Je peux lire des bouquins si jamais ils en ont écrit mais cette connaissance-là un peu intellectuelle va être maigre. De toute façon, ce qu'on retient en tant qu'acteur, ce n'est pas une connaissance intellectuelle mais c'est qu'on est passé à travers. On a compris. On a pris avec et le "pris avec", c'est un peu de l'ordre de la sensation, de l'instinct, du réflexe, d'une connaissance qui va se mixer avec d'autres connaissances et ce n'est pas facile d'en faire une théorie qui ne soit pas juste un peu pauvre, un peu fixée donc je ne sais pas quoi dire d'autre si ce n'est le fait d'avoir joui d'une différence très grande ».

M.D. : « Vous qui aimez la Bretagne, êtes-vous d'accord avec la citation suivante de Pierre Brunel : *la profondeur des eaux se confond avec la profondeur de l'âme humaine ; l'eau est l'élément exterminateur de ceux qui sont égarés en eux-mêmes, dans leur amour, dans leurs sentiments, dans leur démence, dans leurs miroirs et dans leurs tourbillons*. Êtes-vous, comme votre père, spécialiste du cœur et des vaisseaux ? ».

Éric Ruf : « […] Je dis souvent, moi, qu'on a des météorologies intimes qui nous font aimer des météorologies particulières. Moi, je sais que j'ai un apaisement véritable quand les choses changent. Sans doute, parce que je peux me dissoudre dedans ou peut-être que les éléments ont si peu de maîtrise que je suis moins attristé par la mienne en me disant : "C'est un principe : les choses bougent, les choses changent". Ou je m'en veux moins parce que je sens que les choses ne tiennent pas. Cela n'est que des gestes, que des mouvements, que des essais.

Je sais, moi, que ça me fait du bien d'être au bord de l'eau […]. Donc, il est vrai que je vais plutôt chercher la Bretagne que le Sud de la France. Je préfère que les choses s'effacent mais j'ai cette concentration-là aussi. Le fait de faire ça tout en faisant ça me permet de rebondir de chose en chose et d'être dans un terrain mouvant et pas d'avoir une concentration unique sur quelque chose qui serait le soleil pendant un mois entier et les cri-cri des cigales qui n'en finissent plus, ce qui me terrifie totalement.

Est-ce qu'il y a un rapport entre l'eau et l'âme humaine ? […] Je pense qu'il y a un rapport entre la météorologie qu'on choisit et celle dont on a hérité.

Spécialiste du cœur et des vaisseaux, c'est un gag que j'avais avec mon père. Je n'ai jamais réussi à le persuader du fait que nous faisions le même métier. C'est un peu tiré par les cheveux. Spécialiste du cœur oui mais lequel ? On parlait du chœur antique et du vaisseau dans le sens de la marine […]. Un jeu de mots à la Devos qui le faisait à peine sourire mais j'ai beaucoup tenté, c'est sûr ! ».

M.D. : « Hormis la tessiture, la *mezzo voce*, la montée, la hauteur ou le *crescendo*, vous mentionniez aussi sur *France Culture* le 13 avril 2017, les dièses, les bémols et le piano de l'âme. C'est quoi pour vous les dièses, les bémols et le piano de l'âme au théâtre ? ».

Éric Ruf : « On parle du cœur et de l'âme. Le piano de l'âme, c'est les octaves […]. Fort heureusement, on fait tous un peu de musique […]. Quand j'ai fait venir [Thomas] Ostermeier, les gens ne comprenaient pas : "Mais pourquoi un metteur en scène allemand pour jouer Shakespeare à la Comédie-Française ?". Je leur disais : "Oui, c'est un drôle de triangle des Bermudes". En même temps, je dis très souvent que nous, les Français, quand on monte Shakespeare, on a peu de notes et on ose peu de notes. On joue avec une octave à peine : du do, mi supérieur mais pas plus. On a une main assez petite. Alors que Shakespeare, entre sa blague ordurière et sa poésie la plus dingue, il y a un clavier beaucoup plus grand et [Thomas] Ostermeier joue beaucoup plus d'octaves que nous ne l'osons, nous !

Ces dièses, ces bémols, majeur ou mineur, c'est des termes qu'on utilise parce qu'ils nous sont aisés. Généralement, on en a à peu près une compréhension commune. Dire à quelqu'un : "Il faut que tu le sortes en majeur cette chose-là", immédiatement cela donne une couleur vocale différente. Et quand on dit : "Cette chose-là, elle est préférable en mineur", on sait. Le clavier de l'âme, c'est toutes les variations, les qualités que nous, les acteurs, on serait censés pouvoir rendre. C'est juste cela. C'est un langage commun […] ».

M.D. : « […] Qu'est-ce que cette connaissance due au plateau ? Une co- naissance, autrement dit naître à deux ? ».

Éric Ruf : « Oui c'est juste de dire ça : la "co- naissance". On n'a pas fait exactement les mêmes études, Marina et moi mais quand vous avez échangé le plateau, dans des rôles de cousinage, de fraternité, de jeunes premiers et de jeunes premières, partagé une maison comme la Comédie-Française aussi, on ressemble un petit peu, Marina et moi, à ces héros tragiques qui se sont connus trop jeunes pour pouvoir s'aimer. D'une certaine manière, il y a quelque chose comme ça. On est nés ensemble. Il y a quelque chose de semblable. On a nagé dans les mêmes eaux donc ça nous aide aussi et c'est ce que je disais de ces rôles-là. Il y a des rôles dans lesquels vous pouvez séduire l'autre. Assez régulièrement, il y a des couples qui se forment au théâtre aussi parce qu'il y a cette matière-là. C'est presque dans la demande.

Il y a des rôles où il faut être ensemble pour parler de séduction et d'amour. Il faut être athlétique à deux. On fait un porté de cirque. Et pour cela, il n'y en a pas un qui est plus haut que l'autre. Et dans ce genre de cas, il est bon de ne pas avoir de pudeur. C'est des rôles où il ne faut pas avoir de pudeur. Un frère et une sœur peuvent avoir moins de pudeur.

[…] Ici, dans cette maison, il peut se passer seize ans avant de rencontrer quelqu'un et pourtant, vous l'avez croisé à la cafète, vous avez fait des fêtes avec lui mais vous n'avez jamais partagé le plateau. Il y a une connaissance essentielle et profonde que vous n'avez pas. De temps en temps, pour faire marrer les gens et leur donner une image concrète, je leur dis : "C'est comme un camp de nudistes". Le plateau est un camp de nudistes. Une fois que vous avez été [nu] devant quelqu'un, tout va bien. On peut penser à autre chose. On s'est vus dans ses défauts et ses qualités. On a eu la même chose que dans les camps de nudistes : on arrête de regarder les défauts des uns et des autres et de se comparer. On voit un cheptel humain, au bout d'un moment, assez incroyable en se disant : "[…] C'est fait de tout cela !". La beauté appartient à la diversité totale de tout cela et au miracle de tout cela.

Donc, la co-naissance, naître nu, s'être vu nu, en binôme à un moment, oui, il y a quelque chose de cet ordre-là ! Et on ose plus avec quelqu'un qu'on ne veut pas séduire ou qui est déjà séduit de longtemps. C'est comme un vieil amant ou une vieille maîtresse. Il y a quelque chose où on peut enfin regarder au-delà. Je parle très souvent de cette qualité-là.

Je suis toujours fasciné au restaurant entre ceux qui décident de manger l'un en face de l'autre et ceux qui mangent l'un à côté de l'autre et qui mangent comme s'ils attendaient encore quelqu'un. Cela m'a toujours fasciné, parce que c'est une drôle de géographie. Très souvent, les gens qui mangent l'un en face de l'autre n'ont rien à se dire. On sent que c'est le dimanche et qu'ils ont pris l'habitude d'aller au restaurant. Rien ne se dit et donc la solitude s'augmente en plus de devoir se faire face. Tandis que quand vous êtes l'un à côté de l'autre, on a l'impression qu'ils n'ont plus besoin de se parler. Ils sont juste en attente, en commentaire de ce qui se passe et on a l'impression que quelque chose est plus libre.

Il y a certains répertoires où votre partenaire doit être à côté de vous, pas forcément en face. Et pour cela, il faut se rassurer, il faut se sentir, pouvoir se toucher sans devoir se dire : "Est-ce que je peux te toucher ?" ou "regarder ce que je vais toucher" ou "c'est la première fois que je vais te toucher". C'est comme cela qu'on appelle, je crois, la proprioception. Quand je rentre chez moi dans ma chambre, je sais où est l'interrupteur, j'ai directement ma main dessus, je ne suis pas obligé de regarder où il est. Avec un partenaire, c'est pareil. Le savoir, au bout d'un moment, où est-il ? Émotionnellement ? Physiquement ? Il faut pouvoir construire avec, parce qu'on peut prendre la barre, lui passer la barre et il y a un jeu qui est porté vers. Ce que nous avons à réussir n'est pas forcément de soi à soi ».

3[1926].



« Mon cher petit Ami. J'ai été navrée en quittant Yokohama, de m'apercevoir que j'avais oublié mes lettres. Ce n'était pas grand-chose mais je sais combien vous désirez tous de mes nouvelles. Les lettres que les enfants avaient écrites à Wright avaient à être changées d'enveloppe, et convenablement adressées ; ce que j'ai fait, et c'est cela qui m'a fait oublier les miennes. Il a fait horriblement chaud au Japon et tout [le] long de la côte qui est bien jolie. A Kobé où nous avons passé, à peu près trois heures à terre, j'ai vu de très tentantes boutiques de bibelots, et de porcelaines. J'aurais bien aimé y acheter un service à thé et à café, et quelques petits morceaux de laque, mais pour cela il aurait fallu être plus rapide dans mes locomotions que je ne le suis dans le moment. Je me suis bornée à acheter huit jolis boutons en porcelaine pour mettre à ma robe. Mais que de belles choses dans ce petit endroit ! Comme villes et aspect, j'aime bien mieux ce que j'ai vu en Chine. Je crois que pour apprécier le Japon il faudrait aller plus à l'intérieur. Tout à l'air trop européen, surtout à Yokohama. Par exemple, quel agréable hôtel ! Nous avons passé la nuit à terre. Il faisait horriblement chaud et presque tous les passagers ont fait de même. Là aussi il y a de beaux magasins. Mais tout ce que j'ai vu était trop pour l'exportation et je suis restée assez en Chine pour me rendre compte comment sont les vraies belles choses. Il y a un beau magasin tenu par les américains qui font commerce à Kobé et Canton. Je l'ai visité de fond en comble avec un ami marchand, et malgré que tout y soit très riche, rien ne m'a plu. Je suis allée voir les kimonos chez les japonaises et en ai vu de magnifiques. Un surtout que j'aurais bien voulu avoir en gros crêpe de Chine paille, brodé de magnifiques chrysanthèmes. Il m'allait à ravir ! Mais aussi, 1200 yen ! Aussi j'ai été

[1926] Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, Paris, Gallimard, Gérald Antoine (éd.), 2017, 464 p.
Le photogramme a été posté par Marina Hands sur sa page *Facebook*, le samedi 16 mai 2020 à 8h31 :
« « Lettres à Ysé » Paul Claudel avec Éric Ruf ♥ Ce soir 19h50 sur « La Comédie Continue ! »Web tv de la @comedie.francaise.officiel (site web ou Facebook) #paulclaudel #lecture #ericruf ».

raisonnable et en ai trouvé un très gentil que j'ai acheté à la place. Il est très clair doublé de mauve et brodé de chardons. C'est très « danty » et me va.

J'ai aussi réussi à trouver un sac avec boule d'ivoire à mon goût. Mais cela n'était pas chose facile et il y en a beaucoup mais peu de bien. Il est d'un joli gris avec un peu de vert sombre et pas trop grand. La boule aussi est belle. Je crois que cela aura l'air très chic quand j'aurai une taille où le pendre. Pour le moment, je ne me fais pas voir : je deviens une vraie tour. Les cache-grossesse que j'ai fait faire sont une vraie trouvaille. Je ne les quitte pas et suis ainsi au moins décente. Ma tournure peu gracieuse ne m'empêche pas d'avoir nombre d'admirateurs. Il est vrai que mon miroir me dit que le bon air me donne un teint comme il y a longtemps que je n'avais eu le plaisir de pouvoir montrer. Si je ne souffrais pas de mes jambes et que Mlle ma fille ne me rappelait sans cesse qu'elle était là, l'air de la mer m'aurait déjà complètement remise. Le bateau est très bien, c'est certainement ce qu'il y a de mieux, depuis le commandant jusqu'à la femme de chambre le personnel ne pourrait être mieux choisi et chacun se tenant bien à sa place. Comme passagers, surtout des hommes genre à peu près ce que nous voyions à Fou-Tcheou, plus au moins bons garçons, propres, bien mis, ce qui ne les empêche pas de rester au fumoir à boire jusqu'à deux heures du matin.

Comme Français, les Flayelle père, mère et 3 enfants dont un idiot, un 4ème mis en route. Madame hideuse du moins en ce moment, Monsieur l'air d'un forban ne me parlent pas. Mme et Mr Bonnefond ingénieur des mines. Mme aussi en voie de famille fait l'intéressante. Aussi Mme Legendre, mais ne me disent rien.

