

« Journée d'études IDEA. Intermédialité »

Inter-axes

Université de Lorraine. Campus du Saulcy, Metz

<https://idea.univ-lorraine.fr/>

TEXTE DE PRÉSENTATION.

La « fugue », de la forme musicale à l'effet littéraire.

La diction et la gestuelle de Marina Hands et Éric Ruf

dans les mises en scène de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne.

Mardi 1^{er} juillet 2025 à 10h. En visioconférence.

Bonjour à toutes et à tous ! Avant toute chose, je tiens à remercier Nathalie Collé, qui a magnifiquement œuvré pour me permettre de m'exprimer face à vous, ce matin, en visioconférence !

Je suis ravie de vous introduire au propos de mon livre, paru le 2 janvier 2025, sous l'intitulé : *Intime / extime : même combat. Marina Hands & Éric Ruf dirigés par Patrice Chéreau et par Yves Beaunesne*. Cet ouvrage est issu de ma thèse de doctorat, soutenue avec succès, le 16 février 2023, à l'Université du Luxembourg, et menée en cotutelle sous la direction concomitante de Sylvie Freyermuth, professeure émérite de l'Université de Luxembourg, et de Pierre Degott, lequel œuvre à IDEA et à l'Université de Lorraine sur le campus de Metz.

Je me dois de vous préciser d'emblée que j'ai dû resserrer quelque peu le propos en regard de ce que j'ai indiqué dans le résumé de cette prise de parole afin de tenir le temps imparti des 20 minutes requises. Je ne peux donc que vous encourager non seulement à lire mon livre, si vous le souhaitez, mais aussi à prendre connaissance d'un de mes articles, quand il sera paru dans la revue ATeM (*Archives*

Texte et Musique), dans lequel j'approfondis la question du *sound design* dans les spectacles de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne avec Marina Hands et Éric Ruf dans les rôles-titres.

Dès lors, en vue de mener à bien le présent exposé, je vous propose une réflexion en trois parties. Dans la première, je tâcherai de vous démontrer comment l'intermédialité, en miroir de l'intersémioïcité, s'est révélée un concept cardinal dans le cadre de ma thèse de doctorat. Dans la deuxième partie, j'envisagerai le phénomène de « fugue » et la manière dont cette forme musicale produit des effets singuliers en littérature théâtrale. Dans le troisième et ultime temps de cette présentation, je verrai comment ces notions théoriques prennent vie et corps sur scène grâce aux acteurs précités.

- 1. L'« écriture musico-littéraire » ou la « mélopoétique ». De l'intermédialité à l'intersémioïcité :

« Traiter le texte et la musique [...] sur le mode de la succession, le son chassant le sens, le sens naissant du son, et inversement, le texte devenant musique quand il n'en peut plus d'être texte et la musique devenant texte quand elle s'épuise d'être musique, penser texte et musique à la manière d'un courant alternatif, ou de deux fils croisés, chaîne contre trame, point contre point, comme deux états d'une même matière en fusion, le sens, l'*opus* »

Hélène Harmat¹.

Fille des théories littéraires formaliste et structuraliste des années 1960 ainsi que des études comparatistes entre linguistes et musicologues, sœur de l'intertextualité littéraire et de l'intermédialité, « l'intersémioïcité » permet de rendre compte que, d'un point de vue acoustique, la littérature et la musique s'apparentent l'une et l'autre à une combinaison de sons.

¹ HARMAT Hélène, « Art de la pause, art du recul... Concurrences et convergences du théâtre et de la musique dans la création contemporaine », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2009, p. 121.

L'intersémioïcité consiste en des emprunts structurels de la littérature à la musique. La recherche intersémioïque appréhende ainsi deux objets pour en rechercher les affinités et les différences. En ce sens, « l'intersémioïcité » va au-delà de « l'intertextualité », car une fusion se crée entre deux arts distincts en vue de produire une forme esthétique inédite.

