

# D'un " corps à corps " à un " coeur à coeur ": Partage de midi de Paul Claudel vu par Yves BEAUNESNE

Marine Deregnoncourt

▶ **To cite this version:**

Marine Deregnoncourt. D'un " corps à corps " à un " coeur à coeur ": Partage de midi de Paul Claudel vu par Yves BEAUNESNE. Représentation et figuration du corps à corps dans les créations scéniques et chorégraphiques contemporaines, Anne Lempicki et Samuel Watrelot, May 2017, Arras, France. halshs-03103794

**HAL Id: halshs-03103794**
**https://shs.hal.science/halshs-03103794**

Submitted on 8 Jan 2021

**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.

**D'un « corps à corps » à un « cœur à cœur » :**

***Partage de midi* de Paul Claudel vu par Yves BEAUNESNE**

**DEREGNONCOURT Marine**

## Introduction

« Danser, c'est comme parler en silence. C'est dire plein de choses sans dire un mot »[1]. Comment la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel (2007/Comédie-Française et 2009/Théâtre Marigny) démontre-t-elle une figuration particulière et singulière du corps et redéfinit-elle, par le biais de la danse contemporaine, le « corps à corps » en « cœur à cœur » ? Telle est la problématique que nous traiterons lors de cette journée d'études organisée à Arras.

Pour ce faire, notre étude se divisera en deux parties. La première d'entre elles se focalisera spécifiquement sur la mise en scène d'Yves Beaunesne du drame claudélien. Yves Beaunesne fut jadis l'assistant de Patrice Chéreau à la mise en scène et cela se ressent dans ses choix esthétiques. En effet, le corps occupe une place capitale dans sa démarche artistique. C'est pourquoi il fait appel à un « conseiller chorégraphique » : Frédéric Seguette. Où, quand, comment et pourquoi cet artiste précité intervient-il dans cette mise en scène ? Que veut démontrer Yves Beaunesne en faisant appel à ce chorégraphe ?

La seconde partie abordera, quant à elle, la thématique de la danse contemporaine. Nous nous attarderons ainsi sur l'apport de cette discipline au travail fourni par Yves Beaunesne. Comment cet art interroge-t-il et nourrit-il le théâtre contemporain ? Autant de questions que nous nous posons et auxquelles nous allons, avant de conclure, tenter de répondre.

## 1. *Partage de midi* de Paul Claudel vu par Yves Beaunesne

Les choix opérés par Yves Beaunesne, assistant en 1995 de Patrice Chéreau à la mise en scène de *La Solitude*[2], pour réaliser en 2007 à la Comédie-Française *Partage de midi* de Paul Claudel (retour magnétique en 2009 au Théâtre Marigny[3]), se concentrent sur le corps actorial. Selon ce metteur en scène, c'est l'auteur Paul Claudel lui-même qui invite les acteurs à interrompre leur flux

---

[1] Citation de Yuri BUENAVENTURA, artiste colombien.

[2] Autre titre donné à la pièce de théâtre de Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton*.
Sophie PROUST, « Une autre solitude »,
http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/Une_autre_solitude.pdf (page consultée le 8 avril 2017).

[3] TOUTELACULTURE, « Partage de midi de Beaunesne : la sobriété au service de la densité »,
toutelaculture.com/.../partage-de-midi-de-beaunesne-la-sobriete-au-service-de-la-densite/ (page consultée le 15 avril 2017).

de pensée (à savoir leurs phrases) au profit du souffle (qui produit l'intelligibilité de la parole) et de la respiration à des moments particulièrement désarçonnants pour la culture théâtrale française et sa cohérence caractéristique. Le souffle génère non seulement la vibration vocale mais propulse aussi le geste.

« […] le 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 »[4].

Paul Claudel se situe véritablement en dehors de la tradition théâtrale française et se méfie des acteurs français. La physionomie sensuelle et baroque de ses œuvres « n'a rien de français »[5]. Fort de ses séjours internationaux en tant qu'ambassadeur, le dramaturge ne rédige pas comme la plupart des auteurs français. Le fait d'interrompre la pensée (exprimée par des mots) pour en reprendre ultérieurement le cours crée une forte tension et des effets dialectiques ; ce dont témoigne, dans cette mise en scène de *Partage de midi*, la danse contemporaine chorégraphiée par Frédéric Seguette et prégnante dans le duo d'amour (Acte II, Scène 2).

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. Le dramaturge considère la structure de la phrase vis-à-vis du sens et des idées qui octroient l'impulsion au discours. La « réalisation syntaxique » paraît dès lors secondaire et se doit de respecter la hiérarchie et l'ordre des idées[6]. 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 ici « l'ordre syntactico-logique »[7]. La dichotomie entre la parole et la musique repose sur l'énonciation. En tant que musicien des mots, Paul Claudel oppose le langage quotidien au langage de l'art. Selon lui, la référence de cette notion de « parlé visible » est la phrase latine. « 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

[4] Citation de Mary Wigman (danseuse allemande) reprise par Laurence Louppe dans Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 83.
[5] Emmanuelle KAËS, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 50.
[6] *Ibid.,* p. 146.
[7] « 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 *Réflexsions et Propositions* au sujet de la poésie de Rimbaud (*Pr.*, p. 29) »
Emmanuelle KAËS, *Op. cit.,* p. 148.

s'entrecroisent par deux et par trois »[8]. Le rythme iambique, typique de la langue latine, est au cœur du vers libre claudélien. En se soumettant à ce type de vers, les acteurs peuvent d'une certaine manière paraître impudiques. En effet, tout comme l'affirme Yves Beaunesne, le corps actorial se transforme de façon inopinée et surprenante. Tel est le cas, nous semble-t-il, de Marina Hands et d'Éric Ruf, éclatants interprètes respectifs d'Ysé et Mesa dans cette mise en scène d'Yves Beaunesne[9].

