



**Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste
dansé: partage de midi de Paul Claudel, mise en scène
d'Yves Beaunesne (Comédie Française, 2007 et Théâtre
Marigny, 2009)**

Marine Deregnoncourt

► **To cite this version:**

Marine Deregnoncourt. Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé: partage de midi de Paul Claudel, mise en scène d'Yves Beaunesne (Comédie Française, 2007 et Théâtre Marigny, 2009). Le geste sur les scènes des XXe et XXIe siècles: entre tradition et innovation théâtrales, Aida Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud, Clémence Fleury et Clément Scotto di Clemente, Nov 2019, Paris-Sorbonne, France. halshs-02903476

HAL Id: halshs-02903476

<https://shs.hal.science/halshs-02903476>

Submitted on 21 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Texte de présentation (cf. Power Point) :

DU TEXTE À LA SCÈNE OU DE LA VIOLENCE VERBALE AU GESTE DANSÉ :
PARTAGE DE MIDI DE PAUL CLAUDEL, MISE EN SCÈNE D'YVES BEAUNESNE
(COMÉDIE-FRANÇAISE, 2007 ET THÉÂTRE MARIGNY, 2009)

Bonjour à toutes et à tous ! Je suis plus que ravie et honorée d'être parmi vous aujourd'hui ! Je remercie infiniment les organisateurs de cet évènement ! Je suis très fière de participer à ce colloque consacré au geste au théâtre au XX^e et XXI^e siècle ! C'est effectivement un vrai bonheur pour moi de vous présenter cet exposé sur un spectacle qui fut, pour moi, révélation et qui fait, pour cette raison, partie de mon corpus de thèse de doctorat.

Cette communication a pour titre : « La (non) violence en mots et en gestes : *Partage de midi* de Paul Claudel dans une mise en scène d'Yves Beaunesne à la Comédie-Française en 2007 et au Théâtre Marigny en 2009, de retour en juin 2020 ». Mon propos va s'axer sur la scène 2 de l'acte II de ce drame claudélien, soit « le duo d'amour » partagé par Mesa et Ysé, protagonistes phares de cette pièce. En effet, la crudité et la violence langagières se voient, au cours d'une danse contemporaine, atténuées par les gestes tendres, sensuels et complices de Marina Hands et Éric Ruf, interprètes des rôles - titre précités. Comment un tel oxymore scénique peut-il se produire ? C'est précisément à cette question à laquelle cette réflexion se propose de répondre et ce, en deux temps. Le théâtre étant, par nature, un objet hybride qui oscille entre écriture et représentation¹, nous entendons conjoindre l'analyse textuelle et l'analyse dramaturgique. C'est la raison pour laquelle la première partie de notre exposé s'axera sur le texte claudélien et ses didascalies pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle. La seconde partie concernera, quant à elle, davantage l'interprétation des deux acteurs susmentionnés de cette scène d'amour singulière.

¹ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-18.

1. La violence passionnelle dans *Partage de midi* de Paul Claudel : « il ne faut pas comprendre [...] il faut perdre connaissance » (Ysé à Mesa, acte I, scène 3).

Selon le regretté Jean-Loup Rivière, avec l'importance donnée au geste théâtral à partir du XX^e siècle, se pose la question de ce qui peut être corporellement expressif au théâtre. C'est ainsi que Jean-Loup Rivière répertorie la posture du corps, le visage, les mains et les bras². « De cette capacité double à signifier par le verbe et par le geste, le théâtre a fait son miel. Sur scène, aucun geste n'est gratuit »³. Danièle Pistone confirme que la réflexion et la théorisation du geste et de son usage concernent particulièrement le théâtre⁴.

Selon Christian Schiaretti, Paul Claudel est « un metteur en scène de l'immobile. Le geste ne doit pas être désordonné. Il doit être absolument choisi et sélectionné [...] 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 »⁵. Sarah Bernhardt affirme que le geste engage « l'ensemble de l'attitude du corps »⁶. Le geste est source de vitalité et permet

² Propos de Jean-Loup Rivière.