La littérature est un art au second degré en tant qu'elle se caractérise par l'hétéroréférentialité avec un rapport médié entre le signifiant et le signifié et différé à l'émotion. La musique, quant à elle, se veut un art au premier degré. En effet, celle-ci se définit par la mesure, l'autoréférentialité et un rapport immédiat à l'émotion, lequel s'avère le seul et unique signifiant. Considérée comme le plus abstrait de tous les arts, la musique contient des sons purs caractérisés, d'une part, par une fréquence (ou hauteur, soit un nombre plus ou moins haut de vibrations qui rend le son grave ou aigu), une intensité (plus l'amplitude des vibrations est élevée, plus le son paraîtra fort) et un timbre (ou vibration du son pour parvenir à en identifier la source). D'autre part, les sons purs sont ordonnés en structures métriques (rythme) qui sont développées de manière linéaire (mélodie) ou agencées simultanément à la verticale, selon des règles abstraites (harmonie). Il en va de même pour la littérature en ce qui concerne l'axe syntagmatique et l'axe paradigmique en linguistique.

Quand un texte est interprété, ses non-dits et ses blancs constitutifs deviennent partition, les personnages instruments, et la langue matériau. Au théâtre, le texte désigne un support verbal préexistant à l'œuvre scénique. Quant à la musique, elle renvoie davantage aux éléments sonores. Qu'il s'agisse des voix, des bruits ou des instruments, ces éléments sonores sont volontairement créés, indépendamment du registre de la parole.

La musique verbale renvoie à la musique, et ce, de façon spécifique. Il s'agit là proprement d'une « musicalisation », soit d'un cas spécial de l'intermédialité, selon Werner Wolf ou d'un « mode mélogène », d'après Frédéric Sounac². Dans le cas d'une « musicalisation », la musique des mots prend part à l'art verbal et à la signification de l'œuvre. Dès lors, l'expérience de la musique doit se vivre à travers le texte, car la musique se transforme et devient littérature. Ainsi, structure musicale et littéraire éclairent l'une et l'autre le sens et la « musicalisation » permet en littérature ce qui l'est en musique.

D'après la terminologie élaborée par Werner Wolf, la « musicalisation » oscille entre un rapport *overt* (« direct ») et *covert* (« indirect »). La forme *overt* se cache sous la forme *covert*, dans la mesure où la musique s'avère perceptible grâce au médium verbal. Il existe ainsi « l'Idée de la musique »³. Par conséquent, le verbe tend à imiter la musique et à « faire comme si » c'était de la musique par évocation, association et effet de citation.

Ce rapport à la « musique verbale » m'amène à la « fugue ». Même si la « fugue » n'existe pas *stricto sensu* en littérature, il existe néanmoins des effets textuels comparables ; d'où un « effet de fugue » ou de « *fugato littéraire* » ou d'emprunt à la fugue. J'en viens ainsi à la deuxième partie de mon intervention.

- 2. La « fugue » d'un point de vue rythmique :

Étymologiquement double, la fugue (*fuga*) signifie à la fois « fuir » (*fugere*) et « poursuivre » (*fugare*). Dans l'histoire de la musique, le terme *fuga* (littéralement : qui fuit et s'élève vers Dieu) désigne une forme dont le « sujet » ou « thème » se fuit sans cesse en passant par toutes les voix et par toutes les

² - SOUNAC Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

- WOLF Werner, *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

³ *Ibid.*, p. 43.

tonalités. Cette composition musicale, structurée et fuyante est, dès l'origine, liée à la spiritualité et au *cantus firmus*, soit au chant sacré offert à Dieu. Du *cantus firmus* à la « fugue d'école » telle qu'elle est pratiquée par Jean-Sébastien Bach, il n'y a qu'un pas. En effet, il existe, de fait, un lien étroit entre la fugue et la représentation de soi, du « je » et d'un sujet unifié. L'hétérogénéité est ici au service d'un tout homogène. La « fugue » traduit ainsi un désir d'unité entre soi et l'autre, symbolisé par la musique.

Le terme « fugue » concerne aussi la *caccia*, c'est-à-dire à la « chasse » ; d'où le *catch* en anglais. Le *catch* se définit par :

- des voix qui ne cessent de se poursuivre, sans parvenir à se rejoindre⁴ ;
- un parcours labyrinthique où chacun se pourchasse et se quitte, sans jamais se rencontrer ;
- la stichomythie, emblème de l'*agôn* dans la tragédie grecque, autrement dit du conflit et de l'*altercation*.

Dans sa dimension horizontale et mélodique — correspondant à l'axe syntagmatique en linguistique — la fugue se définit par une unité rythmique et thématique grâce à un sujet générateur. Elle est également caractérisée par des contraintes compositionnelles, par l'idéal proportionnel de la structure et définie par un contresujet et un contrepoint, où chaque partie est liée l'une à l'autre par la répétition des mêmes situations et l'harmonisation des contraires, dits aussi oxymores.