À l'instar de *Phèdre* de Jean Racine mis en scène par Patrice Chéreau (2003/Théâtre de l'Odéon), dans *Partage de midi* de Paul Claudel mis en scène par Yves Beaunesne, la danse contemporaine s'apparente à une « chorégraphie un peu chaotique qui résulte de la dérive intérieure de chacun et qui en même temps la manifeste »[10]. Qui de Marina Hands (Ysé) ou d'Éric Ruf (Mesa) tient, soutient ou étreint l'autre ? Durant cette étreinte singulière, 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'arrêter de parler et de se contredire au point de ne pas comprendre ce qu'ils sont en train de dire. Ce sont précisément les passages lyriques - surnommés « tableaux » par Roland Barthes – 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. Il est ici utile de souligner le contexte d'émergence de cette expression corporelle singulière, troublante et intéressante, 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 ».

En huis-clos, les quatre comédiens – Marina Hands, Éric Ruf, Hervé Pierre et Christian Gonon – s'écoutent et réagissent les uns envers les autres tantôt avec délicatesse, tantôt de façon agressive. Les quatre protagonistes qu'ils interprètent se trouvent au milieu de leur vie, là où la fin semble s'être approchée sans crier égard. Tous essayent en somme de survivre à la folie du désir et du corps (lieu d'interaction, d'opacité, de désir et de souffrance). Ils sont à bout de force, « dans l'urgence, d'abord celle de dire – car les mots sont la peau -, puis celle de faire – car il ne suffit pas

---

[8] « « Correspondance avec l'abbé Douillet », *Supplément aux Œuvres Complètes I*, *op. cit.* [Paris, L'Âge d'Homme, 1994]*,* p. 325 ».
Emmanuelle KAËS, *Op. cit.,* p. 150.

[9] James LAWLER dans *Hommage à Jean-Louis Barrault*, n° 187, Paris, Société Paul Claudel, 2007 (coll. Bulletin de la Société Paul Claudel), p. 38.

[10] Jean-François DUSIGNE, « La veine musicale de Patrice Chéreau, orchestrateur d'histoires », dans Gérard-Denis FARCY et Jean-Louis LIBOIS, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. Double Jeu Théâtre/Cinéma), p. 20 et 23.

de jouer »[11]. À ce propos, Paul Claudel recherche des « athlètes affectifs »*[12]. Il « n'attend pas des comédiens qu'ils disent ses mots, mais qu'ils soient dits par eux »[13]. Il souhaite que les acteurs et leur personnage ne fassent qu'un et que l'un vive en harmonie et en osmose avec l'autre.

Selon Éric Ruf et Marina Hands, d'ores et déjà interprètes en 2003 d'Hippolyte et Aricie dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine[14], le travail de l'acteur consiste à servir un auteur. Le chant claudélien est celui de la parole manquante. Par leur jeu et leur interprétation, ces deux acteurs souhaitent faire entendre le lyrisme du verbe claudélien. La langue claudélienne invite à un voyage entre le caractère abstrait du dire (langue élevée, éthérée et évaporée) et concret de l'incarnation corporelle du texte. Telle une partition structurée et d'une précision accrue qu'il faut suivre avec compréhension et énergie, la langue claudélienne devient uniquement porteuse et pleinement signifiante après de nombreuses contraintes. Soulignons que cette mise en scène « glaciale met l'accent sur la violence des mots »[15]. Yves Beaunesne a en effet choisi de mettre en scène la version textuelle de 1905, soit la première version de ce drame claudélien, davantage sanglante et violente.

Selon Marina Hands, non seulement Ysé vit dans le présent mais elle est aussi en mouvance perpétuelle. Les choses ne sont dès lors ni fixées, ni figées. Comme toute pensée, la pensée de cette héroïne et des autres personnages s'avère extrêmement riche, bouleversante, hésitante, échappante et mouvante. Ysé est en réflexion constante et fait volontiers part de son ressenti au spectateur. Elle lui pose la question suivante : qu'est-ce-qu' un homme vis-à-vis d'une

---

[11] COMÉDIE POITOU-CHARENTES, « Yves Beaunesne. Le partage de midi », http://www.comedie-pc.fr/Le-partage-de-midi (page consultée le 15 avril 2017).

[12] Régis BURNET, « Paul Claudel. La foi prise au mot », https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY (page consultée le 15 avril 2017).

Yves Beaunesne cite cette locution artaldienne à dessein car Antonin Artaud a, contre l'avis de Paul Claudel, monté le deuxième acte de *Partage de midi.*

Joël Huthwohl, conservateur-archiviste de la Comédie-Française, affirme quant à lui qu'il s'agit plutôt du troisième acte (1928, Théâtre Alfred Jarry).

COMÉDIE POITOU-CHARENTES, *Op. cit.*

*** *Power Point* : de 27 min. 55 sec. à 28 min. 57 sec. (1 min.)**

[13] « Yves Beaunesne, metteur en scène, février 2007 ».