Adèle VAN REETH, « La Main 3/4 : Mise en scène de la main, le symbole du geste au théâtre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-main-34-mise-en-scene-de-la-main-le-geste-au> (page consultée le 30 septembre 2019).

³ Propos d'Adèle Van Reeth.

Adèle VAN REETH, « La Main 3/4 : Mise en scène de la main, le symbole du geste au théâtre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-main-34-mise-en-scene-de-la-main-le-geste-au> (page consultée le 30 septembre 2019).

⁴ Danièle PISTONE, « De l'art du geste : points en suspension », 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. 397.

⁵ Propos de Christian Schiaretti.

Joëlle GAYOT, « Passion Claudel », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/passion-claudel> (page consultée le 30 septembre 2019).

⁶ Sarah BERNHARDT, *L'art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, Éditions de la Coopérative, 2017, p. 66.

de créer un « accordage affectif »⁷. Selon Philippe Guisgand, il faut que le corps soit disponible pour être en état de danse et reprend ainsi les propos de Dominique Dupuy, à savoir : « une situation proche du vide [...] une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir »⁸.

Selon Florence Naugrette (ici présente), le théâtre claudélien est « un théâtre de la voix, c'est-à-dire que tout part du texte au départ et le personnage est créé par le texte. [...] l'acteur est créé par la langue. [...] c'est la langue elle-même qui est première et le personnage qui est second »⁹. Les vers claudéliens s'apparentent, nous dit-elle encore, à « des fragments qui explosent »¹⁰, tant pour l'acteur qui est mu par cette langue que pour le public qui la reçoit. « Le vers dramatique claudélien est un objet complexe : qualifié de verset en dépit des réticences de son créateur, situé à la croisée de la poésie et du théâtre, il échappe [...] aux classifications traditionnelles »¹¹.

En imposant aux comédiens des ruptures grammaticales, Paul Claudel introduit le doute à l'intérieur du sens. La syntaxe claudélienne est très grandement caractérisée par l'amplification phrastique. Lors de notre premier entretien en face-à-face, Éric Ruf témoigne :

⁷ Christian HAUSER, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Op. cit.*, p. 32 et 34.

⁸ « Dominique Dupuy, « Le corps émerveillé », *Marsyas* n° 16, décembre 1990 ». Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choreographiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).

⁹ Propos de Florence Naugrette.

Joëlle GAYOT, « Passion Claudel », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/passion-claudel> (page consultée le 30 septembre 2019).

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Pascale ALEXANDRE-BERGUES, « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre » : Claudel et le vers dramatique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, n°52, p. 350.

« chez Claudel [...] à la première lecture, on se dit : « Comment vais-je dire ça ? ». On a l'impression que c'est du Péguy, une espèce d'ode extrêmement poétique voire carrément des versets bibliques avec des : « et Jésus dit à ses 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 »¹². Marina Hands le confirme par ses propos à Arnaud Laporte sur France Culture : « C'est une langue qui devient porteuse après tout un tas de contraintes »¹³. Elle affirme aussi que la langue claudélienne est faite pour les acteurs et pour être incarnée. Il faut donc pouvoir rechercher l'organicité et faire confiance à son instinct¹⁴.

Penchons-nous sans plus tarder quelque peu sur cette langue claudélienne par le biais de cette scène d'amour si singulière :

*« Ils demeurent en silence sans se regarder. PUIS
soudain Ysé relève la tête et lui ouvre les bras.
Il l'étreint en sanglotant, la tête contre son flanc.*

Pauvre Mesa.

Elle lui caresse la tête.

MESA

Ysé !

¹² Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 dans son bureau à la Comédie-Française (Paris, 1er).

¹³ Propos de Marina Hands.

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

¹⁴ Propos de Marina Hands.