[…]

Puis nous avons eu John et Lady Meyer, elle sœur de la duchesse de Manchester, lui très aristocratique et aimable, elle, très bonne femme devenue très anglaise […]. Je joue au bridge avec elle et le Capitaine après le dîner. Quand je ne me sens trop secouée, à table je suis à la droite du « Purser ». A ma droite, un jeune officier fort gentil et joli garçon de 23 ans [*rires*]. En face, une miss anglaise et le Consul Werner […]. Ils sont [tous] très aimables. Puis Mac Vican que je ne vois pas beaucoup, car c'est un joueur de bridge acharné et reste au fumoir toute la journée. Lady Meyer et moi dans la salle à manger à une petite table. Mr. Tucker, l'utile guest, nous a quitté à Yokohama. Depuis, je n'ai besoin de personne. Les enfants sont très sages, surtout Robert, Gaston, un peu grognon. Je crois que le voyage le fatigue. Il était bien temps qu'il quitte Fou-Tcheou. Nous en parlons peu car tous trois nous nous attendrissons tout de suite et cela ne vaut rien. Il me semble qu'il y des mois depuis que je vous ai quitté, et ce voyage me semble interminable. J'ai tant envie de vous nouvelles et, tout me semble, si loin et, je me sens si seule. Si j'avais au moins la perspective qu'au bout, je trouverais un home tout près à

me recevoir. Mais c'est encore l'étrange et l'inconnu. Cela me semble horriblement dur. Savez-vous quelque chose de votre congé ?

[*soupir*] Dimanche – Enfin nous voilà près de la fin du voyage. Depuis le 17 il a fait très froid. La mer a été très mauvaise. Heureusement ni moi ni les enfants n'ont eu le mal de mer. Je me porte en somme remarquablement bien, car nous avons été et sommes encore passablement secoués. J'ai été pendant deux jours enrhumée. Je suis restée dans ma cabine couchée et le repos m'a fait du bien. Aujourd'hui il fait moins froid. Nous approchons de la terre. Nous avons vu assez souvent des baleines, ce qui amuse follement les enfants et d'énormes oiseaux nous suivent. Il paraît qu'ils mesurent jusqu'à 13 pieds d'un bout de l'aile à l'autre. Et puis la mer est grise, le ciel est gris et tout à l'air infiniment triste.

La nourriture à bord est bonne ! [*rires*]. Elle porte des noms pompeux, un peu trop compliqués. Cela me fatigue un peu l'estomac et mon Riz me manque [*rires*]. Allez-vous manger quelquefois avec mon mari ?

Et dire que cette bonne petite vie que nous avons menée trois ans est finie ! je ne puis même pas y penser. C'est trop dur. Le banc de pierre, le pont, le tombeau, le petit bois. Le petit temple du côté du Consulat d'Amérique où j'ai fait ma première promenade. Tout cela, maintenant que c'est passé, se rapproche et se confond en de délicieux moments. N'est-ce pas ?

Lundi – Que vous jouissiez d'aujourd'hui [*soupir*] : enfin le soleil a reparu, le ciel est bien bleu, la mer aussi. Il souffle un vent du Nord froid et qui sent bon. Il fait délicieux sur le pont. Respirer l'air, c'est comme boire du champagne.

Et pendant ce temps[-là] vous grillez probablement. Je crois qu'il ne doit pas y faire bon de passer ici en plein hiver, à en juger par le temps affreux qu'il dans ce moment. Je vous enverrai la liste des passagers quand j'aurai une lettre moins grosse à vous envoyer. Monsieur Werner correspond avec Madame […] et elle lui a parlé de moi, de vous aussi. Je sais par lui que j'ai la réputation d'être "the handsomest woman in China". Et tout le bateau attendait avec impatience cette merveille [*rires*]. J'espère qu'ils ne sont pas trop déçus. Et on me trouve aussi très "clever" [*rires*]. Enfin je ne serai pas passée inaperçue en Chine.

[…]

Demain je descendrai à terre et vous donnerai des nouvelles. Il me faut dire adieu [*soupir*]. Je vous aime, et vous embrasse bien fort. Rosie »[1927].

[1927] Lettre 5 : p. 101-106.

« *30 août 1904 – Derniers mots adressés par Rosie à Claudel avant […] treize années de silence : août 1904-août 1917* ».

[…]

« Impossible d'écrire pendant le trajet, et très occupée tout aujourd'hui. Aille bien ! Enchantée de ce trajet ! Magnifique pays ! Espère tant de vos nouvelles ! Amitiés, Rosie […] »[1928].

[…]

« 17 février 1905

Ma dernière lettre était trop dure, et, peut-être injuste. Pauvre amie, pardonnez-moi de vous avoir causé ce chagrin dans votre état de souffrance physique, mais je souffre affreusement moi-même : ces trois mois d'horrible silence de votre part ont été pour moi une mort à petit feu. Que fait-elle ? Que pense-t-elle ? Qu'est-ce que je lui ai fait ? Puis, sont survenus le télégramme, et les lettres effroyables de votre tante. Si peu sérieuses qu'elles soient et quelque résolution que j'aie d'en écarter la pensée, la seule image de cette chose dont on vous accuse, de cette noire et stupide trahison, de cet abominable avilissement de tout ce que j'aime me fait mourir. Je sens tout mon cœur qui se tord, je ne saurais mieux comparer cette douleur qu'à une colique de l'âme, pareille aux tranchées de la dysenterie, je perds tout jugement et toute lucidité. Depuis quatre jours je suis dans cet état, et cela a fini par une attaque de fièvre dont je souffre encore en ce moment.

Quelle raison, mon Dieu, avez-vous pu avoir de maintenir cet odieux silence envers nous tous ? il me semble que vous avez dû prendre sur vous pour cela. Quand vous étiez à Shanghai où vous étiez presque mourante, vous m'écriviez, toutes les semaines, si occupée que vous soyez, vous pouviez cependant m'envoyer deux lignes, une carte postale ; et un mot de toi, ma chérie, m'aurait rendu si heureux ! Je vous ai tout sacrifié, ma vie, mes principes, mon âme elle-même, et tout d'un coup, non pas voir tout ce qui remplace tout cela disparaître, mais […] sentir qu'on vous a [tout] simplement oublié, que l'amour est remplacé par l'indifférence et peut-être, par la dérision et par la haine. Mais, ce sont là des rêves de fiévreux. Je sens que si la religion ne persistait pas encore, en moi malgré tout, je retournerais à ce Pont des Nuages où nous avons passé une si terrible soirée. Comment pouvez-vous perdre de tels souvenirs ? Comment êtes-vous si dure que vous avez pu laisser sans réponse le télégramme que je vous ai adressé le 9 janvier, le cœur déchiré ? Ô ma chérie, dis-moi que tout cela n'est pas vrai, et que tu m'aimes encore !

[…]

[1928] Lettre 7 : p. 106-110.

Ce matin, je dormais à moitié et il me semblait qu'il y avait une grande douleur que j'avais oubliée, et qui allait me retrouver si je me réveillais. Cela fait comprendre le plaisir qu'il peut y avoir à mourir, à être, garanti contre tout réveil. De comprendre, que vous êtes la seule personne, humaine que j'ai jamais aimée : je ne vous ai pas aimé pour un moment de plaisir comme une maîtresse ni, pour des raisons de convenance comme une femme, mais mon cœur s'est jeté dans le vôtre en dépit de tout, follement, éperdument, désespérément, sans vouloir ni voir ni savoir, en dépit de toute loi, de toute raison, de toute opinion. Et se sentir séparé de la personne à laquelle on est rattaché par un pareil soulèvement de toute son âme, par des liens si délicats, si forts et si vibrants. Seuls des enfants abandonnés de leur mère peuvent sentir, une pareille amertume. Depuis ce jour où je vous ai prise pour la première fois aux Alpes entre mes bras, je n'ai [pas] cessé de vous tenir tout entière contre mon cœur, mon amie chérie, ma bien-aimée !

Dites-moi que vous m'êtes fidèle, et que vous êtes à moi tout entière. Et si nous devons nous séparer, au moins que ce soit purement, tendrement, et noblement.

Et pas moyen de partir. J'envoie télégramme sur télégramme. Au Ministère, on ne me répond même pas. Je mourrai si je reste ainsi.

Je croyais fermement que votre accouchement devait avoir lieu au commencement de décembre. J'ai été fort surpris quand j'ai appris par la lettre de votre tante qu'il n'avait dû avoir lieu qu'à la mi-janvier. C'est en effet exact. Comment, avez-vous pu ainsi ne rien me dire à ce sujet ? Pauvre malheureux, j'ai passé tout le commencement de décembre dans les transes faisant dire chaque jour une messe à votre intention. Maintenant, l'enfant est sans doute né et je ne sais même pas si lui et vous êtes vivants.

Et maintenant voilà ma lettre finie et ce faible lien qui me rattachait à vous pendant que je l'écrivais de nouveau rompu. Maintenant il me faut reprendre ma promenade, de long en large sous la véranda, me broyant, et me rebroyant le cœur. Quelquefois une pensée plus cruelle, on le sent qui se serre réellement, vous coupant la respiration, et puis, quant à force de ruminer les mêmes pensées on est arrivé à l'hébétement et à l'oubli, de nouveau la même [pensée] vient vous réveiller avec un élancement de douleur aigu, quelque chose, de perçant, de cuisant, de déchirant.

Et je pense que peut-être le plus dur est devant moi, et à l'accueil que je vais recevoir de vous quand je vous reverrai. Cela est trop dur, et votre parti pris de silence que vous avez gardé avec tant de résolution est vraiment féroce ! Il vaut mieux pour moi mourir que de me retrouver de nouveau face-à-face avec vous et de vous retrouver indifférente ou, ennemie. Je ne puis supporter cette pensée.

[…]

Quand vous m'avez quitté, je pensais que l'absence me renseignerait sur la force des liens qui m'attachent à vous. Je suis trop renseigné maintenant. Je revois cette journée d'Août, le petit point blanc du mouchoir que vous agitiez : Et moi qui vous croyais si triste. Ah [ah] ! j'ai bien vite été oublié. Dans ma boîte de laque, la longue mèche de vos cheveux blonds a perdu tout son parfum. Cela ne sent plus, qu'une odeur faible, oui, faible comme, de quelqu'un qui est mort depuis longtemps. Et moi, je suis toujours vivant, et déchiré ! »[1929].

[…]

« Rio de Janeiro, le 13 novembre 1917

Voici, le facteur, qui arrive au milieu des arbres plein de lianes et d'orchidées et, il tire de son sac une large et lourde enveloppe bleue couverte d'une écriture, que je connais bien ! [*rires*] Comme mon cœur bat ! [*rires*] Il me semble que, les années n'ont pas coulé et que, je suis toujours au moment où j'attendais ma chère Rosie sur le quai de Canton. Quelle joie immense m'a fait[e], votre lettre, surtout deux ou trois lignes et, ce tutoiement délicieux que vous avez repris tout à coup ! [*rires*] J'ai couvert ces chères lignes de baisers et mes yeux se sont mouillés de larmes en les lisant. Il est donc vrai, ma […] chère Rosie […], que vous m'aimez encore et que, vous n'avez jamais cessé de le faire ! Ah, c'est tout ce que je voulais savoir ! [*rires*] Et le voilà donc arrivé, ce moment que j'attendais depuis 13 cruelles années ! Oui, Rozie, j'ai cru que vous aimiez un autre plus que moi et que vous aviez cessé de m'aimer, il n'y a pas de plus grande douleur au monde pour un être épris comme je l'étais, et votre mort m'aurait fait moins de peine, et cet enfant en vous que vous m'arrachiez ! Même pendant ces trois ardentes et terribles années que vous vous rappelez, je ne savais pas dans le fond que vous m'aimiez, vous m'avez même dit que non deux ou trois fois. Vous étiez une créature si radieuse et si superbe, et une adoration complète et folle comme la mienne est toujours mêlée d'un peu de peur et d'incertitude et, jamais elle n'est satisfaite. Je pensais que pour vous dominer il fallait une nature d'un autre type que la mienne, un autre Castanier. Enfin une femme a le droit de demander à celui qu'elle aime qu'il soit à lui complètement, et, vous le sentiez bien, avec mon immense passion d'homme vierge pour qui vous étiez tout l'amour et tout le paradis, il y avait cependant toute une part de mon âme qui vous était fermée et qui encore aujourd'hui, vous est peu accessible. Combien de fois, au cours de mes interminables méditations, ai-je remâché les mêmes idées : "Elle ne m'aimait pas. Elle ne m'a pas aimé. Elle avait pour moi un sentiment

[1929] Lettre 7 : p. 106-110.

fait de compassion, de sympathie, de générosité, que j'ai pris pour de l'amour. Elle a fini par rencontrer un homme en qui elle a trouvé ce qu'une femme apprécie le plus, par ce que c'est cela dont elle a le plus besoin, la force et la compétence. Moi j'étais la passion, le rêve, l'imagination, quelqu'un dont on ne peut être sûr. Alors dès qu'elle est partie, elle m'a oublié, peut-être même qu'elle me fuit, hélas, je n'en ai que trop de signes". Puis les années se sont écoulées, ma douleur a pris une autre forme, je suis devenu plus équitable. Malgré l'égoïsme masculin je me suis rendu compte qu'en me quittant vous m'aviez rendu un grand service, [service] qui a failli me coûter beaucoup et que pour cela, il avait fallu peut-être, un atroce courage. Enfin j'ai à peu près compris tout ce que vous me dites ma [chère] amie ! Mais je ne savais pas que vous m'aimiez encore, que vous n'avez jamais aimé que moi, que vous m'aimez toujours et, cela me paraît si beau que j'en suis enivré, et ébloui. Et vous aussi, ma chérie, avoir rempli un cœur comme le mien, c'est beau ! C'est beau d'avoir été aimée comme vous l'avez été et, au-dessus de la vie et de la mort, la vie n'a pas été inutile quand on a connu de pareils sentiments.