⁴ SELLES Colette , « Forty-Seventeende de Frank Moorhouse ou la "fugue" du temps », in Andrée-Marie Harmat (éd.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, op. cit., p. 314.

Si le contresujet constitue le thème secondaire, il vit néanmoins dans l'ombre du sujet. L'un est énoncé en même temps que l'autre dans le cadre de « l'exposition ». Dès lors, le contresujet se doit d'être opposé au sujet. Si l'un est mélodique, l'autre sera rythmique et inversement. En termes littéraires, deux voix (le « sujet » et la « réponse » en musique) sont parallèles et séparées, avant de se rejoindre et de s'éloigner à nouveau. Les deux voix, profondément individualistes et solitaires, cherchent à se fuir elles-mêmes, tout en étant inlassablement attirées l'une par l'autre. Toutes deux demeurent en quête des mots les plus précis par besoin de (re)dire, d'exprimer leur désir insatisfait et d'énoncer à la fois leur frustration et leur solitude. La musique des mots (forme et son) se confronte ainsi à la psyché (fond et sens) jusqu'à la mort du langage, au silence et à l'indicible.

Quant à la dimension verticale et harmonique — équivalente à l'axe paradigmique en linguistique — la fugue :

- se termine par un accord final ;
- se caractérise par un rythme singulier fait de reprises des mêmes termes (ex. : anaphores), de sonorités, de répétitions et d'imitations.

Forte de tous ces présupposés théoriques, posés dans les deux premiers temps de ma communication, j'aimerais aborder maintenant comment cela se manifeste et se matérialise concrètement sur scène à travers la diction et la gestuelle de deux acteurs : Marina Hands et Éric Ruf, dirigés par Patrice Chéreau en 2003 dans *Phèdre* de Jean Racine aux Ateliers Berthier et par Yves Beaunesne en 2007 dans *Partage de midi* de Paul Claudel à la Comédie-Française. Les photographies que vous verrez à l'écran font, pour certaines d'entre elles, l'objet de contrats avec les photographes. Compte tenu de ce qui précède, je vous demanderai donc la plus grande discréetion et de ne pas enregistrer, ni de filmer ce qui va suivre.

- 3. La « fugue » de « sujets » en lutte contre le silence :

Soit le tableau personnel suivant, que je vais commenter au fur et à mesure :

EXPOSITION :

- Le « sujet » = l'amour prohibé par une figure d'autorité :
 - **Acte I, scène 1** : Tandis qu'Hippolyte (première voix) confie à Théramène, son désir de fuir Trézène pour retrouver son père Thésée et par là même faire la vraie raison de son départ — en l'occurrence, fuir Aricie — cette dernière (deuxième voix) interroge Ismène, dans la scène 1 de l'acte II, car elle s'avère étonnée que le jeune prince veuille s'entretenir avec elle, à la suite de l'annonce de la mort de Thésée.
 - L'arrivée inopinée et impétueuse d'Hippolyte / Éric Ruf, suivi de Théramène / Michel Duchaussoy, au cœur du dispositif bifrontal répond à l'entrée énergique — servie par une tension sonore — d'Aricie / Marina Hands et Ismène / Agnès Sourdillon par la porte située au centre du décor, lequel est comparable à une muraille de pierre faite d'argile et de sable.
 - **Acte I, scène 3** : Quant à Mesa (première voix), il interroge Ysé (deuxième voix) sur sa lecture, digne d'un « livre d'amour ».
 - Mesa / Éric Ruf entre en scène pour interroger Ysé / Marina Hands, qui lui tourne le dos, sur sa lecture. Lui n'hésitera pas à en tourner les pages, tandis qu'elle le laissera tomber au sol.
- La conversation est ainsi engagée et les dés jetés, d'entrée de jeu.