Joëlle GAYOT, « Marina Hands, fille, sœur, actrice », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/marina-hands-fille-soeur-actrice> (page consultée le 30 septembre 2019).

YSÉ

Pauvre enfant ! Mesa ! Pauvre Mesa !

MESA

Tout est fini.

*Il se relève et demeure vacillant comme UN
homme ivre.*

YSÉ, le regardant en face.

Viens !

Viens et ne demeure pas séparé de moi plus long-
temps.

*Ils s'étreignent, Ysé demEURANT immobile et
passive. Arrêt. »¹⁵.*

« 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

¹⁵ Paul CLAUDEL, Répliques d'Ysé et de Mesa, *Partage de midi*, Acte II, Scène 2.
Paul CLAUDEL, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 84.

Détestablement par ces vêtements de chair, et ces
cruelles dents dans mon cœur.

Non point cruelles !

Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte,
mais ta mort, et la mienne avec elle »¹⁶.

« 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'éter-
nité, toucher,

Prendre

La mienne comme la chaux astreint le sable en
brûlant et en sifflant »¹⁷.

Selon Florence Naugrette, la dureté et la violence caractérisent les rapports qu'entretiennent les personnages claudéliens. Ils partagent la même volonté de vivre simultanément qu'ils se précipitent vers la mort. Les protagonistes - très rimbaldiens s'il en est - existent dans le présent. Ils ressentent l'urgence d'« être » et ce, de façon impérieuse. « Ce sont des figurations de pulsions ou bien des allégories [...], on aurait pu dire au XVII^e siècle des figurations de passions »¹⁸. Et ces extraits textuels en témoignent pleinement.

¹⁶ Paul CLAUDEL, Réplique d'Ysé à Mesa, *Partage de midi*, Acte II, Scène 2.
Paul CLAUDEL, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Propos de Florence Naugrette.

2. La (non) violence physique du « duo d'amour » claudélien dans la mise en scène de *Partage de midi* par Yves Beaunesne : une danse contemporaine interprétée par Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa).

Florence Naugrette nous dit : « lorsque Éric Ruf et Marina Hands jouaient Mesa et Ysé dans la mise en scène de *Partage de midi* par Yves Beaunesne à la Comédie-Française, ils étaient si proches l'un de l'autre que leur relation était tout à fait impudique et magnifique à cause de cela ». Elle nous rappelle aussi qu'Yves Beaunesne, au cours des répétitions, « lorsqu'il voyait Éric Ruf et Marina Hands si proches, si emmêlés l'un avec l'autre, il avait une réaction d'admiration mais aussi presque d'horreur sacrée devant la puissance de cette relation que les mots disent »¹⁹. C'est précisément ce que la fin de cette première partie d'exposé vient de tenter de vous démontrer.

Selon Jean-Louis Barrault, le geste doit être autant calculé que le verbe. Il peut être à la fois en harmonie ou en contraste et en décalage avec ce qui se dit. Quoi qu'il en soit, les gestes permettent de révéler « les secrets psychologiques des personnages »²⁰. En l'occurrence, dans cette mise en scène d'Yves Beaunesne, il existe une dichotomie entre le texte proféré par les acteurs et leurs gestes corporels. « La danse » peut dire « la douceur, la fragilité, une certaine forme d'innocence, tout en colorant finement le corps » et « le texte » peut signifier « la dépendance, le pouvoir et la luxure »²¹. Le public se retrouve

Joëlle GAYOT, « Passion Claudel », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/passion-claudel> (page consultée le 30 septembre 2019).

¹⁹ Propos de Florence Naugrette.

Joëlle GAYOT, « Passion Claudel », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/passion-claudel> (page consultée le 30 septembre 2019).

²⁰ ÉCLAIR BRUT, « Jean RACINE - Phèdre vue par Jean-Louis Barrault (Télévision scolaire, 1964) », https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_eOO_oc (page consultée le 30 septembre 2019).