COMÉDIE POITOU-CHARENTES, *Op. cit.*

[14] Gabriel Dufay cite l'interprétation d'Éric Ruf et Marina Hands dans *Phèdre* mis en scène par Patrice Chéreau vis-à-vis du choc poétique qu'il a ressenti face à des instants vécus en tant que spectateur.

Ces deux comédiens font partie des acteurs 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 devenaient – selon l'expression proustienne qu'il reprend à dessein – « des fenêtres ouvertes sur des chefs d'œuvre ». Selon lui, c'est la quintessence artistique absolue quand un tel évènement se produit ; cet instant où le comédien fait acte poétique, est tout à fait dépossédé et simultanément possédé par la langue qu'il investit. La voix et le charisme de ces jeux singuliers prennent part à une émotion esthétique qui existe notamment au théâtre et qui appartient à la poésie. Selon Gabriel Dufay, l'acteur se doit de rechercher la voix du poète qu'il interprète et de paraître possédé par cette voix et cette langue.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », https://vimeo.com/152403822 (page consultée le 10 avril 2017).

[15] TOUTELACULTURE, *Op. cit.*

femme ? En outre, elle paraît véritablement poreuse aux évènements. Elle est aussi inlassablement en quête de liberté. Elle refuse sa condition de mère et d'épouse. Elle entend plutôt être un tout. C'est tout entière qu'elle veut se donner (réciproquement) à Mesa. Sa parole est celle de la liberté, de la franchise et de l'audace. Cette parole paraît dès lors profondément humaine, pleine de contradictions, de brutalité et de désirs inassouvis : « j'ai été sous toi la chair qui plie et comme un cheval 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 ! »[16]. Selon Sever Martinot-Lagarde, Marina Hands passe avec dextérité du lyrisme à la raillerie : « Marina Hands alterne le lyrisme le plus profond et la gouaille d'une Ysé rieuse, provoquante et tellement attirante »[17].

À l'instar de Gena Rowland dans *Une femme sous influence*[18], Marina Hands interprète Ysé comme une femme en constant déséquilibre au sens concret du terme. Telle une maladroite danseuse[19], elle n'a de cesse de passer d'une jambe à l'autre avant de se tenir droite et immobile face à l'évidence de la rencontre avec Mesa : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi ». Cette réplique va renverser le burlesque initial du drame claudélien, donner l'impulsion à la passion destructrice entre Ysé et Mesa et générer la scène d'amour physique du deuxième acte, laquelle se voit renforcée dans cette mise en scène par la danse contemporaine.

Ysé va être directement troublée et attirée par Mesa, homme à la fois sombre et solaire. Il est à l'image de la passion. Tout en passant d'un extrême à l'autre, il est le seul à parvenir à (quasiment) dompter la sauvage et animale Ysé. Alors que tout les oppose, le miracle de la rencontre entre Ysé et Mesa se produit. Ce drame claudélien s'intéresse à l'amour véritable et incendiaire. Selon Paul Claudel cité par Éric Ruf, l'amour est primitif et maladif. Le sentiment amoureux arrache une part à soi-même. C'est un rapt et un vol caractérisés. Le vrai coup de foudre est inexplicable. C'est le coup qui assomme et la foudre qui tétanise et paralyse. Le vers claudélien atteste précisément d'un excès d'amour. Ysé et Mesa sont réunis (phénomène de réunification) par leur amour et trouvent l'un dans l'autre la force qu'il leur faut pour affronter les aléas de la vie. Un tel foisonnement amoureux peut aisément être comparé à l'amour mystique écartelé entre plaisir et plénitude. Marina Hands prétend d'ailleurs qu'Ysé et Mesa sont gémellaires dans leur quête d'absolu (humain pour l'une et divin pour l'autre), de sacrifice et d'abnégation.

---

[16] Gérald ANTOINE, *Paul Claudel. Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012 (coll. Folio), p. 149.
[17] Sever MARTINOT-LAGARDE dans *Hommage à Jean-Louis Barrault*, *Op. cit.*, p. 44.
[18] Comparaison établie par Arnaud Laporte dans Arnaud LAPORTE, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », https://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares (page consultée le 9 avril 2017).
[19] Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Chiron, 1995, p. 19.

Précisons dès maintenant qu'Yves Beaunesne a choisi de privilégier la simplicité ; ce qui met en exergue le caractère mystique de l'œuvre claudélienne. La scénographie est composée de voiles de bateaux, de lampes funéraires et de lits adultères. Soulignons que ces lieux correspondent à ceux de l'opéra romantique wagnérien *Tristan und Isolde*. Ce parti pris singulier permet de mettre prioritairement en avant le désir de trois hommes pour une seule femme : Ysé. Tous entendent posséder cette femme au regard noir, à la fois farouche démon et ange docile. Ils y parviendront d'ailleurs chacun à leur tour. Cependant, la funeste et interdite héroïne, inlassablement en quête d'absolu et de liberté, finira par les quitter. Pour autant, ces trois hommes parviendront tout de même à réaliser différemment leur désir :

- la possession du mari et père de famille : de Ciz ;
- la possession de l'homme malsain et dangereux : Amalric ;
- la possession de l'amour passionnel : Mesa.

