



**HAL**  
open science

## Partage de midi de Paul Claudel vu par Claude Mouriéras : La transposition d'un coït.

Marine Deregnoncourt

### ► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. Partage de midi de Paul Claudel vu par Claude Mouriéras : La transposition d'un coït.. CinétrENS, 2018, Entrée / Sortie, 4, pp.15-21. halshs-03084815

**HAL Id: halshs-03084815**

**<https://shs.hal.science/halshs-03084815>**

Submitted on 21 Dec 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.

## ***Partage de midi* de Paul Claudel vu par Claude Mouriéras :**

### **La transposition d'un *coït*.**

DEREGNONCOURT Marine

Diplômée de l'Université Catholique de Louvain

Louvain-la-Neuve en Belgique

#### **Introduction**

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 de la saison de la Comédie-Française. Interprètes de ces textes, les comédiens de la troupe se voient ainsi confrontés à un nouvel instrument, à savoir la caméra et à une proposition artistique, un espace et un regard inédits, ceux du cinéaste.

Selon Francis Vanoye, l'adaptation est d'une part un fait commandé par la nécessité. Afin de susciter continuellement l'intérêt du public, le cinéma se doit de recourir à des histoires et à des sujets divers et variés. Quant aux scénarios, ils se nourrissent eux aussi fréquemment d'autres œuvres. D'autre part, l'adaptation est un processus à contraintes « existentielles »<sup>1</sup>. Quel qu'il soit, ce procédé consiste toujours à transposer une forme d'expression dans une autre.

Selon Muriel Mayette<sup>2</sup>, il ne s'agit pas d'une adaptation cinématographique du travail théâtral mais plutôt de faire jouer et entendre autrement et librement le 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, à *contrario*, trouver des correspondances inédites et créer des voies souterraines et secrètes. Le scénario étant adapté pour le cinéma, la réalisation permet d'entendre d'une autre manière la passion, la force, la violence et le caractère résolument moderne desdits textes. Le cinéaste recompose ainsi un scénario issu de la pièce choisie, lequel atteste de son regard de spectateur. En l'occurrence, pour une question de durée télévisuelle, Claude Mouriéras choisit de faire des coupes textuelles et privilégie ainsi une faitière particulière et singulière, à savoir l'amour transcendant, fatal, sexuel, corporel et physique entre Ysé et Mesa.

---

<sup>1</sup> VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1995, p. 130.

<sup>2</sup> LA COMÉDIE-FRANÇAISE FAIT SON CINÉMA, *Partage de midi. Un film de Claude Mouriéras. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013 [DVD].

Le dessein de cette entreprise est non seulement de faire découvrir la puissance langagière et dramatique par le travail des comédiens, lesquels recourent au jeu cinématographique mais aussi de 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 (*mezzo voce*), les silences et les regards diffèrent dès lors grandement d'un *medium* à l'autre. Par la connaissance de son rôle, l'acteur partage ainsi 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 Claudel était un formidable dialoguiste »<sup>3</sup>. Cette adaptation filmique fait donc entendre autrement la langue claudélienne.

Muriel Mayette affirme que le réalisateur dispose de quinze jours de tournage. Il est donc loisible au cinéaste de raconter avec les comédiens l'émotion qu'il a ressentie en assistant à une représentation. Toutefois, il se doit absolument de faire fi de ladite représentation théâtrale et ne pas se référer à un quelconque décor, costume ou accessoire. Seuls priment le texte et l'acteur, lesquels sont véritablement mis au travail avec le réalisateur. Précisons que la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel est créée en 2007 à la Salle Richelieu de la Comédie-Française et fait son retour avec la même équipe en 2009 au Théâtre Marigny avant que Claude Mouriéras ne s'en empare en 2011 pour en réaliser un film.

Il nous semble que les problèmes posés par l'adaptation des vers claudéliens de la scène au film se nouent précisément autour de l'interprétation de la scène d'amour corporelle et physique vécue par Ysé et Mesa (duo d'amour ; acte II, scène 2). Les protagonistes de *Partage de midi* opèrent en effet un *coït* dans le cimetière d'Hong-Kong. L'acte théâtral dont il est ici question est long et prend du temps. Il faut nécessairement le figurer, le représenter et l'inventer, autrement dit trouver une équivalence. Comment réinventer un tel acte et l'adapter face à la caméra ? Comment atteindre une réalité universelle dans laquelle le spectateur soudainement se reconnaît ?

