



HAL
open science

Du texte à la scène : les migrations de l'image dans le théâtre d'Olivier PY

Heykel Mani

► **To cite this version:**

Heykel Mani. Du texte à la scène : les migrations de l'image dans le théâtre d'Olivier PY. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier III; Université des lettres, arts et sciences sociales - Tunis 1. Faculté des lettres de Manouba. Département d'histoire. Congrès international (1 ; 1994 ; Tunis, Tunisie), 2014. Français. NNT : 2014MON30085 . tel-01206494

HAL Id: tel-01206494

<https://theses.hal.science/tel-01206494>

Submitted on 29 Sep 2015

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul Valéry-Montpellier III**
En cotutelle avec : **l'Université de Tunis I**
(**Institut Supérieur d'Art Dramatique de Tunis.**)

Préparée au sein de l'école doctorale Site Saint
Charles
Et de l'unité de recherche n°58

Spécialité : **Arts du spectacle : études théâtrales.**

Présentée par **Heykel MANI**

**Du texte à la scène : les migrations de
l'image dans le théâtre d'Olivier PY.**

Soutenue le 29 novembre 2014 devant le jury composé de

M. Joseph DANAN, Professeur, Paris 3, Sorbonne Nouvelle, Président du Jury
M. Didier PLASSARD, Professeur, Paul Valéry Montpellier III, Directeur de thèse.
M. Hafedh DJEDIDI, Professeur, Université de Tunis I, Codirecteur de thèse.
M. Nizar BENSSAD, Maître de Conférences, Université de Sousse, Rapporteur.

« *Il n'y a pas d'image au théâtre. Il est l'invisible qui vient dans l'image et l'indicible qui vient dans la parole* ». Voilà comment Olivier Py, définit le théâtre, texte et représentation. L'étude de l'image dans le théâtre d'Olivier Py est une réflexion sur l'évolution du texte dramatique contemporain et sur le processus d'exercice du regard d'un spectateur qui se trouve au carrefour des différentes esthétiques traditionnelles et modernes. La migration de l'image du texte à la scène demeure la question qui bouleverse tout le processus de la création théâtrale, aussi bien sur le plan théorique que pratique.

Le poème écrit n'est plus seulement une organisation cohérente d'actions accomplies mais, aussi, l'espace où l'écriture permet le transport du logos à l'opsis. La scène devient, ainsi, l'espace dialectique du partage du sensible entre acteur et spectateur, scène et salle, réel et virtuel, visible et invisible...

Bref, le théâtre d'Olivier Py est l'univers des images qui se manifestent en présence réelle, « *comme en état de grâce* », mais qui, rapidement, deviennent fugaces, figures, simulacres, comme des spectres qui se dérobent.

“*There is no image to the theater. It's the invisible which comes in the image and the unspeakable which comes in the world*”. Here is how Olivier Py defines the theater, the text and the representation. The study of the image in the theater of the Olivier Py is the reflection on the evolution of the contemporary dramatic text and on the process of exercise of the look of a spectator who is in the crossroads of the various traditional and modern esthetics. The migration of the image of the text in the podium raises the question which upsets all the process of the theatrical creation, as well on the theoretical plan that has a practice.

The written poem is not any more only a coherent organization of accomplished actions but, also, the space here the writing allows the transport of the logos to the opsis. The scene becomes, hence, the dialectical space of the sharing of the sensitive between actor and spectator, stage and room, real and virtual, visible and invisible...

Concisely, the theater of Olivier Py is the universe of the effigies which show themselves in real presence, “as in a state of grace”, but which, speedily, become fleeting, figures, enactments, as specters which get away.

Mots Clés: Image- acteur- théâtralité- mise en scène- scénographie- figures- scène- texte- écriture- migration-visible-

Key words : image- actor- theatricality- staging- scenography-figures- stage- text- writing- migration- visible.

Dédicace

À mes parents,

À « Lumière ».

Remerciements

Je voudrais remercier tous ceux qui m'ont encouragé et aidé tout le long du parcours de mes recherches notamment mes deux directeurs de thèse : M. Hamed Djedidi (Université de Tunis¹) et M. Didier Plassard (Université Paul Valéry, Montpellier³). Leur enseignement m'a ouvert des voies riches d'apprentissage et de savoir pertinents.

En plus, leurs participations aux différents débats esthétiques, théoriques et critiques dans le milieu théâtral actuel m'ont ouvert les portes de bien d'institutions et d'établissements de recherches incontournables pour le présent travail.

Je tiens encore à les remercier d'avoir adhéré à la problématique proposée. C'est fort de cette adhésion que j'ai pu bénéficier de la bourse Averroès de l'Union Européenne et de la bourse Michel Foucault de l'Ambassade de France.

Ma reconnaissance et ma gratitude vont aussi aux artistes qui, avec beaucoup de générosité, m'ont bien reçu pour répondre à mes questions.

Mes amis m'ont aussi apporté une aide inoubliable afin de poursuivre mes recherches. Je les remercie infiniment pour l'encouragement et l'affection indéfectibles.

Enfin, mes remerciements vont aussi à M. Mahmoud Mejri, directeur de l'Institut Supérieur de d'Art Dramatique de Tunis pour m'avoir facilité les procédures administratives dans le cadre de la cotutelle.

Avertissement :

Les trois titres des pièces qui constituent notre corpus seront signalés par les abréviations suivantes :

- *Illusions comiques* (I.C),
- *La Servante* (L.S)
- *Les Vainqueurs* (L.V).

Toutes les citations des textes de l'œuvre de Py suivent les numéros des pages dans les éditions suivantes :

- *La Servante, histoire sans fin*, Théâtre complet I, 1995-2000, Actes Sud coll. Babel, 610 p.
- *Les Vainqueurs*, Actes Sud-Papiers, 2005, 212 p.
- *Illusions comiques*, Actes Sud-Papiers, 2006, 84p.

La vidéo qui accompagne le texte comprend des entretiens avec les acteurs et artistes : Olivier Py, Philippe Girard, Bruno Sermonne, Stéphane Leach et Alain Fonteray dure environ trois heures. L'appareil de l'enregistrement est un appareil photo Canon 500D. Le montage de la vidéo est traité par ordinateur (Adobe premier CS6)

Tous sont filmés à Paris, par nous même. Les entretiens avec Olivier Py et Alain Fonteray ont été réalisés à l'Odéon Théâtre de l'Europe.

Sommaire

Introduction	8
Première partie :	
Le texte d'Olivier Py : Poème épique ou drame poétique ?	18
I) Le texte et les didascalies dans l'écriture d'Olivier Py	26
II) L'image du personnage : « Je » est « Moi-même », « Je » est un autre	61
III) Le système allégorique dans l'œuvre de Py	110
Deuxième partie :	
L'écriture scénique et la scénographie dans l'œuvre d'Olivier Py	127
I) Le corps visible : l'acteur et son double	130
II) Le dispositif scénique ou l'écriture scénographique	174
III) L'objet théâtral : le passage de la fonction à l'esthétique	215
Troisième partie :	
Le visible n'est pas lisible.	
Possibilité de correspondance entre le mot et l'image	254
I) Les limites du signe et l'au-delà de l'écrivain	255
II) L'inévitable transport du <i>logos</i> à l'<i>opsis</i> : savoir sans voir ou voir sans savoir ?	288
III) Le « dehors » que nous voyons, le « dedans » qui nous regarde	326
Conclusion partielle	396
Conclusion générale	402
Bibliographie	414
Annexes	431
Table des matières	438

*Si l'homme parfois ne fermait pas
souverainement les yeux, il finirait par
ne plus voir ce qui vaut d'être regardé. ¹*
R.Char, *Feuillets d'Hypnos*.

¹ CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p.101.

Introduction :

Le théâtre contemporain français témoigne, aujourd'hui, d'une création richement diversifiée permettant d'ouvrir les portes sur les différentes réflexions consacrées au texte et à la scène. L'écrivain, le metteur en scène et l'acteur sont les trois sommets d'un triangle équilatéral indispensable à la création scénique. Ils partagent en égalité leur participation à la représentation théâtrale. Le spectateur, quant à lui, est le centre de gravité autour duquel tournent toutes les parts créatives du trio. La lecture du texte ainsi que la réception de la représentation exigent de lui un savoir lire et un savoir voir nécessaires au plaisir éprouvé créé par les mots aussi bien que par les images.

La scénographie se montre comme l'activité scénique qui met en relief l'exercice du regard, établi entre l'acteur et le spectateur, et entre le metteur en scène, présent-absent, et le spectateur. La scénographie et la mise en scène sont les arts visuels qui prennent en charge le transport des mots en tant que la matière première des images vers la scène en tant que support différent de la matière audio-visuelle. Les deux nécessitent un savoir faire approfondi vis-à-vis de l'objet mis sur scène pour être vu, vis-à-vis des corps exposés, nus ou habillés, cadavres ou animés, vis-à-vis de la parole comme matière sonore personnifiée, subjectivée.

Olivier Py né en 1965 d'une famille pied-noir. Sans être dominé par l'athéisme de sa famille, il s'attache au christianisme et revendique sa catholicité. Il entame des études en théologie et en philosophie. Pendant son adolescence, il éprouve une passion pour le cinéma. N'ayant pas été reçu à la Fémis² il entre à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, puis, en 1987, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Avec la complicité de la comédienne Elizabeth Mazev, Olivier Py a fondé sa troupe théâtrale *L'inconvénient des boutures* en 1988. Les comédiens de la troupe vont suivre le chemin de la création théâtrale sous sa direction. Parmi les comédiens stables de la compagnie on peut citer : Philippe Girard, Olivier Balazuc, Elizabeth Mazev, Michel

² Fémis : la Fondation Européenne des métiers de l'Image et du Son a été créée en 1986. Aujourd'hui elle est une école nationale supérieure des métiers de l'image et du son. Depuis 1999 l'établissement existe à Paris, au 18^{ème} arrondissement. Il délivre un enseignement technique et artistique pour des professionnels de l'audiovisuel et du cinéma.

Fau. En 1997, Olivier Py est nommé directeur du Centre dramatique national d'Orléans. En 2007 c'est Donnadieu de Vabres, le ministre de la culture, qui l'a nommé directeur du Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Suite à la fin de son mandat de cinq ans, Olivier Py se voit confier la direction du Festival d'Avignon à partir de Septembre 2013.

Le corps du comédien ainsi que sa parole sur scène sont considérés comme les fondements de la création scénique dans le théâtre d'Olivier Py. Les mots et les images qui en découlent servent à créer une atmosphère dans laquelle le spectateur se révèle actif et participe, par sa simple présence, à la communication entre la scène et la salle. Pierre André Weitz est le scénographe qui accompagne la quasi-totalité des œuvres d'Olivier Py. Avec sa conception de l'espace il sait comment concrétiser les images abstraites d'un texte poétique qui associe le lyrique avec l'épique et l'écriture avec la création scénique. Appuyés par la création musicale du compositeur Stéphane Leach, Pierre-André Weitz et Olivier Py réussissent à construire un espace capable d'intégrer les spectateurs dans une atmosphère fondée sur l'association homogène qui réunit les mots avec les images, les acteurs avec les spectateurs et les idées avec les objets.

Ainsi, on peut remarquer l'appartenance d'Olivier Py à toute une génération de poètes et d'artistes qui ont fait de la parole le fondement même de la création théâtrale et de l'existence humaine. Parmi ces artistes on peut citer : Valère Novarina, Joëlle Pommerat, Arthur Nauzyciel, Stanislas Nordey... Bref, une génération qui fait des mots et de la parole la force motrice et productrice d'images par excellence. Olivier Py, comme Jean-Luc Lagarce et Valère Novarina, associe dans son talent l'art de la mise en scène avec l'art de l'écriture dramatique. Avec *La Servante* écrite et mise en scène en 1995, il commence à assurer la mise en scène de ses pièces.

La mise en scène est une discipline qui prend en charge la concrétisation du contenu du texte, c'est-à-dire le sens et la fable, en passant de l'espace de la page comme support du lisible à l'espace de la scène comme support du visible. Or, dans le cas du théâtre d'Olivier Py nous proposons d'étudier « la migration » de l'image du texte vers la scène. Ceci suppose qu'éventuellement le transport de l'image dépasse, parfois, les limites de l'espace de l'écriture et brise les frontières de l'espace de la scène. Le spectateur, élément principal dans le processus de la représentation tout entière, apparaît

dans l'œuvre de Py comme le facteur indispensable à la légitimité de l'acte créatif et à la raison de sa naissance. Par conséquent, le spectateur se révèle, dans ce processus créatif de perception visuelle, l'ultime créateur d'un imaginaire vers lequel s'oriente la dernière mutation de l'image. En effet, cette migration tridimensionnelle de l'image dépasse dans sa trajectoire, le processus créatif de la mise en scène. Elle part d'abord du poème, se manifeste, ensuite, allégoriquement sur scène « en présence réelle », et se repose, enfin dans l'imaginaire autonome et individuel du spectateur qui la reçoit ou la rejette. La migration de l'image n'est, donc, pas une mise en scène mais un dépassement, un phénomène de processus de transformation, une opération de séparation entre un temps de provenance et un temps de destination. Ce transport nécessite, ainsi, un parcours pluridimensionnel partagé par les différentes instances nécessaires au spectacle : auteur, acteur, metteur en scène, artistes et spectateur.

L'auteur-metteur en scène de *La Servante* a associé dans son théâtre la densité des mots, à travers un texte long, avec l'effervescence des images qui prenaient les caractéristiques d'une « présence réelle » : expression que le poète Olivier Py aime utiliser chaque fois qu'il parle d'image dans le théâtre.

Pour étudier cette migration de l'image du texte vers la scène nous avons choisi trois pièces, toutes écrites et mises en scène par Olivier Py : *La Servante* « 1995 », *Les Vainqueurs* « 2005 » et *Illusions comiques* « 2006 ». Le choix de ce corpus provient de ce que chacune de ces pièces se caractérise par un élément différent qui influe sur la nature et la spécificité des images qui en découlent. En effet, dans *La Servante* l'idée de la lampe qui veille le théâtre pendant que tous le quittent se libère de l'objet de l'ampoule pour être une idée et un lieu. C'est le lieu de rencontre et le point de départ des cinq personnages qui partent en voyage, en quête de l'« Expérience », qui, elle aussi, n'est ni objet ni un mot mais une image. La pièce est sous forme d'événements sans fin, une histoire qui reste sans être achevée parce qu'elle donne à voir une image en mutation, des personnages en transformation, des paroles en gestation. Olivier Py dit :

La Servante n'est pas un objet théâtral, elle est plutôt une idée et un lieu.

L'histoire qui ne finit pas, qui s'enroule perpétuellement sur elle-même (d'une perpétuité de sept jours) et qui veille en marge de la ville est une tentative d'édifier le lieu privilégié de la rencontre.³

Dans *La Servante* l'inspiration religieuse d'un poète chrétien catholique était très affirmée dans le texte, à travers les mots, et sur la scène à travers les objets et les décors.

Dans *Les Vainqueurs*, créée en 2005, au Théâtre National Populaire de Villeurbanne⁴, le poète révèle, par contre un autre visage. L'auteur-metteur en scène hanté par le phénomène de l'incarnation met à nu son combat spirituel constamment irrésolu. Il tente de réunir Eve et Marie, Dionysos et le Christ. Il pose des questions qui expriment ses obsessions et ses contradictions vis-à-vis de la mort et de l'au-delà. Il essaye de rejoindre la joie de Pan, la joie d'un dieu dansant, la joie dionysiaque.

Par conséquent, *Les Vainqueurs* suggère d'autres craintes et d'autres types d'images qui hantent l'esprit du poète et qui sont dignes d'être étudiés afin de saisir la spécificité de l'imagination créatrice dans son théâtre.

Enfin, *Illusions comiques* est une pièce qui ne s'inscrit ni dans la thématique de *La Servante* ni dans l'atmosphère des *Vainqueurs*. Créée le 29 mars 2006 au Centre Dramatique National d'Orléans⁵, cette pièce se présente comme une paraphrase de *L'impromptu de Versailles* de Molière.⁶

Le débat sur la dialectique entre le mot et l'image qui a animé la rencontre des artistes au Festival d'Avignon 2005 a suscité notre attention et soulevé en nous une effervescence de questions sur la nature de la création contemporaine et le processus de la réception chez le spectateur. En effet, ce débat a montré qu'au fond il y a une querelle entre ceux qui défendent le théâtre du corps et ceux qui défendent le théâtre à texte. Les uns pensent qu'à partir du *Regard du sourd* de Robert Wilson, le texte n'est plus un élément indispensable à la création théâtrale et que celle-ci repose plutôt sur le visuel, c'est-à-dire sur la priorité de l'image et l'autorité du corps. Ils pensent que le mot fait plutôt partie de la littérature seulement et que les images et le visible sont du côté de la représentation théâtrale destinée aux spectateurs. Les partisans du théâtre à texte pensent, au contraire, que les mots, la

³ Olivier PY, *La Servante, histoire sans fin*, Actes Sud, BABEL, 1995-2000, p.10.

⁴ *Les Vainqueurs*, Actes Sud Papiers, 2005, p.213.

⁵ *Illusions comiques*, Actes Sud-Papiers, 2006, p.85.

⁶ *Idem*, p.5.

littérature et la parole font partie d'un canal sonore purement théâtral. Ce canal sonore charge la scène d'énergie corporelle et d'images incessantes qui meublent les décors. Pour eux, la mort du théâtre littéraire c'est la mort de la civilisation occidentale. Le théâtre se fait à partir d'un poème. Quant à l'image, c'est dans le poème qu'on la trouve, dans l'imaginaire, le virtuel. Le théâtre selon eux est une présence réelle et non pas une présence imagée, virtuelle comme au cinéma.

Par conséquent, une querelle s'est déclenchée entre les deux clans et a été annoncée sous le titre de *La querelle du théâtre*. Florence Dupont dans son ouvrage *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* parlait de cette querelle de juillet 2005 du Festival d'Avignon en l'assimilant à la querelle des Bouffons du XVIIIème siècle. Elle écrit :

Juste retour de l'histoire, cette nouvelle querelle des bouffons allait-elle consacrer la fin du théâtre à texte, et la revanche des acteurs ? En fait, le débat tourna autour de la défense du théâtre à texte, qui serait seul du vrai théâtre, et du mélange des arts qui évacue ou marginalise volontiers le texte⁷

Ce qui a suscité notre intérêt dans cette querelle c'est surtout cette question de l'image dans le théâtre. Théâtre à texte et théâtre d'images : quelle différence ? Qu'est ce qu'une image au théâtre ? Quelle est cette dialectique entre le mot et l'image dans le poème ? Comment peut-on parler du transport ou de la migration de l'image du poème à la scène ?

La sémiologie dans l'esthétique théâtrale se révèle fondamentale dans la transmission des signes de l'image du texte à la scène et de celle-ci au spectateur. Les relations complexes entre signe et symbole, entre icône et idole, entre symbole et symptôme apparaissent comme des questions urgentes et inévitables à l'étude profonde de l'image et sa migration du texte écrit à la scène de la représentation théâtrale. Etudier l'image c'est alors une réflexion sur le dedans et le dehors de la scène, le plein et le vide de l'écriture, le visible et l'invisible des objets et de l'espace créé.

Georges Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, prend l'exemple de l'écriture de James Joyce dans son *Ulysse* pour proposer une définition de l'image dialectique. Cette écriture joycienne qui fait du tiraillement entre apparition et disparition, entre présence et absence, entre l'œil et l'oreille un jeu rythmique qui porte en lui toute la puissance visuelle de ce qu'on appelle : l'image. L'image d'un être

⁷ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion (Aubier), 2007, p.18.

présent-absent, l'image d'une perte, l'image d'un instant ou d'un objet, ou d'un mot, ou d'un évènement qui nous échappe. Inquiétante forme paradoxale d'une image qui nous hante peut-être, mais qui porte en elle l'inévitable cassure nécessaire à l'émancipation visuelle et à l'ordre authentique de bien voir l'invisible.

Le passage joycien sur l'inéluctable modalité du visible aura donc donné, dans leur précision, toutes les composantes théoriques qui font d'un simple plan optique, que nous voyons, une puissance visuelle qui nous regarde, dans la mesure même où elle met en œuvre le jeu *anadyomène*, rythmique de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition (...) Telle serait donc la modalité du visible lorsque l'instance s'en fait inéluctable : un travail de symptôme ou ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une *œuvre de perte*. Un travail de symptôme qui travaille le visible en général et notre corps voyant en particulier.⁸

En outre, dans son ouvrage *Vie et mort de l'image*, Régis Debray nous propose une manière de penser l'image. Faut-il la penser en tant qu'un élément dans un système de signe comme la langue ou, au contraire, comme une entité séparée de la double articulation arbitraire entre un signifiant et un signifié ? Peut-on attribuer à l'image un sens comme on peut le faire devant un texte ou une phrase ou, au contraire, l'image échappe à toute limite de sens et s'ouvre sur une nébuleuse d'interprétations ? Elle peut être interprétée cette image, mais peut-elle être lue ? Comment, en tant que spectateur, peut-on être seul quand on voudrait attribuer un sens à une image ? Dans quelle mesure peut-on accorder une fonction significative à l'œuvre théâtrale en tant qu'œuvre visuelle d'abord ? Car pour qu'il y ait sens, il faut qu'il y ait communauté.

Entre l'image dans le texte et l'image sur la scène du théâtre il y a tout un transfert de codes, un transport de champ de réception différent. Selon Régis Debray, l'image n'est pas une langue sinon elle serait parlée par une communauté. Il affirme :

Si l'image était une langue, elle serait traduisible en mots, et ces mots à leur tour en d'autres images, car le propre d'un langage est d'être passible de traduction.

Si l'image était une langue, elle serait « parlée » par une communauté, car pour qu'il y ait langage, il faut qu'il y ait groupe(...). Précisément, l'individualisation de la production artistique atteste l'affaiblissement de la fonction significative des œuvres visuelles. « La

⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Minuit, Critique, 1992, pp.13-14.

peinture fait sens pour le regardeur, disait Soulages, selon ce qu'il est » Il faudrait plutôt dire : « pour les regardeurs selon ce qu'ils sont », car le sens ne se conjugue pas au singulier. Et tout notre drame est là : comment conjuguer individualisme et signification ? Solitude et dépassement ? Signifier c'est exprimer l'identité d'un groupe humain (...) Communiquer par signes, c'est exclure tacitement de la communication vivante le groupe voisin pour lequel ces signes sont lettres mortes ou jeu d'images gratuit. »⁹

Dans cette étude nous nous sommes appuyé sur un certain nombre de chercheurs dont les travaux sont incontournables. Les écrits de Jean-Pierre Sarrazac sur le texte dramatique (*L'Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines* et *Poétique du drame moderne*) se révèlent d'un grand apport quant à l'étude de la nouvelle rhétorique du texte théâtral et à l'éclaircissement de ses différentes dimensions. L'ouvrage de Walter Benjamin *Origine du drame baroque allemand*, nous a semblé aussi très utile pour comprendre l'origine de l'écriture allégorique qui a tissé, à plusieurs niveaux la poéticité dans le texte d'Olivier Py.

Les travaux de Peter Szondi nous ont paru d'une grande utilité, pour saisir les différentes étapes qui ont jalonné l'évolution du texte dramatique depuis l'émergence du dialogue comme l'unique composante conditionnelle à la naissance du drame, en passant par la crise du drame jusqu'à proposer des solutions à travers la littérature dramatique du moi et le théâtre épique moderne. Ces études sont incontournables pour passer de l'étude des images spécifiques à chaque type d'écriture comme source de « provenance » de l'image à l'étude de la représentation sur la scène théâtrale comme « destination »¹⁰ de l'image. Le devenir visible d'un texte transformé en parole et les lois de la scène contemporaine en mutation continue nécessitent le recours à un processus de regard capable de les saisir. Ce qui nous ramène aux problèmes de la réception. Nous avons donc jugé nécessaire de passer par les travaux de Patrice Pavis, notamment *Voix et images de la scène, pour une sémiologie de la réception, L'Analyse des spectacles* et *La Mise en scène contemporaine*. Ces œuvres nous présentent une

⁹ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Folio, 1992, pp.76-77.

¹⁰ Marie José MONDZAIN, « L'image entre provenance et destination », in Emmanuelle ALLOA (dir), *Penser l'image*, Les presses du réel, 2010 et 2011, p.49.

vision concrète et lucide sur la nouvelle méthode de la réception du spectacle contemporain et nous proposent des clés de lecture et de décryptage quand nous sommes face au texte dramatique contemporain et face à la représentation qui en découle. Certains ouvrages aussi d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I, II et III.*) et de Hans-Thies Lehmann (*Le Théâtre postdramatique*) ont constitué pour nous un point de ressourcement pour le traitement de notre problématique.

Ces références théoriques restent d'un grand appui dans l'étude des options de notre recherche. Ces options nourrissent les différentes articulations de notre thèse et font de notre étude de l'image la question centrale autour de laquelle pivote tout le processus de la création théâtrale.

Notre thèse comporte trois parties :

Dans la première partie nous essayons de décrypter l'écriture d'Olivier Py en tant que texte littéraire. En effet, cette écriture poétique mêle dans sa structure plusieurs genres et types : lyrique, épique, tragique, comique... Elle prend le dialogue comme fondement du drame mais le dépasse avec de longs monologues vers d'autres régimes d'écriture. Nous avons choisi alors d'étudier le texte et les didascalies d'abord. Puis, pour mieux approfondir notre connaissance de l'univers pyen nous avons consacré une étude détaillée à la construction du personnage. Car ce qui caractérise cette écriture poétique c'est la technique d'une dramaturgie de miroir qui permet à un seul comédien d'incarner plusieurs personnages et plusieurs rôles dans la même pièce. Ainsi, les comédiens peuvent échanger leurs personnages entre eux et font enrichir le reflet des images de chacun de ces personnages entre eux.

La fin de cette première partie, nous l'avons consacrée à l'étude du système allégorique qui caractérise le poème pyen et à son mode de fonctionnement.

La deuxième partie comprend trois articulations qui sont nécessaires pour explorer la scène et l'espace du jeu qui représentent le visible dans le théâtre d'Olivier Py. Ces trois articulations fondamentales sont consacrées au corps de l'acteur en premier lieu, à la scénographie et au dispositif scénique, en deuxième lieu et enfin à l'objet théâtral et son mode de fonctionnement.

Nous voudrions savoir comment la parole fait surgir des images à travers le corps de l'acteur. Comment la voix de l'acteur, son corps, sa parole, ses mouvements et gestes

suggèrent des images sur la scène et dans l'espace des spectateurs ? Comment les décors et la scénographie participent-ils à la création des images ? Comment transforment-ils les mots et la parole en images ? Quel type d'image cette scénographie peut-elle transmettre aux spectateurs quand elle fournit à la musique et à la parole un espace-temps convenable à la fable et à la représentation tout entière ?

Quant à l'objet théâtral nous avons remarqué qu'il joue dans le théâtre de Py un rôle important. La scène souvent encombrée, influe sur le regard du spectateur sur l'objet et fait passer celui-ci de simple instrument au signe complexe. L'ampoule nommée « la servante », l'écrêteau graphique, les panneaux et les enseignes électriques sont des objets qui témoignent d'un emploi significatif dans la production des images communiquant avec les mots.

Enfin, la troisième partie veut être la synthèse des deux précédentes. En effet, nous voudrions connaître les limites de la correspondance entre les mots et les images dans le théâtre d'Olivier Py. C'est-à-dire dans quelle mesure peut-on parler du *logos* quand il s'agit de l'*opsis* ? Quel rapport dialectique entre le visible et le visuel, entre le dicible et l'indicible ? Comment peut-on parler de la présence imagée au moment de l'absence des êtres et des objets ? Comment peut-on parler des signes, des symboles par rapport au symptôme ? Quel est le rôle que peut jouer la sémiologie dans l'art contemporain qui paraît être plus ancré dans les découvertes de la phénoménologie et de l'anthropologie aujourd'hui ?

L'enquête sur le travail du scénographe et du metteur en scène est un voyage vers les abysses de l'intimité de l'être. Elle interpelle le visible seulement pour interroger l'invisible et l'absent. Les deux artistes ne considèrent le présent immédiat de la scène et de la parole que comme intermédiaires entre un point de départ et un point d'arrivée plus complexes. Les images qu'ils nous donnent à voir apparaissent avec des stigmates qui marquent leurs deux personnalités. Stigmates et ambiance qui nous sont dévoilés tantôt par les mots dans un système de signes déchiffrable tantôt par le silence assourdissant qui nous interpelle par delà l'abîme qui les sépare du langage. Par conséquent, d'autres options de recherche nous paraissent indispensables : la psychanalyse et les découvertes de S. Freud. En effet, certains considèrent que ces pratiques (fétichisme, totémisme, symbolisme, idolâtrie...) restent primitives et

psychotiques dans leur forme traditionnelle. Les découvertes de Freud nous mettent devant un rapport différent avec l'objet fétiche, personnifié. Celui-ci suppose un lien solide et déterminant entre l'expérience humaine et la vie des objets dans l'espace. A travers une étude dans son œuvre *L'inquiétante étrangeté*, Freud nous met face à ces objets mais il nous libère de leurs surfaces car il nous les représente comme des symptômes.

On peut se demander comment ces découvertes de la psychanalyse interviennent-elles dans l'étude de l'image dans le théâtre ? Peut-on considérer ce transport de l'étude de l'objet en tant que forme à l'étude de l'objet en tant que symptôme comme une migration de la sémiologie vers la symptomatologie ? Quelle est la relation entre les objets et la création des images ? Les masques, les miroirs, les statuettes et les sculptures, fréquents dans le théâtre d'Olivier Py, comment peut-on les considérer comme sources intarissables d'images ?

Bref, étudier la migration de l'image du texte comme point de départ vers la scène comme stationnement de son élaboration physique et matérielle est en réalité une interrogation sur le mode de fonctionnement de l'exercice du regard qui interpelle la réception du spectateur d'aujourd'hui. Une interrogation qui nécessite l'approfondissement des connaissances et des recherches consacrées aux différentes disciplines qui aboutissent à la pratique de l'art théâtral et à la création d'une nouvelle manière de la recevoir.

Première partie :

Le texte d'Olivier Py : Poème épique ou drame poétique ?

« Image dans le texte », « image sur scène », « images dans le théâtre » et « théâtre d'images », sont toutes des expressions qui ne cessent de surgir chaque fois que nous parlons du théâtre. Le *Dictionnaire de l'image* définit ainsi le mot « image » :

Du latin *imago* « image, représentation, portrait, écho, fantôme, masque mortuaire », lui-même issu du latin *imitari*, « imiter ». L'anglais a deux mots pour notre seul « image »: *picture* (image matérielle) et *image* (image mentale, image poétique)¹¹.

L'étude de l'image dans ces recherches s'intéresse profondément à cette deuxième catégorie, c'est-à-dire l'image mentale et l'image poétique dans le texte et sur la scène. Dans ce contexte, l'étude du texte se pose comme un support fondamental à l'analyse de ce qu'on peut lire derrière les mots ou entre les lignes. Etudier le langage poétique du texte c'est dévoiler la richesse de ses figures de style. La rhétorique et l'ensemble des techniques de l'écriture sont des clefs pour s'ouvrir à l'étude des images mentales et poétiques que le lecteur pourrait imaginer. En effet, à travers le flux infini de l'écriture

¹¹ Anne GOLIOT-LETE, Francis VANOYE, Isabelle-Cécile LE MEE, Martine JOLY, Thierry LANCIEN, *Dictionnaire de l' image*, Vuibert, 2006.p.187.

d'Olivier Py, une effervescence de mots produit une parole abondante sur scène. Cette parole incessante permet à l'image, quant à elle, de se montrer et d'imposer ses différentes couleurs dans l'espace éclaté des corps et des objets. Cette écriture se traduit sur scène par la parole que le comédien profère en ajoutant aux mots sa charge émotionnelle et gestuelle dans le temps et dans l'espace éclaté de la scène. Éclatement d'espace qui incarne la poéticité d'un texte inépuisable, *La Servante*, riche d'actions infinies. Le poème lui-même, par sa condensation et son appel à la lecture, par l'extension de sa forme et son accumulation des êtres et des choses, prône une réconciliation et une harmonie entre l'image et le mot. Le passage du texte à la scène et du langage utilitaire (quotidien) au langage poétique est une migration qui touche à la fois l'espace et le temps. C'est-à-dire que la langue parlée dans la vie quotidienne comporte elle-même des images qui ne sont élaborées lors de la conversation que pour être utiles à la communication, ou répondre à la relation de cause à effet instantanée. Cette langue utilitaire disparaît dès que l'objectif de l'instant a été atteint. Par contre, un langage poétique est chargé d'images multiples et différentes de celles qu'on trouve dans la langue quotidienne par cette capacité à enrichir le signifié notamment par le travail des connotations. Un mot peut ne pas avoir le sens habituel et commun car l'auteur ou le lecteur opte pour une signification différente et produit ainsi une autre image dans la mémoire. C'est une migration qui révèle un système de communication pluridimensionnel, un message complexe et en perpétuelle évolution. On peut se demander aussi : dans quelle mesure un texte poétique peut-il être concrétisé et mis en scène sans nuire à cette poéticité. Lire un texte et assister à sa représentation scénique ont-ils les mêmes rapports avec les images mentales, avec la mémoire du récepteur ?

Dans quelle mesure pouvons-nous parler de barrières qui font cette séparation entre images et mots ? Ce transport de l'écrit au visuel, par quels paramètres passe-t-il pour que se fondent et s'enrichissent la communication et le partage entre émetteur et récepteur, entre scène et salle, entre le texte-image et l'image-texte ? Quelle est la nature de l'image dans le théâtre de Py ? Peut-on vraiment parler d'image ou de figures ? Quelle est la nature du visible que le spectateur reçoit en regardant l'espace habité de comédiens ou d'accessoires ? Est-il uniquement visible ? Ou le visuel prend-il place pour dominer la mémoire des spectateurs et des acteurs qui regardent ces images ?

Comment Olivier Py part-il du texte écrit, de la parole et des objets inanimés vers la manifestation des figures, des simulacres et des spectres qui se dérobent ?

La Servante, Les Vainqueurs, Illusions comiques sont des pièces qui étalent, toutes, un imaginaire collectif riche d'informations, outil de formation et de compréhension du monde tel que l'auteur pourrait le percevoir, tel que le spectateur pourrait le recevoir.

Si les références communes s'organisent et convergent vers un déjà lu ou un déjà vu ou un déjà entendu-parler, c'est que la pensée et le système affectif produisent, sous l'effet de l'écrit ou de la parole ou de la représentation réelle, des images et des formes des différents concepts reçus et qui demeurent comme présence d'une absence. Reste le plus souvent la présence d'une absence dans l'intellection de celui qui regarde, qui lit ou qui entend parler :

FERRARE : Tu as tout brûlé.

Il n'y a plus que cette absence de Dieu, qu'est le signe de sa présence. Dieu, c'est le cri de Ferrare dans sa nuit.

AXEL : C'est cela Dieu ?

FERRARE: Oui, mon amour, j'ai été mis en présence de Dieu absent, j'ai trouvé dans l'absence de sa présence, la présence de son absence. (L.V, 157)

Olivier Py, en revendiquant son identité, en tant que poète, catholique, homosexuel, annonce par ce flux d'images et d'imaginaire religieux et artistique, un théâtre lyrique d'une sensualité qui attise les sentiments. Ainsi, passe-t-il d'un imaginaire comme réalité socioculturelle à un imaginaire comme produit de l'imagination individuelle et intime. L'écrivain n'est jamais à l'abri de son vécu et des images qui le traversent et qui laissent des traces parfois traumatiques dans sa mémoire comme des lumières tracées, gravées et graphitées sur une pellicule. Ces images et ces traces de la vie ne meurent pas mais connaissent parfois des éclipses, ou des transformations comme l'imaginaire qui évolue avec l'évolution des mentalités. C'est-à-dire que ces images dans la mémoire ne restent pas tout le temps les mêmes mais elles se modifient avec le temps et mûrissent et deviennent perpétuellement métamorphosées, tout en gardant les grandes lignes ou les traits fondamentaux de leurs dessins. L'imaginaire de l'auteur n'est donc pas seulement un réceptacle d'images sans liens organisés, ni dénominateur commun, mais il est aussi

le résultat d'un agencement d'images bien structurées selon un processus de fabrication de fable qui évolue dans l'espace et dans le temps. C'est-à-dire que l'écriture, pour qu'elle prodigue une histoire, doit stimuler des images mentales en étroite liaison les unes avec les autres et qui produisent des actions qui évoluent et progressent dans l'axe syntagmatique du temps. Mais l'image, quoiqu'elle occupe une place importante dans le processus de la création littéraire et scénique, demeure sous-jacente dans l'œuvre pyenne. Cette dernière est basée sur l'écrit, le mot, le verbe mis en exergue et qui favoriserait l'imagination par l'intensité d'une mise en image individuelle et libre du récit. En effet, l'écrit pour Olivier Py est un prétexte d'images dans le sens où il provoque l'imaginaire du lecteur. Ce dernier aborde doucement, grâce aux mots, les plus terribles des images. Car si ces dernières se montrent telles quelles et directement sans lien ni intermédiaire qui adoucit l'effet du choc, elles pourraient être insupportablement violentes. C'est probablement dans ce contexte que les images de l'inceste dans *Les Enfants de Saturne*¹² ont provoqué un état de choc et de frustration chez quelques spectateurs qui ont préféré sortir de la salle. En effet, le personnage de Simon (joué par Girard Philippe) a demandé de Nour (Frédéric Giroutrou) l'étranger de faire l'amour avec lui. En se jetant sur lui il lui ordonne de l'appeler « père ». Simon, en voyant son fils Virgile (Mathieu Elfassi), il avoue son désir sexuel pour lui. Un autre couple à l'image de l'inceste dans la même famille entre le fils Paul (Nadhim Boudjenah) et sa sœur Ans (Amira Casar) détruit le principe moral et relationnel de la société. Les images de la relation père-fils et de la relation frère-sœur rompent directement et brutalement avec les traditions, l'habitude, la morale et brisent le sacré religieux. L'auteur tente, ainsi, de mettre en valeur le poids des mots et des discours de ces personnages. Les images violentes ont tendance à émerger la densité des propos et de la parole de chaque personnage pris en piège dans l'apocalypse, mis à nu, avouant son désir inavouable et revendiquant son crime et sa honte à haute voix. C'est peut être à partir de cette violence, de cette émergence des images brutales que naît le poème dans le théâtre d'Olivier Py.

¹² Pièce écrite et mise en scène par Olivier Py, créée le 18 Septembre 2009 aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon.

On peut se demander : quelle est la part du langage dramatique dans son texte ? Entre le poème et le drame, quelle serait la spécificité des systèmes d'images au sein de l'écriture pyenne, puisque notre étude se veut être, tout d'abord, l'étude de la migration des images du texte vers la scène ?

Probablement la première tâche, alors, c'est de découvrir cette spécificité de l'image ou des systèmes d'images appartenant à Olivier Py dans son œuvre. Cela nécessite une étude et une analyse détaillées de la nature de l'œuvre elle-même, en tant que texte tout d'abord et en tant que représentation et jeu scénique, ensuite. Une étude qui se veut descriptive de l'esthétique qui la caractérise afin de pouvoir lire dans les profondeurs des images littéraires et scéniques. Entre le poème épique et le drame poétique quelle pourrait être la spécificité de chaque esthétique de l'écriture imagée ?

Ainsi, il serait utile d'étudier la place qu'occupent les images dans cette écriture qui, selon l'avis de l'auteur, se veut être poème tout d'abord et drame ensuite. On peut alors étudier le style de l'écriture d'Olivier Py qui se présente en tant que poète et homme de théâtre à la fois. Il affirme qu'en écrivant il ne pense pas au plateau ni aux acteurs. Grâce à la poétique, demeure vivant le dramatique. Mais où réside le poétique ? Revendique-t-il le poème ? Poème, prose, récit et drame se confondent-ils dans l'œuvre de Py ou se réorganisent-ils dans un nouvel agencement qui fait des images produites le lien solide qui les relie dans un théâtre de l'« écrit », un théâtre de « dire » et de « faire » à la fois ?

L'écriture théâtrale contemporaine oscille entre moderne et postmoderne et entre dramatique et postdramatique. Dans cette écriture les personnages ne seront pas seulement des êtres vivants mais aussi des métaphores et des allégories. Le spectateur n'est plus dans un monde visible uniquement mais se prépare pour un transport poétique vers l'ailleurs, le métaphysique, où le Bien et le Mal sont concrétisés par des objets, des corps, des voix et des gestes. Par exemple, dans le théâtre de Py chaque acteur doit jouer le rôle d'un personnage qui joue un rôle. C'est naturellement plus qu'un simple jeu. C'est l'essence de la cérémonie dans laquelle tous les participants sont transformés ou croient l'être. Dans *Les Vainqueurs*, Florian est transformé en Axel et Nathan en Ferrare, Cythère en la mère de Septime et Septime en cadavre de l'enfant perdu.

Une telle écriture est caractérisée par un

jeu de miroir tellement complexe qu'on ne sait pas toujours si les acteurs parlent à eux-mêmes ou sont en train de jouer leurs rôles. Par conséquent, les niveaux de réalité se multiplient, et, passant de la vie réelle à la cérémonie, cette écriture semblerait se perdre dans une condensation des contraires et des contrastes : visible-invisible, dicible-indicible, rêve-réalité, apparition-disparition, présence-absence... La fable, l'évolution dramatique, le suspense, le nœud et la résolution du nœud qui étaient dans le théâtre dramatique, le centre d'inertie autour duquel tournent toutes les composantes de la représentation, deviennent, dans plusieurs moments de la pièce, des éléments subordonnés. Sans jamais oser exclure la fable de son théâtre, Olivier Py alimente l'histoire dans ces pièces par d'autres éléments qui nourrissent les conditions de perception véritablement théâtrales :

La qualité événementielle d'une présence, la sémiotique propre aux corps, à la gestuelle et aux mouvements des acteurs, les composantes structurelles et formelles de la langue comme champ de sonorité, les qualités iconographiques du visuel au-delà de l'illustration, le déroulement musical et rythmique avec sa temporalité propre, etc.¹³

Semblable en cela aux peintres non figuratifs, non illustratifs, Olivier Py aiguise en nous, spectateurs, le sens de la réflexion sur l'image, le sens de l'essence des mots évoquant une réalité pour mieux la dépasser, le sens du plaisir du regard réfléchi et du sonore qui devient trace et témoin d'une présence invisible. C'est à partir de là, et non forcément par l'exclusion totale de la mimésis ou du drame, que le cérémonial arrive. Ces apparitions nouvelles des êtres et des choses, cette langue ordonnée dans un agencement poétique différent, ces personnages-comédiens lancés dans un théâtre « énergétique », allégorique et métaphorique tendent vers un théâtre allusif. Allusif parce qu'aussi c'est un théâtre de suggestions et de symboles. Rappelons-nous dans ce contexte que le drame et la tragédie sont considérés par les théoriciens comme les formes les plus élevées de la manifestation de l'esprit. Le drame s'implique en réalité

¹³ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, (trad.) Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.47.

dans la dialectique et dans l'abstraction. Cette dernière permet d'incarner ou d'émerger un monde idéal du comportement humain. Par la même abstraction Olivier Py fait associer le monde idéal imaginaire au monde réel et renforce cette association par l'intermédiaire des emplois allégoriques qui permettent de visualiser les idées. Ainsi, le théâtre de Py, tout en conservant la structure narrative du drame, le mouvement de la pièce et l'étalement dans le temps, l'ordre logique dans la relation de cause-à-effet, la possibilité de représenter la réalité humaine par la langue et précisément par le dialogue, etc, nous pouvons remarquer qu'il s'implique aussi dans le drame impur. Hans Thies Lehmann fait distinction entre le drame pur et le drame impur. Ce dernier peut contenir des éléments épiques qui le distinguent du deuxième. Par exemple : les acteurs incarnent des figures allégoriques, représentation d'un monde plus abstrait, articulation des contenus moraux, religieux, politiques, représentation d'un monde par une action minimale, etc. Hans-Thies Lehmann écrit :

Parallèlement et même avant le drame « pur » existent (déjà au Moyen Age, chez Shakespeare, à l'époque baroque) des divergences considérables par rapport au modèle. On peut les définir sommairement comme des éléments « épiques » du drame, et – dans notre optique- considérer l'éventail de ces formes comme « drame impur ». Ici aussi la sémantique fondamentale de la forme du drame se laisse démontrer dans toutes ces manifestations : incarnation de caractère ou de figures allégoriques par les acteurs ; représentation d'un conflit en « collision dramatique » ; représentation du monde à un niveau beaucoup plus « abstrait » que dans le roman et l'épopée ; articulation des contenus politiques, moraux et religieux dans la vie sociale par une dramatisation de leur collision ; progrès d'une action évoluant même sous l'auspice d'une « dédramatisation » considérable ; représentation d'un monde même par une action réelle minimale.¹⁴

Pour mieux situer l'écriture d'Olivier Py et en dégager la spécificité des images destinées aux lecteurs nous avons estimé importante l'étude de toutes les articulations du texte au niveau de la forme et du contenu.

¹⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *Op cit.* p.70.

Comment l'écriture d'Olivier Py évolue-t-elle du drame à l'épopée ? Dans quelle mesure la poéticité du texte participe-t-elle à l'émergence des images ? Quel est le rôle des figures allégoriques dans la construction des personnages ?

D) Le texte et les didascalies dans l'œuvre d'Olivier Py.

En lisant l'œuvre de Py on se trouve devant une écriture hétéroclite, une écriture toujours en mutation. Elle n'appartient pas à un seul style dramaturgique mais englobe en elle plusieurs mouvements et tendances des différentes techniques de l'écriture consacrée au théâtre : poétique, épique, prosodique, narrative, etc. Le texte devient un ensemble d'effets stylistiques qui stimulent dans l'action racontée une énergie et une instabilité nécessaires à l'évolution de la tension dramatique. En effet, le lecteur semble être perdu dans l'effervescence des thèmes explorés et des personnages rapidement métamorphosés. Même la parole devant cette densité des thèmes, des événements et des informations perd souvent son statut informatif et poétique pour être elle-même l'action et elle-même la finalité du jeu et de la représentation. Tout devient à un moment précis performance énergétique de parole dite sur scène. Le texte, alors, est un moyen mais aussi une fin en soi.

Pour mieux comprendre le fonctionnement de l'écriture et ses différentes caractéristiques, examinons un extrait tiré des *Vainqueurs* d'Olivier Py. Il s'agit de l'Acte II, Sc1 de *La Couronne d'olivier*. On peut avoir une vue d'ensemble de toute la scène tout en mettant en relief le thème, la situation dramatique, les personnages et le statut de la parole. En effet, l'auteur précise dès le début que l'action se passe « au théâtre ». Nous, spectateurs, sommes face à quatre personnages, Arthur, Lubna, Ferrare et Axel. Mais pas tout à fait quatre, puisque il y a un cinquième personnage : le cadavre de l'enfant. Il est immobile et ne réagit que par son silence et sa présence-absence. Il faut dire que tout est flou dans cette scène. Rien n'est tout à fait clair et rien n'est tout à fait précis. Sommes-nous dans le style du théâtre dans le théâtre ? Oui et non. Oui parce que les personnages regardent et se regardent jouer. Nous, spectateurs aussi, regardons

une fiction dans une fiction. Mais pas tout à fait puisque Axel et Ferrare sont dans un autre plan de la scène et commentent le jeu des deux autres (Arthur et Lubna).

Au théâtre

FERRARE. Ils jouent notre histoire.

AXEL. Nous sommes des légendes.

FERRARE. Je me vois, c'est comme si j'étais mort.

AXEL. Tu es mort, tu es mort au monde.

FERRARE. Cachons-nous, je veux voir comment ils nous jouent.

Ils se cachent entre les décors.

Entrent les acteurs. (L.V, 172)

Ce jeu de caché-montré, dedans-dehors, envers-endroit, apparition-disparition complexifie la réception et l'exercice du regard mais offre à l'action une tension dramatique forte et utile à la continuité dramatique. L'intervention des deux personnages Axel et Ferrare est traduite par des apartés qui rompent avec l'illusion construite par le jeu de Lubna et Arthur. Nous avons, donc, un tourniquet de réalité-fiction et un jeu de miroir intense attisé par le problème des regards croisés. Nous spectateurs regardons des personnages qui sont eux-mêmes en train de regarder en tant que spectateurs, et en plus, ils se regardent en train de jouer par des acteurs qui les imitent. « Je me vois, c'est comme si j'étais mort » et « Cachons-nous, je veux voir comment ils nous jouent. » sont les deux phrases les plus révélatrices d'un jeu de regard complexe impliqué dans un jeu de miroirs multiples qui se reflètent :

FERRARE (*à part*). Ce n'est plus notre histoire.

AXEL (*à part*). C'est l'envers de notre histoire.

FERRARE (*à part*). C'est notre histoire à l'envers. (L.V, p174)

L'emploi du chiasme entre les deux termes « histoire » et « envers » justifie cette tendance au contraste intensif, un jeu de mot sur l'envers et l'endroit du monde visible mais flou. Il y a aussi rupture avec l'illusion théâtrale par un anti-théâtre qui, en s'opposant au mentir-vrai (comme si) opte pour un théâtre qui cherche la vérité et qui annule les apparences. Un anti-théâtre qui s'adresse à la réalité, à la société et aux spectateurs en tant qu'individus inséparables de la communauté.

Mais, quelle est la thématique dans cet extrait ? Le regard ? Tout un champ lexical le prouve : voir, regarde-moi !, détourne les yeux...etc. En revanche un autre champ lexical abondant de la mort s'impose aussi (mort, cadavre, pleure, assassin, sacrifice, tristesse, peur, mourir, charogne, larmes...etc.). Il y a encore le thème du théâtre : (jouent, histoire, théâtre, accessoire, comédiens, l'art de le dire, regarder, voir, spectre, vivre poétiquement, décoré, maquillé, mots...etc.)

On peut conclure que cette écriture dense ne se suffit pas d'un seul thème, ni d'un seul sens, ni d'une seule signification. Par l'emploi massif des différentes figures de style qui favorisent l'abondance de la parole (chiasme, anaphore, pléonasme, redondance, oxymore...etc.) le statut des thèmes reste équivoque et l'interprétation demeure indéterminée. Ainsi, beaucoup d'éléments de la fable (le cadavre, le théâtre, le poème, le sourire de Cythère...) fonctionnent alors comme des thèmes et on vire à ce moment vers l'abstraction. Tout thème est alors concret et abstrait. Concret par le fait qu'il est associé souvent à un personnage, mais en même temps, dans cette écriture, tous les personnages participent aux mêmes thèmes. Exemple : la mort du jeune garçon (le cadavre) est aussi la mort de Ferrare ou la mort du fossoyeur Axel qui vit avec les morts, ou la mort de Nathan...Les personnages partagent les mêmes thèmes et les mêmes informations. C'est-à-dire lieux, noms, objets, concepts, actions ; tous sont mis sur le même plan.

Dans *La Servante* ce jeu des miroirs et des regards complexes et compliqués (voir et être vu voyant) est plus intense et plus clair par l'intermédiaire du théâtre de Matamore. En effet, Olivier Py, dans *Le Pain de Roméo* (une pièce dans la pièce *La Servante*) et dans *L'Architecte et la forêt*, intègre dans l'action des comédiens réels (on peut citer Philippe Girard, Michel Fau, Antoine Fayard, Gilbert Beugnot, Elizabeth Mazev...) qui jouent des personnages de comédiens dans la fiction imaginée par le personnage de

Matamore. Ce Matamore demande alors aux spectateurs de venir voir son spectacle (Roméo et Juliette par exemple, ou Arnolphe, Myrowska, et Agnès). L'exercice du regard domine le jeu et les spectateurs qui sont dans la salle pour voir le théâtre d'Olivier Py se sentent questionnés sur leurs réceptivités et leurs perceptions vis-à-vis de l'action jouée ou du monde dans lequel ils vivent. Alors, le personnage apprend aux spectateurs réels qui sont dans la salle comment on devrait voir et comment on pourrait interpréter.

Dans *Le Pain de Roméo* on lit :

Roméo et Juliette s'assoient en spectateurs.

JULIETTE. Nous sommes au théâtre. Tu me prendras la main à l'instant le plus pathétique.

(...)

(Matamore trace au sol un grand carré en ayant soin de s'en trouver à l'extérieur).

Déjà et sitôt clos, je le regarde, carré de l'espoir, table pour le pain de l'espoir, la table pour qu'on s'y attable, il est souvent que l'acteur y dine seul, et ce faisant, il dine de rien. Il n'y aura qu'un morceau de A que l'on ne peut rompre seul. Voilà. Le carré de craie, une simple trace blanche me sépare de sa clémence et de sa tempête, me sépare des miens qui sont morts et qui viennent ici pour chanter.

Mon vieux carré, nous revoilà dans l'attente l'un de l'autre ! Regardez un peu au-dessus du carré le bourdonnement qui s'élève et l'air qui tourne sur lui-même, ça commence.

Ça commence et ça ne finira jamais

(Le Fou et La Clownesse apparaissent à la porte).

Ça ne finira jamais, la lampe en témoigne, ça ne finira jamais, peu me chaut votre panoplie macabre, ça ne finira jamais !

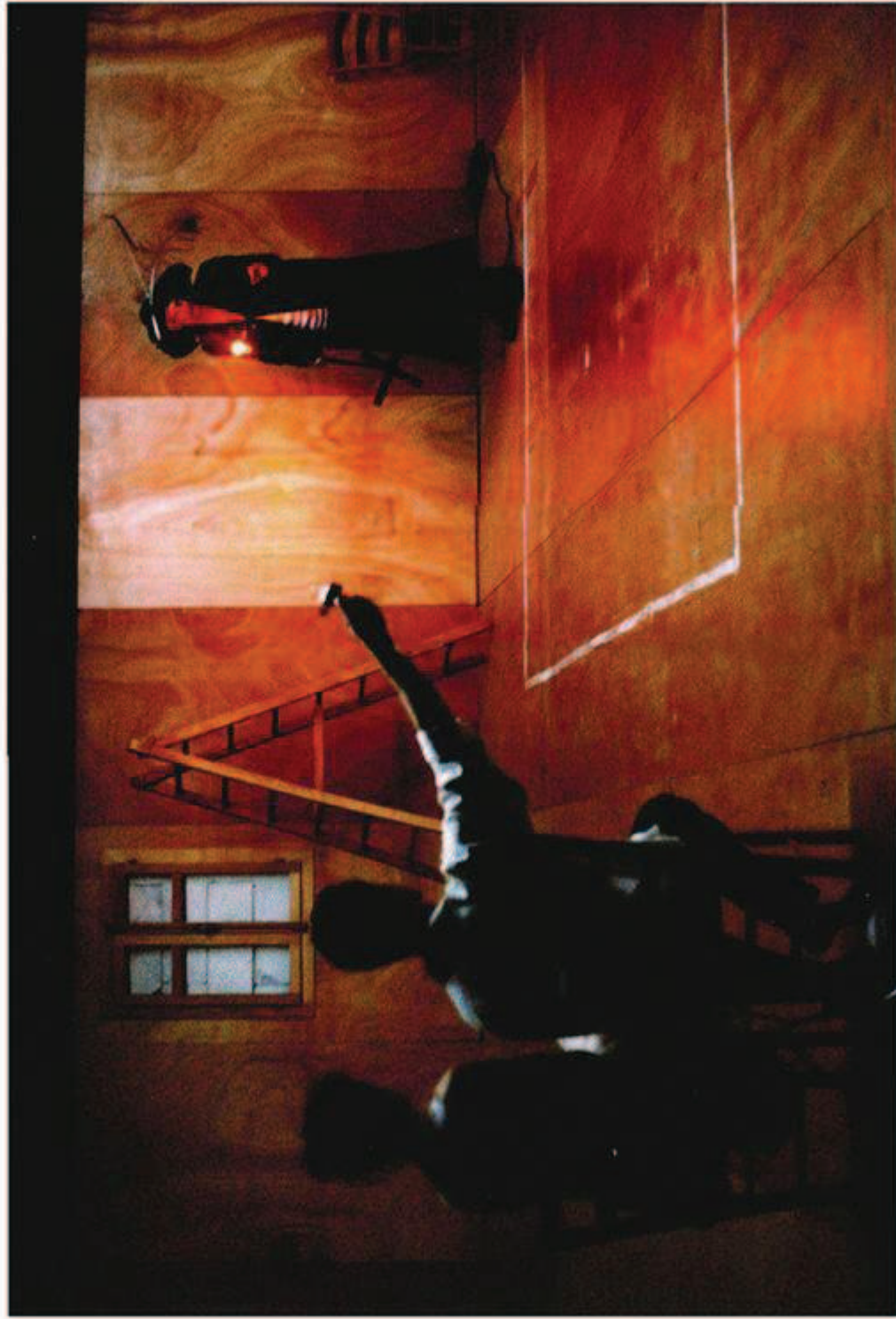
(...)

MATAMORE. On s'en fout regardez plutôt l'œil aiguisé de Roméo, l'oreille à l'arrêt de Juliette.

Ils sont interdits, comme des arbres qui flairent l'orage salulaire.

(L.S, 249,251)

Photo 2: *La Servante, Le Pain de Romeo*, de gauche à droite: dans le rôle de «Juliette», Claude Perron, dans le rôle de «Romeo», Emmanuel Salinger et dans le rôle de «Matamore» Philippe Girard.



Photographic: Alain Fonteray

On constate alors, qu'on est dans un système allégorisant maximal. Tout peut devenir signe de quelque chose d'autre et l'écriture fait évoluer la compréhension d'un spectateur rationnel. Le spectateur ne distingue plus le général du particulier, tout finit par brouiller l'ordre logique et ordinaire des êtres et des choses. Nous sommes devant une machine génératrice d'images incessantes mais sans support certain. Les supports sont multiples et les images aussi. Ce sont des images fugaces, instables, perpétuellement changeants et qui ne renvoient qu'à un pur reflet. Par exemple, dans *La Couronne d'Olivier* des *Vainqueurs* le monologue du personnage Axel qui se trouve seul, émerge par le biais de la parole un grand nombre d'images descriptives de l'action. Les lecteurs essaient de déchiffrer et de visualiser ces images dans leur imaginaire pour comprendre le cadre spatio-temporel et les événements qui se déroulent. On lit :

AXEL. J'avance au cœur de la forêt, je jette mes mains en avant de moi, il n'y a ni lune ni étoile, il n'y a qu'une nuit qui devient de plus en plus profonde. Je cherche le centre de cette forêt. (...) Il n'y a que moi qui suis venu ici, je ne pourrais pas retourner en arrière, trop tard, je m'agenouille devant le cadavre, j'embrasse le cadavre, j'ai le sang du cadavre dans la bouche, je plonge mes mains dans ses viscères noirs.

Et là je comprends que ce ne sont pas des viscères mais des serpents.

Oui, vraiment, des serpents enroulés qui bougent à peine dans l'ombre autour d'une question. (...) C'est là que j'entends le murmure de la matière parce qu'il n'y a pas de matière, rien que des chiffres, et ces chiffres sont des serpents. (L.V.159, 160)

Dans cet extrait le lecteur vacille entre le lisible et le visuel, entre les mots concrets et les images mentales, entre le sensible et le virtuel. On peut se demander comment le metteur en scène va les concrétiser sur scène, ces images ? Comment le jeu d'acteur va rendre visible les idées et images que le lecteur lit dans le texte ?

C'est dans ce sens qu'on se trouve face à un système allégorique d'écriture. Les personnages sont les êtres les plus allégorisants, les êtres grâce à qui les images peuvent visualiser des idées. Les personnages pourraient être des silhouettes en quête de leurs âmes et corps véritables. On dirait des spectres ou des fantômes qui courent derrière une étoile inaccessible. Ce sont des personnages, le plus souvent sacrifiés et voués à la mort. Dans *Les Vainqueurs*, Ferrare, Axel, Nathan, Arthur et Lubna qui joue le rôle de

Cythère (dans la fiction qu'elle joue et dans le tour de ménage qu'elle prépare) vont tous mourir dans cette pièce. Tous, frappés par l'échec, n'atteignent pas leurs désirs : Ferrare désire l'amour d'Axel, ce dernier rêve d'écrire son poème. Lubna rêve d'avoir le sourire magique de Cythère et Arthur veut assouvir son désir d'amour pour Lubna même après avoir conscience que Lubna n'est pas Cythère. Ces personnages sont aussi atteints par la rage du nihilisme. L'anéantissement de soi et du monde reste pour eux une façon d'exprimer leur déchirement intérieur. Ils sont toujours prêts au sacrifice :

LUBNA (*en Cythère*). ...Viens, couche-toi là atteins le sacrifice, tu ne le sais pas encore, c'est la seule joie vraiment pure, être sacrifié.

FERRARE (*à part*). Et avouer que je ne suis rien.

AXEL (*à part*). Tu n'es que cette possibilité encore d'offrir ce rien aux chiffres qui nous dominant, et d'en jouir ! (L.V, 173).

