



**HAL**  
open science

# L'hybridité de la voix actoriale : “ le parlé-chanté ” : Marina Hands et Éric Ruf dans Phèdre de Jean Racine et Partage de midi de Paul Claudel

Marine Deregnoncourt

## ► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. L'hybridité de la voix actoriale : “ le parlé-chanté ” : Marina Hands et Éric Ruf dans Phèdre de Jean Racine et Partage de midi de Paul Claudel. *Singing Speech and Speaking Melodies: Musical Theatre (1650-1918)*, Massimiliano Sala, May 2019, Oviedo, Espagne. halshs-02869944

**HAL Id: halshs-02869944**

**<https://shs.hal.science/halshs-02869944>**

Submitted on 16 Jun 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.

Communication du vendredi 10 mai 2019 au colloque :

« Singing Speech and Speaking Melodies :

Musical Theatre (1650-1918) »

Texte lu par Michela NICCOLAI (IHRIM, Lyon 2 / LaM, ULB)

Texte de présentation de Marine DEREGNONCOURT, doctorante à :

L'Université du Luxembourg

(Sous la direction de Madame Sylvie Freyermuth)

En cotutelle avec l'Université de Lorraine, Metz

(Sous la direction de Monsieur Pierre Degott)

**L'hybridité de la voix actoriale : « le parlé-chanté » :**

**Marina Hands et Éric Ruf dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel**

Dans la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine (Théâtre de l'Odéon, Paris, 2003) et d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel (Comédie-Française, Paris, 2007 et Théâtre Marigny, Paris, 2009), la voix actoriale de Marina Hands (Aricie dans le premier spectacle et Ysé dans le second) et Éric Ruf (Hippolyte dans le premier spectacle et Mesa dans le second) interroge et fascine le spectateur. En effet, ces deux acteurs parlent-ils ou chantent-ils ? Comment le phénomène hybride du « parlé-chanté » apparaît-il sur scène ? La communication que nous vous proposons pour tenter d'apporter humblement notre pierre à l'édifice de ce colloque cherchera à répondre précisément à ces deux questions centrales.

Nous allons procéder en trois temps. Tout d'abord, les deux premières parties s'intéresseront à l'une et à l'autre création scénique. Nous nous attacherons à démontrer comment les metteurs en scène susmentionnés travaillent la langue racinienne et claudélienne avec ces deux acteurs pour en arriver à postuler que les deux pièces de théâtre constitutives de notre corpus peuvent être aisément assimilées à un opéra syllabé à défaut d'être chanté. Dans une troisième et ultime partie davantage synthétique, nous aborderons la notion de « monstre sacré » et nous l'appliquerons à Marina Hands et à Éric Ruf car ces deux acteurs se révèlent capables de chanter la langue versifiée.

### **1. La mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine (Théâtre de l'Odéon, Paris, 2003) : Hippolyte (Éric Ruf) et Aricie (Marina Hands)<sup>1</sup>**

À la suite d'Olivier Pot<sup>2</sup>, Marc Fumaroli affirme que, dans *Phèdre* de Jean Racine, la tentation opératique se manifeste par une « pièce dans la pièce » de laquelle Hippolyte et Aricie sont les protagonistes phares<sup>3</sup>. Sous l'égide virgilienne et plutarquéenne, Hippolyte et Aricie forment un couple mythique et pastoral uni par un amour pur, innocent, pleinement réciproque et partagé. Dès la scène 1 de l'acte I, par le décor mythologique et les références incessantes à *l'Aminte* du Tasse, les confidences d'Hippolyte à Théramène (son gouverneur) témoignent de la séduction propre au théâtre musical et pastoral. Dans la première scène de *l'Aminte*, Daphné cherche à convaincre Silvia de renoncer à sa farouche virginité et à s'abandonner à l'amour. L'esprit du théâtre musical peut se résumer comme suit :

---

<sup>1</sup> Patrice CHÉREAU, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004, 2h20 [DVD].

<sup>2</sup> Olivier POT, « Phèdre ou le suicide de la tragédie », *Travaux de littérature*, VI (1993), p. 159-172.

<sup>3</sup> Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 513.

« Ne t'aperçois-tu point que tout aime ici-bas ?

Que l'Amour seulement règne dans la nature ?...