Dans un premier temps, nous montrerons comment le transfert sémiotique entre la scène et le film se cristallise, d'une part, autour de la notion du corps chez Paul Claudel (syntaxe et « parlé visible » de l'acteur théâtral). Au sein de la captation filmique singulière de Claude Mouriéras, le corps fait en effet l'objet de différentes opérations décrites par Francis Vanoye dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios* telles que la dramatisation ou la dilatation. D'autre part, nous envisagerons comment la poétique, principe spectatorial dans le théâtre claudélien, apparaît également prégnante pour le spectateur du film.

---

<sup>3</sup> Propos d'Olivier Giel, délégué général des productions extérieures et de l'audiovisuel à la Comédie-Française. PERRIN Catherine, « La Comédie-Française, une institution fascinante et actuelle », <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/medium-large/segments/entrevue/32384/comedie-francaise-olivier-giel> (page consultée le 18 octobre 2017).

## 1. Les enjeux de la « transposition »

La physionomie sensuelle et baroque des œuvres claudéliennes « n'a rien de français »<sup>4</sup>. En effet, Paul Claudel se situe véritablement en dehors de cette tradition théâtrale et se méfie d'ailleurs de ses acteurs. Fort de ses séjours internationaux en tant qu'ambassadeur, ce dramaturge ne rédige pas comme la plupart des auteurs français.

Soit la réplique suivante de Mesa (Acte II, scène 2) : « Dis, puissance comme de quelqu'un qui dort,

Si tu es celle que j'aime,

O 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 ! »<sup>5</sup>.

Soit la réplique subséquente d'Ysé : « Et cependant j'ai des bras et des jambes comme un autre et je puis répondre quand tu parles. Mais c'est bien meilleur et plus beau et plus gentil »<sup>6</sup>.

Cette disposition typographique singulière atteste du fait qu'interrompre la pensée exprimée par des mots pour en reprendre ultérieurement le cours crée une forte tension et des effets dialectiques. En témoigne, dans la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi*, la danse contemporaine chorégraphiée par Frédéric Seguet et caractéristique du duo d'amour<sup>7</sup>.



---

<sup>4</sup> KAËS Emmanuelle, *Paul Claudel et la langue*, Classiques Garnier, Paris, 2011, p. 50.

<sup>5</sup> CLAUDEL Paul. *Paul Claudel. Partage de midi*, ANTOINE Gérald ( d.), Paris, Gallimard, 2012, p. 87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>7</sup> Photographie subséquente de la mise en scène d'Yves Beaunesne intégrée   cet article avec l'accord du photographe Jean-Paul Lozouet.

« 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 »<sup>8</sup>. En imposant aux comédiens des ruptures grammaticales, Paul Claudel introduit le doute à l'intérieur du sens. Soit la réplique suivante de Mesa : « Un homme et qui est pris » et la réponse d'Ysé : « Un homme et qui est à moi »<sup>9</sup>. La syntaxe claudélienne est très grandement caractérisée par l'amplification phrastique. La « réalisation syntaxique » paraît dès lors secondaire et se doit de respecter la hiérarchie et l'ordre des idées<sup>10</sup>.

Le « parlé visible » qui renvoie à la seule musique des paroles, à l'oralité de l'écrit et qui dirige vers le corps, les sens et la vie remplace « l'ordre syntactico-logique »<sup>11</sup>. « Les idées [sont] rapprochées non par une suite logique mais par les accords de tons, les idées [...] au lieu de se suivre sur une ligne s'entrecroisent par deux et par trois »<sup>12</sup>. En se soumettant à ce type de vers, les acteurs peuvent d'une certaine manière paraître impudiques. Tout comme l'affirme Yves Beaunesne, le corps actorial se transforme de façon inopinée et surprenante. Ce metteur en scène cite d'ailleurs Antonin Artaud en affirmant que le théâtre claudélien nécessite des « athlètes affectifs ». L'émotion des protagonistes domine sur la continuité et la logique discursive. La primauté rythmique corrélée à l'importance accordée au signifiant atteste de la prise en compte constante de la voix dans le texte dramatique claudélien. La voix varie selon l'émotion du sujet parlant, autrement du personnage que Paul Claudel place face au monde. En tant qu'« unité respiratoire », le vers devient la mesure de l'émotion et d'un débit plus ou moins régulier ou saccadé. Le vers est ainsi le seul support du lyrisme. Par le biais du rythme, le vers permet de communiquer et de transcrire la subjectivité de l'être dans sa relation au monde.

Dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, lors du duo d'amour, qui de Marina Hands (Ysé) ou d'Éric Ruf (Mesa) tient, soutient ou étreint l'autre ? Durant ce « corps-à-corps » singulier, tous deux partagent un dialogue au cours duquel leur imprévisible passion devient une poétique illuminée. Les personnages claudéliens sont incapables de se parler simplement. Dès qu'ils prennent la parole, ils ne peuvent s'empêcher de parler car le silence serait encore plus gênant que la parole et de se contredire au point de ne pas comprendre ce qu'ils sont en train de dire. Ce sont

---

<sup>8</sup> ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « 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.

<sup>9</sup> CLAUDEL Paul. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>10</sup> KAËS Emmanuelle, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>11</sup> « La formule est tirée de *Purgatoire*, X, 95 : « Colui che mai vide cosa nuova / produsse esto visibile parlare / novelle a noi perché qui non si trova. » Claudel la reprend dans les *Réflexions et Propositions* au sujet de la poésie de Rimbaud (*Pr.*, p. 29) »

KAËS Emmanuelle, *Op. cit.*, p. 148.

<sup>12</sup> « « Correspondance avec l'abbé Douillet », *Supplément aux Œuvres Complètes I, op. cit.* [Paris, L'Âge d'Homme, 1994], p. 325 ».

KAËS Emmanuelle, *Op. cit.*, p. 150.

précisément ces passages lyriques - surnommés « tableaux » par Roland Barthes – qui sont, dans la mise en scène, appuyés par les mouvements chorégraphiques, autrement dit ces moments où les personnages sont sur un fil qui pourrait à tout instant se briser. Il est, nous semble-t-il, utile de souligner ici le contexte d'émergence de cette expression corporelle troublante, sujet de ressenti et d'improvisation particulier. Mesa touche pour la première fois le corps d'une femme. Ysé, femme mariée et mère de famille, est pour la première fois touchée par un homme qui n'a jamais touché de femme. Éric Ruf affirme à ce propos que cette danse « est un bonheur à inventer pour des acteurs »<sup>13</sup>.

Quel est le parti pris adopté et privilégié par Claude Mouriéras face à cette « danse contemporaine » ? Comme nous venons de le voir, dans la pièce de théâtre, l'amour verbal partagé par Mesa et Ysé est corrélé à la dimension mystique claudélienne. Quand la mystique fait défaut, place à l'acte sexuel pleinement assumé, d'autant que la caméra peut s'approcher, prendre part et renforcer l'intimité corporelle. Elle peut en effet 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 du drame claudélien. Selon lui, il y a moins de pudeur à avoir au cinéma qu'au théâtre<sup>14</sup>. L'échange de fluides et les sécrétions corporelles, tels que le crachat ou la transpiration, prégnantes dans cette mise en scène diffèrent donc grandement de ce qui se passe à l'écran.

Par ailleurs, Ysé (Marina Hands) et Mesa (Éric Ruf) sont dans ce film véritablement mis en avant vis-à-vis des deux autres membres du quatuor : Amalric (Hervé Pierre) et De Ciz (Christian Gonon). En effet, le film est divisé en trois parties, lesquelles correspondent respectivement aux trois actes théâtraux du drame claudélien. 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 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 »<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Propos d'Éric Ruf recueillis par Hélène Chevrier pour *Théâtral Magazine* (juillet 2007).

<sup>14</sup> Entretien personnel avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 dans son bureau à la Comédie-Française (Paris, 1<sup>er</sup>).

<sup>15</sup> VANOYE Francis, *Op. cit.*, p. 155-156.

Précisons en outre que les entrées et sorties des personnages rythment l'enchaînement des séquences, lesquelles sont introduites par la « SONATE n°5 pour violon et piano en fa majeur Opus 24 Printemps » de Beethoven<sup>16</sup>. 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 en effet la saison fréquemment corrélée à la naissance et au développement du sentiment amoureux.

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 événements 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<sup>17</sup> :



La caméra peut aussi se braquer sur un personnage quand le spectateur entend les voix d'autres protagonistes et produire ainsi 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 intrinsèquement lié à la contrainte filmique du déplacement. En regard de la mise en scène, le cadrage propose un contre-point ou une nouvelle direction avec un personnage 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.

---

<sup>16</sup> Interprètes : « Wilhelm Kempff et Yehudi Menuhin (p)1970 Deutsche Grammophon GmbH

Avec l'autorisation de Universal Music Vision »

LA COMÉDIE-FRANÇAISE FAIT SON CINÉMA, *Partage de midi. Un film de Claude Mouriéras. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013 [DVD].

<sup>17</sup> VANOYE Francis, *Op. cit.*, p. 134.