Le personnage dans l'écriture pyenne s'anéantit et s'annule dès qu'il a conscience qu'il n'atteindra pas son but ou que ce dernier est inaccessible. Cette conscience de l'impossibilité d'avoir l'objet du désir fait de lui un sujet sans raison d'être. L'objet du désir demeure l'Amour par excellence. Sachant que cet objet désiré reste impossible, l'Amour fait appel à la mort et le personnage prépare son chemin dans le déroulement naturel de l'action. C'est pourquoi on peut considérer le théâtre de Py comme un théâtre de révolte exprimé en termes de cérémonie. Un théâtre dans lequel la mort joue un rôle prédominant et ceci à travers beaucoup d'objets scéniques : l'image du cadavre qu'il expose, nu, sur scène, le crâne, les squelettes (*La Servante*), l'image de la pendaison toujours tendue... mais aussi et surtout, par le fait annihilant de ce jeu de miroirs où la réalité se reflète par intermittences jusqu'à ce qu'elle atteigne le point d'invisibilité. C'est la révolte des personnages qui s'attaquent non seulement à la société qui les a humiliés, mais aussi à la vie elle-même qui refuse à l'homme une satisfaction d'une pureté absolue : Amour, Poème, Piété...

C'est à cause de ce désir inassouvi que le personnage pyen demeure un être de la parole. Il parle parfois seulement pour le besoin de « dire » qui fait ce qu'il est : un être de langue et du langage. Parfois c'est la parole qui le fait et qui le soutient. Il nous arrive de penser que le théâtre d'Olivier Py est avant tout un théâtre de l'« écrit » et non du

« parlé ». C'est à dire un théâtre qui donne à entendre des phrases que la conversation de tous les jours n'a pas l'habitude de produire. Des phrases et des images, qui sont plus proches du « poétique » et échappent à la langue informative, utilitaire et outil de conversation quotidienne partagée entre tous les hommes dans la société. Par exemple :

J'espère que tout ce que je vais dire sera retenu contre moi !

Je vais dire à peu près n'importe quoi et retenir n'importe quoi contre moi est la plus grande preuve que vous puissiez me donner de votre écoute velléitaire. Ou encore n'attachez aucun intérêt à mes propos puisque ce que je vais vous dire est essentiel et que l'essentiel on ne l'entend que malgré soi. Malgré soi et à son corps défendant, lequel corps se défend toujours d'une manière plaisante : gargouillis d'estomac prodigieusement censeurs, migraine qui tombe à pic pour éviter l'adhésion aux causes nobles, lassitude des membres inférieurs pour ne pas avoir à courir au plus pressé et, bien sur, débandaison magistrale de votre goût de la vérité.

...Je ne parle que de ce que je ne connais pas et c'est pourquoi je parle sans fin et avec un aplomb qui vous les coupe... (L.S, 449,450)

Nous avons choisi cette partie du texte de *La Servante* vu l'abondance et le flux du langage et de la parole qu'elle met sur scène. Tout un dramaticule qui s'étale sur dix pages est dit sur scène sans rupture, sans silence et sans aucune omission par le seul personnage du Fou Tiroir, incarné par le comédien Michel Fau.

Le statut de la parole lui-même reste instable au niveau de la forme. En effet, on passe d'une action qui progresse avec le premier extrait à une action stagnante dans le deuxième. On passe de l'esquive des deux personnages dans la première scène du deuxième acte des *Vainqueurs*, ou aussi de l'image fugace du premier fragment à l'image quasi-immobile dans le deuxième fragment de *La Servante*. Le temps lui-même semble s'immobiliser, l'action s'arrête, les objets et l'espace sont tous fixes au profit d'une langue dans la bouche du Fou Tiroir. La parole seule est action et image. Le personnage ne partage pas avec d'autres personnages mais seulement parle pour, à la fin, ne pas réussir à introduire son discours.

Le Fou tente en vain d'introduire un discours qui n'aura pas lieu.

(L.S, 448)

Tel est bien le paradoxe du texte d'Olivier Py, tantôt une écriture qui repose sur une langue informative, sur la fugacité, la dynamique d'une action dramatique et les répliques proches des stichomythies, tantôt une écriture qui repose sur les soliloques en forme de dramaticules. Dramaticules où le temps semble s'arrêter et où les figures de contrastes abondent et laissent le lecteur ou le spectateur dans une crise de sens provocatrice. Dans ce sens de paradoxe et d'instabilité de sens, l'écriture d'Olivier Py peut être semblable à l'écriture de Jean Genet dont l'œuvre est considérée comme un exemple de création dramaturgique née dans le paradoxe, la figure et l'image de l'esquive mais aussi qui installe une instabilité significative.

En effet, on peut remarquer dans sa pièce *Le Balcon* des éléments qui nous rappellent l'univers de Py. D'ailleurs « *Le Balcon* » est le nom du salon mortuaire d'une maison close. On y trouve aussi un cadavre et un homme politique, l'Envoyé de la Cour, et un Chef de police qui nous rappellent les deux personnages de Py : le Sénateur en uniforme et le cadavre du jeune garçon. On trouve aussi le personnage d'Irma en train de parler du cadavre. Elle ressemble à Lubna (en Cythère) qui parle du cadavre mort comme si c'était un comédien qui jouait son rôle :

IRMA. N'en croyez rien monsieur l'Envoyé. Ce que veulent ces messieurs, c'est le trompe-l'œil. Le ministre désirait un faux cadavre. Et Arthur est un vrai mort.

Regardez-le : il est plus vrai que vivant. Tout en lui se dépêchait vers l'immobilité.

L'ENVOYÉ. Il était donc fait pour la grandeur.

LE CHEF DE LA POLICE. Lui ? Plat et veule...¹⁵

Dans *Les Vainqueurs* de Py on trouve quasiment le même style d'écriture et le même univers, peut-être aussi le même rapport au mort, au corps cadavre :

LUBNA. Et le mort ?

AXEL. Rends-le-moi.

LUBNA. Sans lui le spectacle est tiède ! Il faut quelque chose de réellement cruel pour armer mon évangile.

(...)

¹⁵ Jean GENET, *Le Balcon*, Gallimard (Folio), Paris, 1984, pp .100-103.

LE SENATEUR. Je regrette vraiment d'avoir joui dans sa bouche affamé, d'avoir laissé ma signature dans sa bouche avec cette méchante saillie, et je déplore que de tout son corps raide il puisse s'opposer à ma nomination au poste de Sénateur.

PARNASSE. Nous ne vous laisserons pas toucher à nos accessoires.

LE LEGISTHE. Appeler un jeune mort « accessoire », vraiment la moralité des gens de théâtre me laisse rêveur. (L.V, 176,180)

On remarque que dans les deux écritures les personnages se montrent comme des métaphores plutôt que des êtres vivants. C'est ce genre de personnages qui fait du théâtre un théâtre allusif et allégorique, dans lequel ces personnages semblent effectuer une danse avec les morts et les cadavres, une danse qui nous rappelle le motif médiéval de la danse macabre. Genet et Py renouent ainsi avec un théâtre mythologique d'où les dieux ont été trop longtemps absents. De plus, les deux écrivains se caractérisent par « une âme essentiellement religieuse » (le mot est de Sartre)¹⁶. Cette âme religieuse offre à l'écriture le souffle d'un rite inversé dans lequel le Bien est remplacé par le Mal et la foi est remplacée par l'amour de la Beauté.

Dans un monde fermé, qui représente peut-être le monde extérieur, les personnages de Genet accomplissent leur sacrement d'amour et de haine, d'identification et de séparation, et ce monde est toujours celui des prouvés ou des proscrits, des criminels, des prostituées, des domestiques, des nègres, des gens à qui on a refusé la sanction de la caste « vertueuse qui gouverne », tout comme on l'a refusée à Genet, voleur et homosexuel marqué comme indésirable et paria. ¹⁷

Partant d'une même inspiration religieuse et d'une même tendance homosexuelle, les deux artistes nous invitent, à travers une écriture poétique asyndétique et contrastée, à plonger dans un monde où la parole seule peut tracer des chemins de liberté afin d'échapper à l'oppression d'une réalité écrasante. Face à l'énigme d'une telle écriture, le lecteur se trouve désarmé. Inutile de chercher un sens quand la beauté de l'élan poétique porte sur la vraisemblance ou la logique de l'image décrite. Dans le poème de Py, l'énigme du sourire magique de Cythère est indescriptible et incompréhensible.

¹⁶ Leonard C. PRONKO, *Le Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, trad. Marie-Jeanne LEFEVRE, édition Denoel, 1963, p.175.

¹⁷ *Idem*, p.175.

L'énigme de l'intrigue qui relie les personnages autour de cette énigme du sourire lui-même multiplie les reflets et les miroirs aveuglants. Les fuites vers d'autres territoires d'émancipation spirituelle (déterritorialisation) sont multiples. Le poète trouve nécessaire l'incarnation d'autres solutions d'expression artistique qui privilégient l'*opsis* sur *logos*. Les images deviennent pluridimensionnelles et incessantes. Le signifiant et le signifié ne sont plus soudés au même noyau de l'atome et une crise de sens et de signe semble difficile à résoudre.

Brooks Atkinson me semble avoir raison quand il écrit :

C'est la partie du Balcon qui devient une énigme enveloppée dans une énigme. Les images dédoublées prennent une nouvelle signification. Tout veut dire plus que l'auteur ou les personnages ne disent. Seule une machine à calculer mécanique pourrait absorber toutes les significations et imprimer les réponses correctes. ¹⁸

Cette explosion au niveau du signe afin de ne plus limiter le mot dans un seul sens est une caractéristique de l'écriture d'Olivier Py. Cela fait de la parole et des mots une force immédiate et miraculeuse. Le mot n'est pas séparé de l'image et le signifiant est aussi sonore, tactile, émotionnel et sensoriel. C'est pourquoi il est le miroir de ce débordement d'énergie spirituelle qui traverse toute l'œuvre de Py. Qu'est-ce que *La Servante* sinon cette force à remplir l'espace vague du gymnase Aubanel du Festival d'Avignon de parole et d'énergie et qui pousse la voix du corps parlant jusqu'au paroxysme. C'est le « dire » comme espoir de vaincre la consommation matérialiste et les boutiques de la consommation culturelle. C'est cette parole qui tend vers la libération du spirituel par l'exploration d'une aventure intérieure qui échappe artistiquement au débat creux d'une réflexion sur la langue. Le théâtre d'Olivier Py remet en question la rupture fondamentale de la modernité séparant le mot de la chose. C'est la parole qui fait le personnage. Ce dernier doit choisir les mots qui l'identifient à un type, à un portrait, à un destin et par conséquent à un territoire linguistique bien défini. Elle est donc plus qu'elle ne paraît, cette langue, et c'est toujours elle qui conduit les personnages à leurs cibles pour amorcer l'action et le faire évoluer. D'où sa vraie

¹⁸ *Idem*, p. 184.

valeur en tant que force liant les images intérieures des personnages et leur discours. Olivier Py insiste sur le rôle de la langue en tant que lien solide entre le signifiant et la chose en disant :

Finale­ment j'ai aimé Lacan pour ça, parce que d'un coup le signifiant et le signifié n'étaient plus épouvantablement séparés, cette idée que la parole ne pouvait pas tou­cher à sa finalité parce que le signifiant n'était jamais qu'un petit mor­ceau sonore séparé de toute chose, ça était terrible, insupportable pour moi. (...)

Je crois qu'il y a un débordement spirituel, je crois que c'était le plus important dans *La Servante*, je ne suis pas sûr que *La Servante* soit autre chose qu'une œuvre naïve ou une œuvre d'enfants, ou des gens qui se sont amusés. Se sont amusés à dire quoi ? À dire que les choses n'étaient pas mortes, que l'aventure intérieure existait encore, que le spirituel n'a pas été écrasé par le matérialisme. Voilà ce que ça disait. Ça disait juste le débordement spirituel d'une génération. Et à la suite, je me rends compte que c'est toujours ça que j'ai écrit.¹⁹

1) Les didascalies entre présence et absence.

La première impression que nous avons vis-à-vis du texte de Py c'est à travers notre regard et notre perception visuelle qu'elle nous parvient. Avant même la lecture, le texte dramatique est d'abord une forme à composer, un ensemble d'unités graphiques, un agencement de différents éléments linguistiques qui forment le texte. L'espace de la page écrite est meublé de différentes composantes qui remplissent le vide blanc par le texte (par le dialogue et le monologue consacrés par évidence au « dit » parlé de l'acteur) mais aussi, par le paratexte (didascalies tantôt proférées par l'acteur, tantôt considérées comme indications scéniques pour les autres artistes praticiens de la scène, ou tout simplement, pour aider le lecteur à imaginer l'espace scénique). Les critiques n'ont commencé à étudier ce discours didascalique qu'en 1980. Michael Issacharoff, Isabelle Vodoz, Jean Marie Thomasseau, Thierry Gallèpe sont parmi les premiers chercheurs qui se sont le plus intéressés aux didascalies et à leurs modes de fonctionnement dans le texte théâtral. Cela a mis en relief la partie didascalique dans sa relation avec le texte dit et parlé par l'acteur. Ces découvertes ont aussi remi en question la relation entre la scène et la salle. Deux espaces réconciliés et qui interpellent un

¹⁹ Olivier Py, entretien avec H.Mani, *op.cit.*

spectateur-acteur capable de sortir de l'état passif à l'état actif, par le plaisir de réflexion et de décryptage. Réflexion à l'action et décodage de l'énigme du message transmis non seulement par la parole de l'acteur mais aussi par l'image. Anne Ubersfeld parle de cette nouvelle relation entre la scène et la salle ainsi :

La représentation contemporaine travaille essentiellement sur l'espace. Loin de l'unifier, elle le brise, loin de le rendre cohérent, elle l'irrationalise. Interdit de le prendre comme un tout logique, organisé. Le spectateur, physiquement intégré à l'espace, parfois agressé par lui, est obligé non de le recevoir, mais de le déchiffrer, et, à la limite, de le reconstruire. Au sens premier du mot, l'espace théâtral est distance, fossé entre les signes et lui.²⁰

Ceci a accentué aussi le recours aux didascalies qui, dans l'intention de l'auteur de donner des indications sur la scène au metteur en scène et scénographe, mettent en valeur la poéticité du poème dramatique. Les didascalies rendent possible la concrétisation d'une poéticité qui mêle action vs fiction, d'un côté et visible vs visuel, de l'autre.

Cette voix didascalique, dès lors qu'elle abandonne toute posture d'autorité à l'égard de ce qui s'accomplit sur la scène, devient partie prenante de stratégies narratives plus ou moins complexes, comparables à celle que met en œuvre l'écriture romanesque. Mais elle peut aussi mobiliser d'autres effets de littérisation empruntés pour leur part à deux des procédés constitutifs de la poésie moderne et contemporaine : le travail de l'image notamment par le recours aux métaphores et aux comparaisons et le travail du rythme, au travers de la segmentation des énoncés et de leur disposition typographique.²¹

Dans ce contexte, on peut se demander : comment les didascalies participent-elles à l'évolution de la structure dramatique dans le théâtre d'Olivier Py et dans le théâtre contemporain généralement ? Comment peut-on considérer les didascalies comme un élément essentiel à l'enrichissement de l'imaginaire du lecteur et à

²⁰ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, BELIN, (Lettres SUP), 1998, p.105.

²¹ Didier PLASSARD, « Le devenir-poème des didascalies », in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Editions/Presse universitaire de Bordeaux, Pessac, 2007, p.58.

l'émergence des images mentales ? Quel est l'apport des didascalies dans le nouveau processus de réception chez le lecteur du théâtre de Py ?

Dans le théâtre contemporain, le mot « didascalies » signifie tout ce qui, dans le texte du théâtre, n'est pas proféré par l'acteur. C'est-à-dire que le terme « didascalies » englobe en lui les indications scéniques de l'espace et du temps mais aussi les indications du jeu données au comédien. Aussi, les didascalies séparent le discours parlé total de l'œuvre. Dans Dictionnaire de critique littéraire, Joelle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert définissent le terme « didascalies » ainsi :

Directions de mise en scène écrites par l'auteur dramatique qui règle paroles, mouvements, décor, afin de guider ses interprètes (...) Terme plus large qu'indications scéniques, il comprend tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages, même leur noms en tête des répliques.²²

Nous avons remarqué que les didascalies dans l'écriture d'Olivier Py oscillent entre la densité et la légèreté, entre les didascalies étalées, volumineuses, souvent sous forme de paragraphes et qu'on appelle « macro-didascalies »²³, elles sont généralement en début de l'acte et les didascalies légères, brèves, souvent sous forme d'une seule phrase simple. On peut prendre comme exemple les didascalies du premier acte de la première pièce de *La Servante, L'Architecte et la forêt* où l'on trouve :

Dans un petit village des Vosges, la rencontre d'Uzza et d'Agnès, fille adoptive de l'urbaniste Arnolphe.

Agnès se tient entre deux mondes, la consciencieuse construction d'Arnolphe et le risque magnifique du visage d'Uzza.

²² Joëlle GARDES TAMINE, Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin 2004, p.60.

²³ Les macro-didascalies sont les paragraphes introductifs considérés comme indications de temps et de l'espace donnés en début de la pièce, in Sanda GOLOPENTIA, « Jeux didascaliques et espaces mentaux » étude tirée du livre de Monique Martinez THOMAS, *Jouer les didascalies*, Presses Universitaires de Mirail-Toulouse, Hespérides, 1999, p.25.

...Tandis que sur son théâtre Matamore joue l'éternel combat, accompagné de Reine, « mater dolorosa » des tréteaux et du Fou Tiroir qui, déguisé en truie, donne une image de l'obscène vanité humaine. (L.S, 76)

Ou aussi,

Dans une ville enceinte par la guerre civile, Pierre qui veut prendre sur lui la souffrance du monde, tente de s'interposer entre Roméo, champion de la neutralité proféré, et Mercutio, son frère apôtre de la responsabilité familiale. Si Verdun exalte la figure d'un dieu guerrier, Juliette, elle, chante désespérément le chant de ceux qui ne veulent pas prendre parti. Tandis que Matamore joue sa propre mort sur un tréteau imaginaire et que le Fou, en chien, dit le ridicule et la vanité de l'humanité. (L.S, 186)

De l'autre côté les didascalies brèves et courtes semblent dominantes et plus présentes exemple :

(Le Fou attend le chant magnifique). (L.S, 231)

Roméo va pour boire le verre de vin. (L.S, 261)

Entre Ferrare. (L.V, 55)

Il sort. (L.V, 55)

Il lui tend un livre (I.C, 24)

Pendant ce temps au palais présidentiel. (I.C, 28)

Cette oscillation entre les deux emplois des didascalies relève d'une attraction d'ordre littéraire qui semble échapper à la possibilité de représentation scénique. C'est-à-dire que, parfois, l'écrivain tente de nous décrire l'intériorité du personnage par des expressions affectives et des jugements de valeurs clairement déclarés (exemple : Agnès se tient entre deux mondes, le risque magnifique du visage d'Uzza, le chant magnifique, Pierre qui veut prendre sur lui la souffrance du monde, chante désespérément...). Le recours à ces jugements de valeurs et à l'ensemble de ces tropes révèle une envie d'écriture littéraire, peut-être, romanesque au milieu du dramatique et théâtral. Cette description de l'intériorité du personnage et de l'état du monde à travers des jugements de valeurs propre à l'auteur est une participation à la création des images mentales au

fond de l’imaginaire des lecteurs du texte. C'est-à-dire que ces didascalies participent d’abord à la création du plaisir de lecture. Par conséquent, elles se libèrent du caractère purement instrumental des didascalies destinées uniquement au metteur en scène et aux praticiens de la scène. En effet, les didascalies dans l’œuvre de Py englobent des didascalies instrumentales et des didascalies actives. Les premières servent à être des instruments pour le déroulement de l’action. C'est-à-dire elles décrivent brièvement et spontanément le jeu de l’acteur et le cadre spatio-temporel sans les jugements de valeur ni description affective de la part de l’auteur dramatique. Exemples :

Entre mon père,

Il sort (I.C. 48),

Il se maquille (I.C. 44),

Ils s’embrassent (I.C. 73),

Tante Geneviève arrache des mains de Moi-Même le cahier bleu. (I.C. 76)

Par contre, les didascalies actives servent à intégrer la voix affective et réflexive de l’auteur tout en élargissant l’espace à la littérature et à la poéticité dans la description. Le recours à des images de métaphores, de tropes et d’allégorie enrichit la littérarité dans le dramatique et associe les images de la littérature lisible aux images de la scène visible. On peut reprendre comme exemple les didascalies citées ci-dessus (L.S, 76) et (L.S, 186). Les didascalies dans l’œuvre de Paul Claudel nous donnent un exemple plus lucide et plus riche de cette catégorie de didascalies actives :

Le décor désormais oiseux, peu à peu cède la place au ciel étoilé.

Le bruit des étoiles, car il y a un bruit des étoiles, comme le savent tous ceux qui se sont donné la peine de l’écouter, est exprimé par un bas et sourd grommèlement comme celui d’une liturgie lointaine : par exemple ces textes de l’écriture qui ne nous arriveraient perceptibles que comme un torrent de consonnes, avec affaiblissement et recrudescence.

Qui est iste involvens sententias verbis imperitis ? Ubi eras quando appendebam fundamenta terrae...Etc.

Le « Cantique de Mesea » est fait de ce dialogue.²⁴

²⁴ Paul CLAUDEL, *Théâtre*, vol, 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p.160. Exemple cité in D. Plassard, « Le devenir-poème des didascalies », *loc. cit*, p.57.

Selon Michel Vinaver, les didascalies actives indiquent un changement de situation, tandis que les didascalies instrumentales indiquent l'intelligence de la parole prononcée et facilite la compréhension d'ensemble ou de détail. Il dit :

Etant admise la différence essentielle de statut entre les didascalies et la parole en tant que composants du texte théâtral (la didascalie est un discours de l'auteur et non d'un personnage), on observe que les didascalies peuvent être soit actives- lorsqu'elles indiquent un changement de situation- soit instrumentales- lorsqu'elles apportent une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées, ou aide à la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail »²⁵

Dans le cas d'Olivier Py on peut prendre comme exemple de didascalies actives l'extrait suivant :

FERRARE. Les voilà.

Entrent Cythère, Madame et Septime. Long silence.

MOZART. Quel recueillement !

CY THERE. Comment me trouves-tu ?

FERRARE. Il est temps que tu changes de masque. (L.V, 149).

Dans cet extrait la didascalie met en relief l'entrée des personnages Cythère, Madame et Septime et nous devons remarquer l'importance de l'expression *Long silence*. En effet, en lisant Ferrare dire à Cythère *il est temps que tu changes du masque*, on peut comprendre que cette scène prépare un changement total du jeu et de l'action tout entière dans un silence significatif capable de changer le rythme précédent. La didascalie est dans ce cas une didascalie active car elle change la situation des personnages pour un temps précis. Dans la pièce, les personnages dans cette scène se mettent tous face au public et Madame décrit aux spectateurs ce que deviennent les personnages pour préparer l'action suivante et faciliter ainsi la compréhension des événements en cours.

De plus, on peut remarquer qu'Olivier Py associe dans les didascalies deux catégories : les didascalies structurantes et les didascalies de concrétisation. Les didascalies

²⁵ Michel VINAVER, *Ecritures dramatiques*, Actes Sud, Babel, 1993, p.900-901.

structurantes contiennent les macrodidascalies, les mésodidascalies et les répliques autodidascaliques²⁶. Quant aux méso-didascalies, ce sont les notes de découpage en actes, en scènes et en répliques. Dans *Les Vainqueurs* par exemple, Olivier Py fait un découpage spécifique consacré à la trilogie. Il y intègre : *Prologue, Les Etoiles d'Arcadie, La Méditerranée perdue, La Couronne d'Olivier*, et, à la fin, *Epilogue*. Entre la première scène et la deuxième scène de l'acte III de *La Couronne d'Olivier* l'auteur, sans l'annoncer dans les didascalies, implique un intermède (joué par Olivier Balazuc). Le lecteur de ces didascalies se trouve d'emblée devant une stratification à nature textuelle où l'imbrication des éléments constitutifs de la fable interpelle l'attention et la concentration mentale et pragmatique d'un lecteur attaché à son imaginaire et à celui de l'auteur en même temps. Cette imbrication des éléments disparates dans le texte dramatique et cette association des deux imaginaires, celui du lecteur et celui de l'auteur, sont intensifiées par le jeu d'acteur. En effet, les répliques autodidascaliques sont des répliques dans lesquelles l'acteur dit et décrit son action en même temps qu'il les fait. Le personnage qu'il joue étale des indications de jeu, d'espace et du temps qui sont en déroulement en même temps qu'il parle. Le dire et le faire sont imbriqués dans un jeu de redondance assumé par la densité de la parole qui donne aux objets, mouvements et gestes une multiplicité de sens et de mutations dans l'espace. Pour mieux expliquer cet emploi autodidascalique dans le jeu de l'acteur on peut prendre l'exemple du personnage de Monsieur Girard joué par Philippe Girard, parlant de l'acteur tragique dans *Illusions comiques*, il dit :

MONSIEUR GIRARD. (...) Oui, il est là, comme aucun autre, puisqu'il est le dernier, puisqu'il est sur la scène. (...) il est le dernier qui parle cette langue, et tant qu'il la parle elle n'est pas morte, mais lui est mort déjà.

(Il se maquille)

Il est là terriblement incarné, du rouge sur le visage, des fleurs sur la tête, Cassandre ! Voilà pour la douleur, est-ce assez ? (I.C, 44)

²⁶ « En extrapolant, de la lecture vers l'écriture, on aurait donc, dans un type Vinaver d'écriture, comme étapes distinctes :

- l'installation de macrodidascalies diverses : espace temps liste des personnages ;
- l'installation des mésodidascalies de découpage en actes, scènes, répliques ;
- le remplissage dialogique du schéma (du tableau ainsi obtenu)

C'est d'ailleurs cette pure discipline de la mise en page qui attire le plus Vinaver et qui crée pour lui un désir d'écriture spécifiquement dramatique. », In, Sanda GALOPENTIA, « Jeux didascaliques et espaces mentaux », étude tirée du livre *Jouer les didascalies*, *Op. cit.*, p.18.

Dans cet extrait, l'acteur dit ce qu'il fait sur scène : se maquiller avec du rouge sur le visage et mettre des fleurs sur la tête sous forme d'une couronne portée par le personnage tragique qu'il montre aux spectateurs. La parole est une redondance enrichie et activée par la poéticité de la parole qu'il émerge de son propre corps parlant. Cette parole peut être considérée comme une réplique autodidascalique parce qu'elle remplace dans le texte proféré la fonction de la didascalie écrite par l'auteur.

Dans *Jouer les didascalies*, Sanda Golopentia pense que cette imbrication de plusieurs didascalies dans un même texte théâtral émerge « un dispositif didascalique en enveloppes successives »²⁷, c'est-à-dire tout un tissu de différentes catégories didascaliques qui couvre l'écriture dramatique par des enveloppes qu'elle cite ainsi :

- enveloppe de la pièce : le titre de la pièce, les sous-titres, la liste des personnages et la fin de la pièce (ou *Epilogue*)
- enveloppe des actes : le titre, la liste des personnages et les indications du cadre spatio-temporel.
- enveloppe des scènes : les entrées, les sorties et les noms des personnages
- enveloppe des répliques : les sources locutoires.

Les didascalies de concrétisation s'insèrent dans le texte sous forme d'annotations en paragraphes ou en énoncés pour aider le metteur en scène à saisir l'atmosphère du jeu et les rapports scéniques entre les différents éléments qui composent l'espace. Lorsqu'elles sont faites par le metteur en scène elles sont séparées du texte de l'auteur. Dans le cas d'Olivier Py on trouve rarement ces didascalies dans *La Servante* et en début de la pièce ou en début des actes. Elles sont rares dans l'œuvre de Py parce que la parole dialogique reste dominante et omniprésente. En plus, parce qu'Olivier Py est en même temps l'auteur et le metteur en scène, il adapte, dans son cas, les didascalies avec les exigences du jeu de l'acteur et des données auxquelles il s'affronte lors des répétitions.

Outre la forme tabulaire qui caractérise la nature du texte dramatique, ce « dispositif didascalique en enveloppes successives » et ces didascalies de concrétisation qui enrichissent le dialogue dominant dans la pièce préparent un terrain de construction-déconstruction des espaces mentaux chez le lecteur. Ces espaces mentaux sont le fruit

²⁷ Sanda GALOPENTIA, in, Monique-Martinez, THOMAS, *Jouer les didascalies*, *Op. cit.*, p 25.

d'une communication dialogique riche d'indications d'espaces et de temps qui touchent à des domaines divers : l'amour, la mort, l'art, la religion, la guerre...Le discours est l'élément qui peut associer ces espaces entre eux. Le discours crée ainsi des correspondances imaginaires et virtuelles entre le présent du discours, le passé des actions et le futur des projets à l'avenir. En effet, les didascalies dans l'écriture de Py peuvent se référer à des espaces différents, car la voix de l'auteur s'y implique en utilisant des adjectifs de jugement de valeur mais aussi en suggérant dans les mêmes didascalies des espaces différents :

Dans un petit village des Vosges (...)
...Tandis que sur son théâtre Matamore joue (...) (L.S, 76)

Ou

Marthe accueille dans sa chambre Pascual, un vagabond. (...)
(...) envoyer à travers le monde(...)
(...) Elle les attendra dans son jardin, (L.S, 16)

Ces espaces sont en réalité une occasion de créer des images multiples des espaces et des territoires occupés par les personnages. Ce-ci permet d'articuler des espaces mentaux multiples et différents dans le temps. Le meilleur exemple qui illustre l'interaction entre les différents espaces-temps et les différents territoires créés pour les acteurs et les personnages serait peut-être les scènes joués dans le théâtre de Matamore. L'acte IV de *L'Architecte et la forêt* montre aux spectateurs les personnages du Fou Tiroir, de Tante Jaja, de l'Urbaniste et de Roméo jouant d'autres personnages. Le théâtre dans le théâtre et la fiction dans la fiction crée une fusion des espaces mentaux et des espaces temps différents dans le même temps des spectateurs qui regardent. On obtient une combinaison des jeux didascaliques et dialogiques avec les jeux de mise en scène tantôt donnés par les didascalies de l'auteur Olivier Py, tantôt donnés par Matamore, personnage fictif jouant le rôle d'un metteur en scène dans *L'Architecte et la forêt* de *La Servante*. Le risque des confusions multiples entre l'espace réel (Gymnase Aubanel) et l'espace imaginaire (théâtre de Matamore), entre les comédiens (Michel Fau, Philippe Girard) et les personnages (Le Fou Tiroir ou La vieille marchande, Matamore ou L'Urbaniste) est en fait, un instrument de passage à l'image

extérieure du réseau d'interactions théâtrales qui caractérise l'écriture dramatique et la création scénique. C'est ce risque même qui fait du lecteur et du spectateur des participants actifs capables de reconstruire les images et leurs significations dans le texte et sur la scène. Gilles Fauconnier, dans *Jouer les didascalies*, commente cette imbrication d'espaces-temps multiples et cette effervescence au niveau des espaces mentaux entre le jeu didascalique et le jeu dialogique en disant :

C'est en combinant les jeux didascaliques et dialogiques de l'auteur avec les jeux de mise en scène et d'interprétations que l'on accède à l'image extérieure du réseau d'interactions théâtrales qui se crée autour d'une pièce de théâtre. Les espaces mentaux nous aident, par contre, à explorer l'intériorité de la création collective au théâtre.

Vacillants, clos parfois dès qu'ouverts, les espaces mentaux donnent au travail théâtral sa patine, faite de solidarité ineffable et d'aventures combinatoires qui n'auront que des manifestations éphémères, avant de faire place à l'interaction avec d'autres pensées.²⁸

2) Monologue et dialogue entre « dire » et « faire ».

L'écriture de Py est une de ces écritures qui mêlent comique et sérieux, sacré et profane, sublime et burlesque dans un amas de contradictions, d'antithèses, de paradoxes, et dans un rythme, lui aussi, perpétuellement métamorphosé.

Dialogue et monologue, tous deux, dans une manipulation rhétorique polymorphe, accélèrent le duel. Les personnages ne sont pas présents sur scène pour la profération d'énoncés représentatifs et statiques nourris par des actions extérieures opposées et surajoutées. Mais le moindre monologue peut ainsi générer l'initiation idéologique et politique de chacun des personnages. Le texte dans ce cas est une source génératrice d'actions. C'est à partir de là, justement, qu'on peut parler de texte dramatique chez Olivier Py. Un texte qui mêle monologue avec dialogue. Un « dia-monologue »²⁹ qui privilégie l'échange verbal entre l'intérieur et l'extérieur de l'être. La constitution du

²⁸ Gilles FAUCCONNIER, « Les espaces mentaux », in Monique-Martinez THOMAS, *Jouer les didascalies*, op. cit., p.40.

²⁹ On utilise ce terme pour dire qu'il est parfois très difficile et compliqué de savoir si c'est un monologue ou un dialogue et ce par la multiplicité des destinataires ciblés. Cela dépend surtout de l'interprétation et de la lecture du spectateur face au spectacle ou du lecteur face au texte.

texte pyen réconcilie alors répliques et tirades. Le texte se montre au lecteur, souvent, dans un rythme rapide et accéléré à dominance dialogique. Parfois, le texte se construit dans un rythme ample, lent et long, à dominance du monologue. Sur scène ce texte se traduit par une coupure au niveau du déroulement des évènements et un arrêt du temps dramatique pour laisser l'occasion au personnage d'étaler ses idées ou ses émotions ou même pour annoncer les évènements qui suivent.

Ce n'est donc pas un drame traditionnel. Ce dernier fait du dialogue l'élément vital de toute l'action. Dans le drame traditionnel pur l'auteur ne parle pas du tout, n'intervient pas, et il n'y a pas de prologue, ni de chœur, ni d'épilogue. Il est pur dialogue. Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* déclare :

Mais le medium linguistique de ce monde interhumain, c'était le dialogue. C'est à l'époque de la Renaissance, après l'élimination du prologue, du chœur et de l'épilogue, pour la première fois peut-être dans l'histoire du théâtre (à côté du monologue, qui restait épisodique et ne constituait donc pas la forme du drame), qu'il devient le seul élément du tissu dramatique.³⁰

La possibilité du drame dépend de la possibilité du dialogue. C'est le dialogue qui maintient le secours du drame comme genre. Dire « secours » cela suppose une crise ? Quand le rapport interhumain disparaît, le dialogue se déchire en monologue. Ce dernier ne participe pas à l'avancement de l'action et à l'écoulement du temps fictif. Il sert à l'écoulement du temps réel. C'est le dialogue qui, à travers le rapport de cause-à-effet, entraîne des conséquences et constitue un temps propre. Le monologue quand il reste sans effet sur le reste du temps de la représentation, quand il ne débouche pas sur un acte se transforme en conversation souvent futile. Le discours du Fou Tiroir peut être assimilé à ce genre de conversation. Parce qu'il parle, juste pour parler et n'implique pas forcément son discours dans la logique du dialogue en cours.

En attendant Godot de Beckett montre bien cette tendance à limiter le drame à la conversation. Par contre, la conversation vidée de son contenu devient capable de révéler la misère de l'homme sans Dieu, dans l'espace métaphysique vide où tout devient signifiant, tout bascule vers la ruine : le dialogue, la forme, l'existence

³⁰ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, (Trad.) Sibylle Muller, Circé, 2006, p.14.

humaine...Seule la négation parle encore. Le caractère absurde et mécanique du discours affirme en ce moment l'inaccomplissement de la forme dramatique traditionnelle. Il vient exprimer une négativité de l'existence en attente, une existence qui a besoin de transcendance mais qui n'en est pas capable. Le personnage trouve le besoin de parler avec soi comme prise de position contre le monde, contre l'Autre. Le monologue est un refuge et une consolation. Ce sont les relations interhumaines qui font le dialogue. Dans le drame épique ce dialogue montre des rapports problématiques discrets qui mettent à nu le sentiment de solitude et d'isolement que les personnages vivent. Le dialogue du drame traditionnel ne contient pas un malaise existentiel chez celui qui parle mais peut montrer un dilemme, un conflit tragique.

Dans l'écriture d'Olivier Py les monologues et le dialogue participent ensemble à la construction de l'écriture d'un texte hétéroclite et enchevêtré. Parce que le monologue met en tension ce conflit interne entre les voix qui habitent un seul personnage et qu'il suppose fondamentalement l'absence de l'allocutaire.

Le monologue est une forme de discours théâtral qui suppose l'absence de l'allocutaire, de l'interlocuteur scénique, le récepteur étant le seul public. Le monologue est rarement un véritable soliloque et le dialogisme ne lui est pas étranger : il suppose en général un double locuteur à l'intérieur de la seule voix du personnage ; conflit entre les voix qui parlent selon deux systèmes de valeur.³¹

Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre* propose trois types de fonctions dramaturgiques du monologue qu'on trouve toutes dans le théâtre de Py. Le monologue technique, le monologue de réflexion (ou de décision) et le monologue lyrique. Patrice Pavis les définit ainsi :

Monologue technique : (récit*)

Exposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être présentés directement.

Monologue lyrique :

Moment de réflexion ou d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences.

Monologue de réflexion ou de décision :

³¹ Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil (Memo), Paris 1996, p.56.

Placé deant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre arguments d'une conduite (dilemme*, délibération).³²

Dans la première fonction l'auteur donne au personnage la possibilité d'informer le spectateur sur les évènements qui suivent ou d'annoncer l'entrée d'autres personnages ou même informer les spectateurs sur les caractéristiques des personnages en question. Le monologue alors est considéré comme un outil technique, un instrument d'écriture informative qui couvre le discours du personnage seul sur scène. Exemple : *Le Roulement de tambour*, dans *La Servante*, est un dramaticule sous forme d'un long monologue technique, même si parfois il mêle monologue technique et monologue lyrique. En effet, dans cet extrait la Clownesse Oh Là Là, se met à raconter des évènements qui se sont déroulés dans le passé. Aussi, elle présente au public des personnages qui sont absents : Pierre et le Fou. Mais, encore, elle donne au spectateur des informations sur elle-même et sur ce qu'elle ressent.

LA CLOWNESS OH LA LA : Pierre m'a regardée.

Il semblait perdu. Les yeux transparents et inquiets. Une sorte de honte de n'avoir pas vu plus tôt ce que j'étais. Et comme il est vrai qu'on ne comprend les autres qu'à l'aune de soi-même, il a dit " cette façon de se perdre n'est pas très éloignée d'une façon de se donner" (...)

Il voulait se donner absolument et je veux me perdre.

Son dieu était connu de tous, le mien était obscur. Il voulait se donner à la sauce humaine et moi je voulais me perdre dans un roulement de tambour.

Le Fou, lui, n'a jamais rien cherché d'autre que d'explication de sa race. Le Fou veut combattre, il veut combattre et joue pour perdre, c'est une ruse effarante, il veut combattre et perdre et il lui faut toujours plus de violence.

Et moi qu'est ce que je cherchais ? Simplement à me maintenir dans cette émotion que j'ai dite. Le roulement de tambour. Avec ce sentiment là je connais tout ce que je peux connaître. Voilà pourquoi il me faut ce costume et cette table et ce fard blanc.

(...)

Le portrait que je vous ferai de moi-même s'effacera avant que vous n'ayez eu le temps de vous contempler. Feignant de vous donner quelques lignes de

³² Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p 216.

perspectives, je truquerais tous vos moyens d'approche et à l'instant où je semblerais vous apparaître, je serais perdu définitivement dans le mystère qui m'importe. (L.S, 281,283)

Le monologue technique est en réalité le récit d'un exposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être présentés directement sur scène. Le personnage de la Clownesse Oh Là Là, s'adresse directement au public. L'emploi du deuxième pronom personnel du pluriel (vous) dans la phrase « avant que vous n'ayez eu le temps de vous contempler » cause un doute. On ne sait pas si ce monologue est un monologue ou s'il peut quand même être un dialogue. C'est une caractéristique de cette écriture d'ambiguïté et de doute qui couvre les âmes des personnages, de l'auteur et même qui doit se transmettre aux spectateurs eux-mêmes. Ce genre de monologue implique une tension au niveau du fil tendu entre l'épique et le lyrique.

Le monologue lyrique met en relief le moment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences. Exemple : le monologue d'Agnès au début du troisième acte de *l'Architecte et la forêt* dans *La Servante* peut être considéré comme l'exposition affective et l'expression des sentiments d'Agnès qu'elle avoue à la nuit. Agnès se confie à la nuit mais en même temps elle se confie au spectateur avant tout qui regarde par sa présence absence :

La nuit. Agnès est seule dans le cimetière près de l'hôtel. On voit une fenêtre allumée, c'est celle de la chambre d'Uzza.

AGNES. (Elle saigne du nez). La nuit ! la nuit !

Moi je suis le rachat du monde, la lune est blanche, accueillir l'étranger est un devoir de reine, j'ouvre la vieille porte, les cris d'oiseaux accompagnent les saignements de ma cervelle par mon nez.

(...)

Voilà du théâtre de jeune fille, avec une très grande violence qui ouvre le chant, il faut bien que ce soir la nuit me donne son fruit.

Ô nuit, Tu m'as fait trop de promesse, donne moi mon dû, moi, ta petite servante, j'ai fini mon temps, donne moi ma dot. Il est temps.

Je t'aime, Uzza, je t'aime ! (L.S, 107,108)

Si le monologue technique correspond plus à l'écriture épique par le souffle de narration qu'il évoque et par le récit des événements passés ou futurs qu'il annonce, le monologue lyrique, lui, est plutôt impliqué dans un fil lyrique, il relève de la description de l'intériorité du personnage d'Agnès. Le monologue met en scène le Moi qui narre des situations à Moi (le Moi du personnage) d'abord mais aussi à lui (le spectateur). Ces situations incarnent des actions faites par des personnages agissant dans le présent grâce à la parole (la nuit, l'étranger et Uzza). Cet amalgame entre le lyrique et le dramatique déconstruit-il le dramatique ? Il le déstructure pour une nouvelle forme.

Le monologue de réflexion par contre, est un monologue où le personnage, impliqué dans un dilemme, prend à la fin une décision. Cette action tranchante exprime en réalité un déchirement entre deux choix ou une perte de décision. Par exemple : le monologue d'Agnès dans le dramacule intitulé *La Serinette*, dans *La Servante*.

AGNES. Je ne sais pas ce que je vais faire mon amour, mais je n'ai pas peur.
C'est fini. Je m'étais fixé cette date. Ta mère arrivera d'ici une heure. Je lui ai dit que je l'attendrais mais je ne veux pas la croiser. Je laisserai la porte ouverte.
Je n'ai pas d'argent. (L.S, 181)

L'ignorance d'Agnès de ce qu'elle devrait faire « je ne sais pas » est transformée dans ce monologue en une décision : « je ne veux pas la croiser je laisserai la porte ouverte. Je n'ai pas d'argent ». Donc elle sort. En réalité elle est encore dans l'indécision, la perte, le déchirement. Mais elle peut réfléchir à une solution qui adoucit le problème et qui semble être une issue. C'est à partir de cette tension que naît le caractère dramatique : l'existence d'un conflit et la résolution, ne serait-ce qu'approximative. Conflit du personnage avec lui-même d'abord. Selon Patrice Pavis, dans le monologue de réflexion, la décision du personnage n'est pas encore action. Mais selon Peter Szondi cette décision est elle-même action parce que le drame peut se réduire à la sphère intra-subjective c'est-à-dire que l'action se fait à l'intérieur du personnage même. En réalité, les monologues qu'on vient de mentionner ici, sont très longs et sont appelés par l'auteur *dramaticules*. Dans ce genre de monologue il y a beaucoup de déchirement et souvent on ne sait si le personnage parle à lui-même, au public, ou aux objets qui sont autour. On ne sait s'il raconte des histoires ou s'il récite des poèmes puisque le

destinateur et le destinataire semblent en fusion et en conflit en même temps. La parole du personnage dans ces dialogues se rapproche plus de l'éloquence verbale et de l'exhibition d'une palabre sans auditeur précis. On se trouve alors devant un théâtre intime. Un théâtre réduit à une seule voix (ici, celle d'Agnès) qui se fait entendre pour se faire raconter.

Le théâtre du récit de la vie n'est théâtre ni d'action, ni d'éloquence, mais d'écoute et de passion. De calvaire même, plus ou moins accentué, puisqu'il est théâtre d'une vie torturée. Lorsque d'agissant, le personnage devient écoutant, la scène tourne à un autre régime. Scène racontaire, scène parloir, espace indivis à l'acteur et à son auditeur-questionneur d'un théâtre intime où l'épique se marie avec le plus subjectif, le récit avec la confidence, l'aveu. ³³

Chez Py, le monologue même s'il n'occupe pas la part du lion dans la totalité du texte, s'avère néanmoins outil de récit historique et source intarissable de la dialectique locuteur/ allocutaire qui caractérise le discours du personnage. En effet, le héros du drame pyen se noie dans le courant incessant de la parole et du discours qui le pousse inconsciemment à s'embourber dans les méandres du « dire » à la fois inéluctables et irrémédiables. « Dire » qui devance souvent le « faire » et l'annonce. Comme un début d'action, comme une promesse de passer à la décision finale et qui engendrera la catastrophe. Dans ce contexte Olivier Py nous propose les deux monologues *Une fleur imperméable à la nuit*, joué par Irina Dalle dans le rôle de Marthe et *Le fou raconte toute l'histoire*, joué par Michel Fau dans le rôle du Fou :

Je crois que les plus beaux moments de *La Servante*, ceux que je préfère sont deux monologues, celui d'Irina avec sa harpe : « Une fleur imperméable à la nuit » et celui de Michel : « Le Fou raconte toute l'histoire », ils n'ont pas été répétés. Pas du tout. Je les ai vus pour la première fois en Avignon. J'ai écrit le texte tellement en retard que c'était quinze jours avant la première. Je le leur ai donné tel quel. On s'est mis à une table entre deux répétitions(...) Vous imaginez quand Françon dirige Valadier : il la dirige. Mais qui dirige qui ? ³⁴

³³ Jean-Pierre SARAZAC, *Théâtre du Moi, théâtre du monde*, Editions Médiante, Rouen, 1995, p.219.

³⁴ Georges BANU, *LES REPETITIONS, de Stanislavski à aujourd'hui*, Paris, 2005, Actes Sud, (coll.) le temps du théâtre, p.394-396.

Le personnage dans ces deux monologues se démultiplie et se sacrifie dans ce « parloir » ou ce « racontoir » dans lequel il excède généreusement les limites de son individualité. Il aspire à un détournement de sa réalité qui s'obstine à lui refuser ses désirs, ses rêves, ses idées et ses affects. Un monologue qui nous offre une scène de *polylogue*³⁵ est une occasion pour le personnage de montrer au public les raisons de son devenir animal ou de son devenir cochon ou de son refus du dehors, de l'Autre qui l'écrasent et l'exténuent sans cesse. Polylogue de confession des différentes fractures et maux causés par une réalité traumatisante et traumatisée. Des blessures en forme d'insultes et en quête de mots capables de provoquer, d'accuser et de culpabiliser celui qui les entend et qui regarde sans rien faire. Le polylogue prend la forme d'un monologue traversé par plusieurs voix en même temps. Ces voix qui, en réalité, résident toutes à l'intérieur profond du sujet qui parle se confrontent dans un conflit interne pour exprimer la complexité et le délire du personnage avec soi. Jean-Pierre Sarrazac le définit ainsi :

« Parloir »-ou « racontoir » théâtral à l'intérieur duquel le personnage soliloquant ne cesse de se démultiplier, d'excéder les limites de son individualité et de recouvrer une socialité que la réalité obstinément lui refuse.³⁶

Dans *La Servante*, à travers le dramaticule intitulé *Le Fou raconte toute l'histoire*, on trouve quelques signes du polylogue, parce que dans ce discours le Fou tente de parler avec lui-même et pose des questions multiples. Tirillé entre son envie de parler avec l'extérieur (le public) et son envie de parler avec soi même, il reste prisonnier d'une parole sans adresse précise et vire vers le polylogue :

LE FOU TIROIR. Vous m'avez pris ce que je n'ai pas et qui était mon seul trésor.

C'est suffisant ?

Qu'est ce que vous voulez de plus ? Vous êtes là bien confortable et moi sur ce bûcher qui n'est même pas une belle flambée

(...)

Mon enfance est morte, ma jeunesse est gangrenée et ma vieillesse promet de me faire payer ce que j'ai mis en gage.

³⁵ Jean Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, (coll.) L'Aire Théâtrale) 1981, p.134.

³⁶ *Idem.*

(...)

J ai ruiné tout espoir de me faire entendre, vous m'avez laissé faire, vous m'y avez même poussé.

(...)

Aidez- moi.

Non je dis ca pour rire. Vous ne pourriez pas, vous êtes sur l'autre rive où l'on souffre toujours avec une bonne raison.

N'oubliez pas si je vous laisse cracher sur mon visage c'est que mon visage ne désespère pas d'apprendre à cracher sur vous. (L.S 457,458)

Cette descente aux enfers porte en elle l'envie, de l'auteur et du personnage, de lier en même temps, par le biais de ce langage, le subjectif et l'objectif, l'univers individuel et l'univers social. L'intervention de l'autre dans le discours du Fou Tiroir c'est cette invitation à repenser le monde ensemble, sans exclusion, sans éradication, sans guerre, sans préférence ni distinction. Cette envie de s'ouvrir sur la diversité et la différence c'est elle qui nourrit, aussi, l'écriture *rhapsodique*³⁷ des genres intermédiaires. On peut remarquer cette écriture rhapsodique dans la forme de l'œuvre de Py. Par exemple, dans *Les Vainqueurs*, le prologue nous met face à un personnage qui nous raconte l'histoire de la vraie Cythère et sa relation avec Ferrare et avec le prince mais aussi d'Axel et du Roi. Le Garçon dans l'armoire ne reparaitra après, que dans l'épilogue pour nous rappeler que toute la trilogie n'est que l'ensemble des histoires et des pièces recousues et dédiées aux spectateurs. En plus, *La Servante*, est en réalité l'ensemble des pièces et des dramacules raccommodés et collés **les uns aux autres** par l'ensemble des personnages qu'on trouve aussi bien dans une pièce que dans une autre. Exemple : l'ange Pascual qui inaugure l'*Ouverture : Incitation suprême*, on le trouve aussi dans le *prologue* et *Feuillets d'exil* du *Jeu du veuf* , et *La Servante : Retour*, Le Fou Tiroir on le trouve dans *L'Architecte et la forêt*, *Le Pain de Roméo*, *Le Fou raconte toute l'histoire*, *Le Jeu du veuf*, Uzza on le trouve dans, *Ouverture*, *L'Architecte et la forêt* et

³⁷ Jean Pierre SARAZAC explique ce terme ainsi : « Ecrivain rhapsode donc (en grec, *rhaptein*, signifie « coudre »), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépiece aussitôt ce qu'il vient de lier » et il ajoute : « A s'interroger sur l'avènement d'un *théâtre rhapsodique*, c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs, on en vient à se demander si notre tradition théâtrale ne recèle pas depuis longtemps une part réfractaire à la forme dramatique, une part *épique*. » In, *L'Avenir du drame*, *op.cit*, p. 27.

La Servante : Retour, Marthe apparaît dans *Ouverture, une fleur imperméable à la nuit* et dans *La Servante : Retour*. Plusieurs personnages marquent leur présence dans plusieurs pièces. L'histoire de chacun d'eux commence dans l'une et continue dans une autre et ainsi de suite. Le spectateur se trouve obligé de raccommoier chacune de ces histoires. Il fournit ainsi un effort important pour se souvenir de l'histoire de chaque personnage ainsi que sa relation avec les autres. De plus, le spectateur ou le lecteur se trouve parfois devant une pièce qui ne présente aucun lien avec la précédente. Prenons l'exemple de *Celui qui vient*. Le lecteur ne trouve pas beaucoup de rapport entre cette pièce et *l'Architecte et la forêt* par exemple, sauf quelques accessoires dont parlent les deux personnages Nour et Etienne : le livre, une machine à écrire, le tatouage, l'ampoule...et ces accessoires qui apparaissent et disparaissent plusieurs fois dans toutes les œuvres de Py peuvent servir d'outil de raccommoier, de brassage et de couture entre les pièces et les dramacules qui forment *La Servante*. Chaque accessoire reflète une image et fait émerger un signe et une signification.

Cette écriture pense la réalité par l'accumulation des paradoxes et des antipodes couvrant le paysage des personnages et les actions successives dans le cours infini des événements.

Le monologue toujours présent dans toute l'œuvre de Py est représentatif de cet amalgame et cette symbiose hétéroclite entre les différents tons de l'écriture dramatique : sacré/profane, sublime/grotesque, précieux/burlesque. Des couples qui plongent le discours du personnage dans une sorte d'exaltation et d'emportement qui atteint le réel et le dépassent afin d'exprimer la diastole et la systole de l'existence humaine dans le siècle où nous sommes :

Le soliloque théâtral arrache l'écriture du quotidien à l'équivoque naturaliste. Confrontée à la nécessité de l'exode hors des frontières de la traditionnelle relation intersubjective, la dramaturgie contemporaine trouve, avec le polylogue une ligne de fuite et de renouvellement au bout de laquelle l'univers objectif et l'univers subjectif pourront sceller une nouvelle alliance.³⁸

³⁸ J.P.SARRAZAC, *L'Avenir du drame, op. cit.*, p. 135.

Olivier Py met en papier et sur la scène du théâtre la scène du monde entier avec tout ce que l'être humain vit dans sa vie quotidienne et intellectuelle : politique, religion, guerre, création, sciences et savoir...Jena Pierre Sarrazac parle d'un théâtre de *métadrame*³⁹ qui s'expose avec toute son ampleur et qui cherche à restituer le monde dans toute sa complexité. Une telle complexité qui reflète celle des personnages qui conduisent les lecteurs à leurs anecdotes, leurs souvenirs et leurs fantasmes sans oublier l'incontournable télescopage entre leurs désirs entravés et la réalité suffocante. Tout cela, l'auteur-rhapsode l'implique dans le flot des événements de la pièce. Dans le théâtre du monde, le texte du monde surgit comme l'indispensable instrument à jouer. Les acteurs par leurs corps et gestes dessinent et peignent le tableau du monde comme des figures qui hantent le public. Celui-ci reconstruit la scène du monde selon sa perception et le mode du regard qui le trouve le plus convenable à ses aspirations pour un monde à la fois tangible et intelligible dans lequel il essaye de se trouver.

Olivier Py, optant pour un au-delà où se rencontrent hommes et divinités, rend le visible des actes en perpétuelle métamorphose, dans un moment de transe, un moment où on ne pense plus le « dit » mais on le « vit » dans le corps du comédien qu'on voit trembler et dans sa respiration implacable, comme un moment de prosternation devant la sainte trinité christique. Maintes fois les relations intersubjectives qui peuvent intercaler le dialogue dramatique, s'avèrent suspendues dans le système de communication entre les différents personnages de Py. En effet, des répliques de dialogues ou faux-dialogues, fort semblables à des monologues d'introspection ou à des soliloques remplissent la communication traumatisée qui habite le discours des êtres parlants. Toujours confrontés à la lutte, à la souffrance du corps et des mots, ces monologues implicites et cachés dans le dialogue apparent, plongent l'écriture dans ce qu'on appelle le « *métadrame* » qui est caractérisé par la densité des conflits et des personnages lancés dans des enquêtes quasi-historiques (reflet de passé dans le présent) ou mythologiques infinis. Le dialogue demeure pétrifié, statufié au profit d'une révélation soudaine de l'esprit, d'un

³⁹ J.P.Sarrazac explique le « métadrame » comme une forme d'écriture qui reste dramatique mais qui se libère des relations intersubjectives entre les personnages, et le dialogue peut être suspendu pour quelques temps. Ce-ci est dû à un besoin d'aphorisme, un besoin de se souvenir d'un passé qui marque le personnage et le traumatise. On peut prendre l'exemple de tous les dramaticules par rapport à l'enchaînement des événements dans *La Servante*. Dans la pièce *Celui qui vient dans La Servante*, le dialogue entre Nour et Etienne semble être plutôt un faux dialogue ou un dialogue en trompe l'œil pour reprendre l'expression de J.P.Sarrazac. Ce dernier, trouve dans l'écriture de Kalisky un bon exemple pour expliquer le méta-drame.

souvenir, d'une enfance, d'une errance qui surgissent involontairement mais qui révèlent une vérité, semblables en cela aux dialogues dans les pièces de Kalisky :

Dans les pièces de ce dernier, la relation intersubjective fondement de la forme dramatique, est suspendue et le dialogue, condition d'apparition de cette relation apparaît comme gelé : les pseudo-répliques des personnages se dérober au registre de la communication ; empruntant aux codes du langage scientifique, de l'aphorisme, de la remémoration d'un souvenir individuel traumatisant, de la citation, ne consentant à l'autre, et fort rarement, que l'aumône d'une interjection ou d'un appel furtif, elle constitue un dialogue en trompe-l'œil.⁴⁰

Le cri du Sénateur dans *Les Vainqueurs* est un exemple de beaucoup d'autres injections de ces répliques dont on ne peut préciser et fixer la nature (monologue ou dialogue) :

LE SENATEUR : Le pouvoir n'existe pas, la souffrance, oui.

Notre corps n'est pas différent de notre parole. Notre parole est notre corps. Notre corps est notre parole. La chair et les mots sont hypostasiés pour le meilleur et le pire.

La souffrance seule est grammaire, le sourire n'existe pas. Le sourire n'a jamais existé. Non, non, ni sourire, ni miséricorde. L'enfer, seulement l'enfer, pas moyen d'échapper.

(L.V, 194,195)

On peut se demander : à qui s'adresse-t-il, le Sénateur, dans ce moment précis de l'action apocalyptique ? Aux spectateurs ? A Lubna qui est juste à côté et qui ne dit rien ? A lui-même par lui-même ? A Dieu ?

Dans ce moment de distance avec l'action en cours de déroulement, et quand le locuteur s'adresse à l'anonymat ou s'adresse au cosmos tout entier, le spectateur se trouve face à l'hypotypose, figure qui lui permet, sinon, le conduit, directement ou indirectement, à la réflexion, la contemplation et la remise en question de toute son existence et sa condition d'être. L'hypotypose cosmique est l'une des constantes poétiques claudéliennes qui mêle dans son tissu stylistique l'épique (narratif) et le poétique

⁴⁰ Jean Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Op. cit, p.37.

(descriptif), tout en oscillant tantôt vers l'objectif (la réalité des hommes) tantôt vers le subjectif (l'affect du personnage).

C'est précisément là où émerge le visuel aux dépens du visible, et où surgit le virtuel aux dépens du réel, toujours dans le cadre de cette convention avec un spectateur qui cherche son plaisir : plaisir du « sens », en quête de sa raison d'être, plaisir de trouver réponse à une question qui le menace à chaque instant et qui guette un moment de tranquillité pour l'inquiéter et lui rendre le monde étrange. L'inquiétante étrangeté du Verbe, du « dire » qui martèle, provoque et du « faire » invisible devenu tout d'un coup visible. « Dire » est la raison d'être du personnage pyen ; Nathan dans *Les Vainqueurs*, notamment, a préféré la mort au silence devant la vérité. La mort vaut mieux qu'une parole restée entravée. Nathan voulait libérer l'amour entre les mots et les choses. Le théâtre selon lui est le seul endroit capable de libérer l'amour des mots et des choses, et ce, par le biais d'un contrat moral entre spectateurs et acteurs. Tous deux acceptant de renommer les choses et de leur attribuer des noms nouveaux dans un monde imaginaire riche d'images et d'illusions, mais un monde qui offre l'occasion d'une réconciliation entre les désirs du corps et les subtilités de l'esprit, un monde moins douloureux. Ne pouvant pas accéder à ce monde d'amour entre les mots et les choses, Nathan, en héros tragique, refuse le monde des morts-vivants et des mensonges politiques et opte pour le monde des morts à travers le suicide. Nu, ensanglanté, corps en stigmates, métamorphosé en Christ, peut-être promet-il une résurrection :

Florian : C'est un poème ? C'est une voix d'outre-tombe qui va le dire demain dans l'Arcadie libre.

Nathan : Quelle voix ?

Florian : Ta voix Nathan, la voix d'un sacrifié.

Nathan : Oui je parlerai. Oui. Je ne peux plus servir qu'à ça . Tu le crois aussi Jude ?

Ferrare : Le poison.

Florian : Je crois qu'il y a plus grand que le parricide.

Nathan : Mourir d'enthousiasme ?

Florian : La révolution sera ton tombeau.

Nathan : La révolution c'est de la merde. De la merde vraiment de croire changer le lit de la rivière. Il y a le profit, il y a le gout du pouvoir, il y a l'amour de la mort ? Ils

sont au monde comme des fleurs. La source de toute douleur, c'est ce devoir inaccompli auquel nous appartenons et que nous ne pouvons pas nommer parce que les salauds ont rompu le lien entre les mots et les choses.

Jude : Alors qu'est-ce qu'il faut faire ?

Nathan : Pas la révolution, non. Il faut laisser le mal au monde.

Jude : Alors quoi ?

Nathan : Du théâtre, c'est ça ce que j'aurais dû faire.

Jude : Pourquoi ?

Nathan : Pour libérer l'amour entre les mots et les choses, il n'y a que le théâtre.

Orémus : Et c'est ce que tu appelles le théâtre ?

Nathan : Oui, dans toutes les actions humaines, il n'y a que le théâtre qui puisse libérer l'amour des mots et des choses. Cette façon d'être du langage, si désirante de la terre réelle, cette manière qu'à la terre de réclamer de tout son poids le soulagement de la parole, cela n'a peut-être pas d'autre nom.