²¹ Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choregraphiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).

ainsi face à une danse contemporaine qui résulte d'un *contact improvisation*²². En effet, elle fut improvisée en répétitions par Marina Hands et Éric Ruf. Caractérisée par le contrôle et le déséquilibre, 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. Elle est donc comparable à un « duo-duel »²³, aux arts martiaux, à une lutte, à un *break*²⁴ au *leadership* partagé²⁵, à un « temps-acte »²⁶, à un « temps-mouvement »²⁷ et à une transe. Face à cette danse contemporaine, le spectateur s'interroge sur cette inter- relation, cette interaction et cette co-crédation entre ces deux acteurs : qui de Marina Hands ou d'Éric Ruf tient, soutient ou étreint l'autre ? Qui porte qui ?²⁸ Comment leurs deux corps parviennent-ils, par mouvements désordonnés, à ne former plus qu'un seul corps ? « 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

²² Christine ROQUET, « Méditations sur le porter », in Isabelle Launay et Sylviane Pagès, *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 196.

²³ Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choregraphiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).

²⁴ Valérie NATIVEL, « De l'entracte au break. Aspects de la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau (1995) », <http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/714/De%20l%20entracte%20au%20break,%20Valerie%20Nativel.pdf> (page consultée le 30 septembre 2019).

²⁵ Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choregraphiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).

²⁶ Marie-Joséphine WHITAKER, « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87^e Année, N° 4 (Juillet - Août 1987), p. 667.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Christine ROQUET, « Méditations sur le porter », in Isabelle Launay et Sylviane Pagès, *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 191.

de la performance²⁹. La danse au théâtre permet donc d'injecter du corps à la représentation.

Selon Danièle Pistone, « danser » constitue « le summum du geste »³⁰. Jean-Loup Rivière nous rappelle que le geste dans le théâtre occidental n'est pas codé comme dans le théâtre oriental. Or, le geste s'apparente précisément, selon lui, à une « parole qui ne peut pas mentir »³¹. Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud décrit ce qui, selon Jean-Loup Rivière, définit le théâtre au XX^e siècle : « la tension entre un corps qui devient comme un mot écrit et un corps qui n'est plus qu'énergie, vibration et rythme pur »³². Le corps de l'acteur fait dès lors partie intégrante de l'alphabet du discours théâtral. Le geste relie le théâtre à la vie³³. C'est exactement ce qu'il se passe dans ce « duo d'amour », lequel invite, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, à la caresse et à l'érotisme.

Si le geste caressant est intimement lié au désir charnel et à l'érotisme, il y a dès lors lieu de s'interroger sur la finalité du geste caressant. L'érotisme est avant toute chose « un échange »³⁴ qui peut être gestuel et « un rapport à autrui », à la peau et à l'épiderme de l'autre³⁵. Dans le cas précisément de cette mise en

²⁹ Odette ASLAN, « Le théâtre, la danse. Interrogations », <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-15.htm?contenu=resume> (page consultée le 30 septembre 2019).

³⁰ Danièle PISTONE, « De l'art du geste : points en suspension », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Op. cit.*, p. 399.

³¹ Propos de Jean-Loup Rivière.

Adèle VAN REETH, « La Main 3/4 : Mise en scène de la main, le symbole du geste au théâtre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-main-34-mise-en-scene-de-la-main-le-geste-au> (page consultée le 30 septembre 2019).

³² *Idem*.

³³ Laurent MATTIUSSI, « Antonin Artaud : pour une dynamique du geste au théâtre », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Op. cit.*, p. 55.

³⁴ Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choregraphiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).

³⁵ Propos de Philippe Cabestan.

scène, Marina Hands et Éric Ruf avaient d'ores et déjà travaillé ensemble d'une part au cinéma et d'autre part dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³⁶. Par conséquent, un rapport de frère et sœur s'est directement instauré entre eux et la pudeur qu'il peut y avoir entre deux personnes qui ne connaissent pas n'existait dès lors pas :

« 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 entendus, on s'est déjà adoré, on s'est déjà oublié donc tout compte fait, c'est quand même plus simple »³⁷.