Selon Éric Ruf, interprète de Mesa, les protagonistes de *Partage de midi* s'apparentent à un quatuor au sein duquel chaque instrument peut transposer à vue afin de pouvoir jouer la partie de l'autre. Il en va de même pour le sexe de ces personnages qui fluctue le long d'une frontière qui n'a de cesse de se renouveler. Roland Barthes affirme que les protagonistes raciniens, sous le poids du destin, changent de sexe au cours de la tragédie. Dans *Partage de midi*, Ysé se définit comme un homme et Mesa découvre la possession corporelle. Cette bestialité et cette monstruosité animale et sexuelle sont, nous semble-t-il, parfaitement démontrées par la danse contemporaine dans cette mise en scène d'Yves Beaunesne.

Pourquoi le théâtre a-t-il besoin de la danse contemporaine et vice versa ? Pourquoi la littérature requière-t-elle le corps dansant[20] ? Comment ces deux arts se nourrissent-ils l'un l'autre ? Dans la seconde partie de notre étude, c'est par le biais de la poétique théâtrale et de la théâtralité que nous allons, dès maintenant, tenter de répondre à ces questions.

[20] Alice GODFROID, « Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? » in Magali Nachtergael et Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 28.

## 2. La danse contemporaine et le théâtre contemporain

Bien que virtuel, l'écrivain est un danseur. La danse constitue l'origine de l'écriture. Cette danse est certes infime mais cette « infradanse » est composée de flux qui traversent, mouvementent « le corps interne » et s'insinuent « jusque dans la main écrivant ». L'écriture littéraire ne s'apparente pas à une orchestration de froids « mentaux ». Elle est davantage un geste physique et articulatoire[21]. L'écriture n'est pour autant pas une chaire destinée à exposer les corps. Dans ses entreprises poétiques et au-delà de la « poésie », « ses couches sémantiques s'étayent sur un champ de sentis pré-verbaux fortement potentialisés, et tant condensés qu'ils transpirent par-delà le sens et nous touchent directement, empathiquement »[22].

« 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

[21] Alice GODFROID, « Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? » in Magali Nachtergael et Lucille Toth, *Op. cit.*, p. 28.
[22] *Ibid.*, p. 29.

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, 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 ».[23]

Que désigne, lexicalement parlant, le terme « poétique » ? Le « poétique » est un terme à la destinée étonnante. Selon Martin Rueff (philosophe, traducteur et poète canadien et français), ce qui est « poétique », c'est actuellement un parfum, une voiture, un paysage, un film, une silhouette, une robe mais jamais le poème ! L'adjectif « poétique » n'est aujourd'hui jamais assimilé à la poésie. L'unique façon de disserter sur le « poétique » est de le rechercher publiquement chez les non-poètes. Les non-poètes produisent (*poeïn*) du « poétique », c'est-à-dire qu'ils s'octroient le prédicat « poétique » soustrait au poème. Pourquoi parvenons-nous si difficilement à envisager que le poème soit le lieu propre du « poétique » ? Le terme « poétique » est employé simultanément de façon évaluative et descriptive. « Poétique » est un terme autant descriptif (d'objets) qu'évaluatif (qualité des objets décrits). Quant aux émotions ressenties face à un poème ou à une scène singulière de théâtre, elles sont, selon Martin Rueff, hétérogènes. C'est ainsi qu'il distingue le langage de la modalité de la (sur-) présence scénique. La poétique tente précisément de cerner ce qui, au sein d'une œuvre d'art, parvient à nous émouvoir[24]. 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 émus par des corps scéniques parlants. L'émotion

[23] Gabriel Dufay lit un texte inédit intitulé « Quand un ange passe par la scène ».
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
**de 57 min. 06 sec. à 1h 00 min. 51 sec.**
[24] Laurence LOUPPE, *Op. cit.*, p. 19.

naît ainsi d'une rupture entre le langage / le sens et le corps. En témoignent les moments de silence (*aposiopèse*) ou de surprise face à l'être aimé. *Partage de midi* de Paul Claudel en est un bel exemple.

Venons-en, dès à présent, à ce constat énoncé par Denis Guénoun (professeur émérite de littérature française et de théâtre à la Sorbonne) : par essence, l'écriture théâtrale est poétique. À l'instar de *Partage de midi* de Paul Claudel, les grands textes théâtraux sont des poèmes. Ce postulat semble de prime abord davantage concerner la tragédie, le genre noble et majeur par excellence. Contrairement aux idées communément reçues, la prose nait, est issue et dérive de la poésie. En effet, au théâtre notamment, le poème constitue le dire inaugural. Les écrits fondamentaux tels que la Bible, *l'Iliade* ou *l'Odyssée* homérique sont des poèmes. La prose s'apparente à une pulsion, à une tendance et, selon Walter Benjamin, à une idée qui éclot au cœur même de la pratique poétique. Pour le philosophe précité, « la prose est l'idée poétique même, l'idée poétique par excellence, l'excellence poétique »[25]. Ceci étant dit, pourquoi le poème se dit-il à voix haute et pourquoi se donne-t-il à voir et à entendre dans cet espace particulier de monstration qu'est le théâtre ? Pourquoi le théâtre, pour se définir en tant que « théâtre », fait-il appel et sollicite-t-il le poème ? Pourquoi le poème est-il autant désiré par le théâtre et inversement, qu'est-ce-qui est théâtral dans le poème ?

