



Le geste... · Marine Deregnoncourt · Du texte à la scène...

ISBN : 979-10-231-3924-2

Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DU TEXTE À LA SCÈNE OU DE LA VIOLENCE VERBALE AU GESTE DANSÉ¹

Marine Dregoncourt

Université du Luxembourg & université de Lorraine

Mon propos entend se pencher sur la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* de Paul Claudel, soit « le duo d'amour » partagé par Ysé et Mesa, protagonistes phares de ce drame claudélien. 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-titres. Comment un tel oxymore scénique peut-il se produire ? C'est précisément à cette question que cette réflexion se propose de répondre selon deux axes.

Le théâtre étant, par nature, un objet hybride qui oscille entre écriture et représentation², je souhaite conjoindre l'analyse textuelle et l'analyse dramaturgique. C'est la raison pour laquelle la première partie de mon article se concentrera sur le texte claudélien et ses didascalies pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle. Quant à la seconde partie, elle concernera davantage l'interprétation des deux acteurs de cette scène d'amour singulière.

LA VIOLENCE PASSIONNELLE DANS *PARTAGE DE MIDI* DE PAUL CLAUDEL

« Souvent, les mots sont accompagnés de gestes qui révèlent le doute ou masquent la gêne, amplifient l'excitation ou dévoilent l'angoisse, voulant mieux la travestir [...]. 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 gratuit³ ».

Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*,

3 mars 2023

¹ *Partage de Midi* de Paul Claudel, mise en scène d'Yves Beaunesne (Comédie-Française, 2007 et Théâtre Marigny, 2009)

² Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-18.

³ Propos d'Adèle Van Reeth, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission radio, France Culture, diffusée le 14 septembre 2011.

Qu'est-ce qu'un mot ? Qu'est-ce qu'une action ? À la fois concret et abstrait, le geste est-il un langage ? Le corps, en tant que tel, s'apparente-t-il à un langage ? Selon Jean-Loup Rivière, seul le théâtre permet de répondre à de telles interrogations. Avec l'importance donnée au geste théâtral à partir du xx^e siècle et l'apparition du rôle du metteur en scène, se pose la question de ce qui peut être corporellement expressif au théâtre. Jean-Loup Rivière cite ainsi la posture du corps, le visage, les bras et les mains⁴. La musicologue Danièle Pistone confirme que la réflexion et la théorisation non seulement du geste, mais aussi de son usage ont principalement trait au théâtre⁵. En l'occurrence, le geste est tout particulièrement signifiant et porteur de sens dans le théâtre claudélien.

158

Le metteur en scène Christian Schiaretti affirme que 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 corps⁶ ». Sarah Bernhardt revendique aussi l'idée selon laquelle le geste engage « l'ensemble de l'attitude du corps⁷ ». Le geste s'avère ainsi source de vitalité et permet de créer un « accordage affectif⁸ ». Selon Philippe Guisgand, il faut que le corps soit disponible pour être en « état de danse ». Il reprend ainsi à son compte ces propos de Dominique Dupuy : « une situation proche du vide [...], une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir⁹ ».

Florence Naugrette souligne, quant à elle, que 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

4 Propos de Jean-Loup Rivière (*ibid.*).

5 Danièle Pistone, « De l'art du geste : points en suspension », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.397.

6 Propos de Christian Schiaretti, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 16 décembre 2018.

7 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, Éditions de la Coopérative, 2017, p.66.

8 Christian Hauer, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporéité », dans V. Alexandre Journeau et C. Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste, op.cit.*, p.32 et 34.

9 Dominique Dupuy, « Le corps émerveillé », *Marsyas*, n°16, décembre 1990. Il reprend les propos de Philippe Guisgand, « Duo / duel : trois études de cas », communication à la journée d'études sur la représentation et la figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines, Arras, université d'Artois, 12 mai 2017.

et le personnage qui est second¹⁰ ». Les vers claudéliens s'apparentent, dit-elle encore, à « des fragments qui explosent¹¹ », tant pour l'acteur qui est mu par cette langue que pour le public qui la reçoit. En effet, Pascale Alexandre-Bergues définit le vers dramatique claudélien comme « 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 traditionnelles¹² ».