Et toi, plus fière qu'eux, à l'amour plus rebelle,

Tu ne conçois pour luy qu'une haine immortelle... »<sup>4</sup>.

Les vers subséquents de Théramène y font directement écho, tout en étant adaptés au cadre noble du genre tragique :

« Quels courages Vénus n'a-t-elle point domptés !

Vous-même où seriez-vous, vous qui la combattez... (I, 1, vv. 123-124) »<sup>5</sup>.

Cependant, Théramène sait pertinemment que toute tentative de persuasion se soldera par un échec car Hippolyte est déjà amoureux. Par pudeur virginale et dévotion à Diane (déesse de la chasse), il ne l'a simplement pas encore avoué à son gouverneur. Soit ce vers à la fois monstrueux et mélodieux du jeune prince : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. (IV, 2, v. 1112) »<sup>6</sup>.

Au gré de leurs rendez-vous furtifs<sup>7</sup>, Hippolyte et Aricie introduisent « les douceurs du lyrisme pastoral, jusque dans les inflexions mélodieuses de l'alexandrin [...] On imagine aisément ce qu'aurait pu devenir le génie de Racine appliqué à des livrets d'opéra »<sup>8</sup> :

« Présente, je vous fuis ; absente, je vous trouve ;

Dans le fond des forêts votre image me suit ;

La lumière du jour, les ombres de la nuit,

---

<sup>4</sup> Marc FUMAROLI, *Op. cit.*, p. 514.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Olivier POT, *Op. cit.*, p. 161.

<sup>8</sup> Marc FUMAROLI, *Op. cit.*, p. 514.

Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite,

Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte (II, 2, vv. 542-546) »<sup>9</sup>.

Par ailleurs, selon Roland Barthes, sous le poids du destin, les protagonistes raciniens changent de sexe au cours de la tragédie<sup>10</sup>. Jean Racine entend « déféminiser » Hippolyte en le rendant (réciproquement) amoureux d'Aricie. Cette dernière se confie à sa préceptrice Ismène en ces termes et paraît ainsi « se masculiniser » :

« Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée

D'arracher un hommage à mille autres offert,

Et d'entrer dans un coeur de toutes parts ouvert.

Mais de faire fléchir un courage inflexible,

De porter la douleur dans une âme insensible,

D'enchaîner un captif de ses fers étonné,

Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :

C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite »<sup>11</sup>.

Preuve s'il en est, vu ce qui précède, que le fantôme de l'Opéra règne sur ce spectacle et qu'il faut pour l'incarner des acteurs androgynes et singuliers. En janvier 2003, quand il monte *Phèdre* de Jean Racine aux Ateliers Berthier, Patrice Chéreau n'hésite pas à recourir à son vécu à l'opéra car il se rend compte que la langue racinienne s'apparente à une succession d'*arias* et de silences<sup>12</sup>. Dès lors,

---

<sup>9</sup> Marc FUMAROLI, *Op. cit.*, p. 514.

<sup>10</sup> Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 21.

<sup>11</sup> Nous soulignons.

Jean RACINE, réplique d'Aricie à Ismène, *Phèdre*, Acte II, Scène 1, v. 446-453.

Anne RÉGENT et Laurent SUSINI (éd.), *Phèdre. Racine*, Paris, Larousse, 2006, p. 57.

<sup>12</sup> Bonus des répétitions dans Patrice CHÉREAU, « *Phèdre de Jean Racine*, Paris, ARTE, 2004 [DVD].

une réplique n'est jamais spontanée. Elle jaillit à la suite d'une réaction ou d'une idée, sans pour autant l'explicitement intelligiblement. « Un silence la précède ou la suit, un jeu de scène l'interrompt, un geste la connote ou l'infirmes »<sup>13</sup>. D'où l'importance des scènes d'aveux dans cette tragédie, notamment d'Hippolyte et Aricie<sup>14</sup>. Leur amour contrarié fait, dans cette mise en scène, l'objet de scènes physiques et violentes au cours desquelles Marina Hands et Éric Ruf font voir, au travers de leurs gestes et de leurs trajectoires, amplifiées par la longueur du dispositif bi-frontal, la lourdeur de l'incarnation du pouvoir, en l'occurrence Thésée (interprété par Pascal Gregory). Patrice Chéreau souhaite dès lors faire entendre les désirs réprimés d'Hippolyte et Aricie et ré-ouvre ainsi la pièce non seulement à l'interprétation et à l'émotion du public mais aussi « à une écoute contemporaine de la tragédie racinienne »<sup>15</sup>.