Cette connaissance fait qu'ils ont pu aisément se respirer, transpirer et s'échanger leurs mèches de cheveux :

« De l'intérieur, on chauffait avec Marina parce que c'était lourd à porter. Cette langue-là à proférer, elle est dense. Un nombre de répliques à sortir qui sont volumineuses, qui sont sur des séquences extrêmement longues [...], avec des positions au sol compliquées, avec les cheveux de Marina dans la bouche. Et on se crachait dessus et on sortait mouillés de la transpiration de l'autre. C'est presque sexuel [...] On était dans une grande complicité, comme les sportifs et comme les danseurs. Cette chose-là, elle est importante »³⁸.

Adèle VAN REETH, « La Main 2/4: Du toucher à la caresse : Sartre et Merleau-Ponty », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-main-24-du-toucher-la-caresse-sartre-et-merleau> (page consultée le 30 septembre 2019).

³⁶ C'est en voyant Éric Ruf et Marina Hands incarner Hippolyte et Aricie sous la direction chéraldienne qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux : « ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble ».

Propos d'Yves Beaunesne.

Florence NAUGRETTE, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php (page consultée le 30 septembre 2019).

³⁷ Entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

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

Marina Hands et Éric Ruf se font confiance, sont en communion l'un avec l'autre et en compréhension mutuelle. Il s'agit non seulement de la compréhension intellectuelle mais aussi la compréhension selon l'étymologie latine : *cum-prehendere* dans le sens de « prendre avec », voire d' « être avec »³⁹. Ils sont en co (-) naissance profonde l'un de l'autre et sont, d'une certaine manière, 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 ça, il faut se rassurer, il faut se sentir, pouvoir se toucher [...]. C'est ce que l'on appelle, je crois, la proprioception »⁴⁰.

La proprioception est capitale dans ce contexte. En effet, la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel est explicitement une scène d'amour physique, de *coït* et de copulation⁴¹ :

« Cette scène-là où effectivement Mesa et Ysé opèrent un *coït* dans ce cimetière - et effectivement Claudel est assez clair sur la chose - [...] comment le fait-on ? Parce que l'acte de théâtre est long ! Cela ne serait pas simple à ne pas figurer. [...] On est obligés d'inventer quelque chose ».

³⁹ Christian HAUER, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser, *Op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ Entretien personnel avec Éric Ruf le mercredi 6 mars 2019 à la Comédie-Française (Paris, 1er).

⁴¹ Propos de Denis Guénoun.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk> (page consultée le 30 septembre 2019).

Éric Ruf qualifie l'acte II du *Partage* claudélien d'éjaculation verbale. Mesa et Ysé font l'amour dans une longueur et une durée humainement disproportionnée. Théâtralement parlant, il s'agit d'une impossibilité à représenter. Les interprètes ne peuvent donc pas s'embrasser en même temps. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel. Selon Éric Ruf, ce n'est pas le travail de lecture à la table qui fait naître la vérité. Elle n'apparaît qu'une fois que l'acteur se lève et expérimente naïvement la langue à travers son corps :

« 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 »⁴².

C'est ainsi que le discours claudélien peut devenir *discorps*⁴³. Je conclus ici cet exposé et je suis désormais ouverte à vos remarques, questions et commentaires ! Je vous remercie infiniment pour votre écoute et votre attention !

DEREGNONCOURT Marine

Doctorante à l'Université du Luxembourg,

En cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

⁴² ÉRIC RUF, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, n° 13, 2019 - 2, *The Stage and its Creative Processes*, volume 1, p. 277.

⁴³ Propos de Philippe Guisgand.

Anne LEMPICKI et Samuel WATRELOT, « Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines (Arras) », https://www.fabula.org/actualites/representation-et-figuration-du-corps-corps-dans-les-creations-sceniques-et-choregraphiques_78080.php (page consultée le 30 septembre 2019).