Florian : Oui et dans un temps où la terre n'a plus d'amour pour son nom, il faut le théâtre, c'est la chambre d'amour du vocable et de l'être.

Nathan : L'être n'est que de désirer le vocable.

Florian : Oui, l'être est une parole en souffrance.

Nathan prend le poison et meurt. (L.V, 59,60)

Nathan utilise ici le langage comme une mise en ordre de sa situation et comme une émancipation à toutes ses souffrances et douleurs. La parole s'avère pour lui la seule échappatoire et le seul moyen de se résoudre à l'action de mourir. Une pure délibération psychologique qui intervient sous forme de monologue intérieur du locuteur mais sans oublier l'auditeur, tantôt personnage, tantôt spectateur. La parole a déjà enchaîné tous les destins de tous les présents, y compris les spectateurs, afin d'écouter cette langue et cette parole provocatrice, cette souffrance irrémédiable de la chair et de l'esprit qui s'exhibe sans recul devant l'aveu de l'inavouable.

Nous sommes devant une technique d'écriture qui intensifie la poétique du texte et du dialogue. En effet, cette mise à distance avec l'action en cours de déroulement, avec cette intervention subite d'un énonciateur qui s'implique par l'emploi du premier pronom personnel : « je », et qui, dans le flot de la description d'une réalité asphyxiée et agonisante, se laisse emporter dans un rêve de possibilité de parole et de pratique de théâtre qui, seul, peut « libérer l'amour des mots et des choses ».

L'intervention de la réalité objective côte à côte avec la description subjective de l'affect accentue le jeu lyrique et le met en conflit avec l'épique. Cette dualité entre l'émotionnel et le narratif nourrit l'espace du jeu de tension et met en relief la dialectique qui caractérise le jeu des contraires. Mais cette dualité dans ce long dialogue entre Nathan et Florian, met en boîte, un récit dans le récit et fait émerger une succession d'évènements et d'actions. C'est pourquoi dialogue et monologue se lisent dans cette écriture du *méta-drame* et s'entremêlent dans un seul flot de parole qui maîtrise chaque situation et décide du sort de chaque personnage :

Le présent hanté par un passé de catastrophe, d'apocalypse ou de remords, la vie pénétrée par la mort, le drame ouvrant sur un travail de deuil ou de résurrection, telles sont les caractéristiques du drame selon Kalisky et Pommeret. Ce méta-drame procède d'un décollement- au sens clinique d'un décollement rétinien- du drame par rapport à l'existence des personnages. La forme dramatique qui représentait naguère le triomphe de la vie, sa condensation, n'en exprime plus que l'embolie. ⁴¹

⁴¹ Jean Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *Op. cit*, p.38.

II) L'image du personnage dans le théâtre de Py :

« Je » est MOI-MEME, « je » est un AUTRE. »

Bien évidemment c'est dans sa relation avec l'image et l'imaginaire qu'on tente d'étudier le personnage dans ce chapitre. En tant que figure, c'est à dire étudier le personnage dans sa relation avec l'univers de la dramaturgie dans laquelle il est né, mais aussi, en tant qu'objet herméneutique complexe. Donc, « forme envisagée de l'extérieur » donnant une image visible, et entité intrinsèque dramaturgique liée au verbe et à la parole. Ceci est dû aux deux champs d'exploration théâtrale jusqu'à aujourd'hui défendus: celui qui prône le texte en expérimentant perpétuellement des formes nouvelles de la parole. L'autre, refusant la primauté du texte tente d'explorer la scène par l'investissement du corps et des autres outils scéniques : volumes, espaces, objets...Le personnage théâtral, contrairement au personnage romanesque, est un être de papier mais aussi de scène, imaginé et visible, faisant partie d'une fiction théâtrale représentée sous formes d'images mais aussi d'une fiction productrice d'images. Cette équation irrésolue, parce qu'inépuisable, parfois obsessionnelle, du regardant face au regardé pose un questionnement interminable sur l'identification possible du personnage, son énonciation et ses différentes manifestations et métamorphoses dans la pièce. Or, pour étudier convenablement la composition des personnages dans l'œuvre de Py il nous faut nous arrêter sur toutes les particularités qui font les différentes catégories dramaturgiques des différents personnages.

Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* nous orientent vers une méthode que nous trouvons capable de répondre à notre questionnement sur l'identification du personnage dans l'œuvre de Py, mettant en relief aussi bien le texte que la scène.

Le personnage est donc examiné selon une série de catégories particulières, en fonction des conséquences des différents modes d'écriture sur son statut. Les catégories dramaturgiques retenues appartiennent soit à la construction de la fiction, soit aux conditions de la réception. Nous en abordons dix. Leur pertinence varie

selon le texte envisagé : certaines étant parfois vides d'informations alors que d'autres en sont saturées, pour chaque cas, les résultats de l'analyse, pourraient figurer sur un axe allant du minimum au maximum, selon l'importance que prend la catégorie.⁴²

Un système spécifique d'identification repose sur une pluralité de critères dramaturgiques qui participent à cette composition. En effet, chacune des œuvres que nous étudions est caractérisée par une constellation de personnages multiples, différente dans sa composition et sa structure des autres constellations et surchargée, chacune, d'une nébuleuse de contenu. Nous avons, alors, choisi d'étudier chaque constellation caractéristique d'une œuvre, suivant la démarche du général au particulier. Chaque groupe de personnages ainsi proposé est formulé selon son appartenance aux trois paramètres de catégories dramaturgiques distinctives suivantes et qui appartiennent tantôt à la fiction tantôt aux conditions de réception.

1) Identité et constellation des personnages : la constellation des personnages veut dire si le personnage est localisé seul ou au sein d'un groupe : famille, tribu, bande... Les jeux de force entre ces groupes de personnages peut rendre plus claire la constellation et les relations entre les différents personnages et, par conséquent, rendre plus clairs les traits distinctifs de chaque personnage ainsi que les caractéristiques.

2) Typologie et référentiel : on parle de typologie en pensant au personnage type du personnage de la pièce présente. C'est-à-dire que le texte actuel, présent qui introduit un personnage X, pourrait être inspiré d'un texte homologue écrit dans le passé, (texte antique par exemple, ou de l'âge classique). Axel dans *Les Vainqueurs* de Py, interpelle souvent Orphée comme personnage type. Le lecteur peut rapprocher les caractéristiques du personnage d'Axel de celles d'Orphée ou d'autres personnages mythiques qui peuvent servir comme personnages types. Dans cette catégorie dramaturgique le lecteur réconcilie son imaginaire social actuel à l'imaginaire et à l'univers du personnage homologue.

⁴² Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, 2006, éditions théâtrales, p.17.

Dans une typologie plus classique, le personnage du jeune ouvrier de *Carin*, d'Enzo Cormann s'inscrit, par exemple, dans la lignée des rebelles, meneurs de grèves à la parole libre. Il se distingue par une façon autre d'envisager les conflits sociaux et de les relier à sa vie privée. Il est intéressant de le rapprocher des héros brechtiens et, à l'heure de la mondialisation, de l'en différencier.

Les mythes repris aujourd'hui participent de ces typologies notamment chez Roland Fichet, par exemple, et naturellement chez Heiner Muller.⁴³

Quant au référentiel, il s'agit de connaître si le personnage prend pour modèles des personnes célèbres ou connus. La solidité du référentiel change selon que la pièce est historique ou abstraite. On peut citer l'exemple de la pièce d'Olivier Py *Adagio, Mitterrand, le secret et la mort*⁴⁴. Cette pièce est historique. Le référentiel se montre très fort parce que le personnage imité du Président Mitterrand se réfère parfaitement à la personne réelle du président décédé.

On peut faire entrer dans cette catégorie les textes qui reprennent un personnage déjà inspiré de la mythologie, et qui travaillent dans ce cas à l'édification de mythes modernes, y compris parfois avec une bonne dose d'ironie ou de parodie. Des effets de théâtre dans le théâtre ou des références explicites à un personnage déjà existant (Hamlet) font intervenir du référentiel, bien que celui-ci ne soit pas historique.⁴⁵

3) Mythification ou « défamiliarisation »: ces deux catégories fonctionnent selon que le personnage est plus ou moins proche du lecteur et plus ou moins familiarisé avec son univers. En effet, si le personnage semble apprécier le lecteur c'est parce qu'il ne l'a pas senti étranger à sa conception quotidienne (ou attendue) des personnages. Mais cette distinction n'est pas totalement subjective, c'est-à-dire il faut que l'esthétique soit tranchante au niveau de l'étude des caractéristiques du personnage. Ainsi, parfois on trouve des personnages qui nous sont familiers par leur statut social ou leur appartenance à une catégorie de fonctionnaire ou du peuple ou des politiciens. Mais, en même temps, ils se montrent étranges par leurs réactions incompatibles, ou par leur transgression de la logique et de la règle. Ils entrent, ces personnages, dans un système

⁴³ *Idem*, p.27.

⁴⁴ Spectacle créé le 16 Mars 2011, à Odéon Théâtre de l'Europe. Texte et mise en scène d'Olivier Py.

⁴⁵ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, 2006, éditions théâtrales, p.27.

de différences qui les rendent mystiques et mythiques. Ils s'inscrivent dans une autre forme et une autre atmosphère particulièrement singulière. Alors ils nous font réfléchir et contempler. C'est dans ce sens qu'on peut parler de « défamiliarisation » ou « mythification » d'un personnage. Dans la pièce de Koltès, par exemple, *Dans la solitude des champs de coton*⁴⁶, les deux personnages Le Dealer et le Client sont familiers par leurs fonctions et leurs statuts sociaux. L'un est vendeur et l'autre est acheteur. Mais en lisant les longues tirades, les soliloques philosophiques, la subtilité de leurs discours on se rend compte qu'ils sont plus loin qu'on imagine du quotidien ou du banal ou du simple échange commercial. Alors on contemple et on apprend qu'ils sont deux personnages mythiques et « défamiliarisés ».

Il arrive aujourd'hui que des faits divers servent de point de départ à des textes et à des personnages qui ne nous sont pas pour autant proches. Frantz Xavier, Philippe Minyana, Michel Vinaver ont inventé des créatures de notre quotidien que des formes d'éloignement rendent, de ce point de vue, exemplaires (...)

Pour toutes ces raisons, la forme dans laquelle apparaissent les personnages peut les défamiliariser par des opérations qui nous les rendent étranges, au moment même où on les estime proches.⁴⁷

On peut prendre dans ce contexte l'exemple du personnage d'Arnolphe, dans *La Servante* d'Olivier Py. La scène d'exposition qui présente ce personnage nous informe qu'il est architecte. Cela nous semble le seul détail qui le distingue d'Arnolphe de Molière. A part cette information on ne peut dire que l'Arnolphe de Py est un personnage « défamiliarisé ». Il est resté presque le même personnage par le biais des autres caractéristiques et attitudes qu'on a connues chez Molière : il aime une jeune fille Agnès. Cette dernière ne l'aime pas mais aime un autre (Uzza). C'est une fille adoptive. Il est trop âgé pour elle. Il a deux valets (Myr et Myrowska)...L'Arnolphe de Py n'est pas mythifié parce qu'il garde le même personnage moliéresque. C'est-à-dire que l'auteur n'a pas ajouté au personnage d'autres caractères ou d'autres actions qui

⁴⁶ Pièce écrite en 1985 et parue en 1986 aux Editions de Minuit. Elle est mise en scène par Patrice Chéreau d'abord. Ce dernier fait trois versions de mise en scène pour cette même pièce. Dans la dernière, Patrice Chéreau joue avec Pascal Grégorie (Novembre 1995 à la Manufacture des Œillets à Ivry Sur Scène) . B.M.Koltès préfère la version où Isaac de Bankolé joue avec Laurent Malet (Janvier 1987 au Théâtre Nanterre-Amandier).

⁴⁷ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris,2006, éditions théâtrales, p .29.

n'appartiennent pas aux traits principaux du personnage de Molière. Il reste alors un personnage sans modification étonnante.

ARNOLPHE. On t'a fait une enfant par l'oreille ?

AGNES. Cela n'arrive qu'aux vierges de se faire engrosser par une parole.

ARNOLPHE. Agnès, tout ce que j'ai fait, je l'ai fait pour toi.

AGNES. Je crois que je suis amoureuse.

ARNOLPHE. Moi aussi je suis amoureux.

(...)

AGNES. Le malheur s'est jeté sur notre petite maison. Maintenant, je pense que tu m'as élevée pour cela, comme les garennes du clapier, j'ai été nourrie et choyée pour ta consommation personnelle. Et l'amour que tu m'as donné, tu penses que je te le dois pour payer mon gîte et mon couvert. Je sais qu'il ne faut pas penser à cela, mais la pensée est insidieuse comme le froid. Le malheur est sur nous, mon père m'a abandonné.

ARNOLPHE. Un autre.

AGNES. Oui, le jeune homme.

(...)

ARNOLPHE. Séparons-nous.

AGNES. J'aime sa pâleur.

ARNOLPHE. Je n'ai pas dit mon dernier mot.

AGNES. Je suis malheureuse.

ARNOLPHE. Va-t-en,

Viens ici,

(Agnès s'approche, il la frappe, elle tombe)

Je t'ai frappée, j'ai frappé mon enfant, je suis fou. (L.S, 103,104)

Bien évidemment, le choix de ces constellations ou groupes de personnages ne traduit pas la totalité des spécificités de chaque personnage dans l'œuvre mais il est capable de nous élucider le système du personnel dramatique dans chacune des œuvres en question : *La Servante*, *Les Vainqueurs* et *Illusions comiques*. De même, ces trois paramètres de l'identification du personnage sont sélectionnés parmi d'autres catégories (10 en totalité) parce que nous avons remarqué que c'est au niveau de ces catégories choisies qu'on peut faire la distinction entre les différentes constellations des personnages dans chacune des trois pièces étudiées. Quant aux autres catégories (action,

espace, temporalité, parole et degré de cohérence) nous avons remarqué qu'elles restent constantes dans les trois œuvres. En effet, tous les personnages de ces trois œuvres tracent des objectifs à atteindre. Le schéma actantiel garde sa structure classique ayant traditionnellement tous les actants autour de l'axe du désir : sujet de désir, objet de désir, destinataire et destinataire, adjuvant et opposant. On peut prendre comme exemple, la scène 2 du troisième acte de *La Couronne d'Olivier des Vainqueurs*. Dans cette pièce on peut remarquer que le schéma actantiel garde sa structure classique et traditionnelle qui relève de la structure d'une action simple. En effet, dans l'axe du désir on peut nommer Axel comme sujet du désir. En bas de l'axe, le cadavre du jeune mort peut fonctionner comme objet du désir. Ferrare reconverti, aide Axel à trouver le corps et le déterrer pour assouvir le désir d'Axel. L'amour peut être le motif fondamental qui pousse Ferrare à aider Axel. Ferrare est alors un personnage adjuvant par rapport à Axel. Par contre, dans l'axe des opposants à Axel, on note les deux ennemis : le Sénateur d'abord et Lubna ensuite. Le Sénateur empêche Axel d'avoir le cadavre, objet du désir des deux personnages, parce qu'il en a besoin afin qu'il réussisse les élections pour devenir général. Si Axel dévoile le cadavre tué par le Sénateur, ce dernier risque de finir en prison et perd ainsi toute sa carrière. Quant au personnage de Lubna, il prend aussi le cadavre comme objet du désir pour l'utiliser en tant qu'accessoire dans sa pièce et voler ainsi le sourire de Cythère. Au niveau de l'axe du désir on peut trouver trois destinataires : Eros ou Thanatos, la Justice, et le Poème. Parce qu'Axel veut avoir le cadavre par une passion folle d'aimer les morts. L'amour de la mort fait de lui un homme passionné par ce cadavre et voulant assouvir son désir qui atteint même l'envie sexuelle, l'amour physique, charnel :

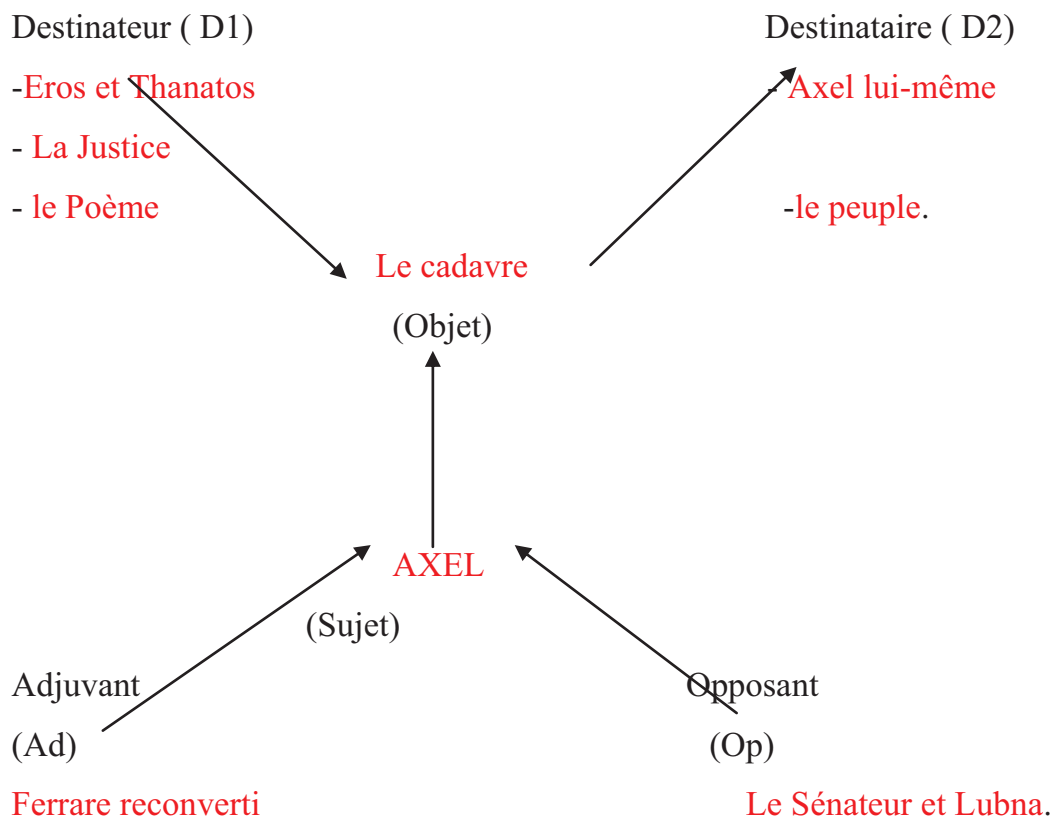
LE LEGISTE. Non ; j'aurais pu le sauver, j'aurais pu, mais j'ai eu peur.

Tu leur fais l'amour ?

AXEL. Parfois. (L.V, 162)

Mais Axel et Ferrare veulent aussi rendre justice à ce cadavre et dévoiler le meurtre et le crime du Sénateur. Mais il y a surtout le motif de l'œuvre. Axel veut faire de ce cadavre son œuvre poétique. Il écrit un poème et a fondamentalement besoin de ce cadavre pour se nourrir de son univers dans le royaume des morts.

On peut identifier deux bénéficiaires de la lutte entre les personnages dans le schéma actantiel de cette scène : Axel, lui-même et le Peule qui saura la vérité de ce cadavre, le crime commis par le Sénateur et surtout quand il saura que le sourire de Lubna n'est pas le vrai et que Lubna n'est qu'une fausse Cythère. Le schéma actantiel suivant peut résumer cette intrigue :



L'action de chaque personnage est basée fondamentalement sur la parole et le principe de la causalité. L'action est une source de mouvement qui mime la parole et la transcende.

Quant à l'espace, il est important de noter que tous les espaces dans les trois œuvres sont mobiles, éclatés et en perpétuelle métamorphoses. Ils suivent le développement des personnages et ses différentes situations. Par exemple, l'espace théâtral est toujours présent que ce soit à travers la parole du personnage qui peut être considérée comme didascalie interne (le personnage de Nathan dans *Les Vainqueurs*, par exemple) ou aussi, à travers le décor comme toute l'action dans *Illusions comiques*. Tous les personnages et toute l'action se jouent dans le théâtre. Dans *La Servante*, le *Fou Tiroir* et la présence des comédiens nous rappellent le dispositif simultané à plat du théâtre médiéval.

Ceci est une caractéristique d'un théâtre qui rompt avec le théâtre de l'illusion totale et qui tend vers un théâtre oscillant entre la fiction et la réalité, entre l'identification et la distanciation et entre le personnage et le comédien.

1) Le rapport des forces dans le triangle des passions :

(Le Général, Cythère, Ferrare /Le Sénateur, Axel, Ferrare)

Le titre de ce chapitre propose deux groupes de personnages. Ils sont regroupés trois par trois. Nous avons remarqué que ces deux constellations sont, bel et bien, distinguées par la forte passion d'amour qui établit des rapports de force particuliers. Les deux constellations peuvent nous tracer les lignes de force dans le dessin des caractères du personnage pyen. En effet, chacun de ces deux triangles de personnages est marqué par un côté affectif violent, et un discours spécifique propre au sujet passionné dans la dramaturgie française. Tantôt peint selon une esthétique qui favorise l'effervescence des sentiments incontrôlés et irréfléchis, qui débordent, et qui plongent le personnage dans une esthétique expressionniste irrationnelle et exacerbée, tantôt proche de l'image du personnage zolien qui s'épanouit et pâtit des « désirs poussés au paroxysme transformant la jouissance en souffrance »⁴⁸, le personnage dans le texte de Py prône au lecteur d'aujourd'hui une vision spécifique aux différents tiraillements qu'il éprouve à l'ère de la consommation à tout prix. Une vision, que notre modeste analyse du système du personnel jeté au feu de la passion, veut décrypter pour se rendre bien compte de l'importance de cet état d'âme sur les autres personnages et sur la poéticité de l'écriture de Py en général.

L'analyse met en considération la ramification du phénomène de la passion pour toucher d'autres thématiques d'une autre envergure qui tissent l'action dans toute l'œuvre de Py. Mais nous avons remarqué que *Les Vainqueurs*, différemment des autres œuvres, met en relief et avec beaucoup d'insistance, l'effet affectif et pathétique du sujet passionné qui ne trouve aucune raison d'être en dehors de l'objet de désir pour lequel il opte. Ainsi, l'étude de cette œuvre nous permet de dégager trois axes inévitables et autour desquels tourne toute l'action du personnage jeté dans le feu de la

⁴⁸ Hafedh DJEDIDI , *Le triangle des passions*, Hammam Sousse, Dar el mizen, 2005, p.8.

passion : l'*argent*, la *sexualité* et le *pouvoir* (politique). Certes, les différentes métamorphoses des personnages avec le temps modifient le rapport de chacun d'eux vis-à-vis ses raisons et ses pulsions. Mais le point de départ de leurs actions est toujours la triangulation des passions discernées.

Les deux groupes que nous avons sélectionnés peuvent être comparés à deux triangles équilatéraux où se dresse, au sommet, la place sacrée et consacrée à Cythère, carrefour de toutes les passions et objet de désir de tous les actants : Ferrare, Axel, le Général, le Docteur, Mozart, Septime, Parnasse... Tous sont pris au piège du désir. Un désir aussi bien charnel que spirituel, aussi bien corporel, pornographique, qu'intellectuel, philosophique. Cythère est l'image de l'être réceptacle de tous les désirs du corps et de l'esprit. Un être condamné, insatisfait, irrésolu. Pris au piège de tous les pouvoirs, comme une marionnette ; pouvoir politique, pouvoir d'argent, pouvoir de la mégalomanie et de l'égoïsme né d'un vouloir être différent, plus puissant et plus pur.

Pour que notre étude de l'identité des personnages prenne une méthode progressive et évaluative il nous faut d'abord analyser l'intérêt que l'auteur dramatique consacre aujourd'hui à l'onomastique de ses personnages. En effet, lors de l'action même, Olivier Py ne cesse d'attirer l'attention du public sur les noms propres de ces personnages. C'est-à-dire que, dans le texte même, les personnages n'hésitent pas à expliquer ou à déchiffrer le sens de leurs noms aux spectateurs.

JUDE : Il faut baptiser ce symbole de la révolution poétique.

OREMUS : D'accord.

JUDE : Qu'est ce que vous proposez ?

OREMUS : Saladin.

JUDE : Pour complaire aux musulmans, c'est ça ? Non je propose Georges.

OREMUS : Pour faire plaisir aux Russes ? Et pourquoi pas Sainte Thérèse de Lisieux ?

FLORIAN : Alors quoi ?

OREMUS : Théodore, c'est le nom du dernier roi.

JUDE : Mais non c'est ridicule. Il faut un nom démocratique.

FLORIAN : Robespierre.

JUDE : Non, la terreur. Il faut un nom populaire. Un nom qui dise que c'est le canard du peuple... (L.V, 32)

Ceci est très important pour la compréhension des différentes sources qui inspirent l'auteur au moment d'imaginer l'action et les interactions entre les différents personnages. Ainsi, nous avons essayé d'enrichir notre analyse par des recherches sur les noms propres correspondants à chaque personnage afin d'élucider l'univers dans lequel il baigne ainsi que la portée philosophique, littéraire et religieuse qui lui est attachée. Parce qu'une gamme d'appellation peut en quelque sorte révéler les idées sous forme d'images que les auteurs font pour orienter les lecteurs et spectateurs vers un imaginaire proche et une lecture plus rigoureuse.

Dans le cas des écritures théâtrales, la question onomastique se pose avec d'autant plus d'acuité que le nom, pour le lecteur, s'offre toujours comme le premier point d'ancrage concret, si ce n'est le seul fondement possible à sa constitution imaginaire d'effets personnage. (...) l'analyse du système de nomination des personnages permet donc, d'une part, de qualifier le mode de réception et de participation du lecteur et, d'autre part de déterminer les règles de jeu et les conventions de représentation propres à leur incarnation. ⁴⁹

Nous avons remarqué que les noms des personnages sont de deux types : des noms tantôt à fonction symbolique (Cythère, Ferrare, Axel, Lubna, Parnasse, Septime, Mozart...) et d'autres à fonction sociale (Le Général, Le Dictateur, Le Sénateur, le Docteur, Le Légiste, Le Tatoueur, L'Architecte, L'Urbaniste...). Cette stratégie dramaturgique sur le plan onomastique confère une double fonction au personnage de Py. En effet, il est parfois ancré et bien situé dans la réalité de la société occidentale actuelle, et parfois, grâce à son nom, il s'approprie une dimension mythique ou mystifiée qui le transporte en dehors du cadre spatio-temporel des autres personnages. Mais, souvent, Olivier Py, par l'emploi de cette onomastique veut recréer un paysage réel et concret, spécifique, caractérisé par un aspect socio-ethnique basé sur le vécu des spectateurs. Ces noms propres à fonction référentielle sont des matricules sociaux révélateurs d'identités, de milieux et de classes qu'occupent les individus sociaux. Ces noms attribuent au personnage une existence sociale ancrée dans une réalité historique. Le personnage n'est pas un être totalement dissocié de la réalité des spectateurs. Son

⁴⁹ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, 2006, éditions théâtrales, p.58.

implication dans la fable, dans la fiction, dans l'illusion n'est qu'instantanée, temporairement limitée pour rejoindre, à la fin du spectacle, dans la mémoire des spectateurs, une réalité et un espace vital qui le positionnent dans une plateforme d'identité culturelle nouvelle.

Ceci est un appel à ne pas oublier, par désir intense et incontrôlé d'accès à l'absolu, la réalité de l'être humain qui ne vit que sur la terre et qui ne doit pas embrasser la mort dans les ténèbres de la quête d'une divinité éternelle et immortelle. L'être humain, grâce à la poésie, peut vaincre la mort même après l'enterrement du corps. « *Vivre suffit* » peut résumer cet appel à la poésie, à la poéticité de l'être mortel qui, pourtant, se sent heureux dans la création, heureux au milieu de la souffrance qui le pousse à vaincre sa finitude. Tel est le sens de la profonde formule de « *vivre poétiquement* ». Les propos d'Axel à la fin des *Vainqueurs* le déclarent clairement, dans l'armoire de Cythère, courtisane qui garde le sourire de la joie éternelle :

AXEL : Les poètes doivent franchir l'absurde. Librement sans espoir, seuls.

LE JEUNE GARCON : Donc tu n'enseignes rien.

AXEL : Ce n'est pas ma parole qu'il faut aimer, c'est la vie(...) Ne cherchons pas de réponse, il n'y a pas de question.

Vivre suffit.

J'aime la mort. (L.V, 211,212)

Les noms à fonction symbolique par contre, sont des noms qui révèlent la deuxième facette du personnage pyen. En effet, se référer à des toponymes français (Verdun, Ferrat), ou méditerranéens (Cythère et Ferrare) ou de personnalités historiques (Le président F. Mitterrand dans *Adagio*, Mozart, Florian) et des personnages littéraires (Axel, Roméo, Agnès, Oreste, Arnolphe, Matamore), c'est en vérité, un retour pour revisiter les autres ères à la manière des humanistes de la Renaissance italienne. Une invitation à revisiter les civilisations précédentes, déchiffrer leurs codes de communication et leurs visions du monde par l'intermédiaire des personnages en perpétuelle ubiquité, en voyage toujours inachevé de recherche de soi (Nour, Pierre, Uzza, Oreste dans *La Servante*) un projet d'interaction et d'interférence entre des cultures et des cultes, entre des langues et des corps, mais aussi entre des corps et des

esprits, (Pascual, l'ange), entre des passions et des raisons (Axel et Ferrare dans *Les Vainqueurs*), entre des joies et des souffrances, loin de pétrifier l'être humain dans aucune limite qui rétrécit sa liberté de peau de chagrin.

Peut-être le meilleur exemple qui traduit cette image de l'être optant pour une nouvelle toute-puissance c'est le personnage du Général dans *Les Vainqueurs*. Représentant du pouvoir militaire et politique très puissant et prestigieux, le Général dévoile à Cythère, symbole de la puissance sexuelle et de la jouissance euphorique, toute la défaillance de l'institution de force et de masque qu'il cachait à tous les êtres pendant une dizaine d'années. Le Général souffre d'un fiasco sexuel humiliant. Il est prêt à tout sacrifier, tout donner, tout vendre, tout abandonner afin de racheter ce qu'il appelle sa « dignité », sa « virilité », « sa joie de vivre »,

Cythère : je chanterai l'Ode au Phallus, tu boiras un vin sorcier et tu retrouveras ce que tu as perdu !

Le Général : Si c'était vrai !

Cythère : Mais en échange je demanderai...

Le Général : Quoi...

Cythère : Tout.

Cythère : Je ne peux pas donner moins.

(...)

Le Général : Ce n'est pas trop cher payé pour une heure de dignité. (L.V, 96)

N'est ce pas là un écrasement total de l'institution politique et militaire, symbole de la force et de la dignité d'une nation, sous les pieds d'une courtisane, une putain en bas de l'échelle sociale qui exerce sur lui toutes les facettes de l'autorité et de la manipulation les plus esclavagistes ? Ainsi, l'individu en haut de l'échelle sociale, se révèle esclave enchainé aux ferrailles de l'individu en bas de la même échelle. Un nivellement qui retrace le triangle hiérarchique de la société à l'envers et qui symbolise, par la même occasion, le dérèglement du sujet passionné et le déraillement que provoque sa passion pour l'objet désiré. C'est dans ce contexte aussi que s'impose le théâtre de Jean Genet comme un théâtre qui inspire l'imaginaire de Py. Jean Genet, dans *Le Balcon*, nous a bien dessiné cette société noyée dans les bas fonds du désarroi, dominée par

l'apocalypse et obscurcie par le spectre de la mort qui ronge les hommes. Le royaume de la mort et les lieux habités par les prostituées sont les espaces qui meublent son théâtre. Les personnages des différentes catégories sociales restent incapables de fuir ou d'atteindre un espace plus humain et plus digne d'être habité. Ce sont des personnages qui tentent de survivre parce qu'au fond ils renient les masques qu'ils portent et que la société les oblige à porter. L'image qu'ils se font d'eux-mêmes ne les fascine plus ni même l'image du pouvoir apparent.

Exemple :

Décor.

Le salon funéraire dont il est question dans l'énumération des salons par Mme Irma. Ce salon est en ruine. Les étoffes-guipures noires et velours-pendent, déchirées. Les couronnes de perles sont défaits. Impression de désolation. La robe d'Irma est en lambeau. Le costume du chef de la police aussi. Cadavre d'Arthur sur une sorte de faux tombeaux et de faux marbre noir. Tout près, un nouveau personnage, l'Envoyé de la Cour. Uniforme d'ambassadeur, lui seul est en bonne condition. Carmen est vêtue comme au début. Une formidable explosion. Tout tremble.

L'ENVOYE. (*Désinvolte et grave à la fois*). Il y a je ne sais combien de siècles que les siècles s'usent à me raffiner ... à me subtiliser... (*Il sourit.*) A je ne sais quoi dans cette explosion, à sa puissance où se mêle un cliquetis de bijoux et de miroirs cassés, il me semble qu'il s'agit du Palais Royal... (*Tout le monde se regarde atterré*) N'en montrons aucune émotion. Tant que nous ne serons pas comme ça...

Il indique le cadavre d'Arthur.

IRMA. Il ne croyait pas qu'il pourrait ce soir jouer si bien son rôle de cadavre.

L'ENVOYE (*Souriant*). Notre cher Ministre de l'Intérieur eut été ravi, si lui-même n'avait eu le même sort. C'est malheureusement moi qui dois le remplacer dans sa mission auprès de vous, et je n'ai plus aucun goût pour ces sortes de volupté. (*Il touche du pied le cadavre d'Arthur*). Oui, ce corps l'eût fait se pâmer, notre cher ministre.⁵⁰

Un désarroi qui va jusqu'à la frénésie, tantôt physiologique (comme l'impuissance de l'organe sexuel chez le Général), tantôt philosophique (Septime), tantôt **spirituel** (Ferrare) attaque le sujet passionné et provoque en lui un tremblement brusque au

⁵⁰ Jean GENET, *Le Balcon*, Gallimard (Folio), Paris, 1984, p.100.

niveau de son équilibre psychique. Ainsi, les valeurs du monde seront renversées par les valeurs de l'antimonde, et un jeu de confusion des sens renforce le jeu des masques et des oscillations entre image et reflet ou entre théâtre et théâtre dans le théâtre. Emile Copfermann commente l'univers des personnages du *Balcon* de Genet en disant :

Dans le monde des exclus les valeurs positives de l'antimonde renversent les valeurs positives de la société établie. Mais ces valeurs n'existent qu'en regard d'elle, leurs « vertus » d'affirmation de l'antimonde n'existent que les accompagnant. La « perversion » se valorise par la vertu, le divin par le « démonisme ». Ce théâtre ainsi, n'est sacrilège que pour qui s'emplit du caractère sacré du sacré. Faute de quoi frappe avant tout la gravité maniaque du cérémonial mis en spectacle. Car la médiation du renversement par le spectateur – monde plus et monde moins ; image et reflet ; illusion et réalité ; vrai et faux – n'opère qu'incertainement: Genet joue à fond sur la confusion. C'est même le fondement de tout son théâtre, cette confusion même si elle ambitionne d'aboutir au trouble.

Le renversement des contraires agit mécaniquement : plus devient moins, moins devient plus, mais ni l'un ni l'autre n'agissent l'un sur l'autre. Au spectateur (s'il le peut) de constituer l'unité des contraires.⁵¹

Une métamorphose comportementale et discursive chez les personnages suggère, alors, un langage nouveau qui caractérise le sujet pris dans le feu de la passion et qui annonce un écart par rapport à la norme. Un langage particulier, comme un trait distinctif qui plonge l'actant dans son univers et qui l'isole dans un savoir-dire et un devoir-être différents des autres personnages. Même si la triangulation des passions permet cette interaction entre les différentes machines désireuses qui animent les autres personnages, le langage reste le symptôme le plus fondamental qui fait la particularité du sujet passionné.

Il est le moyen par lequel un personnage se met en scène et s'extériorise. Son discours devient ainsi le lieu d'un dévoilement, dévoilement d'autant plus symptomatique qu'il traduit généralement les deux mouvements de l'état thymique : pulsion vers ou répulsion de.⁵²

⁵¹ Emile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, Paris, Maspero, 1972, p.140-141.

⁵² Hafedh DJEDIDI, *Le triangle des passions*, Hammam Sousse, DAR EL MIZEN, 2005, p.74.

La thymie ici considérée comme humeur et disposition affective de base, se métamorphose selon le pouvoir de Cythère exercé sur l'ensemble de tous les personnages des *Vainqueurs*. Même Madame, la mère de Septime, un autre sujet passionné par le pouvoir de l'argent, semble avouer l'irrésistible charme de Cythère et la suprématie du pouvoir sexuel :

CY THERE : ...Si seulement vous pouviez rester là pour me regarder.

MADAME : Je vous regarde depuis trois mois, et j'hésitais à venir.

CY THERE : Vous me désirez ? Autrefois, dans ces coulisses où je vous ai humiliée.

MADAME : Pourquoi mentir ? Oui. (L.V, 143)

Elle est prête à tout payer afin que Cythère abandonne son fils Septime. Bref, la sexualité occupe le sommet du triangle des passions, au dessous d'elle tous les autres pouvoirs.

Les personnages du Général, du Sénateur, du Dictateur, représentants du pouvoir politique, sommités sociales qui doivent être respectées et puissantes, se montrent handicapés, ayant un vocabulaire pathétique et triste. Leurs discours sont caractérisés par un lexique dysphorique qui évoque le néant, l'inutilité d'exister et la morbidité de la vie qu'on mène :

LE SENATEUR : Le pouvoir n'existe pas, la souffrance, oui.

(...) La souffrance seule est grammaire, le sourire n'existe pas. Le sourire n'a jamais existé. Non, non, ni sourire, ni miséricorde. L'enfer, seulement l'enfer, pas moyen d'échapper. (L.V, 194,195)

Au lieu d'un vocabulaire de jubilation et de force de toute puissance qui montre l'hégémonie d'une classe sociale sur toutes les autres, voilà le discours d'un roi dictateur voué à la défaillance du monde. Il pleure son sort comme un orphelin à la perte de sa mère, après avoir été insulté par le proxénète, Ferrare, le représentant du pouvoir de l'argent sur le pouvoir du royaume :

LE DICTATEUR : La pauvreté, poète, voilà ce qui fait que je suis ton frère. Et ces larmes aussi, je ne peux pas retenir. Eloigne-toi de tout pouvoir, voilà, c'est tout, il n'y a rien d'autre. Je dansais comme cela à vingt ans(...) et souvent seul dans le noir,

avec cette horreur partout en moi et autour de moi, je danse encore mais il n'y a plus l'innocence (...) Elias, pardonne moi, pardonne -moi mon petit mon enfant, mon amour pardonne-moi. (L.V, 44,45)

Le pouvoir politique est, aussi, incarné par les deux personnages du Sénateur et du Général. Tous deux, les mains sales jusqu'au cou, souffrent sous le poids de leurs crimes commis par l'obligation qu'exige le devoir politique. Un devoir-être qui prime sur le vouloir-être ne les empêche pas pourtant d'utiliser la parole afin d'exprimer leur délire. Sans être totalement dépourvus de désirs, ces deux personnages sont dotés d'un savoir-dire particulier qui nourrit leur pouvoir d'agir sur les autres personnages et sur l'action tout entière. Un langage qui relève d'un registre soutenu, sublime, qui pousse le souffle tragique et le ton pathétique jusqu'au paroxysme :

LE SENATEUR : Allez le chercher.

(Le Légiste et le garde du corps vont chercher Axel)

Je suis seul sur une terre sans pardon .Voilà ma vie, ni les bras d'une femme ni la joie du travail accompli. Quand s'arrêtera ce calvaire ? Et l'on me croit fort, fort moi je ne suis qu'un enfant. Ah ! Si je n'avais pas si honte de pleurer !

(Ils reviennent poussant Axel). (L.V, 168)

Un aparté adressé au public, seul récepteur du discours introspectif et rétrospectif à la fois. Introspectif, dans le sens où le personnage parle à soi même, isolé de tous les autres personnages. Rétrospectif, lorsque le personnage, par le biais de cet énoncé, se sert d'un flashback qui résumait dans quelques mots tragiques, sa vie de vieil homme triste et esseulé. Le passé et le présent tous deux exposés dans quelques secondes de tristesse. Quelques secondes de vérité cachée sous le masque d'une force présumée et qui n'est qu'un instrument de devoir-être dans ce rapport de forces éternellement implacable. Le personnage politique dans la dramaturgie de Py n'est pas. Il joue à être ce qu'il semble être. Lui-même croit que le pouvoir d'argent l'écrase et il ne pourra pas remédier l'irréremédiable. Il faut dire que dans toute l'œuvre des *Vainqueurs* qui dessine aux spectateurs l'état du monde dominé par le pouvoir de l'argent, tous les personnages sont obligés, d'une façon ou d'une autre, à se soumettre à la loi du commerce et au principe du donnant-donnant. Tout s'achète et tout se vend dans ce corps-à-corps sauvage entre maîtres et esclaves, même les idées et les passions. Le discours du

Sénateur dévoile cette vérité cachée, cette catastrophe qui menace l'humanité tout entière qui gémit sous le poids des intérêts et profits des politiciens qui s'avèrent désarmés face au capitalisme de spoliation qui fait d'eux des marionnettes ridicules, prêtes à vendre l'Arcadie, reine de tous les pays, pour satisfaire leurs maîtresses et leurs ventres bombés insatiables.

LE SENATEUR : Oui réfugié politique !

Je savais tant de choses sur les tripatouillages des investissements français au Moyen Orient et des Balkans.(...) Oui, ils ne savent pas vraiment bien parfaitement blanchir leur argent, et moi je suis une sorte de lavandière éternelle. Alors j'ai longtemps hésité, la gauche, la droite...Ce pays est trop corrompu, mais la corruption à la française c'est une chose très élégante ; c'est : cigare, mon fils épouse ta fille, un peu de cognac, tu donneras un portefeuille à ta maîtresse. Je suis devenu un mafieux très respectable.

J'ai quand même opté pour la droite, je suis un homme de droite, la gauche est pleine de charme, il y a toujours de charmantes actrices de gauche qu'on peut trousser tandis qu'elles pleurent en pensant à la mondialisation et au sous-prolétariat. Mais à droite il y a des valeurs, voilà, c'est le mot que je cherchais, des valeurs. (L.V, 179)

Le Général, lui aussi, est impliqué dans cette catégorie d'homme politique pathétique, déchu et impuissant. C'est pourquoi les deux discours, du Sénateur et du Général, se ressemblent et ont tous les deux recours, maintes fois, à l'énoncé de l'isolement, monologue et aparté. Dès qu'ils se mettent seuls ils parlent de leur vérité tragique et de leur défaillance et incapacité à assouvir leurs désirs. Mais le Général, différemment du Sénateur a, quand même, choisi de parler et de dévoiler son impuissance juste pour avoir un moment de « dignité », dit-il. Ici le pouvoir de l'argent et le pouvoir politique se rendent esclaves et outils au profit du pouvoir de la sexualité. Sexualité à laquelle Olivier Py consacre tout un spectacle au milieu du théâtre. Un spectacle intitulé *l'Ode au Phallus* et dans lequel il fête l'organe sexuel de l'homme et le pousse jusqu'au paroxysme de la gloire de l'existence humaine :

CY THERE. Musique ! L'heure est bleue !

Cythère chante et danse l'Ode au Phallus. Mozart accompagne. Septime en Dionysos brandit un grand sexe rouge.

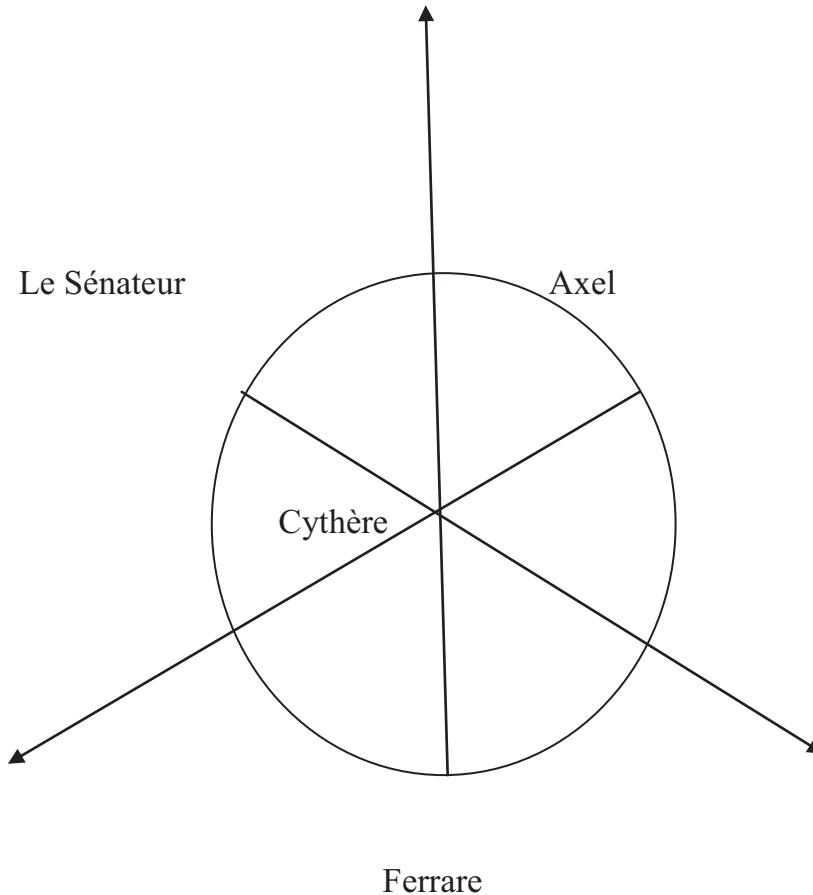
Chantons dans la demeure ultime
La gloire de l'ithyphallique
La gloire du sceptre sublime
Qui nous enseigne l'art panique.
Il est le chant de la victoire
Il est le sacré indicible
Et qui dans la nuit la plus noire
Met toujours au cœur de la cible. (L.V, 126)

Le poème chanté et le rituel sous forme d'un spectacle en présence du masque du Sénateur nous rappellent l'imaginaire de la cérémonie religieuse où on fête le vin et le phallus. C'est le culte grec sous forme d'une danse phallique en hommage rendu au dieu du vin Dionysos. Ce poème est donc un dithyrambe chanté par le protagoniste (Cythère) qui préside le chœur (les autres chanteurs) au milieu de l'orchestra. Et le spectacle renoue, aussi, avec le cōmos d'où est sorti la Comédie. La dramaturgie, ici, s'inspire de l'antiquité grecque comme une invitation au retour aux origines et à la nature humaine. C'est dans ce sens qu'on peut parler de théâtre mythique et de théâtre cérémonial chez Olivier Py et chez J. Genet. Un théâtre qui s'adresse à la divinité comme il s'adresse au monde sacré des hommes. Un théâtre qui remet en question la place de l'homme dans l'univers et qui interroge le rapport de l'homme avec l'homme, d'abord, de l'homme avec dieu et de l'homme avec le cosmos entier.

Le lecteur se trouve devant un triangle équilatéral ayant trois sommets de la pyramide sociale qui sont le Dictateur, le Général et le Sénateur. Ce triangle finit par englober, en lui, le centre de gravité des passions qui manipulent la politique du monde d'aujourd'hui : sexe, argent et narcissisme. Sans atteindre leurs cibles, ces trois personnages sombrent dans les ténèbres de l'inaccessible absolu. Pour schématiser ce triangle des passions, on a imaginé que des axes des désirs traversent le centre de gravité du triangle sans trouver une cible à atteindre dans l'espace du cosmos où il baigne. Alors, ils se perdent dans l'inachevé, l'infinie recherche, pour transgresser les limites de ce triangle...Nous avons, ainsi, retrouvé, grâce à ce schéma sur le plan

théorique, la forme circulaire, sur le plan pratique, d'un élément de décor toujours présent dans la quasi-totalité des scénographies des pièces de Py :

Le cercle des désirs



Ce cercle peut être considéré comme le cercle des désirs : il englobe en lui comme centre de gravité l'objet du désir de tous les personnages des *Vainqueurs*. Bien évidemment il peut être plus compliqué si on ajoute d'autres personnages principaux des trois pièces des *Vainqueurs*, par exemple : Lubna, le Général, le Dictateur, Parnasse, Septime, Mozart, le Docteur, le Légiste, la Mère de Septime...Mais, on voulait qu'il soit simplifié afin d'aborder le schéma actantiel qui nous explique un peu les relations entre les personnages.

Les axes sont tous des axes qui, à la fin, sortent du cercle des désirs pour se perdre dans le néant et, peut-être, la mort. Cythère est le carrefour par lequel passent toutes les passions.

Quoique le jeu des pouvoirs et des passions soit commun à tous les trois personnages, quoiqu'ils traversent des chemins différents pour arriver à leurs fins, aucun n'atteint son désir. Le Sénateur se suicide en buvant le poison, le Dictateur tue l'enfant qu'il aime, se défigure le visage et pense à fuir le royaume, le Général humilié et ridiculisé par Cythère, appelle la mort dès qu'il récupère sa puissance sexuelle et la mort l'emportera sans retour.

Quant à la passion de l'argent, elle se transforme vite en pouvoir de l'argent dans le territoire autoritaire d'un Ferrare tyran dans *Les Etoiles d'Arcadie*, des *Vainqueurs*. Dans cette première partie Ferrare est un proxénète qui fait de la chair humaine sa source d'oppression. Il a commencé sa vie comme ouvrier dans un abattoir. Dans une manifestation il est entré en prison. Là il trouve un neveu qui s'appelle Ferrare. Ce dernier se suicide avec un sac en plastique. Ferrare le Proxénète hérite toute la fortune de Ferrare le suicidé de la société. Même son nom. Il s'est, lui-même, vendu en fille avec ce nom de Ferrare.

FERRARE. Donc je suis au quartier disciplinaire et je me vends comme fille, et je comprends que le pétrole de ce pays ce sont les fentes de nos fils et de nos filles...C'est la flamme de feu sur la tête. (L.V, 35)

La sexualité dans l'univers de Ferrare est source d'un pouvoir double : le pouvoir de l'argent et le pouvoir de la politique. En effet, toute l'institution politique, représentée par le personnage du Sénateur et du Général, se révèle désarmée, manipulée et enchaînée au pouvoir de la passion sexuelle. L'argent énorme qui provient de la sexualité et de la pornographie traduit, en fait, une société suffocante sous le poids du refoulement et des désirs entravés. La privatisation et le capitalisme font rage. Un capitalisme fondé sur le commerce des désirs perpétuellement inassouvis. Ferrare, maître d'une usine à fabrication de jouissance pornographique. Un bordel des femmes de joie, à l'exemple de Lubna. Une usine surchauffée de désirs évaporés dans l'inconsciente production du défolement incontrôlé. Son pouvoir capitaliste fait de lui

un marchand d'esclaves à la manière moderne. Ferrare obsédé par un désir de tout occuper dans l'Arcadie, tout posséder. Il met à genoux toute la société réduite en esclavage avec le désir de l'anéantir sous son autorité. Une société qui ne comprend que le sens du pouvoir capitaliste sadomasochiste. Il sort inconsciemment d'une sorte de désir libidinal vers un délire mental traduit par son caractère oppressif vis-à-vis de tous les autres esclaves qu'il manipule. Qu'il y ait toujours des gens comme Ferrare, aptes à générer l'oppression et la torture aux gens et à eux-mêmes, c'est ce qui manifeste le problème profond entre le désir libidinal et le champ social. Olivier Py, exprime souvent cette dégradation de la société de la consommation aveuglée dont l'unique intérêt demeure l'argent :

Le grand réservoir d'images de la cathédrale athée télévisée a pour messianisme la démocratie et pour évêque la loi de marché(...) imagerie humanitaire à défaut d'être humaniste qui assure le salut des spectateurs dans notre Moyen Age commercial(...) Faut-il croire à cette modernité comme à une idole que l'on peut encore briser ? Et même que l'on DOIT briser, que l'on doit effondrer avant qu'elle ne nous pétrifie ? Le théâtre(...) est-il privé de lui-même ou témoin privilégié de la mort de l'Occident ? ⁵³

Dans *Les Vainqueurs* le théâtre est accaparé par Lubna, une prostituée qui imitait le sourire de Cythère pour séduire les victimes des spectateurs. Elle peut signifier la mort du vrai théâtre confié aux menteurs, porteurs de faux masques.

Ferrare, à l'image de Cythère, méprise le pouvoir politique. Il préfère et se passionne pour l'argent par lequel il manipule les politiciens.

FERRARE. Vous êtes venus faire des affaires non ? Le pouvoir est moribond, il n'y a plus qu'à souffler dessus. J'aurais pu me faire élire président à vie...Je ne sens plus la viande avariée, j'allume mes cubains avec des billets de cent dollars, je suis beau et je danse le tango, reconnaissez que dans le monde politique tel qu'il est c'est tout ce qu'on demande. (L.V, 37)

⁵³ Olivier PY, *Le cas Avignon, regards critiques, op. cit*, pp. 261-263.

Ferrare, dans *Les Vainqueurs*, se suicide et ne réapparaît jamais. Tous ceux qui refusent la condition naturelle de l'être, meurent tragiquement et ne demeurent que ceux qui croient que « Vivre suffit », mais « vivre poétiquement » aussi.

Mais « Ferrare » est un nom qui annonce d'autres valeurs humaines plus sublimes que l'argent et plus spirituelles que la jubilation du corps et du sexe ; « Ferrare » est le nom d'une ville italienne. L'Italie d'aujourd'hui fait d'elle le symbole du beau mariage entre le christianisme et l'art situé dans le delta du Pô sur le bras nommé Pô de Volane. Par contre, on peut remarquer que parmi les noms des personnages les plus célèbres de la littérature française, le nom de Ferrare est proche de celui de Ferragus. C'est un personnage de la poésie chevaleresque. Par exemple dans la *Chronique du pseudo-Turpin*⁵⁴, il est un Sarrazin (Ferracutus). Il défie les autres chevaliers chrétiens et les bat tous sauf Roland. Avec celui-ci, il discute longtemps sur les religions chrétienne et musulmane et après, Roland le tue lors d'un combat mémorable. Dans *La Comédie humaine* de Balzac, Ferragus est :

Surtout intéressant comme personnage de transition : à bien des égards, il fait évoquer les héros des romans de jeunesse de Balzac et il conserve les traits caractéristiques des « protecteurs » traditionnels des romans noirs.⁵⁵

Cette symbolique donnée au nom propre de Ferrare , cette profondeur de symbiose entre l'éthique et l'esthétique, entre l'incarnation divine et l'imitation humaine, justifient dans la pièce la métamorphose intégrale dont témoigne le personnage tiraillé, sous l'effet d'un seul regard, entre deux mondes : terrestre humain et céleste divin. « Ferrare » a-t-il regardé le sourire de Cythère ? Ou, au contraire, est-ce le regard de Cythère qui le regardait, qui le hantait et qui l'envahissait irrémédiablement ?

Ferrare est l'exemple du personnage qui connaît une métamorphose radicale due à la mémoire. Se rappeler le sourire de Cythère que Cythère n' a plus mais que Ferrare garde dans son âme, dans sa tête, dans son corps. Le sourire est l'obsession de Ferrare, le visage de la perte, la catastrophe éminente. Dans la pièce *La Servante*, Agnès avoue à

⁵⁴ C'est un manuscrit religieux à plusieurs auteurs et à plusieurs textes. Il date de 1140 (ap.c). Il fut établi à la gloire de Saint Jacques le Majeur.

⁵⁵ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques*, Editions. Robert Laffont, (coll.) Bouquins. 1993, p. 381.

Arnolphe être prise par le même regard, par le même phénomène d'être vu voyant quand on regarde un visage ou quand on est épris d'une image. Agnès en regardant le visage d'Uzza tombe fatalement amoureuse de lui :

AGNES. Je vais mourir jeune.

ARNOLPHE. Moi aussi j'ai dit ça, et puis tu es venue et j'ai renié ce serment. Il ne fait pas sacrifier sa vie pour une image.

AGNES. Ce n'était pas une image.

ARNOLPHE. Quoi d'autre.

AGNES. Un visage.

ARNOLPHE. Et quelle différence fais-tu entre les deux ?

AGNES. Toute la différence est entre les deux. Le visage est une image qui nous voit voir, et que nous modifions par notre regard.

ARNOLPHE. Et cela a un nom : voir et être vu voyant. (L.S, 122)

Pour Ferrare, un seul regard a pu incarner en lui la métamorphose intégrale et le passage radical d'un être dominé par la matière, le pouvoir de l'Argent, le plaisir charnel physique vers un être converti, un être en ascension vers une spiritualité divine et un amour céleste. Il quitte la trivialité du désir terrestre et opte pour le plaisir de la spiritualité céleste. Ferrare, sous l'effet de cette métamorphose, s'approprie un langage nouveau, une autre manière d'agencer les mots. Il passe d'un langage à un autre. Le premier est un langage terre à terre, souvent trivial, argotique, familier quoique non dépourvu d'images et de richesse stylistique. C'est un langage qui reflète son être imbibé dans une trinité sacrée : Flic-Prostituée-Client. Une trinité qui englobait tous ses désirs et son aspiration passionnelle. Le deuxième langage d'après la métamorphose est un langage poétique, spirituel, métaphysique, intelligible, caractérisé par l'obéissance à la trinité sacrée du christianisme : Père-Fils-Saint esprit.

Un regard. Juste un regard pour un sourire qu'il a déjà vu une seule fois secoue son existence et tue en lui un être pour ressusciter un autre.

Discours de Ferrare Proxénète (Avant la métamorphose)	Discours de Ferrare converti (Après la métamorphose)
« Oui. oui. Et puis j’ai débuté dans un abattoir, l’odeur de viande me suivait, je sentais comme la présence d’un spectre perpétuellement, mais que faisait fuir la fleur d’oranger(...) un jour on joue la roulette russe, le lendemain on se vend comme femme dans une prison pour nègres... » AII Sc1, <i>Les Etoiles d’Arcadie</i> , p34.	« Je suis descendu dans mes ténèbres et au plus obscur de mon âme j’ai trouvé cet amour pour toi, sans bord. Et c’était doux alors de n’être rien, de n’être plus qu’un point de silence, un point de silence aussi silencieux que le silence de Dieu lui-même, un point de silence fait du même silence, qui depuis l’origine est la cause de tout, un point exact de silence et plein de la lumière de l’amour. » AI Sc1 <i>La Couronne d’Olivier</i> , p 156-157.
« On réclamait des douches, tiens, justement pour se débarrasser de l’odeur de viande » p 35	« C’est long un poème et l’amour c’est tout de suite » Idem, p159. « Là où le péché abonde la grâce surabonde » p177.
« Et elle, elle croyait vraiment qu’elle vaut plus qu’une bonniche de Serbie...Même pas Hambourg, tu la mets sur le marché Grec. Elle pleure en plus ! Alors si elle pleure, tu l’envoies en Roumanie ! »	« Oui je dis merci, c’est pauvre c’est banal, c’est une chanson des rues. Merci mon Dieu, merci de toute cette souffrance, merci de cette croix, de ce bois. Merci de m’avoir abandonné, merci mon Dieu de m’avoir abandonné ; merci et alléluia. » p177

<p>« Les nationalistes m’ont bien aimé c’est vrai. J’avais le verbe raciste, c’est assez d’onction pour les endormir. Il suffit de dire bougnoule et nègres toutes les trente minutes et aussitôt ils vous achètent votre vieux stock d’armes obsolètes au prix du diamant(...) Au fait le roi veut-il une fille ? La jolie blonde maigre, j ai vu que Son Altesse la zyeutait. »p37.</p>	<p>« Je t’aime d’un amour toujours plus grand, il n y a rien que je désire plus que te voir certain de ta victoire. Pourquoi chercherais-tu la sainteté, tu es le poète, le poète qui va au cœur de l’holocauste pieds nus et souriant et tenant d’une main folle la lyre éternelle, imputrescible, l’invulnérable lyre. Et le monde a besoin de cette lyre comme une couleur sans quoi le spectre ne serait pas complet. Et moi pauvre malheureux je te couronne non pas du laurier du guerrier, mais du rameau d olivier dont on sacre les poètes. La Méditerranée brille derrière toi, on y baptisera encore des hommes libres. » p 183</p>
<p>« Votre légitimité, ce sont les passes des Arcadiennes qui l’ont payée, général » p41</p>	<p>« C’est très précisément là où tu es mon amour, qu’est la croix. »p189.</p>
<p>« Toujours du côté où il fait beau général. Les Américains peuvent toujours se rentrer leur gazoduc dans le cul, nous resterons maîtres de notre petite Arcadie. » P41</p>	<p>« Moi je suis un Orphée qui ne se retourne pas, j’irai dans le ciel, j’irai le chercher dans le ciel et je ne tremblerai pas devant Dieu. » p 208.</p>
<p>« Tout s’achète, a dit le prophète » p 42.</p>	<p>« L’amour est ce qui est, la mort est ce qui n’est pas. »p204.</p>

Ainsi, Ferrare commençait proxénète et finit Orphée. Le discours, en même temps qu'il se modifie, prête au personnage l'ampleur de l'incarnation d'une nouvelle identité qui se donne à voir, à lire et à déchiffrer.