Que de nuits j'ai passées à me promener d'un mur à l'autre en riant, en sanglotant, en baisant cette mèche de vos [beaux] cheveux dorés que vous m'aviez donnée, ces cheveux qui au soleil avaient toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Elle est avec moi, je n'ai jamais cessé de la porter sur mon cœur, et je pourrais vous la remontrer, imprégnée de sang. Ah ! Voilà des choses bien indignes du [grave] diplomate que je devrais être devenu !

[…]

Que c'est gentil, de m'avoir envoyé cette photo, et combien j'ai été saisi en la regardant ! Ah, c'est plus que de la ressemblance, c'est votre reproduction trait pour trait, à vous, chère Rozie, et à personne d'autre ! Que cette enfant est belle, qu'il serait facile de l'aimer, et quelle peine, pour moi, de penser, qu'elle ne saura jamais ce que je suis pour elle !

[…]

Rozie, je vous aime tellement ! Mon cœur absurde va vers le vôtre, avec tout l'enthousiasme de mes jeunes années ! Sera-t-il dit que nous nous manquerons toujours, l'un à l'autre ?

Les amants japonais malheureux ont une cérémonie qui s'appelle Sujiri, par laquelle ils s'engagent, n'ayant pu s'unir en cette vie, à s'appartenir pour 2 ou 3 existences postérieures. Quand j'étais si triste autrefois j'espérais vous rencontrer dans une vie meilleure, où vous comprendriez enfin l'amour que j'avais pour vous. Pas si fantastique que ça en a l'air. La vie est courte et celle qui suivra est une si grande réalité pour moi. Il n'est pas possible que Dieu ait fait nos âmes qui ont tant de goût l'une pour l'autre autrement que dans un rapport de secrète convenance. Là-haut, nous nous aimerions d'un amour purifié et approfondi qui n'aura aucune

fin. Ne m'abandonnez pas, ma chère Rozie, et venez avec moi où je serai, que ferais-je sans ma bien-aimée ? Combien je voudrais qu'on ne vous ait pas donné le dégoût de ces choses naïves, si belles, si profondes. Nous qui avons connu l'amour et qui savons qu'il est plus fort que la mort, comment ferions-nous pour jamais nous en passer ? Faites un effort pour croire. J'ai beaucoup prié pour vous, faites tous les jours cette prière que je vais vous dire[1930] : "Mon Dieu, je vous demande d'être, éternellement avec Paul, là, où vous le mettrez"[1931].

[…]

« 16 février 1918

Écoute, ma bien-aimée, maintenant puisque tu me dis que ton amour pour moi t'a fait pénétrer jusqu'à ces régions de moi-même que je te croyais si bien fermées, je vais te parler. Comme je [n']ai jamais parlé dans ces temps où nous étions de si tendres amis, comme je n'ai jamais parlé à aucune femme et à bien peu d'hommes.

…

Ici, suivaient cinq pages de divagations mystiques que j'ai déchirées. Je t'y parlais de ma conversion, de cette révélation de Dieu que j'avais eue à 18 ans, non pas comme quelque chose de grand et d'imposant, mais au contraire d'infiniment faible devant nous et d'innocent et de désarmé, et ce sentiment que j'avais eu, de l'Amour qui est le seul devoir, et la seule réalité, et plus tard de l'essai que j'avais fait d'entrer chez les Bénédictins, de Ligugé, de la sensation cruelle que j'avais eu que Dieu me repoussait de cette maison, de mon épuisement après ce grand effort que j'avais fait, et alors : ta rencontre sur le bateau ! [*rires*] maintenant je m'aperçois avec quelle joie que cette rencontre n'était pas seulement pour notre malheur à tous deux, mais pour notre bonheur et notre salut réciproque ! [Ah] Je ne me croyais pas loin d'être un saint à ce moment et je m'aperçois qu'en réalité j'étais si <u>dur</u>, si <u>orgueilleux</u>, si <u>étroit</u>, si <u>égoïste</u>, si peu charitable et si malveillant ! Je me souviens de la manière dont je me suis comporté avant de te connaître à l'égard d'un certain nombre de personnes, si emportée, si violente, si peu honorable même. C'est cela qui a déplu à Dieu plus que tout le reste, et c'est pour cela qu'il a voulu que je sache [que], ce que c'est que d'aimer une autre créature humaine, de lui être complétement livré, ce qu'on peut souffrir par elle, et quel pouvoir elle a sur vous. Nous avons fait ce temps ensemble et ensuite il t'a inspiré héroïquement de me quitter. Ah, sa main est bien sur nous deux comme cela est doux à penser, et il ne nous abonnera pas. Je ne lui

[1930] Éric Ruf énonce une première fois cette prière liminaire et la fait répéter à deux reprises à Marina Hands.
[1931] Lettre 11 : p. 115-120.

permettrai pas de me sauver sans qu'il sauve aussi mon âme, mon cœur, ma chérie, ma bien-aimée, celle que j'ai rencontrée, au milieu de mes années, et, qui domine toute mon existence.

J'ai supprimé tout cela, c'est parce cela m'ennuyait de parler tellement de moi, et, que je ne voulais avoir l'air de poser [*rires*], mais au contraire je veux être [tout à fait] humble, et simple avec toi.

[…]

Toute la nuit je t'ai tenue, par la pensée, entre mes bras, mon amour, et j'ai causé avec toi. Je t'interrogeais et tu me répondais, et je te disais mille choses folles et tendres et mystérieuses, et mon cœur se répandait dans le tien comme un vase plein de parfums qui se verse dans un autre vase. Est-ce <u>toi</u> ? Est-ce <u>bien</u> <u>toi</u>, ma chère Rozie ? ah, où peut-on être mieux que dans les bras de celui qui vous a aimée tellement et où y a-t-il un autre asile pour vous que contre son propre cœur ?

Et quel bonheur de sentir que cet amour n'est plus coupable, qu'il ne contient rien d'impur, qu'il est si grand qu'il a fait éclater nos corps et qu'il ne reste plus que deux âmes qui se chérissent indiciblement ! Voici ce que j'ai appris cette nuit, et je désire tellement que tu me comprennes. J'ai beaucoup et désespérément prié pour toi autrefois et après tant d'années de silence je vois que j'ai été exaucé comme les prières le sont toujours d'une manière ou de l'autre. Et maintenant je sens que c'est toi qui dois me défendre et me protéger et prier Dieu pour moi, car j'en ai grand besoin, je suis si faible, si lâche pour le bien, et ma vie entourée de tant de difficultés ! C'est la tragédie de mon existence, le sentiment que j'ai de grandes choses sacrées et éternelles, comme il a été accordé à peu d'hommes, et cela avec une nature moralement si médiocre ! Tu peux m'aider, ma chère Rozie, et je sens que tes prières seraient efficaces. Je t'ai déjà appris une petite prière que tu dis maintenant tous les soirs, je vais t'en apprendre une autre[1932] : "Mon Dieu, faites du bien à mon pauvre Paul, qui m'aime tant et qui m'a fait tant de mal ! A cause de mes enfants qu'il m'a enlevés, à cause de mon cœur de mère qu'il a percé, à cause de toutes les choses que j'ai souffertes par lui, faites, qu'il soit moins bête, moins dur, moins méchant, moins léger, moins personnel, moins égoïste. Rapprochez-nous de vous afin qu'à son tour il me tende la main, et me rapproche de vous à son tour. Mon Dieu, accordez-moi ce grand bonheur, le plus grand qui existe, de pouvoir faire du bien à ceux que l'on aime. Et moi-même ôtez de mon cœur tout sentiment de haine à l'égard de ceux qui m'ont

[1932] Éric Ruf passe alors la parole à Marina Hands pour énoncer cette seconde prière.

fait le plus de mal, et, si amer que cela me paraisse, car c'est aux âmes affectueuses que le pardon est le plus difficile, faites que je leur pardonne, comme Vous avez pardonné !"[1933].

[…]

« 9 août 1918

Moi, je t'écrirai, mais ne réponds pas – je sais que tu penses toujours à moi, que tu pries pour moi, ah prie toujours, et beaucoup – tu me dois ça – si inattendue et mystérieuse que je sois, crois-moi, je suis celle que tu as connue et mon âme est encore plus sœur de la tienne que tu ne crois – les ondes de ta pensée me trouvent à travers le monde – et souvent, je sens les jours où ton âme est triste, et en détresse. Cette nostalgie affreuse de deux âmes séparées qui se cherchent et se désirent, et qui brise le corps et […] donne une sorte de nausée mentale. Chaque année le sentiment de solitude devient en moi plus fort, au lieu de diminuer depuis que je t'ai quitté.

Notre petite Louise va faire sa première communion le jour de la fête de Saint Pierre et de Saint Paul le 29 juin.

[…]

"Sois fort et ne me fais plus de mal" »[1934].

[1933] Lettre 13 : p. 123-127.

Cette lettre, lue par Marina Hands, est la seule conservée de Rosalie Vetch à Paul Claudel, car il l'a recopiée dans son journal intime. Sinon, il brûlait systématiquement les missives qu'elle lui adressait. Sa double vie a ainsi contraint ses agissements.

[1934] Lettre 16 et 16 Bis : p. 130-131.

4. *Iphigénie* (Acte III, scène 6)[1935] : diction de Marina Hands et Éric Ruf lors d'une lecture radiophonique en 2007 sur France Culture[1936]

Iphigénie

/ – – / – / – – / – – /

Ah ! / demeurez, / Seigneur, / et daignez / m'écouter /. (1/3/2/3/3 : pentamètre) : Telle une cantatrice d'opéra, Marina Hands insiste sur l'interjection liminaire, « Ah ! ». La comédienne émet aussi une pause après « demeurez » et « Seigneur ». C'est la raison pour laquelle les virgules sont surlignées en jaune.

Achille

/ – / – – / – – / – – /

Quoi, / Madame, / un Barba / re osera / m'insulter ? / : (1/2/3/3/3 : pentamètre) : La diction adoptée par Éric Ruf met en valeur le pronom interrogatif « Quoi ? » qui introduit le vers. Il émet des pauses pour énoncer « Quoi » et « Madame » ; d'où les virgules surlignées en jaune.

– / – – – / – / – / – /

Il voit / que de sa Sœur / je cours / venger / l'outrage /. (2/4/2/2/2 : pentamètre) : Ce mode de diction déroge également au schéma propre à la scansion classique. En effet, la rapidité caractérisant le rythme de la diction d'Éric Ruf non seulement rend l'idée d'urgence contenue dans le verbe « courir », mais met aussi en exergue le verbe à l'infinitif « venger ». Le comédien crée à nouveau un pentamètre.

– / – – – / – – / – – /

Il sait / que le premier, / lui donnant / mon suffrage / (2/4/3/3) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche.

– – – – – / – – / – – /

Je le fis nommer chef / de vingt Rois / ses Rivaux /. (6/3/3 : trimètre) : Éric Ruf insiste sur « vingt ».

– – / – – / – / – – – /

Et pour fruit / de mes soins, / pour fruit / de mes travaux /, (3/3/2/4) : La virgule surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche.

[1935] Jean Racine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Georges Forestier (éd.), 1999, p. 736-738.
[1936] *Fictions / Le Feuilleton*. 2007. Émission radio. Animée par Anne Martin- Fugier. Diffusée le 12 avril 2007. France Culture.



Pour tout le pri / x enfin / d'une illus / tre victoire /, (4/2/3/3)



Qui le doi / t enrichir, / venger, / combler de gloire /; (3/3/2/4) : Si les virgules sont ici surlignées en jaune, c'est qu'Éric Ruf prend le temps d'énoncer les trois verbes à l'infinitif : « enrichir », « venger » et « combler ». Il insiste aussi sur le nom commun « gloire », après avoir enchaîné les deux vers.



Conten / t et glorieux / du nom / de votre Époux / (2/4/2/4)



Je ne lui demandais / que l'honneur / d'ê / tre à vous / → silence (6/3/1/2) : Ici, le rythme de la diction adoptée par Éric Ruf insiste à la fois sur le verbe « être » à l'infinitif et sur le pronom personnel, à la deuxième personne du pluriel, « vous » pour mieux mettre ces deux éléments en exergue. Cela rompt à nouveau avec le schéma propre à la scansion classique.



Cependan / t aujourd'hui, / sanguinai / re parjure /, (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet une pause à l'hémistiche.



C'est peu / de violer / l'amitié, / la nature /, (2/4/3/3) : La virgule surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause après le nom commun « amitié » pour mieux le confronter au nom commun qui suit « nature ».