Selon Denis Guénoun, le théâtre ne veut rien et n'est rien. L'essence du théâtre est le poème. En d'autres termes, le théâtre est le mouvement qui vise à exposer le poème. De ce constat liminaire, découlent des propositions secondaires :

- le théâtre expose le poème et vise à l'exposition poétique : pourquoi le poème désire-t-il le théâtre ? Autrement dit, quelle est la force proprement scénique de la poésie (verbale) ? Comment et pourquoi le dire poétique fait-il théâtre ? Pour tenter de répondre à ces questions, Denis Guénoun choisit de s'axer sur *l'hypotypose*. Cette figure de rhétorique et de pensée décrit une chose d'une manière si intense qu'elle apparaît, aux yeux des spectateurs, animée et pleinement vivante[26]. Le théâtre prend véritablement au mot *l'hypotypose*. Ce désir poétique de (re-) présenter une *opsis* (une « mise en scène ») sans lequel le poème n'existe vraisemblablement pas, le théâtre le prend pleinement en charge, « le littéralise, l'incorpore et relève son défi »[27].

[25] « L'idée de la poésie est la prose ». W. Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, 1986, p. 150 ».
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
[26] « M. Jarrety (dir), Lexique des termes littéraires, LGF 2001, p. 218 ».
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
[27] *Idem*

- comment le théâtre défie-t-il *l'hypotypose*, intrinsèquement liée au poème ? Il ne suffit sans doute pas de mettre scéniquement en exergue le dire pour que cela s'apparente à un acte théâtral. Selon les auteurs classiques, la notion qui articule le dire poétique et la présentation qui le met au jour est l'action[28]. En effet, par le théâtre, le poème est mis en action(s) et en *dramata*. C'est un moyen d'action grâce auquel le « théâtre » perpétue le désir qui, en tant qu'*hypotypose*, « creuse le poème »[29].
- le mouvement qui tend vers l'expression commune – en l'occurrence la prosaïsation – se trouve vraisemblablement au cœur même de la langue poétique et au plus profond de la tragédie.
- si, en tant que poème scénique, le poème est dit sur scène, « ce n'est pas […] selon le schème de l'incarnation. S'incarne ce qui n'est pas physique, au départ, pour le devenir, comme incarné »[30]. *À contrario*, le poème uniquement parlé ou silencieusement pensé est bel et bien physique. De l'audible au visible, du pensé à l'*opsis* et au spectacle, il y a un transport et un transfert du mode verbal ou pensé au mode physique et visuel. Quand le visible devient poétique et se donne à lire et à voir comme poème – poème physique, visuel et scénique -, une métaphore physique et un transfert matériel adviennent de corps à corps sur scène. Dans un corps montré, la métaphore scénique donne précisément à voir un autre corps qui physiquement le travaille. « La présence physique déploie un changement de présence, le tremblement présent d'un imprésent qui le présente, une figure matérielle sur la scène. Ce que je vois, intégralement visible, là, se produit comme l'autre *qu'il est*. Le présent, non seulement creusé par l'absence, mais le présent affirmé comme présence par ce qui le transporte »[31].

[28] « Gabriel Dufay, du point de vue de l'acteur, écrit : « La poésie est pour moi du domaine de l'indicible et de l'invisible ». Dans ce cas, l'hypotypose – et le théâtre – se donnent le défi de *mettre sous les yeux* cet invisible-là. G. Dufay, *Hors-jeu, Des masques à abattre*, Les Belles Lettres 2014, p. 154. Et aussi D. G., *L'Exhibition des mots*, Circé-Poche 1998, pp. 25 sq. »
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
[29] « On se souvient peut-être que, selon Aristote, l'hypotypose produite ainsi par l'action résulte d'une sorte d'hypotypose inversée dans le processus d'écriture, le poète devant se mettre les choses « devant les yeux » (*pro ommatôn*) pour en composer correctement la représentation. *Poétique*, 17, 1455 a 24. Sur l'action comme mise en présence, cf. Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943), Aubier-Montaigne 1968, I, 1, pp. 15 sq. »
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
[30] *Idem.*
[31] *Idem.*

- les métaphores scéniques font ou s'apparentent à une poésie matérielle. C'est précisément le statut actorial que d'habiter un tel acte. L'acteur qui joue est à la fois l'acte poétique et la métaphore scénique : « présent dans son transfert d'être qui le pose et le présente, et en ce sens, d'autant plus comédien qu'il se distingue du rôle en le métaphorisant, ou en l'euphorisant, en le présentant dans sa présence, et par là, affirmant sa vie sur scène comme sortie hors du destin de la fable – salut par le jeu »[32].

Denis Guénoun définit la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel avec Éric Ruf et Marina Hands comme étant son souvenir « le plus fort » en termes de « poésie scénique »*[33] :

« 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.

A 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 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

[32] Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
[33] *Idem.*
* **de 31 min. 50 sec. à 33 min. 12 sec. (1 min. 30 sec).**

longtemps. Fixes, debout, enlacés, disant longuement le poème,

Claudel en haut de son art

(poétique).

Il a été pris par l'ivresse émotionnelle et a reçu « 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. Comment se fait-il que le poème contienne une telle force de jeu ? Comment le dire poétique active-t-il l'acte actorial ? « Par quoi un acteur est-il mû, qui vienne du poème, et qui se mue en jeu, en théâtre ? »[34].