Le jeune mort pour Ferrare est aussi une cible, un objet de désir dans le schéma actantiel qui le lie avec le Sénateur et Axel. Mais ce n'est que pour aider ce dernier à retrouver sa jouissance et détruire l'autre pour ne pas réussir les élections. Mais Ferrare s'est libéré du magique sourire de Cythère et n'a d'amour que pour le poète Axel, qui, par contre, aime le jeune mort comme concrétisation de son œuvre détruite trop tôt. Ferrare est l'amour de l'image du sourire jusqu'à l'obsession et l'obscénité. Une image du passé décide de fixer le présent et d'arrêter le temps par le suicide, par la mort. L'histoire de Ferrare est tout simplement l'histoire d'un regard qui mène à la mort. Il abandonne Lubna et n'est plus proxénète. Il abandonne Cythère. La mort d'Axel engendre la sienne. Il se suicide. La transaction des passions plonge dans les souffrances des échecs successifs. Seule la souffrance règne. La mort est la fin de tous les humains.

Axel est considéré comme le deuxième élément dans la deuxième pyramide des passions que nous avons conçue pour la deuxième constellation de personnages : Ferrare, Cythère, Axel. Ce dernier est un fossoyeur qui opte pour l'éternité humaine à travers la création de l'œuvre : le poème à accomplir. Pour lui, les hommes, aujourd'hui perdent tout sens de liberté, d'utilité, de dignité humaine et il vaut mieux parler avec les morts qu'avec les vivants. L'œuvre est la seule justification de son existence. Elle est sa seule raison d'être. Sans le poème l'être humain est poussière et anéantissement dans le vide absolu de l'univers. Il faut donc écrire ce poème ou mourir. Il n'y a pas d'autre issue. Ainsi, le nom Axel nous réfère à la pièce de Villiers de l'Isle d'Adam commencé vers 1869. L'histoire d'Axel qui opte pour un monde éternel dépourvu des passions des pouvoirs et des richesses entre les humains :

Suprême tentative pour incarner au moins dans un être de fiction l'idéal que le monde s'obstinait à refuser à son auteur, Axel est peut être, dans toute la littérature le plus vivant portrait de l'homme tenté par l'absolu, et de son ascension. Elu d'une

race ancienne et glorieuse (comme Villiers), Axel s'élève à partir d'un « héritage » déjà propre à le pousser vers le dépassement de soi.⁵⁶

Ferrare se libère du sourire de Cythère pour le retrouver dans le visage d'Axel parce que ce dernier ose se détacher des plaisirs charnels des mortels, leurs désirs insatiables, leur gourmandise infinie. Une première étape, peut-être, pour rejoindre le paradis terrestre du christianisme ? Non, toutes les précautions et les invitations de Ferrare à rejoindre dieu, s'avèrent inutiles.

AXEL : J'aurais pu être chrétien, j'étais déjà sur le bord de la miséricorde. Mais j'ai rencontré autre chose, une autre force, qui n'était pas un Dieu, qui n'était pas le devenir de l'humanité, qui n'était pas même une pensée, rien qu'un sentiment, rien qu'un frémissement du cœur et j'en étais maître. (L.V, 205)

Ainsi, refuser d'obéir au christianisme démystifie le personnage d'Axel et le défamiliarise par rapport au commun des mortels. On ne sait si c'est l'anathème qui l'a jeté dans l'enfer de la souffrance terrestre ou si c'est la bénédiction de la beauté et du poème qui fait de lui un héros mythique rejoignant Orphée dans sa quête de l'absolu... Dans son discours Axel ne cesse d'utiliser un vocabulaire négatif, nihiliste et plein de termes qui inspirent la transgression de la loi, la haine des hommes, la vengeance... un champ lexical de la révolution et de l'affranchissement des frontières :

AXEL : (...) N'y a-t-il pas un œil de néant au cœur des choses, un cœur de néant d'où vient la matière, d'où vient ce que nous croyons être la matière et qui n'est que du mouvement sans fin ? (L.V, 158)

Axel est resté fidèle à sa pensée vis-à-vis du sens de son existence et de son rapport avec le poème et la mort. Cette dernière l'emportera définitivement sans achever son œuvre. Les hommes ont brûlé son œuvre, l'ont détruite entièrement. Dès qu'il ne trouve plus la force pour la réécrire il n'a plus de force pour continuer à vivre. Alors il abandonne tous les pouvoirs et se passionne pour la mort, qui, seule, pourrait rendre éternelles sa beauté et la beauté de son poème :

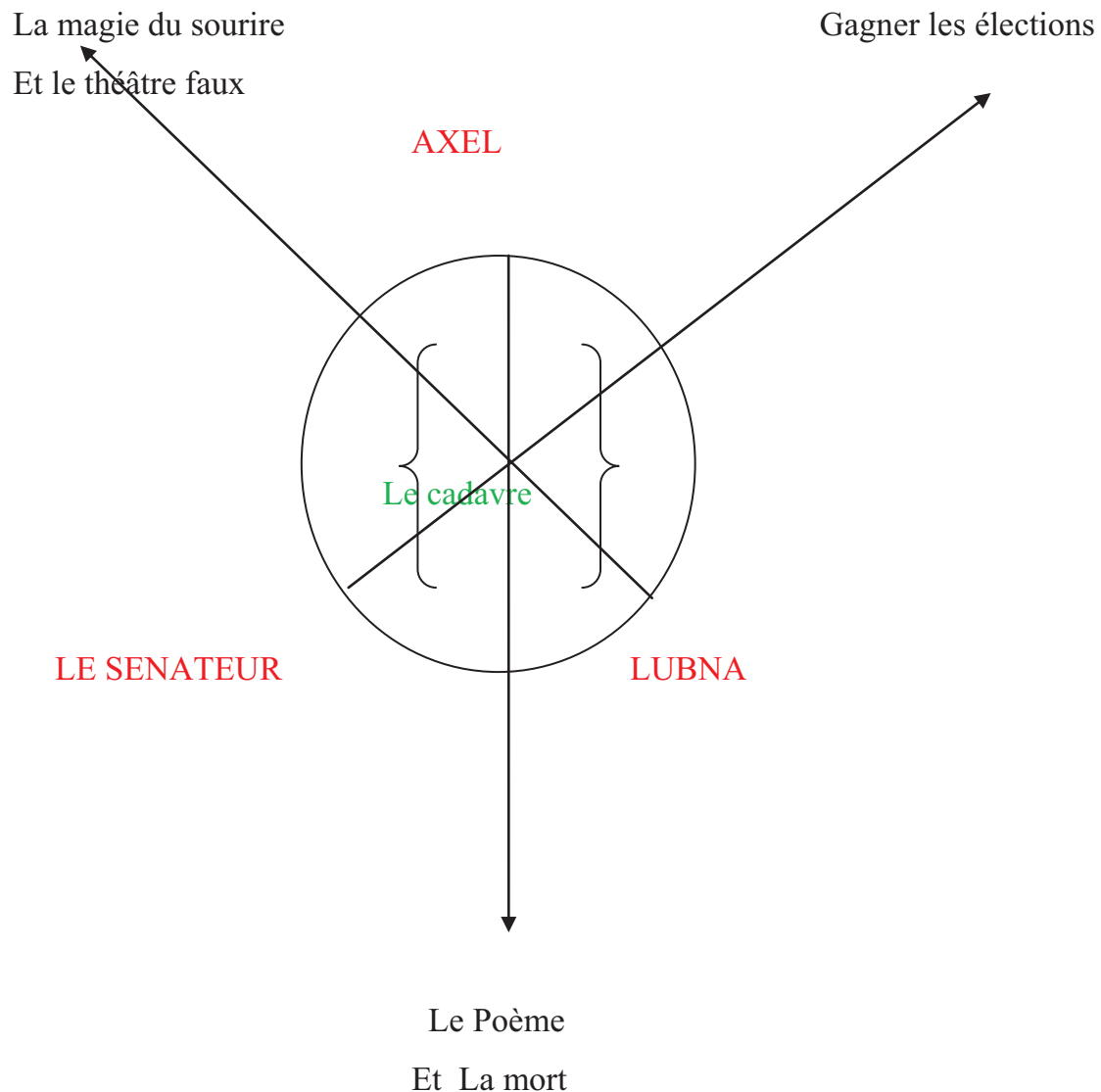
⁵⁶ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques*, Editions. Robert Laffont, (coll.) Bouquins. 1993, p.108.

AXEL : Orphée, j'étais Orphée.

Orphée choisit de ne pas vaincre la mort, il abandonne Eurydice, il pourra la ressusciter, mais il l'abandonne à la nuit, et c'est son plus grand amour qu'il jette en holocauste à son poème. Parce qu'en se retournant, en acceptant absolument la mort, il fait un poème plus beau que la mort ! Il fait de la beauté avec la mort et cette beauté fait plier le genou à tous les pouvoirs. (L.V, 206)

Ce champ lexical fondé sur le thème de la mort, fait d'Axel le héros mythifié. Il sacrifie sa vie à la beauté de l'œuvre toujours inachevée. Le poète qui, perpétuellement insatisfait et inlassable, tire toute sa force de la souffrance qu'évoque en lui l'humanité. Une humanité qui s'écroule comme un bateau au fond de l'océan glacial, menacé par les séismes et les avalanches de l'anarchie politique. Dans le texte, ces menaces sont traduites par la tyrannie du Sénateur qui l'enferme dans une prison comme otage jusqu'à ce qu'il gagne en échange de sa liberté et de son mutisme, le corps du jeune mort. Ce dernier est, lui-même, un autre témoin du crime et de la barbarie des hommes politiques.

Ainsi, nous avons conçu le deuxième triangle de la mort qui englobe dans son centre, le jeune mort comme réceptacle de toutes les passions entre les trois personnages : Axel, le Sénateur et Ferrare qui, tous, finissent par joindre Thanatos pour mettre fin à leur souffrances.



Avec ce deuxième triangle nous avons obtenu le deuxième cercle du moulin infernal qui brouille les personnages, sujets passionnés de la pièce dans le gouffre de la mort et de la tragédie de leurs sorts. Mettre face à face ces deux cercles, c'est mettre les rapports de force entre les personnages au paroxysme de la tension. Sur scène, ces deux cercles sont traduits par deux roues, impénétrables l'une à l'autre, et de formes géantes. Ces deux roues pivotent en forme de rotation et en deux directions opposées. Elles écrasent l'espace et dominant les êtres et les objets qui l'habitent.

B.M. Koltès a bien exprimé ce genre de relations entre les personnages ayant des désirs contradictoires et opposés :

Le CLIENT : Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés et qui roulent chacun dans sa direction.⁵⁷

Nous consacrerons une étude plus détaillée aux décors dans la deuxième partie. Mais c'est pour mettre en relief l'emploi allégorique de ces deux cercles traversés des triangles et d'axes multiples afin de concrétiser l'invisible sur la scène et l'indicible dans la parole.

Cythère, quant à elle, attire vers son univers tous les personnages des *Vainqueurs* sans exception, y compris Axel. Son sourire mythique et mystérieux fait d'elle une déesse. Déesse de la joie, de l'épanouissement et des désirs assouvis. C'est elle que le public voit, la première, dès le déclenchement de l'action. Avec son sourire elle permet au Garçon dans l'armoire de parler et de raconter le résumé de la fable. Elle se présente comme courtisane, mais particulière et unique dans son genre. En personnage à multiples facettes, elle utilise le masque et s'habitue à un discours hétérogène, pluridimensionnel et multiforme. Elle passe du sommet du sublime spirituel et humain avec un registre soutenu et poétique pour descendre ensuite aux fins fonds du grotesque et de la dégradation sadomasochiste, avec un langage familier, des mots crus, et une pensée cruelle. Cela ne traduit-il pas le système allégorique d'une société schizophrène et cynique, perdue dans les méandres d'une langue qui n'est plus représentative de son identité et de sa culture ? Cythère, bravant tous les principes moraux, fait image de cet individu à double discours et à multiples facettes. Afin de rendre plus claire cette ambiguïté d'une langue tantôt subtile, de registre soutenu, tantôt grotesque, de registre familier voici, ci-dessous, un tableau plus explicatif :

⁵⁷ Bernard Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p52.

CY THERE Discours relevant du sublime.	CY THERE Discours relevant du grotesque.
<p>« Ai-je besoin de Dieu ? J'ai ce qui est. Ai-je besoin d'immortalité ? Je crois la mort plus belle ! Ai-je besoin d'infini si finir une œuvre et commencer une autre me suffisent ? (...) J'attends le prince, je dois le convaincre de reprendre sa couronne. Elle a roulé dans le caniveau des révolutions mais il n'y a qu'à la ramasser et la laver dans l'eau éternelle de la Méditerranée. Quand il sera de nouveau prince il fera de moi sa souveraine ». P8</p>	<p>« J'y suis né (l'Arcadie), un vendeur d'esclave m'a envoyée en Occident avec un bataillon de filles droguées(...) de là je suis venue en France et je me suis affranchie du pouvoir des proxénètes, j'ai bravé leurs lois et je suis ici pour me venger des hommes et de toutes les pensées qui ne sont pas des pensées de joie ». P9</p>
<p>« Ils sont venus par centaines les vieux dieux désossés avec leurs vieilles lanternes cent fois copiées et leurs couronnes sèches. Les vieux dieux de l'Antique, avec des algues dans les poches, qu'ils avaient l'habitude de jeter aux portes des bibliothèques, il y a toujours un adolescent qui veut la méditerranée, et qui est prêt à être méchant pour ça. » P93.</p>	<p>« <i>Mozart sort, Septime prend Cythère Par derrière.</i> CY THERE : La virginité est une tragédie. SEPTIME : Oh ! je crois que je t'aime. CY THERE : Silence (...) <i>Septime jouit</i> CY THERE (<i>A Septime</i>) : va te laver(...) Imbécile(...) Jette le dehors, il me dégoute avec ses airs de premier de la classe. » P103-104.</p>
<p>« Tu verras qu'il y a dans le cœur des ténèbres</p>	<p>« Quelle horreur ! Tu veux bien achever</p>

Des paradis perdus et des mains de fièvre Qui valent bien les joies que tu t'étais promises Et chantent le plaisir de la douleur admise. » P 116	de branler le docteur, il devient haineux quand la flèche n'est pas partie(...) Une main de pianiste ! La gauche, c'est la gauche qui lui plaît. » P125
Tu aimeras ses yeux et l'étrange sourire Qu'ont dans l'ombre les dieux et les statues de cire Tu croiras au divin qui sous son apparence Te fait manger son pain et boire son vin rance. P.116.	Sincèrement j'aime l'idée d'être achetée, j'aime l'idée de trahir, le père, le fils et le pianiste, et repartir avec mon maquereau faire des affaires ailleurs...changer de déguisement pour un pactole qui m'assure une virginité impeccable. P113.

Cythère représente dans l'œuvre, la concrétisation de tout désir humain quel qu'il soit. Tous les pouvoirs et toutes les passions trouvent dans le personnage de Cythère l'espace vital et le champ d'investissement correspondant et convenable.

Le nom « Cythère » veut dire tout d'abord, actuellement et géographiquement parlant, une île grecque de la mer Egée, située entre Péloponnèse et la Crète. Cette île a inspiré aussi bien des peintres que des poètes et des musiciens. Depuis, une pléiade de poètes et de dramaturges ne cessent de s'inspirer de ce nom du personnage qui révèle les idées de l'amour, le désir, le plaisir, la beauté et la douceur. Charles Baudelaire, dans ses *Fleurs du Mal* écrit un poème intitulé *Un voyage à Cythère* après avoir été influencé par le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval. Baudelaire écrit :

Quelle est cette île triste et noire – C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons
Eldorado banal de tous les vieux garçons
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.

-Ile des doux secrets et des fêtes du cœur !
De l'antique Venus le superbe fantôme
Au dessus de tes mers planes comme un arôme,
Et charge les esprits d'amour et de langueur ⁵⁸

Ainsi, nous avons remarqué que dans le premier cercle que nous avons tous les sujets passionnés et tous les pouvoirs convergent vers le seul et même point de fuite qu'est Cythère. Ce point de fuite caractérise fondamentalement le personnage pyen. Personnage qui suit une ligne courbe. Courbe dans le sens de « rupture ». Rupture avec un visage que la société l'a obligé de porter : le masque. Rupture aussi avec une terre pour aller visiter une autre. Donc une *déterritorialisation* conçue comme un principe de répartir à zéro. Le cercle suggérant le chiffre zéro, étant bien dessiné sur scène, justifie cette intention de faire table rase d'une fausse société et d'une fausse conception de la vie et de l'amour.

Cette référence à la Grèce, à l'Italie moyenâgeuse et à la littérature des siècles précédents à travers l'onomastique des personnages (Ferrare, Cythère) est en vérité, un essai de mythification et de familiarisation à la fois ; mythifier grâce au recours aux terres des mythes et du spectacle : la Grèce et l'Italie du Moyen Age. Mais aussi familiarisation parce que ces appellations rendent les personnages de Py familiers au lecteur averti et qui pourrait faire des similitudes et des interférences avec les personnages origines de ces appellations. Alors, les actions, paroles, gestes, idées, caractères...seront plus déchiffrables, plus assujettis à l'analyse et à la symbolique dont ils sont chargés.

⁵⁸ Charles BAUDELAIRE, « Voyage à Cythère », in, *Les Fleurs du mal*, Dar El Maaref, Sousse, Tunisie, 1998, p. 141.

2) Le carré des quatre points de l'univers : (Nour, Uzza, Pierre, Oreste)

La Servante est la pièce du voyage par excellence, poème pastoral où l'extérieur du monde, le dehors, peut aussi bien parler de l'être humain dans sa relation avec son entourage. Il y est impliqué, en ubiquité interminable à l'action qui anime le commun des mortels. « Dehors » c'est-à-dire dans une relation avec l'Autre qui m'est inconnu, ou mal connu. On ne croit pas ce qu'on dit de lui. Il faut qu'on aille le découvrir. On ne croit personne. L'expérience est seule digne de nous apprendre un savoir personnel. Mais avant tout, pour y arriver vraiment, il faut qu'on quitte ce territoire, cette terre, cet agencement qui impose sur nous son savoir, son savoir-être et son savoir-faire. Quatre personnages en quête d'expérience partent du même et unique point pour conquérir d'autres espaces, d'autres structures et d'autres pensées. Ce n'est pas un voyage de distraction, ni un voyage pour faire la guerre. C'est une fuite. Encore un point de fuite qui nous rappelle la ligne courbe. On fuit la terre des racines, on fuit l'adage des ancêtres, on construit un champ d'investissement corporel et intellectuel nouveau.

LE TATOUEUR : Je n'ai rien traversé, j'ai fui. J'ai fui la maison paternelle parce que j'étais hanté par une faute que je n'avais pas commise. Je me suis masqué. J'ai fait pousser des seins. J'ai acheté les accessoires. Je voulais m'éloigner de cette photo de moi que mon père gardait dans son atelier. (L.S, 303)

Pas la peine de répéter la même chose. On n'imité pas, même si on reprend les mêmes concepts, ou les mêmes énoncés. Imiter n'a plus le sens de répéter mais d'incarner. C'est la création qui, selon l'auteur délivrera l'Occident et l'humanité tout entière de la misère intellectuelle et culturelle qu'il vit actuellement. La création seule, et non pas le patrimoine, ni la religion, ni même l'Histoire dans son sens du passé, capable de renouer avec la fable et l'action humaine dans leur sens d'invention et d'évolution. Nour, Pierre, Oreste et Uzza sont les quatre pôles de l'Univers : Nord, Sud, Est, Ouest qui se rassemblent dans une seule unité cosmique, un nouvel agencement structuré

d'expérience propre à chacun et qui viennent nous livrer leurs imaginaires, pas leurs savoirs, leurs découvertes et pas seulement leurs cultures. L'auteur annonce une *déterritorialisation*, une autre cartographie, un imaginaire nouveau qui rompt avec le passé et qui renoue avec le présent de la découverte non avec le présent de la mémoire. Cette déterritorialisation nous rappelle celle des films américains : les westerns, par exemple, de John Ford *Le Massacre de Fort-Apache* mais aussi de Sergio Leone : *Il était une fois dans l'Ouest...* des films où les Américains cow-boys découvrent les tribus des Indiens, et, tout d'un coup, d'autres vérités surgissent et une autre beauté de l'Autre se dévoile. Ainsi, quitter une terre pour découvrir une autre s'avère indispensable pour l'écrivain français, qui selon Gilles Deleuze, ne connaît pas la vraie richesse :

La littérature anglaise-américaine, ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite. Thomas Hardy, Melville (...) Tout y est départ, devenir passage, saut, démon, rapport avec le dehors. (...) La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique. On n'a pas l'équivalent en France. Les Français (...) ne savent pas devenir, ils pensent en termes de passé et d'avenir historiques (...) Ils ne savent pas tracer de lignes, suivre un canal (...) Ils aiment trop les racines, les arbres, le cadastre, les points d'arborescence, les propriétés.⁵⁹

Cette fuite vers l'Autre, cache en elle la vérité de *faire fuir* un système dramatique vers un autre, un système d'hybridation et de mélange qui, pourtant, ne fait pas table rase du précédent mais le dépasse. Une fuite qui trace d'autres horizons de fable inachevée, de héros différents ayant d'autres projets de conquérir le monde : projet de sortir de leur individualité vers l'extérieur. Projet de se libérer de l'enfermement qui caractérise le drame vers l'ouverture au monde extérieur du théâtre épique. Cette dialectique du *dehors-dedans*, cette échappatoire au monde extérieur par le biais du romanesque prépare le terrain à un mode nouveau d'écriture, une écriture hybride, hétérogène, ouverte qu'on appelle rhapsodique. L'auteur rhapsode fuit le lieu retiré du drame et

⁵⁹ Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Flammarion (Champ), 1995, p. 54.

opte pour un théâtre du monde et de l'univers. Il libère par la même occasion le spectateur exilé à l'intérieur d'un microcosme clos et le conduit vers un macrocosme erratique et intarissable. L'auteur rhapsode change, ainsi, le statut du spectateur du « regardé » au « regardant », par le fait de l'incitation à réfléchir et à reconstruire les différentes entités de l'histoire racontée et qu'importe si cette histoire demeure sans fin. « Ca ne finira jamais ». ⁶⁰

Comme justification de cette tendance à s'ouvrir sur l'autre, à briser les frontières, à tracer es lignes courbes avec une écriture droite, Jean-Pierre Sarrazac reprend une déclaration de Gilles Deleuze concernant l'importance de la ligne de fuite dans la littérature. Il dit :

« Il y a toujours, comme le remarque Gilles Deleuze à propos du cinéma de Godard, une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquivent ». ⁶¹

Jean-Pierre Sarrazac remarque que cette ouverture sur d'autres espaces et d'autres cultures est en réalité l'effacement de la relation de l'interdépendance au profit de la relation d'étrangeté. C'est aussi un éclatement de l'espace intrascénique et l'espace extrascénique qui produit dans l'œuvre une partition originaire et un souffle plus universel. Les voyages ordonnés par Marthe aux quatre personnages Uzza, Pierre, Oreste et Nour sont le meilleur exemple de cette écriture courbe et cette trajectoire orientée vers une ligne de fuite qui traverse toute l'œuvre de Py. J-P.Sarrazac ajoute :

Bref, effacer de l'œuvre la relation d'interdépendance, inscrire à sa place celle d'étrangeté. Et d'abord, en problématisant la relation primordiale du théâtre dramatique, sa partition originaire : la dichotomie de l'espace intrascénique (le microcosme) et de l'espace extrascénique (le macrocosme) qui l'englobe.

De l'espace d'une pièce épique, on peut imaginer qu'il se suffit à lui-même : l'extérieur et l'intérieur s'y conjuguent. Chez Shakespeare, Claudel ou Brecht dramaturges épiques s'il en est la scène a vocation à s'étendre à l'univers entier. Parce qu'elle est par définition béante et inachevée, parce qu'elle se construit d'une collection sans fin,

⁶⁰ *La Servante*, p17.

⁶¹ Gilles DELEUZE, « Trois questions sur six fois deux », *Cahiers de Cinéma*, 1271, Novembre 1976, in J.P.Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit, p. 28.

toujours plus lacunaire, de fragments, l'œuvre épique n'est pas contrainte à puiser autour d'elle, dans les fausses profondeurs de la coulisse, un supplément de la réalité ⁶²

Olivier Py, sait que l'écriture doit se faire avec des lignes courbes : alors il lance, dans l'urgence de l'évènement civilisationnel, ces personnages au cœur du voyage, en quête de l'expérience et de la terre qui promet un devenir autre, un seuil de réconciliation avec l'autre, avec l'univers, avec l'humanité en décadence. C'est pourquoi lorsqu'il prend la direction du théâtre de l'Odéon il fait une programmation d'écrivains anglais (Howard Barker), grecs (Dimitris Dimitriadis) le Norvège (John Fosse) arabes (le poète Mahmoud Darwich), français (Valère Novarina)...

La création elle-même est dépendante de l'expérience de chacun de nous. L'expérience individuelle, dans chacune des quatre vies des quatre personnages, c'est la révélation que subissait Marthe, inspirée par un ange, Pascual, dans sa chambre. Et c'est cette expérience qui nous mène vers le « devenir » de l'écriture. Un devenir-femme ? Un devenir animal ? Un devenir monstre ? Un devenir spectre ? Un devenir Dieu ? C'est l'écriture qui décide, puisque ça ne consiste pas à parler ou à écrire *comme* une femme ou à agir comme un animal ou à paraître comme un spectre ou à inventer dix autres commandements à la place de Dieu. Mais à injecter dans l'écriture une nouvelle manière d'être au monde et qui rend l'écriture minoritaire par cette obsession de dire et d'exprimer différemment la femme, l'animal, le spectre, Dieu...Ce devenir n'a jamais été imitation mais incarnation qui n'exige qu'une expérience authentique, pure et personnelle. C'est ce que les personnages ont dessiné comme objectifs à atteindre. En effet, leurs cultures, leurs racines, leurs passés ne les ont pas empêchés de nourrir et alimenter leur savoir par le sens de « la découverte ». C'est cet imaginaire qui est seule source intarissable de création et de vie. Cela, encore une autre fois, ne serait possible qu'à travers une écriture courbe qui trouve sa substance dans les lignes de fuite, lignes de « rupture avec » et de « dévier vers ». Ce n'est pas faire table rase du passé. Ce n'est pas recommencer de rien, mais tracer une ligne courbe dans le sens où il s'agit de recommencer à travers un autre segment, une autre direction de la ligne toujours existante mais courbe, et qu'importent le début ou la fin. Ce qui est au milieu, c'est-à-

⁶² J.P.SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, op. cit, p. 28.

dire le parcours trop pénible de l'écrivain, sa souffrance et parfois sa mort, c'est ce qui est le plus important, uniquement essentiel.

Maintenant, on peut comprendre une expression suspendue dans le décor du *Soulier de satin* mis en scène par Olivier Py : « Dieu écrit droit avec des lignes courbes ». L'écrivain, par le seul fait de la création et de l'incarnation, n'est-il pas assimilé à un prophète ou à un dieu ? Cette écriture « minoritaire » est ce qui le distingue des autres mortels. Elle est une écriture inaccessible à la mort.

Par le simple fait de l'appellation de ses personnages, Olivier Py trace des lignes de directions différentes :

« Nour » : ce nom trouve ces racines dans la langue et la civilisation arabes. Non loin d'une approche religieuse, il veut dire « Lumière » en arabe. C'est un prénom à la fois masculin et féminin. Mais il est plus attribué à des femmes qu'à des hommes dans la société arabo-musulmane. L'approche religieuse, quant à elle, nous rappelle tout d'abord le texte sacré : le Coran. Mains versets contiennent ce mot non pas en tant que prénom mais en tant que substantif en relation directe avec la vérité en premier lieu, puis avec Allah en second lieu. C'est la lumière de la foi de l'Islam. La lumière qui fait sortir les païens des profondeurs des ténèbres (l'ignorance, l'injustice, la barbarie, l'inégalité entre les hommes...) vers la lumière (le savoir et la connaissance, la justice, la paix, l'égalité entre les hommes...). C'est surtout la Lumière du Coran, de la révélation, donc du « savoir ». Il faut dire que le premier mot, du premier verset dans la première sourate coranique qui a été révélé au prophète Mohamed était le mot « *Ikraa* », c'est-à-dire « lis », le verbe « lire » à l'impératif. Depuis, la lumière du Coran et des musulmans croyants était toujours assimilée au « savoir ». Mais « Nour » c'est aussi l'un des quatre vingt dix neuf prénoms sacrés attribués à Dieu et qui commencent par Allah. « Nour » est le prénom numéro quatre-vingt treize. Il précède le prénom « Le Guide » « *el Hedi* » et succède au « bienfaisant » « *el Nafâa* ». Mais ce qui est très significatif aussi, c'est qu'Aristote, dans le mythe de la caverne, parle d'une lumière que voit le philosophe et à laquelle il appelle tous les autres habitants de la grotte pour la découvrir. Dans le texte coranique on trouve aussi une histoire de caverne dans la sourate intitulée « sourate el cahf » ; « sourate de la caverne ». Dans cette sourate il y a

une mise en relief de la lumière qui jaillit de l'extérieur et qui réveille ceux qui sont dans leur sommeil qui durait des centaines d'années.

En outre, le Coran a sacralisé la lumière en lui consacrant tout une sourate intitulée la sourate d' « el Nour ».

Le « Nour » est toujours appel à l'éveil et à voir la vérité par des yeux plus justes et plus pertinents.

Quant au deuxième nom à référence mythologique et qui, lui aussi, est ancré dans les profondeurs de la théologie et de la civilisation arabes, c'est le nom d'Uzza.

Uzza est la plus importante des divinités de la triade arabe (avec al-Lat et al-Manat) à l'époque de la prédication de Mohamed.

Uzza est une déesse, elle incarne la beauté. Houbel, par contre, incarne la puissance des dieux. Il peut être assimilé à Zeus dans la mythologie grecque. Quant à la Bible (c'est la source réelle du nom Uzza de *la Servante*), on y trouve l'histoire d'un personnage appelé Uzza dans le livre de Samuel. Il est le fils d'Abinadab. Il conduit avec son frère Ahyo le chariot neuf de Dieu sur lequel est planté l'Arche. Uzza mourra à côté de l'Arche de Dieu attaqué par la foudre de Yahvé. Violette, comédien dans la troupe de Matamore raconte son histoire ainsi :

VIOLETTE : Uzza, vous savez d'où vient votre nom ? Dans la Bible, une drôle d'histoire en vérité. C'est un jeune centurion, tenez j'ai le passage, c'est dans Samuel.

(Il lit)

On chargea l'arche de Dieu sur un chariot neuf, et on l'emporta dans la maison d'Abinadab, qui est sur la colline. Uzza et Ahyo, les fils d'Abinadab, conduisaient le chariot. Uzza marchait à coté de l'Arche de Dieu et Ahyo marchait devant elle. David et toute la maison d'Israel dansaient devant Yahvé de toutes leurs forces en chantant au son des cithares, des harpes, des tambourins, des sistres et des cymbales. Comme on arrivait à l'air de Nahaon, Uzza étendit sa main vers l'Arche de Dieu et la retint car les bœufs la faisaient verser. Alors, la colère de Yahvé s'enflamma contre Uzza. Sur place, Dieu le frappa pour cette faute et il mourut là, à coté de l'Arche de Dieu. (L.S, 133)

On peut facilement remarquer que tous les quatre personnages sont d'inspiration religieuse ou d'inspiration mythique. Ils sont en rapport avec des territoires différents (le monde arabe, la Grèce...). Cette tendance à s'ouvrir sur l'autre renforce l'idée de fuite vers d'autres mondes et d'autres univers. C'est en réalité une invitation à réfléchir sur d'autres solutions de vie ensemble malgré les frontières, malgré les différences ethniques et religieuses, malgré les différentes identités tant que l'humanité rassemble tous les hommes sans distinction.

LE TATOUEUR: là un Chinois fusillé pour l'exemple, ici un missionnaire africain, là un inconnu de Belfast, ici un Palestinien égorgé, là un groupe de clochards retrouvés gelés, etc. Mon père voulait graver le nom des martyrs sur la table, comme on les lit dans les journaux (L.S, 417)

L'onomastique encore une fois vient encoder le personnage d'une socio-ethnie distinguée. Mais, cet encodage n'est construit que pour être brisé par une ligne de fuite, en déviation, de libération, en dessinant d'autres « devenirs » et d'autres destins. C'est ce qui fait la défamiliarisation de chacun d'eux, puisqu'ils sont tous en recherche de leur expérience, de leurs propres trajectoires dans le hic et nunc, le temps et l'espace nouveaux, présents, actuels que leur offre l'auteur nouveau.

Pour toutes ces raisons, la forme dans laquelle apparaissent les personnages peut les défamiliariser par des opérations qui nous les rendent étranges, au moment même où on les estime proches.⁶³

C'est aussi cette étrangeté qui caractérise une écriture rhapsodique et qui met en tension la dialectique *construction-déconstruction* au niveau de la composition des personnages pyens. Il faut dire que déconstruire le personnage ou la dramaturgie d'une pièce ne veut pas dire les « détruire ». C'est plutôt faire fuir la tradition de leur composition et opter pour un dépassement des limites classiques qui pétrifient cette dramaturgie ou ces personnages dans les codes rigides du drame classique ou traditionnel. Ainsi, Olivier Py à travers le personnage d'Axel (*Les Vainqueurs*) ou du Fou Tiroir (*La Servante*) transgresse les lois de la composition classique du héros dramatique et tend vers la

⁶³ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, 2006, éditions THEATRALES, p.29.

technique du *détour*, de la *défiguration*. Pour Olivier Py, le personnage dramatique est défiguré, il est déporté du typique vers l'atypique, il devient un « personnage créature ». Axel et le Fou représentent bien ce type de personnage qui caractérise le poème pyen. Ils sont des personnages qui osent s'enfoncer dans la bestialité et descendre aux bas fonds du comportement vulgaire. Ils sont des créatures capables de s'anéantir dans l'excrément d'une réalité puante afin d'exprimer leur dégoût et leur refus d'un monde qui ne les entend pas. Dans *La Servante*, Le Fou Tiroir, personnage principal dans l'œuvre, se déguise en cochon et refuse de raconter un seul souvenir d'enfance, ne serait-ce pour sa majesté la Reine qui lui promet de le payer cinq cent francs. Le Fou Tiroir se permet de dire une parole socialement quasi-interdite surtout devant une personne qui représente le pouvoir. Ce personnage incarne une image de l'être marginalisé et spolié jusqu'au moindre droit d'exister parmi les hommes. Il porte en lui un pessimisme envers l'avenir du monde et un ton sarcastique qui renforce le burlesque et l'anéantissement caché sous les gestes et actes qu'il montre :

LE FOU TIROIR : Une chanson pour dix francs, une blague belge pour deux. Je montre mon cul pour vingt francs, pour soixante dix francs je bois mon pipi avec une paille c'est très amusant. Je louche pour six francs, j'imité la mouette aphone pour trois francs, c'est pas cher. Mais des souvenirs on n'en a plus. Revenez la semaine prochaine. On vous en commandera. C'est quoi votre taille ? (...) Je vous paye cinq cents francs si vous me tenez ce mouchoir à carreaux pour que je fasse un petit trou dedans pour que les voiles se gonflent et que la vieille carcasse de navire s'ébroue vers les îles clémentes aux eaux claires où l'on vit en oubliant à mesure. (L.S, 119)

Le Fou Tiroir, par ce langage et sa métamorphose en cochon s'emploie à déloger les spectateurs de leurs positions anthropomorphiques et les initie à un devenir animal à travers la parole. C'est une créature en métamorphose latente et qui annonce l'état sauvage et bestial de la condition humaine. Ce personnage créature fait fuir l'écriture dramatique vers l'écriture du *détour* et du *non pas mais* brechtienne qui rompt avec le naturalisme et l'imitation au profit du défiguré, de l'artificiel, du masque et du déguisement dévoilé. Un monde de l'*artefact* cher à la poésie épique, dans un tas de structures hétéroclites de la parole, des gestes et des actes espacés comme des

intervalles droites dans des lignes courbes. C'est dans ce flot d'images apocalyptiques que s'inscrit le souffle rhapsodique de Py qui provoque le spectateur par cette densité de parole incessante et blessante mais qui réveille les esprits et les regards. Le public est mis en position de nouveau constructeur de ce personnage qui s'anéantit pour lui et qui demande d'être reconstruit, repensé, réinterprété. Le personnage à construire n'est jamais définitivement identifié.

Avant de la faire basculer dans le néant, le dramaturge conduit sa créature jusqu'au seuil de la bestialité, paradigme du non-humain. Et c'est pourtant cet être animal qui, dotant le personnage d'un ancrage mythique, permet à la créature de s'exprimer totalement. De Jean Genet, Cocteau disait : « Il fait parler les animaux. Je veux dire les hommes qui n'ont pas de langage ». La créature est dans l'infinie plasticité de son corps, le lieu d'une métamorphose latente, aux contours imprécis, d'une métamorphose blanche. Elle ne commence de parler de ce langage bestial qui libère une parole socialement interdite, que pour nous signifier qu'un homme s'est tu ou n'a jamais été entendu.⁶⁴

Cet animal qui pue et qui « pète » est en perpétuelle métamorphose et s'oppose au « bel animal » du drame d'Aristote. Dans sa *Poétique*, Aristote représente le corps du drame tragique et de la fable comme le corps d'un « bel animal ». C'est ce que les auteurs de la modernité (de Döblin jusqu'à Kafka) ont détruit pour, à travers un jumelage entre roman et drame, fonder les principes d'un drame hybride épique. Faites de croisement entre les genres, les œuvres de Kafka et de Döblin préparent l'écriture rhapsodique d'aujourd'hui par cet effet étrange des personnages romanesques en métamorphose :

Devant elle, la créature kafkaïenne découvre un double horizon : celui de sa radicale inviabilité, puisque non identifiable et pratiquement irreprésentable, elle constitue à la fois une aberration à la nature et un défi à la Mimésis. Et, en même temps, celui de sa métamorphose infinie, s'il est vrai, toujours, selon le récit de Kafka, que « non contente d'être agneau et chat, on dirait qu'elle veut être chien.⁶⁵

⁶⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, op. cit p.82.

⁶⁵ *Idem*, p.42.

De l'autre côté, on passe du couple Matamore-le Fou Tiroir au couple Nour-Etienne, comme si on passait de la satire et du farcesque, au constat et aux règlements de compte. Entre la parole de Nour et celle d'Etienne il y a une dialectique de séparation-réconciliation qui se traduit par un système de question-réponse entre les deux héros et par un flux des deux voix, en quête, chacune, de voir l'image véritable de leurs identités et de leur interminable labyrinthe de conflits-sympathie, dans un rapport d'ennemi-ami complexe et irrésolu :

NOUR : Tu es beau. Cette façon de baisser les yeux(...) Saurais-tu crier vraiment ?(...) Tu n'as pas encore commencé à déplier les pages celées de ton histoire. Je t'aiderai. (L.S, 428)

Nour c'est « celui qui vient ». Il est explorateur d'un territoire précis, suivant une ligne sans début ni fin parce que ces deux points ne l'intéressent pas. Il est conscient de l'espace-temps historique et veut terminer sa mission de vengeance contre ceux qui ont commis un crime envers sa race, il y a quarante ans. Etienne, déçu par sa race, se sépare à la fin de Nour. Les deux laissent leur amour derrière et partent sans regarder en arrière.

NOUR : Nous ne sommes pas frères. Nous n'échangerons pas nos sangs

(L.S, 429)

Nour déclare une guerre oubliée. Des générations portaient cette guerre en silence. Des peuples s'entredévoraient en silence. Des amours aujourd'hui s'avèrent castrées et incapables de s'embrasser. Il ne reste que la fuite.

L'influence de l'aspect historique sur la détermination des caractères des personnages est tellement décisive qu'on a l'impression que les événements se précipitent vers une situation dramatique au paroxysme de la catastrophe. Le passé vient avec « Celui qui vient » et exige un règlement de compte avec le présent. Etienne et Nour sont les deux premières victimes de ce passé inévitable qui lance tous les autres vers le risque de tout abandonner et d'embrasser la mort et les morts. L'histoire de Nour et Etienne c'est l'histoire de deux peuples accablés dans l'implacable déferlement de leur Histoire qui s'abat sur tous les autres personnages. Une histoire de culpabilité pour les uns et de

vengeance évidente pour les autres. Dans leurs discours, c'est la voix du poète Etienne qui demeure en quête de son livre introuvable. C'est une voix d'écoute et d'inquiétude à la fois.

NOUR : La réconciliation n'aura lieu qu'à l'ombre de mon épée(...)

Si la colonisation trouve toujours d'autres masques, s'il y a une médecine des pauvres et une médecine des riches, il y avait toi qui ne vivais que de l'odeur de ma chemise. Voilà ce que nous avons vécu.

Mais un enfant est né, Etienne. Ce que tu dis là, le deuil interminable de ta génération, ça ne le regarde pas. A la porte close de notre chambre nous avons cloué la terrible image d'une guerre oubliée (...) Aujourd'hui je suis venu te dire ADIEU.

ETIENNE : Et maintenant nous allons nous séparer. Quand je t'ai vu de ton grand pas solennel, j'ai su que c'était fini. Tu t'en vas et je ne crois pas que nous nous embrasserons de ce long baiser aveugle. (L.S, 433)

L'aspect poétique très riche d'images dans ce dialogue montre à quel point la parole est considérée comme la substance descriptive de la singularité dramaturgique chez Olivier Py, poète. Le dialogue accompagne l'imaginaire du lecteur vers la création des images descriptives du monde des personnages à travers ce qu'ils disent et la manière dont ils le revendiquent.

En outre, cette surabondance des noms propres et des personnages : le Tatoueur, l'Urbaniste, Matamor, le Fou, Agnès, Arnolphe, la Clownesse, Mercutio, Myr, Myrowska, Violette, la Reine... ainsi que leurs multiples apparitions-disparitions sont en vérité l'accouplement de différentes facettes d'un monde hyper théâtral qui les unit tous et qui met en relief leurs aspects ludiques et leurs interminables histoires. Histoires sans fin. Parfois sans soucis réalistes et par l'intervention des êtres surréels ou surnaturels (l'ange Pascual), l'écriture trahit un désir intense d'incarnation de personnages complexes et compliqués et par là même, elle s'interroge sur leurs natures et leurs énigmes, leurs différents masques, leurs différentes métamorphoses ; leur langue cherche une vérité indicible.

Il est clair, à partir de leur appellation, que ces personnages glissent au fond d'un mélange référentiel de différents écrivains : Molière, Jean Genet, Shakespeare, Goldoni

ou la Commedia dell'arte, Eschyle...l'auteur cherche à accorder la parole à l'ensemble de la création et sans priver aucun d'eux de ce moyen d'existence inévitable. Le fictif est, alors, nourri par le réel, l'imaginaire par le fantasmagorique sans contraintes ni obstacles d'âges, d'espace ou de temps. C'est par le biais de cette hétérogénéité et de cet amalgame phosphorescent de personnages de différentes couleurs que le poème surgit et que l'épopée trouve sa trajectoire et ces temps forts dans les différentes histoires interminables racontées.

Très proche de l'univers romanesque et de la narration des événements (dans *La Servante*, surtout) par des personnages contaminés par la fièvre de la passion, Olivier Py alimente le dynamisme de ses personnages par les caractères du personnage romanesque qui se distingue, le plus souvent, par un énoncé encodé qui le positionne par rapport à une société et une ethnie bien déterminées. Le personnage acquiert, ainsi, un code socio-ethnique et un code symbolique qui peuvent définir son appartenance à un cadre spatio-temporel précis inclus dans une histoire et une géographie précises. Mais qu'il soit à fonction symbolique ou référentielle, le personnage lié à la fiction sert comme un élément de récit plus significatif qu'un simple instrument révélateur du système socio-ethnique dans lequel il évolue. L'onomastique dont il bénéficie participe, elle, surtout, à la totalité de l'opération d'encodage proposée par l'auteur dans le but d'accompagner le spectateur jusqu'au seuil de son univers intellectuel, politique et artistique donné à voir et à déchiffrer.

Au milieu de cet essaim de personnages très nombreux et très complexes émerge toute une guerre d'affirmation de soi et une course derrière les désirs inassouvis. Une lutte sans fin entre « Moi » et l'« Autre », entre le « je » qui veut être et le « je » qui doit être, entre l'image et ce qui est derrière l'image, entre la vérité et le mensonge. Bref, toute une panoplie de contradictions qui nous rappelle l'écriture de Tertullien avec son effervescence de contradictions intenses. Une guerre entre passions du pouvoir et pouvoirs des passions sous ses multiples facettes : passions d'amour, passions de christianisme, passion de sexualité, passion de politique, passion d'argent, passion de poésie et de beauté...et pouvoir de chaque passion qui essaye d'annuler l'autre, de l'anéantir même d'un regard, même d'un sourire ou de l'image d'un sourire qui va jusqu'à l'obsession, jusqu'à la frénésie et la hantise, jusqu'à la mort.

Des machines désirantes : voilà ce qui peut caractériser les armes d'une telle guerre implacable que seul un poème épique peut nous décrire. Machines désirantes d'une épopée qui n'hésite pas à brouiller dans son enfer de Dante des héros mythiques (Orphée, Eurydice, Oreste, Uzza...) ou de célèbres héros symboles d'une grande littérature (Axel, Roméo, Agnès, Arnolphe...). Tous, dans l'écriture d'Olivier Py, optant pour leurs cibles inaccessibles témoignent d'une modification de statut ou d'une nouvelle ressuscitation d'image sous l'influence de l'intensité du désir longtemps refoulé et l'influence d'une image qui hante le personnage pyen jusque dans ses rêves. La liberté du « faire » que l'auteur livre à ses comédiens est dépendante strictement d'un ensemble de signes scéniques correspondant à leurs vies personnelles, leurs expériences dans le théâtre et son double : la vie. Même si la technique du jeu et les savoirs scéniques du rythme et du geste sont bien étudiés, la prestation immédiate dans l'ici et le maintenant peut imposer à ces comédiens de tout abandonner. « Etre » seulement peut suffire comme seulement « *Vivre suffit* ». Il en résulte que ces êtres qui portent la parole passent du statut de comédiens au statut d'acteurs actants. L'acte précède l'action dans leur jeu. La multiplicité des actes boucle l'action. Voilà pourquoi ils semblent être dans une improvisation continuelle et sans fin.

Cela intensifie l'aspect poétique de l'écriture. Poétique dans le sens où le langage écrit charge (et parfois surcharge) la parole d'images multiples, successives, riches de sens et de fictions. « Le faire semblant » ou le « comme si » s'avèrent incapables de satisfaire un théâtre dit de l'« oreille » qui suppose un public différent, averti, libéré de cette logique traditionnelle du signe et optant pour le discours incarné, venant des profondeurs de l'âme. Tout un système vocal et visuel, tissé par toute une constellation de personnages, rend possible cette unification dans l'atmosphère d'une dramaturgie postmoderne.

Par opposition à la modernité qui pensait positivement le monde du développement scientifique et technologique, la philosophie postmoderne se rend compte de l'épuisement et de l'échec chaotique dans lesquels se perdait l'être humain. Alors, il n'y a que le théâtre que Nathan interpelle pour repenser le réel et opter pour une autre réalité encore possible. Un théâtre du possible et de l'inachevé. Un théâtre d'espoir collectif faisant face à la triste désuétude de l'Homme, de sa culture, de sa beauté, de

son « sourire » (peut-être est-il le sourire de Cythère dont rêvaient Axel et Ferrare dans *Les Vainqueurs* ?).

Une autre façon de composer le personnage est suggérée et un autre système discursif serait plus convenable à une parole en effusion et un corps en souffrance. Une image et un imaginaire dans un théâtre plus ludique et plus exigeant s'incarnent, non pas pour en finir avec les chefs-d'œuvre du passé, mais plutôt pour renouer avec un présent en dépassement. Dépassement des vieux carcans de l'écriture du drame traditionnel et aspiration à une écriture plus affranchie de la rigidité des conventions dramatiques qui favorisent l'organicité aux dépens de l'hybridation, la simplicité et la sobriété aux dépens de la complexité. Tout cela sans se douter que le poème rhapsodique, tantôt épique, tantôt dramatique, tantôt lyrique, s'il préfère aujourd'hui l'hybridation ne déclare pas sa prédilection pour l'absence de forme :

Ainsi autour de la notion de texte du monde un nouveau contrat est peut être en train de s'établir aujourd'hui, comme autrefois autour de celle du théâtre du monde, entre les créateurs et leur public, entre l'écrivain du théâtre et le metteur en scène. Dans le débat qui s'engage à ce propos les dramaturges sont salutairement invités à s'affranchir des vieilles contraintes de la forme canonique du drame. La modernité de leur écriture, en effet, est au prix de cet incessant travail rhapsodique qu'ils accomplissent sur le corps du drame. Encore doivent-ils se défier tout autant que du conservatisme qui prétend momifier l'œuvre dramatique, d'un modernisme qui proclame rituellement la mort du drame (ou, selon une mode actuelle, sa dissolution dans l'écriture scénique). Car la forme la plus libre- la rhapsodie- n'est pas l'absence de forme. ⁶⁶

Le spectateur, face à ce déluge d'images et de mots, se révèle submergé, voire obnubilé par le flot souvent inaccessible des figures de styles : comparaison, métaphore, allégorie, métonymie, chiasme, ellipse, oxymore...

Cet abus des figures ne menace-t-il pas le style d'être trop recherché ?

En effet, le désir de rendre le dialogue poétique peut faire perdre de vue à l'auteur que ce dialogue doit être avant tout dramatique. Olivier Py demande aux spectateurs de ne pas chercher le sens de ce qu'on dit, mais le sentiment et l'intelligence de la douleur.

⁶⁶ J.P.Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op.cit , p.188.

Tout vacille vers le drame lyrique qui jette le spectateur dans l'effervescence du verbe et des figures de l'identification avec les dieux dans un monde dépouillé de sens mais chargé d'émotions. Parfois Olivier Py nous le montre dans quelques passages :

MONSIEUR BALAZUC. Il n'y a pas de sens.

Le théâtre est ce qui nous aide à vivre avec dignité cette absence de sens.

(...)

MONSIEUR FAU : Qu'est ce que le sens ?

MONSIEUR GIRARD : La réelle présence d'un Dieu.

MONSIEUR BALAZUC : Qu'est ce que l'art ?

MONSIEUR GIRARD : La réelle présence d'un dieu rendue évidence par la beauté.

(I.C, 37)

L'expression « rendue évidence » peut nous orienter vers une écriture poétique fondée sur l'identification et non pas sur la juxtaposition des deux éléments. Ainsi, les images s'avèrent plutôt allégoriques que métaphoriques ou comparatives. La comparaison, loin d'être abstraite, ne peut, dans une telle écriture, être source génératrice d'images. Le poète ne cherche pas, dans un tel moment de parole mystique, à avoir raison ou tort dans son processus de création, mais à stimuler l'imaginaire des spectateurs et lecteurs par le biais des plages de résonances vocales, interprétatives, musicales... Une musicalité fondée sur des assonances et des allitérations traductrices d'état d'âme et d'une atmosphère particulière où baignent, dans une seule unité cosmique, les dieux, les êtres et les choses. Par exemple :

MARTHE : Je jouerai à la devineresse, j'ai mon arme avec moi, cette lampe qui est à mon image, solitaire et simple (...) c'est pourquoi le prophète interroge les fleurs, leur rôle est court, le texte est éternel.

Toute chose ici, toute chose ce soir, l'azalée dispendieuse, l'odeur écœurante des belles de nuit, les mésanges qui ont fait leurs nids dans la boîte aux lettres, les écuelles du chien retournées par le vent, toute chose est prétexte. Prétexte de quel texte ? C'est à moi de le dire.

(...) Parce que c'est d'un geste répété qu'on apprend la mort.

J'aime la nuit de mon petit jardin, je deviens la parole qui fait traverser la nuit aux créatures sans voix(...)

Qu'est ce que les ténèbres, les alliances dissimulées.

L'herbe devient rêche, c'est qu'on crucifie les musiciens, les cyprès s'assombrit, il y a le livre élagué, l'olivier n'en finit pas de révéler l'inquiétude des fils du ciel. Sa tête est comme celle d'Orphée, battue et détachée de son corps, verte, livide et lapidaire.

(L.S, 439,440)

Ainsi, nous avons pensé indispensable l'étude du système allégorique qui caractérise l'écriture de Py et qui nous aide, dans une deuxième étape, à découvrir la spécificité de l'image dans son théâtre. Etudier le système allégorique dans le texte de Py découvre la spécificité des images mentales et nous ouvre sur de nouvelles conditions de regard. Le spectateur d'aujourd'hui garde-t-il le même rapport avec le personnage allégorique baroque, ou est-ce que l'écriture théâtrale contemporaine dépasse l'allégorie baroque pour d'autres techniques plus compatibles avec l'état politique et social de l'Occident d'aujourd'hui ?

III) Le système allégorique dans l'œuvre de Py.

Pour Olivier Py, le théâtre est le lieu de la manifestation pure et claire de l'allégorie en tant qu'idée en présence réelle, mais cette présence pose une question. Cette question est tout le temps posée au spectateur qui ne doit pas la consommer négativement. Mais, en tant que sujet regardant et qui prend part au sensible, le spectateur doit s'y intéresser et essayer de répondre par sa sensibilité au visible et à la parole en tant que poésie. L'allégorie est d'abord une concrétisation de la mort dans le théâtre d'Olivier Py. La mort qui n'est pas fin de vie comme dans la vie quotidienne, mais puissance scénique qui a toujours un sens. La mort intervient toujours comme légende ou élément mythique. L'allégorie de la mort est omniprésente dans tout le théâtre d'Olivier Py. Il dit :

Beaucoup pensent le théâtre comme une métaphore où la scène représenterait le monde, je le pense plus volontiers comme le lieu des allégories. Qu'est ce qu'une allégorie ? Une idée qui devient présence, une présence qui pose une question. La mort est la première et la dernière de toutes les allégories, elle enseigne à toutes les autres. Un masque est toujours un masque de mort. Masculine ou féminine, la mort est ce qui s'est habillé de paraître, elle est la

grande pourvoyeuse d'instruments théâtraux, c'est elle qui distribue au désir, au temps, à la violence, le masque qui les fera reconnaître dans le jardin enchanté de la convention.⁶⁷

L'allégorie n'est pas la seule figure stylistique qui produit des images dans l'imaginaire des lecteurs et spectateurs. D'autres sont peut-être plus génératrices d'images et plus simples à déchiffrer : la comparaison, la métaphore, la métonymie, l'oxymore... Mais, l'allégorie, par sa force de concrétiser l'absolu, par sa capacité d'accéder à l'intelligible pour atteindre le tangible met en exergue l'écriture d'un poète qui opte pour la scène et qui veut faire de sa poésie l'élément fondamental d'une scène construite du visible pour atteindre l'invisible, basée sur la parole pour dire l'indicible. L'allégorie, qui n'exclut pas l'émergence des autres figures stylistiques pour rendre plus abordables les images, favorise, comme point de départ, le fictif, l'imaginaire, le fantasmagorique pour arriver, au bout du chemin, au concret, au réel, au plausible et possible... Elle part de l'au-delà pour atterrir à la superficie de la terre. Mettre les pieds sur la terre, après un tel transport allégorique, pour mieux la voir et mieux la vivre. Voir l'image et ce qui est derrière l'image. Dire la parole et ce qui est derrière la parole. Cela suppose que la parole n'est pas seulement agencement des mots, ni seulement vocabulaire choisi dans une grammaire traditionnelle et une conjugaison des verbes, mais surtout manière d'être au monde avec l'autre qui écoute et qui, généreusement accepte de partager sa sensibilité et le rythme de sa vie intérieure par le rythme de cette parole qui nous pénètre et nous habite.

C'est cette question que posent les acteurs et qui trouvera réponse dans le texte même et sur la scène. Une question qui concerne la production d'un geste ou d'une intonation ou d'un rythme et sa réception. Une question sur le sens, ou l'effet que peut produire le mot sur le spectateur. L'allégorie c'est toujours une remise en question de telle ou telle image théorique et absolue (la liberté, la mort, l'espoir, le bonheur, le temps, l'amour, la haine...) par le biais d'une production pratique dans la réalité. C'est cette dialectique que génère l'écriture poétique entre le visible et le visuel et entre le visible et l'invisible. L'allégorie devient donc un réceptacle de signes et de symboles. Aux lecteurs et

⁶⁷ Olivier PY, « Etre en état d'image comme en état de grâce », in Alain FONTERAY, *Olivier Py, Epopées théâtrales*, Grandvaux, 2004. p.10.

spectateurs d'y trouver leurs plaisirs. On peut se demander si la concrétisation d'une idée par un emploi symbolique et la concrétisation d'une idée par un emploi allégorique pourraient être semblables? Cette ressemblance renforce-t-elle un mode de réception nouveau capable d'orienter le regard des spectateurs vers d'autres lieux d'interprétations et d'imaginaires plus complexes ?

1) Allégorie baroque et symbole : exemples et modes de fonctionnement.

L'étude du signe en tant que rapport entre signifiant et signifié, facilite cette médiation entre la concrétisation dont on a parlé précédemment et la fictionnalisation du texte, entre la textualisation de l'idéologie et l'idéologisation du texte. L'allégorie est, alors, un mode de réalisme comparable au réalisme médiéval, parce qu'elle offre à l'abstraction un caractère universel qui rend les images et personnages plus vrais que la réalité. Un problème, ainsi, se déclenche entre l'allégorie et les deux axes de l'espace et du temps : espace-temps réel, et espace-temps fictif car on est à la fois dans le temps et hors du temps.

Les producteurs auteurs ou metteurs en scène ou scénographes oublient parfois que le récepteur spectateur participe lui-même à la construction du spectacle et du système de signes qui lui sont proposés. Par conséquent, ils ont tendance à négliger la dynamique des systèmes de signes et les rythmes différents des divers systèmes signifiants. Sont donc apparus des niveaux différents de signes individualisés, hors du système, hors de l'ensemble des autres signes qui agencent la totalité de la scène et chaque signe avec son référent correspondant. D'où la chute de l'esthétique sémiotique dans quelques spectacles qui n'ont pas mis en relief le signe dans sa relation directe et indispensable avec les autres signes dans le même agencement scénique donné à voir. Il faut donc en finir avec une œuvre uniquement productrice ou uniquement réceptive. Seule la dialectique entre la production et la réception peut établir la véritable et juste correspondance entre les différents signes qui composent l'œuvre.

Mais l'allégorie est-elle, pour le théâtre de Py, une simple source de figuration imagée ? Est-ce qu'elle est une expression comme la langue, comme la parole, comme l'écriture elle-même, c'est-à-dire en tant que système conventionnel de signes ? Mais

d'abord, il faut échapper à la confusion entre l'allégorie et le symbole. Dans une présentation symbolique, le signifiant visible, c'est-à-dire l'objet représenté à la vue de tous, signifie, désigne un concept universel, il exprime une idée différente du signifié. C'est-à-dire que le point de départ diffère quant à la forme et au contenu, du signifié qui est le point d'arrivée. Par exemple : l'image de la balance sur la scène de théâtre peut fonctionner comme la représentation de la justice. Mais la balance n'est pas la justice ni au niveau de la forme ni au niveau du contenu. Cela parce que nous avons deux idées distinctes : peser (balance) et juger (justice). Par contre, dans la présentation allégorique c'est l'idée elle-même qui est rendue concrète et visible. Il y a immédiateté et laconisme au niveau de la réception de l'image. La présentation allégorique est plus rapide que la symbolique. La première passe à l'œil directement, la deuxième passe par le *logos* régulateur d'abord. Par exemple, Olivier Py, dans ses trois pièces *Les Vainqueurs*, *Illusions comiques* et *La Servante* représente la mort par un crâne ou par un squelette. Par cet emploi, sans effort philologique, on reçoit directement l'idée de la mort.

Walter Benjamin, dans son *Origine du drame baroque allemand*, nous montre comment les écrivains et philosophes allemands se sont distingués par leurs visions et façons d'expliquer le phénomène de l'allégorie dans la littérature allemande et occidentale en général. Creuzer (1771-1858) par exemple, dans son ouvrage *Mythologie* (1810) pense que cette différence entre le symbole et l'allégorie est due à ce que le premier est strictement lié à la sculpture grecque tandis que la deuxième est inspirée du mythe :

C'est pourquoi l'allégorie à la différence du symbole, comprend le mythe (...) dont l'essence trouve son expression la plus parfaite dans la progression épique ⁶⁸

Puis il ajoute en parlant des philosophes ioniens :

Ils rétablissent dans ces droits anciens le symbole refoulé par la légende bavarde : le symbole qui, fils à l'origine de la sculpture grecque, encore incorporé au discours,

⁶⁸ Friedrich CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Volker*, Leipzig, Darmstadt, 1819, p.70-71. In Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit. p. 225.

est bien plus propre à faire saisir l'un et l'ineffable de la religion, par sa brièveté significative et l'exubérance contenu de son être. ⁶⁹

Par contre, Opitz (1597-1639) conçoit la théologie comme une forme de poésie réservée à l'élite et il pense que l'allégorie est une manière pour les chrétiens et les poètes pour dire ce qui ne peut être dit, c'est-à-dire pour éviter le grotesque et l'argotique de ce qui doit être dit directement. L'allégorie est une manière de le dire autrement, subtilement, sagement. Ce qui peut être assimilé à la règle classique de la bienséance et le respect des bonnes mœurs.