Vu ce qui précède, en imposant aux comédiens des ruptures grammaticales, Paul Claudel introduit le doute à l'intérieur du sens. De surcroît, la syntaxe claudélienne est très grandement caractérisée par l'amplification phrastique. Éric Ruf en témoigne :

[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 ça¹³.

Marina Hands le confirme en ces termes à Arnaud Laporte sur France Culture : « C'est une langue qui devient porteuse après tout un tas de contraintes¹⁴ ». Elle affirme également que la langue claudélienne est faite pour les acteurs et pour être incarnée. Il faut donc pouvoir en rechercher l'organicité et faire confiance à son instinct¹⁵.

Il convient de s'attarder, tout d'abord, sur cette langue claudélienne singulière, grâce à deux extraits de la scène d'amour entre Ysé et Mesa (acte II, scène 2), pour envisager ensuite comment elle prend vie et s'incarne sur la scène beaunesnienne :

YSÉ – Mais ce que nous désirons, ce n'est point de créer,

10 Propos de Florence Naugrette, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

11 *Ibid.*

12 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*, n° 52, 2000, p. 350.

13 Entretien personnel avec Éric Ruf, dans son bureau à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mardi 23 mai 2017.

14 Propos de Marina Hands, dans Arnaud Laporte (anim.), *Tout arrive!*, émission radio, France Culture, diffusée le 4 juin 2007.

15 Propos de Marina Hands sur le théâtre de Pascal Rambert, qui peuvent tout aussi bien s'appliquer au répertoire claudélien, dans Joëlle Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, France Culture, diffusée le 2 décembre 2018.

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, 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.

[...]

Ysé – 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.

Au vu de ces fragments textuels, la dureté et la violence caractérisent les rapports qu'entretiennent les personnages claudéliens. En effet, Ysé dit à Mesa : « ce que nous désirons, ce n'est point de créer, mais de détruire » ou « ce n'est point le bonheur que je t'apporte, mais ta mort, et la mienne avec elle ». Il y a chez ces deux protagonistes « une volonté de vivre en même temps qu'on se précipite vers la mort ¹⁸ ». Ces personnages existent dans le présent et ressentent l'urgence d'« être », de façon impérieuse. Selon Florence Naugrette, il s'agit de « figurations de pulsions ou bien des allégories [...], on aurait pu dire au XVII^e siècle des figurations de passions ¹⁹ ».

16 Paul Claudel, *Partage de midi* [1949], éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 2012, acte II, scène 2, p. 93.

17 *Ibid.*, p. 84.

18 Propos de Florence Naugrette, dans J. Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

19 *Ibid.*

PARTAGE DE MIDI DE PAUL CLAUDEL VU PAR YVES BEAUNESNE :
LE GESTE DANSÉ, INTERPRÉTÉ PAR MARINA HANDS (YSÉ)
ET ÉRIC RUF (MESA)

« Il existe une forte relation entre faire l'amour
et une agression destructrice²⁰ ».

Face à la mise en scène d'Yves Beaunesne, Florence Naugrette analyse la relation entre Marina Hands et Éric Ruf : « ils étaient si proches l'un de l'autre que leur relation était tout à fait impudique et magnifique à cause de cela ». Toujours selon elle, lorsque 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 presque d'horreur sacrée devant la puissance de cette relation que les mots disent²¹ ». C'est spécifiquement ce que la première partie de cet article s'est efforcée de démontrer.