Selon Éric Ruf, le théâtre poétique est le grand théâtre, le théâtre difficile qui demande de grands acteurs. Encore faut-il définir toutes ces notions ! Toujours est-il que le théâtre poétique est intrinsèquement lié au secret et à l'indéfini (-ssable). La langue poétique, quant à elle, serait capable de dire le monde sans toutefois l'enfermer dans des mots ou des explications. Les grands dramaturges sont ceux qui parviennent à faire alterner l'encre blanche avec l'encre noire[35]. Les acteurs sont tributaires de cette alternance de laquelle ils doivent, par leur jeu et leur interprétation, rendre compte.

Comment jouer et interpréter cette scène de copulation entre Mesa et Ysé durant laquelle les deux protagonistes opèrent un *coït* dans le cimetière d'Hong-Kong ? L'acte théâtral dont il est question ici est long et prend du temps. Il faut nécessairement le figurer, le représenter et l'inventer. Comment réinventer un tel acte de représentation en représentation ? Rappelons que le grand art de l'acteur est le *hic et nunc*, autrement dit faire croire au spectateur que la phrase qui vient d'être prononcée est dite pour la première fois. Comment toucher le sol d'une réalité commune dans laquelle le spectateur soudainement se reconnaît ?

---

[34] Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*

[35] Éric Ruf cite Gabriel Dufay qui, lui-même, cite *La brûlure du monde* de Claude Régy (2011) : « dans tout texte de théâtre, il y a toujours un texte à l'encre noire et un texte à l'encre blanche ».
Selon Gabriel Dufay, l'encre noire renvoie aux mots qui sont présentés sur le papier.
L'encre blanche, quant à elle, désigne ce qui se cache et se trame entre les mots (tous les mystères, les silences, les interrogations qui ne sont pas psychologiques).
Selon lui, cette encre blanche correspond aussi l'endroit poétique.
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*

Selon Éric Ruf, l'acteur est un singe non savant qui réussit à rendre sacrées les choses vulgaires et faire rire des choses sacrées*[36]. Le corps actorial doit avoir l'intention « de ne pas avoir d'intention et de libérer une multiplicité et une hétérogénéité de signes ayant leur destin propre »[37]. Avec Christian Gonon (de Ciz), Hervé Pierre (Amalric) et Marina Hands (Ysé), il y a vraisemblablement eu un cénacle de singes en cage tout à fait compatibles. « 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 »*[38]. Le grand théâtre poétique est, *in fine*, celui qui demande le plus d'efforts de construction avant de goûter ultérieurement au bonheur d'une non-maîtrise qui valide alors l'émotion fulgurante et l'interprétation individuelle ou commune du spectacle.

Si Éric Ruf définit l'acteur comme étant un « porteur d'eau » de la langue poétique, il en va de même pour le chorégraphe Merce Cunningham quant à l'art de la danse : « Oui, il est difficile de parler de danse. C'est un objet non pas tant léger qu'évanescent. Je compare les idées sur la danse, et la danse elle-même, à de l'eau »[39]. Face à une énigme telle que celle de figurer un *coït* dans un cimetière, que peut faire le corps ? Étant libre de toute intimité, il peut être actif et pleinement livré à la passion. En d'autres termes, le corps peut « montrer sans démontrer, sans dire, faire que la chose existe sans justifier son existence par une quelconque utilité, pas même celle de distraire – ou bien aussi distraire. Faire et non re-faire le monde. Exister comme évènement du monde, non sa simulation »[40]. En tant que passage, le corps s'apparente à une « paroi poreuse entre deux états du monde ». Par le souffle, le corps, tant du comédien que du danseur, devient un « corps-filtre » par lequel « les sensations se tamisent et déposent peu à peu des brides essentielles de savoir »[41].

Posons-nous dès lors une ultime question relative à la matérialité corporelle. Comment actuellement définir le terme de « théâtralité » ? Faut-il en parler au singulier ou au pluriel ? La théâtralité est-elle seulement propre au théâtre ? « Est-elle une qualité (au sens kantien du terme) qui serait pour ainsi dire préexistante à l'objet dans lequel elle s'investit, une condition d'émergence du théâtral ? Ou serait-elle plutôt une conséquence d'un certain processus de théâtralisation qui

---

[36] * Éric Ruf s'inspire de la définition de Valère Novarina de Louis de Funès : « C'est un singe très saint, qui rend très saintes les choses comiques et très comiques les choses sacrées »
Valère NOVARINA, « Pour Louis de Funès », in *Le Théâtre des paroles*, POL 1989, p. 148.
*** de 1h 44 min. 28 sec. à 1h 46 min. (1 min. 30 sec.)**
[37] Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 21.
[38] Intervention d'Éric Ruf à 1h 51min. 45'.
Denis GUÉNOUN, *Op. cit.*
*** de 1h 51 min. 36 sec. à 1h 52 min. 06 sec. (20 sec.)**
[39] Michèle Febvre cite en épitaphe *Le danseur et la danse* de Merce Cunningham (Belfond, 1980) dans Michèle FEBVRE, *Op. cit.*
[40] Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 20.
[41] Laurence LOUPPE, *Op. cit.*, p. 84.