C'est peu, / que de vouloir / sous un couteau / mortel / (2/4/4/2) : La virgule surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet une pause après la locution adverbiale « C'est peu ».



Me montrer / votre cœur, / fumant / sur un autel /. (3/3/2/4) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet une pause à l'hémistiche.



D'un appareil / d'hymen / couvrant / ce sacrifice /, (4/2/2/4) : Éric Ruf insiste sur le nom commun « hymen », complément du nom de « appareil ».



Il veut / que ce soit moi, / qui vous mè / ne au supplice / ? (2/4/3/3) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche. Le comédien insiste sur les termes cardinaux : « moi, » « mène » et « supplice ».



Que ma cré / dule main / condui / se le couteau / ? (3/3/2/4) : Ici, Éric Ruf insiste sur l'adjectif « crédule » qui caractérise le nom commun « main ».



Qu'au lieu / de votre Époux, / je sois / votre Bourreau / ? → silence (2/4/2/4) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche. Éric Ruf insiste ici sur les deux noms communs mis en opposition « Époux » et « Bourreau ».



Et quel était / pour vous / ce sanglan / t hyménée /, (4/2/3/3) : La diction adoptée par Éric Ruf insiste ici sur le verbe « être » conjugué à l'imparfait, allant avec le pronom personnel qui suit : « vous ».



Si je fus / se arrivé, / plus tard / d'une journée / ? (3/3/2/4) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche.



Quoi donc, / à leur fureur / livrée / en ce moment / (2/4/2/4) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause après la locution interrogative « Quoi donc ».



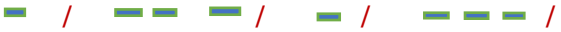
Vous irie / z à l'Autel / me chercher / vainement /, (3/3/3/3 : tétramètre régulier)



Et d'un fer / imprévu /, vous tomberiez / frappée /, (3/3/4/2) : Ici, Éric Ruf insiste sur le nom commun « fer », qualifié par l'adjectif « imprévu » et rompt ainsi avec le schéma de la scansion classique pour mieux mettre ces deux éléments en valeur.



En accusant / mon nom**,** / qui vous aurait / trompée / ? → silence. (4/2/4/2) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche. Éric Ruf insiste sur le nom commun « nom ».



Il faut /**,** de ce péril /, de cet / te trahison /, (2/4/2/4) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause après l'injonction « Il faut ». Quant à la virgule surlignée en jaune, elle indique une pause à l'hémistiche.



Aux yeux / de tous les Grecs / lui demander / raison /. (2/4/4/2)



À l'honneur / d'un Époux / vous-mê / me intéressée /, (3/3/2/4) : Éric Ruf insiste sur le nom commun « honneur ».



Mada / me, vous devez / approuver / ma pensée /. (2/4/3/3) : La virgule surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause après l'adresse à son interlocutrice « Madame ». Le comédien insiste aussi sur le nom commun « pensée ».



Il faut /**,** que le Cruel / qui m'a pu / mépriser / (2/4/3/3) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause après l'injonction « Il faut ». Le comédien insiste également sur les mots « Cruel » et « mépriser ».



Appren / ne de quel nom /**,** il osai / t abuser /. (2/4/3/3) : : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche. Le comédien insiste aussi sur les termes « Apprenne », « nom », « osait » et « abuser ».

Iphigénie



Hélas ! / Si vous m'aimez, / si pour grâ / ce dernière / (2/4/3/3) : Le point d'exclamation surligné en jaune signifie que Marina Hands fait une pause après « Hélas ». Quant à la virgule surlignée en jaune indique que Marina Hands émet là une pause à l'hémistiche.



Vous daignez / d'une Aman / te écouter / la prière /, (3/3/3/3 : tétramètre régulier)



C'est maintenant, / Seigneur, / qu'il faut / me le prouver /. (4/2/2/4) : Les virgules surlignées en jaune indiquent que Marina Hands émet là des pauses ; l'une après la locution adverbiale temporelle « C'est maintenant » et l'autre à l'hémistiche.



Car enfin, / ce Cruel, / que vous allez / braver /, (3/3/4/2) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique que Marina Hands émet là une pause après « Car enfin ».



Cet Ennemi / barba / re, injuste /, sanguinaire /, (4/2/3/3) : La diction adoptée par Marina Hands tend à mettre en valeur les termes centraux du vers, à savoir « Ennemi », « barbare » et « sanguinaire » ; d'où les virgules surlignées en jaune.



Songez, / quoi qu'il ait fait, / songez / qu'il est / mon Père /. (2/4/2/2/2 : pentamètre) : Contraire au schéma de la scansion classique, ce pentamètre créé par Marina Hands permet de mettre en exergue le verbe « Songez », ici à l'impératif et doublé ; d'où les virgules surlignées en jaune.

Achille



Lui / votre Pè / re ? Après son horrible dessein / (1/3/8 : trimètre) : Dérogeant à la scansion classique, Éric Ruf crée ici un trimètre en vue de mettre en valeur le pronom démonstratif « Lui » qui introduit le vers et annonce le nom commun « Père ». Par la suite, le comédien « parle le vers »[1937]. L'acteur s'attache à mettre en exergue différents éléments cardinaux : « Lui », « Père », « Après » et « dessein ».



Je ne le connais plus, / que pour vo / tre assassin /. (6/3/3 : trimètre) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet là une pause à l'hémistiche et insiste sur le nom commun « assassin », relié à « Après son horrible dessein » du vers précédent.

[1937] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.

Iphigénie



C'est mon Pè / re, Seigneur, / je vous le di / s encore /, (3/3/4/2) : La virgule surlignée en jaune indique que Marina Hands émet là une pause à l'hémistiche et insiste auparavant sur « Père ».



Mais un Pè / re que j'ai / me, un Pè / re que j'adore /, (3/3/2/4) : La virgule surlignée en jaune indique que Marina Hands émet là une pause à l'hémistiche.



Qui me chérit / lui-mê / me, et dont / jusqu'à ce jour / (4/2/2/4)



Je n'ai jamais reçu / que des marqu / es d'amour /. (6/3/3 : trimètre) : Marina Hands insiste sur le nom commun « marques ».



Mon cœur / dans ce respect / élevé / dès l'enfance /, (2/4/3/3)



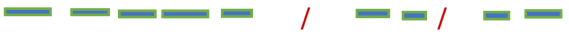
Ne peut que s'affliger / de tout / ce qui l'offense /. (6/2/4 : trimètre) : Marina Hands insiste ici sur le verbe pronominal à l'infinitif « s'affliger ».



Et loin d'ose / r ici / par un prompt / changement / (4/2/3/3) : Cela déroge au trimètre (6/3/3), typique de la scansion classique. Par le mode de diction adopté, Marina Hands décortique ici davantage le vers pour mieux mettre en exergue les éléments qui le constituent.



Approuver / la fureur / de votre emportement /, (3/3/6 : trimètre) : Ici, Marina Hands « parle le vers »[1938], et ne respecte donc pas le rythme classique de l'alexandrin (3/3/2/4). De surcroît, la comédienne insiste sur les noms communs « fureur » et « emportement ».



Loin que par mes discours / je l'atti / se moi-même / ; (6/3/3 : trimètre)

[1938] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.



Croyez / qu'il faut aimer / autant / que je vous aime /, (2/4/2/4) : Marina Hands met en valeur l'adverbe « autant », placé à l'hémistiche.



Pour avoir pu souffrir, / tous / les nom / s odieux /, (6/1/2/3) : Dérogeant au trimètre de la scansion classique, Marina Hands insiste davantage sur l'adjectif « tous », situé au centre du vers et le met ainsi en valeur.



Dont votre amour / le vient / d'outrage / r à mes yeux /. → silence. (4/2/3/3) : Marina Hands insiste ici sur le verbe à l'infinitif « outrager ».



Et pourquoi / voulez-vous, / qu'inhumain / et barbare /, (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique que Marina Hands émet là une pause à l'hémistiche.



Il ne gémisse pas / du coup / qu'on me prépare / ? (6/2/4 : trimètre) : Marina Hands insiste sur le verbe « gémisse », nié dans le vers.



Quel Pè / re de son sang / se plaî / t à se priver / ? (2/4/2/4) : Marina Hands insiste sur le nom commun « sang » placé à l'hémistiche.



Pourquoi me perdrait-il, / s'il pouvait / me sauver / ? (6/3/3 : trimètre) : À nouveau, Marina Hands « parle le vers »[1939], et ne respecte pas le schéma propre à la scansion classique (2/4/3/3).



J'ai vu, / n'en doutez point, / ses lar / mes se répandre /. (2/4/2/4) : Les virgules surlignées en jaune indique que Marina Hands émet là une pause après « J'ai vu » qui ouvre le vers et à l'hémistiche. C'est ainsi qu'elle met en valeur les verbes « ai vu » et « doutez », nié dans le cas présent.

[1939] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.



Faut-il / le condamner, / avant que de l'entendre / ? (2/4/6 : trimètre) : Le rythme de la diction adoptée par Marina Hands équivaut à un trimètre, à la seule différence que la comédienne insiste ici sur les termes constitutifs de la question posée : « Faut-il », « condamner » et « entendre ». D'ailleurs, la virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune indique une pause à l'hémistiche.



Hélas ! / De tant d'horreurs / son cœur / déjà troublé / (2/4/2/4) : Le point d'exclamation surligné en jaune signifie que Marina Hands fait une pause après « Hélas ». La comédienne met aussi en exergue le nom commun « horreurs », placé à l'hémistiche.



Doit-il / de votre hai / ne être enco / re accablé / ? (2/4/3/3) : Marina Hands met ici en valeur le nom commun « haine », placé à l'hémistiche.

Achille



Quoi, / Mada / me, parmi tant / de sujets / de crainte /, (1/2/4/3/2 : pentamètre) : La diction adoptée par Éric Ruf met en valeur le pronom interrogatif « Quoi ? » qui introduit le vers et émet une pause à la suite de ce terme ; d'où la virgule surlignée en jaune.

[…]



Un Cruel / (comment puis- /je autrement / l'appeler / ?) (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : La parenthèse surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet une pause après « Cruel ».



Par la main / de Calchas / s'en va / vous immoler /. (3/3/2/4)



Et lors / que à sa fureur / j'oppos / e ma tendresse /, (2/4/2/4) : La diction adoptée par Éric Ruf met en exergue les termes « fureur », « oppose » et « tendresse » qui sont les éléments centraux du vers.



Le soin / de son repos / est le seul / qui vous presse / ? → silence. (2/4/3/3)



On me ferm / e la bouche / ? On l'excuse / ? On le plaint / ?[1940] (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : Les points d'interrogation surlignés en jaune signifient qu'Éric Ruf émet des pauses après chaque verbe.



C'est pour lui / que l'on trembl / e, et c'est moi / que l'on craint / ? → silence. (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : La virgule surlignée en jaune indique qu'Éric Ruf émet une pause à l'hémistiche.



Triste effet / de mes soins ! / Est-ce donc là, / Madame /, → silence (3/3/4/2) : Le point d'exclamation et la virgule surlignés en jaune signifient qu'Éric Ruf émet une pause à l'hémistiche, et avant « Madame ».



Tout le progrès / qu'Achil / le avait fait / dans votre âme / ? (4/2/3/3)

Iphigénie



Ah, / cruel ! / Cet amour, / dont vous voulez douter /, (1/2/3/6) : Marina Hands insiste sur les termes initiaux : l'interjection « Ah », l'adjectif « cruel » et le nom commun « amour », avant de « parler le vers »[1941].



Ai-je attendu / si tard, / pour le fai / re éclater / ? (4/2/3/3) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune signifie que Marina Hands effectue une pause à l'hémistiche.



Vous voyez / de quel œil / et com / me indifférente / (3/3/2/4)

[1940] Il est à noter que Marina Hands, sous les traits d'Aricie, accentue, de la même manière, chaque verbe à l'impératif, au début de la scène 1 de l'acte V, pour convaincre Hippolyte, servi par Éric Ruf, de dire la vérité à son père, Thésée.

[1941] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.



J'ai reçu de ma mort, / la nouvel / le sanglante /. (6/3/3 : trimètre) : Contrairement à la scansion classique, Marina Hands, à nouveau, « parle le vers »[1942], en prenant soin de mettre en valeur le nom commun « mort ». Quant à la virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune, elle signifie que la comédienne effectue une pause à l'hémistiche.



Je n'en ai point pâli. / Que n'avez-vous / pu voir / (6/4/2 : trimètre) : Le point surligné en jaune indique que Marina Hands émet une pause à l'hémistiche.



À quel excès / tantôt, / allait mon désespoir /, (4/2/6 : trimètre) : La virgule ajoutée, mise en gras et surlignée en jaune signifie que Marina Hands effectue une pause à l'hémistiche.



Quand presqu / e e n arrivant / un récit / peu fidèle / (2/4/3/3)



M'a de vo / tre inconstanc / e annoncé / la nouvelle / ! (3/3/3/3 : tétramètre régulier)



Quel troubl / e ! Quel torrent / de mot / s injurieux / (2/4/2/4) : Le point d'exclamation signifie que Marina Hands effectue une pause après « Quel trouble ».