D'autres comme Georges Andreas Bockler (1617-1687) vont jusqu'à l'héraldique pour comprendre ce phénomène de l'allégorie. Dans son *Ars heraldica* (1688), Bockler fait quelques analyses à des dessins qu'ils trouvent dans les blasons. Par exemple, il assimile le dessin des feuilles à l'image de la vérité, parce que les feuilles ont la forme des langues et des cœurs. Les chevaux blancs signifient pour lui le triomphe de la paix après la guerre et aussi la rapidité. Il va jusqu'à inventer un système hiéroglyphique des couleurs. En effet, Bockler propose de combiner les couleurs deux par deux. Par exemple : rouge et argent signifient désir de vengeance, bleu et rouge signifient manque de courtoisie, noir et pourpre veulent dire dévotion fidèle...etc.

Néanmoins, l'opacité qui existait entre le signe et le sens, n'était pas source de découragement. Si les objets et les mots perdent leurs sens conventionnels pour atteindre un au-delà de signification toujours modifiable, c'est qu'ils incitent le lecteur ou le spectateur à transformer en symboles des qualités de plus en plus éloignées de l'objet signifiant. Ainsi, on va jusqu'à surpasser les Egyptiens (l'écriture hiéroglyphique) par de nouvelles subtilités. Parce que les accessoires de la signification qui désignent d'autres objets et renvoient à d'autres emplois que ceux auxquels ils y étaient habitués, accèdent à un plan supérieur et subissent une transition du profane au sacré. L'allégorie est, ainsi, déterritorialisation de l'objet signifiant et transcendance de l'horizontale vers la verticale. Le monde profane est donc à la fois élevé et abaissé.

⁶⁹ Friedrich CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Volker*, p.199-. In Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.* p. 226.

C'est pourquoi au XVIIe siècle, l'allégorie répondait à l'exigence de la rhétorique précieuse du Beau, et ce, par son côté secret et son origine noble de protéger la bienséance et les bonnes mœurs. D'un autre côté, l'allégorie porte un aspect populaire par son côté spectaculaire orienté vers la masse des spectateurs et des fidèles qui y adhèrent en fonction du domaine où elle s'exerce.

Cette corrélation formelle de l'expression et de la convention avoue une dialectique religieuse du contenu. C'est pourquoi l'allégorie au XVIIe siècle est une expression de la convention, une expression de l'autorité et des règles. L'allégorie moderne et celle d'aujourd'hui postmoderne, sont des allégories stimulées par la convention de l'expression, la convention du verbe et non du *logos*. L'écriture est ainsi libérée de toute forme enfermée dans un style ou une règle. C'est cet écrit allégorique, libre de toute contrainte, qui reste pour toujours un plaisir de contraste avec le symbole artistique, avec le symbole plastique, avec l'image de la totalité organique dans la pièce de théâtre. Contraste qui oriente le regard de l'allégorie vers un écrit stimulant. Parce que dans le champ du regard allégorique l'image n'est pas tout le corps mais un fragment, l'image n'est pas toute la phrase mais un mot, n'est pas toute la scène mais un objet, un accessoire, une note dans une chanson qui vient de loin. Ce contraste si cher à l'allégorie ne constitue-t-il pas une ambiguïté pour la perception ? Le caractère inachevé de la *physis* et cette ruine et cette distorsion de la scène ne représentent-ils pas les fondements d'un débat intense entre l'art et la philosophie ?

Walter Benjamin propose l'exemple d'un élève chez le philosophe Hermann Cohen. Il considère que l'ambiguïté est le trait fondamental de l'allégorie et produit un moteur générateur de significations et de sens. Mais la nature est soumise à la loi de l'économie et de la pureté, c'est-à-dire : l'unité de la signification.

Tout aussi doctrinaires, les réflexions d'un élève d'Hermann Cohen, Carl Horst, que le thème des « problèmes du baroque » obligeait à des considérations plus concrètes. Néanmoins, il dit à propos de l'allégorie qu'elle « révèle toujours une "transgression des limites de l'autre genre", une transposition des arts plastiques dans le champ de présentation des arts "de langage". Et cette transgression poursuit-il, ne se retourne jamais plus cruellement contre son auteur que dans la

pure culture des sentiments, qui est plutôt du ressort “des arts plastiques” à proprement parler que des arts de langage, et les rapproche ainsi de la musique(...) En investissant froidement les modes d’expression humains les plus divers avec des idées tyranniques (...) on fausse le sens et l’intelligence de l’art et on leur fait violence. Tels sont les méfaits de l’allégorie dans le domaine des arts plastiques. Il est donc permis de dire que son entrée dans ce domaine constitue une infraction grossière à l’ordre paisible de la nécessité artistique. Et pourtant elle n’a jamais été absente de ce domaine, et les plus grands peintres ou sculpteurs lui ont consacré de grandes œuvres. » Il va de soi que ce seul fait avait dû inciter à considérer l’allégorie différemment.⁷⁰

L’art du drame baroque est alors une lancée dans l’anarchie mesurée, dans la ruine construite et dans le monde des choses qui deviennent “autres choses”. L’allégoriste trouve dans cet “autre chose” la clé d’un savoir caché, l’emblème de ce savoir auquel il veut rendre hommage, d’où l’allégorie en tant qu’écriture. Parce que la fonction de l’écriture allégorique imagée n’est pas seulement le dévoilement mais, surtout et d’abord, la mise à nu des objets sensibles. En plus, ce n’est pas l’allégoriste qui prévoit l’essence inhérente et préétablie qui se cache « derrière l’image », ce n’est pas lui qui fabrique ou construit cette essence et ce sens caché, mais c’est plutôt en tant qu’écriture dans l’espace, en tant que légende liée à l’objet représenté jusqu’au fond de son histoire et de son “intime” qu’il oblige l’essence à surgir “devant l’image”.

2) Dramaticule et intermède allégorique : écriture de l’image ou image de l’écrit achevé ?

L’entracte ou l’intermède est un moment considéré comme un divertissement réconfortant le public, une fois que le long cours du temps de l’acte précédent de la pièce est terminé. L’entracte ou l’intermède vient alléger l’action par une autre très courte et qui, le plus souvent, est indépendante et complètement séparée du contexte précédent. Le personnage de l’intermède est le plus souvent extérieur et sans lien avec l’action de la pièce.

⁷⁰ *Idem*, p .241-242.

Patrice Pavis définit l'intermède ainsi :

Divertissement (acrobatique, dramatique, musical, etc.) donné pendant les entractes de la pièce consistant en un chœur, un ballet ou une *saynète*. (Au Moyen âge, les mystères étaient entrecoupés de scènes ou de chants où le Diable et Dieu commentaient les actions précédentes(...)) Lorsque l'intermède gagne en longueur et en profondeur, il tend à devenir un court spectacle autonome, comme une pièce en un acte ou un *lever de rideau*.⁷¹

Olivier Py, auteur-metteur en scène de *La Servante*, a choisi d'intervenir, lui même pendant l'intermède lors de la représentation au festival d'Avignon. A minuit, Olivier Py avait l'idée de faire suivre le cycle des cinq pièces de *La Servante* par un entracte chantant où il se mettait devant le micro, en travesti et où il chantait ses poèmes tirés de son recueil *Chansons du Paradis perdu*.

Le souffle tragique qu'il verse dans chaque pièce atteint même les intermèdes consacrés à l'épanouissement, ne serait-ce pour quelques moments de pause.

En collant noirs, perché sur de hauts talons, ceint de boas voluptueux, fardé sous sa perruque blonde, il se produit à minuit dans un numéro de cabaret effréné. Il anime un entracte de *La Servante*, une pièce dont il est l'auteur : vingt quatre heures non stop d'écriture et de jeu. Entrez voici du beau théâtre, un instant de vie dense et légère, l'œuvre d'un poète de 29 ans. A la pause, Olivier Py dit d'une seule traite son bonheur des mots, la gravité et la nécessité de la joie.⁷²

Il renoue dans ce cas avec l'intermède qui, depuis le Moyen Age, remplace le chœur tragique avant le moment de la catastrophe dramatique. En revanche, ce souffle tragique est toujours donné sous une forme légère et intensément comique, ironique, sarcastique. Il y a le plus souvent un personnage hors commun, étrangement fou et qui détourne en dérision la réalité et les conditions de vie ou de mort de l'être humain : le Fou Tiroir ou La Clownesse Oh Là Là dans *La Servante*, ou Parnasse dans *Les Vainqueurs* ... L'envie de rappeler tout le temps cette joie du Verbe, joie de « dire », joie de la parole avec la

⁷¹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p.176.

⁷² Odile QUIROT, « Une Servante endiablée, La preuve par Py », in *Le Nouvel Observateur*, 27 Juillet-2Aout 1995. (Document à la bibliothèque de la Maison Jean Vilar à Avignon. Sans pagination).

parole, pour la parole dépasse le simple fait de divertir le spectateur par un discours humoristique et va jusqu'au burlesque et au grotesque.

Entre 5 et 11h du matin , il y aura trois ou quatre des « pièces courtes » qui font partie du cycle, toutes consacrées à un personnage tiré hors de son histoire ; d'autres pièces courtes sont intercalées entre les cinq autres (...) Je trouve que je n'ai pas d'humour. D'ailleurs je n'aime pas tellement l'humour, je préfère le rigolo, le drôle, le burlesque en fait. L'humour est trop distant, trop raffiné, trop littéraire. Je ne fais pas d'humour, je suis un rigolo ; c'est une forme de rire qui est beaucoup plus violente, désespérée, expressive. L'humour est du domaine de la pensée tandis que le comique gesticule, c'est tout. Le comique ne pense pas grand-chose ou bien il nie la capacité de penser. C'est plutôt une danse. Le Fou, lui non plus n'a pas un poil d'humour. Mais dès que quelqu'un prononce une belle phrase, dès que le spectateur est prêt à se laisser emporter, il dit : pouët, pouët ! Et là je trouve qu'il se passe quelque chose ⁷³

L'importance de la méditation allégorique dans l'écriture d'Olivier Py coïncide avec le déploiement de plus en plus imposant de ce « quelque chose » qui se passe après une gesticulation grotesque et qui paraît passagère ou insensée. Parce que l'épisode dramatique n'est pas un évènement unique mais aussi une tension au niveau du problème, apparemment implicite, et qui prend la forme d'une blague naturellement nécessaire. C'est pour cette raison que l'allégorie, elle-même, est considérée comme un grand intermède exégétique où les actes ne sont pas liés ou forcément enchaînés les uns avec les autres. Ainsi, l'allégorie fait que le monde concret des choses et des évènements est très rigoureusement séparé du monde des significations et des causes. Cependant, un air mélancolique et obscur peut être le dénominateur commun entre eux et qui révèle son caractère générateur d'images dialectiques ou mentales. Parce que ces objets multiples, dispersés dans l'espace, cette parole qui accentue leur caractère étrange et ces corps ensanglantés jetés ici et là, dans le désordre chaotique du monde, met l'intermède comique et « rigolo » en relief. En effet, cette intervention du chant ou de la

⁷³ Olivier Py, propos recueillis par Anne Françoise BENHAMOU, *Le journal du théâtre Le Maillon*, Septembre-Décembre, 1994). p.80-78.

folie ou du rire sarcastique est d'abord une antithèse, une transgression de la pensée et une décadence du *logos* au profit de l'*opsis*. Ruine. Ruine de l'espace aussi qui s'éclate pour céder la place à un dispositif scénique simultané à plat (tréteaux, échafaud, rideaux et étages...), ruine aussi de l'histoire qui se déchire et s'interrompt pour reprendre sa construction dans un enchaînement lyrique où la musique exprime l'indicible, où les mots se libèrent de leur sens et où l'amour rejoint la mort et le « rigolo » le sérieux, ne serait-ce que dans un moment de chant et de travestissement. Ces intermèdes cachent en vérité la structure du drame entier. En effet, ils interviennent comme un discours qui transgresse la logique de la construction phrastique et finit par une catachrèse. Les dramaticules de *La Servante*, aussi, peuvent être considérés comme le fruit des prémisses de la contemplation allégorique comme la décrivait Walter Benjamin dans son *Origine du drame baroque allemand* :

Les actes ne s'engendrent pas les uns les autres, ils s'empilent plutôt à la manière d'une terrasse. L'édifice dramatique est disposé en de larges plateaux que le regard peut embrasser simultanément, ce qui a permis à la construction en étage de l'intermède de devenir le lieu d'une vaste statuaire(...) Mais, il n'y a pas non plus de séparation radicale entre l'action et l'intermède aux yeux de son spectateur privilégié. Leur liaison apparaît par endroits jusque dans le déroulement dramatique.⁷⁴

Ainsi, dans la pièce *Les Vainqueurs*, Olivier Balazuc, dans le costume de Parnasse, annonce, à la fin de la Scène 1, Acte III de *La Couronne d'Olivier*, le mot « intermède », pour jouer son numéro. En effet, la conversation dans le jeu d'Arthur et du Légiste qui précède son intervention n'a rien à voir avec ce qu'il compte proposer au public. Mais, quelques accessoires des scènes précédentes ou suivantes sont montrés comme prolongation de l'action et comme rappel ou anticipation de l'action vue ou à voir. Par exemple : Svoboda le chien de Cythère, les panneaux écrits en noir et surtout celui qui porte la phrase « Prenez ce cœur » et que Ferrare à la fin de l'action va porter autour du cou. Mais aussi, la corde de la pendaison qui s'étend et descend du haut,

⁷⁴ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Champs essais, Paris, 1985, p. 264-265.

comme pour annoncer la mort qui menace et qui guette tous les personnages. Image suffisante pour annoncer l'aspect mélancolique de l'écriture d'Olivier Py, surtout en mettant en relief les accessoires du « chien », et de la « sphère », comme accessoires toujours présents et quasi-indispensables à la scénographie de ses pièces. L'image du chien enragé, celui de Cythère dans *Les Vainqueurs*, ou celui aussi cité dans *Illusions comiques* ou même montré avec la même sculpture de chien dans *La Servante*, est le symbole aussi de l'*acedia*. L'*acedia* c'est la mélancolie et la paresse du cœur. Cette paresse tue le prince tyran et attaque le martyr. Quant à la sphère qu'on trouve fréquemment dans le théâtre de Py, même dans sa mise en scène du *Soulier de satin* de Claudel, elle symbolise dans le drame baroque le penseur englouti et perdu dans ses pensées. Mais dans le théâtre de Py ces deux symboles du chien et de la sphère attaquent le poète et le philosophe qui méditent sans le monde et optent pour une échappatoire qui les sauve de la détresse et de l'incongruité gratuite et irrésolue.

Parmi les accessoires accumulés autour de la mélancolie de Durer, il y a le chien. Ce n'est pas par hasard qu'une description, chez Aegidius Albertinus, de la disposition mentale du mélancolique cherche à évoquer la rage. Selon une tradition très ancienne, « la rate gouverne l'organisme du chien ». Si cet organe, décrit comme particulièrement sensible, dégénère, le chien est supposé perdre sa vivacité et devenir la proie de la rage. C'est dans cette mesure qu'il symbolise l'aspect sombre de cette complexion (...) On ne saurait donc purement et simplement balayer l'hypothèse de Giehlow, selon laquelle, dans la gravure de Durer, la sphère serait un symbole du penseur abîmé dans ses pensées.⁷⁵

Nous voudrions prolonger ces quelques informations sur la symbolique des accessoires dans les intermèdes du Moyen Age et de la Renaissance pour mentionner le caractère purement allégorique de l'écriture de Py et son attachement à l'image médiévale en dépit d'une écriture différente et autour d'une poétique contemporaine qui privilégie la parole à la fable. L'allégorie n'est pas un support qui maintient l'action dramatique mais plutôt une interruption et un grand intermède exégétique. Cela ne veut pas dire qu'il y a séparation totale entre l'action et l'intermède mais plutôt une dialectique de support-

⁷⁵ *Idem*, pp .207-210.

complément ou d'une galaxie et une nébuleuse de contenu. Le rideau intermédiaire facilite cette alternance entre une action dramatique présentée sur l'avant scène (l'intermède d'Olivier Balazuc dans le rôle de Parnasse avec un rapport direct avec le public) et des scènes qui s'étendent sur toute la profondeur du théâtre chaque fois que les techniciens préparent les espaces et les ménagent avec les décors convenables pour les scènes suivantes. C'est dans ce sens que l'intermède dans l'écriture de Py est considéré comme une importante contribution à l'écriture de l'image allégorique. Mais aussi, l'intermède est une image de l'écriture enchevêtrée, image de l'écrit interrompu qui, sans anéantir totalement la relation entre les différentes parties, favorise l'idée d'une image comme puzzle, à déchiffrer d'abord puis à reconstruire. Une image à reconstruire non seulement dans les limites du cadre de scène ou dans les limites des objets qui la forment mais aussi en dehors des frontières du cadre et dans la profondeur essentielle de chaque objet. Bref, une image non à recevoir mais à percevoir et à *ouvrir*.

Conclusion :

L'écriture d'Olivier Py est aussi une prise de conscience de l'art dramatique qui porte en lui, dans ces différents paliers, une complexité au niveau de sa poéticité, mais aussi, au niveau des images multiples et infinies. La mise en relief de la rhétorique du visuel et celle de la parole rythmée, selon les assonances et les allitérations d'une musicalité bien ordonnée, rapprochent les différents discours des personnages des chants dithyrambiques et renouent avec le théâtre cérémoniel et festif. Fête de la parole humaine et du Verbe incarné dans une exégèse fondée sur le fictif épique et lyrique. Pourtant, jamais le lecteur n'assiste à l'évanouissement du conflit. L'exténuation du dramatique par l'accumulation des chants et des poèmes tend vers la régénération du drame dans un rythme nouveau, plus ancré dans la perpétuelle déconstruction-reconstruction de l'action. Ainsi, le discours du personnage impliqué dans l'expression profonde des différents paliers de l'âme humaine, tend vers l'exploration de nouvelles formes de « dire » et du « faire ». Il transgresse sans cesse le sens de l'ordre logique des mots et des images chaque fois qu'il commence à sentir son insatisfaction, affective ou subjective, vis-à-vis de son univers microcosmique dans lequel il évolue.

L'écriture d'Olivier Py reste dans ce sens une fenêtre ouverte sur le théâtre du monde. Cependant, elle tire sa valeur en ayant conscience que d'autres mondes pas moins réels, pas moins présents, continuent à menacer l'insignifiance du réel pour joindre le visuel. L'inflation de l'acte théâtral, témoigne d'une tendance à la confrontation et au conflit entre le réel et l'imaginaire, entre le quotidien et le théâtral. Olivier Py poussant la tension dramatique jusqu'au paroxysme n'hésite pas à garder son obsession d'un leitmotiv de conflit, qui, en réalité, cache l'absence d'une véritable collision dramatique. En effet, sous l'inflation des contrastes, le poids du poétique dérange le dramatique et l'enchantement lyrique transcende l'épique. Par conséquent, Olivier Py déstabilise la convention dramatique traditionnelle. A travers l'émancipation vers d'autres horizons de l'exploration de la raison et de la passion humaines, il invite le spectateur sans cesse à provoquer et à bouleverser l'exercice du regard. Par le biais du passage du *logos* à l'*opsis*, Olivier Py propose à son lecteur de s'aventurer dans l'expérience de regarder la

parole et d'écouter son image. Il se révèle que dans le discours du poète il y a la scène du verbe incarné et des figures qui se dérobent. L'auteur expose indirectement son obsession de la vie politique hantée par la mort et traumatisée par l'angoisse des guerres actuelles qui réveillent en lui l'urgence de lutter contre le fascisme et le nazisme, et il choisit comme armes ultimes l'écriture et le théâtre. Le poème révèle un monde qui dépasse la politique comme un remède soignant la blessure d'un soldat. Il ne met pas fin aux maux des guerres mais participe profondément à l'instruction d'une foule démocratique nourrie par le sens du poème et la quête de la vérité. C'est pourquoi le théâtre d'Olivier Py n'est pas seulement politique mais aussi un projet de démocratisation de l'acte théâtral populaire. Dans son *Discours du Nouveau Directeur de l'Odéon*, il répond à un personnage qui parle sur la langue d'un Homme politique en campagne :

MOI-MÊME. Le théâtre est politique mais pas seulement. Il ne doit pas être inféodé à un devoir civique, à un rôle politique, il doit se tenir pour et par lui-même. Qu'est ce que le théâtre fait pour le monde ? Du théâtre. Et le monde a besoin de théâtre comme l'amour a besoin de chambre. Le théâtre ne sera pas épuisé par ses définitions, il restera au-delà de toute formulation, aussi mystérieux et éloquent que les choses les plus simples, l'être, l'espoir, la parole, tout passe par lui, il semble l'architecture des vérités indicibles, il entrouvre le voile et finalement, comme un amour qui se découvre, cristallise la connaissance et fait le monde révélé.⁷⁶

Loin des traditions de la pièce bien faite, Olivier Py tend vers l'éclatement réfractaire d'une écriture hybride, kaléidoscopique, caractérisée par la contamination du drame par le roman, du poème par le chant et de l'idée par l'émotion. « A-canonique par excellence »⁷⁷, voilà une expression qui pourrait décrire, en bref, une part importante de l'univers d'Olivier Py qui, sans substituer les canons des autres genres au drame, opte pour le texte du monde et du soi, du monde contre soi et du soi dans son rapport avec l'Autre. Une écriture qui ne cesse d'exprimer son obsession de chercher la connaissance, de continuer sans cesse son évolution à travers l'inachèvement du poème, à travers les différentes métamorphoses que subissent les personnages et la multiplicité

⁷⁶ Olivier PY, *Discours du Nouveau Directeur de l'Odéon*, Actes Sud, 2007, p. 31-32.

⁷⁷ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, op. cit, p. 39.

des thèmes qui couvrent la pièce. En effet, dans le texte des *Vainqueurs*, Olivier Py mêle le thème de l'amour avec celui de la mort, et le thème de la politique avec celui de l'œuvre poétique. Ferrare amoureux, Axel le fossoyeur, le Général et le Sénateur ainsi que Cythère la chanteuse sont tous des personnages issus d'un dispositif thématique pluridimensionnel et leur participation dans la même œuvre fournit une plateforme sensible au mouvement de construction-déconstruction de l'écriture. Cette dernière, afin de construire pour chacun de ces personnages un espace de vie convenable, met en conflit l'univers de l'un contre celui de l'autre et crée ainsi l'interminable scission de voir l'image dans les mots. Car, pour Olivier Py, les mots sont aussi des images. L'image est dans le mot :

Le théâtre est aujourd'hui le lieu d'une conscience de la source, d'une passion de l'être, d'un refus des diktats de la virtualité. Il n'est pas marchand parce que la marchandise est toujours une image et l'image presque toujours une marchandise, et le théâtre est le contraire d'une image, il est présence. Car ce n'est pas le mot qui s'oppose à l'image, le mot est image, c'est la présence réelle qui est l'origine et l'étranger de l'image. ⁷⁸

En revanche, cette écriture, semblable à l'écriture rhapsodique, par une succession de conflits, une complexité du théâtre dans le théâtre et une abondance des micro-conflits, fait transition du drame moderne vers le drame postmoderne. Sans oublier la fable comme moteur qui domine les différentes sources de l'action dramatique, la poéticité et le caractère épique de ce théâtre rendent plus forte la tendance nouvelle pour un théâtre d'après-drame, un théâtre d'après-Brecht. Plusieurs sont les caractéristiques de cette écriture qui n'évince pas le drame et la fable mais fait de la tradition de l'écriture un tremplin pour l'au-delà du texte, l'au-delà des frontières entre la scène et la salle. C'est-à-dire qu'il y a dans les différentes strates de cette écriture un paysage au-delà de la mort, un souvenir qui transgresse le cours de la modernité, un travail de collage et de montage plus précis, plus ouvert sur d'autres horizons de lisibilité de l'être humain dans ses différentes mutations. Cette nouvelle tendance de l'écriture du drame moderne est en réalité un effort d'actualité, de reprise et de continuité des esthétiques plus anciennes mais dans un rapport nouveau, plus caractéristique de l'homme d'aujourd'hui qui ne

⁷⁸ Olivier PY, *Discours du Nouveau Directeur de l'Odéon*, op. cit, p.16.

veut plus assister à une seule action mais à plusieurs, qui ne se satisfait plus du drame mais fait appel au drame en subversion, déstabilisé, plus exposé au risque parcouru à travers le duel infini des raisons et des passions. C'est pourquoi l'écriture de Py se veut être, dans quelques moments de la représentation, postdramatique.

L'épithète « postdramatique » s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque « après » la validité du paradigme du drame au théâtre. Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. « Après » le drame signifie qu'il subsiste comme structure du théâtre « normal » en une structure, affaiblie et en perte de crédit : comme attente d'une grande partie de son public, comme base de nombreuses de ses formes de représentation, en tant que norme de dramaturgie fonctionnant automatiquement.⁷⁹

Dans ce sens le théâtre postmoderne pourrait bien bénéficier de l'opposition que l'écriture d'Olivier Py éprouve entre drame canonique et drame A-canonique, entre ancien (fable) et nouveau, entre moderne et « après » moderne. Mais cette opposition dans l'œuvre de Py nous mène vers un élément fondamental de l'écriture postmoderne et sur lequel le spectateur de la scène, en regardant les acteurs jouer et dire le texte, va fonder sa réception et sa perception théâtrales : « la confusion de l'optique extérieure avec la logique esthétique interne »⁸⁰. En effet, entre l'écriture scénique et l'écriture du texte il y aura d'autres éléments auditifs et visuels qui vont encore forger la forme théâtrale pour laquelle opte le théâtre d'Olivier Py. La musique, le chant, le mouvement, les costumes, les lumières et les sons s'avèrent les instruments théâtraux qui confirment le sens de la provocation au niveau de la réception. Une provocation qui ne serait pas suffisante pour déterminer clairement l'identité claire du théâtre de Py car la pratique scénique de Py tire sa valeur à partir de sa propre substance et non de la négation des normes classiques. Cette écriture qui oscille entre le fantasme et le réel procure à la scène une profonde traversée de l'image dialectique à travers l'exploration des échos de l'espace et la migration des sous-espaces. Elle tire aussi sa sonorité à partir du silence de l'espace qui la reçoit à travers la parole des acteurs. C'est pourquoi l'étude du texte pyen ne peut être plus abordable qu'en la liant à l'exercice du regard du spectateur du

⁷⁹ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.36.

⁸⁰ *Idem.*

XXIème siècle. L'acteur et les autres artistes praticiens de la scène assument une responsabilité prépondérante dans la concrétisation des mots et images dans ce texte hétéroclite et rempli de poésie. La mise en scène de ce texte devrait alors préparer une scénographie à géométrie variable, un espace malléable et pluridimensionnel. L'image visible au spectateur tend à sortir de l'illusion dramatique afin d'explorer les pouvoirs du dispositif scénique de l'espace éclaté. Jouant sur des tableaux différents, ce dispositif met en relief un espace frontal à diverses échelles et une multitude de sous-espaces signifiant plusieurs lieux. Ainsi, la mise en scène renforce dans un style nouveau l'identité de l'acteur et de l'auteur en même temps. Le corps habité par la parole et le décor habité par les êtres et les objets fournissent au regard l'occasion d'interpréter la fable et les différentes intrigues de la pièce côte à côte avec les artistes, tous corps confondus. Olivier Py, auteur metteur en scène, et Pierre André Weitz scénographe offrent à travers leur déconstruction de l'espace, une infinité de sens grâce à cette création de figures pénétrant l'espace intime des spectateurs. Ces figures rendent visite aux spectateurs porteurs d'un souvenir caché à l'intérieur de la mémoire, figures fantasmatiques, discrètes et parfois interpellées par un simple objet, un regard, un son une voix et qui déstabilisent la simple succession des événements.

Ces figures fantasmatiques semblent envahir l'espace intérieur des spectateurs, elles provoquent une sensation où l'on ne distingue plus ce que l'on perçoit extérieurement de ce que l'on ressent intérieurement.⁸¹

⁸¹ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007, p.76.

Deuxième partie :

La scénographie et l'écriture scénique d'Olivier Py :

Dans cette deuxième partie de notre recherche nous essayons d'étudier la scène et l'espace du jeu exposés aux spectateurs. Une étude qui se veut analytique et interprétative, fondée sur l'oscillation entre le contenu du texte et les exigences de la mise en scène. La scénographie de Pierre André Weitz se montre comme omniprésente dans toute l'œuvre de Py et caractérise ainsi l'espace du jeu par un dispositif scénique pluridimensionnel et perpétuellement métamorphosé. La mobilité, la dynamique et la mécanique font naître dans l'espace une atmosphère favorable à la multiplicité des acteurs et à la force infiniment génératrice de personnages et d'actions : la fable. Dans cet espace habité par des décors, démontables le plus souvent, les corps des comédiens prennent d'autres tournures et acquièrent des formes et des silhouettes semblables à des marionnettes et parfois des mannequins à vendre et à acheter. Ces corps déambulant dans un espace éclaté échangent entre eux des objets porteurs de vie et de sens. L'objet, dans ce flot de parole et le champ vaste du mouvement toujours en fuite, acquiert à son tour un espacement et une temporisation. C'est-à-dire un changement d'espace et un changement du temps qui font de lui une image dans la pensée. Une image différente et qui reste dans la mémoire de celui qui regarde après un « choc » mais en même temps une actualisation du passé dans le présent. Une dialectique d'éloignement et de rapprochement dans l'espace et dans le temps est, alors, déclenchée. L'objet devient auratique. Georges Didi-Huberman parle de l'invention de « la valeur cultuelle des objets auratiques » par Walter Benjamin et de « la toute puissance des pensées » inventée par Freud :

L'objet lui-même devenant dans cette opération l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement : en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme le moment ressenti « unique » et tout à fait « étrange » d'un souverain éloignement, d'une souveraine étrangeté ou extranéité. Une œuvre de l'absence allant et venant sous nos yeux et hors de notre vue, une anadyomène de l'absence (...) Benjamin rendait compte de cette expérience : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. » et il ajoutait aussitôt : « c'est là une des sources même de la poésie. »⁸²

⁸² Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op.cit, p .104-105.

On remarque que l'aura de l'objet constitue pour Benjamin un élément fondamental dans l'écriture poétique du texte « postdramatique ». On dit postdramatique parce que Benjamin était conscient de l'état régressif de la modernité qui se révèle dominée par la reproduction généralisée et la consommation mécanique. État qui rend incapable la modernité de stimuler les conditions favorables qui nourrissent le caractère auratique des objets. Cette puissance du regard octroyée à l'objet regardé par le regardant, c'est elle-même qui influe sur la valeur auratique de cet objet en faisant de lui une figure, un élément constitutif d'illusion nécessaire à la création d'images multiples et de figures incessantes.

D'un côté, l'aura comme valeur culturelle à proprement parler, l'aura comme vecteur d'illusion et comme phénomène de croyance subissait le feu d'une critique vigoureuse qui lui opposait un modernisme militant. Mais, d'un autre côté, Benjamin a critiqué aussi, comme on le sait, la modernité elle-même dans son incapacité à refigurer les choses, dans son « atrophie de l'expérience » liée au monde mécanisé (le monde de la reproduction généralisée, justement, celui-là même dont nous vivons aujourd'hui l'interminable paroxysme). Au modernisme militant semble donc se substituer une sorte de mélancolie critique qui envisage le déclin de l'aura sous l'angle d'une perte, d'une négativité oubliée où disparaît la beauté.⁸³

C'est cette même mélancolie qui nourrit l'écriture poétique d'Olivier Py par ce qu'on appelle l'*acedia*. Un terme qu'on expliquerait plus en détail pour voir comment il exerce son impact sur les conditions d'exercice du regard dans l'écriture et sur la scène d'Olivier Py.

⁸³ *Idem*, p. 109-110.

D) Le visible du corps : l'acteur et son double.

Ce qui caractérise la scénographie dans le projet théâtral du XXIème siècle, en général et en premier lieu, c'est le corps de l'acteur. Ce dernier est une valeur indispensable au metteur en scène quant à la détermination du temps et de l'espace où se déroule l'action. Cette valeur permet aussi l'évaluation des mutations de la mise en scène. En effet, l'espace scénographique devient l'émanation du mental et du psychique des personnages et des acteurs qui évoluent selon l'action et selon l'espace. Dans son ouvrage *La Scène et la fabrique des corps*, Jean-Marie Pradier affirme que la scène est « la maquette anthropologique du corps »⁸⁴. C'est dans la mesure du degré des déplacements sur scène, la rapidité ou la lenteur des gestes, la mobilité ou l'immobilité des mouvements et des objets que se définissent les possibilités de la création scénographique. Mais le corps de l'acteur dans le théâtre d'Olivier Py n'est pas aussi simple à voir qu'on le croit. À le regarder déjà, il nous faut, en tant que spectateurs, être des regardants avertis, cultivés et bien ouverts sur un exercice de regard différent, nourri de l'ensemble des instruments et outils qui nous permettent d'approfondir notre lecture et notre analyse. Faute de quoi, ni l'articulation de la parole, ni la visibilité de la scène ne seraient accessibles dans leur vraie mesure. Cette complexité de la scène pyenne ne serait, alors, déchiffrée qu'en ayant ces armes culturelles, historiques, sémiologiques et anthropologiques pour atteindre un degré de lecture indispensable à examiner les différentes strates de production des sens et des émotions.

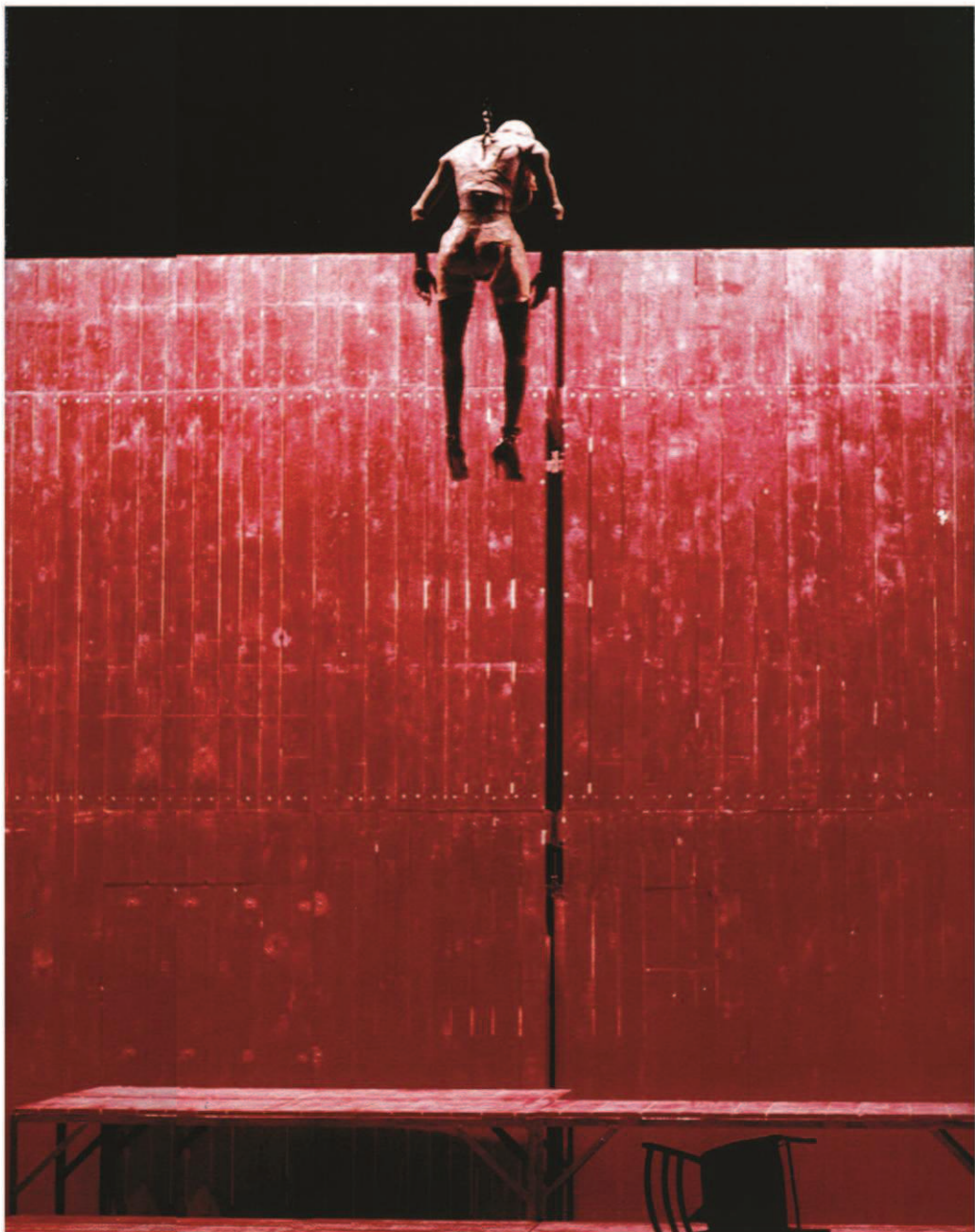
Le corps de l'acteur, avant d'être écouté, avant même qu'il ne soit une source de parole, reste d'ores et déjà, un objet à voir. Sa présence même est une parole muette, un ensemble de couleurs, de costumes, un porteur de masques, un volume à trois dimensions sculpté selon des mesures précises et déterminantes productrices de sens dans l'ici et le maintenant des acteurs, personnages et spectateurs qui regardent pour être regardés. Dans le théâtre de Py, le corps de l'acteur est un indicateur culturel très

⁸⁴Jean Marie PRADIER, *La scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p.18.

impliqué dans la représentation de la société. Il est même le représentant iconique d'une société (ou micro société comme la maison close dans *Les Vainqueurs*, par exemple), ou d'un régime politique (la dictature d'un roi ou d'un sénateur), ou encore, d'une connotation économique à dévoiler (la prostitution et l'esprit de consommation ensauvagée). Dans le théâtre d'Olivier Py, l'acteur est un artiste à part entière. C'est à lui de trouver des solutions pour rendre concret le texte. Autant la mise en scène est précise et très mesurée, autant le jeu de l'acteur reste libre et la propriété artistique de l'acteur devient plus responsable du message transmis. Olivier Py ne reste pas insensible aux corrections et interventions des comédiens quand ceux-ci ne se sentent pas à l'aise vis-à-vis d'une scène ou d'une autre. L'acteur trouve dans cette relation de partage et d'échange entre lui et le metteur en scène-auteur du texte l'essence même de l'invention théâtrale et de sa progression. Philippe Girard est l'un des acteurs principaux dans l'œuvre de Py. Il joue dans la quasi-totalité de ses pièces y compris *La Servante et Illusions comiques*. Il nous parle du metteur en scène dans sa relation avec l'acteur en trouvant beaucoup de similitude entre le théâtre de Py et le théâtre d'Antoine Vitez. Il insiste sur le fait que tout l'intérêt de l'acteur aujourd'hui c'est de travailler avec un auteur vivant, contemporain et qui assiste à la mise en scène de son texte. C'est dans ce contexte que le théâtre et l'acteur peuvent évoluer dans le sens où ils participent tous les deux à chercher et à trouver des solutions aux difficultés rencontrées actuellement. Il dit :

Quand on répète une création avec Olivier Py, il n'est pas du tout insensible au fait qu'on puisse lui dire : ça, ça ne marche pas... Et ça, il le retravaille très volontiers. Il change. On peut remodeler le scénario, on coupe des phrases, on en réécrit d'autres... Il n'a aucune prévention là-dessus. C'est ce qu'il y a d'intéressant de travailler avec un auteur vivant. Ce n'est pas du tout la même chose que de travailler sur les classiques ou sur des auteurs morts. Ce qu'il y a d'intéressant de travailler avec un poète c'est d'accompagner aussi son écriture, sa pensée et de le voir travailler en direct. Il y a très peu de textes de Py qu'on n'ait pas remodelés en jeu, c'est très rare.⁸⁵

⁸⁵ Philippe Girard, entretien avec H.Mani, Février 2012, Paris. *op.cit*



Photographie: Alain Fonteray

Photo 3: *Scène tirée de la pièce L'Apocalypse joyeuse.*
Un mannequin en bois qui meuble l'espace d'en haut.

Cette conscience qui fait de l'acteur un artiste à part entière est en réalité une affirmation que le metteur en scène et le directeur d'acteur sont deux spécialités totalement différentes. Olivier Py, quoiqu'il propose à l'acteur un style de jeu, ne fait que l'approcher de son univers poétique intérieur et c'est l'acteur qui a la tâche de le trouver et de le montrer à l'extérieur. C'est pourquoi Olivier Py et Philippe Girard pensent qu'aujourd'hui il y a beaucoup de metteurs en scène qui suivent la mode et font de la mise en scène un concours d'élégance. Ils ne font que jouer le même texte de différentes manières, sans toucher à l'essentiel de la parole qui est au fond. Ils ne s'intéressent qu'à des idées de mise en scène d'exhibitionnisme, d'images à la mode, dans une consommation médiocre de divertissement instantané et naïf. Olivier Py comme Philippe Girard sont deux poètes du « dit », leur joie tient du fait de dire une parole, un texte. Les mots et leur sonorité sont leur plus grande joie. L'un est écrivain, l'autre est acteur, le lien qui les unit c'est d'abord les mots et les images mentales qui remplissent leurs corps de vibration et d'énergie spirituelle. C'est pourquoi la mise en scène en tant que réflexion sur le mouvement, le costume, l'image scénique n'est que secondarisée. L'art du théâtre pour ces deux artistes se résume dans l'acte de dire adressé à un public qui regarde et qui écoute la parole. C'est à ce public de construire sa mise en scène propre à lui, à lui aussi de ranger et de rétablir les images selon son vécu et sa faculté de réception individuelle. L'acteur Philippe Girard rend sacrée la tâche de l'acteur et du poète parce qu'il reprend l'image de Dieu donnant la parole aux hommes pour nommer les choses dans la Genèse. Il croit que les metteurs en scène qui reprennent les textes des poètes morts, sans mettre en relief cette capacité de dire le poème, ne font que dévoiler leur méconnaissance profonde de l'acte de la parole qui est considérée comme fondement originel de l'art du théâtre. Philippe Girard décrit le rôle de l'acteur qui se met au service de la parole en disant :

L'acteur crée le temps et l'espace quand il entre sur le plateau, à travers la parole. Il n'a besoin de rien d'autre. Antoine Vitez disait : « Le théâtre c'est un acteur debout sur la lumière qui parle ». Un autre metteur en scène, Alain Olivier, avec qui j'ai fait une belle expérience, disait « Le théâtre c'est de la lumière où se dénie la langue ». C'est l'idée que la parole, proférée, dite, éclaire, rend lumineux, est ontologique et le théâtre c'est l'art de la parole. Ce n'est pas l'art des formes, ce

n'est pas l'art des gestes, ce n'est pas l'art du mouvement. Le théâtre c'est l'art de la parole. Je pense que l'être humain s'origine dans la parole, parce qu'il peut dire que le monde existe. C'est le chapitre de la Genèse quand Dieu a donné la parole aux hommes, c'est pour nommer les choses. C'est le fait de dire qui fait exister le réel. C'est pour ça que l'acte théâtral, l'acte de l'acteur, c'est la parole qui est créatrice. C'est ça qui fait tordre les corps et c'est ça l'origine du monde. Ce n'est pas la gymnastique qui tord le corps. C'est une méconnaissance de ce qu'est cet acte métaphysique, philosophique qui est le fait de « dire », et ça c'est l'origine du monde. La parole fait exister le réel.⁸⁶

En revanche, dans le théâtre de Py, bien que la parole soit l'élément fondamental de l'action, le metteur en scène a souvent recours à d'autres composantes scéniques et qui sont en relation directe avec le jeu de l'acteur. La parole est ainsi en réconciliation avec les objets qui meublent l'espace et elle parle de ces objets qui parlent eux-mêmes, en donnant une image différente. Une image des figures qui rôdent dans l'espace et qui revisitent la parole.

Ainsi, le recours au masque, au costume, et à la nudité constitue pour lui des signes inévitables de la concrétisation des différentes problématiques que son œuvre soulève : la mode, l'amour, la mort, la poésie, la rencontre avec l'autre...Étant convaincu que l'acteur demeure l'élément principal qui nourrit la scène, la colonne vertébrale de toute création théâtrale, nous avons estimé nécessaire l'étude de ces trois instruments du jeu d'acteur qui restent toujours présents dans chaque création de Py : le masque, le costume et la nudité.

⁸⁶ Philippe Girard, entretien avec H.Mani, Février 2012, Paris, *op.cit*

1) Masque et maquillage: *imago* de l'absent rendu présent.

Pour le jeu d'acteur, le masque exerce un double effet et souligne un double écart :

- Il est celui qui sépare l'acteur de l'actant.

- Il est celui qui fait l'écart entre l'acteur et l'univers de la référence qu'il reflète.⁸⁷

C'est de ce deuxième écart que le théâtre tire son existence. Cette image ou figure factorielle (celle fabriquée par l'acteur et le metteur en scène) entretient avec le référent une relation de ressemblance à la fois affirmée et niée. C'est le phénomène théâtral « *diaphore* »⁸⁸ : c'est-à-dire affirmation/ négation d'identité/ réalité d'image au niveau de la relation spectacle-spectateur. Par exemple, quand le personnage du Général dans *Les Vainqueurs* porte le masque dans la danse phallique, il joue à la fois le personnage du Général mais aussi un être foudroyé par la magie et les esprits qui le pénètrent lors de ce rite dionysiaque. Le spectateur, quant à lui, oscille dans sa réception, entre le fait de voir devant lui trois identités multiples : celle de l'acteur (Bruno Sermonne), celle du personnage (Le Général) et aussi, celle rendue présente par l'intermédiaire du masque (l'esprit guérisseur, s'il n'y en a qu'un). En réalité, ces trois identités se mettent en conflit perpétuel qui dure chaque fois que le problème n'est pas encore résolu (dans notre cas, la maladie du Général). Une fois ceci fait, le spectateur doit mettre en relief l'évolution du personnage et la métamorphose de son identité. Après la résolution du problème, le spectateur reste attentif au parcours des différentes étapes que ce personnage a effectuées. Il reste attentif à l'identité du personnage d'avant le problème et celle d'après la résolution du problème grâce à sa mémoire. C'est le masque actoriel,

⁸⁷ « Quels que soit son style et ses caractéristiques (le masque est multiforme), le masque du théâtre dit deux choses : a) même abâtardi, il affirme le caractère sacré de la cérémonie théâtrale qui dissimule les traits individuels pour produire un autre être ; b) dépouillant le comédien de l'expressivité individuelle du visage, il produit un type de rapport très différent entre la mimique en principe fixe et la gestuelle : c'est alors la gestuelle qui commande, c'est-à-dire le rapport du corps au monde ; par les différentes inclinaisons possibles du masque, elle commande même la différence des expressions de ce dernier. », in Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p.191.

⁸⁸ « Ce procédé esthétique est une forme d'ostension particulière, due à une anomalie de codage, attribuit au signe non pas un mais deux référents. Adoptant la terminologie d'André Lascombes, nous appellerons « diaphore » cette diffraction du signe qui affecte l'espace, le temps et le personnage », Gaëlle THIBAUT-BRANDFORT, « Stratégie de l'image dans la mise en scène de quelques cycles religieux britanniques (XVème, et XVIème siècles) », in, M.COUDON, I. FERNANDES, C. Jérémie et M.VENUAT, *Pouvoirs de l'image aux XVème, XVIème et XVIIème siècles, Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme, et l'Age Classique (CERHAC), p.175.

au-delà du masque physique qui prête au personnage un statut sémantique fort (personnage allégorique) dans la situation floue, c'est-à-dire méta-existentielle où il s'épanouit.

Quant à la scène favorable à l'émergence du masque actoriel c'est celle qui répond à deux exigences : la monstration et la formalisation linguistique du programme actoriel. En d'autres termes : la référence concrète que tout homme tient pour réalité et l'univers notionnel et sémantique que le drame explore. Chacune des pièces *La Servante*, *Illusions comiques* ou *Les Vainqueurs*, marque la présence importante et significative du masque de différents types : masque facial, masque fabriqué, masque à visage ou masque-costume (couvrant tout le corps) ...ils restent tous dans le théâtre de Py, signes brillants et indispensables à la narration de la fable et à l'élaboration de ses multiples sens. Le spectateur est obligé de le voir et de l'écouter bâiller et peut-être encore revisiter les espaces-temps primitifs et anciens, origines de sa naissance, qui, depuis, ne cesse de nous hanter et de nous visiter dans l'ici et le maintenant de la représentation.

Ce masque, ce moulage, cette forme à double face, concave et convexe, cette matière qui protège un être et le cache. Comment construit-elle le spectacle et le personnage ? Quel problème du regard le spectateur doit-il résoudre ? Mais qui regarde qui, en vérité ?

Le théâtre contemporain n'a pas pu se libérer du masque. Au contraire, cette matière qui cache totalement ou à moitié le visage de l'acteur, renforce la tension entre l'illusion et la réalité, entre le comédien acteur et le personnage, entre un spectateur « regardé » et cette fixité des traits préétablis d'un visage qui lui fait peur et qui le regarde.

Nombreux sont les metteurs en scène qui ont renoué avec le jeu masqué et ont résumé tout l'art de l'acteur dans l'art de porter le masque.

De plus, le masque reste lieu de toutes les énigmes qu'un spectacle doit transmettre au spectateur qui doit les résoudre. Énigme comme un réceptacle de tout questionnement évoquant le rapport entre l'homme et l'univers, entre l'homme et Dieu, entre l'homme et la mort. Énigme sans lequel la représentation se réduit à une action superficielle et aplatie, sans lendemain et sans inquiétudes. Le masque aujourd'hui constitue l'image d'un médium entre ce monde-ci et la face voilée de l'univers. Étant toujours un lieu qui

annonce notre rapport au passé et à l'histoire, il est l'image du passé revisité à travers une mémoire qui fait appel aux cérémonies sacrées, aux rituels et à la monstruosité des puissances de l'au-delà dans leur altérité la plus radicale : la mort, la nuit et le néant.

Dans le théâtre d'Olivier Py, ce même masque, parfois zoomorphe, parfois anthropomorphe, intervient souvent pour enraciner le langage de l'être humain, langue et gestuelle, dans l'univers du chaos. La catastrophe si elle est évidente, doit annoncer sa fatalité par la monstruosité d'un personnage métamorphosé et défiguré. Le visage humain n'est plus capable d'accéder au dialogue avec l'autre, surnaturel, surhumain. Alors, il cède la place à l'*imago* symbolique dont le silence est assourdissant comme la mort qu'il représente.

Dans *Les Vainqueurs* le personnage du Général est métamorphosé en un être dithyrambique livré à l'univers mystique des temps anciens. Il porte un masque qui couvre le front, les yeux et les joues et qui laisse paraître l'articulation de la bouche et du menton. Un masque noir et blanc et qui laisse communiquer les mouvements et les gestes du corps transporté par la danse sacrée de la cérémonie phallique avec la parole d'une langue actuelle pratiquée dans le présent. Le passé et le présent se réconcilient grâce à un jeu masqué d'un caractère burlesque et grotesque à la fois. Ce masque mêle le thème de la sexualité (le Général souffre d'une impuissance sexuelle et cherche sa guérison en appliquant la danse phallique, masquée) avec le thème du rituel grec ancien, le *cômos*. Le jeu provoque dans l'imaginaire du spectateur qui regarde un réservoir d'images qui oscillent entre vie et mort, entre sacré et profane, entre le monde de l'au-delà (divinité) et le monde de l'en-deçà (sexualité et désir charnel). Le masque apparaît aux spectateurs comme lieu de toutes les contradictions qui alimentent l'action sans barrières entre le concret et l'imaginaire, lieu aussi de rencontre de toutes les images à regarder dans une tension d'interception de regards échangés entre le spectateur et les yeux de ce masque.

Dans l'alchimie complexe qui préside à ce jeu inlassable de construction et de destruction des images et des émotions, ce qui est donné à voir aux spectateurs n'a souvent que peu de rapport avec ce qu'il perçoit effectivement. Le spectateur croit poser son regard sur les images qui apparaissent sur scène mais,

en réalité, ce moment n'est qu'une halte avant que son regard ne plonge dans ce qui ne peut être vu. « Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir ». ⁸⁹

Dans *Les Vainqueurs* ce moment de jeu de masque est un voyage dans le temps mais aussi une marque de satire politique. En effet, le personnage du Général assez considéré et respecté dans la société, finit par accepter de porter le masque après une longue hésitation de peur d'être ridiculisé avec cette robe de vierge. Il doit déambuler à la manière d'une danse phallique, une couronne à la tête, derrière le phallus géant fabriqué exprès pour cette cérémonie comique et tragique en même temps.

LE GENERAL : Le masque est-ce bien nécessaire ?

CYTHÈRE : Oui, le masque est nécessaire, et le vin aussi, nécessaire pour notre messe.

Cythère chante et danse l'Ode au Phallus. Mozart l'accompagne. Septime en Dionysos brandit un grand sexe rouge. (LV, 121,126)

Olivier Py fait de cette image une représentation burlesque de toute l'institution politique qui perd sa puissance et la cherche de n'importe quelle manière pourvu qu'elle réussisse à retrouver son équilibre. Le Sénateur qui n'a plus d'érection est le symbole de cette institution impuissante et masquée qui cache son scandale derrière le masque de la peur et de la mort. Ce passage de l'extrême comique, de l'extrême ridicule et grotesque vers l'extrême angoisse et vers l'horrible punition des dieux qui guettent (perte de virilité et impuissance sexuelle) est l'une des caractéristiques fondamentales et des buts les plus précieux du *dyonysisme* intégrant le masque. Au milieu des rôles inversés entre maître (le Sénateur) et esclave (Cythère), l'auteur renoue avec les dionysies antiques. Tout passe par l'emploi mystique et sacré du masque :

Leurs gambades et leurs sauts expriment plastiquement un autre aspect du dyonysisme, le délire joyeux et libérateur qui s'empare de celui qui ne refuse pas le dieu, qui accepte avec lui de remettre en question les catégories, d'effacer les frontières séparant l'animal de l'homme, l'homme des dieux, d'oublier les

⁸⁹ Brunella ERULI, « Masques, acteurs, marionnettes, objets « transitionnels », in O.Aslan,D.Bablet (dir.) , *Le Masque du rite au théâtre*, op. cit, p.212.

rôles sociaux, les sexes et les âges, de danser sans crainte du ridicule comme dansent les deux vieillards chenus des *Bacchantes*, Tirésias et Kadmos, sages de reconnaître et d'accepter la divine folie. ⁹⁰

Cette image anthropomorphe du divin, transmise par le masque cultuel grec n'annule pas l'existence d'autres masques qui relèvent du théâtral aussi. Des masques zoomorphes portés par des acteurs peuvent aussi peupler la scène dans le théâtre d'Olivier Py. Celui-ci montre aux spectateurs le double mouvement des rituels : la tendance spirituelle (introspection) et l'éclatement de vitalité (parodie et satire de soi ou de la société) et mêle dans son espace de jeu masqué et contre masqué les traits abstraits et la peinture faciale ou le maquillage. Cette technique de multiplier les expressions du visage et du corps a pour but de transcender la nature humaine et atteindre le poétique. Poétique qui ne vient pas seulement du « dit » de la langue mais aussi de l'invisible dans le langage de l'image à écouter. Image qui crie silencieusement et qui laisse le regard de celui qui la regarde figé et réflexif. Mais le masque le plus présent dans le théâtre de Py c'est le crâne représentatif de la mort. Les yeux creux, vides et noirs regardent les spectateurs et leur rappellent l'évidence de la mort et la finitude du corps. Un masque réceptacle de toutes les images de la vie d'un être depuis son enfance jusqu'à la vieillesse et enfin, la mort. Souvent ce crâne objet, masque très symbolique et facilement repérable est impliqué dans des contextes de comique ou de jeu ironique, satirique et burlesque. Olivier Py évoque la thématique de la mort dans une technique d'inversement de sens, de masque-anti-masque et du dit-interdit. Ce contraste entre le fait et son contraire, cette audace de jouer un texte dans l'opposé du contexte est une déclaration à voix haute que toutes ces images ne sont qu'illusions qui se mêlent à la réalité la plus chaotique, que ce théâtre de fiction est une invitation sérieuse et réelle à la réflexion dans une société de consommation sans réflexion, que ces êtres fantomals ne sont que des acteurs qui essaient de nous réveiller. Non l'humour, mais la farce, le grotesque et le burlesque sont des voies de dévoilement du danger qui menace. Le divertissement disparaît tout de suite après le jeu mais ce qui reste dans la mémoire des spectateurs c'est ce réservoir d'images de ces crânes de morts, ces yeux noirs qui,

⁹⁰ François FRONTISI-DUCROUX et Jean-Pierre VERNANT, « Divinité au masque dans la Grèce ancienne », in, O. Aslan, D. Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, op. cit, p.25.



Fig 1: *Les Vainqueurs: La Méditerranée perdue, Acte III*
Le personnage de Septime et du Général dans la célébration de L'Ode du phallus.



Fig 2: *Les Vainqueurs: La Méditerranée perdue, Acte III*
Le personnage de Septime et du Général dans la célébration de L'Ode du phallus.



Fig 3: *Les Vainqueurs: La Méditerranée perdue, Acte III*
Célébration du rituel de L'Ode du phallus.

malgré le sourire ironique, percent la tranquillité d'un spectateur averti et provoquent en lui des questionnements sur le sens de sa vie et de ses raisons d'être. Tout le contact entre le spectateur et le masque est là : poser des questions, inquiéter, déstabiliser.

Visage emprisonné, mi-aveugle, il tente énergiquement d'éveiller un écho sonore chez le spectateur pour établir un contact. Bientôt la gêne est dépassée, le spectateur familiarisé accepte la convention, il ose rompre son silence attentif et manifester. L'acteur rompt avec son image d'homme, emprunte au règne animal, végétal, accède à la dimension divine par une dimension qui lui évite le ridicule. Sur le masque, surface de tous les possibles, abstrait ou figuratif, le spectateur projette son imaginaire, il collabore à l'élaboration du personnage fictif. Ce sont ses fantasmes qui rendent le diable crédible, autant voire davantage que le talent de l'interprète ou du créateur de masque.⁹¹

Outre cet amalgame de masques qui mêle hommes, animaux, divinités et fantômes, le masque facial et les maquillages demeurent les techniques de jeu les plus récurrentes et quasiment indispensables au théâtre de Py. Le visage de l'acteur par un simple geste de porter la main trempée dans un enduit de peinture rouge suffit à métamorphoser le personnage d'un être euphorique en un être dysphorique qui annonce la guerre et le meurtre. Dans *Les Vainqueurs*, il suffit qu'Axel se mette face à face avec les spectateurs, pour qu'il se permette de tremper ses mains dans une peinture rouge. Ainsi, il peint son visage pour se métamorphoser d'un poète en quête de son poème en un cannibale amoureux des morts. L'ensemble de son personnage, par le simple enduit sur le visage et son attitude envers les autres personnages et la parole qu'il profère se transforme entièrement et le spectateur conserve dans sa mémoire l'encodage d'un personnage à un autre. Cette peinture rouge sur le visage lui a servi de masque :

L'acteur était entièrement métamorphosé dans l'image qu'il offrait au spectateur et sa gestuelle étant pareillement déformée, l'ensemble du personnage pouvait apparaître comme un masque. L'impact de ce maquillage sur le comportement interne du comédien et sur son jeu est cependant moins puissant que celui du véritable masque qui, à la limite doit gêner et faire un peu souffrir pour

⁹¹ Odette ASLAN, « Du rite au jeu masqué », in O.Aslan, D. Bablet (dir.) *Le Masque, du rite au théâtre, op.cit.*, p. 288.

fonctionner efficacement. Il est à craindre que les maquillages outrés, agressifs, de plus en plus nombreux dans le théâtre contemporain, soient plutôt des grimaces poussés-voire des barbouillages- que des masques atténués et qu'ils ne génèrent pas le même jeu masqué. ⁹²

Le masque facial ou le maquillage est aussi signe de grotesque et de jeu subversif poussé jusqu'aux limites de l'identification qui vacille vers la distanciation entre acteur et personnage et entre les personnages et les multiples personnages aux alentours. En effet, le maquillage dans le théâtre de Py ne vient pas renforcer l'illusion par l'imitation (copier la réalité ou la nature) mais renforcer les caractéristiques, les traits distinctifs d'un personnage ou d'un groupe de personnage à un autre. Bref, pour mettre en relief les traits du visage qui disent ce que ne disent pas les mots mais insinuent. Souligner les propres procédés du visage du personnage devient dans le théâtre de Py une fin en soi pour concentrer le regard sur le corps et ce qui se dessine au dessus, concentrer le regard sur la pratique autonome du maquillage et de tout ce qui peint le corps et le transforme en un espace à lire dans l'esthétique du *body art*. Ainsi, nous pouvons mentionner trois modes de transformation physique dans le théâtre de Py : le maquillage facial, le maquillage corporel et le costume.