Quand il met en scène *Phèdre* de Jean Racine en 1942 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault revendique l'idée selon laquelle 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. En tout état de cause, les gestes constituent un révélateur des « secrets psychologiques des personnages²² ». En l'occurrence, dans la mise en scène d'Yves Beaunesne, il existe une dichotomie entre le texte proféré par les acteurs et leurs gestes corporels. D'après Philippe Guisgand, la « danse » peut signifier « la douceur, la fragilité, une certaine forme d'innocence, tout en colorant finement le corps » quand « le texte » exprime « la dépendance, le pouvoir et la luxure²³ ». Sur la scène beaunesnienne, le public se retrouve devant une danse contemporaine qui résulte d'un « contact improvisation²⁴ ». En effet, cet instant dansé a été improvisé 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'avère

20 Jean-François Dusigne, « Débusquer l'émotion », *De la scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 112.

21 Propos de Florence Naugrette, dans J. Gayot (anim.), *Une saison au théâtre*, 16 décembre 2018, déjà cité.

22 La captation filmique de ce spectacle en témoigne : Éclair Brut, « Jean Racine – Phèdre vue par Jean-Louis Barrault », Télévision scolaire, 1964, https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_eoO_oc, mis en ligne le 9 avril 2016, consulté le 3 mars 2023.

23 Philippe Guisgand, « Duo / duel : trois études de cas », communication citée.

24 « Le propre du *contact improvisation* réside dans la mise en jeu de déséquilibres et de pertes de contrôle de ses habitus perceptifs et moteurs » (Définition de Christine Roquet, « Méditations sur le porter », dans Isabelle Launay et Sylviane Pagès [dir.], *Mobiles. Mémoires et histoires en danse*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 196).

comparable à un « *break*²⁵ », à un « duo-duel²⁶ » au « *leadership* » partagé²⁷, à un « temps-acte » et à un « temps-mouvement²⁸ », à une transe, aux arts martiaux et à une lutte. En atteste cette description contenue dans le relevé de mise en scène conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française :

- [E]lle est lovée contre lui [...]. Elle lui tourne le dos, comme submergée par le plaisir [...], elle est au sol dans ses bras.
[...]
- [E]lle le bascule sur le dos et l’empoigne par le revers.
- Il est abandonné sur le dos.
- [E]lle 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’elle²⁹.

Face à cette danse contemporaine, le spectateur s’interroge sur cette interrelation, cette interaction et cette co-création entre ces deux acteurs : qui, de Marina Hands ou d’Éric Ruf, tient, soutient ou étroitement l’autre ? Qui porte qui³⁰ ? Comment leurs

-
- 25 Un *break* est un court passage improvisé et un écart vis-à-vis d’un ensemble ; ensemble sans lequel cet écart ne peut exister (voir Valérie Nativel, « De l’entracte au break », *Agôn*, n° 1, 2008).
 - 26 Les personnages claudéliens ne savent pas comment s’étendre. Pour rendre cela perceptible, les mains des acteurs sont de première importance. Les mains de l’un agissent érotiquement sur le corps de l’autre. Les rapports conflictuels entre les deux comédiens 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 (voir Philippe Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », communication, 12 mai 2017, 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).
 - 27 « [L]a notion de “corps à corps” dans son sens large d’inter-relation [...], c’est-à-dire un échange en situation rapprochée (on parle aussi de *corps à corps* en escrime ou en boxe [...]) » (voir P. Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », art. cit.).
 - 28 « 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*, n° 4, 1987, p. 687).
 - 29 Partage de midi, Archive Yves Beaunesne (metteur en scène), Paul Claudel (auteur) (Relevé de mise en scène) : RMS.PAR.2007(1).
 - 30 C. Roquet, « Médiations sur le porter », art. cit., p. 191.

deux corps parviennent-ils, par des 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 de la « performance », écrit Odette Aslan³¹. La danse au théâtre permet donc d'injecter du corps à la représentation.