Accusai / t à la fois / les hom / mes et les Dieux / ! (3/3/2/4)



Ah ! / Que vous auriez vu, / sans que je vous le die / ; (1/5/6 : trimètre) : Marina Hands insiste sur l'interjection « Ah », le verbe « voiré conjugué au passé composé « ai vu » et la forme conjuguée « die ». Là encore, la comédienne « parle le vers »[1943], et émet des pauses après l'interjection et le participe passé.



De combien / votre amour / m'est plus cher / que ma vie / ! (3/3/3/3 : tétramètre régulier)

[1942] Julia Gros de Gasquet, « Écouter la voix de Maria Casarès dans *Phèdre*. Une présence au-delà de l'archive », *op. cit.*, p. 80.
[1943] *Idem.*



Qui sait mê / me, qui sait / si le Ciel / irrité / (3/3/3/3 : tétramètre régulier) : La virgule surlignée en jaune signifie que Marina Hands effectue une pause avant de répéter le verbe introduisant le vers « sait ».



A pu souffrir / l'excès / de ma félicité / ? (4/2/6 : trimètre)



Hélas ! / il me semblait / qu'une flam / me si belle / (2/4/3/3) : Le point d'exclamation surligné en jaune indique que Marina Hands fait une pause après l'interjection « Hélas », introduisant le vers.



M'élevai / t au-dessus / du sort / d'une Mortelle /. (3/3/2/4)

5. Iconographie

1. **« Hippolyte, touchant Éric Ruf, ose caresser le corps de la belle Aricie, Marina Hands »**[1944] :



2. **La main gauche de Marina Hands, sous les traits d'Ysé, est posée sur la bouche d'Éric Ruf, interprétant Mesa, tandis que la main droite de l'amante est sensuellement posée sur le cœur de l'amant**[1945] :



[1944] Propos de Vincent Josse.
Côté culture. 2003. Émission radio. Animée par Vincent Josse. Diffusée le 27 janvier 2003. France Inter.
Légendé comme suit : « D'un cœur qui s'offre à vous quel farouche entretien ! » (Acte II, scène 2 de *Phèdre* de Jean Racine), le premier photogramme est issu des annexes de cet article (p. 343-347) :
Gilles Declercq, « L'épée d'Hippolyte : étude d'une image-palimpseste », *L'esprit et les lettres. Hommage à Pierre-Alain Cahné*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 325-347.
[1945] Extrait de la fin de la scène 3 de l'acte I de *Partage de midi* de Paul Claudel dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, le second cliché photographique apparaît en couverture de ce dictionnaire :
Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1580 p.

Glossaire

Termes	Explications
Allégorie	Figure de style, comparable à une métaphore, consistant à exprimer autre chose que ce que l'on dit et à se servir d'un discours pour faire entendre autre chose. Se produit une monstration, capable, à l'image de la peinture, de figurer le sens et de rendre concrète et visible l'abstraction du drame. En d'autres termes, il s'agit, pour Patrice Chéreau, avec ses comédien.ne.s, d'incarner une idée abstraite (ex. : violence du fonctionnement du pouvoir ou perversion des jeux du désir) dans le concret du matériau corporel et pulsionnel, dans la matière d'un sol ou d'un mur ou dans la lumière ou l'étrangeté d'un lieu.
Augustinisme	L'augustinisme désigne la doctrine de Saint-Augustin, opposant l'amour de soi-même (la cité terrestre) à l'amour divin (la cité céleste).
Caractère (au XVII^{e} siècle)	Désigne les traits spécifiques du tempérament d'un personnage, apparaissant comme un archétype social ou psychologique.
Extime	Néologisme défini dans les années 1960 par le psychanalyste Jacques Lacan, l'« extime » renvoie à ce qui se situe le plus à l'extérieur de soi et paraît dès lors s'opposer à « l'intime ».

Historiographie théâtrale	Du mot grec *historiographia*, l'historiographie désigne la façon d'écrire (littéralement : *graphein*) l'histoire, et en l'occurrence ici, du théâtre.
Hypotypose	Le terme *hypotypose* vient du verbe grec *hypotypoô* (dessiner), pouvant se décomposer en *hypo* (sous) et *typoô* (image, tableau). Il est aussi loisible de rattacher cette notion à *hypetypôsato*. Dans ce cadre, *typtô* (*frapper*) est lié à *typos* (le *type* dans la large acception du terme ou *l'empreinte* laissée par une matrice). Dans le contexte qui est le nôtre, cette figure de style est capable de mettre, sous nos yeux, une réalité (ex. : le viol de Phèdre au moyen de l'épée d'Hippolyte ou « Le Récit de Théramène », narrant la mort du jeune prince).
Intime	Par définition, l'intime renvoie à ce qui se trouve à l'intérieur de soi. Il s'oppose ainsi à l'extérieur et apparaît constitutif de la profondeur de l'être. Il s'agit donc de ce qui est corrélé à l'intériorité. Or, sur scène, l'intime devient proprement extime, en s'offrant au regard du spectateur.
Marivaudage	Le théâtre de Marivaux est fréquemment réduit au « marivaudage », autrement dit au thème du sentiment amoureux. Dans ce cadre, l'amour doit pouvoir pleinement s'exprimer par la langue et par le verbe.

Sémiotique / Sémiologie théâtrale	Discipline notamment due à Anne Ubersfeld dans les années 1970-1980, la « sémiotique » (terme américain de Charles Peirce) ou « sémiologie » (notion européenne de Ferdinand de Saussure) « théâtrale » considère le spectacle, en relation avec le texte dramatique et la représentation, comme un code communicationnel et un système de signes hautement signifiants.
Verfremdungseffekt	Littéralement, cela signifie « l'effet d'étrangeté » et « de distanciation ». Nous devons cette théorie à Bertolt Brecht, fondateur du Berliner Ensemble. Ce parti pris permet aux actrices et aux acteurs de ne pas s'identifier à leur personnage pour que cela devienne poreux avec le public et que le « quatrième mur », c'est-à-dire la distance entre la scène et la salle, soit abolie.

Index des noms

A

Abbate, Carolyn : 395, 397 et 398.

Adam, Jean-Michel : 420.

Adjani, Isabelle : 53, 61, 74, 174, 298, 300, 457, 537 et 538.

Adler, Laure : 74, 90, 107, 115, 122, 129, 131-133, 139, 145, 150, 225, 293, 298-299, 305, 434, 456 et 490.

Agamben, Giorgio : 103.

Akrich, Madeleine : 219.

Alexandre, Didier : 39, 44, 63, 68-69, 104, 185, 195-196, 202, 204, 210, 219, 223, 248, 256-257, 267-269, 312, 314, 318, 349-350, 447, 448, 449 et 450.

Alexandre, Pascale : 104, 196, 205, 267-268, 332, 336, 447 et 465.

Alexandre-Journeau, Véronique : 319, 326 et 484.

Al-Hamdani Ilham : 94, 215, 228 et 229.

Alloula, Élissa : 22, 159, 248, 384 et 492.

Almaric, Mathieu : 235, 437 et 176.

Althusser, Louis : 36 et 40.

Altinoglu, Alain : 67-68 et 474.

Amarou, Valérie : 336 et 469.

Ambrière, Francis : 157.

Ameille, Aude : 188.

Andrews, Raymond : 80.

Anger, Violaine : 9, 25, 261, 266-268, 362 et 381.

Anglade, Jean-Hugues : 106.

Antoine, Gérald : 23, 29, 252-253, 258-262, 267-268, 319, 375, 402, 437, 444 et 547.

Anzieu, Didier : 72.

Arroyas, Frédérique : 375, 377 et 402.

Artaud, Antonin : 42, 44, 189, 279, 288, 321, 327 et 485.

Artur, José : 133, 141, 170, 197-198, 201-202, 289, 331, 464 et 467.

Arvers, Fabienne : 58-59.

Aslan, Odette : 39, 219, 229 et 230.

Attoun, Lucien : 54, 57-58, 89-90, 131-132, 297 et 464.

Augé, Marc : 104.

Aupetit, Hubert : 345 et 446.

Autrand, Michel : 261 et 327.

B

Ba, Birane : 22, 159, 248, 384 et 492.

Bancroft, David : 158, 160 et 169.

Banu, Georges : 35, 42, 47, 72, 85, 103, 106, 120, 123-126, 129, 138, 155, 180, 185-188, 230, 235, 249, 297, 302, 304, 437, 452, 472, 480 et 482.

Barbedette, Sarah : 41, 51, 56, 137, 161, 176-177, 180, 182-184, 186, 188-190, 192-

194, 225, 240, 258, 431, 442, 450, 452, 455-456 et 457.

Barbier, Christèle : 199-200, 208, 255, 265, 272 et 288.

Barbier, Christophe : 15-16, 43, 103, 129, 139, 150, 152 et 299.

Barca, Pedro Calderón (de la) : 48.

Barenboim, Daniel : 146, 167, 182, 189-190, 193, 243, 436 et 472.

Barot, Olivier : 64.

Barrault, Jean-Louis : 13, 24-25, 29, 132, 153, 189, 253, 265-266, 273, 275, 277-285, 303-304, 309-314, 316-323, 325, 332, 334, 338, 342-343, 375, 439, 441, 448, 475, 485, 489, 491, 500, 525 et 526.

Barrucand, Michel : 380.

Barthes, Roland : 98, 111, 129, 149, 166, 210, 250, 344 et 349.

Bataillon, Michel : 38, 48 et 176.

Baty, Gaston : 36.

Bazola, François : 68 et 474.

Beaunesne, Yves : 5, 7, 10, 13, 16-17, 25-31, 34, 41, 51, 63-73, 86-87, 90-92, 94, 96-102, 106, 121, 135, 153, 157, 166-167, 172, 183, 193, 195-198, 201-202, 204-206, 209-210, 212-217, 219-224, 229, 231, 240-241, 243-244, 247-248, 250, 252, 257, 273, 275, 277-278, 312-314, 318, 321-322, 326, 327-333, 335-338, 342-344, 372-373, 375, 379-380, 387, 392, 399-401, 407, 409, 415, 418, 420, 426, 429-430, 432-433, 436-437, 439-442, 465-467, 498-500, 509, 514-515, 517, 523, 525 et 569.

Beckett, Samuel : 105 et 486.

Beethoven, Ludwig (van) : 41 et 42.

Béjart, Maurice : 215.

Bengell, Norma : 80.

Benhamou, Anne-Françoise : 28, 34, 39, 41-42, 46-48, 52-56, 58, 60-64, 66, 69, 76, 83, 87, 103, 105, 108, 110-120, 122-126, 165, 168, 181, 195, 231, 234-235, 239, 275, 278-279, 291, 294, 429, 431, 451 et 452.

Benjamin, Walter : 63.

Berg, Alban : 472.

Berger, Laurent : 127.

Bergman, Ingmar : 36, 53, 80 et 380.

Bernard, Florence : 316 et 448.

Bernède, Marion : 65, 71 et 197.

Bernhard, Thomas : 106, 312 et 483.

Berri, Claude : 474.

Bertin, Roland : 78, 80 et 97.

Bertolucci, Bernardo : 85 et 96.

Bertrand, Michel : 316 et 448.

Besnier, Augustin : 51, 177, 240 et 431.

Bettens, Olivier : 315.

Bianco, Joël : 345 et 446.

Bident, Christophe : 105, 118, 486 et 489.

Biet, Christian : 143 et 148.

Binh, N. T. : 25, 90, 120, 296 et 453.

Birenbaum, Guy : 15.

Blanc, Dominique : 20, 24, 51-52, 54-55, 64, 128-129, 132 et 133.

Blanc, Karine : 100.

Bloch, Bernard : 22-23 et 429.

Bloch-Lainé, Virginie : 24 et 492.

Blot, Marie-Laure : 74, 120, 231, 291 et 420.

Boito, Arrigo : 471.

Bond, Edward : 75 et 471.

Bonnaud, Frédéric : 52, 202-203, 231, 328, 337 et 468.

Bonnet, Audrey : 51, 89-90, 92, 99, 157, 167 et 330.

Bonnier, Anaïs : 380.

Bonnot, Jean-François P. : 104.

Boula Mareuil, Marie-Isabelle (de) : 106 et 112.

Boulanger, Allison : 312, 343 et 439.

Boulanger, Lili : 85, 93, 215 et 487.

Boulez, Pierre : 75, 84, 106, 137, 182, 186, 189-193, 319, 354, 471-472 et 487.

Bouvet, Bruno : 331.

Bovet, Jeanne : 105 et 495.

Bozonnet, Marcel : 197.

Brahain Ducange, Victor Henri-Joseph : 156.

Brahim, Suliane : 31.

Brecht, Bertolt : 20, 36-39, 42, 61-62, 68, 117, 139, 150, 224, 470 et 485.

Broch, Hermann : 475.

Bruguière, Dominique : 132 et 142.

Brunel, Pierre : 316, 323, 349, 361 et 542.

Brunet, Philippe : 31.

Bucknell, Brad : 386.

Burnet, Régis : 95, 223, 321, 327, 329-330 et 468.

C

Cahné, Pierre-Alain : 146, 185, 449, 461 et 569.

Caillet-Perret, Damien : 66, 201 et 205.

Callas, Maria : 46, 209 et 483.

Calvario, Philippe : 129, 293 et 472.