Par sa lecture singulière de cette œuvre, Patrice Chéreau opère un décentrement fondamental. L'attention du spectateur se voit focalisée, certes sur Phèdre mais aussi (et peut-être surtout et ce, de manière inédite) sur Hippolyte, « malheureux amant d'Aricie »<sup>16</sup>. Patrice Chéreau repart du titre originel, à savoir *Phèdre et Hippolyte* et rend cette « alliance miroir »<sup>17</sup> centrale de sa dramaturgie. Cette source lui permet de faire jaillir la violence de désirs croisés, pluriels, coupables, impossibles et funestes. Le metteur en scène est donc fasciné par le

---

En cela, Patrice Chéreau se pose en digne héritier de Jean-Louis Barrault :

Jean-Louis BARRAULT, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Paris, Seuil, 1972.

Confidence, le jeudi 7 mars 2019, de Valérie Nègre (assistante à la mise en scène de Patrice Chéreau pour *Phèdre* de Jean Racine) au sujet de Patrice Chéreau : « Sans *Phèdre* en 2003, il n'aurait pas mis en scène *Tristan und Isolde* de Richard Wagner en 2007 ».

<sup>13</sup> Patrice CHÉREAU, *Chéreau. De Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peer Gynt. Les Paravents. Le théâtre lyrique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986 (Coll. Les voies de la création théâtrale), p. 37.

<sup>14</sup> **Montrer une photo extraite de la mise en scène.**

<sup>15</sup> Manon WORMS, « *Phèdre* : ensanglanter Racine », <http://chereau-en-son-temps.eklablog.com/phedre-ensanglanter-racine-par-manon-worms-a126345564> (page consultée le 12 avril 2019).

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.*

personnage d'Hippolyte, lequel incarne l'absolu et dont la seule faiblesse est d'être victime de l'amour. Tel est le pivot de la mise en scène chéraldienne de cette tragédie racinienne.

## 2. La mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel (Comédie-Française, Paris, 2007 et Théâtre Marigny, Paris, 2009) : Mesa (Éric Ruf) et Ysé (Marina Hands)<sup>18</sup>

Selon Violaine Anger, Paul Claudel réfléchit sur le rôle de la musique au théâtre. Comment comprendre la « musique » au « théâtre »<sup>19</sup> ? Où faut-il situer la frontière entre « la parole » et « la musique » ? Même si la musique est fréquemment considérée comme un langage autonome, cette opposition demeure extrêmement complexe. En effet, la parole et la musique contiennent toutes deux un élément sonore. Le dramaturge réfléchit dès lors sur cette opposition qui s'avère poreuse et fluctuante. *Partage de midi* esquisse justement un imaginaire de la diction spécifique. En effet, cette œuvre réinvente la différenciation entre le parlé et le chanté et tente ainsi d'élaborer sa propre poétique.

Pour rédiger cette pièce de théâtre, Paul Claudel s'est basé sur *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. En effet, tout comme *Phèdre* de Jean Racine, *Partage de midi* répond à tous les critères d'un poème symphonique, voire d'un opéra, syllabé à défaut d'être chanté :

---

<sup>18</sup> Yves BEAUNESNE, *Partage de midi de Paul Claudel*, Paris, Comédie-Française, 2007, 2h25 [DVD].  
**Montrer une photo extraite de la mise en scène.**

<sup>19</sup> « Lécroart, Pascal, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Liège, Mardaga, 2004 ; Plourde, Michel, *Paul Claudel, une musique du silence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970 ; Samson, Joseph, *Paul Claudel, poète-musicien*, Genève, Milieu du monde, 1947 », Bibliographie citée par Violaine Anger dans : Violaine ANGER, « L'opposition parlé-chanté dans *Partage de midi* de Paul Claudel », in Guy Freixe et Bertrand Porot, *Les Interactions entre musique et théâtre*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2011, p. 10.