## 2. Les enjeux spectatoriels d'un transfert (inter-)sémiotique

Le mot « théâtre », du grec *theatron*, ne renvoie initialement pas à la scène mais au « lieu d'où l'on regarde » et dans lequel les spectateurs sont placés. Contrairement au théâtre grec pensé pour et à l'attention du public, les Romains vont davantage privilégier l'*auditorium* et la question de l'auditif vis-à-vis du regard et du spectaculaire. Si l'on conjoint la définition grecque et romaine du mot « théâtre », ce vocable désigne véritablement un spectacle total fait à la fois pour l'oreille et pour l'œil. Dès l'origine, le *theatron* entend ainsi réunir une communauté de spectateurs face à un acteur, c'est-à-dire établir un rituel social.

Selon le comédien Vincent Arfa, le théâtre et le cinéma n'ont pas la même essence<sup>18</sup>. Au théâtre, la parole de l'acteur est première et personne ne peut l'arrêter. Céline Hersant ajoute que la représentation théâtrale entend être une expérience dans la durée. À l'instar du *Soulier de Satin* de Paul Claudel, il existe des « spectacles fleuves » qui cherchent à mettre à l'épreuve le corps du spectateur et qui emmènent le public hors du monde. *À contrario*, une séance de cinéma dure 1h30

---

<sup>18</sup> Propos de Vincent Arfa dans GAYOT Joëlle, *Op. cit.*

voire 2h. Dans l'un et l'autre cas, il n'en demeure pas moins que le spectateur se voit bel et bien mis à contribution. Une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, dépend fondamentalement de la réception subjective du public. C'est ainsi qu'un « choc poétique » peut se produire.

En tant qu'art audiovisuel, le cinéma convoque le spectateur et ce, de différentes manières. Dans un de ses articles, Rosine Bénard en explicite trois : la « sollicitation conventionnelle » ou « affective », la « sollicitation directe » et la « sollicitation active »<sup>19</sup>. La première vise à troubler et à ébranler le *sujet-spectateur* par le processus d'identification. Le spectateur se voit ainsi véritablement inclus dans l'histoire qu'il est en train de regarder. La deuxième sollicitation tend au débordement du cadre fictionnel pour atteindre le monde du spectateur. C'est le cas typique du regard-caméra. La troisième sollicitation, quant à elle, consiste en l'intervention expresse et en la participation du spectateur. Tout comme le démontre les photogrammes subséquents, seules les deux premières nous paraissent opératoires dans le cadre de notre propos. La « sollicitation conventionnelle » ou « affective » d'une part, car le *sujet-spectateur* peut parfaitement s'identifier aux personnages par la mise au jour d'affects. En témoignent, dans ce film, les nuances de jeu et le cadre resserré sur le visage de Marina Hands et d'Éric Ruf :



« MESA : - Est-ce que vous ne croyez pas en Dieu ?

YSÉ : Je ne sais pas. Je n'y ai jamais pensé.

Mais vous croyez en vous-même et que vous êtes belle,

Avec une conviction profonde.

YSÉ : Si je suis belle, ce n'est pas ma faute »<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> BÉNARD Rosine, « La sollicitation du spectateur au cinéma », <http://www.passeursdimages.fr/La-sollicitation-du-spectateur-au.html> (page consultée le 19 septembre 2017).

<sup>20</sup> CLAUDEL Paul, *Op. cit.*, p. 48.

Les photogrammes correspondent aux répliques mentionnées.

La « sollicitation directe », d'autre part. Le « regard-caméra » tend à amuir la distance entre l'acteur et le spectateur. Tel est le cas, à l'initiale du film, du regard de Marina Hands :



Attardons-nous dès à présent sur le terme « poétique ». La poétique tente de cerner ce qui au sein d'une œuvre d'art parvient à nous émouvoir<sup>21</sup>. Son objet se situe donc non seulement du côté de l'art mais aussi du côté des affects, du savoir et de l'agir. Quelle que soit l'œuvre d'art, elle est dialogue. Au théâtre en l'occurrence, la poétique verbale ouvre l'aire d'une présence et fait participer intégralement le corps. Nous sommes en effet émus par des corps scéniques parlants. L'émotion naît ainsi d'une rupture entre le langage / le sens et le corps. En témoignent dans *Partage de midi* les moments de silence (*aposiopèse*) ou de surprise face à l'être aimé.



En regard de la mise en scène, ces instants à part sont, dans la captation filmique, renforcés à nouveau par des cadrages resserrés sur le visage très expressif des interprètes :



<sup>21</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 19.