porterait sur le réel ou sur le sujet ? »[42]. Tenter de cerner la théâtralité, c'est accepter de se prêter au jeu du flou et de l'obscur tant ce concept est ambivalent et ambigu. Les gens de théâtre sont d'ailleurs tout aussi indécis que les chorégraphes à ce propos. Selon Jean Jachymiak, le terme « théâtralité » apparaît historiquement afin de distinguer le théâtre de la littérature[43]. Paradoxalement, Michel Bernard prétend que la « théâtralité » n'est absolument pas un impératif catégorique car il peut tout à fait être rejeté par les praticiens[44]. Michel Bernard entend mettre en exergue les fondements de la « théâtralité », autrement dit ce qui dans le corps permet l'exercice de la pratique théâtrale[45]. Selon lui, la difficulté quand il s'agit de cerner ce qu'est la « théâtralité » réside d'une part dans le fait que ce concept est doublement signifiant et d'autre part dans le fait que le statut du corps énonciateur est équivoque. Comme la corporéité s'avère traversée par un désir de langage, la « théâtralité » proviendrait des paradoxes de la voix et de la « transvocalisation » qui en est le changement visible. La voix renvoie vraisemblablement dès lors à l'énergie respiratoire, énonciatrice et ex-pressive qui constitue notre corporéité. Elle se situe donc dans un entre-deux entre le langage et le corps car elle est bivalente de sens et de force, de discours et de désir. La voix

---

[42] « FERAL Josette, "La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral", *Poétique*, Editions du Seuil, sept. 1988, p. 347-361 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 43.

[43] « JACHYMIAK Jean, "Sur la théâtralité", *Littérature, Science, Idéologie*, 1972, n°2, p. 49 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 44.

[44] « BERNARD Michel, "Essai d'analyse épistémologique de la théâtralité ou les pièges de la dérive d'un concept fluent", Communication présentée au Collège International de Philosophie à Paris à l'occasion du *Colloque sur Philosophie et théâtralité*, janvier 1991, texte dactylographié, 8 p. ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 44.

[45] « BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, Coll. "Corps et culture", Paris, 1976, p. 33 ».
« Poser la corporéité comme lieu d'émergence de la théâtralité rencontre d'ailleurs tout à fait le questionnement qui travaille tout le théâtre contemporain. On se rappellera avec profit que les recherches des praticiens sur la spécificité du théâtre ont fait une large part aux questions sur la corporéité de l'acteur, que ce soit Meyerhold avec le corps-machine. Artaud et son athlétisme affectif suivi en ligne directe par Grotovski ; et aujourd'hui Eugénio Barba et la prise en compte du corps de l'acteur oriental comme fondement d'une réflexion sur la formation du comédien. Tous, à des degrés divers, se sont posés et posent encore la question du corps théâtral, point d'ancrage de la théâtralité - à tel point d'ailleurs que l'on a pu assister ces dernières décennies à une surenchère de théâtre dit corporel.
De plus, faut-il ajouter que la sémiotique du théâtre a constamment buté sur la corporéité de l'acteur et n'a jamais tenu ses promesses quant aux recherches à développer ; les quelques rares tentatives amorcées dévoilent surtout les difficultés et "les problèmes d'une sémiologie du geste théâtral" (Pavis P., *Voix et images de la scène*, PUF, 1985) Comme l'a très justement souligné Anne Ubersfeld, "[l]e comédien est le lieu même de l'équivoque de la théâtralité" (*L'école du spectateur*, Ed. Sociales, 1981, p. 166). En effet, la corporéité de l'acteur est, tout à la fois, sémiotisée (du dedans ou du dehors par celui qui fait ou par celui qui regarde), et elle échappe à l'ordre du signe par l'irruption inévitable d'une corporéité expressive et pulsionnelle appartenant au propre de l'acteur ; corporéité ambiguë et indécidable, tissée de l'histoire singulière – liée elle-même au social et à l'institution théâtrale- et de la fiction. Pour le sémiologue, le corps de l'acteur se tient entre signe et stimuli, bref entre sens et sensation. La corporéité est irréductible à la seule production de sens. Là, me semble-t-il, se rencontrent, en dehors du problème du mimétique, la corporéité théâtrale et la corporéité dansante. Que se passe-t-il en effet, quand, sans jouer le jeu mimétique, la corporéité dansante projette plus que ce qu'elle fait ? ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 46.

est simultanément support langagier et éclatement sonore, autrement dit vecteur du symbolique et porteuse du sens. Loin d'être uniquement théâtrale, la voix est aussi prégnante et travaillée dans le silence relatif des corps dansants. La voix permet donc *in fine* de com-prendre n'importe quelle ex-pression.

Michel Corvin, quant à lui, prétend dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*[46] que la théâtralité existe dès qu'un émetteur s'adresse à un récepteur. C'est la condition *sine qua non* pour qu'il y ait « théâtralité » et cette distanciation fonde en elle-même le théâtre. Josette Féral le rejoint d'ailleurs sur ce point. En effet, elle pose l'opposition regardant / regardé comme postulat préalable à la « théâtralité »[47]. Par conséquent, la « théâtralité » est intrinsèquement liée au regard. Ce regard génère un espace autre qui devient l'espace (virtuel) de l'autre et fait ainsi place à l'altérité du sujet et à l'émergence de la fiction.

Par ailleurs, la théâtralité a maille à partager avec les techniques de simulation. Ce concept est autant lié à la feintise ludique partagée (expression chère au théoricien littéraire Jean-Marie Schaeffer) qu'à l'artifice du jeu théâtral. Si la « théâtralité » se définit en termes d'énonciation théâtrale, il est alors possible de dégager des théâtralités singulières, à l'instar de celle de Patrice Chéreau ou d'Yves Beaunesne par l'identification du type de jeu, le rapport au texte, à l'espace et au langage, autrement dit à tous les éléments qui ont trait au spectaculaire. En définitive, la « théâtralité » est, selon Michel Corvin, « présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque »[48].