- Pour ce qui est de la tragédie racinienne :
 - la « réponse » est énoncée par la « troisième » et la « quatrième voix » :
 - Au fil du dialogue, Théramène introduit une « réponse » quand il fait part à Hippolyte de sa surprise à l'évocation d'Aricie.
 - Quant à Ismène, elle souhaite convaincre Aricie que le décès de Thésée la rend libre de ses choix.
 - le « contre-sujet », énoncé, quant à lui, par la « première » et la « deuxième voix », instaure une structure cyclique à la fugue :
 - Face à Théramène, Hippolyte tente de revenir vainement sur ses aveux.
 - Théramène s'adresse à Hippolyte, assis dans le public. Le jeune prince se relève aussitôt, regagne le dispositif bifrontal et tente de revenir vainement sur son aveu amoureux.
 - Aricie fait part à sa gouvernante de ses désirs contrariés, tout comme Hippolyte s'est préalablement livré à l'exercice face à Théramène.
 - Toutes deux entretiennent des rapports de force : Aricie veut s'enfuir mais Ismène la retient par le bras.
- Pour ce qui est d'Ysé (deuxième voix), elle pose d'une part la « réponse » en n'éludant pas la question posée par Mesa. D'autre part, elle énonce également le « contre-sujet » en comparant l'amour et le livre — qui a fait l'objet de l'interrogation liminaire — et en faisant référence à la perte de connaissance. Ysé / Marina Hands et Mesa / Éric Ruf fuient le regard l'un de l'autre en énonçant ces répliques.

DÉVELOPPEMENT :

- **Imitation** : tout au long des scènes-pivot confrontant leurs personnages, les voix d'Éric Ruf et de Marina Hands ne cessent de se superposer et de s'entremêler.
- Qu'il s'agisse de politique ou d'amour, Hippolyte et Aricie enchaînent les vers sans laisser le temps à l'autre de s'exprimer et de lui répondre, tant leur parole devance leur pensée. Ces répliques sont énoncées entre distance et rapprochement, tant corporellement que spatialement, au cœur du dispositif bifrontal.
- Lors du « duo d'amour » claudélien, les voix de Marina Hands et d'Éric Ruf se poursuivent et s'entremêlent à l'envi.
- **Mouvement rétrograde** :
 - **Acte II, scène 2** : face à Aricie, Hippolyte se souvient que son amour (réciproque et pleinement partagé) est né plus de six mois avant leur première rencontre en face-à-face.
 - Hippolyte / Éric Ruf s'échoue au sol, bientôt imité par Aricie / Marina Hands, dans une proximité charnelle troublante.
 - **Acte II, scène 2** : Ysé précise à Mesa que ce qui les sépare l'un de l'autre et les rend « couple d'amants maudits », c'est qu'elle s'avère une femme mariée et, par conséquent, « interdite ».
 - Charnellement proches, entre attraction et répulsion, Marina Hands et Éric Ruf, interprètes de ces rôles, se jurent, comme des enfants, main dans la main, de s'aimer éternellement.

CONCLUSION :

- Strette :
 - Les coupes textuelles opérées par Patrice Chéreau pour les besoins de sa mise en scène assurent une continuité entre les scènes, car Aricie termine une séquence et commence la suivante par le verbe à l'impératif : « Partez ». La jeune femme souhaite donc coûte que coûte convaincre Hippolyte de rétablir la vérité auprès de Thésée. Le jeune homme lui laisse à peine le temps d'exprimer sa pensée pour mieux lui couper la parole, avant de lui proposer de fuir à ses côtés et de l'épouser. L'urgence de la situation rend la fin de la « fugue » suspensive à la **scène 1 de l'acte V**, car le mot « Père » doit apparaître comme un couperet et annoncer l'arrivée scénique de Thésée, incarnation de l'interdit. Malgré cela, Aricie, échouée au sol, a tout de même le temps de se relever et de faire face à Hippolyte afin de lui confier qu'elle se sent prête à fuir avec lui et à devenir son épouse.
 - Entre rapprochement et distance, tant spatialement que corporellement, ces répliques sont énoncées au cœur du dispositif bifrontal.
 - **Acte III, scène finale** : reconnaissance de Mesa et d'Yisé, entre rêve et réalité et consentement mutuel.
 - Vêtue d'une robe blanche, Marina Hands apparaît sur scène dans le dos d'Éric Ruf, telle une apparition fantomale et spectrale.

C'est ainsi que je termine cet exposé. Un tout grand merci pour votre écoute et votre attention ! N'hésitez pas si vous avez des questions à me poser, des remarques à émettre et / ou des commentaires à faire quant à ce que vous venez de suivre et d'entendre, je me tiens à votre disposition durant le temps d'échanges à l'issue de l'atelier.