- Le maquillage facial :

On trouve deux couleurs dominantes qui sont le blanc et le rouge sang. Le blanc est une référence omniprésente aux morts et parfois à ceux qui sont morts-vivants ou qui souffrent de n'être ni morts ni vivants. Le maquillage est presque une assimilation aux vampires qui ne sortent que la nuit. Ces personnages sont souvent loin de la lumière du jour. Le meilleur exemple de ces personnages et de ce maquillage est celui du Légiste dans *Les Vainqueurs*. Dans *La Couronne d'Olivier*, Acte I, Scène II, le Légiste semble un mort-vivant avec un maquillage trop blanc sur le visage. Il vit dans « le temple des morts », dit-il. Une morgue où la présence de la mort lui fait sentir toute la culpabilité du monde. Le maquillage du Légiste l'assimile au royaume des morts et non pas à celui des vivants. La lumière blanche accentue ce contraste entre les morts et les vivants.

⁹² *Idem*, p .288.

C'est la blancheur de l'aveuglement qui sent l'urgence d'une hospitalisation inévitable pour mettre de l'ordre dans ce monde en chaos. On sent l'odeur des médicaments, des produits pharmaceutiques...

Le Légiste : Comment fais-tu pour ne pas pleurer, ici, dans ce royaume des morts ?

(...)

(*Prenant la drogue*) Ah ! Voilà, le poison entre dans son temple. J'ai tué mon fils.

(...)

Ah ! Voilà l'oubli ! Je vais m'allonger dans le couloir. J'aime ce grand corridor blanc, rien vraiment qui puisse arrêter le songe. Tout n'a été que songe.

(LV, 162, 163)

Quant au maquillage à la couleur rouge sang, il sert plutôt comme écriture sur le corps ou aussi comme un enduit qui laisse imaginer le cannibalisme ou l'animalité du personnage face à son désarroi, face à son sentiment de culpabilité et de perte. Dans *Les Vainqueurs*, Axel le fossoyeur entre avec une phrase sur son torse nu : « *vivre suffit* » et le fils du roi sort de la scène avec une étoile cicatrisée sur le visage par son père. Quant au Sénateur, il entre le visage déformé au niveau de sa joue, trace de ses crimes et alibi des tortures qu'il a commises. Dans *La Servante*, comme Axel dans *Les Vainqueurs*, au fond de la forêt, on trouve le personnage de l'Urbaniste (joué par Bruno Sermonne) ayant le visage couvert de sang rouge, signe de perte et du chaos après avoir perdu son fils et regretté son œuvre. Les deux photos d'Alain Fonteray⁹³ expriment bien cet état d'âme du personnage en désarroi : sur fond noir ne paraissent que le corps du comédien et son œuvre sous forme d'une maquette représentative de son travail ou de son parcours artistique. Le flou dans lequel baignent le corps et la maquette montre le mouvement rapide du personnage agité. La photo met en relief cette cinétique du corps dans le cadre qui se traduit par un oubli de l'espace sur scène sous l'effet de cette agitation vécue à l'intérieur du personnage. Elle renforce les traits du visage noyé dans le sang du regret et du remords mais aussi le maquillage révélant une intériorité qui ne supporte plus le masque de l'équilibre psychique : yeux ouverts, bouche ouverte, visage presque tailladé. Maquillage contre masque ou masque anti-masque.

⁹³ Voir images suivantes et lire tableau dans Annexes.



Photographie: Alain Fonteray

Photo 4: *La Servante, La Panoplie du squelette*
Bruno Sermonne dans le rôle de l'Urbaniste



Photographie: Alain Fonteray

Photo 5: *La Servante, La Panoplie du squelette*
Bruno Sermonne dans le rôle de l'Urbaniste

- Le maquillage corporel :

Si, dans *Les Vainqueurs*, Axel le fossoyeur écrit sur son torse « vivre suffit », dans *La Servante*, notre auteur-metteur en scène intègre l'histoire de tout un personnage « Le Tatoueur » afin de rendre plus significative la fonction du maquillage, des mots et des dessins sur le corps des comédiens. Etienne, comme signe de nostalgie et de lien éternel avec Nour, grave ce prénom sur son cœur. Le tatoueur lui est celui qui laisse la trace du passé. Il est celui qui peint sur les corps et marque les cicatrices. Il souffre de la mémoire et attise sa douleur par les images qu'il peint sur les corps des gens.

L'atelier du tatoueur.

Etienne est allongé sur le lit, 'Nour' est tatoué sur son cœur.

« Le Tatoueur : je ne fais ce métier que par amour de ces outils.

J'aime plus les griffes et les encres que les images qu'elles me font dessiner. Je me demande si ce n'est pas le fait de tout artisan.

Au bucheron en retraite, la hache manque plus que la forêt.

(L.S, 394-396)

Ce genre de maquillage est devenu comme une tradition dans le théâtre européen contemporain. Olivier Py n'est que parmi plusieurs autres qui veulent mettre en relief le théâtre du mot, du texte et de la parole. Le corps sur scène devient espace d'écriture comme une page blanche dans le texte. Il articule de partout, et non plus seulement par la bouche. Le langage pour ces artistes dépasse la bouche. Il est toute l'existence de l'être. Il est aussi organique comme la terre, comme les objets, comme l'air. Le corps alors doit parler ; tailladé il parle, dessiné il parle, emballé il parle, tatoué il parle... On peut citer comme exemple de ces metteurs en scène : le polonais Christophe Warlikovsky dans son *Tramway* ou aussi dans son *Apolonia*. Sans oublier Jan Klata qui fait du tatouage et du texte des éléments très importants pour la création des personnages. Sans oublier, aussi, le théâtre de Julian Beck et celui de Jodorowski ... théâtres où l'écrit ouvre le corps comme un scalpel. Où le corps rappelle

toujours une mémoire tragique des douleurs et des stigmates. Mais qu'est ce que l'image sinon l'ouverture d'un corps ?

- Les costumes :

Fonctionnant à la fois comme objets, éléments scénographiques, extensions des corps des comédiens, les costumes acquièrent dans le théâtre d'Olivier Py une importance et une place considérables. Dans chacune des pièces *Les Vainqueurs*, *La Servante*, *Illusions comiques* les costumes changent de fonction et de manière d'être exhibés. Pourtant ils suivent chaque fois les caractères des personnages et leurs différentes métamorphoses. Dans ce cas ils suivent les exigences de la pièce.

Aussi, les costumes tendent à être des signes qui laissent l'œuvre libre de transmettre sa signification. Le costume devient une image à voir et à lire qui propose des idées et produit des sens et des sentiments. On peut classer les costumes dans le théâtre de Py selon 3 fonctions différentes. En effet, la première contient en elle tout ce qui fait du costume un signe dans l'esthétique sémiotique de l'image donnée à voir. La deuxième fonction c'est de reprendre sa fonction naturelle dans la vie quotidienne (métier, statut social, identité culturelle). Quant à la troisième fonction elle met en valeur le côté affectif que peut transmettre un costume. Dans ce sens, il est important de rappeler que la réussite ou le succès ou le bon emploi du costume n'a jamais été question de bon goût ou de plaisir des yeux. L'emploi du costume sur scène, et surtout dans le théâtre contemporain, exige le niveau de compatibilité et d'harmonie avec le message et le but final et général de la représentation ; c'est ce que Brecht appelle le *gestus* social de la représentation. C'est-à-dire l'ensemble des conflits et tensions de société qu'une représentation met en relief. Le costume, par sa matérialité et son expression extérieure doit rejoindre et approfondir le sens général de la pièce c'est-à-dire son *gestus* social. Tout ce qui dans le costume nuit à cette fonction fondamentale se révèle comme un manque qui brouille ce rapport entre la représentation et le costume. Peut-être serait-il plus méthodique de commencer par cette fonction de costume en général pour pouvoir analyser, sinon juger, les costumes dans les trois œuvres de Py.

Le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification à l'acte théâtral des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu'il commence à devenir condamnable.⁹⁴

Loin de tout type d'hypertrophie, le costume ne doit imiter la réalité que pour donner plus de marge à la signification de la fable ou des actes des personnages les uns par rapport aux autres. L'intelligence du spectateur est dans ce cas interpellée pour décrypter l'implicite du visible. Les formes, les couleurs, les mouvements des costumes ainsi que leur rapport avec l'espace, tout devient langage et signes. Prenons par exemple l'Acte III de *La Couronne d'Olivier*, dans *Les Vainqueurs* : l'action se déclenche par l'entrée du Sénateur (Bruno Sermonne, comédien) portant dans sa main un porte-vêtement sur lequel est suspendue la veste noire du Général, supérieur hiérarchique du Sénateur. Dans cet extrait du jeu nous avons remarqué que la communication du personnage avec la veste est de l'ordre du purement théâtral grâce à la signification du costume.

Il y a dans cet acte du Sénateur qui parle au costume tout un renversement du rôle humain-inhumain et animé-inanimé. En effet, le personnage absent (le Général) est rendu présent par la présence du costume. Le Sénateur appelle le costume (la veste) « Mon Général ». D'ailleurs, il est inévitable de noter que la parole de l'acteur dans ce moment précis du dialogue entre Sénateur et « Veste » a été modifiée. Le discours du Sénateur dans le texte écrit change au profit du discours de ce personnage sur scène. Parce que la présence du costume dans l'ici et le maintenant de l'action exige un autre code de transmission et de réception de message :

LE SENATEUR. Que le monde est cruel pour les faibles ! (*Mon Général*)
Songez que cet enfant, en ne profitant pas des derniers honneurs, a sauvé la France. Je n'ai plus l'âge d'aller en prison ni de fuir. J'aurai brûlé mes vaisseaux et ma chute aurait éclaboussé jusqu'au sommet de l'Etat. Toutes ces années après ma fuite d'Arcadie, (*mon Général j'ai fini par laisser tomber votre personnage*) j'ai été un vidangeur très respectable, mais cette fois je crois que j'aurais aimé crotter un peu mes anciens partenaires. (L.V, 184)

⁹⁴ Roland BARTHES, *Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p.138.

Ce qui est entre parenthèses ce sont les phrases que le personnage ajoute sur scène mais qui n'existent pas dans le texte. La double interjection (Mon Général) en s'adressant à la « veste » transforme ce discours d'un monologue d'introspection du Sénateur (ce qui existe dans le texte) en un dialogue avec un personnage fantasmé (Le Général). En vérité, ceci reste un monologue lyrique, de réflexion et de décision, à la fois, parce que l'échange verbal reste absent.

Le Sénateur prend la veste et l'essuie avec soin dans un mode ironique. Il recule quelques pas pour mettre une distance de respect. Il fait le salut militaire et frappe le sol de son pied. Tout cela se fait comme si le Sénateur regardait devant lui le Général en personne. La veste se tient comme métonymie de la personne absente. Jusqu'au moment où le Sénateur frappe le porte-manteau de sa main et le fait tomber comme signe de jeter le froc aux orties. Signe de fin de fantasmes en réalité. Signe de se venger de ce Dictateur qui asphyxiant le Sénateur durant toute sa vie.

Voyageant dans un univers d'abord métonymique (rendre présent le personnage du Général à travers un seul élément de son costume), ensuite allégorique (concrétiser par le biais d'un objet-inanimé l'idée de la dictature et du pouvoir politique tyran), le costume joue un rôle d'argument pour les personnages et pour les spectateurs qui, à leurs tours, ont la tâche de décrypter le sens de cette invraisemblance (un humain parlant à un objet) et de cet emploi typiquement théâtral. Argument parce qu'il donne raison à l'interpréter autrement que ce qu'il paraît. Il n'est plus seulement à voir, il est à lire. Il communique avec les acteurs, les personnages et les spectateurs. Il est à la fois réalité matérielle et fiction intellectuelle et fantasmatique.

En revanche, le costume argument est facilement menacé par des maladresses d'emploi et des manières de mises en scène qui pourraient endommager le signe vestimentaire. Roland Barthes dans ses *Ecrits sur le théâtre*, nous cite quatre genres de maladies : l'indigence du signe, la littéralité, la sur-indication, l'inadéquation, la multiplication et le déséquilibre interne des signes.

Lors de notre étude nous avons remarqué que la *littéralité* pourrait être une maladie dont souffre le costume dans le théâtre de Py. En effet, malgré l'emploi significatif du

costume dans quelques moments de la pièce, Olivier Py préfère, le plus souvent, utiliser le costume dans une sorte de grossissement et de traitement emblématique.

Ce traitement se fait par sélection d'un accessoire caractéristique qui peut provoquer une hypertrophie au niveau de la fonction historique : le Général porte littéralement le costume d'un Général de guerre, le médecin un tablier blanc, le prince d'Arcadie (Florian) un costume blanc et doré, un gouverneur américain (Ferrare), porte un chapeau signé en étoile de shérif, le choreute (ou officiant, danseur de fête dionysiaque) porte sur sa tête une couronne d'olivier ou une grappe de raisin... Cette utilisation d'un costume qui dit tout de la fonction ou de la classe sociale du personnage qui le porte, peut ennuyer le public dans une redondance du sens et d'image aplatie et trop directe. La référence à la réalité et le fonctionnement typiquement réel du costume peut le rendre invisible et donc, inutile.

Une autre caractéristique marque bien le costume dans le théâtre de Py : *La sur-indication*. En effet, dans *Illusions comiques*, l'auteur metteur en scène invente une galaxie de personnages différents de la société. Chacun d'eux fait son passage rapidement sur scène comme sur un podium de défilé de mode. Chaque entrée de personnage est caractérisée par un costume qui détermine et affirme, clair et net sa profession. Le rythme rapide et ironique de l'action en legato et l'emploi d'une nébuleuse de vestes, robes, costumes, manteaux, chemises avec une infinité de couleurs et de matières peuvent gêner les spectateurs dans une indication exacerbée des caractères de ces personnages. Cela accentue, ainsi, l'effet de l'hypertrophie de la somptuosité. C'est-à-dire, face à cette effervescence de couleurs et de matières, hybrides et interminables, l'œil des spectateurs se fatigue et commence à chercher une fuite vers le calme et le repos visuel. Voilà pourquoi on peut dire que le théâtre d'Olivier Py pourrait exagérer cette théâtralité de l'excès spectaculaire, et ce, par l'accumulation de l'artifice théâtral : fétichisme, masques, maquillage...etc.

Quant à cette multiplication des personnages et leur passage très rapide sur scène, ils mènent à la sur-indication et, par conséquent, à « la multiplication et au déséquilibre interne du signe ».⁹⁵ Par exemple, dans un seul acte, dès le début de la pièce nous notons que les quatre personnages principaux: Monsieur Balazuc, Monsieur Fau, Monsieur

⁹⁵ *Idem*, p.143.

Girard et Mademoiselle Mazev ont joué onze personnages qui sont, successivement et dans l'ordre : le jeune fanatique, la mère du poète, tante Geneviève, le ministre de la Culture, le marchand de modes, Une Femme folle, le Maire de Paris, Mon pire ennemi, le Président de la République, le Pape et Dieu.

Tous ces personnages ont été joués rapidement et avec, chaque fois, un changement trop peu distinctif entre le costume de l'un et de l'autre personnage. Par exemple : pour passer du ministre de la Culture au Maire de Paris, il suffit que Monsieur Girard (joué par Philippe Girard) échange des lunettes optiques et une écharpe aux couleurs du drapeau français attachée au col pour le personnage du Ministre de la Culture pour des lunettes noires et une étoffe des mêmes couleurs attachée aux épaules jusqu'aux hanches pour le personnage du Maire de Paris.

Il est important de signaler que dans le premier cas, l'effet est comique et théâtral : un ministre ne porte pas une écharpe tricolore ; dans le second, il est réaliste : l'écharpe tricolore est bien l'insigne traditionnel du maire ; il y a donc changement de régime signifiant de l'objet.

Quant à Monsieur Balazuc, pour passer du personnage du jeune fanatique à celui du Marchand de modes, il suffit qu'il ajoute une veste argentée, des lunettes jaunes et une perruque jaune et argentée pour que la parole fasse le reste. Cette littéralité, cette sur-indication, cette multiplication des costumes et des accessoires vestimentaires affaiblissent le sens profond et le rôle plus théâtral qui caractérise le costume sur scène. Le costume reste dans ce cas invisible malgré la lumière, fade malgré sa couleur vive et illisible, malgré la parole puisqu'il répète ce qu'elle dit. Juste une remarque encore afin de décrire la sur-indication qui s'incline vers la somptuosité et l'hypertrophie de la forme et de l'argent : le personnage du Pape joué par le personnage Monsieur Girard était habillé d'un costume très fidèle à la réalité dans ses moindres détails : tissu, couleurs, forme...

On peut se demander : dans tout le réservoir des signes, des symboles et des images qui caractérisent le champ de l'iconographie et de la sémiologie chrétienne, n'y a-t-il pas d'autres matériaux ou d'autres accessoires pour signifier la fonction du Pape ? Cet emploi trop direct d'un costume qui ne laisse aucune autre interprétation, aucune autre occasion de concevoir l'image du Pape, ne réduit-elle pas le plaisir de construction-

reconstruction d'image dans l'univers du christianisme cher à notre auteur-metteur-en-scène ? Où réside la part d'invention dans l'utilisation d'un costume au théâtre si on reprend exactement le même costume de la réalité et on l'utilise comme dans la vie quotidienne ? La scène est-elle un présentoir de plus ou une vitrine de plus à exhiber, comme dans un musée, les costumes et les accessoires à vendre ou à regarder ?

En revanche, *La Servante* est une pièce où le costume se révèle dans tous ses états. Un costume qui répond à toutes les exigences de la scène et de la réception moderne d'un spectateur averti. Dans *La Servante* on remarque une richesse au niveau de l'utilisation d'un costume qui donne au public le sens tactile de ce qu'il voit même de loin. Les concepteurs des costumes dans *La Servante* étaient Olivier Py et Pierre André Weitz : un acteur et un scénographe. Les costumes étaient, par conséquent, très différents des costumes des *Vainqueurs* par exemple qui étaient créés par Nathalie Bègue et Julienne Paul.

Dans *Les Vainqueurs* les costumes sont plus imitatifs de la réalité et les détails doivent être précis pour bien marquer la notion de gestus au niveau du jeu. Dans *La Servante* la conception des costumes tend plus à l'accumulation de l'artificiel et du théâtral.

En dehors de l'espace scénique et en dehors du corps du personnage-comédien qui le rendent présent, ce costume n'aura pas le même sens et la même signification et c'est ainsi qu'il devient le plus théâtral.

Dans *La Servante* le costume s'approfondit dans la connotation et la signification. Il est costume *argument* qui joue aussi bien sur l'axe de la métaphore (accumulateurs et embrayeurs) que sur l'axe de la métonymie (connecteurs et sécateurs). Ce n'est pas un costume qui reprend celui de la réalité mais qui représente allégoriquement des valeurs et des thèmes : la mort, l'amour, le paradis, la paix, des anges et des êtres fantasmagoriques comme dans un conte de fée. Nous avons choisi ce fragment du texte pour mettre l'esthétique et l'emploi du costume dans *La Servante*, dans son contexte juste et compréhensible. C'est un costume qui n'est compatible et accessible que dans son contexte textuel, scénique, spatial, ludique et fictif :

Le théâtre de Matamore. Un radeau devant un lointain de papier avec étoile.

Il est éclairé par des ''servantes''.

Il y a trois chaises

Entre Matamore habillé en squelette, tous les comédiens sont en squelettes.

(...)

MATAMOR. Ton costume a craqué dans le dos.

LE FOU TIROIR : Et l'on voit un peu de chair sous les plis du squelette.

UZZA : Matamore, il n'y aura personne, je pense. Voici du carton, découpez nous une figurine. (L.S, p 127)

Par le biais du théâtre dans le théâtre le jeu des costumes devient plus lisible et plus narratif. L'action se déroule dans le théâtre de Matamore mais l'action se trouve aussi dans le théâtre de Py. Ce costume, par exemple, atteint une valeur métaphorique et allégorique à la fois. Il est comme un vecteur-accumulateur et un vecteur embrayeur à la fois. Vecteur accumulateur quand il multiplie dans ses traits distinctifs, les éléments qui le distinguent du costume réel de l'homme dans la vie quotidienne. Ainsi, il confirme une séparation entre le réel-vécu et l'artefact-fictif. Il accumule la discrimination entre le groupe des vivants et le groupe des morts. Dans son ouvrage *Olivier Py. Epopées théâtrales*,⁹⁶ Alain Fonteray, photographe de la troupe de Py, a mis en relief cette distinction, cette discrimination des deux univers des vivants et des morts, ou des acteurs (ceux de Matamore) et des spectateurs, ou des spectres et des corps... On peut bien apercevoir cet effet d'accumulation et de répétition des mêmes indices discriminatoires sur quatre personnages. Dans cette photo, le photographe a mis en relief le côté étrange et inquiétant de ce costume noir et blanc. Il s'est mis à droite du spectateur pour bien renforcer le contraste des couleurs et des formes entre lui et les costumes des trois femmes et homme qui sont assis sur des chaises à gauche. Jeu de contraste très fort entre vertical (3 squelettes debout) et horizontal (deux femmes et un homme assis), entre le noir des squelettes et le blanc des vivants, entre ceux qui parlent et ceux qui, seulement, regardent et écoutent. La photo minimise le monde des vivants au profit de celui des morts et fait du costume et de l'espace une extension à ce souffle obscur et sombre que la lumière répand sur scène. Lumière qui éclaire la scène par

⁹⁶ Alain FONTERAY, *Olivier Py. Epopées théâtrales*, Espagne, Editions Grandvaux, 2004.

l'obscurité et les ombres. Une lumière obscure, voilà un oxymore qui peut bien qualifier les lumières dans la photo et sur la scène. Lumière invisible qui rend visible toute chose : costume, corps, décor et même parole. On parle tragiquement dans cette photo. Et dans le texte voilà la preuve :

VIOLETTE : Chaque fois tu rajoutes un squelette de plus et maintenant plus personne ne comprend que je joue la mort puisque, tous, nous avons le même costume de collant noir et d'ossement brodés.

MATAMORE : Le jeune berger est déguisé en squelette mais fleuri de pâle hortensia et de myrte de vert, la reine est déguisée en squelette mais porte sa couronne d'or rouge et de verroterie, le Fou est déguisé en squelettes mais il joue de la mandoline avec un jambon, Matamore est déguisé en squelette mais porte la lance du croisé, la plume du versificateur, et le cœur saignant séducteur séduit.

Le spectre même est déguisé en squelette pour passer inaperçu dans cette foule de spectres audacieux et de transis éloquent.

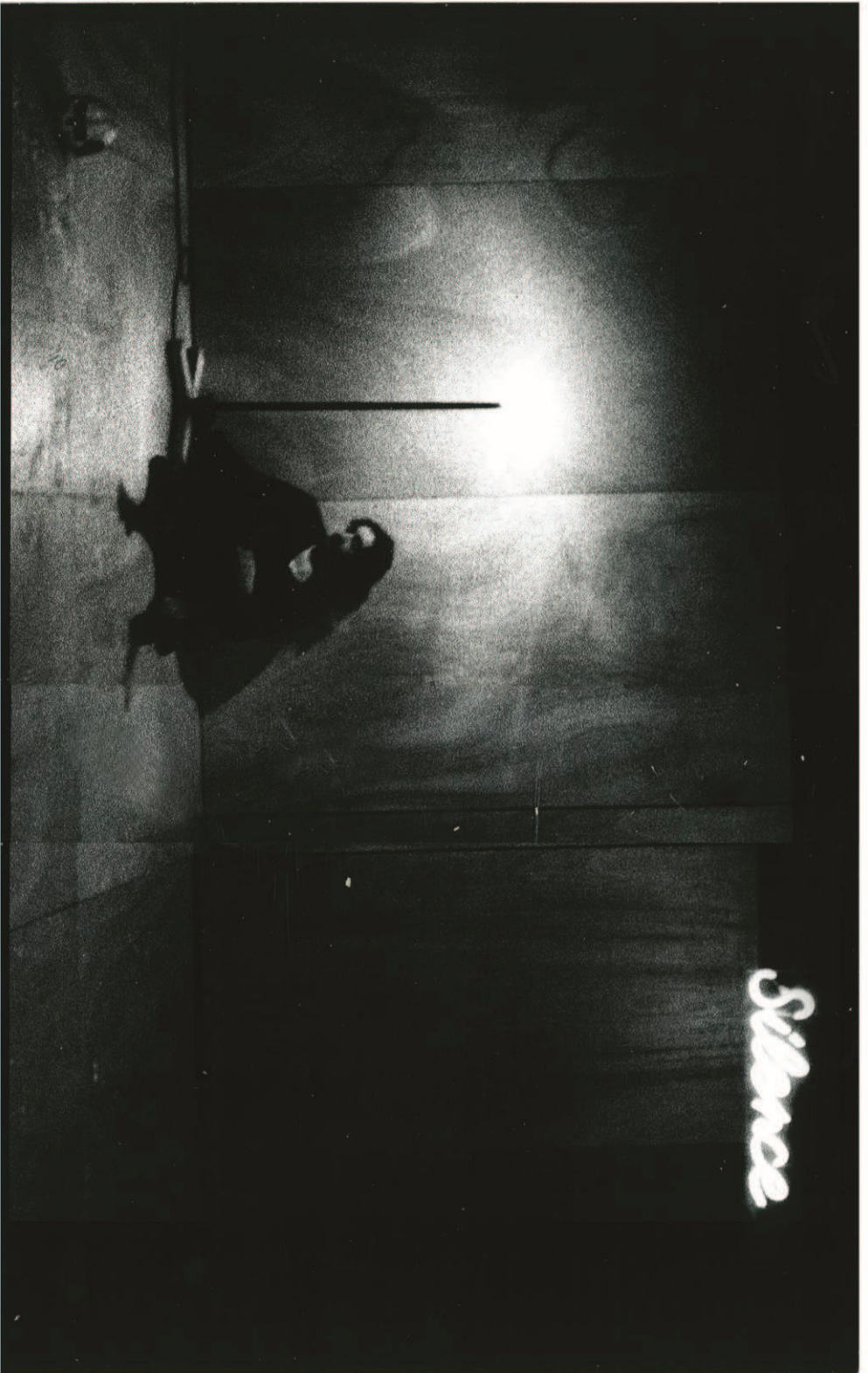
(...) Ainsi que, tout ici bas se déguise en lui-même et se montre en se cachant dans le geste de se montrer. (L.S, 129)

Or, le même costume exerce une fonction métonymique dès qu'un élément de ce costume se présente sur scène dans un autre espace fictif et avec d'autres personnages et dans une autre action. Cet élément que le spectateur a déjà vu dans le costume d'un personnage qui a déjà passé, est une présence concrète d'une absence effective de ce personnage déjà vu. Cet élément est un emploi métonymique du costume-vecteur-connecteur. Dans le même ouvrage, Alain Fonteray photographie en noir et blanc un personnage adossé au bois du mur, assis sous une servante allumée. Devant lui, au premier plan, à l'extrémité gauche du cadre de la photo, un crâne est posé par terre. Uniquement un crâne, les yeux regardant le public. Au sommet du mur en bois, à l'extrémité droite du cadre est suspendu un écriteau lumineux qui dessine le mot « Silence ». Tout le reste de l'espace photographié est rempli par le bois, au vertical (mur) comme à l'horizontal (scène). Dans ce silence (malgré la parole) le crâne posé est une métonymie du personnage qui jouait la mort dans les scènes précédentes (Pylade et Matamore en premier lieu).



Photographie: Alain Fonteray

Photo 6: *La Servante, L'Architecte et la forêt, Acte IV*: (théâtre dans le théâtre): des spectateurs qui regardent les comédiens de la troupe de Matamore



Photographie: Alain Fonteray

Photo 7: *La Servante, L'Architecte et La forêt, Gilbert Beugniot dans le rôle de Violette puis de Matamore.*

Quant au costume embrayeur, il facilite le passage d'un univers fictif vers un autre ou d'une époque à une autre. Il fonctionne en tant qu'embrayeur. En effet, il fonctionne comme dans un système de corrélation ou de transition d'un état spatio-temporel à un autre. Le costume devient un indice de métamorphose actantielle et informationnelle nécessaire à la compréhension et à l'évolution de l'action.

Le système de corrélation des costumes n'est pas seulement interne à la fiction, il assure la transition d'un univers fictionnel à l'autre. C'est souvent le cas lorsqu'un costume possède quelques indices qui facilitent le passage d'une époque à une autre ⁹⁷

Il y a dans *La Servante* un moment qui explique clairement cette fonction du costume qui intervient d'une manière fondamentale au niveau de la métamorphose de l'image et au niveau du changement du sens. En effet, dans *La Servante* nous avons choisi un passage du texte où les didascalies nous indiquent qu'on est dans le style du théâtre dans le théâtre. Le Fou Tiroir, Reine et Matamore sont les trois personnages qui vont jouer dans le théâtre de Matamore. Leurs entrées en jeu sont indiquées pour chacun par la didascalie « *en costume* ». Dans l'Acte IV de *La Servante* cette didascalie est répétée quarante-neuf fois devant chaque réplique de ces trois personnages. C'est ainsi que sur scène ce costume annonce l'entrée en jeu, c'est-à-dire le passage à la fiction racontée par la troupe du personnage Matamore. Le public qui regarde l'action devant lui fait de ce costume un repère, un signe de passage vers la fiction racontée. Le costume sépare le monde réel des personnages le Fou, Reine et Matamore du monde fictif de la fable que cette troupe veut créer (fictive elle-même dans l'imaginaire de l'auteur-metteur en scène Olivier Py). Ce costume joue alors en tant que *costume vecteur-embrayeur*, corrélateur du premier monde au deuxième. C'est l'annonciateur d'un univers qui change, se transporte et se métamorphose du réel à la fiction.

⁹⁷ Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 2012, p.190.

2) Le corps kitsch et l'art du mauvais goût.

Olivier Py ne cesse de mettre à nu le caché et de montrer sur scène les tabous de la société : l'inceste, le grotesque et tout ce qui est interdit, qui déstabilise l'institution morale et démystifie le sacré.

L'exhibitionnisme, le fétichisme, l'érotisme poussés jusqu'à la pornographie, gravent des images choquantes dans la mémoire des spectateurs.

Chez Py la notion du Beau post-dramatique et postmoderne fait appel au visible qui transcende la réalité montrée par le biais d'un esprit tantôt réactionnaire, tantôt révolutionnaire vers une autre conception du Beau et du visible : la quintessence du Bas. Alors, c'est une transcendance du Beau par le Bas par l'intermédiaire du chaotique forcé jusqu'au dégoût, jusqu'à la démonstration du répugnant et de l'ignoble. Cette conversion du beau en bas, se traduit par une tendance à soumettre les objets et le monde aux lois du commerce, à la loi du marché, à la loi de la consommation de masse. Ainsi, Olivier Py essaye de nous peindre l'état du monde en écroulement à travers cette tendance de la banalisation de l'œuvre d'art et, par conséquent, trouve cette façon de rendre beau le bas, d'embellir le laid comme une manière d'exprimer son refus et sa répugnance vis-à-vis de l'état actuel du monde et des êtres humains. Cette vision des choses implique les objets et le monde dans l'exhibitionnisme et le fétichisme afin de provoquer l'attention de celui qui regarde. L'excès spectaculaire et la surproduction de ces objets favorisent l'imagerie flatteuse et haute en couleurs, la surabondance des couleurs différentes, ainsi que des mots et paroles publicitaires, dans le but de consommer le produit indépendamment de sa véritable qualité.

En outre, cette tendance à tout consommer et cette envie excessive d'exhibition transgressent parfois les mesures communes du « beau » pour avoir « le goût du mauvais goût ». Dans cette tendance au « goût du mauvais goût », l'artiste veut nous dessiner les conditions de l'être moderne perdu dans le néant et les échecs. L'art qui traite cette tendance excessive au « goût du mauvais goût » s'appelle le *Kitsch*. À travers le personnage du Fou Tiroir dans *La Servante*, Olivier Py nous montre cette

tendance à virer vers le mauvais goût. Le discours du Fou Tiroir est rempli de mots vulgaires et excessifs, qui traduisent la dégradation de l'être humain et de son monde :

LE FOU TIROIR : Une chanson pour dix francs, une blague belge pour deux. Je montre mon cul pour vingt francs, pour soixante-dix francs je bois mon pipi avec une paille, c'est très amusant. Je louche pour six francs, j'imitate la mouette aphone pour trois francs, c'est pas cher. Mais des souvenirs on n'en a plus revenez la semaine prochaine, on vous commandera. C'est quoi votre taille ?

REINE. Un souvenir de Noël, par exemple.

(...)

REINE. Avec cinq francs tu peux t'acheter un blouson de ski.

(...)

LE FOU TIROIR. Un bicolore rouge et bleu avec une fermeture éclair blanche et une capuchette facultative et écrit « Champion » dans le dos et une mignonnette Ricard. Bon, donnez, je vais vous raconter ça, vite fait bien fait, c'est qu'un mauvais moment à passer. (L.S. p119.)

Dans cet extrait, l'image se révèle expressive et significative. Elle exprime cette résignation de l'homme face à l'argent et à la consommation ridicule. Le champ lexical impliqué dans un registre familier et même vulgaire exprime cette tendance au mauvais goût qui caractérise la scène kitsch dans le théâtre d'Olivier Py. Dans les années 1930, le mot kitsch désigne les cartes postales érotiques de souvenir ou de Noël.

Le Dictionnaire de l'image nous propose une définition du mot kitsch qui peut nous expliquer cette tendance :

La notion prend un nouveau souffle avec le pop art dans les années 1960, pendant lesquelles l'impersonnalité et la banalisation de la production industrielle sont interrogées et exhibées. Ainsi, le Kitsch s'autodissout-il dans la surproduction, les modes et la consommation de masse, même s'il suppose le regard distancié et ironique de l'amateur, distinct de son usager.⁹⁸

⁹⁸ Anne GOLIOT-LETE, François VANOYE, Isabelle Cécile LE MEE, Thierry LANCIEN, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, p.207.

Cette esthétique de l'anti-art comme réaction contre une société attaquée par le virus de la pornographie et de la consommation ensauvagée et incontrôlée, prépare au fond d'elle la reconstruction d'une nouvelle image de l'homme aujourd'hui, une image qui pourrait être violente comme la violence que cet être subit, une image hilarante qui laisse blessé celui qui la regarde. Mais est-elle une image uniquement faite pour attirer son regard à tout prix et de la façon la plus facile ? Où résident l'utilité et l'intérêt d'un théâtre qui se vend en surenchère au profit des envies naïves et sans profondeurs des spectateurs consommateurs ?

Qu'est ce qu'il y a derrière cette image de sexe exposé entièrement au milieu d'un tas d'accessoires et d'objets qui encombrant la scène ? Cette envie de l'hybridation, de l'éclatement corporel, de l'enchevêtrement des espaces et des temps dans l'amas excessif des couleurs, des musiques et des sons plonge la représentation dans l'art du kitsch, source intarissable des images hétéroclites, parfois disparates et sans souci de sens ni de profondeur à en déduire.

Considéré comme « goût du mauvais goût » le kitsch exerce un retournement du beau en laid. Au niveau de l'esthétique du jeu dans le théâtre contemporain, nous avons remarqué chez plusieurs metteurs en scène le recours à cette stratégie du kitsch. Olivier Py n'est pas le seul à y avoir recours. Cette tendance à aimer la laideur de la beauté qui nous rappelle l'esthétique poétique baudelairienne dans ses *Fleurs du mal*, évoque chez le metteur en scène le goût du nu et de l'exhibitionnisme le plus direct et le plus facile du corps de l'acteur. Ce corps doit faire table rase de tout masque, de toute règle à suivre par la communauté et de tout obstacle qui l'empêche d'exprimer tout désir charnel en lui et toute envie de séduire le regard de l'autre dans l'univers illusionniste, naïf et consommable du Kitsch.

Parmi ces metteurs en scène influencés par le kitsch, on note par exemple Constanza Macras, dans son spectacle *Big On Bombay*, qui a été créé à Berlin en 2005 avec la Compagnie appelée Dorky Park. La pièce montre une douzaine de danseurs et un chaos organisateur, entre objets insolites et images vidéo. La thématique mêle amasement des ordures, enjeux d'amour et de mondialisation qui provoquent la peur et le terrorisme.

Le Kitsch est en vérité plus présent sur la scène germanophone que francophone. Le metteur en scène veut donner à ce sens du chaos une forme réflexive.

En récupérant la culture de masse, et pour mieux contrarier la culture du beau officiel et aseptisé, le kitsch devient synonyme de laideur comme le souligne Georges Banu : « Le kitsch », sur la scène allemande s’affiche comme condition de l’être moderne, dont il révèle aussi bien le néant que les échecs. Il se réclame d’une beauté dégradée dont la salle repère l’absence tout en faisant le constat de sa dérision. ». Cette fascination pour la laideur est stratégique dans la mesure où elle marque une volonté de rupture avec la culture légitime. Du Kitsch au trash, on passe du « goût du mauvais goût » au « goût du dégoût ». Et si la gradation cède parfois le pas à une certaine complaisance lorsque la parodie ne surprend plus- lorsque, par exemple, les interprètes portent des masques de Mickey, icône convenue du capitalisme- le trash reste malgré tout chez Macras un outil subversif.⁹⁹

Dans *La Servante* , La scène est meublée de tous les éléments de l’image kitsch : torse nu et godillots, crânes rasés et ceintures autour du cou, pieds nus et corps exhibés en sous-vêtements, espace couvert de bâche de plastique et d’objets de ménage : balai, sceau, sceptre en bois, tenaille, foulard couvrant la tête...etc. L’auteur insiste sur l’utilisation de ces matériaux et consacre plusieurs didascalies pour les mettre en relief. Par exemple dans *Le Pain de Roméo*, on lit :

Mercutio déplie sur le sol une bâche de plastique. (L.S, 216)

Entre Verdun portant un vieil homme à demi nu dont le visage est en sang ; il l’assoit sur la chaise. (L.S, 217)

Verdun recouvre la tête de torturé avec un sceau. (L.S, 217)

Dans le théâtre de Py il est facile de remarquer le tiraillement de l’image du corps entre vêtu et dévêtu, pieds-à-godillots et pieds nus, corps en manteau et corps en maillots, corps bien estimé, costumé et corps torturé, « desestimé ». En effet, les personnages sont soumis à une hiérarchie sociale qui renforce la tension au niveau de leurs relations. Les relations interhumaines sont ancrées dans le paradoxe, le contraste et la lutte

⁹⁹ Charlotte BOMY, « Opérette de Witold Gombrowicz, l’homme artificiel dans la spirale du kitsch d’un monde qui se démode ». In, Isabelle BARBERIS et Marie PECORARI, *Kitsch et théâtralité .Effets et affects*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, Ecritures, 2012, p.77.

sociale. Cela explique-t-il, comme le remarque Georges Banu¹⁰⁰, une tendance du corps à s'éclater et un désir intense de se libérer d'une fièvre intérieure qui l'étouffe?

Loin de pouvoir être considérée comme surprenante aujourd'hui, la nudité du corps est dépourvue de sa charge ancienne et s'offre à un regard plus curieux, c'est-à-dire un regard qui pénètre le corps à moitié nu, à peine érotique, comme lorsque sont exhibés les pieds nus, la torse nu, la crâne rasé...

L'image du corps totalement nu dans l'action accentue cette stratification de nudité que propose le metteur en scène. Elle met en valeur ce qui se cache par rapport à ce qui est totalement et très facilement exhibé au regard. Le nu total, dans le théâtre de Py est en réalité une exhibition du corps qui souffre, qui est chosifié, qui a besoin de respirer, corps refoulé en état de cri. C'est une invitation à ne pas le commercialiser comme un tas de viande. Dans ce contexte Georges Banu explique :

Chez Lacascade, Warlikowski ou tant d'autres, ce corps « double » confirme la persistance d'un corps indompté recouvert avec précipitation et au hasard. Ici, point de stratification vestimentaire (maillot de corps, chemise) non seulement le veston comme accessoire fugitif, conséquence d'une sorte de fièvre qui explique son adoption. Le veston à même la peau témoigne d'un désir, toujours en état d'ébullition, une pulsion forte dont le vêtement peine à dissimuler l'intensité. Les pieds nus et le torse découvert affirment ensemble l'énergie d'un corps inassouvi, d'un corps qui cesse de se montrer pour indiquer, sans arrêt, la perspective de se dévêtir dès qu'une occasion particulière le réclame. Il n'affiche pas ainsi, un respect quelconque de l'interdit, une censure, bien au contraire, il indique à quel point il reste libre de s'affranchir à tout moment, de regagner une nudité toujours possible, tapie comme « une bête dans la jungle ». Elle n'est pas anéantie mais uniquement voilée...¹⁰¹

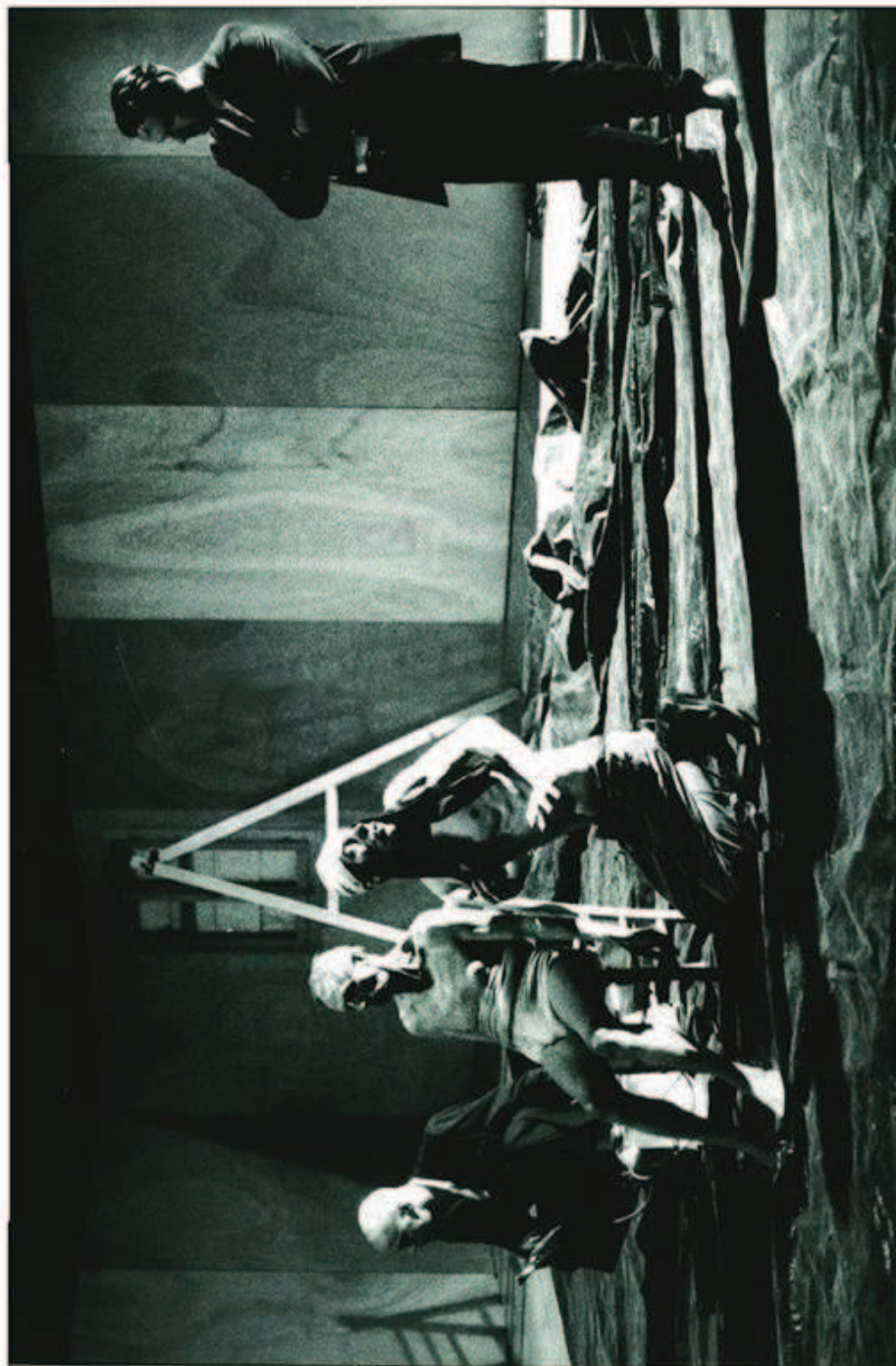
¹⁰⁰ « Le nu, les avatars d'une révolte », in Georges BANU, *Miniatures théoriques*, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2009, p.43.

¹⁰¹ *Ibid.* p.54-55.



**Photo 8: *La Servante: La Panoplie du squelette, Acte II*, Michel Fau dans le rôle de la marchande
William Nadylam Ytonda dans le rôle de Nour et Yvette Petit dans le rôle de Tante Jaja.**

Photo 9: *La Servante, Le Pain de Romeo, Verdun, crâne rasé, le vieil homme*
sur la chaise et le Fou Tiroir torsés nus.



Photographic: Alain Fonteray

Dans *Les Vainqueurs* précisément le corps exposé aux regards était, dans beaucoup de moments, et pour longtemps, en exhibition dégradée réduite à l'image pornographique. De sexe masculin ou féminin, les corps jettent le froc aux orties et laissent tomber tout masque qui peut être un jeu artificiel entre le spectateur et le personnage. Des mouvements de sexualité issus de l'univers porno-sado-masochiste et cynique remplissent l'espace sonore qui exprime la jouissance d'un acte sexuel mécanique. Des images de la fornication démesurée et de la débauche viennent à côté des images triviales de la bestialité qui ne considère le corps humain que comme un tas de viande à vendre et à acheter, à consumer et à consommer.

À titre d'exemple, revenons sur un extrait pour montrer comment les mouvements et gestes, comment la nudité de ces corps aplatis sont rendus au premier degré de la perception du visible.

Dans la scène 1 de l'acte II, l'action se déroule chez Ferrare, un personnage proxénète, profiteuse qui traite les prostituées comme des esclaves soumises au service de ses clients. Dans sa première apparition, il entre en scène dans un bain à roulettes, nu, lui-même, pour parler avec les autres personnages. Sa parole sur le commerce, sur l'argent, sur la morale et les rapports entre les hommes évoque cette image d'un monde « kitschisé » et abîmé. Son narcissisme renforce l'effritement de tout ordre ou loi qui pourrait déstabiliser l'anarchie de l'univers qu'il commande. Ces corps nus et exhibés qui remplissent la scène, obéissent à l'évidence de la dialectique maître-esclave (Ferrare-femme de plaisir).

Rien qu'en regardant ces corps mouvoir dans cet espace, ce décor et ces objets, on se souvient de l'idée de Walter Benjamin quand il dit que l'environnement kitsch détache le rêve du réel.

L'environnement kitsch détache ainsi l'image des choses elles-mêmes, le fantasme des signes, le temps de ses continuités, le lieu des espaces, le concret de ses perceptions et enfin, comme dirait Walter Benjamin, le rêve du réel. ¹⁰²

¹⁰² Eric VAUTRIN, « Du baroque au kitsch et retour : Carmelo Bene et la désécriture critique de soi ». In, Isabelle BARBERIS et Marie PERCORARI (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, collection Ecritures, 2012, p. 77.

L'image en tant que profondeur du visuel et transport vers l'au-delà du visible, se détache elle-même du corps mou, pâle, trop visible, donc invisible. Invisible parce qu'enfermé dans le monde des apparences et de la parade.

Ces corps trop usés, exposés aux dollars des bienvenus sont revêtus d'une collection de lingerie qui renvoie au monde de la parure. Ils n'établissent avec les choses et objets sur scène aucune affection. Seul le rapport mécanique de cause à effet fait lien entre tous les éléments et individus qui habitent cet espace.

Les corps sont, donc, eux-mêmes chosifiés dans l'immédiat de l'effet accidentel et ils se révèlent faux parce qu'ils font partie des choses et objets *immédiats-non-affectés*. Dans les limites du temps de vie qu'il leur reste et l'absolue absence de l'affect qu'ils subissent ces corps ne reflètent pas une image mais dégagent, bon gré mal gré, des simulacres qui ressemblent à des figures fantomales de l'homme dans sa version la plus tautologique et déniait une place supérieure du savoir sur le monde naturel, chosifié. Cette immédiateté du rapport cause-effet réduit l'espace corporel de chacun des personnages à un seul organe, source de toute obsession chez l'autre : le sexe. La jouissance elle-même est très immédiate et se soumet à la loi de cause-effet (argent-plaisir). Ainsi, l'objectivation de soi à l'intérieur du désir de l'autre s'avère à ce moment précis prétexte à toute vraie image proposée ou supposée, déclenchée dans l'imaginaire libre des spectateurs « crétins ».

« Le crétin » c'est celui qui voit là où il n'y a rien celui qui se voit là où il y a l'autre le plus radicalement distant de lui-même.¹⁰³

Alors, une catégorie du kitsch très intéressante surgit du fond du théâtre d'Olivier Py : le corps kitsch habillé de tous les genres de costumes possibles que peut marquer l'institution sociale : corps travesti, corps porteur de mots et de graphies, corps parleurs et corps cadavres.

¹⁰³ *Idem*, p. 10.

3) Le corps cadavre : emblème de l'image dialectique baroque.

Dans *Les Vainqueurs*, et surtout dans l'Acte III et IV, le public assiste à l'assassinat des deux corps : de l'enfant et de Lubna. Les deux corps se montrent nus sur scène. Lubna est tuée par le Sénateur lui-même.

LE SENATEUR : Je ne veux pas abîmer ton joli visage.

(Il tue Lubna)

(Au Légiste) : Aide-moi, je la veux nue ! Je n'ai pas abîmé son visage. Je la veux couchée sur moi. Le poison ! (Il sort une fiole et en avale le contenu.) Les photos seront belles !

Tremblez ! Tremblez, je suis plus grand mort que vivant ! (L.V, 195).

On peut dire que le public a devant son regard deux cadavres dans cette scène : celui de Lubna, et celui du Sénateur dont on sait qu'il est mort (poison), puisqu'il est un cadavre vivant, un cadavre attendant sa mort. Le cadavre de l'enfant tué accidentellement par la voiture du Sénateur, est caché discrètement d'abord dans la morgue puis déplacé et transporté au théâtre pour servir en tant qu'accessoire de jeu, puis enterré en cachette dans le jardin du Sénateur, et enfin déterré et déplacé dans une chambre d'hôtel pour répondre aux désirs d'amour d'Axel. Un amour qu'il considère comme abandon à la futilité des vivants et leur hypocrisie, mais aussi, une échappatoire comme quête de joie poétique et d'échange avec une métaphysique qui assouvit ses désirs inavouables.

Le cadavre dans toutes ces histoires forme une image et profère une parole indicible et inouïe. Il remplit l'espace des vivants par son silence assourdissant. Il remet en question les définitions et les différentes considérations du corps nu, du corps inerte, du corps proposé comme objet de perception nouvelle. Objet qui stimule chez le corps vivant du spectateur un nouvel exercice du regard et une nouvelle façon de concevoir le sacré et le profane. En effet, c'est le cadavre qui provoque dans l'image, la puissance de l'énergie d'une allégorie de la matière physique, c'est le cadavre qui, libéré de l'âme et de

l'esprit, rend au corps de l'être les racines originaires de la vie comme productrice de cadavres. Cette dernière doit aussi paraître sans disparaître. La vie en tant que productrice de cadavres est l'image qui hante l'esprit d'Olivier Py lorsqu'il écrit *La Servante*, mais surtout lorsqu'il la joue, précisément le 13 Juillet, date de la catastrophe de la ville de Srebrenica tombée aux mains des Serbes. Une boucherie, une chasse à l'homme se déroulait dans les rues de Bosnie : quatorze milles réfugiés fusillés comme des lapins. On lit dans les journaux qu'un homme parqué avec quatre cents autres s'est sauvé parce qu'il s'est caché dans la mer des cadavres fusillés.

Cette image des cadavres hantait le monde entier et, le soir du carnage, Mathias Langhoff décidait de suspendre son *Richard III*. Olivier Py décide de tracer une croix noire, un X, sur le décor de *La Servante*. Quoi de plus épouvantable que ces guerres des temps modernes et qui laissent derrière elles des images et des atmosphères cadavériques qui nous marquent et nous hantent incessamment ?

Cet autre côté de la vie nous demande de voir le corps dans ses droits suprêmes et l'image véritable de la vie dans sa dimension sacrée, indispensable à sa continuité et à son éternité. Peut-être, ce n'est pas par hasard que les cheveux et les ongles continuent de pousser sur le cadavre, tandis que le corps vivant les détruit et les jette comme choses mortes. Ce-ci n'est-il pas une invitation à voir la vie sous l'angle de la mort ? Ou à voir le sacré sous l'angle du profane ? Ou à entendre l'image et à voir l'indicible ? Voilà l'une des spécificités fondamentales de l'image allégorique dans le théâtre d'Olivier Py.

Si, dans ce théâtre, les personnages principaux meurent c'est parce qu'ils nous laissent leurs corps « en gage d'ultime faveur » : Nathan, Ferrare, le Sénateur se suicident consciemment, tandis qu'Axel, Lubna, le jeune mort accidenté, le petit enfant du Roi et le Docteur sont tués. Laissant, chacun derrière lui, sa mort comme une parole, un *memento mori* qui reste en éveil, un cri assourdissant en écho éternel et inquiétant.

Et c'est seulement quand l'esprit devient libre, à la manière des spectres, dans la mort, que le corps est rétabli dans ses droits suprêmes. Seul le cadavre permet à l'allégorisation de la physis de s'affirmer avec énergie : cela va de soi. ¹⁰⁴

Dans le théâtre de Py, le cadavre devient l'accessoire emblématique par excellence. La mort, quant à elle, traverse toute l'œuvre et fait des cadavres jetés sur scène des images rétrospectives qui racontent et déterminent le rapport que la culture occidentale établit avec la mort. En effet, l'image redondante et répétitive du cadavre en dehors de sa sépulture ou de la sépulture vide sans le corps, exprime un état d'indifférence voire de mépris vis-à-vis des morts en Occident. Une image qui peut annoncer aussi le thème du rapport entre les pères, les ancêtres et les fils, les successeurs. Cette relation entre le vivant et le mort, entre le corps qui parle et le corps muet, entre le cadavre inerte et le corps qui bouge couvre tout le théâtre de Py et dévoile toute une histoire réellement choquante et très riche de signification. Prenons par exemple cet extrait des *Vainqueurs*, un dialogue entre Axel et Ferrare :

Il embrasse un jeune mort.

(...)

FERRARE. Qui est-ce ?

AXEL. Je ne sais pas. On ne sait pas. Ils meurent et on les retrouve dans le fleuve ou sur les routes, et personne ne les réclame.

FERRARE : C'est un secret.

AXEL. L'Occident tait ses morts clandestines. L'Occident c'est le lieu où il n'y a plus de cérémonie pour les morts, le lieu où l'humanité a inventé de ne plus rendre hommage aux morts.

FERRARE. En échange de quoi ?

AXEL. Un rêve d'immortalité, je pense, auquel personne ne croit. Mais qui fait vendre des choses inutiles.

¹⁰⁴ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 1985, p.299.

Il caresse le mort.

FERRARE. Ce n'est pas de l'amour.

AXEL. Non.

Je ne crois pas que l'amour existe.

FERRARE. Et il n'y aura aucune sépulture ?

Il sort.

Scène 2

Le Légiste est entré

Le LEGISTE. On les brûle.

La police nous demande de nous taire, si on nous interrogeait. On les ramasse avant que les braves gens se réveillent.

Tu veux de la drogue ? (L.V, 161)

Cette image du cadavre jeté dans le fleuve, ou ramassé avant que les vivants ne se réveillent, ou du cadavre sans sépulture et qu'on brûle discrètement, peut être assimilée au théâtre d'épouvante. Un théâtre qui ne peut concevoir la mort que sous l'emblème d'un cadavre en dissection, ou sous la forme d'un corps déchiqueté. C'est dans cette image du cadavre emblématique qu'Olivier Py conçoit la dialectique entre tyran et martyr. Cette image même nous révèle l'état d'écriture d'un texte qui exprime l'état psychique de l'auteur dramatique. Ce qui nous rappelle l'écriture du drame baroque allemand et qu'on appelle aussi *Trauerspiel*¹⁰⁵ ou « jeu de deuil ». L'inspiration d'Olivier Py nous paraît claire et son influence par l'histoire se révèle profonde aussi bien au niveau du texte que sur scène.

¹⁰⁵ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 1985, p.73.

Si le martyr donne au vivant cette cuirasse emblématique, il n'est pas sans importance qu'à côté de cela la simple douleur physique ait constamment été présente à l'esprit de l'auteur dramatique comme moteur de l'action.¹⁰⁶

Même Sénèque utilise l'image du cadavre comme accessoire incontournable pour son théâtre d'épouvante dans lequel il dessine le tyran dans son rapport avec le martyr comme élément fondamental qui conduit à l'apothéose.

On sait que Sénèque fut aussi par ailleurs une autorité très respectée pour le théâtre d'épouvante, et il vaudrait la peine d'étudier dans quelle mesure les motifs de ses drames, très efficaces à cette époque, sont fondés sur des principes analogues. – Pour le Trauerspiel du XVIIème siècle, le cadavre devient l'accessoire emblématique par excellence. On ne saurait concevoir les apothéoses sans lui. « Les cadavres livides en sont l'ornement », et c'est l'affaire du tyran que d'en pourvoir le Trauerspiel.¹⁰⁷

Il est important de noter dans ce sens que le problème de l'exhumation des morts constitue un des problèmes majeurs des sociétés française et anglaise depuis la fin du moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. L'image de cette société qui ne respectait pas assez les cadavres des morts, l'image de cet abandon macabre et épouvantable des morts était et restait choquante. De différents auteurs dramatiques étaient hantés par l'état alarmant d'une humanité en détresse :

C'est dans l'Angleterre de la seconde moitié du XVIIème siècle qu'on relève les premières dénonciations complètes et motivé d'un état de choses insupportable : « Nous avons vu plusieurs tombes ouvertes et les os entassés par-dessus » (1685). Un fait tout à fait normal qui se produisait dans tous les cimetières sans soulever jusqu'alors de protestation. Ce qui est nouveau et significatif est l'association alors constatée par les auteurs anglais et protestants entre l'abandon des cimetières et le laisser-aller des funérailles.¹⁰⁸

L'enlèvement des cadavres et la dissection des corps sont aussi parmi les actions les plus courantes dans l'œuvre de Py. Actions qui nous rappellent en même temps une

¹⁰⁶ W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit, p .298.

¹⁰⁷ *Idem* , p.300.

¹⁰⁸ Philippe ARIES, *L'homme devant la mort, la mort ensauvagée*, Seuil, 1985, p.59.

littérature marquée par la dissection des corps et le vol des cadavres dans les cimetières. Mais tout n'était pas imagination dans ces récits. Des enquêtes de la fin de XVIIIème siècle de Joly de Fleury prouvent très sérieusement des cas de vols de cadavres, jusqu'à ce que donné l'ordre de surveiller les cimetières pour arrêter la vente des cadavres. Pendant l'hiver 1785-86 plusieurs corps à la fois ont été ainsi dérobés pour être livrés à l'anatomie et à la dissection au profit des élèves de chirurgie.

Sébastien Mercier décrit ces enlèvements : « (...) le cadavre est transporté dans un grenier. Là il est disséqué par des mains d'apprentis. Et pour cacher les dépouilles à l'œil des voisins, les jeunes anatomistes brûlent les ossements. Ils se chauffent l'hiver avec la graisse des morts. » ¹⁰⁹

Dans la Scène2 de l'Acte IV des *Etoiles d'Arcadie (Les Vainqueurs)*, Jude, dans le dépôt d'armes, refuse de se rendre et décide de se suicider après la mort de Nathan. Il ne croit plus à la révolution et il se montre désespéré. Il veut détruire seul l'armement de l'armée secrète. En parlant avec Orémus, il jette par les fenêtres des cadavres sous formes de mannequins en chiffons. Ces cadavres jetés par la fenêtre et piétinés sous les pieds d'Orémus sont l'image qui remplace celle de la révolution et de la liberté. Ces corps jetés sont l'image du royaume des morts qui engloutit l'Arcadie présumée dans la fable d'Olivier Py mais qui reflètent l'image des guerres et des génocides qui couvrent le monde actuel sous le pseudonyme de la révolution et de la liberté chimériques. Ces cadavres restent jetés au niveau de l'avant scène, frontalement et directement devant le regard des spectateurs depuis la scène 2 du deuxième acte jusqu'à la fin des *Étoiles d'Arcadie*. Ce sont ces mannequins en chiffon qui, en réalité, simulent l'image du corps vivant, sont les spectres des morts qui hantent les spectateurs. Qu'ils soient des acteurs en chair et en os ou que la chair ne soit que tissu bariolé, que le visage s'offre clair et bien dessiné aux spectateurs jusqu'au moindre trait ou que l'on n'offre que la forme extérieure de la tête, le spectateur verra toujours autre chose à la place. Parce que ce spectateur qui regarde ces mannequins ne les regarde pas en réalité. Mais il regarde autre chose derrière tout cela. Et c'est ce problème du regard qui pose l'un des problèmes les plus fascinants qui soient dans le théâtre postmoderne en général et celui

¹⁰⁹ *Idem*, p.78.

de Py en particulier. C'est-à-dire le problème des limites entre réalité et illusion, entre concret et imaginaire, entre réel et artificiel dans ce jeu incessant et intarissable de construction et de déstructuration des images et des émotions. Ce que le spectateur voit est très peu devant ce qu'il perçoit véritablement. Parce que, même en mannequin de tissu bariolé, le cadavre comme corps qui donne à voir ce qui ne peut pas se voir, continue à déranger le regard et la raison.