Si Danièle Pistone affirme que « danser » constitue « le summum du geste³² », Jean-Loup Rivière rappelle que le geste dans le théâtre occidental n'est pas codé comme dans le théâtre oriental. Il s'apparente à une « parole qui ne peut pas mentir³³ ». 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 pur³⁴ ». Par conséquent, le corps de l'acteur fait partie intégrante de l'alphabet du discours théâtral et s'apparente à des hiéroglyphes. Le geste relie ainsi le théâtre à la vie³⁵.

Pour ce qui est de cette mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi*, il nous faut préciser que Marina Hands et Éric Ruf ont déjà travaillé ensemble, d'une part, au cinéma³⁶, et, d'autre part, dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine³⁷. Dès lors, un rapport de frère et sœur, confirmé par

31 Odette Aslan, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, vol. 1-2, n° 47-48, 2010, p. 15.

32 D. Pistone, « De l'art du geste : points en suspension », art. cit., p. 399.

33 Propos de Jean-Loup Rivière, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, déjà cité.

34 *Ibid.*

35 Laurent Mattiussi, « Antonin Artaud : pour une dynamique du geste au théâtre », dans V. Alexandre Journeau et C. Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste, op.cit.*, p. 55.

36 Nina Companeez, *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38.

37 Adèle Van Reeth compare *Phèdre* de Jean Racine à *Partage de midi* de Paul Claudel en disant que : « [concernant *Phèdre* de Racine] le tragique naît [...] de cette impossibilité pour les corps de se toucher, [alors que dans *Partage de midi*] les corps s'entremêlent, fusionnent ; ce qui est une autre façon de faire naître le tragique ». (A. Van Reeth, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, déjà cité). La mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine démontre tout le contraire de ce qui vient d'être énoncé. En effet, le duo / duel formé par Marina Hands et Éric Ruf en témoigne. D'ailleurs, c'est précisément en les voyant tous les deux incarner Aricie et Hippolyte qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux et de leur confier les rôles d'Ysé et de Mesa dans sa mise en scène de *Partage de midi* : « ils sont tellement beaux tous les deux quand ils jouent ensemble » (voir Yves Beaunesne *et al.*, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », dans Didier Alexandre (dir.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 453).

Marina Hands³⁸, s'est instauré entre eux. La pudeur qu'il peut y avoir entre deux personnes qui ne se connaissent pas s'avérait donc inexistante :

[I] 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 simple³⁹.

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 importante⁴⁰.

Marina Hands et Éric Ruf se font donc confiance. Ils sont en communion l'un avec l'autre et en compréhension mutuelle. Il s'agit non seulement d'une compréhension intellectuelle, mais aussi et surtout d'une compréhension, au sens latin et étymologique du terme : « *cum-prehendere* », « prendre avec », voire « être avec⁴¹ ». Ils sont en co-naissance profonde l'un de l'autre et s'avèrent « 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 proprioception⁴².

38 Propos de Marina Hands, lors d'une conversation informelle, lundi 20 janvier 2020 au Théâtre 14.

39 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mercredi 6 mars 2019.

40 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er} arr.), mardi 23 mai 2017.

41 Christian Hauer, « La fonction du geste dans l'expérience artistique partagée : l'intersubjectivité comme intercorporalité », art. cit., p. 17-29.

42 Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), mercredi 6 mars 2019. Selon Christine Roquet, la proprioception est à envisager comme un éveil à la fois corporel et sensitif (voir C. Roquet, « Méditations sur le *porter* », art. cit., p. 201).

La proprioception s'avère capitale dans ce contexte. En effet, la scène 2 de l'acte II de *Partage de midi* est explicitement une scène d'amour physique, de *coït* et de copulation⁴³ : « 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 chose⁴⁴ ». Éric Ruf qualifie d'ailleurs l'acte II du *Partage* claudélien d'éjaculation verbale. Mesa et Ysé font l'amour dans une durée humainement disproportionnée ; ce qui, théâtralement parlant, constitue une impossibilité à représenter. Les interprètes ne peuvent pas s'embrasser. Dès lors, il y a lieu de trouver une équivalence à cet acte sexuel. 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. C'est ainsi que le discours claudélien peut devenir *discorps*⁴⁵ et toucher à l'universel :

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 passe⁴⁶.