- Les « grands airs » :
  - Le Cantique du Passage de Suez (Amalric, Acte I) ;
  - Le Cantique de Mesa (Mesa, Acte III).
- Les duos d'amour :
  - Le désir (Acte I) ;
  - La passion et l'éblouissement (Acte II) ;
  - La passion mystique (Acte III).
- Les récitatifs qui sont caractérisés par une tension entre le parlé et le chanté et permettent à l'âme de s'exprimer.

D'un point de vue narratologique, il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'un amour absolu. En témoignent ces propos d'Ysé (Acte II, Scène 2, le « duo d'amour » androgyne claudélien) :

« Mais ce que nous désirons, ce n'est point de créer, mais de détruire, et que ah !

Il n'y ait plus rien d'autre que toi et moi, et en toi que moi, et en moi que ta possession, et la rage, et la tendresse, et de te détruire et de n'être plus gêné

Détestablement par ces vêtements de chair [...]

Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte, mais ta mort, et la mienne avec elle<sup>20</sup> ».

---

<sup>20</sup> *Gérald ANTOINE (éd.), Paul Claudel. Partage de midi, Paris, Gallimard, 2012, p. 93.*



Ce désir d'amour total, d'osmose, de fusion et de dépassement de l'individualisme toi/moi, lequel génère inévitablement la mort, est formulé dans le cimetière de Hong Kong. Cette séquence, subséquente à la rencontre des deux protagonistes sur un bateau en partance pour la Chine, est un moment clé au cours duquel l'adultère entre Ysé et Mesa va être crûment organisé. En effet, à la demande de son amante, Mesa envoie cyniquement De Ciz (l'époux d'Ysé) à la mort. Remarquons d'ailleurs que la jeune femme a précédemment affirmé à son mari qu'elle le tromperait, s'il devait la quitter (Acte II, scène 1) : « Je sens en moi une tentation<sup>21</sup> ».

D'un point de vue symbolique, *Partage de midi* fait aussi écho au drame romantique wagnérien. Ce sont les lieux dans lesquels se passe l'opéra wagnérien. Un lieu correspond à un acte : le bateau (Acte I), le cimetière (Acte II) et la chambre (Acte III). En l'occurrence, le bateau renvoie à celui du premier acte de *Tristan et Isolde*, lequel permet à Isolde de rejoindre le roi Marke.

Quant au prénom « Ysé », Ysé aux longs cheveux, il n'est pas sans lien avec l'Isolde wagnérienne. Certaines répliques le prouvent : « Ysé, c'est moi » et « Mesa, c'est moi ». Celles-ci s'apparentent à une citation de la rencontre amoureuse dans le deuxième acte de *Tristan et Isolde*. Plus largement, la requête amoureuse d'Ysé est parallèle à la conception wagnérienne de l'amour. Ce sentiment vise à rechercher l'unité et la compréhension totale de l'autre. L'amour fait donc fi de l'individuation, échappe aux contraintes sociales, aux limites corporelles et physiques et se réalise uniquement dans la mort. Tels sont précisément le sujet et la construction opératiques. Voici donc épinglés quelques points spécifiques qui

---

<sup>21</sup> Gérald ANTOINE (éd.), *Op. cit.*, p. 77.

attestent d'une filiation entre l'opéra wagnérien et le drame claudélien et qu'Yves Beaunesne retient pour mettre en scène sa propre version de *Partage de midi*.

C'est en voyant Marina Hands et Éric Ruf sur scène sous la direction chéraldienne qu'Yves Beaunesne a décidé de travailler avec eux, de les mettre en scène et de leur confier les rôles d'Ysé et Mesa. Il a donc eu l'idée de cette pièce de théâtre par le souvenir des acteurs<sup>22</sup>. Selon Marina Hands et Éric Ruf, Yves Beaunesne a fait preuve d'élégance et de discrétion envers eux et vis-à-vis de l'œuvre. Il n'a jamais émis une quelconque idée préconçue sur ce drame et a ainsi démontré qu'il ne faut pas avoir peur de Paul Claudel, « ce grand poète catholique »<sup>23</sup>. Pour autant, selon Éric Ruf : « il renvoyait les balles du fond de cour, Yves. Il n'avait pas besoin de nous dire comment faire les choses »<sup>24</sup>. Éric Ruf était si heureux de jouer Mesa et de retrouver Marina Hands dans ce contexte-là qu'ils ont quasiment tout improvisé ensemble et le parlé-chanté est précisément ce qu'ils ont essayé de faire par leur déclamation singulière<sup>25</sup> : « une signature vocale qui n'est pas juste un timbre de voix mais aussi une manière de dire les choses »<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Propos d'Yves Beaunesne lors de : Florence Naugrette, « Paul Claudel résolument contemporain (Paris Sorbonne) », [https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain\\_86460.php](https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-paul-claudel-resolument-contemporain_86460.php) (page consultée le 13 avril 2019).