Cette complexité définitoire de la « théâtralité » ne constitue-t-elle justement pas tout l'intérêt de ce concept ? Quand les arts se rencontrent, quand la musique se fait théâtre, quand la danse s'affranchit de codes préétablis, quand la Performance revendique une transdisciplinarité caractérisée par l'« inquiétante étrangeté » freudienne[49], quand les arts scéniques font fi des frontières, quand les matériaux du spectaculaire se visitent, se fascinent et s'interpénètrent au profit d'une "théâtralité" généralisée, d'une "dansité" ou d'une "orchéosalité"[50] ?

---

[46] « CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Editions Bordas, Paris, 1991 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 48.
[47] « FERAL Josette, "La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral", *Poétique*, op. cit. [Editions du Seuil, sept. 1988], p. 347-361 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 48.
[48] « *Idem* [*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*], p. 821 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 50.
[49] Concept freudien de l'UNHEIMLICHE cité par Michèle Febvre dans Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 44.
[50] « Terme que proposait Michel Bernard lors d'une table ronde sur le thème de "Corporéité et représentation". Colloque par le C.I.R.A.D.E. à Montr2al, 13-14 juin 89. Communication publiée sous le titre : "De la corporéité comme anticorps ou la subversion esthétique de la catégorie

**Conclusion**

Comment la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel (2007/Comédie-Française et 2009/Théâtre Marigny) démontre-t-elle une figuration particulière et singulière du corps et redéfinit-elle, par le biais de la danse contemporaine, le « corps à corps » en « cœur à cœur » ? Telle était la problématique que nous avons traitée lors de cette journée d'études organisée à Arras.

Pour ce faire, notre étude s'est divisée en deux parties. La première d'entre elles s'est spécifiquement focalisée sur la mise en scène d'Yves Beaunesne de ce drame claudélien. Yves Beaunesne fut jadis l'assistant à la mise en scène de Patrice Chéreau et cela se ressent dans ses choix esthétiques. En effet, le corps occupe une place capitale dans sa démarche artistique. C'est pourquoi il fait appel à un « conseiller chorégraphique » : Frédéric Seguette. Soucieux de faire entendre la violence et la cruauté de la langue claudélienne, ledit metteur en scène privilégie l'interprétation des comédiens plutôt que l'exubérance des décors. Figurer un *coït* dans le cimetière d'Hong-Kong peut être malaisé. C'est la raison pour laquelle il se réfère à un chorégraphe pour pleinement exprimer la prégnance du désir que ressent (réciproquement) Mesa pour Ysé. En outre, Yves Beaunesne prétend que c'est Paul Claudel lui-même qui, en tant qu'homme de plateau, a mûri et pensé son théâtre pour favoriser le souffle et la respiration des acteurs. En cela (notamment), la dramaturgie claudélienne diffère grandement du théâtre classique français.

La seconde partie, quant à elle, a abordé la thématique de la danse contemporaine. Nous nous sommes ainsi attardés sur l'apport de cette discipline au travail fourni par Yves Beaunesne. Les concepts de « poétique » et de « théâtralité » choisis pour approcher cette alliance singulière entre le théâtre contemporain et la danse contemporaine sont certes complexes à définir mais - ô combien - fascinants et foisonnants. Après tout, la difficulté n'est-elle un stimulant pour et dans la recherche scientifique ?

traditionnelle de corps", *Le corps rassemblé*, Montréal, Editions Agence d'Arc, 1991, p. 112 ».
Michèle FEBVRE, *Op. cit.*, p. 45.

**Bibliographie**


Gérald ANTOINE, *Paul Claudel. Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012 (coll. Folio).

Régis BURNET, « Paul Claudel. La foi prise au mot », https://www.youtube.com/watch?v=84ZA9AmFWyY (page consultée le 15 avril 2017).

Hélène CHEVRIER, *Théâtral Magazine*, Paris, n°12, été 2007.

COMÉDIE POITOU-CHARENTES, « Yves Beaunesne. Le partage de midi », http://www.comedie-pc.fr/Le-partage-de-midi (page consultée le 15 avril 2017).

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », https://vimeo.com/152403822 (page consultée le 10 avril 2017).

Gérard-Denis FARCY et Jean-Louis LIBOIS, *D'un Chéreau l'autre*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012 (Coll. Double Jeu Théâtre/Cinéma).

Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Chiron, 1995.

*Hommage à Jean-Louis Barrault*, n° 187, Paris, Société Paul Claudel, 2007 (coll. Bulletin de la Société Paul Claudel).

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

Arnaud LAPORTE, « Table-ronde Théâtre / Partage de midi, Les égarés », https://www.franceculture.fr/emissions/tout-arrive/table-ronde-theatre-partage-de-midi-les-egares (page consultée le 9 avril 2017).

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

Magali NACHTERGAEL et Lucille TOTH, *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.

Sophie PROUST, « Une autre solitude », http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/Une_autre_solitude.pdf (page consultée le 8 avril 2017).

TOUTELACULTURE, « Partage de midi de Beaunesne : la sobriété au service de la densité », toutelaculture.com/.../partage-de-midi-de-beaunesne-la-sobriete-au-service-de-la-densite/ (page consultée le 15 avril 2017).