Cambreling, Sylvain : 471.

Cantinaux, Paul-Étienne : 98.

Cantoni, Delphine : 23, 420 et 440.

Cardinal, Serge : 220 et 494.

Caron, Juliette : 147 et 454.

Carpentier, Laurent : 315.

Carpi, Fiorenzo : 47.

Carré, Alice : 250.

Carrière, Jean-Claude : 53 et 473.

Casadesus, Frédéric : 315.

Casarès, Maria : 106, 215, 246, 254, 303-304, 307, 311, 343, 423, 425, 454, 476, 485, 561-563, 565 et 566.

Castelain, Adèle : 161.

Castellucci, Romeo : 90.

Catteau, Didier : 94.

Cauchetier, Patrice : 101 et 205.

Caunes, Antoine (de) : 197, 221, 227, 254, 277, 342 et 491.

Cavaglieri, Livia : 45 et 47.

Cavagna, Mattia : 238.

Centrès, Julien : 40, 42-44, 46-47, 53, 57-58, 60, 62, 73-75, 77-79, 81, 83, 85, 88-89, 96, 108, 124, 126, 132, 139-140, 146, 149, 160-161, 175, 182, 185-189, 191, 193, 203, 213, 222, 288, 296, 303, 310, 396, 398 et 430.

Chahine, Youssef : 473.

Chaillet, Constance : 198, 209-210, 329, 337 et 469.

Champ, Frédérique : 135, 137-138, 140 et 302.

Chanonat, Michelle : 117, 119 et 120.

Chaouche, Sabine : 24, 277 et 292.

Chazal, Claire : 200, 202, 205, 210, 217, 261, 334-335, 468 et 469.

Chénetier-Alev, Marion : 145, 221 et 476.

Chéreau, Jean-Baptiste : 36-37, 40 et 176.

Chéreau, Patrice : 7, 10-11, 13, 15-20, 24-31, 34-49, 51-91, 93-99, 101-158, 160-170, 172, 174-183, 185-196, 203, 211-214, 216, 221-222, 225, 230-235, 239-244, 246-247, 249-252, 255, 259, 273, 275, 277-278, 280, 286-305, 307, 309-313, 319, 322, 326, 330, 334, 343-344, 354, 373, 375, 379-380, 387, 391-394, 396-398, 400-401, 407, 409, 415, 418-420, 426, 429-442, 450-464, 472, 480, 489, 498, 500, 505, 514-515, 517-518, 525, 531, 533, 536, 537, 538 et 539.

Chevrier, Hélène : 198, 208, 217, 328-329 et 512.

Chion, Michel : 379 et 380.

Chu, Ge : 256.

Cieutat, Anne-Claire : 315.

Clark, Pascale : 303 et 464.

Claudel, François : 10, 24, 26, 70, 73, 86, 94, 195-196, 211, 244, 247, 330, 332-334 et 436.

Claudel, Paul : 3, 5, 7, 10, 16-17, 23, 25-27, 29-31, 38-39, 63, 68, 73, 86, 90, 92, 94, 97-99, 102, 104, 108, 125, 131, 153, 157-158,

160, 165, 167, 169, 172, 181, 186, 188, 195-199, 201-203, 205-206, 208-215, 217, 219-220, 222-224, 227, 231-232, 235-236, 238, 240-241, 243-244, 247-248, 250-269, 271-273, 277, 279, 312, 314, 316-342, 344, 349-353, 355, 361-363, 375, 385-386, 390-392, 399-402, 407, 409, 415, 418-419, 424-426, 430, 433, 436-439, 441, 444, 447-450, 465-469, 474-475, 477, 482, 490, 492, 500, 504, 509, 514, 524-525, 547, 556 et 569.

Clavilier, Marion : 256 et 449.

Collaer, Paul : 25 et 449.

Companeez, Nina : 11, 221-222, 244, 301, 372, 436 et 524.

Conchon, Georges : 473.

Copeau, Jacques : 36 et 424.

Copfermann, Émile : 54 et 453.

Corneille, Pierre : 475.

Cornuz, Odile : 218 et 483.

Corre, Élisabeth (Le) : 255-257, 263 et 450.

Cortese, Valentina : 77 et 82.

Corvin, Michel : 569.

Costaz, Gilles : 100, 201, 206 et 299.

Couderc, Bertrand : 74.

Cuixart, Modest : 37.

D

Dacquemine, Jacques : 29, 278, 280, 282, 285-286, 311, 342, 375, 439, 441 et 500.

Dagonet, François : 178.

Dalbavie, Marc-André : 258 et 482.

Danan, Joseph : 312, 343 et 381.

Danblon, Emmanuelle : 22 et 428.

Dancourt, Emmanuelle : 196, 223 et 465.

Dandrey, Patrick : 58, 77, 134, 145, 232-233, 302, 343, 398 et 441.

Darge, Fabienne : 125 et 126.

Daryoush, Leyli : 185.

David, Gilles : 235.

David, Kay : 373.

Dawson, Martin : 392, 394, 396-397 et 400.

Declercq, Gilles : 15, 18, 20, 46, 60, 109, 128, 146-147, 149, 167, 170-181, 232, 234, 290, 427, 458, 483, 494 et 569.

Dekoninck, Ralph : 377.

Delahaye, Guy : 25 et 465.

Delbée, Anne : 233, 314 et 446.

Deligny, Fernand : 79.

Delmas, Christian : 23, 402 et 444.

Demorand, Nicolas : 150, 297 et 464.

Denizot, Marion : 103.

Desarthe, Gérard : 51, 65, 88, 125-127, 148, 153, 156 et 454.

Dethurens, Pascal : 288 et 385.

Diaktine, Anne : 301.

Diderot, Denis : 80 et 176.

Dimitriadis, Dimitri : 44 et 470.

Dodge, Leanne Eleanore : 395-396, 398 et 400.

Donata, Maria : 219-220 et 485.

Dorst, Tankred : 45, 48, 62, 470 et 471.

Dort, Bernard : 36, 279 et 447.

Dorval, Marie : 156-157, 475 et 476.

Dostoïevski, Fiodor : 472 et 578.

Dreyfus, Alain : 94.

Driant, Pénélope : 41, 51, 56, 137, 161, 176-177, 180, 182-184, 186, 188-190, 192-194, 225, 240, 431, 442, 450, 452, 455, 456 et 457.

Duboc, Odile : 219-220 et 485.

Dufay, Gabriel : 14-15 et 426.

Dullin, Charles : 36.

Dumas, D. : 209.

Dumur, Guy : 278-279, 318, 321 et 476.

Dunoyer, François : 42.

Duplat, Guy : 129.

Dupont, Florence : 138.

Dupré, Marie-Sophie : 86-87 et 99.

Durand, Guillaume : 60, 328 et 468.

Duras, Marguerite : 227, 420, 472 et 494.

Dusigne, Jean-François : 98, 117, 119, 149, 168, 217, 224-225, 233 et 291.

E

Élam, Keir : 394.

Engel, Laurence : 176 et 186.

Enguérand, Armelle : 31 et 533.

Enguérand, Marc : 31 et 533.

Ergal, Yves-Michel : 288, 312, 447 et 483.

Eschyle : 316 et 448.

Eslande, Jean-Pierre (van) : 218 et 483.

Étiemble René : 378.

Eulalie (Sainte) : 386 et 480.

Euripide : 31, 133, 147, 151, 178, 290, 296 et 299.

Évin, Kathleen : 134, 289, 304 et 464.

Évrard, Franck : 110.

F

Farcy, Gérard-Denis : 98, 102, 121, 149, 151, 234, 241, 250, 291, 433, 452, 455, 460 et 480.

Fauser, Annegret : 85, 93 et 215.

Ferney, Frédéric : 92 et 169.

Feuillère, Edwige : 29, 316-317, 319-321, 323, 325, 332, 334-335, 338, 342, 375, 439, 441 et 500.

Filippi, Florence : 156 et 157.

Fillias-Bensussan, Laure-Anne : 317.

Finck, Michèle : 288, 312, 447 et 483.

Fléchet, Anaïs : 159-160, 189, 213 et 287.

Fleisser Marieluise : 475.

Florent, François : 190, 211, 312, 329 et 334.

Ford, John : 474.

Forestier, Georges : 23-24, 269-270, 291-292, 299, 402, 444-445 et 557.

Fosse, Jon : 14, 76, 119, 225 et 473.

Foucault, Michel : 165.

Francis, Ève : 108, 212, 217, 256, 319-320, 327 et 330.

Frantz, Pierre : 66-67, 80, 176, 178, 180, 232 et 244.

Freeman, Sandra : 202-203, 328, 337 et 468.

Freixe, Guy : 25, 261, 266-268, 362 et 449.

Freyermuth, Sylvie : 9-10, 104 et 420.

Friche, Michèle : 94.

Frigau Manning, Céline : 191.

Fumaroli, Marc : 181, 271, 279 et 384.

G

Gagné-Dumais, Charlotte : 220, 237 et 238.

Gallet, Mathieu : 15 et 463.

Galpérine, Charles : 195 et 444.

Ganac, Anne-Laure : 206 et 335.

Garbit, Philippe : 217, 187, 388, 390 et 491.

Garcia Lorca, Federico : 475.

Garcia, Anne-Laëtitia : 46 et 209.

Garcin, Jérôme : 130, 135, 205, 302, 331, 335, 337, 464 et 468.

Garutti, Gérald : 133, 141 et 297.

Gaudy, René : 36.

Gautier, Marion : 205 et 469.

Gayot, Joëlle : 11, 26, 115, 119, 122, 197-200, 202, 204-205, 207-208, 224, 226, 235, 257, 328, 330-331, 335-337, 350, 468, 470 et 492.

Géliot, Clara : 197.

Genet, Jean : 43, 106-107, 330 et 471.

Genette, Gérard : 28, 69, 377 et 429.

Genone, Paola : 200.

Gesbert, Olivia : 88, 312, 329, 490 et 525.

Gide, André : 163 et 481.

Gignoux, Hubert : 37 et 40.

Giret, Noëlle : 279.

Girkinger, Irène : 118.

Godard, Colette : 26, 41, 57, 75, 78, 103, 110, 115, 123, 126, 131, 137-138, 146, 148, 152, 161, 169, 191, 232, 234, 293-294 et 298.

Goetschel, Pascale : 28, 34, 36, 38-41, 45-48, 62, 76, 82-84, 87, 103, 110, 120, 126, 148-150, 160, 166, 186, 189-190, 194, 213, 231-232, 287, 430, 451-455, 457, 458, 459 et 460.

Goldoni, Carlo : 47, 335 et 538.

Gombrowicz, Witold : 474.

Gómez Gallicchio, Elijah : 12, 29, 281, 303, 321, 338, 375 et 439.

Gothová-Jobert, Daniella : 109.

Gouwy, Céline : 92, 94, 96, 99 et 465.

Goy-Blanquet, Dominique : 11, 37, 51, 78, 80, 106, 108, 110, 124-125, 127, 129, 133, 138, 143-144, 148, 153, 155, 176, 225, 232, 242, 291, 293-297 et 435.

Gracq, Julien : 140, 163, 174 et 194.

Grandil, Gilbert : 101.

Grassi, Paolo : 45.

Grau, Donatien : 139, 295 et 462.

Greggory, Pascal : 53, 114-115, 118, 121-122, 133, 136, 141, 145-147, 149-150, 225, 243, 293, 297-298, 435 et 463.

Grimm (Frères) : 95.

Gros de Gasquet, Julia : 9, 21, 24, 70, 156-157, 235, 256-257, 273, 277, 280, 284, 286, 292, 303-304, 307, 311, 343, 382, 423, 427, 437-438, 561-563, 565 et 566.

Grüber, Klaus Michael : 38, 276 et 304.

Guénoun, Denis : 14-16, 69, 206, 230 et 441.

Guéricault, Théodore : 41.

Guibert, Hervé : 227, 472-473 et 494.

Guiderdoni, Agnès : 128.

Guiotat, Pierre : 472 et 473.

Guisgand, Philippe : 11, 218, 228, 229 et 230.

Guy, Michel : 75.

H

Hache, Sophie : 81 et 315.

Hacks, Peter : 474.

Hadley Chase, James : 53.

Hakem, Tewfik : 53, 55 et 490.

Haloche, Laurence : 60.

Hamon-Siréjols, Christine : 209 et 466.

Han-Ch’ing, Kuan : 43 et 470.

Hands, Marina : 3, 5, 7, 11, 13-17, 23, 27, 29-31, 34, 47, 54, 57-60, 81, 83, 88-92, 100, 102, 121, 124, 130, 132, 145-147, 152-153, 155-157, 161, 165-167, 169, 174, 194, 196-198, 200-210, 213-216, 219, 221-223, 225,

227-229, 231- 232, 234-238, 241, 244, 246-254, 256, 259, 261, 273, 276-278, 280, 286-287, 289, 296, 300-308, 310-311, 315, 324, 326, 328-336, 338- 339, 342-343, 372-373, 375-376, 380, 387, 391, 399-400, 402, 408-409, 418-420, 422-423, 425-426, 433, 436-437, 439-442, 462, 466-469, 488, 492-493, 500, 536, 547, 554-557, 565 et 569.

Hands, Terry : 59 et 89.