La matière ne plaisante pas. Elle est toujours pleine d'un sérieux tragique. Qui oserait penser qu'on peut se jouer d'elle, qu'on peut façonner pour plaisanter, ou qu'une telle plaisanterie ne pénètre pas, ne s'incruste pas en elle comme une fatalité ? Pressentez-vous la douleur, la souffrance obscure et prisonnière de cette idole qui ne sait pas pourquoi elle est ce qu'elle est ni pourquoi elle doit rester dans ce moule imposé et parodique ? Comprenez-vous la puissance de l'expression, de la forme, de l'apparence, l'arbitraire tyrannie avec laquelle elles se jettent sur un tronc sans défense et le maîtrisent comme si elles en devenaient l'âme, une âme autoritaire et hautaine ? ¹¹⁰

¹¹⁰ Bruno SCHULZ, « Fin du traité des mannequins », *Les Boutiques de cannelle*, traduit du polonais par Georges Sidre, Paris, Denoël, 1974, pp.83-84

II) Le dispositif scénique ou l'écriture scénographique :

1) Les décors mobiles: un espace éclaté pour des histoires sans fin.

Le scénographe Pierre André Weitz considère que le changement des décors est plus dramatique que le décor lui-même. Ainsi, il fait des décors non des simples façades mais tout un lieu. Le principe de l'illusion demeure pour lui essentiel pour contenir la fable. Chorégraphe d'espace, P.A.Weitz se révèle aussi peintre par son talent de maquilleur. Il fait du corps de l'acteur un autre espace à meubler par une expression des couleurs, des dessins et des matières qui renforcent l'aspect ludique sur la scène. Olivier Py parle de P.A.Weitz en disant :

Un pas de deux était nécessaire avec ce qui déjà fait image dans nos spectacles et plus précisément avec celui qui en est l'architecte, Pierre André Weitz. (...)
Et si Pierre André Weitz réclame aussi fermement qu'on n'oublie pas de rappeler son travail de maquilleur, c'est pour affirmer la totalité de l'image et ne pas être que l'architecte ou l'habilleur de la scène. C'est aussi que c'est par le pinceau du maquilleur qu'il retrouve le geste même du peintre ; un peintre dont la toile serait l'affect de l'acteur.¹¹¹

Si nous avons évoqué les histoires dans le titre de ce chapitre c'est parce que l'analyse de l'espace surtout dans le théâtre contemporain ne se conçoit que dans cette alliance qui lie l'espace avec l'action mais aussi l'espace avec le temps.

- Sans espace le temps serait de la durée pure, de la musique par exemple.
- Sans temps l'espace serait celui de la peinture ou de l'architecture.
- Sans temps et sans espace, l'action ne peut se dérouler.

¹¹¹ Olivier PY, « Etre en état d'image comme en état de grâce », in *Olivier Py, Epopées théâtrales*, op. cit, p.8.

L'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que Bakhtine, dans le cas du roman, a nommé un *chronotop*, une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un outil intelligible et concret.¹¹²

Ainsi espace, temps et action interviennent tous ensemble lors de l'analyse de l'espace. Dans le théâtre d'Olivier Py il faut ajouter une quatrième dimension de l'espace : le corps. Les comédiens font corps avec l'espace et le rendent tangible, concrétisent l'abstraction du texte et de la fable et bâtissent, les uns avec les autres, les liens qui associent la fiction à la réalité, le tangible à l'intelligible, le sensible au sentimental, le visible à l'invisible. Dans une joute oratoire le corps à corps sauvage ou le conflit oratoire peuvent rendre présents, dans la mémoire d'un public attentif, les espaces les plus multiples possibles et les plus absents à la fois. Espaces présents et absents comme ces personnages qui n'existent que dans l'espace éphémère d'un temps qui passe. Espace, temps, action et corps, voilà ce qui construit l'espace dans le théâtre d'Olivier Py. En dehors de ce quatuor qui organise la partition spatiale du théâtre de Py, toute analyse s'avère incomplète.

Partition agencée pour conserver cette fluidité dramatique en *un espace psychoplastique*¹¹³ convenable à l'action et aux énergies qui y habitent. *Espace psychoplastique* est une expression de Svoboda, qui veut dire un espace qui ne rompt pas avec le flot des actions et des sentiments des personnages et des spectateurs dans l'axe du temps. En effet, le décor participe à stimuler les émotions dans la salle et sur scène, tout en affirmant qu'en réalité il n'y a que du jeu et que, loin de toute hypnose, de toute fausse illusion, cette plante n'est qu'une imitation de la nature et ce temple n'est que du bois en contre-plaqué.

L'intervention des techniciens sur la scène dans le théâtre d'Olivier Py, au moment même du jeu, ainsi que leurs déplacements au vu des spectateurs, tout cela est comme une affirmation du metteur en scène, qu'il faut réveiller le spectateur de son rêve et le rendre à la réalité. C'est une mise en relief de l'espace réel qui doit alimenter l'acteur du sens plus profond du jeu conscient et de l'artefact ; essence même de toute création scénique d'aujourd'hui.

¹¹² Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2012, p.159.

¹¹³ Denis BABLET, *Joseph Svoboda, L'Age d'homme*, Collection théâtre XXe siècle, 2004, p.57.

La scénographie de Pierre André Weitz s'inscrit dans le sens d'un décor tantôt simultané, tantôt successif et qui oscille entre l'émotion vive des comédiens et les métamorphoses multiples des personnages en perpétuelle quête des espaces nouveaux. C'est-à-dire que ces décors sont conçus d'une manière qui offre des possibilités de déplacement continuels des corps et objets sur scène.

Ces possibilités restent toujours nombreuses et dans les mesures convenables aux différents mouvements et différents transports physiques et psychiques nécessaires pour tous leurs états. Des décors tournants, afin d'éviter le long temps pour se déplacer d'un lieu à un autre entre les scènes, permettent le transport de l'action de la complexité d'un espace extérieur à l'intimité d'un espace intérieur très rapidement, c'est à dire sans rupture dramatique qui puisse affaiblir l'attention du public. Dynamisme, vitesse, simultanéité des actions multiples, changement...Voilà ce qui caractérise les personnages qui reflètent notre réalité et notre mode de vie moderne. La scénographie de P.A.Weitz dans la représentation théâtrale de Py, doit être révélatrice des caractéristiques du personnage, en amont et en aval, durant les différentes crises qui l'attaquent au cours du temps. Ainsi, l'espace intervient pour impliquer le spectateur dans le jeu nécessaire à la compréhension des différentes situations dramatiques. L'illusion, elle, n'intervient que pour rappeler le faux trompe-l'œil qui intensifie la présence réelle et ludique de tout ce qui est visible et dans le but d'accéder à un niveau de conscience d'une mémoire collective qui pense la société. C'est l'une des raisons qui poussent plusieurs scénographes à concevoir des décors pluridimensionnels et mobiles. Parmi les figures représentatives de la scénographie moderne du XXème siècle on peut mentionner le scénographe Joseph Svoboda. Pour ce dernier l'espace ne doit pas reprendre la réalité telle qu'elle est. L'espace théâtral a son langage propre qui dépend du contexte de la fable, du texte, des personnages et des différents événements de l'action. C'est un espace qui

n'introduit aucune illusion, il ne fait pas comme s'il était ce qu'en fait il n'est pas. Il reconnaît être ce qu'il est, c'est à dire un espace dramatique pour le jeu.

Il n'acquiert sa signification concrète que lorsque toutes les autres composantes de la représentation prennent vie. L'acteur, le déroulement du jeu et de sa ligne de signification lui confèrent signification entière, réelle et réaliste dans le sens fort du terme. Il peut être modélé par la lumière, agrandi

par la projection dans sa signification et dans sa forme. C'est un espace qui se transforme dynamiquement, qui progresse dans le temps comme le flot des images scéniques créées par les acteurs. Il ne précise lieu et temps que pour autant que ce soit nécessaire. Il s'agit pour lui de révéler une autre vraisemblance, la vérité interne, le caractère proprement dramatique de l'œuvre et d'élargir poétiquement les noyaux signifiants de la mise en scène.¹¹⁴

Ce n'est pas par hasard que P.A.Weitz choisit le décor mobile, toujours en mouvement. Cette mobilité exprime l'envie de l'homme d'aujourd'hui de voyager, de se libérer et de s'affranchir des frontières...La vitesse, les déplacements et transports rapides, la mobilité vers la découverte de l'Autre...Toutes ces aspirations à l'extérieur expriment une philosophie de déterritorialisation. Plusieurs artistes ont exprimé cette tendance psychique d'émancipation. Par exemple Delaunay, Duchamp, les futuristes italiens...Le mouvement est devenu le matériau indispensable aux artistes du Bauhaus, comme Moholy-Nagy...Mais le mouvement au théâtre est d'une valeur scénique et cinétique d'exception. Parce qu'au théâtre, le « mouvement » est tantôt technique, tantôt expressif. Dans le premier cas, le mouvement est envisagé en tant que manière ou technique de maîtrise de l'espace à travers une machinerie nouvelle qui permet de changer les lieux fictifs dans un laps de temps bref et avec le minimum de matériaux possibles. Pas besoin de baisser les rideaux et d'attendre l'implantation du décor de la scène suivante. Les nouvelles découvertes technologiques au niveau du dispositif scénique permettent aux artistes et metteurs en scène d'imposer aux spectateurs d'autres manières de voir le spectacle de plusieurs angles différents. Le mouvement de nouveaux instruments (par exemple : scène ascenseur ou scène tournante, redécouverte par Karl Lautenschlager en 1896) permet d'empêcher le spectateur de détourner son regard de la scène et d'éviter un arrêt dans la courbe ascensionnelle des impressions chez les comédiens et chez les spectateurs en même temps. Le long temps nécessaire à changer les décors convenables désagrège l'attention de tous et influe sur l'effet d'ensemble du plaisir de l'illusion.

Or, cet inconvénient est absent du *Mariage de Figaro* où le changement des tableaux se produit au moment où l'attention va s'intensifiant ; la succession

¹¹⁴ Denis BABLET, *Joseph Svoboda, L'Age d'homme*, Collection théâtre XXe siècle, 2004, p.67.

ininterrompue des tableaux provoque des applaudissements ; donc au lieu de faiblir, l'intérêt augmente. Le mouvement même du décor qui tourne a le don d'émouvoir le spectateur et de le tenir en haleine.

Et voici un autre point important. Au moment où le plateau se met en mouvement, les acteurs de la scène qui s'achève n'ont pas encore fini de jouer que ceux de la scène qui suit sont déjà en train. De cette façon il n'y a pas d'arrêt de l'action, comme c'est le cas avec l'entracte : au contraire l'action est doublée, puisqu'elle se déroule simultanément dans deux décors. Le spectateur se démène, il veut tout voir de l'une et de l'autre scène, il craint de laisser échapper quelque chose et cet effort aiguillonne son énergie, son attention au lieu de les tuer, comme cela se produit pendant l'entracte que l'on passe à bavarder avec les voisins et à s'empiffrer de bonbons.¹¹⁵

Or, ce mouvement technique, depuis Stanislavski dans *Le Mariage de Figaro*¹¹⁶, jusqu'au théâtre d'Olivier Py avec P.A.Weitz, joue un rôle fondamental dans l'expression dramatique. En effet, dans *Les Vainqueurs*, la scène tournante du théâtre du Rond-Point à Paris était décisive dans la peinture des rapports entre les personnages et dans la révélation la plus intime des désirs et délires de l'âme humaine face à la grandeur du destin et de l'univers qui l'écrase. Pierre André Weitz attribue un rôle fondamental au décor mobile et changeant. Il considère un décor comme une station entre deux métamorphoses. Ce qui est essentiel n'est pas seulement la visibilité mais aussi et surtout l'effet dramatique qui doit aller en parallèle avec les acteurs et l'agencement dramatique des actions. Le spectateur doit se sentir dans le décor et non pas dans la salle. L'illusion est plus fortement ancrée quand les décors sont mobiles. Olivier Py explique :

Pierre André Weitz est, plus qu'un scénographe, un chorégraphe d'espace. Il a coutume de dire que le changement de décor est plus dramatique que le décor lui-même qui n'est qu'une station entre deux métamorphoses. Le point de regard est toujours tourmenté, dévié, anamorphosé, de sorte que le spectateur a l'illusion de se déplacer librement dans un décor qui n'est pas une simple façade mais un lieu.¹¹⁷

¹¹⁵ C. STANISLAVSKI, in Denis BABLET, *Joseph Svoboda*, op. cit, p .68.

¹¹⁶ Spectacle créé le 28 Avril 1927, sur la scène MKHAT en URSS.

¹¹⁷ Olivier PY, « Etre en état d'image comme en état de grâce », in, *Olivier Py, Epopée théâtrale*, op.cit, p .8.

Dans le théâtre d'Olivier Py, la scène tournante ne fonctionne pas simplement comme un moyen de changer le décor ou de ramener l'action vers un autre espace. La scène tournante peut, aussi, être un acteur-témoin de l'action, un acteur sans parole mais avec un silence assourdissant et un bruit signifiant. Parmi plusieurs scènes où Olivier Py introduit la scène tournante dans le jeu, il est intéressant d'analyser la première scène du premier acte de *La Couronne d'Olivier* dans *Les Vainqueurs*.

La scène se joue dans une morgue. Les personnages jouent à côté des cadavres.

La morgue

Parmi les morts, Ferrare joue une musique mélancolique.

(L.V. p 155).

Dès le début de la scène, le public entend le bruit d'une scène circulaire qui tourne. La musique de Ferrare jouant une flûte traversière accompagne le bruitage de la scène. Ferrare gagne le centre de la scène tournante, tandis qu'Axel traverse en diagonale le cercle sans y rester. Il préfère s'asseoir à l'avant scène face au public. De dos, il parle avec Ferrare qui reste derrière lui. Axel reste, alors, en dehors du cercle qui tourne. Ferrare reste au milieu de ce labyrinthe, seul.

Ainsi, le public se rend compte, déjà, d'une impossible compatibilité entre les deux personnages. L'un est debout (Ferrare), l'autre assis (Axel). L'un est à l'intérieur du cercle, l'autre à l'extérieur. Cette incompatibilité des deux personnages est, en fait, traduite sur la scène tournante, par l'emploi de deux grandes roues géantes qui meublent l'espace du cercle de la scène qui tourne. Ces deux roues sont installées sur les deux extrémités de la diagonale du cercle. L'une se pose parfaitement parallèle à l'autre de telle sorte que, lorsque la scène tourne, l'une semble courir derrière l'autre comme si elle voulait, désespérément, la rejoindre. Le rythme ample et en ralenti du mouvement des deux roues et la vitesse lente de la rotation de la scène font mariage avec la musique triste de Ferrare, dans ce royaume des morts (la morgue), et aussi, avec la poésie de la parole mélancolique des deux personnages :

FERRARE : Et devant les étoiles nous disons : pourquoi cette beauté ? Et devant le malheur : pourquoi m'as-tu abandonné ? (...)

Et moi mon amour, toujours devant ma souffrance qui est aussi vaste que la splendeur du monde. Tu comprends ?

AXEL. Il n'y a qu'une beauté, c'est la beauté de l'être et elle n'est pas avare de présence, toi tu peux souffrir sans fin, et ta douleur non plus n'est pas avare de questions.

FERRARE. Pourquoi nous avoir donné la douleur, pourquoi nous avoir donné le monde ?

Oui ma douleur et ton émerveillement, ce sourire, sont la même question.

(L.V. 155).

A ce moment précis, Ferrare quitte le cercle tournant et sort pour s'asseoir à l'avant scène. Mais n'osant pas s'approcher d'Axel, il se met de l'autre côté de l'avant scène. Ainsi, la scène continuant à tourner reste comme un espace vide habité seulement par les deux roues qui se dressent comme deux montagnes injoignables. Les proximités de l'espace dans ce moment sont très significatives. La scène tournante jusqu'ici est témoin de ce qui se passe entre les deux personnages. Elle traduit, par le biais de son mouvement incessant l'implacable mouvement du temps qui passe mais aussi cette envie des êtres d'assouvir leurs désirs interdits. C'est pourquoi Ferrare se lève, enfin, pour tendre sa main à Axel en lui parlant d'amour dans un appel à la joie céleste, la joie divine. Axel refuse le salut divin, refuse, ainsi, d'entrer dans l'espace de Ferrare et garde son autonomie, sa solitude. Il laisse tomber Ferrare.

AXEL. (...)

Tu es sauvé, je crois que tu as trouvé, peut-être, oui, tu as peut-être trouvé le royaume, mais moi il me reste mon sourire et je n'abdique pas, je ne viens pas dans ton royaume. Tu n'espères pas que je veuille entrer dans ton royaume ?

Non je n'abdique pas. (L.V. 157).

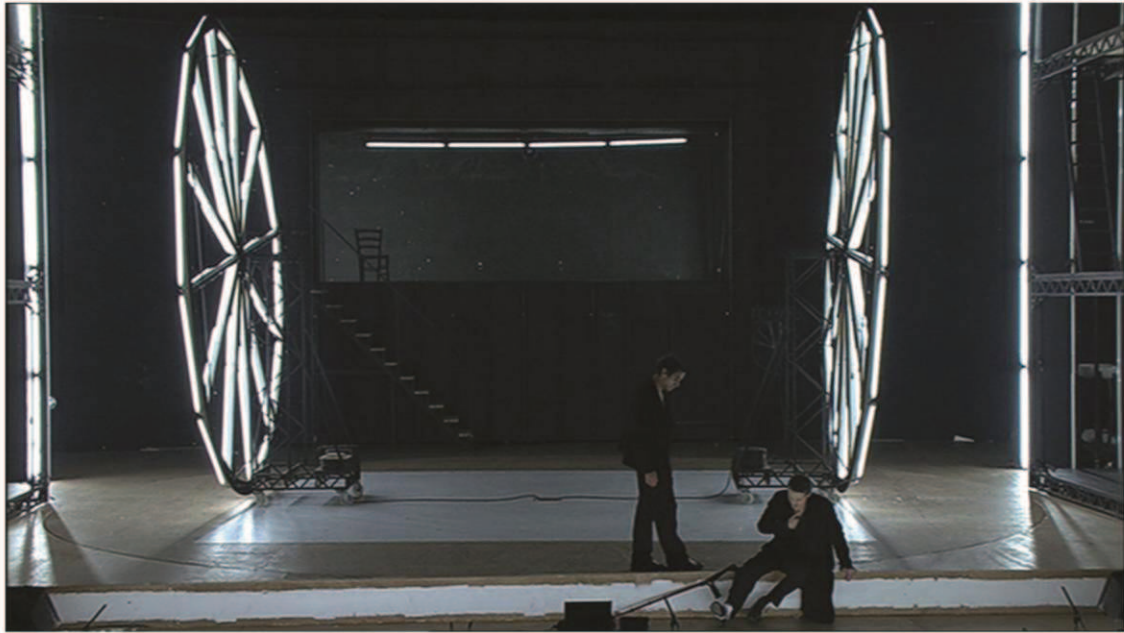


Fig 4: *Les Vainqueurs: La Couronne d'olivier*,
mode de fonctionnement de la scène tournante
entre les deux personnages: Ferrare et Axel



Fig 5: *Les Vainqueurs: La Couronne d'olivier*,
mode de fonctionnement de la scène tournante
entre les deux personnages: Ferrare et Axel



Fig 6: *Les Vainqueurs: La Couronne d'olivier*,
mode de fonctionnement de la scène tournante
entre les deux personnages: Ferrare et Axel



Fig 7: *Les Vainqueurs: La Couronne d'olivier*,
mode de fonctionnement de la scène tournante
entre les deux personnages: Ferrare et Axel

Il ne reste pour Ferrare, alors, que d'entrer dans son espace, dans le cercle qui tourne. Parce que ce cercle tournant de la scène n'est pas un moyen de changer les décors dans cette scène, ni de jouer l'effet d'apparition-disparition, comme dans les autres scènes. La scène tournante ici est comme un acteur qui joue un double rôle : tantôt elle meuble l'espace d'un effet de bruitage, considéré comme une musique dans le silence qui domine, tantôt elle joue le rôle d'un régulateur des paramètres de l'espace. En effet, c'est cette scène tournante qui rapproche ou éloigne les deux personnages l'un à l'autre. C'est elle qui clôt la conversation entre Ferrare qui tend sa main comme dernier appel à l'amour de Dieu et Axel qui préfère marcher seul dans la forêt. La dernière image montre Ferrare allongé sur la scène tournante qui le tire en arrière. Il tend la main à Axel qui reste cloué à sa place sans bouger. Ferrare, la main tendue dans le vide, attend que son amour lui tende aussi la main. Mais la scène le tire encore plus en arrière. Ce moment est très significatif, parce que la scène tournante crée une tension forte entre deux mains qui veulent se joindre. La main de Ferrare et celle d'Axel qui hésite créent dans le temps un rapport de forces qui décrit le dilemme au fond des deux personnages. La force de la scène tournante qui, par ce mouvement de rotation, empêche les deux mains de se toucher, se révèle la force déterminante et décisive qui oblige les deux personnages à se séparer. C'est elle qui finit par éloigner le corps de Ferrare de celui d'Axel. Ferrare étant trop loin d'Axel se jette totalement sur la scène comme signe d'abandon. La scène le transporte alors au fond de la scène et jusqu'aux coulisses. Axel, lui, commence son monologue devant le public. Ce n'est qu'après la disparition de Ferrare dans les coulisses que la scène tournante s'arrête et ce moment d'arrêt coïncide précisément avec l'emplacement mesuré d'une seule roue qui reste fixe, en position frontale face au public. Ce dernier ne regarde, ainsi, que la silhouette d'Axel et derrière lui l'image d'une seule roue qui se dresse comme allégorie de la solitude d'Axel dans la forêt.

AXEL. Laisse-moi mon sourire Ferrare, laisse-le-moi !

FERRARE. Donne-moi ta main

Il ne la lui donne pas.

AXEL. J'avance au cœur de la forêt, je jette mes mains en avant de moi, il n'y a ni lune ni étoile, il n'y a qu'une nuit qui devient de plus en plus profonde (...)

(L.V. 158)

Jiri Frejka, un metteur en scène tchèque contemporain, qui a beaucoup travaillé avec le scénographe Joseph Svoboda, favorise l'emploi de la scène tournante dans la construction de l'univers émotionnel et le dessin de la ligne d'action continue dans la pièce. Il affirme :

Elle n'est pas là pour changer les décors. Elle rapproche et éloigne le comédien, l'impose au spectateur ou le tient discrètement à l'arrière plan de l'action. La rotation de la chambre scénique, autrefois immobile, permet au comédien sans disparaître du milieu du plateau, d'aller de tous côtés... Témoignages d'une nouvelle fonction de la machinerie : elle n'a plus pour tâche de transporter des décors (...); elle endosse une responsabilité dramatique, non mécanique, architectonique et spirituelle. ¹¹⁸

L'implication de la scène tournante dans le processus dramatique nourrit la mise en valeur du jeu d'acteur. En effet, cet emploi rompt avec les barrières de la convention traditionnelle qui dissocie les arts de temps (la musique, l'écriture sonore, la poésie dans sa rythmique) des arts de l'espace (la scénographie, l'architecture, la décoration...).

Ainsi, la matière meuble l'espace et le corps animé donne vie à tout ce qui l'entoure. Cette réanimation de l'objet et des êtres participe avec toutes les autres composantes de l'espace (décor, musique, son, costume, parole, voix off...) à la création d'un univers sans cesse métamorphosé, lui-même en quête d'une harmonie perdue, une sérénité espérée.

Ces mouvements de l'espace en agitation émergent des formes particulières d'une cinématique scénique qui approfondit les mouvements des corps et des objets. On passe alors d'un espace tautologique, profane, visible, à un espace de croyance, sacré et visuel. Cette ascension vers l'au-delà conserve, pourtant, l'utilité urgente de la réalité matérielle des êtres et des choses et cette dialectique entre les deux mondes n'a pas pour but la mobilité elle-même des objets et des espaces, mais plutôt la mise en relief et la monstration, claire et nette, des différentes structures du drame nécessaires à l'évolution

¹¹⁸ Denis BABLET, *Joseph Svoboda, op.cit*, p.67.

dramatique dans le temps. Le dispositif scénique acquiert ainsi son élan poétique et garde son efficacité technique dans la narration des événements.

Cette structuration des décors qui se transforment et s'imbriquent tout le long de l'action, comme jouer avec un gros « Lego », invite le spectateur à la construction du drame. C'est inviter le spectateur au jeu de construction-reconstruction des différentes composantes de la pièce et du drame où tout bouge. C'est une chorégraphie de l'espace, une souplesse du corps qui s'adapte aux différentes manifestations de l'objet différemment...Cet espace multiforme tire sa solidité de l'unicité du drame et de la parole qui réconcilient tous les éléments dans un ensemble scénique pertinemment mesuré par le metteur en scène et le scénographe.

Et ce qui est important, c'est qu'on essaie de faire un gros « Lego », c'est à dire qu'on fait des petits trucs, comme ça, et on dit au spectateur : « vous voyez, ça va être un gros Lego, là ; et puis on va jouer avec, devant vous, et si vous ne voulez pas jouer avec nous, cela ne marchera pas. » C'est à dire qu'on va vous dire que le palais est une église, mais le palais, il est noir et il n'est pas en or, et l'église est en or. Et puis d'un seul coup, cela va devenir un bateau ; et puis le bateau, en fait, c'est un grand rideau rouge ; et puis le rideau rouge, c'est le théâtre...Et puis donc on va vous emmener, on va monter le rideau, on va partir sur la mer (...) C'est un tout, comment dire, ce n'est pas une chose, tout est pensé, en même temps. Et puis je dirais que ce qu'on fait c'est vraiment..., c'est le paquet cadeau, c'est quand même, les acteurs et le texte. Voilà donc c'est une grande chorégraphie d'espace. Voilà, tout est en mouvement, l'espace bouge tout le temps, mais les musiciens bougent aussi, c'est à dire qu'ils font partie de...La lumière bouge aussi, les maquillages bougent, ils changent, les costumes, aussi. Enfin, c'est un tout. ¹¹⁹

Cette souplesse du décor on la trouve dans toutes les pièces de Py et avec les mêmes éléments de décor, les mêmes matières et les mêmes formes. C'est un décor que Py appelle « a-dramaturgique », valable pour toutes les autres pièces. Qu'est-ce qui change, alors, d'une pièce à une autre ? C'est le jeu de « Lego » bien évidemment, c'est cet agencement, cette imbrication, ces relations des différentes formes les unes avec les

¹¹⁹Pierre-André Weitz, in Pascale THOUVENIN, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mise en scène par Olivier Py*, (dir.) Strasbourg, Poussière d'Or, 2006.p.247.

autres et leurs déplacements dans l'espace ; un jeu de possibilités des rapports esthétiques entre les différentes composantes.

Mais ce qui détermine l'utilisation et la signification de chaque morceau de décor, dans les différentes représentations, ce sont les mots. La parole de l'acteur qui vit avec le corps habitant ces différents ensembles, la parole qui vit dans cette organisation d'objets et de sous-espaces en perpétuelles métamorphoses. Grâce aux mots on passe d'un imaginaire à un autre et de chaque décor émerge une image nouvelle, une image échelonnée comme la stratification expressive de cette infinité d'espaces à remplir. Olivier Py explique cette manière de fabrication des décors ainsi :

Ce qu'on avait créé plutôt pour mes pièces, qui, effectivement, posaient des problèmes formels, cela pouvait s'adapter au *Soulier de satin*. Et notamment la question de mobilité, mais, si on peut dire aussi- je ne sais pas si Pierre André sera d'accord avec la formule- l'idée d'un décor a-dramaturgique, un décor qui sorte de la dramaturgie. C'est à dire une sorte de décor qui, s'il est bien conçu, permettrait de jouer absolument tout le répertoire, dans toutes les dramaturgies possibles (...) Donc nous avons une sorte d'alphabet ; reste, après, à composer des mots en fonction des scènes. Mais, après tout, on pourrait très bien reprendre tous ces décors-là, et puis monter *Bérénice*, et puis reprendre ces décors là, et monter *Le Roi Lear*. Et ce serait envisageable, y compris avec le décor qu'on avait fait avant. ¹²⁰

2) La musique et l'espace acoustique.

Dans le théâtre d'Olivier Py la musique occupe une place essentielle. Les musiciens sont aussi des acteurs dans le théâtre de Py. Pierre André Weitz est à la fois acteur, scénographe et musicien. Il utilise comme instrument la trompette et le trombone. Benjamin Ritter est régisseur son et musicien. Céline Chéenne est actrice et musicienne (saxophone). Stéphane Leach est pianiste et accessoirement acteur. Olivier Balazuc est chanteur et acteur. Nazim Boudjenah est acteur musicien (flûte traversière), Thomas Matalou est acteur et pianiste...Cependant un quatuor reste toujours présent dans le théâtre de Py : Stéphane Leach, Sylvie Magand (accordéon), Benjamin Ritter et Pierre

¹²⁰ Olivier Py, in, *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mise en scène par Olivier Py*, op. cit, p. 245-246.

André Weitz. Dans *La Servante* c'est Jean Yves Rivaud qui compose la musique. Quant aux instruments, ils sont plusieurs mais ce sont les instruments à vent qui dominent : trompette, cor et tuba, accordéon, clarinette, flûte traversière, saxophone, trombone mais nous trouvons aussi piano, grand tambour, harpe, cymbale (percussion). La majorité sont des instruments en cuivre et souvent utilisés en solo. La matière des instruments en cuivre produit une lumière blanche. Les instruments à vents et le piano impliquent une couleur que Stéphane Leach, le compositeur de la musique, trouve très intéressante dans la production d'une atmosphère qui accompagne l'atmosphère brillante des lumières. Ces instruments au milieu des décors de P. A. Weitz qui se basent sur la matière métallique, fer, bois, lumière blanche des néons et des ampoules, participent à créer une visibilité à la musique. Celle-ci raconte le texte et les voix des acteurs. Stéphane Leach nous parle de cette ambiance des instruments métalliques et des décors cuivrés sur la scène en disant :

Dans le *Soulier de satin* il y avait un rapport avec cet immense décor doré qui était cuivré. Il y avait aussi Pierre André Weitz qui jouait trompette, tuba, flûte. C'est aussi ce que propose le décorateur et scénographe cette couleur cuivrée et qui est très importante dans la composition de la musique et de la couleur qu'elle va prendre. Que Pierre André Weitz soit le musicien et scénographe nous met en rapport direct avec la scénographie. Cette couleur cuivrée était très intéressante et tu as envie, par exemple, que la trompette c'est elle qui commence dans cet éclat de lumière et de musique. La musique devient alors un élément scénographique.¹²¹

Dans *Les Vainqueurs*, la musique ne commence pas le prologue mais inaugure le premier acte. Une phrase musicale inaugure l'action pour permettre aux techniciens de changer le décor. Cette musique va se répéter jusqu'à la fin de la trilogie. Elle annonce la fin d'une scène et l'entrée dans une autre. Elle nous rappelle le rôle de l'Héraut qui, pour annoncer une nouvelle, doit d'abord introduire un appel et préparer l'écoute de son public.

¹²¹ Stéphane LEACH, entretien avec H.Mani, Avril 2012, Paris, op, cit.

Telle est la raison de cette phrase musicale redondante dans la pièce. Elle vient préparer l'attention et la bonne écoute du public mais aussi remplir le temps vide quand les techniciens entrent pour changer les décors.

Par contre, la mise en place des musiciens change : tantôt apparaît sur scène tout un cortège mené de plusieurs instruments, tantôt un seul musicien qui se met à commenter l'action par quelques notes à peine audibles afin d'alimenter l'action de suspense et de tension. Par exemple, dans l'Acte II, Sc3 la musicienne Sylvie Magand déguisée en prostituée, joue dans un bordel où le personnage de Lubna apparaît pour la première fois. Elle est en haut du cube qui représente le bordel, au dessous sont les personnages qui délirent et s'entre-dévorent. La musicienne joue une musique très lente composée seulement de deux notes avec un accordéon diatonique.

L'accordéon diatonique s'oppose à l'accordéon chromatique par le fait qu'il permet de jouer des gammes diatoniques. C'est-à-dire, une touche enfoncée ne produira pas la même note selon que le musicien tire ou pousse le soufflet. On dit qu'il est bi-sonore. Le choix de cet instrument dans le théâtre de Py permet une meilleure implication du musicien dans le jeu des acteurs. Parce qu'ainsi, les musiciens sont appelés à mesurer les timbres des sons selon l'état psychique et selon l'intensité dramatique des personnages. Ils sont des acteurs de fond sonore. C'est pourquoi dans cette scène Sylvie Magand commence d'abord à jouer une seule note. Cela donne une musique descriptive du paysage donné à voir et laisse le temps pour découvrir cette atmosphère de perte et de désespoir. Puis un mouvement de rotation du cube qui représente la maison close, commence à tourner petit à petit sur la scène tournante du Théâtre du Rond Point. A ce moment Nazim Boudjenah, jouant avec une flûte traversière, entre sur scène pour accompagner Sylvie Magand à l'accordéon. La musique en phrase répétitive et triste s'entend venir de loin, peut-être elle reflète l'arrivée du prince Florian qui vient de loin lui aussi. Nous constatons une tension très forte entre le rythme lent de la musique mélancolique et le flot dense et très rapide des mouvements et déplacements des comédiens sur scène : crier, courir très vite, parler beaucoup, se disputer...

Cette violence de la parole et des gestes mise en contraste avec la lenteur des notes révèle une fragilité grave au niveau des rapports entre les personnages et fait monter la gamme des conflits intérieurs. Ensuite, la rotation du cube accélère la vitesse du

mouvement et la grande roue tourne plus vite dans le vide comme dans un labyrinthe implacable. Tout d'un coup, la musique s'arrête. L'accordéoniste reste inerte et regarde en silence les personnages, en bas, s'entredévorer comme des animaux sauvages. Nathan décide de tuer son père. L'accordéoniste reprend les quelques notes tristes de son accordéon. Sous ces quelques notes le décor laisse la place à la scène 4. La musique dans ce moment de jeu semble baigner dans un mouvement contrasté entre les cris et mouvements des acteurs en agitation forte et la lenteur de la musique douce.

La mise en place des acteurs et des musiciens semble être décisive dans le sens où elle offre une visibilité concrète à ce que la musique produit comme images. Pourrait-on dire aussi qu'il y a contraste entre le haut de l'espace calme et doux et le bas de l'espace trop agité et trop peuplé ? Stéphane Leach répond en disant :

Il y a de la tension c'est vrai. Mais je ne l'ai pas vue comme ça, forcément. Il n'y a pas de lutte. Il n'y a pas forcément de contraste. Je vois plus un autre angle de perspective. Mais le texte est une source d'inspiration énorme et puis ça met dans une écoute. On est dans un état de réception de ce que dit l'acteur, comment il est dans cet espace, et dans ça, on intègre, on forme un tout. L'acteur parfois est gêné par la musique, il est fragilisé et ça aussi c'est une problématique de mise en place. Dans *L'Orestie* par exemple, il y a une histoire de tempo. On écrit et puis il faut accompagner de la main tous les interprètes. Souvent les tempos deviennent trop longs et ça ce n'est pas toujours facile.¹²²

C'est dans ce sens que le metteur en scène conçoit la musique comme chronomètre de temps et de rythmique dans la pièce. En effet, entre le jeu du musicien et le jeu de l'acteur il y a un moment de silence et de regard partagé qui nourrit l'action d'émotion et de parole inaudible. Malgré l'arrêt du jeu, le musicien continue à regarder comme un spectateur, sur scène, parmi les acteurs. Son instrument à la main, il attend le moment convenable pour jouer. Ces moments de jeu et de présence physique en silence du musicien doivent être décidés par le metteur en scène en dialoguant avec les artistes :

Ici c'est toute la question du temps et de sa mise en scène qui apparaît. On

¹²² Stéphane LEACH, entretien avec H.Mani, Avril 2012, Paris, *op.cit.*

constate qu'à l'exception du théâtre musical où, bien sûr, on a affaire avec le temps comme temps musical, c'est à dire temps mesuré, jamais le temps n'est pensé comme outil d'expression. C'est donc conjointement, durant toute l'élaboration du projet, dans un dialogue avec le metteur en scène, que le travail sonore doit prendre en compte la question du temps.¹²³

Prenons maintenant un autre exemple, toujours dans *Les Vainqueurs, Les Etoiles d'Arcadie* : Acte III, Sc1. Dans le château de Ferrare qui donne sur la tribune devant le peuple. Le décor donne une image concrète à voir, c'est l'intérieur du château, mais aussi, une image mentale, imaginaire, c'est l'extérieur du château où se trouve le peuple et d'où viennent les applaudissements et le hurlement des citoyens arcadiens révolutionnaires. L'intérieur (ou le visible) est en extrême opposition avec l'extérieur. Il représente l'image vraie du pouvoir à travers une forte conception du pouvoir de l'image. On voit alors le musicien Stéphane Leach au piano, seul, assis sur une chaise et qui joue une musique triste pendant que Ferrare lance un discours mensonger à l'image d'un faux démocrate. La scène tournante continue son mouvement de rotation en même temps que le musicien joue une mélodie mélancolique. Tout d'un coup entre Nathan enragé et désordonné. Il pousse le musicien et le jette par terre. En criant, il frappe le clavier du piano et dégage un bruit rauque et désagréable comme une explosion pour exprimer ainsi sa colère et sa désorientation face aux mensonges et au masque que portent les hommes politiques. Quand Florian prend le micro pour parler au peuple le musicien reprend la même musique triste. Reprendre ainsi la même musique triste, simultanément avec la parole du mensonge politique, crée un contraste significatif. Cette musique semble pleurer et se lamenter face au sort des hommes trahis par ce discours politique et elle essaie de décrire au public l'émotion du musicien face à cette contradiction entre le mensonge qui apparaît et la vérité qui disparaît, face au vice qui est vainqueur et à la vertu qui est vaincue, face au Mal qui gagne et au Bien qui perd. Au même moment, à l'intérieur de la salle, Nathan était en train de recevoir des coups sur la figure ensanglantée par les gardes du corps. Cette image antithétique double, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le paraître et l'être, entre la dictature et la démocratie, mais surtout entre le rêve et la réalité, est mise en tension par une musique douce et

¹²³ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture de son*, Klincksieck, Paris, collection 50 Questions, 2006, p. 95.

lente qui provoque chez le spectateur des émotions de regret et de remords. Sans qu'elle précise la cause exacte ou le motif unique de ces émotions, la musique provoque les émotions mais offre au public des espaces vagues de pensée et de remise en question. Elle le laisse libre d'interpréter ces images sonores et mentales qui l'habitent.

Jusque là la musique sert comme un tableau de fond qui accompagne l'action et charge l'espace de lyrisme et de pathos. Mais dès que le discours finit le pianiste arrête la musique et reste à regarder les personnages.

Ce silence n'est pas une absence de musique mais la présence d'un manque de musique. C'est-à-dire que l'instrument de musique (piano) s'arrête non pas pour quitter le jeu des comédiens mais, au contraire, pour accentuer et renforcer le son de leur respiration, le bruit de leur pas sur le bois de la scène, intensifier leur contact avec les objets et faire entendre leurs soupirs et leurs cris intérieurs. Parce que la question du rythme et du tempo ne se résume pas seulement dans cette dialectique entre musique et texte ou son et texte mais va plus loin jusqu' au rythme mesuré par le silence lui-même. En effet, le silence lui-même est intégré, consciemment ou pas, dans toute écoute. Il est aussi le baromètre inévitable de toute mesure du temps et de l'énergie du spectacle dans sa totalité. Si le silence n'est pas mesuré par rapport à la parole l'intervention de la bande sonore s'avère inutile et superficielle.

Ainsi, les différents moments de silence parcourus tout le long du spectacle se révèlent comme des effets sonores au sens plein du terme. Ce silence a un sens et une signification. Sens plein du « creux », du « vide », qui vient meubler la densité de la parole et de la musique par la négation de l'auditif et l'émancipation de l'ouïe. Le silence est un acteur plus puissant que le son.

Les silences sont à considérer comme des effets sonores et doivent être travaillés comme tel. Agissant par le creux, ils sont des acteurs plus puissants que les sons eux-mêmes. La densité du texte n'infléchit pas forcément la fréquence d'apparition des sons dans la pièce. C'est évidemment le metteur en scène qui choisit. ¹²⁴

¹²⁴ *Idem*, p.123.

Le choix de ces moments de silence accentue en réalité l'effet d'une écoute qu'on peut appeler l'écoute « désireuse »¹²⁵, c'est à dire où le spectateur met en relief un élément dans le tout qu'il regarde. La musique dans le théâtre de Py suit le plus souvent l'action et meuble l'espace indépendamment de la forme ou du contenu des événements en déroulement. Cette musique reste comme une musique de fond qui englobe tout l'espace du jeu et les corps et paroles des comédiens. Le silence qui coupe ces plages de mélodie de fond est une surprise qui conduit le regard du spectateur vers un élément précis ou un facteur dominant qui vient gagner l'attention de tous. L'écoute désireuse charge l'œil des spectateurs du désir de laisser tout le reste et de se concentrer sur un seul élément qui devient le centre de gravité de l'action en ce moment. Par opposition à cette écoute désireuse il y a aussi l'écoute « incidente »¹²⁶. C'est-à-dire où l'attention auditive et visuelle du spectateur, après avoir été submergée par l'ensemble du cadre visible de la scène, est surprise par l'entrée inattendue et très rapide d'un incident qui change rapidement, et parfois violemment, son regard vers d'autres éléments de la scène.

Dans la première scène du troisième acte des *Vainqueurs*, dans le château de Ferrare, nous remarquons qu'il y a les deux genres d'écoutes.

Lorsque le pianiste sur scène s'arrête de jouer et regarde le personnage de Nathan souffrir et gémir avant de mourir, on peut considérer ce moment comme le temps d'une écoute désireuse fourni au spectateur. Par contre, le moment d'entrée brusque et incongrue de Nathan portant le masque d'une tête de chien noir en état de rage et en train de courir derrière une femme, peut être considéré comme un temps d'écoute « incidente ». Parce que l'ambiance qui précède semble, sous l'effet de la surprise, n'avoir rien à voir avec ce qui suit.

¹²⁵ Conférence de Daniel Deshays, *L'image sonore*, du 18 Juillet 2004. Conférence de l'UTSL (Université de tous les savoirs) disponible via : http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_sonore.1400.

¹²⁶ *Idem*.

Fig 8: *Les Vainqueurs*: Le personnage de Nathan, au premier plan, porte dans sa droite un mannequin et s'apprête à se suicider.
En arrière plan, le musicien Stéphane Leach regarde et joue une musique.



L'analyse de ces moments d'écoute fait, en réalité, partie prenante de l'étude de la musique et du son dans le théâtre de Py. C'est lors de ces moments précis que le musicien joue le plus, c'est-à-dire quand il est sans instrument et qu'on l'entend davantage. Après une pluie de notes douces et mélancoliques qui a accompagné les discours hypocrites des hommes politiques et après le harcèlement physique de Nathan, Stéphane Leach arrête le jeu et reste inerte, immobile, le regard fixé sur ces hommes qui s'entretuent. Nathan, dans ce silence, boit le poison et trouve dans la mort son dernier refuge :

NATHAN. (...) Oh ! Comme tout est silencieux dans l'Arcadie des morts, et les fleurs d'oranger ont le calme des étoiles. Qui, dans l'ombre des grands cèdres, murmure qu'il n'y a de parfait que la mort ?

Nathan prend le poison et meurt. (L.V, 60)

Notons bien dans cet extrait, et souvent dans tous les extraits où il y a un jeu extérieur des émotions de rage et de folie qui conduisent le personnage à la mort, notons bien l'emploi de la lumière jaune qui couvre la musique lente et douce du piano ou de l'accordéon. Cet emploi contrasté entre le thème (délire et mort), la musique et les lumières accentue cet état d'âme dont souffre le personnage et aide les artistes à rentrer dans un jeu de conflit et de lutte intenses. La couleur jaune est une caractéristique de la scène de folie et de rage dans le théâtre expressionniste allemand. Kandinsky dit de cette couleur jaune :

Rapproché des états de l'âme, il pourrait être la représentation colorée de la folie, non de la mélancolie ni de l'hypocondrie, mais d'un accès de rage, de délire, de folie furieuse, Le malade s'en prend aux hommes, renverse tout, jette tout à terre et disperse ses forces de tous côtés, les dissipe sans raison et sans but, jusqu'à l'épuisement total.¹²⁷

La conversation de Ferrare et de Florian, sur la montgolfière, est une conversation qui se veut philosophique et politique. Elle commence par une discussion sur le sens de l'image et s'étend jusqu'à toucher leur désir et leur rêve. La musique dans ce contexte

¹²⁷ Kandinsky cité par Jean Jacquot, in *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1971.p. 257-58.

devient légère, très fluide et dans un rythme allegro afin de donner à l'image qui les unit un sens profond de rêve et à la parole la couleur prémonitoire qu'il lui faut. Cette musique fait contraste avec la pénombre lugubre qui couvre l'espace et donne à la parole l'épaisseur du rêve et du désir car, sans être compliquée, sans submerger l'oreille du spectateur de plusieurs gammes toniques, elle prend un motif qui se répète plusieurs fois et aide les acteurs à continuer dans le plaisir de dire la parole. Un leitmotiv sous forme d'une phrase musicale simple associée à un timbre souple et sobre qui joint cette lumière douce du rêve où rêvent les deux personnages de Ferrare et de Florian.

A la fin de leur discours, le timbre des phrases musicales change de rythme et les notes accélèrent en donnant plus de tension sonore à la musique pour que les phrases toniques prennent plus de force et de gravité. Ainsi, la fin du discours, l'arrêt des mots des deux personnages laisse l'espace à la parole de la musique. Cette dernière aide le décor à construire l'image nécessaire qui englobe les mots et les choses dans une seule unité cosmique et prémonitoire où baigne l'action. Ce jeu soliste du piano clôt le troisième acte. Tout de suite après, et dès le début du quatrième acte, dès la première scène, une autre mise en place des musiciens en cortège vient meubler l'espace pour annoncer la fin d'un acte et le début d'un autre, toujours avec la même phrase annonciatrice.

En revanche, on peut remarquer nettement et clairement que la musique intégrée ainsi au théâtre a souvent sa part discursive et s'ajoute comme des prélèvements qui menacent de court-circuiter la continuité narrative. Par exemple, cette phrase musicale plusieurs fois répétée entre les actes et dans les scènes elles-mêmes, il est difficile que l'œil et l'oreille des spectateurs l'admettent sans être lassés car elle impose une autre temporalité en dehors de l'action dramatique. Cette phrase musicale exige, aussi, une présence parallèle à celle des personnages qui ne l'associent pas souvent au jeu. Pour associer la musique au théâtre il faut que le metteur en scène soit très attentif à ces moments de discours parallèle entre la musique et le théâtre. Il serait peut-être plus convenable de ne pas avoir un double discours qui rompt avec la continuité narrative mais une musique qui alimente l'action et les comédiens d'énergie. Il faut que la musique n'ajoute pas une action parallèle mais charge l'action d'unités musicales qui font apparaître la hauteur, le timbre, la densité des voix et des mots. La musique du piano dans cet extrait, par exemple, tire son importance du fait qu'elle offre des

éléments de ponctuation, d'accélération, de suspension. Cette fonction d'éléments de ponctuation brève rend la musique dynamique et structurante car elle n'est pas interprétable pour elle-même mais en tant qu'élément de simple articulation de l'action.

Pour parvenir à associer la musique au théâtre, il faut lui ôter sa part discursive. Car si la mélodie peut s'intégrer parfaitement dans les espaces entre les actes, il n'est pas de même dans les scènes elles-mêmes. Une mélodie peut se constituer à partir de la boucle. Ce bref prélèvement court-circuite la continuité narrative. Cependant, son caractère répétitif lasse et fabrique une temporalité suspensive rarement adaptée à la situation.¹²⁸

C'est dans ce sens qu'on choisit d'analyser cet extrait en liant le mouvement des acteurs avec le mouvement des musiciens, et en associant la musique aux autres emplois artistiques sur scène : parole, lumière, décor, espace...etc. A la fin de la troisième scène du quatrième acte, cette phrase musicale annonciatrice est jouée par neuf musiciens. Ils entrent subitement, se mettent en avant scène et se rangent face au public l'un à côté de l'autre. Ils forment, ainsi, un mur qui sépare l'espace du jeu des comédiens de la salle des spectateurs.

Cette annonce de la fin de la scène³ et du début de la scène⁴ se fait pendant que les techniciens changent le décor pour sortir de l'atelier de sculpteur et entrer dans le palais de Florian. On peut se demander s'il est facile de rompre subitement le jeu et entrer comme ça pour gagner sa place au devant de la scène ? Cela ne peut-il pas nuire à la continuité dramatique et déranger le regard des spectateurs ? Quel plaisir le spectateur peut-il avoir si l'effet de l'illusion s'effrite pour laisser le rôle à la raison et à la technique narrative ? Quel intérêt quand ces musiciens qui entrent ne jouent que quelques secondes et sortent tout de suite après ? Ils restent en coulisses encore quelques secondes pour rentrer de nouveau sur scène avec la même manière de marcher sur scène, les mêmes costumes et les mêmes instruments. On trouve : Pierre André Weitz à la trompette, Sylvie Magand à l'accordéon diatonique, Stéphane Leach au cymbales en cuivre, Olivier Balazuc au grand tambour, Céline Chéenne au saxophone...Ensemble on trouve : 2 trompettes, 2 saxophones, une clarinette, un tuba, un accordéon et des cymbales en cuivre. On peut se demander pourquoi la

¹²⁸ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, op. cit, p.117.

clarinette est présente ici alors qu'elle est quasiment absente dans *Les Vainqueurs* ? La clarinette est l'emblème de la fête tragique attique. Elle est toujours accompagnée d'une cithare. Si elle n'était pas présente dans cette pièce de Py c'est qu'elle est bien remplacée par la flûte traversière utilisée par le comédien Nazim Boudjenah. La clarinette reste quand même montrée sur scène pour sa forme et sa place dans le chœur tragique. Elle s'appelait *aulos*. En tant qu'instrument à vent, il représente dans l'imaginaire grec antique, le souffle qui entre dans le corps du musicien et du chanteur pour communiquer une émotion avec le public. Ce souffle des instruments à vents est donc une invitation à la communication entre scène et salle, entre acteurs et spectateurs. L'*aulos* est souvent utilisé en mode aigu parce qu'il éprouve un sentiment de détresse et de tristesse semblable créant une atmosphère du deuil.

L'*aulos* renoue avec l'origine première du théâtre dans la réalité de la société grecque antique. Avec sa musique douloureuse et déchirante, il accompagne le *thrène*, c'est-à-dire le chant des pleureuses sur le corps du mort. Elle a un impact sur la manière de dire le dialogue entre les personnages. Mais l'*aulos* diffère de la flûte en ce qu'il est plus aigu, plus extatique, plus propre à exprimer la colère et qu'il provoque le destinataire. Florence Dupont estime que l'*aulos* intervient dans la structure du spectacle grec. Selon la technique utilisée, l'emploi de cet instrument peut déterminer les variations dans chaque tragédie. Elle affirme :

L'*aulos* (forme de clarinette) est l'instrument qui définit le chœur tragique. C'est la musique de l'*aulos* qui, présente ou absente, structure le spectacle, c'est son exploitation technique qui permet les innovations et les variations dans chaque tragédie.¹²⁹

Tout un orchestre se met sur scène avec ces instruments différents. Mais dans quel but ? Est-il nécessaire ? De quelle manière occupent-ils la scène ? Peut-être la seule justification c'est que le metteur en scène les a intégrés en tant que personnages musiciens du prince Florian. Ce dernier les a appelés pour jouer une musique devant Lysias pour qu'il danse. Dans la quatrième scène du quatrième acte on voit Florian s'adresser aux musiciens comme il s'adresse aux autres personnages de la pièce :

¹²⁹ Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit, p.270.

FLORIAN. Danse, voilà les musiciens. Ils ont appris l'hymne national, il n'a pas été joué depuis quatre-vingts ans.

Musique, Lysias danse, il tombe.

Tu es tombé. Tu es tombé, tu n'avais pas le droit de tomber.

Quelle heure est-il ?

Cinq heures du matin ?

Recommençons. Oui je sais vous êtes épuisés, oui, vous avez joué sans repos, depuis trois jours, et même quand j'allais soulager mon ventre, je voulais entendre l'infertile rumeur de mon sacre ! (L.V. p 78)

Il est clair que l'intégration des musiciens-comédiens dans cet extrait demeure dynamique et riche d'action. Mais ce qui nous paraît étrange c'est comment les musiciens sont placés. Leur musique est jouée en direct et avec ce nombre de neuf musiciens ; les corps mêmes doivent être mis en scène et non pas seulement mis en place. Ils sont placés très spontanément et n'ont participé par aucun mot. Ils n'ont jamais établi un dialogue avec aucun des personnages. Leur interprétation est presque la même et ne change pas très souvent. Rarement on voit les musiciens interpréter d'autres rôles ou d'autres façon de jouer la musique. Cela est très intéressant pour le contenu et la forme de l'action théâtrale.

Considérons le cas de la musique de scène jouée en direct. Faire travailler des musiciens en scène suppose non seulement d'abandonner le discours de la musique, mais encore de faire en sorte que leur corps soit mis en scène, et non pas simplement mis en place. Il faut en même temps qu'ils interprètent, en cohérence avec le contenu et la forme théâtrale, écrire pour leur corps. Car on ne peut se contenter de faire confiance à la spontanéité des corps. ¹³⁰

Cette mise en scène des corps des musiciens trouve son importance artistique dans la cohérence ou la complémentarité de la vision et de l'ouïe, parce que l'œil et l'oreille offrent la bonne perception du regardeur. En effet, c'est l'œil qui reçoit l'information de l'extérieur plus rapidement que l'oreille. L'œil précède l'oreille dans la conduite de la réception de la réalité. Les formes des corps et leurs postures, ainsi que leur mise en scène, doivent être analogues et cohérentes avec la forme théâtrale et le temps précis de

¹³⁰ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, op. cit, p.118.

leur intégration sur scène. Or, dans l'extrait que nous venons de mentionner, où Florian s'adresse aux comédiens on n'a pas senti qu'il y a une précision et une bonne étude à ce niveau. Olivier Py oublie-t-il de faire de ces corps et instruments des musiciens des éléments principaux pour construire l'image ? Or, pour Py, au théâtre il n'y a que la présence réelle.

Au théâtre tout est parole (...) D'abord parce qu'au théâtre, il est faux de dire qu'il y a des images et c'est justement ce qui rend le théâtre très extraordinaire, il n'y a que de la présence réelle.

On voit quand même des images au théâtre non ?

Le souvenir probablement, est obligé de créer des images, mais la vérité c'est que, dans une représentation théâtrale, il n'y en a pas.¹³¹

Cette idée qu'au théâtre il n'y a pas d'images, peut-être, c'est elle qui fait que le metteur en scène ne s'intéresse pas beaucoup à la mise en scène des corps des musiciens. Dans l'acte VI, Sc 4, les musiciens ne parlent pas mais ils participent à l'action. Il est difficile d'apprécier leur présence comme des personnages muets, rangés côte à côte en haut du praticable face au public, debout d'abord puis assis, puis encore debout et qui jouent et rejouent la même phrase musicale. Cette mise en place de leurs corps ne suffit pas pour que le spectateur satisfasse son désir de voir et d'entendre l'action et les images qu'il construit dans sa tête et dans son imaginaire. Ce qu'on appelle mise en scène des corps et non pas seulement mise en place des corps des musiciens c'est cet emploi pratique du corps du musicien dans sa capacité d'être lui-même instrument sonore. C'est aussi profiter de l'espace acoustique dans sa totalité pour faire des différentes sources sonores une musique de plus qui s'ajoute au chant et aux voix. On peut prendre comme exemple d'un théâtre musical, l'expérience de Mauricio Kagel. Dans sa pièce *Pas de cinq* (1967) on voit des musiciens en gabardines et avec des cannes blanches dans leurs mains. On a équipé le sol de différentes natures sonores. Ces musiciens munis de leurs cannes avancent en frappant les différents endroits du sol. On entend alors une partition rythmique interprétée dans le jeu des différentes natures sonores du sol. Ce jeu des corps aveugles qui cherchent dans l'espace produit un concert qui provoque la raison et

¹³¹ Entretien avec Olivier Py au Théâtre du Rond-Point, *Carnet n°8, Spécial Olivier Py*, Avril-Juin 2006, p.86.

l'émotion des spectateurs pour créer une infinité d'images sonores. Pour ce genre de mise en scène, le sonore et le visuel ont acquis la même valeur et participent, tous les deux, à la création de ce qu'on appelle le théâtre musical.

Chez ces compositeurs, sonore et visuel ont acquis une même valeur dans certaines de leur pièces. Ces deux espaces de jeu pour l'œil et pour l'oreille sont mis côte à côte pour établir le dispositif dramaturgique même de l'œuvre (...) C'est l'œuvre elle-même qui détermine les contraintes. La situation des aveugles, mise en face des règles du jeu sonore, contraint la musique à trouver une inscription sociale, s'écartant du concert abstrait. ¹³²

¹³² Daniel DESHAYS, *Pour une écriture sonore*, p.119.

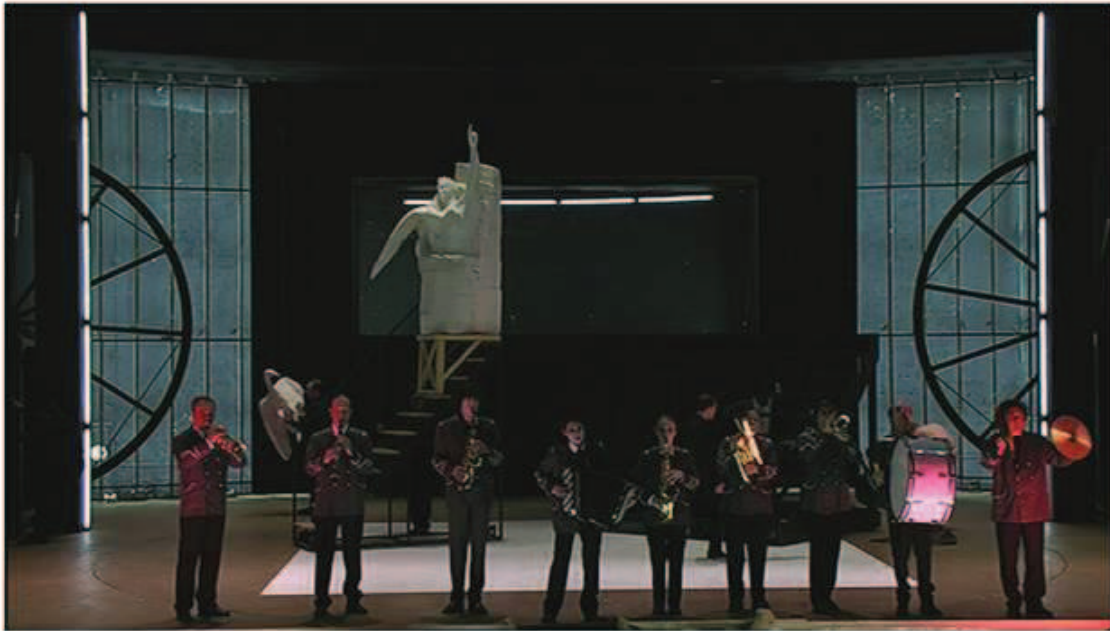


Fig 9: *Les Vainqueurs, Les étoiles d'Arcadie, Acte IV*, scène de transition entre Sc 3 et Sc 4 par le biais de la musique.



Fig 10: *Les Vainqueurs, Les étoiles d'Arcadie, Acte IV, Scène IV*

3) Les lumières : entre clair et obscur.

L'un des éléments les plus fondamentaux qui suggèrent l'aspect épique dans théâtre d'Olivier Py c'est l'éclairage. Olivier Py, metteur en scène, participe lui-même avec son scénographe P.A.Weitz à la création des lumières dans ses spectacles. Afin d'éclairer l'espace et les interprètes Olivier Py met en relief deux principes de base : éclairage vif du plateau et visibilité des sources de lumières. Ainsi, Olivier Py rompt avec l'implication totale et mécanique des spectateurs dans l'illusion. Bertolt Brecht dans ses *Ecrits sur le théâtre* affirme :

Voici deux exemples de moyens mécaniques capables de neutraliser chez le spectateur toute propension à se jeter dans l'illusion : un éclairage très vif du plateau (car un éclairage crépusculaire joint à l'obscurité totale de la salle qui empêche le public de se voir, retire beaucoup de son sens critique à celui-ci) et la visibilité des sources de lumière. ¹³³

L'éclairage très vif rapproche les êtres les uns des autres et les réconcilie avec les objets et avec l'espace. La parole demeure, ainsi, visible aux spectateurs comme faisant partie des accessoires qui meublent la scène et habitent les corps. Ce rassemblement des différents éléments de la représentation rend les lumières tantôt visibles (quand il s'agit de centraliser un signe parmi d'autres par l'effet du morcellement de l'espace) tantôt invisibles (quand la lumière sert de monstration du cadre spatio-temporel). Pour mieux expliquer cet emploi, prenons comme exemples deux scènes des *Vainqueurs* : la scène du *Prologue* (dans la chambre de Cythère) et la première scène de l'acte III de *La Couronne d'Olivier*. En effet, la première scène du prologue est une scène d'exposition. Le spectateur est en train de découvrir l'action et les identités des personnages. Il voit l'espace et le décor pour la première fois. La lumière est dans ce cas invisible parce qu'elle ne s'impose pas en tant qu'instrument significatif qui agit sur l'action ou sur les personnages. Elle offre au regard les conditions favorables à la visibilité au degré zéro. C'est une lumière de couleur blanche, très vive et constante. Elle est présente et absente.