<sup>23</sup> Propos de Marina Hands et Éric Ruf dans :

*L'invité culture*. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.

<sup>24</sup> Premier entretien avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1<sup>er</sup>).

<sup>25</sup> Propos d'Éric Ruf dans :

*L'invité culture*. 2009. Émission radio. Animée par Claire Chazal. Diffusée le 11 septembre 2009. Radio Classique.

<sup>26</sup> Éric Ruf parle de Marina Hands et de lui-même.

Premier entretien avec Éric Ruf le mardi 23 mai 2017 à la Comédie-Française (Paris, 1<sup>er</sup>).

### 3. Marina Hands et Éric Ruf, deux « monstres sacrés » ?

Dans son *Dictionnaire amoureux du théâtre*<sup>27</sup>, Christophe Barbier qualifie Marina Hands d'Hélène et Circé et Éric Ruf d'Odysée et de Nibelungen. Il va même jusqu'à dire de leur interprétation dans la mise en scène chéraldienne : « C'est *Hippolyte et Aricie*, non la tragédie de Rameau, mais celle de Chéreau »<sup>28</sup>. En cela, il rejoint l'avis du comédien et metteur en scène Gabriel Dufay pour qui ces deux acteurs font partie de ces personnes qu'il a vu jouer et qui l'ont profondément ému car ils passent par des moments de dépossession de soi. Ces comédiens 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 »<sup>29</sup>. Selon lui, c'est la quintessence artistique absolue quand un tel événement se produit ; cet instant où l'acteur fait acte poétique, est tout à fait dépossédé et simultanément possédé par la langue qu'il investit. La voix et le charisme de ce jeu singulier prend part à une émotion esthétique qui existe notamment au théâtre et qui appartient à la poésie. Selon Gabriel Dufay, le comédien se doit de rechercher la voix du poète qu'il interprète et de paraître possédé par cette voix et cette langue.

Tout comme Christophe Barbier<sup>30</sup>, Denis Guénoun définit, quant à lui, la mise en scène d'Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel avec Marina Hands et Éric Ruf dans les rôles- titres comme étant son souvenir « le plus fort » en termes de « poésie scénique » :

---

<sup>27</sup> Christophe BARBIER, *Dictionnaire amoureux du théâtre*, Paris, Plon, 2015.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>29</sup> Propos de Gabriel Dufay dans Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 12 avril 2019).

<sup>30</sup> Christophe BARBIER, *Op. cit.*, p. 948.

« 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  
longtemps. Fixes, debout, enlacés, disant longuement le poème,  
Claudel en haut de son art  
(poétique) ».

Denis Guénoun 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<sup>31</sup>. Selon lui, le théâtre se justifie pleinement par des minutes semblables à cette scène.

---

<sup>31</sup> Propos de Denis Guénoun dans Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 12 avril 2019).

N'avons-nous pas là ce qui peut s'apparenter à une définition du « monstre sacré » !? Jean Cocteau est le premier à postuler que les « grands acteurs » sont, à l'instar de François-Joseph Talma, des « monstres sacrés »<sup>32</sup>. En effet, un acteur est extraordinaire sur scène s'il arrive à grandir, à se dépasser et devient, par son talent, impressionnant et monstrueux. Ce type d'acteurs parvient, *in fine*, à interpeller et à " choquer " - dans le bon sens du terme - le public. Nous souscrivons en tout point à ce qui vient d'être énoncé au sujet de Marina Hands et Éric Ruf et nous espérons vous en avoir convaincu.

---

<sup>32</sup> Propos de Laurent Lemire dans Étienne KLEIN, « Que nous montrent les monstres ? », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/que-nous-montrent-les-monstres> (page consultée le 12 avril 2019).