Haneke, Michael : 474.

Harding, Daniel : 472.

Harmat, Andrée-Marie : 102, 241, 372, 376-379, 383-384, 386, 390, 433, 479, 481 et 482.

Harmat, Hélène : 377 et 379.

Hauer, Christian : 219, 223, 226 et 227.

Hawcroft, Michael : 292.

Hees, Jean-Luc : 271, 279 et 468.

Helbo, André : 190 et 191.

Héliot, Armelle : 57, 89, 100, 124, 130-131, 143, 148, 152, 182, 201, 291, 301-302, 333, 344 et 439.

Hemelryck, Tania (Van) : 128.

Herlitzius, Evelyn : 184 et 193.

Hervieu-Léger, Clément : 65, 68, 74, 106, 120, 129, 138, 155, 180, 185-188, 192, 225, 235, 249, 302, 304, 420, 437, 441 et 472.

Hesme, Clotilde : 51.

Hofmannsthal, Hugo (von) : 473.

Honneger, Arthur : 167 et 484.

Horace : 91, 377 et 479.

Houplain, Béatrice : 105.

Houriez, Jacques : 320.

Hove, Ivo (van) : 31, 104, 144, 299, 380, 476, 483-484 et 518.

Hubert, Marie-Claude : 317 et 448.

Hue, Bernard : 319.

Hugo, Victor : 39-41, 43, 68-69, 71, 87-88, 126, 161, 185, 193, 198, 213, 217, 221, 296, 298, 430, 465, 470, 475, 491 et 520.

Huguet, Vincent : 111, 156, 163, 188, 190, 194 et 225.

I

Ibsen, Henrik : 35, 48, 299, 471 et 474.

Ishiguro, K. : 345 et 481.

J

Jacquemard, Adelaïde : 318.

Jacquot, Jean : 136.

Janáček, Leoš : 186 et 472.

Janin, Jules : 157.

Jarry, Alfred : 94 et 474.

Jarry, André : 266.

Joplin, Janis : 46.

Josse, Vincent : 75, 128, 166, 169, 205, 302, 455, 464, 468 et 569.

Jouanny, Sylvie : 255-257, 263 et 450.

Jouvet, Louis : 36 et 106.

Jubin, Marine : 161.

K

Kamilindi, Gaël : 51.

Kantor, Tadeusz : 16.

Kerckhove, Fabrice (van de) : 95.

Kleist, Heinrich (von) : 36.

Koltès, Bernard-Marie : 29, 35, 37, 53, 65, 69, 75, 82, 86, 93, 98, 103, 105-112, 114-115, 117-118, 120-125, 130-132, 134-135, 138, 140, 142, 162, 165, 168, 176-177, 184, 195, 211, 231, 241-242, 295, 330, 434-435, 452, 455, 471-472, 486, 494, 498-499 et 525.

L

La Bardonnie, Mathilde : 115. 134, 139, 151, 166-167, 171, 295, 396 et 436.

La Salle, Hugues (de) : 201.

Labiche, Eugène : 42, 60, 67, 70, 186, 470 et 474.

Lacan, Jacques : 19, 108 et 427.

Laclos, Choderlos (de) : 59.

Lafargue, André : 86.

Lafond, Natacha : 372 et 383.

Lagarce, Jean-Luc : 22 et 69.

Lahouste, Corentin : 216-217 et 227.

Landi, Michela : 319 et 487.

Landrot, Marine : 53, 61, 74, 128, 193, 231 et 293.

Lang, Jacques : 43.

Lapacherie, Jean-Gérard : 18 et 19.

Laplace, Hélène : 316 et 448.

Laporte, Arnaud : 107, 131, 143-146, 170, 198, 204, 207, 210, 219, 222, 230, 299, 337, 469 et 489.

Laporte, Roger : 375, 402 et 481.

Lassaigne, Vanessa : 135, 137-138, 140 et 302.

Lassalle, Jacques : 37.

Launay, Isabelle : 486.

Laurent, Nicolas : 348.

Lauwers, Daniel : 94 et 493.

Lawler, James : 247.

Le Bœuf, Patrick : 30 et 31.

Le Bozec, Yves : 171.

Le Breton, David : 152.

Le Roux, Monique : 58.

Le Scanff, Yvon : 206-207, 336 et 349.

Leblanc, Alain : 318.

Lebrun, Jean : 318-319 et 490.

Lécroart, Pascal : 25, 69, 103-104, 255-257, 263, 316, 320, 349, 352, 354 et 361.

Lee, Hyun-Joo : 209.

Lefort, Gérard : 151, 166, 295 et 396.

Lejeune, Philippe : 257 et 438.

Lekain : 21 et 428.

Lemaître, Frédérick : 156 et 157.

Lemaître, Jean-Jacques : 393 et 484.

Lemoine, Anne-Élisabeth : 226-227, 301, 334, 467 et 489.

Lempicki, Anne : 218 et 484.

Lenne, Lise : 250.

Lennuyeux-Comnène, Jonathan : 145.

Lenz, Jakob : 36, 41-42, 87-88, 180 et 470.

Lepoivre, Elsa : 161, 492 et 538.

Letailleur, Christine : 209, 230 et 485.

Lévi-Strauss, Claude : 36.

Lévy, Marie-Françoise : 28, 34, 36, 38-42, 45-48, 60, 62, 76, 82-84, 87-88, 103, 105, 110, 118, 120, 126, 128-129, 134, 141-142, 147-150, 153, 156, 160, 164-166, 176, 183-184, 186-187, 189-191, 194, 213, 225, 231-232, 287, 430, 451-461 et 462.

Leyris, Pierre : 46 et 71.

Libois, Jean-Louis : 98, 102, 121, 149, 151, 234, 241, 291, 433, 455 et 460.

Lioure, Michel : 266.

Lissner, Stéphane : 137, 180, 183, 185, 187 et 194.

Lizé, Hubert : 59 et 198.

Loayza, Daniel : 133, 136-137 et 141.

Locatelli, Aude : 25.

Loiret, Henri : 43, 48 et 149.

Longuenesse, Pierre : 98, 393, 420 et 440.

Louis-Calixte, Pierre : 22 et 492.

Louvat-Molozay, Bénédicte : 24.

Lucet, Élise : 336 et 468.

Lully, Jean-Baptiste : 24.

M

Madelénat, Daniel : 19.

Mademoiselle Mars : 157 et 475.

Maeterlinck, Maurice : 13, 23, 28, 65, 68, 72-73, 86-87, 92-95, 98-100, 106, 135, 183, 193, 195-196, 240, 244, 330, 390, 420, 430, 432, 436, 440, 474, 483-484 et 498.

Makereel, Catherine : 86-87 et 197.

Malick-Prunier, Sophie : 90 et 91.

Mallarmé, Stéphane : 98, 104 et 376.

Malson, Lucien : 80.

Manceaux, François : 39, 74 et 146.

Mancel, Yannick : 97, 99-100 et 101.

Mann, Michael : 473.

Mannarino, Hélène : 333.

Mansfield, Katherine : 378 et 479.

Manzoni, Rebecca : 20 et 489.

Marandin, Nathanaël : 134.

March, Florence : 104 et 297.

Marchand, Sophie : 66 et 67.

Marès, Antoine : 186.

Marguier-Forsythe, Florence : 215 et 254.

Marivaux : 13, 28, 35, 43, 45, 48, 51, 53, 56, 60, 65, 67-68, 70, 72-82, 84-86, 95-97, 104-105, 107-110, 114, 122-124, 130-131, 135, 150, 158, 187, 193, 240, 242-243, 432, 434-435, 459, 470-471, 474-475, 485-486 et 498.

Marleau, Denis : 97.

Marlowe, Christopher : 46, 48, 80 et 471.

Marshall, Tonie : 474.

Martin, Roxane : 156-157 et 476.

Martin-Fugier, Anne : 442, 490 et 557.

Martin-Gousset, Nasser : 70, 101 et 474.

Martinot-Lagarde, Sever : 39, 44, 68, 247-248 et 259.

Martin-Schmets, Victor : 86.

Marx, William : 31.

Massaubau, Roland : 225.

Massenet, Jules : 67 et 474.

Masson, Blandine : 29, 246, 277, 423-426, 437, 490 et 492.

Massoutre, Guylaine : 114 et 248.

Mathet, Marie-Thérèse : 102, 241 et 433.

Mauduit, Xavier : 21, 30, 70, 303, 423 et 491.

Maurin, Frédéric : 104, 380, 483 et 484.

Mayaux, Catherine : 199, 258, 447 et 482.

Médioni, Gilles : 300 et 301.

Meier, Waltraud : 183-184, 192-194 et 225.

Melay, Maurizio : 38, 91, 151, 157, 180, 192 et 197.

Melquiot, Fabrice : 475.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine : 11, 30, 79-84, 176 et 423.

Meschonnic, Henri : 216, 256, 381, 420 et 493.

Mesguich, Daniel : 63, 65, 86, 178, 195-196, 202, 210, 219, 223, 248, 257, 279, 312, 314, 318 et 350.

Metge, Stéphane : 51, 121, 131, 163, 239 et 431.

Métrot, Auberi : 304 et 464.

Meurée, Christophe : 227 et 494.

Mézil, Éric : 51, 53, 75-76, 194, 452 et 457.

Mignon, Paul-Louis : 319.

Mikaël, Ludmila : 47, 59, 89, 200, 276, 304, 334-336, 524 et 538.

Milhaud, Darius : 25 et 449.

Millon, Martine : 85.

Miquel, André : 355 et 445.

Mirbeau, Octave : 92.

Mitterrand, Henri : 90 et 480.

Mnouchkine, Ariane : 37, 42, 94, 138 et 204.

Mockel, Albert : 86.

Monk, Meredith : 81.

Montenez, Christophe : 31.

Montrémy, Jean-Maurice (de) : 27, 304 et 490.

Moon, Kyung-Hoon : 109-110 et 115.

Moorhouse, Frank : 482.

Moraly, Yehuda : 316.

Mouawad, Wajdi : 69.

Moukarzel, Richard : 386.

Mouriéras, Claude : 17, 29, 235-238, 244, 252, 437, 499 et 523.

Mozart, Amadeus : 68, 71, 78, 146, 471-472 et 474.

Müller, Heiner : 37, 110, 122, 330, 458, 471 et 540.

Murat-Brunel, Aline : 18-19, 168, 310, 427 et 445.

Musset, Alfred (de) : 246, 318, 424, 474 et 475.

N

Nägele, Rainer : 42.

Nail, Serge : 250 et 251.

Nantet, Marie-Victoire : 25, 199, 258, 441, 447-448 et 482.

Nassah Foued : 74.

Nativel, Valérie : 11, 18-20, 29, 35, 44-45, 48-49, 58, 73, 75-76, 85, 95, 101-105, 107-108, 115-117, 131-132, 137-138, 148, 151, 162-164, 166, 172, 174, 176-179, 181, 185, 211, 218, 230-232, 234-235, 239-242, 246-247, 249-252, 255, 259, 296, 420, 430, 433-435, 437 et 438.

Nattiez, Jean-Jacques : 28, 61, 75, 149, 153, 169, 175, 179, 182, 187-192, 302, 373 et 487.

Naugrette, Catherine : 9, 27, 137, 429 et 458.

Naugrette, Florence : 11, 26, 63, 195-196, 199, 202, 210, 219, 223-224, 248, 257, 312, 314, 318 et 350.

Naulleau, Éric : 336 et 469.

Navarina, Valère : 94, 217-218, 229, 483 et 493.

Nègre, Valérie : 10, 60, 89, 128-129, 132, 140-141, 147, 153-157, 160-162, 164, 167-169, 182-184, 187, 190-191, 287, 291, 293, 302, 305 et 461.

Nerson, Jacques : 331.

Neruda, Pablo : 45, 47, 452 et 470.

Nioche, Julie : 219-220 et 485.

Nissille, Bernard : 473.

Nizan, Paul : 470.

Noël, Denise : 29, 278, 280, 283, 285-286, 311, 342, 375, 439, 441 et 500.

Noël, Jean-Sébastien : 159-160, 189, 213 et 287.

Norman, Buford : 24.

O

Offenbach, Jacques : 68, 71, 75, 186, 193, 471 et 474.

Ortolani, Olivier : 122.

Ostermeier, Thomas : 38, 172 et 477.

P

Pagès, Sylviane : 486.

Pailloux-Riggi, Sophie : 64 et 301.

Paradou, Pascal : 201, 203, 256, 324, 334 et 467.

Pascaud, Fabienne : 101, 124, 138 et 153.

Pauchon, Hervé : 202-203, 328, 337 et 468.

Pavec, Nathalie : 386 et 390.

Pavis, Patrice : 75-79, 84-85, 96, 150, 394-395, 397 et 432.

Paxton, Steve : 226.

Peduzzi, Richard : 43, 45, 48, 65-66, 74-76, 84-85, 95, 119-120, 129, 137, 149 et 476.

Pégon, Claire : 345, 347, 385-387 et 390.

Perrin, Catherine : 237.

Perrin, Julie : 219 et 220.

Petit, Jacques : 195, 349 et 444.

Pfrimmer, Edouard : 36.

Piat, Jean : 132 et 464.

Pic, Muriel : 218 et 483.