Tout au long de cet article, j'ai tenté d'étudier la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* afin de démontrer qu'il existe un oxymore scénique, caractéristique du « duo d'amour » (acte II, scène 2). En effet, celui-ci oscille entre la violence de la parole proférée et le geste dansé. Je me suis focalisée, dans la première partie, sur la langue claudélienne. À l'aide d'extraits, j'ai voulu démontrer que cette langue est à la fois poétique et extrêmement concrète, faite pour être incarnée et pour être portée par des comédiens rares et singuliers. Dans la seconde partie, je me suis interrogée sur la façon précise de rendre cette langue lisible pour le public contemporain par l'entremise de la « danse contemporaine » de Marina Hands (Ysé) et Éric Ruf (Mesa). Entre violence

43 Denis Guénoun, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.

44 Éric Ruf, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.

45 P. Guisgand, « Duel/Duo : trois études de cas », art. cit.

46 Éric Ruf, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, vol. 1, n° 13, « The Stage and its Creative Processes », 2019, p. 277.

et érotisme, ce geste dansé « suggère quelque chose de l'ordre de la démonstration de virtuosité⁴⁷ ».

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

BERNHARDT, Sarah, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, Éditions de la Coopérative, 2017.

CLAUDEL, Paul, *Partage de midi* [1949], éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, 2012.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.

166

OUVRAGES COLLECTIFS ET COMMUNICATIONS À DES COLLOQUES

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*, n° 52, 2000, p. 349-366.

ASLAN, Odette, « Le théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, vol. 1-2, n° 47-48, 2010, p. 15-22.

DUSIGNE, Jean-François, « Débusquer l'émotion », *De la scène à l'écran*, Paris, CNDP, 2007, p. 96-113.

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 intercorporité », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 17-29.

MATTIUSI, Laurent, « Antonin Artaud : pour une dynamique du geste au théâtre », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 53-63.

NATIVEL, Valérie, « De l'entracte au *break* », *Agôn*, n° 1, 2008.

NAUGRETTE, Florence, RUF, Éric, BEAUNESNE-BOONEN, Yves, MESGUICH, Daniel et S[C]HIARETTI, Christian, « Table ronde. Jouer Claudel aujourd'hui », dans Didier Alexandre (dir.), *Paul Claudel, aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 441-474.

47 Valérie Nativel, « De l'entracte au *break* », art. cit.

- PISTONE, Danièle, « De l'art du geste : points en suspension », dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.), *Penser l'art du geste. En résonance entre les arts et les cultures*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 395-401.
- ROQUET, Christine, « Méditations sur le porter », dans Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mobiles. Mémoires et histoires en danse*, n°2, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 191-205.
- RUF, Éric, « Réflexions sur la création et ses processus », *European Drama and Performance Studies*, vol. 1, n° 13, « The Stage and its Creative Processes », 2019, p. 265-288.
- WHITAKER, Marie-Joséphine, « Temps et mouvement dans "Partage de midi" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 1987, p. 661-688.