« MESA : Laissez-moi vous regarder, car vous êtes interdite.

Pourquoi est-ce-que vous me regardez ainsi ?

YSÉ : Pauvre Mesa ! C'est curieux, je ne vous avais jamais vu.

J'aime chacun de vos traits, et cependant l'on ne vous trouvera jamais beau.

Peut-être que vous n'êtes pas assez grand. Je ne vous trouve pas beau.

MESA : Ysé,

Répondez-moi, que je le sache. Bientôt nous serons séparés.

Cela n'a pas d'importance.

Supposez

Que nous soyons libres tous les deux, est-ce que vous consentiriez à m'épouser ?

YSÉ : Non, non, Mesa.

MESA : Vous êtes Ysé. Je sais que vous êtes Ysé.

YSÉ : C'est vrai. 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 ?

MESA : Je sais que vous ne m'aimez pas.

YSÉ : Mais voilà, voilà ce qui m'a surprise ! Voilà ce que

j'ai appris tout à coup !

Je suis celle que vous auriez aimée »<sup>22</sup>.

En outre, ce film fait grandement réfléchir le spectateur sur les rapports entre les hommes et les femmes, lesquels pourraient se résumer à ces deux questions : (1) L'amour aliène-t-il ou, au contraire, libère-t-il ? (2) L'homme et la femme se possèdent-ils mutuellement ? La captation filmique de ce drame claudélien confronte le spectateur à des instants de vie et à notre contemporanéité. Tel est par exemple le cas de la première séquence du film au cours de laquelle Ysé et Amalric discutent pendant que De Ciz lit, tranquillement installé dans un fauteuil de jardin :



Les acteurs paraissent à l'écran en vêtements civils et décontractés et disent simplement les vers tout en respectant scrupuleusement le niveau de langue exigé par le texte-source.

## Conclusion

Dans cet article, nous nous sommes axée sur la réappropriation par Claude Mouriéras de la pièce de théâtre de Paul Claudel : *Partage de midi*. Pour ce faire, nous nous sommes tout d'abord focalisée sur le transfert sémiotique entre la scène théâtrale et le film. D'une part, nous avons remarqué que cette transposition s'opère autour de la notion du corps, prégnante chez Paul Claudel, en regard de la syntaxe et du « parlé visible » de l'acteur théâtral, lequel doit être un « athlète affectif ». Dans la captation cinématographique de Claude Mouriéras, le corps fait lui aussi l'objet de différentes opérations décrites par Francis Vanoye dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios* telles que la dramatisation ou la dilatation. Les photogrammes choisis nous ont permis de démontrer que le jeu actoriel et les sécrétions corporelles (crachat et transpiration) diffèrent grandement de l'un à l'autre *médium*. D'autre part, nous avons envisagé comment la poétique, principe spectatorial dans le théâtre claudélien, apparaît également probante quant au spectateur du film. En effet, grâce à la

---

<sup>22</sup> CLAUDEL Paul, *Op. cit.*, p. 51-53.

Les photogrammes correspondent aux répliques mentionnées.

classification établie par Rosine Bénard, nous avons pu constater que le spectateur peut aisément être ému par le propos cinématographique et s'identifier à la crasse humanité des protagonistes.

### **Bibliographie**

ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « 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. 349-366.

BÉNARD Rosine, « La sollicitation du spectateur au cinéma », <http://www.passeursdimages.fr/La-sollicitation-du-spectateur-au.html> (page consultée le 19 septembre 2017).

CLAUDEL Paul, *Paul Claudel. Partage de midi*, ANTOINE Gérald (éd), Paris, Gallimard, 2012.

GAYOT Joëlle, « Le théâtre : qu'est-ce-que c'est ? », <https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/le-theatre-quest-ce-que-cest> (page consultée le 19 septembre 2017).

KAËS Emmanuelle, *Paul Claudel et la langue*, Classiques Garnier, Paris, 2011.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE FAIT SON CINÉMA, *Partage de midi. Un film de Claude Mouriéras. D'après l'œuvre de Paul Claudel*, Éditions Montparnasse, 2013 [DVD].

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997.

PERRIN Catherine, « La Comédie-Française, une institution fascinante et actuelle », <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/medium-large/segments/entrevue/32384/comedie-francaise-olivier-giel> (page consultée le 18 octobre 2017).

SIMON Nathalie, « Le Partage de midi », <http://www.lefigaro.fr/theatre/2009/09/23/03003-20090923ARTFIG00025-le-partage-de-midi-.php> (page consultée le 27 octobre 2017).

STAROBINSKY Jean, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Paris, 1995.