Picard, Timothée : 21, 124, 194, 196, 322-323, 338, 347, 352, 354, 361, 372, 428, 439 et 440.

Picon-Vallin, Béatrice : 48, 181 et 451.

Piencikowski, Robert : 166.

Pierre, Hervé : 21-22, 159, 198, 202, 206, 238, 248, 328-329, 334, 384, 492, 518 et 526.

Pingeot, Mazarine : 198, 209-210, 329, 337 et 469.

Pinget, Robert : 375, 402 et 481.

Pink Floyd : 46.

Pinter, Harold : 312 et 483.

Piret, Pierre : 43, 92 et 288.

Piscator, Erwin : 36.

Pitoëff, Georges : 36.

Piton-Foucault, Émilie : 90 et 480.

Plana, Muriel : 393 et 484.

Planchon, Roger : 37-38, 43, 48, 53, 106 et 187.

Plassard, Didier : 124, 209 et 230.

Podalydès, Denis : 59-60, 214, 333 et 507.

Poe, Edgard Allan : 380.

Poirson, Martial : 60.

Poncet, Dominique : 200 et 206.

Ponchielli, Amilcare : 471.

Pons, Roger : 349 et 439.

Porot, Bertrand : 25, 261, 266-268, 362 et 449.

Pot, Olivier : 155, 388, 396 et 398.

Pottier, Catherine : 469.

Pouzol, Camille : 59.

Prédal, René : 291 et 452.

Proust, Marcel : 15, 256 et 438.

Proust, Sophie : 51, 53, 72, 112-113, 117, 119-121, 124, 216, 239 et 431.

Prudence : 90 et 91.

Purdom, Lillan : 334-335 et 468.

Py, Olivier : 69, 152, 210, 224 et 327.

Q

Quignard, Pascal : 218 et 513.

Quinault, Philippe : 24.

R

Racine, Jean : 3, 5, 7, 11, 15, 17, 23-25, 27, 29-31, 38-39, 43-44, 46, 53, 57, 60, 69, 74, 76-77, 86, 88, 90, 98-99, 102, 106, 108, 123-124, 128-131, 133, 136, 138, 141, 143, 147, 150-152, 157, 163-165, 167-168, 170, 172, 175-176, 179-180, 183, 187, 195-196, 202, 231-233, 240-243, 269-273, 275-278, 280, 287-288, 290, 292, 294-298, 301-303, 305-307, 309-310, 314, 328, 330-331, 337-339, 344-348, 352, 375, 379, 383, 389-393, 397, 402, 407, 409, 415, 418-419, 422, 426, 433, 435-436, 438-439, 441, 444, 446, 461, 463, 472, 475, 489, 499-500, 504-505, 514, 525, 557 et 569.

Rambert, Pascal : 69, 88-89, 157, 167, 315, 329-330 et 482.

Rameau, Jean-Philippe : 393, 395-396, 398, 400-401 et 487.

Rampling, Charlotte : 52-53 et 55.

Ranzini, Paola : 76.

Rauger, Jean-François : 202-203, 328, 337 et 468.

Rault, Julien : 79, 82 et 109.

Reeth, Adèle (Van) : 77, 159, 228-229 et 491.

Régent-Susini, Anne : 181.

Regnault, François : 74-75, 77, 81, 108, 178, 188, 291, 295, 337 et 338.

Régy, Claude : 97.

Reisdoerfer, Joseph : 386.

Rey, Alain : 20 et 427.

Rimbaud, Arthur : 68, 195, 232, 262, 424 et 444.

Rioual, Quentin : 120.

Rivier, Estelle : 30 et 484.

Rivière, Jean-Loup : 105 et 495.

Rizzi Brignoli, Roberto : 67.

Rodocanachi, Raphaëlle : 326.

Rohou, Jean : 269-271 et 446.

Roquet, Christine : 215, 219-220, 223-224 et 226.

Rossini, Gioachino : 45, 75, 186, 193 et 470.

Rougé, Bertrand : 344 et 482.

Roux, Emmanuel (de) : 137.

Roy, Julien : 97 et 100.

Rueff, Martin : 103 et 482.

Ruf, Éric : 3, 5, 7, 10-11, 13-17, 22-23, 27, 29-31, 34, 63, 81, 83, 89, 100, 102, 107, 130-131, 135, 138, 143-147, 150, 152-153, 156-162, 164-170, 172, 181, 186, 194-200, 202-210, 213-217, 219-224, 226-231, 236-238, 241, 243-244, 246-255, 257, 259, 261, 265, 267-268, 272-273, 275-278, 280, 286-288, 293-294, 296-301, 303-307, 310-315, 318, 326-328, 330-331, 333, 337-340, 342-343, 350, 372-373, 375-377, 380, 384, 387, 391, 399-402, 408-409, 418-420, 422-426, 433, 435-437, 439-442, 446-447, 469, 476-477, 488, 491-492, 500, 504-505, 508-509, 512-515, 520, 522-529, 531, 533, 536-540, 542-544, 554-555, 557-561, 564-565 et 569.

Ruiz, Raoul : 474.

Rykner, Arnaud : 97, 101, 272, 287 et 288.

S

Sagarra, Johan (De) : 129.

Sales, Pauline : 475.

Salino, Brigitte : 123, 133-134, 141, 291, 297 et 304.

Sallenave, Danielle : 74.

Salonen, Esa-Pekka : 182, 189-190, 193, 450 et 473.

Sandre, Didier : 53, 451 et 541.

Sarrazac, Jean-Pierre : 19-20, 34, 36-37, 48, 68, 72-73, 96, 107, 111, 113, 137, 162, 165-166, 173, 203, 205, 212, 217, 227, 240, 246, 256, 265, 427, 430, 431 et 432.

Scarpa, Marie : 90, 109-111, 134-135, 137, 163-164, 178 et 184.

Schiaretti, Christian : 63, 276, 303-304, 311-312, 314 et 329.

Schiller, Friedrich (von) : 475.

Schippers, Thomas : 470.

Schmidt, Jacques : 75 et 84.

Schuerewegen, Franc : 18-19, 168, 310, 427 et 445.

Schweitzer, Claudia : 21, 70, 315, 376 et 381.

Seguette, Frédéric : 70, 209, 223 et 330.

Selles, Colette : 384.

Selmeci Castioni, Barbara : 218 et 483.

Sénèque : 17, 133, 151, 174, 177, 180-181 et 290.

Senici, Emanuele : 188.

Serge, Jean : 281 et 491.

Serré, André : 79 et 287.

Serrell, Mathilde : 299.

Servin, Micheline : 58, 205, 208 et 302.

Sfez, Zoé : 128, 173, 289-290 et 489.

Shakespeare, William : 25, 29, 37, 39, 43-45, 56, 69, 71, 76, 86, 91, 94, 96, 101, 108, 124-125, 127, 130-131, 138, 140, 150-151, 156, 175, 188, 193, 202, 232, 241-242, 279, 295, 299, 434, 441, 470-473, 475, 499 et 526.

Siaud, Florent : 105, 123 et 124.

Sibony, Judith : 276, 303-304, 311 et 491.

Sicard, Marie-Noëlle : 120 et 190.

Simaga, Léonie : 59.

Simon, Mary : 338, 399 et 490.

Singh, Simranjit : 69 et 465.

Sireuil, Philippe : 93.

Six, Valérie : 128 et 129.

Sobel, Bernard : 37-38, 68 et 470.

Sojcher, Frédéric : 170, 234 et 301.

Soleymat, Manuel Piolat : 208 et 331.

Sounac, Frédéric : 9, 381-382, 393 et 484.

Sourd, Patrick : 57-58 et 92.

Spica, Anne-Élisabeth : 60.

Stanislawski, Constantin : 106 et 235.

Starobinski, Jean : 41, 327 et 399.

Stawiarski, Marcin : 384.

Stein, Peter : 37.

Steinegger, Catherine : 319.

Stratz, Claude : 105.

Strauss, Botho : 472.

Strauss, Richard : 193 et 473.

Strehler, Giorgio : 38, 40, 45, 47, 75-76, 103, 335 et 493.

Strinberg, August : 20, 34, 93, 256 et 430.

Surgers, Anne : 60 et 171.

T

Taddéï, Frédéric : 90 et 467.

Taillandier-Guittard, Inès : 194.

Tailleferre, Germaine : 25 et 449.

Talma : 21, 157, 197 et 428.

Tamas, Jennifer : 23, 56, 108, 127, 133, 135, 155, 159, 162, 168-169, 179, 185, 242, 272, 287, 339, 345-348, 350, 375, 388-390, 392, 399 et 435.

Tancelin, Philippe : 494.

Tchekhov, Anton : 106, 471, et 474.

Tesson, Philippe : 94.

Thébaud, Marion : 55, 70, 98, 294 et 330.

Thieû-Niang, Thierry : 70, 118, 155 et 330.

Thomas-Fogiel Isabelle : 344 et 482.

Thompson, Danièle : 473.

Tirard, Philip : 100.

Tobin, Ronald : 347.

Tosser, Grégoire : 194.

Tourgueniev, Ivan : 65 et 474.

Toussaint, Jean-Philippe : 227 et 494.

Trapenard, Augustin : 121, 289 et 489.

Treilhou-Balaudé Catherine : 124-125, 127-128 et 130.

Trey, Flavie : 344, 347, 387 et 388.

Triana, José : 470.

Trier, Lars (von) : 53.

Trividic, Anne-Louise : 232-233 et 473.

Trividic, Pierre : 134 et 473.

Tsikounas, Myriam : 28, 34, 36, 38-42, 45-48, 60, 62, 76, 82-84, 87-88, 103, 105, 110, 118, 120, 126, 128-129, 134, 141-142, 147-150, 153, 156, 160, 164-166, 176, 183-184, 186-187, 189-191, 194, 213, 221, 225, 231-232, 287, 430, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461 et 462.

Tucker, Sophie : 46.

U

Ubersfeld, Anne : 97, 105, 138, 199, 255, 257, 263, 265, 267, 272, 275, 320, 323 et 339.

Urso : 219-220 et 485.

V

Vallespir, Mathilde : 378.

Vancraenenbroek, Thibault : 100.

Vaneigem, Raoul : 387.

Vanoye, Francis : 238.

Varier, Zoé : 213 et 491.

Vasse, David : 102, 151, 234, 241 et 433.

Vedrenne, Véronique : 105, 117 et 122.

Vega, Lope (de) : 38, 146, 149, 175 et 470.

Veinstein, Alain : 66, 123-124, 129, 133, 257, 290, 464 et 489.

Verdi, Giuseppe : 45-46, 57, 67, 80, 187, 470 et 474.

Verlaine, Paul : 127, 373, 380, 386-387 et 481.

Vetch, Louise : 25, 254 et 449.

Vial Kayser, Christine : 219, 326 et 484.

Vigner, Éric : 140, 182 et 344.

Vilar, Jean : 37-39, 71, 92-94, 96, 99, 281, 303, 337, 465 et 474.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste (de) : 92.

Vilno Pierre (de) : 198, 209-210, 329, 337 et 469.

Vincent, Hélène : 39-40 et 430.

Vincent, Jean-Pierre : 36, 39, 45, 88 et 176.

Vinuela, Ana : 231 et 232.

Viot, Jean-François : 475.

Visconti, Luchino : 80 et 299.

Viselli, Antonio : 127, 373, 377, 380, 386 et 387.

Vitez, Antoine : 37, 44, 69, 74, 85, 94, 105-106, 125, 276, 279, 281, 304, 318, 320, 322, 332, 334-335, 441, 445, 448, 450, 463, 480 et 486.

Vivaise, Caroline (De) : 74.

Viviant, Arnaud : 202 et 203, 328, 337 et 468.

Voegele, Augustin : 163.

Vorger, Camille : 294.

W

Wagner, Richard : 25, 44, 75-76, 93, 109, 126, 149, 156, 158, 160, 167-168, 170, 172, 180, 182, 185-186, 188-193, 212, 242-243, 302, 343-344, 349, 352-355, 361, 363, 381, 393, 395, 397-398, 401, 435-436, 449, 453, 471-472, 485 et 499.

Wajda, Andrzej : 473.

Walter, Philippe : 386.

Watrelot, Samuel : 218 et 484.

Watthee-Delmotte, Myriam : 227, 377 et 494.

Weber-Caflisch, Antoinette : 255-257, 259, 262, 265, 320 et 438.

Wedekind, Frank : 45, 65, 74, 186, 470-471 et 474.

Weitzmann, Marc : 31 et 491.

Welles, Orson : 36.

Wentzig, Renée : 65.

Wenzel, Jean-Paul : 471.

Werner, Olivier : 97.

Whitaker, Marie-Joséphine : 218.

Wilson, Robert : 80.

Wolf, Werner : 377, 381, 382, 383 et 384.

Woolf, Virginia : 386, 390 et 481.

Worms, Manon : 11, 57, 128-131, 137-138, 143, 148, 153, 158, 164-166, 172-175, 178-179, 288, 293 et 294.

Wymeersch, Brigitte (van) : 402.

Y

Younes, Monique : 59, 336 et 468.

Z

Zamour, Françoise : 38, 46, 148-150, 234, 430 et 452.

Zanone, Damien : 43.

Zola, Émile : 90 et 480.