MÉDIAS

- BEAUNESNE, Yves, *Partage de midi de Paul Claudel*, Paris, Comédie-Française, 2007, 2h15 (DVD consultable exclusivement à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française).
- BRUT, Éclair, « Jean Racine – Phèdre vue par Jean-Louis Barrault », Télévision scolaire, 1964, https://www.youtube.com/watch?v=Uz8B_coO_oc, mis en ligne le 9 avril 2016, consulté le 3 mars 2023.
- COMPANEZ, Nina, *Un pique-nique chez Osiris*, Paris, France 2, 2001, 1h38.
- GAYOT, Joëlle (anim.), *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 2 décembre 2018.
- , *Une saison au théâtre*, émission radio, France Culture, diffusée le 16 décembre 2018.
- GUÉNON, Denis, « Théâtre et poésie », <https://www.youtube.com/watch?v=znOHp1f-SAk>, consulté le 3 mars 2023.
- LAPORTE, Arnaud (anim.), *Tout arrive !*, émission radio, France Culture, diffusée le 4 juin 2007.
- VAN REETH, Adèle (anim.), *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission radio, France Culture, diffusée le 14 septembre 2011.

ENTRETIENS

- Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), le mardi 23 mai 2017.
- Entretien personnel avec Éric Ruf à la Comédie-Française (Paris, 1^{er}), le mercredi 6 mars 2019.
- Conversation informelle avec Marina Hands, le lundi 20 janvier 2020.

NOTICE

Diplômée d'un double master en latin-français et en musicologie, agrégée en latin-français de l'université catholique de Louvain, Marine Deregnoncourt a soutenu en 2023 une thèse de doctorat menée sous la double direction de Sylvie Freyermuth

(professeure émérite à l'université du Luxembourg) et de Pierre Degott (université de Lorraine), intitulée *Figures de l'intime et de l'extime. Réflexion autour du jeu de Marina Hands et Éric Rufface à Phèdre de Jean Racine et à Partage de midi de Paul Claudel*.

Parallèlement, Marine Deregnoncourt a été *doctoral researcher* (assistante-doctorante) de Sylvie Freyermuth à l'université du Luxembourg. À ce titre, elle s'est vue chargée de séminaires méthodologiques, avant de devenir *research and development specialist* (chercheuse), sous la supervision de Sylvie Freyermuth à l'université du Luxembourg. Marine Deregnoncourt est aussi autrice d'articles parus dans des revues scientifiques et participe à différents congrès.

Docteure en lettres de l'université du Luxembourg et docteure en langues, lettres et civilisations de l'université de Lorraine, elle a remporté en 2023 le prix de thèse de l'école doctorale Humanités Nouvelles-Fernand Braudel de l'université de Lorraine.

168 Elle a également donné un cours de théâtre contemporain et spectacle vivant à l'université du Luxembourg.

En tant que chercheuse indépendante, Marine Deregnoncourt travaille actuellement à la publication de sa thèse chez L'Harmattan, dans la collection « Univers théâtral ». Simultanément, elle enseigne la littérature théâtrale française à l'ICP (Institut catholique de Paris).

RÉSUMÉ

Je me propose d'analyser comment, au sein de la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel, le geste actorial vient contrecarrer les paroles énoncées. Je m'attarderai plus spécifiquement sur la scène d'amour entre Ysé et Mesa, protagonistes phares du drame claudélien (acte II, scène 2). 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-titres. Comment un tel oxymore scénique peut-il se produire ? C'est précisément à cette problématique que ma réflexion, divisée en deux parties, entend se consacrer. La première s'intéressera aux didascalies claudéliennes pour tenter de mettre au jour la violence passionnelle. La seconde partie concernera l'interprétation actoriale de cette scène d'amour singulière.

MOTS-CLÉS

Claudé, danse, Partage de midi, Éric Ruf, Marina Hands

ABSTRACT

I will analyze how, in Yves Beaunesne's performance of *Break of Noon* by Paul Claudel, the actors's gesture opposes to the lyrics. I will focus on the love scene between Yse and Mesa, the main characters of the drama. The rawness of the language answers to sensual and tender gestures made by Marina Hands (Yse) and Eric Ruf (Mesa). How can this phenomenon happen? I will consider this problematic. First I will study the textual indications which demonstrate the violence and the passion. Then I will see how the interpretation by these two actors overturns the textual signification.

KEYWORDS

Claudel, dance, Partage de midi, Eric Ruf, Marina Hands

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