¹³³ Bertolt BRECHT, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p .154.

Son absence cède la place aux autres éléments du jeu à savoir les interprètes en les mettant en valeur.

Cependant, la lumière dans la première scène de l'Acte III est une lumière moins vive, plus sombre et de couleur jaune. Elle agit sur les personnages par l'effet très significatif générateur d'ombres. Le spectateur connaît les caractères des personnages et les différentes relations qui les lient ensemble. Il assiste à une étape très avancée de la fable.

La lumière vient non seulement pour éclairer l'espace mais aussi pour le remplir de signes. Le jeu d'ombres créé sur les murs des décors font de cette lumière la source génératrice de simulacres, de spectres, de silhouettes qui se dérobent. La proximité des corps entre les comédiens et les ombres de leurs corps plonge les personnages dans le royaume des fantômes.

L'évocation de la mort est mise en valeur par la présence du Légiste. Ce dernier, venant de la morgue avec son corps meurtri par la drogue, supplie le Sénateur pour avoir de l'argent. Le Sénateur lui-même, souffrant d'une impuissance sexuelle et du lourd fardeau de son statut politique, perd toute joie de vivre et suit son destin sans pouvoir rien faire contre la fatalité des événements. La lumière dans ce cas est visible car elle parle en se taisant. Elle dessine les corps à peine perçus et quasiment absents. Presque tous sont habillés en noir, ces corps s'enfoncent dans l'obscurité et leurs identités s'effritent dans l'espace sans qu'on puisse les déterminer. La lumière accentue ainsi l'aspect étrange et inquiétant qui les caractérise. La parole du Sénateur relève d'un champ lexical du chaos et du néant comme matière qui concrétise cette présence spectrale de la mort :

LE SENATEUR. Que le monde est cruel pour les faibles ! Songez que cet enfant, en ne profitant pas des derniers honneurs, a sauvé la France.

Je n'ai plus l'âge d'aller en prison, ni de fuir. J'aurais brûlé mes vaisseaux et ma chute aurait éclaboussé jusqu'au sommet de l'Etat. Toutes ces années, après ma fuite d'Arcadie, j'ai été un vidangeur très respectable, mais cette fois je crois que j'aurais aimé crotter un peu mes anciens partenaires.

LE LEGISTE. Pourquoi ?

LE SENATEUR. Pour avoir une mort d'empereur. Oui le chaos après moi, c'est ça que je voulais comme office funèbre.
Qu'est ce que tu veux ? (L.V, 184).

Il serait hâtif de croire que la lumière est créée tout simplement pour produire de belles images. Il suffit de mentionner que les changements de lumières doivent être explicables et justifiés pour comprendre que l'éclairagiste est un acteur indispensable à la narration de l'histoire. Très lié aux différentes composantes de la scène, c'est grâce à lui que tout se transmet à l'œil et à la mémoire des spectateurs. Sans lui rien n'est visible. C'est lui qui accommode le regard des spectateurs qui s'habituent à l'obscurité relative. Obscurité qui sépare deux images consécutives ou qui émerge d'une atmosphère nocturne.

Ainsi, on peut constater que ce sont les lumières aussi qui interviennent au rythme général de la pièce. L'éclairagiste, avec l'aide du metteur en scène et des comédiens, trace les différentes articulations du temps de l'action et de la représentation à la fois. Selon le principe de fonctionnement, *lumière état* ou *lumière action*, l'éclairagiste a les possibilités de rendre visibles ou pas ses lumières par rapport aux spectateurs qui la reçoivent. En effet, pour lui, le spectateur peut voir ou ne pas voir les effets de lumière. S'il a une lecture horizontale, c'est-à-dire qu'il ne doit s'intéresser qu'au scénario et aux événements qui se racontent, à ce moment il ne doit pas voir les lumières. Par contre, s'il a une lecture verticale, c'est-à-dire que le spectateur pense aux différents moyens, sources et techniques de luminosité qui interviennent dans le dessin général de l'image à regarder, dans ce cas il regarde du dehors, en distance, objectivement et en prenant un recul par rapport à la fiction afin de *savoir* et d'*être conscient* des différents outils de création de l'illusion sans tomber dans le piège de l'illusion.

C'est un nouveau plaisir qui peut être tiré du théâtre postmoderne : le plaisir de *savoir comment* se crée l'illusion sans tomber dans l'illusion. Le spectateur reçoit alors une lumière conçue selon deux principes transversaux qui correspondent aux deux types d'activités artistiques. Une lumière de *lieu / temps/ sens* et une *lumière d'état/ lumière d'action*.

Seule la lumière action doit être visible. Lumière invisible veut dire que le spectateur ne doit pas se rendre compte de sa présence mais déchiffrer son sens et sentir l'émotion

qu'elle dégage dans sa relation avec l'action. La lumière état est celle qui indique le temps (jour, nuit, crépuscule, automne, hiver...), le lieu ou l'espace (intérieur, extérieur, temple, maison, cuisine, cave...) et le sens (information sur la scène, les objets, les êtres qui l'habitent, les couleurs...). La lumière pourrait alors être invisible, c'est à dire reçue sans réflexion ni intelligence de la part des spectateurs dans le cours naturel des actions et du jeu. Elle est une lumière plutôt figurative et imitative de la réalité. En revanche, la lumière-action est un signe qui doit être visible et visuel à la fois. Un signe qui indique une transformation de la réalité. Cette lumière provoque l'intelligence des spectateurs parce qu'elle s'inscrit dans l'artefact du théâtre qui dévie du cours naturel des actions, mouvements et gestes de la nature. Cette lumière action semble être étrangère et inquiétante parce qu'elle dit l'indicible et met en image l'invisible. En effet, la valeur émotionnelle qu'elle dégage est due au lien solide que les artistes et les spectateurs essaient d'établir entre les différentes composantes du sens et de l'histoire sur scène. C'est la lumière qui est l'intermédiaire et le médium discret par lequel on déchiffre les images et les sens.

Deuxième principe de base : la lumière est à la fois action et état. Etat pour mettre en valeur décor ou comédien, créer le lieu ou le temps pour conditionner le spectateur, plus ou moins consciemment ; action pour signifier, pour apporter des éléments d'information au comédien ou au spectateur, elle est donc langage. Ainsi, nous trouvons la réponse à la question qui partage si souvent les gens de théâtre : « un bon éclairage doit-il se voir ? » Il me semble que la réponse est oui, lorsque la lumière est action ; et non, lorsque la lumière est seulement mise en valeur des éléments scéniques sur le plateau. Cela signifie donc que dans un même spectacle, si certains effets sont visibles, d'autres ne doivent surtout pas l'être. Les premiers sont porteurs de sens pour les spectateurs, les seconds ne font qu'intervenir secrètement sur la qualité esthétique de l'image. ¹³⁴

Ainsi nous pouvons déduire que les changements de lumières doivent être toujours justifiés, selon l'intrigue que met en scène la pièce. C'est pourquoi chaque pièce a sa propre conduite de lumière et son propre langage de lumière.

¹³⁴ François Eric VALENTIN, *Lumière pour le spectacle*, Librairie théâtrale, 2010, p.26.

C'est pourquoi un décor n'appelle pas qu'un seul style de lumière mais de différents éclairages sont nécessaires pour la narration des différents temps-forts du drame. Or, certains éclairagistes pensent qu'un plein-feu blanc pourrait être neutre et convenable à tout moment de l'action. Il faut dire qu'aucun plein-feu, qu'il soit blanc ou jaune, ne peut être de la même signification passant d'un éclairagiste à un autre et d'une intensité à une autre. Ce n'est pas la multiplicité des couleurs et la puissance des nouvelles technologies qui décident de la bonne ou de la mauvaise conduite de lumières.

Généralement, on peut remarquer qu'il y a trois degrés d'éclairage dans le théâtre contemporain :

- Le degré zéro : a pour fonction d'éclairer le spectacle et les objets sur scène.
- Le premier degré : a pour fonction de donner le cadre spatio-temporel de l'action.
- Le deuxième degré : a pour fonction de faire du facteur temps un des personnages importants de la dramaturgie. Les lumières à deuxième degré deviennent élément dramaturgique indispensable à la compréhension de la fable et à la réflexion des spectateurs. Les lumières annoncent l'entrée d'un personnage, sa métamorphose ou même les relations qu'un personnage établit avec les autres. Les lumières dramaturgiques sont un langage scénique plus développé que le simple fait d'être uniquement visibles.

De plus, il n'est pas par hasard que *La Servante* tire son titre du nom de la lampe qui veille sur la scène quand tout le monde la quitte. La servante est une lampe source des lumières et est très bien décrite par Pascual, l'ange qui vient d'ailleurs pour rendre visite à Marthe dans sa chambre. Pascual dit qu'il a travaillé dans un théâtre et Marthe joue le régisseur pour expliquer indirectement au public l'allégorie que représente cette lampe. Sa lumière est différente des autres lampes et elle ne joue pas. C'est-à-dire que sa lumière ne se voit pas, c'est la lampe qu'on voit quand on la voit.

PASCUAL. Cette lampe tu la laisses toujours nue, sans abat-jour ?

MARTHE. Oui, blanche et nue, c'est elle que je veux voir. C'est sa source qui m'enchante.

PASCUAL. L'ampoule nue aveugle autant qu'elle éclaire.

MARTHE. C'est vrai.

PASCUAL. Au théâtre, j'ai travaillé dans un théâtre- on dit cacher les sources. Et ce n'est peut-être pas une mauvaise inspiration. Si l'on voyait les lampes, on ne verrait que les lampes. (L.S, 30, 31)

Dans cet extrait, le thème dominant par excellence est celui de la lumière. En effet, on parle de la lumière de grande tension. Même les mots suspendus dans l'enseigne éclairée versent de la lumière sur la scène. Il y a un emploi redondant et anaphorique de la lumière, dans le texte et sur la scène.

La lumière se confond avec les mots et la parole tend à fondre dans les lumières. La lampe maintient ainsi dans sa petite tête le cosmos en un univers microcosmique et opte pour dominer l'espace de la parole et des corps en mouvement. L'ampoule concrétise cette unification des êtres et des choses avec les mots dans un kaléidoscope d'images multiples incarnées et éveillées dans la profonde imagination des spectateurs et des artistes. Elle est le motif principal de toute visibilité qui sert à transcender la réalité vers d'autres horizons poétiques et dépasser la vision vers d'autres domaines de la connaissance rationnelle ou émotionnelle, métaphysique...

Elle est différente, cette lampe, aussi, par son obsession de réunir tout l'espace dans un seul bain de lumière. Elle réunit par sa chaleur et réveille le regard par son intensité et sa brillance directe, frontale, violente par sa tendresse et aveuglante par sa brillance :

PASCUAL. Après le spectacle elle est prise par son col et portée au centre du plateau pour éclairer uniformément le lieu noir comme une fleur sur sa tige.

Contrairement aux autres lampes du théâtre elle n'est pas suspendue au gril. Elle se tient debout par elle-même sur son pied et son fil court sur le sol jusqu'à la prise.

Contrairement aux autres lampes du théâtre, elle est une ampoule pauvre, peu différente de celles qu'on trouve dans les chambres. (L.S, 31,32).

Pendant que Pascual parle de la lampe et de sa beauté Marthe à ce moment joue le régisseur et place la lampe au centre de la scène. Le jeu ici montre la parole et vice-versa. Dire la lumière et illuminer la parole, voilà un des objectifs principaux du théâtre d'Olivier Py. C'est ainsi que cette lumière qui jaillit de l'ampoule se révèle comme une source génératrice d'images multiples. Source intarissable d'idées, de mémoire riche et d'imaginaire en perpétuelle mutation. Pascual fait de cette servante le champ vaste

d'une infinité d'objets et de choses en métamorphose, en incarnation, en mutation continue. Il dit dans une tirade allégorique qui ressemble à un monologue :

PASCUAL. (...) La servante tient dans sa tête de verre la seule chose qui lui est nécessaire. La servante tient dans sa tête de verre, l'assentiment inégalable de la joie, le champ d'amnistie de la joie, les échelles doubles de la joie ; ses ramures, ses sceptres, la forêt surpeuplée des colonnes qui tiennent sa voûte, les retrouvailles, les nappes cartonnées et la rencontre qui frappe quand on ne l'attend plus, au cœur de la journée. Tout cela tient dans sa tête qui n'est pas incassable. Tout cela tient dans sa petite tête à la merci d'un mauvais coup. Et tout ce qu'elle déplie sur ses genoux. La joie, la lumière unique de la joie, le grésillement unique de la joie. La servante qui ne sert qu'à servir, ne sert que la joie et se servira d'elle. La servante est reine parce qu'elle est servante. (L.S, 33)

En outre, le théâtre d'Olivier Py mêle dans son espace la musique avec la lumière. Apollon, plus que Dionysos, semble dominer la scène avec cette affinité qui met en symbiose le chant avec les couleurs des différentes lumières.

Avant de commencer une analyse de cette harmonie entre le visible et l'audible, il est important de reprendre l'avis d'Adolphe Appia concernant l'emploi simultané de la musique et de la lumière au théâtre :

La lumière est dans l'économie représentative ce qu'est la musique dans la partition : l'élément expressif opposé au signe, et, de même que la musique, elle ne peut rien exprimer qui n'appartienne à « l'essence intime de toute vision ». ¹³⁵

Deux expressions sont assez explicatives de l'emploi des lumières et de la musique dans l'œuvre de Py et qui pourraient expliquer une certaine difficulté quant à la réception de quelques spectateurs ou leurs réactions négatives vis-à-vis de cette densité de forme et de contenu : « l'élément expressif opposé au signe » et « l'essence intime de toute vision ». La première nous met face à la fonction de ce mariage du visible avec l'audible ; il ne peut fonctionner en tant que signe reçu comme un lien du signifiant avec le signifié et donc en tant que substance sémantique intelligible et commune chez tous

¹³⁵ Adolphe APPIA, *Œuvres complètes II*, L'Age d'homme, 1895-1905, Lausanne, 2004. p. 93.

les spectateurs. C'est-à-dire que ce lien entre les notes du solfège et les différentes intensités et couleurs des lumières ne pourrait être transmis aux spectateurs selon une image de forme commune et un même contenu partagé par tous. Donc, ces lumières et musiques n'ont pas forcément les caractéristiques d'un signe théâtral qui, lui, devrait être de sens commun et de forme également partagée entre tous les spectateurs. Loin de tout dosage de ce genre entre le poète et les récepteurs, cet agencement organisé à l'aide de tous les artistes, musicien (Stéphane Leach), scénographe (Pierre André Weitz) et comédien, crée une vie indépendante et supérieure aux conditions de perception individuelle de chaque spectateur. Voilà pourquoi elle échappe à « l'essence intime de toute vision »¹³⁶ mais par contre, elle ne peut que joindre « l'essence intime du phénomène »¹³⁷, c'est-à-dire la sensibilité de toute la représentation.

Adolphe Appia a expliqué l'effet de cette mise en musique qui était déjà en vogue et intéressait le public à la fin du 19^{ème} siècle.

Comme je l'ai dit en traitant de l'illusion scénique, le poète musicien n'a pas à s'enquérir des goûts et des besoins divers de son public ; il évoque une vision complètement indépendante des facultés réceptives particulières à chaque individu. Vis-à-vis du public, l'harmonie de son œuvre est absolue ; elle réside non dans une juxtaposition arbitraire, mais dans la constance du parallèle entre les modulations poétiques-musicales et les modulations représentatives ; et cette constance faisait déjà partie implicitement du germe que la fantaisie politique a fécondé ; elle est la manifestation d'une force latente propre à toute musique.¹³⁸

L'analyse d'une partie des *Vainqueurs*, dans *La Méditerranée perdue*, d'Olivier Py peut nous expliquer le fonctionnement de la lumière et de la musique selon cette oscillation entre la vision des artistes et la réception intime du spectateur.

L'extrait que nous avons choisi clôt la fin de l'acte trois et continue jusqu'à la première scène de l'Acte quatre. Dans le texte le dialogue du troisième acte commence par :

¹³⁶ Adolphe APPIA, *Œuvres complètes II*, op. cit p.94.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

CY THERE : Mais ce n'est pas mon nom !

LE DOCTEUR: C'est celui de Lubna, Lubna Ferrare ! (L.V.p130)

Et se termine dans le quatrième acte par :

CY THERE : Pas un cri, pas un geste quand je te fais mal.

SEPTIME : Comme tu voudras.

Septime se couche à plat ventre et fait le mort. Cythère se couche sur lui.

(L.V. p137)

Donc, cet extrait est un moment de transition, de passage, de transport d'un acte à un autre, d'une situation dramatique à une autre, d'un espace temps à un autre. Comment la lumière et la musique racontent-elles l'action ? Avec quelles couleurs et quelles notes ? Quelle intensité et quelle tension ?

La lumière répandue dans l'espace tend à rendre plus simple et plus naturelle l'image scénique. Cette unification des éléments constructeurs de la scène révèle d'abord une conscience de la nécessaire unité de l'image. Cette lumière qui renforce le désir de la vérité, la quête de la joie de voir, la recherche de la connaissance lumineuse, est une lumière de rassemblement et non de séparation et de réunion et non de morcellement :

Le principal apport du naturalisme ne sera jamais assez souligné. C'est la prise de conscience de la nécessaire unité de l'image scénique (...) Antoine et Stanislavski poussent au maximum ce souci d'homogénéité, d'union de la pièce, de ses interprètes, de son décor et de sa lumière (...) Une telle conception déborde largement le cadre du naturalisme. Elle est à la base de toutes les réformes à venir, quelle que soit la fonction attribuée au décor, quel qu'en soit le style. Elle est présente chez Appia, Craig ou Brecht.¹³⁹

Comme dans toutes les pièces de Py pour cette séquence, l'éclairagiste utilise la technique du plein-feu, de couleur jaune, au début. Deux projecteurs de type lanterne d'horizons sont plantés à la rampe, face aux comédiens. La lumière éclaire tout l'espace sans exception ni distinction. Les traits de visages des personnages sont très clairs. Les objets sont bien visibles et le décor, aussi. Ce dernier, peint en blanc, semble être en recul par rapport aux corps des comédiens qui sont plus proches des projecteurs. Le

¹³⁹ Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p.125.

décor malgré ce recul trompeur, est témoin de l'action et des rapports entre les personnages. Par son grand volume et l'énormité de ses mesures, il écrase les corps des comédiens et semble les effrayer. Les murs sont à moitié peints en blanc au niveau des deux fenêtres en haut de la porte qui se dessine verticalement au centre. Les fenêtres, la porte et l'enduit blanc dessinent ensemble et implicitement, un visage, un masque de deux yeux et une bouche ouverte qui attend la proie, victime de la soirée de ces personnages qui s'entre-tuent dans un règlement de compte grave. Effectivement, la proie victime de cette discussion est le Docteur.

Jusque là la lumière était de catégorie lumière *diffuse*. Toutes les lumières qu'utilise Py dans ses pièces sont des lumières diffuses et non pas des lumières *actives*. La différence entre l'une et l'autre, c'est que la première répand la lumière sur tout ce qui existe sur scène sans exception. Les appareils qui projettent cette lumière sont, le plus souvent, fixes et rigides : rampes, herses, rampes d'avant scène... Ces appareils sont secondés souvent par des écrans transparents qui adoucissent l'intensité de la lumière. Mais une caractéristique fondamentale de cette lumière c'est aussi la puissance de dessiner et de mettre en relief les ombres sur le sol de la scène et sur les objets. S'il n'y a pas d'ombres, il n'y a pas de belle lumière. Le principe des lumières, au théâtre, ce n'est pas d'« y voir clair » mais de voir l'invisible. Pour voir l'invisible, les lumières seules ne suffisent pas. Il faut aussi les ombres. Parce qu'on peut voir toutes les lumières sans rien voir. Ce sont les ombres qui justifient l'existence des lumières et c'est la qualité des ombres d'abord et des lumières ensuite, qui prépare le spectateur à y voir clair, à voir ce qui est caché derrière les objets, à côté, au dessus, au dessous et surtout « entre » les objets et les corps fixes ou en déplacement.

S'il n'y a pas d'ombres, il n'y a pas de lumières car le but de la lumière n'est pas « d'y voir clair » ; pour les hiboux c'est la nuit qui est le jour, y voir clair ne concerne que nous, le public ; la lumière s'en distingue donc par son expression. Si cette expression fait défaut, il n'y a pas de lumière et c'est le cas sur nos scènes : on y voit clair mais sans lumière, et c'est pour cette raison qu'un décor n'y est expressif qu'en l'absence de l'acteur, car la lumière fictive peinte sur les toiles correspond aux ombres, non moins fictives, qui y sont peintes de même. L'acteur, lui, est un corps solide, qu'aucune lumière fictive ne peut éclairer :

pour avoir de la lumière sur la scène, il faut renoncer à l'un ou à l'autre. En renonçant à l'acteur, on supprime le drame et on tombe dans le diorama ; c'est donc la peinture qu'il faut sacrifier. ¹⁴⁰

C'est pourquoi l'emploi du rideau noir dans cet extrait est adapté. Olivier Py préfère toujours utiliser les rideaux en plastique noir qui reflètent les lumières diffuses. Ces rideaux fonctionnent en tant que tableaux réflecteurs des mouvements et des couleurs des comédiens qui sont présents sur scène. Dans cet extrait le rideau noir et transparent représente la mer au bord de laquelle se déroule l'action. Donc un emploi divers, multiple et simultané d'un simple rideau noir qui n'est justifié qu'à travers une bonne intensité de lumière : il est à la fois la mer, un tableau de peinture, réducteur d'intensité forte de lumière (afin d'éclairer les visages et les autres objets sur scène au lointain et à l'avant-scène...), élément de décor qui intensifie le contraste nécessaire au clair-obscur... On remarque que ni dans cet extrait, ni dans les autres pièces de Py (sauf très rarement) il n'y a recours à une lumière active. Celle-ci est une lumière qui met en relief un seul élément sur scène ou une partie d'un élément scénique, un détail sur lequel le public doit se concentrer. Cette lumière est habituellement diffusée par des appareils mobiles et facilement maniables. La différence entre les deux catégories de lumière c'est le degré d'intensité. Dans la majorité des temps c'est la lumière diffuse qui intervient mieux pour exprimer une lumière action. En effet, la lumière diffuse semble être plus significative et plus provocatrice vis-à-vis des spectateurs qui réfléchissent, même pour quelques secondes, au changement surprenant d'une lumière à une autre. Notre extrait est un exemple de cette lumière-action qui informe le spectateur mais aussi joue avec le comédien et participe à l'évolution de l'action. En effet, au moment où Cythère décide de quitter le Docteur, ce dernier sort un revolver pour menacer la courtisane. Celle-ci après un bras-de-fer d'entêtement entre les deux personnages décide de céder la gâchette et de tuer le Docteur devant tout le monde et de sang froid. Le moment où le public entend le bruit du coup de revolver, c'est exactement celui où toutes les lumières changent et modifient entièrement l'atmosphère. La lumière diffuse

¹⁴⁰ Adolphe APPIA, *Œuvres complètes II, L'AGE D'HOMME*, 1895-1905, 2004 p.95-96.

de couleur jaune qui sort des deux réflecteurs de la rampe de l'avant scène s'éteint brusquement, d'un seul coup. Ainsi, le spectateur ne regarde que les trois projecteurs suspendus aux herses sous forme d'un triangle. Cette triangulation nous rappelle celle des passions dont nous avons parlé dans la première partie. Surtout quand on remarque que cette rencontre entre tous les personnages de la trilogie est décisive au niveau du partage des désirs et des pouvoirs entre eux tous. La métamorphose d'une lumière de jour, euphorique, jaune, frontale, claire en une lumière de nuit, dysphorique, en plongée, sous forme triangulaire de trois douches, tamisée, de couleur blanche renforce le contraste entre l'ombre et la lumière et entre le noir et le blanc. . Ce changement brusque et qui coïncide exactement avec le coup de revolver et la mort du Docteur est une lumière action. Le spectateur doit en être conscient, parce qu'elle est visible et qu'elle annonce une évolution dans l'action. Elle vient narrer et décrire le caractère criminel et atroce de tous les personnages sur scène. Une lumière qui passe de la joie de la vie (rituel de la danse, fête de la puissance phallique et de la guérison du Général) vers le spectre de la mort. C'est aussi le passage de la férocité de Lubna et de son chien Svoboda à l'avidité de Ferrare et à la naïveté de Parnasse...

Ce changement de lumière, quoiqu'elle soit dans les deux cas une lumière diffuse, est un changement de tableau vers d'autres couleurs et d'autres jeux d'ombres. L'obscurité qui domine l'espace est la préparation d'une autre catastrophe qui menace les personnages présents. Nous regardons alors le décor à moitié peint (masque de la mort). Il est éclairé par trois projecteurs. Ces trois projecteurs dessinent en haut, au niveau des cintres, les yeux et la bouche d'une mouche qui guette, discrètement. Cette figure de la mouche domine l'espace comme si la bête guettait une autre proie parmi les personnages présents. Le discours tragique et macabre des différents personnages est nourri par un champ lexical de la mort (tué, pauvre Ferrare, prison, infortune, menace, tu en souffres, la voile rouge, dommage, attaque, le beau sang artériel, les plaies...) qui accentue la tension et le suspense. Tout cela fait de la lumière un instrument indispensable au comédien. Elle participe avec lui à la création d'une action tragique dans l'ici et le maintenant. L'effet des lumières ne serait réussi que dans un agencement organisé par le metteur en scène-auteur, l'éclairagiste, le scénographe et les comédiens en même temps. L'intégration du public est très intense dans le temps fort de l'action

qui monte par la menace de la mort et qui atteint son paroxysme avec le coup de revolver. Ce changement de la lumière état à la lumière action, implique directement le spectateur à « y voir clair » et à ne pas oublier le langage des lumières. Mais toute la beauté de cette lumière émerge à la dernière réplique de Septime qui clôt l'Acte III :

SEPTIME: Nous laverons la plaie avec de l'eau de mer, la mer lave les plaies et les taches du monde ! (L.V, 131)

A ce moment, une musique triste se déclenche pour qu'une scène tournante plonge tous les personnages dans l'obscurité du lointain en un mouvement de disparition lente. Les comédiens restent silencieux et regardent le public, sans bouger, comme dans un moment d'adieu. Tandis que de l'autre côté de la scène, Septime et Cythère apparaissent lentement. Deux corps vêtus chacun, uniquement, d'un pantalon noir. Les mêmes sources de lumières de la fin de l'Acte III restent à la même position (trois douches), de même intensité mais de couleur jaune. Les deux acteurs sont sur un tréteau peint d'une couleur rouge. Il n'y a pas, donc, de plus clair et de plus expressif que les ombres de ces deux corps habillés de noir sur du bois rouge sang (en signe d'une barque dans la mer, la nuit). Trois couleurs couvrent la scène : noir, rouge sang, et or. Les deux corps sont effectivement l'or de cette poésie qui coule du texte et il n'y a que cette lumière jaune qu'on ne voit plus, qu'on oublie, qu'on néglige, qui s'avère absente au profit des corps qui bougent. Ces corps reflètent leurs ombres l'un sur l'autre. Les différentes parties dessinent d'autres ombres sur ces torsos nus, sur ce visage qui parle par les sourcils de ces yeux qui sourient ou qui pleurent. C'est là aussi où réside la beauté de la création lumière. Tout le reste de l'espace, des objets, des accessoires, de la parole même ne sont qu'extension aux corps d'or, corps soleils, corps lumières qui, seuls, éclairent l'espace.

La lumière sera d'autant plus riche qu'elle ne sera ni gratuite, ni plaquée sur le spectacle. Elle deviendra alors partenaire complet du comédien, celui-ci la prenant en compte, comme n'importe lequel de ses partenaires, au niveau de l'intensité, des directions principales ou des temps de modification de l'effet lumineux en place.¹⁴¹

¹⁴¹ François Eric VALENTIN, *Lumière pour le spectacle*, Brest, Librairie théâtrale, Décembre 2010, p.25.

III) L'objet théâtral : le passage de la fonction à l'esthétique.

Par la simple définition du mot « théâtre » *lieu d'où l'on regarde*, on exige qu'il y ait un regardant et un regardé. Mais qu'est ce qui est regardé ? Ce *regardé* est-il autre chose qu'*objet* ? Chose ou objet ? Cet être comédien, ce corps animé ou inanimé des marionnettes sont choses ou objets ? Y a-t-il vraiment autre chose sur scène, dans cet espace (lui-même objet qui englobe et rassemble tous les ensembles d'objets) ? Y a-t-il une autre existence que celle des *objets* ?

« La pierre ne deviendra objet que promue au rang de presse-papiers »¹⁴²

Sur scène toute pierre, toute chose regardée est en dépassement du rang de la chose à l'objet. La chose n'est pas le complément d'une activité humaine, elle existe en dehors de nous même et elle ne s'étend pas jusqu'à nos corps. C'est l'objet qui l'est. L'objet est plus humanisé que la chose grâce à sa relation établie entre l'homme et lui. Il ne se suffit pas à lui-même. Il dépasse son caractère d'inutilité pour servir à d'autre chose que sa fonction première. C'est pourquoi, sur scène, on ne trouve jamais des choses mais des objets. Parce que du fait même de sa présence sur scène, telle chose acquiert un deuxième sens, une autre fonction que dans la vie quotidienne, une nouvelle manière d'être au monde : un objet qui *représente* et qui *figure*. Il *signifie*. C'est de là que l'espace tout entier acquiert une poéticité et que l'objet revêt un langage théâtral autonome et opte, ainsi, pour un premier niveau de signification qu'Umberto Eco appelle « ostension ».

¹⁴² Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, in *Lire le théâtre II*, Anne UBERSFELD, Paris, Editions BELIN, 1996, p.107.

1) La scène encombrée d'accessoires.

L'une des caractéristiques les plus perceptibles dans le théâtre d'Olivier Py c'est la scène habitée par un grand nombre d'accessoires et d'objets dispersés ici et là, sans que les uns aient le même statut et la même fonction que les autres. Le rapport qu'ils établissent avec les différents comédiens, l'emploi complexe qu'ils peuvent revêtir au cours de l'action construisent dans l'imaginaire des spectateurs qui les regardent plusieurs images et plusieurs formes différentes de ce qu'ils paraissent avoir dans la réalité. Ceci est dû à la richesse et à la nature spectaculaire et polymorphe de l'objet scénique dans un système de signes. Un système qui fait de tous les éléments qui construisent le spectacle un ensemble soudé, composé, organisé selon le lien fort et complexe d'une construction de sens et de signification. En effet, selon le contexte, ces objets s'avèrent en perpétuelle métamorphose dans la machine iconique de l'action en déroulement. Le spectateur se met ainsi dans un processus d'institution de codes capable de rendre possibles toutes les transitions entre les objets et les images qu'ils pourraient projeter. Des images qui fonctionnent comme des *stimuli* de remplacement ou des *indices de fictionnel* (quand elles représentent ce qui ne peut être visible sur scène ou ce qui est abstraction, d'où l'emploi allégorique de l'objet : la liberté, l'apocalypse, la mort, la joie de l'amour...). C'est de là que l'objet dans le théâtre de Py tire toute sa richesse : un objet icône. C'est-à-dire, il est ce qui est regardable mais aussi ce qui vaut pour quelque chose d'autre dans le monde. Peut être ce qui a le sens et la valeur d'une autre chose dans le monde qui lui est complètement différente et indépendante. Il peut alors avoir une triple fonction : icône, index et symbole. Et cette fonction sémiotique fait de lui un texte.

Ce texte à caractère de changement dynamique dans le théâtre contemporain rivalise avec la stabilité et la stagnation des objets dans le théâtre réaliste qui ne fait qu'imiter le statut des objets dans la réalité. C'est pourquoi dans le théâtre d'Olivier Py les objets qui remplissent la scène, en apparence oubliés (parfois), présents discrètement (le plus souvent), désordonnés dans un désarroi apocalyptique, ont en vérité la valeur de *détritus* au niveau de son fonctionnement esthétique. Détritus de valeur

« désesthétisante » parce que le discours qui dévoile la douleur de la déchirure, de la cassure du beau et du chaos dans le monde, doit mettre l'objet en contre-valeur significatif et descriptif de cet état des êtres et des choses. C'est ainsi que ces objets disent l'indicible et c'est à partir de là que le spectateur peut voir l'invisible.

Le rôle de l'objet dans la représentation contemporaine est souvent d'apporter l'horreur ou le désordre : déchets, machines cassées, tas d'ordures, loques et chiffons, objets faussement beaux, toc, faux exotisme kitsch, toutes les formes modernes de la détérioration esthétique, de la brisure des canons traditionnels du beau, ont pour origine le travail de la mise en scène sur et avec l'objet. Lequel fonctionne alors à contre-code.¹⁴³

Ainsi, on peut diviser l'ensemble des objets dans le théâtre de Py selon deux entreprises :

1) Des objets stables liés à l'espace et à l'usage de la matière (entreprise du scénographe) ; c'est-à-dire les objets éléments de décor et qui sont mis en déplacement par les comédiens et qui servent comme accessoires qu'utilisent les personnages pour d'autres fonctions : échafauds, tréteaux, praticables, rideaux en plastiques, des murs de bois et des panneaux, des cordes, des ampoules et des néons, des grilles de fer...l'objet dans ce cas est valant-pour un objet du monde. Ces objets sont toujours présents sur la scène pyenne et ils représentent la majorité des décors fabriqués. Selon qu'ils servent aux acteurs ou non, ils sont toujours les éléments indispensables qu'on retrouve dans toute représentation avec tous les personnages, comme si l'effet de palimpseste était une catégorie centrale dans la réception du théâtre de Py. Le spectateur fidèle à son théâtre se souviendrait de cet échafaudage sur lequel le prince Florian lançait un discours au peuple, dans *Les Vainqueurs*, il sert en tant qu'estrade au personnage Michel Faux, qui joue Tante Geneviève, dans *Illusions comiques*. Tout l'essentiel est dans le fait d'attribuer un sens à cet objet en bois ou en fer ou en plastique ou en carton afin que se construise un imaginaire et une illusion, même instantanée, capable de nourrir la fable et

¹⁴³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Paris, Editions BELIN, 1996, p.117.

d'enrichir les idées et d'éprouver les émotions. Par exemple, dès le début de l'action des *Vainqueurs*, à l'acte 1, scène 1, on se trouve devant un lit et une armoire qui gardent leurs fonctions dans la réalité. Ces deux éléments de décor fonctionnent comme deux objets stables ou deux éléments scénographiques qui gardent leurs fonctions dans le monde. Ils servent à la continuité dramatique et à la progression des événements.

2) Des objets dynamiques liés aux personnages et au champ sémio-lexical (entreprise de l'auteur-metteur-en-scène) : ce sont les objets fabriqués ou naturels qui caractérisent chaque personnage individuellement. Ils ont souvent le statut d'*attribut*, c'est-à-dire ils servent à caractériser un ou plusieurs personnages. Exemple : chaises, chapeaux, lunettes, écriteaux, valises, livres, lits, coffres, machine à écrire, verres, casseroles, balai, prothèse, crâne, épées... Dans la scène 1 de l'Acte I, Axel entre avec un pied en prothèse. Pour satisfaire Cythère, il l'enlève et le sépare de son corps. Ce pied en prothèse fonctionne en tant qu'icône parce qu'il a un référent dans la réalité (un pied en prothèse médical et artificiel pour les boiteux). Mais aussi il fonctionne comme index. L'objet index fonctionne quand, pour des raisons de mise en scène, l'élément en question ne peut pas être représenté. Un objet qui lui est toujours associé dans la représentation peut prendre sa place. La présence de cet objet, attribut du sujet en question, rend présent l'élément absent. On dit qu'il fonctionne comme objet-index. Par exemple, dans l'*Epilogue des Vainqueurs*, les personnages présents se mettent tous l'un à côté de l'autre face au public. Mozart prend dans ses bras le pied en prothèse d'Axel, le poète. Ce dernier est absent, il ne vient pas au palais comme les autres personnages. Dans le texte on lit :

FERRARE. Les voilà.

Entrent Cythère, Madame et Septime. Long science.

MOZART. Quel recueillement !

CY THERE. Comment me trouves-tu ?

FERRARE. Il est temps que tu changes de masque. (L.V, 149).

Dans cet extrait, rien ne dit que Mozart prend la jambe en prothèse d'Axel, absent. Le texte semble être muet vis-à-vis de quelques emplois des objets et gestes que produit la représentation. Parce que l'objet peut dire parfois ce que les mots ne peuvent dire, et

c'est l'essentiel du phénomène théâtral. Le fait que, dans la représentation, Mozart porte dans ses bras la jambe en prothèse et que cet acte soit accompagné d'un « long silence », comme le mentionne la didascalie, on fait passer du simple objet stable à la complexité d'un objet dynamique et déformé. La jambe dans ce silence, peut bien figurer autre chose que sa forme naturelle. Elle est la représentation de la mort, ou de la mort du poète absent. Axel refuse d'entrer dans ces lieux et préfère le royaume des morts : la morgue. Il est, donc, plus juste de recevoir l'image de la jambe en prothèse, dans ce moment précis du jeu, comme un emploi allégorique de la mort prématurée du poète ou la représentation de sa présence cadavérique, si ce pied en plastique peut être la métonymie de tout le corps d'Axel. Cette analyse n'est que probable. Le spectateur reste libre d'interpréter cette image de la jambe en prothèse selon son imaginaire propre. L'objet, dans ce cas, sort de sa signification mimétique de la réalité et tend vers l'interprétation artificielle de l'image mentale.

Ces objets sont immédiats et leur présence dépend de celle des personnages qui y sont liés obligatoirement. Ils changent quand les personnages changent et signifient ce que les personnages éprouvent comme sentiments ou comme idées. Ils sont donc temporaires et toujours en déplacement. Souvent, ils appartiennent au champ sémiotico-lexical parce qu'ils sont donnés par le texte. Donc, ils ont une présence lexicale de sens et de signification première et primordiale sur scène. Ils peuvent avoir d'autres sens sur scène, ça va de soi et c'est pour ce travail de mise en scène, qu'on les appelle séméme-objet ; un seul objet peut avoir, grâce à ses traits distinctifs de forme, de matière et de valeur ludique, plusieurs sens quand tel ou tel personnage s'en sert.

Il peut être intéressant de montrer comment l'objet correspond à un sémème, c'est-à-dire à une organisation de sèmes, à chaque trait distinctif de l'objet correspondant un ou plusieurs sèmes. Par exemple, dans l'objet « une couronne de carton » aux traits distinctifs de carton peuvent correspondre les sèmes *théâtre*, *dérision*, *artifice*, *chandeleur*, etc.¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Idem*, p.122.

Fig 11: *Les Vainqueurs*, le personnage de Septime portant en main la jambe en prothèse d'Axel.
Tous les personnages se mettent face au public et s'adressent à lui.



C'est pourquoi le comédien dans son jeu ne se limite pas à nommer l'objet par son nom. Par ses gestes, il en montre les multiples fonctions. Alors, ce n'est pas l'énonciation qui détermine le rapport verbal du comédien avec l'objet sur scène, au contraire, c'est le comédien qui montre la fonction syntaxique de l'objet scénique. Devant une chaise, il regarde un roi et face à une femme déchue et brisée il s'adresse à sa patrie colonisée et violée.

Dans le théâtre de Py l'objet peut recouvrir une double fonction capable de nourrir la théâtralité et de mettre en relief le travail du metteur en scène quant à la fabrication des images que produisent les objets par leurs formes et leurs emplois. Sur scène ces objets jouent un détournement de sens et fonctionnent comme causes et attributs. En effet, dans *Les Vainqueurs*, dans la première scène du troisième acte, chez le Sénateur, l'entrée du Légiste qui tremble très fort avec une casserole qu'il tient à peine aux mains, fait de l'objet « casserole » à la fois une cause et un attribut. La casserole qui tremble et à la fin tombe et salit les vêtements des invités bourgeois politiques du Sénateur montre le comportement d'esclave serviteur du Légiste, d'un côté, mais aussi signifie l'état psychique gravement détruit de ce personnage torturé par sa condition misérable et son avidité pour l'argent. L'objet « casserole » n'intéresse plus le public en tant que vaisselle de cuisine, mais en tant que révélateur de caractère nouveau du personnage et réflecteur de son affect. Le geste psychologique de tremblement de ses mains révèle un déséquilibre et une difficulté de se contrôler. Cette nourriture qu'il propose aux invités est une preuve de la nature de relation avec l'autre destinataire (les invités). Dans ce moment précis et significatif, ce sont les invités eux-mêmes qui deviennent des objets-inanimés-passifs. Ils subissent l'expression et l'action animée par l'objet « casserole » qui devient objet-animé-actif.

LE SENATEUR. Le jeu, la drogue et la débauche, je vous autorise à lui cracher dessus et à le piétiner si cela vous chante, nous verrons s'il est capable de servir cette soupe sans en renverser une goutte, et s'il y parvient il aura droit à ma clémence.

Il est très dépendant de mes largesses ! Mais si l'un ou l'une d'entre vous à la moindre tache, qu'il me la montre et ce sera le coup de pied au cul !

Le légiste renverse la soupe, des gardes se jettent sur lui, les invités sont maculés.

LE LEGISTE : Je me vengerai ! (L.V, 187)

Ainsi, l'objet devient le relais métonymique de la parole absente du Légiste qui ne parle qu'à travers la casserole ou c'est la casserole qui parle à sa place. Tous les autres invités subissent, silencieusement ce que l'objet décide. Ils renoncent totalement sans réagir.

On peut parler d'un objet-sujet, lorsque l'objet scénique devient le centre d'intérêt des comédiens, des personnages, des artistes de la scène et des spectateurs. C'est-à-dire que l'objet n'est plus un simple instrument pour alimenter l'action mais qu'il accapare le pouvoir ludique et domine l'espace de l'action. Il devient un objet colonisateur au profit duquel bougent tous les autres ensembles scéniques. Ce genre de fonction exhaustive n'est pas très courant dans le théâtre de Py, il faut le dire, parce que Py fait du corps du comédien et de la parole toute source génératrice d'action et d'idées. Le metteur en scène ne va pas trop loin au niveau du pouvoir de l'objet. L'acteur doit rester toujours celui qui dit, vit et utilise les objets. Dans le théâtre de Frank Castorf, par contre, on voit comment tout ce qui existe sur scène est sous le pouvoir absolu des objets qui remplissent la scène. Dans La mise en scène de la *Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas, dès le déclenchement de l'action, le spectateur se trouve face à un tas d'objets massifs qui commence depuis le sol jusqu'aux cintres du théâtre de l'Odéon. Tout cet amas de choses forme une anarchie chaotique, une ruine, un désordre dans lequel le corps de la comédienne devient presque invisible, mêlé dans les mille et un objets qui constituent cet abri : casseroles, trappes, cages, caisses, portes, pailles, grilles, lits, chaises, animaux, volailles...etc. Le comédien se montre en tant que microcosme et les objets sont le macrocosme représentant le chaos du monde et de l'univers. Les images représentatives des ruines sont, aussi, nombreuses et répétitives. Les objets dans cette accumulation des formes et des couleurs acquièrent la fonction significative de *détritus*. Par cette condensation au niveau polysémique l'objet ne cesse d'être tantôt la métonymie d'un personnage absent, tantôt la métaphore d'une présence invisible d'une abstraction ou d'une valeur en question (royauté, patriotisme, hypocrisie...).

Dans le théâtre d'Olivier Py, le langage est tellement dense et tellement indispensable à toute action sur scène, qu'on peut le considérer comme objet immatériel rendu visible par l'articulation des comédiens. Tantôt chant, tantôt poème, tantôt prose, ce langage perd son caractère absolument abstrait pour devenir une matière ludique, sensible et intelligible à la fois. Il acquiert ainsi une sensation auditive, tactile et même visuelle. Le comédien qui représente l'homme sur scène est dominé par cette logorrhée qui fait de lui un être de langage purement linguistique. En dehors du langage cet être devient défiguré, manquant, déséquilibré et même « troué » dans le sens du manque flagrant d'un élément vital, qui le maintient debout. La langue devient donc un objet linguistique et matière même de rendre visible la pensée. Cette chosification du langage ressemble, dans son but de revisiter la langue, à celle que Valère Novarina attribue à ses comédiens et ses personnages. Quoique les deux auteurs-metteurs-en-scènes n'aient pas la même Façon d'exhiber cette chosification concrète de la langue sur scène, ils restent parmi les artistes de la scène les plus représentatifs de cette matière langue qui hante l'audible et le visible. Novarina rend hommage à la langue et fait de l'être humain un simple instrument parlant qui subit l'influence physique et psychique des différentes articulations des mots et des phrases. La langue est l'entreprise qui forge les deux dimensions indispensables à l'être : la dimension tactile et la dimension sensible. C'est avec la langue selon Novarina qu'on reconstruit notre rapport à la réalité et aux choses, c'est grâce à elle que se forment, très solides, l'unité cosmique des êtres et des choses et la compatibilité entre le rationnel et le spirituel, entre le tangible et l'intelligible et entre l'auditif et le visuel.

Novarina rêve d'un théâtre à l'image de la science, d'une science qui serait en mesure de mettre en évidence la choséité ontique du langage en même temps que la possibilité d'une expérience sensible de celui-ci (esthésie du langage). Dans cette utopie scientifique du théâtre, il s'agit en fait de montrer que le langage est capable de bouleverser notre découpage habituel de la réalité en catégories intelligibles et sensibles parce que, contrairement aux idées reçues, il

se donne à la sensation non seulement auditive mais également tactile et même visuelle.¹⁴⁵

Pour Novarina, le verbe et le langage ne sont pas des relais, des outils ajoutés à d'autres afin qu'on nomme les êtres et les choses par leurs noms. Ils sont plutôt à l'origine même de ces êtres et choses. Ils sont dans le monde, avec le monde, décident et conditionnent son existence et ses apparences. Le verbe est donc, lui-même, objet qui ne vient ni avant ni après la matière-monde. Mais le monde est verbe, langage et parole depuis sa naissance. L'homme, quant à lui, n'a pas créé le langage même s'il a créé des langues. C'est-à-dire qu'il ne se distingue pas de l'animal du fait qu'il nomme les objets ou les décrit, mais cette parole dont il se sert se souvient du langage et du monde. Le verbe intensifie et approfondit le secret de la matière du moment où il interpelle nos sens : l'ouïe, la vision, le toucher. Le langage, pour Novarina, existe tout de suite et en même temps avec et dans la création :

La parole n'est pas une réalité immatérielle et au-dessus du monde, ajoutée à la matière, un témoignage sur l'univers et la façon qu'ont trouvé certains animaux d'en parler, le monde ne nous a pas attendus, comme des bêtes venues ici-bas, à telle date, rajouter à la création **le langage** : le monde est parlé de naissance. Le langage est d'origine. Il n'est pas quelque chose qu'on aurait gagné sur les bêtes à force d'évoluer mais quelque chose qui va plus loin que toute chose parce qu'il rejoint leur apparition. La parole ne nomme pas, elle appelle (...) Le langage n'a rien à décrire puis qu'il commence. Il n'y a rien qui soit plus au secret de la matière que le mystère verbal. Le monde est un langage, notre parole s'en souvient.¹⁴⁶

C'est pourquoi, comme dans le théâtre de Py, le théâtre de Novarina met en scène une parole libre des limites du sens des mots. Elle échappe à la sémantique et aux images de la langue courante et opte pour concrétiser l'acte même de la parole : ces souffles, cette voix, cette articulation exacte et précise, ce rythme du dire, ce tempo intérieur de la profération, de la diction, de la respiration qui donne naissance aux choses et aux objets,

¹⁴⁵ Renaud PETERS, « Un chosisme du langage », in Louis DIEUZAYDE (dir.) *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Université de Provence, 2005, p.126

¹⁴⁶ Valère NOVARINA, « Devant la parole », in *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 36-37.

à l'espace qui ne vit que par le langage. Ainsi, Novarina, différemment de Py, rompt avec la structure même du drame au sens aristotélicien du terme. Cette intrigue et cette fable qui suivent une courbe ascendante-descendante dramatique, s'avèrent incapables de subvenir aux besoins esthétiques du langage quand il est représenté comme objet du jeu et comme but du jeu à la fois. L'écriture de Novarina remet en question l'état ultime de la crise du drame traditionnel dans ce sens où il rompt avec l'enchaînement des actions et du dénouement conventionnels et reconstruit pour cette langue qu'il adopte, un espace nouveau de communication et de rapport plus profond (originel, c'est-à-dire langage d'avant l'écriture) et plus épuré (sans soucis d'organisations rationnelle et quotidienne des faits et actes) entre les différents personnages. Personnages qui deviennent des porte-paroles ou supports-paroles et qui disent tout « pour ne rien dire ». Le personnage, ainsi, représente un être « troué »¹⁴⁷ traversé par la parole, guidé par elle et agissant selon ce dont elle a besoin. C'est ce qu'il appelle « le langage à l'état natif ». Le comédien n'est plus seulement un performer qui se souvient bien d'un texte à dire, mais il devient un être désarmé et voué entièrement à l'impact de la parole sur son corps. Il signe ainsi sa « défaite de soi » au profit du triomphe du langage. L'acteur se sacrifie entièrement pour incarner le langage :

Comme le verbe cloué un jour à l'espace, l'acteur est l'écartelé du langage mais lui, l'acteur, c'est à l'envers qu'il commet la chose : il s'insoumet à l'image humaine et désincarne, il ne vient pas faire l'homme mais défaire l'homme. Kénotique, homme évidé, il contrefait le Christ, il le double : doublure humaine, troisième Adam, quatrième Adam, Anti-Adam, Adam en bois !blasphémateur et laudateur profond, il montre l'envers de la création dans sa passion comique et dans sa chute de Pinocchio. ¹⁴⁸

Rien n'est plus révélateur que ces écritures novarinienne et pyenne pour affirmer la valeur transcendante de la langue. Transcendante dans le sens où cette langue se libère des limites du circuit de l'information afin d'atteindre l'origine du langage et du verbe divin, originel, plus fondamental qui conditionne notre expérience du monde. Le

¹⁴⁷ Renaud PETERS, « Un chosisme du langage », *loc.cit.*, p.129.

¹⁴⁸ Valère NOVARINA, « L'acteur sacrifiant » *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, 2006, p. 136.

langage et particulièrement la langue, sont des choses immanentes, qui existent matériellement et physiquement en nous et entre nous, à l'intérieur et à l'extérieur de nous. La langue de Novarina n'est plus un ensemble de signes qui indiquent les choses, elle est un ensemble de choses, qui sont les mots. Ces derniers ont leur matérialité particulière et immanente qui fait leur choseité spécifique et c'est aux comédiens et aux metteurs en scène mais surtout au public de les éprouver. Novarina investit les sciences du langage et de la langue et fait de ses recherches et de son écriture un laboratoire d'investigation « antiphysique » et où l'on envisage l'écriture dans sa dimension scientifique comme une « antimatière » ou une « matière d'esprit ». «Antimatière» et «antiphysique»¹⁴⁹ parce que la langue n'est pas une substance liquide ou solide, mais une substance phonatoire et vocale de mélange psycho-organique fondamentalement ancrée dans les corps et âme de l'être humain.

Quant au théâtre de Py, il oscille entre cette matière et le mot, entre l'image incarnée par les mots et les objets qui prennent la place des mots, il y a tout une poésie qui se mêle avec l'action dramatique. Pour mieux expliquer ce kaléidoscope des images des mots et des images des objets et pour mieux analyser ce mariage entre le fonctionnement de la parole et le fonctionnement des objets scéniques dans la représentation observons bien la manipulation des objets dans l'extrait suivant, tiré de *La Servante dans La panoplie du squelette*, Acte IV :

MATAMORE (*en off*). Donnez-moi un balai qui me serve de sceptre.

Entre le Fou Tiroir.

Le FOU: Zut, où j'ai mis le balai ? Bon, tant pis, je prends la lampe.

Le Fou sort.

MATAMORE (*en off*). Donnez-moi une couronne de gâteau d'Épiphanie.

¹⁴⁹ Renaud Peters explique ainsi « (...) Novarina nomme « antimatière » cet état subtil de la matière, de même qu'il nomme « antiphysique » la science chargée de son expérimentation. Le choix de donner à cette science expérimentale le nom d'antiphysique et non pas celui de métaphysique montre que pour l'auteur, l'esprit n'est pas transcendant mais immanent à la matière, et que, par conséquent, il n'est pas à chercher au dehors mais au-dedans même de celle-ci », article cité, p.137.

Entre Tante Jaja.

TANTE JAJA. Zut, où j'ai mis la couronne. Bon tant pis, je prends le seau.

Tante Jaja sort.

(...)

MATAMORE : Quel succès !

Et quelle belle idée de m'avoir coiffé d'un seau !

Ainsi, on ne voit pas l'instant de ma mort.

Et c'est vrai, la mort n'est pas affaire d'instant, elle prend une tangente dans le vivier de verticalité que lui offre le temps (...)

Quelle belle idée de m'avoir donné la servante pour sceptre, ainsi dans ma main roide je tenais la contradiction de ma mort. Tout mon corps froid disait c'est fini dans le point d'orgue où je prenais la pause. Et la lampe, elle, disait, ça ne finira jamais dans le point d'exclamation de sa rectitude.

LE FOU TIROIR. Ca m'est venu comme ça, l'inspiration.

(...)

JEANNE : C'est une très belle idée cette dernière image avec le seau.

(L.S, 409,412)

A travers cet extrait Olivier Py fait des objets et de leur rapport entre eux un langage qui dit ce que les mots ne disent pas. Les objets dans leur situation théâtrale et dans un agencement bien construit disent l'indicible et font voir l'invisible. La logique même qui doit nouer des sens aux objets laisse la place à l'invention de l'instant et de l'immédiat qui peut incarner des images très provocatrices de sens et de significations. Si une couronne cède la place à un seau et que la servante (la lampe) cède la place au sceptre, c'est que l'acteur en tant que performer manipulant des objets est un allégoriste qui laisse librement surgir les images dans le hic et nunc magique du jeu. En effet, dans cet extrait, le balai, le seau, le sceptre et la servante sont des objets qui peuvent revêtir la parole d'un autre aspect spectral de la réalité. La parole s'ouvre alors pour accueillir une nouvelle lumière de visibilité et les objets révèlent et incarnent l'invisible de la langue. Ils révèlent l'invisible grâce à ce pouvoir d'organisation de sèmes que peut avoir l'objet scénique. En effet, la construction des sémèmes (seau, couronne et balai, sceptre) se fait à travers l'action gestuelle et verbale du comédien qui opère la sélection des objets convenables à la transformation sémantique de chaque sème. Dans cet extrait on peut voir comment Matamore, par l'intermédiaire inconscient du Fou, à travers une action spontanée et accidentelle (n'ayant pas trouvé la couronne ni le balai), réussit à construire la combinatoire des éléments signifiants de la scène à jouer. Le sème seau se combine avec la couronne et le sème balai avec le sceptre. Par conséquent, des ensembles signifiants peuvent être montrés à l'aide des articulations sémiologiques des objets :

- a) Un ensemble comportant le sème royauté (sceptre, couronne, roi...)
- b) Un ensemble couvrant les champs sémio-lexical grotesque (balai, seau...)

2) L'ampoule, objet indispensable à toute image : signe complexe ou simple instrument ?

L'ampoule qui éclaire les comédiens dans le théâtre, même après la représentation, s'appelle la servante. Mais cet objet est polysémique et pluridimensionnel. Il est omniprésent et inévitable à toute action. A la fois élément fondamental des lumières, mais aussi objet ludique, personnage, composante de décor, idée sous une forme allégorique et métaphorique. Dans les trois pièces *Les Vainqueurs*, *La Servante* et *Illusions comiques* l'ampoule intervient comme un élément significatif et représentant d'une galaxie de sens. Maintes sont les photographies d'Alain Fonteray qui justifient cette présence d'une absence profonde et pleine de sens et d'idées. L'ampoule éclairée se dresse sur une tige de fer qui la maintient toujours debout. Elle est le soleil qui brille quand tous partent et rentrent se coucher la nuit. Elle résiste à l'obscurité et rappelle que, sans elle, tout est ténèbres. Olivier Py, quant à lui, ne cesse de raconter et rappeler que cet instrument, cet accessoire de tout théâtre, cet objet, le plus souvent oublié par les artistes et les spectateurs et qui reste toute la nuit veiller et surveiller l'espace du jeu, était une source intarissable, génératrice de fables et d'images interminables. *La Servante* est cette pièce qui prend comme point de départ l'histoire de Marthe, une jeune fille qui reste dans le jardin attendre les autres pour lui raconter ce qui se passe. L'ampoule est l'allégorie de Marthe.

Pour ce projet que nous avons d'abord appelé « les vingt-quatre heures », l'emblème de la servante de théâtre s'est imposé à moi. Au début parce que l'objet lui-même m'a fasciné, cette lampe seule au milieu du noir, posée sur un pied, devant le décor. La jeune fille qui attend dans son jardin que les autres viennent lui dire ce qui s'est passé ressemble à cette lampe-là.¹⁵⁰

Mais cet objet est capable de se métamorphoser en personnage pensant et qui, par emploi métonymique, envoie un discours aux spectateurs et autres personnages, quand

¹⁵⁰ Olivier PY, in, Anne Françoise BENHAMOU, « La Servante, Deux entretiens avec Olivier Py », *Le Journal du Théâtre du Maillon*, op.cit, p.74.

l'indicible se manifeste en lumière et silence significatifs. Elle est cette tête qui réfléchit, cette intelligence qui éclaire l'obscurité de l'ignorance. La tête lumière que porte une tige qui représente un corps et qui est témoin de toute l'action humaine. La lampe écoute mais ne parle qu'à travers sa présence réelle qui fait d'elle l'essence même du théâtre de Py. Une lampe qui forme la trinité indispensable à toutes les pièces de Py : lampe-chaise-lit. Cette servante peut aussi prendre son référent dans la réalité de notre vie quotidienne. Elle est cette lumière qui accompagne le mort allongé dans son lit. Les membres de la famille assis sur des chaises à ses côtés. La lampe qui éclaire le « tableau » de ce moment d'adieu. Cette trinité fait de la lampe une forme d'espoir, de résistance, de continuité et de transition, peut-être même d'ascension du monde terrestre au monde céleste et du profane au sacré, c'est-à-dire du monde des apparences, à celui des vérités. La lampe est, donc, un prétexte pour du visible, concret, sensible au visuel, intelligible et indicible. Elle est cet objet qui écoute le silence et qui attend. Le silence du mort est un langage indicible. Il ne peut être écouté que par celui qui médite et pense ce qu'il y a derrière l'image et avant la parole. C'est pourquoi Olivier Py compare la servante lumineuse à Marie et Marthe qui accompagnent Jésus. La patience de Marie, son silence et son attente perpétuelle ont les effets que produit la lampe qui veille les morts dans le théâtre de Py. Cette lampe qui écoute en silence. Une écoute et un silence essentiels et uniques mais indispensables pour dire l'indicible, pour voir l'invisible par les yeux du mort, le souffle du compagnon et le silence des objets et de l'espace.

C'est un emblème que je n'en finis pas d'interroger. Plus récemment est venu s'y greffer un texte pour moi très important, la parabole de Marthe et Marie (c'est dans Luc, X, 12), les deux servantes du Christ dont on se demande laquelle est la bonne : Marie qui ne fait qu'attendre, ou Marthe, qui est dans une espèce de course à la productivité ? Le Christ dit à Marie- ça dépend des traductions- quelque chose comme : tu as pris la bonne part, ou : ce qui est nécessaire est unique. Qui est cette chose unique et qui est la chose nécessaire ? Cette chose que possède (à moins qu'elle n'en soit, plutôt, possédée) celle qui ne fait rien, celle qui écoute le Christ tandis que l'autre travaille ? Le frère de Lacan qui est bénédictin fait une très jolie lecture de cette parabole, une lecture absolument Lacanienne, sur ce que c'est que jouir dans le sens d'entendre :

j'ouïs. Cette bonne servante qui est Marie (mais évidemment Marthe et Marie sont la même personne) dit : j'ouïs, elle est cette incitation.¹⁵¹

On remarque alors que l'ensemble qui lie les objets *ampoule-chaise-lit* dans un même contexte narratif de signification s'avère d'un ordre différent de celui de l'entité qui lie signifiant et signifié dans la langue. Cette dernière, si elle se distingue par l'arbitraire du signe ou du signifiant précisément, cette caractéristique devient modifiée quand il s'agit d'objets sur scène. Parce que, généralement le travail commun des metteurs en scène et scénographe consiste à accrocher, souder, lier, signifiant et signifié, sans pourtant s'enfoncer dans le symbolisme. Dans le théâtre de Py, ces objets acquièrent ensemble un langage qui serait l'essence même d'une parole nouvelle. Un langage qui n'est pas transmis sous forme de *message* comme on dit souvent, chaque fois que le public sort de la représentation d'une pièce contemporaine. Mais un langage qui est la relation continue et répétitive au cours de l'action et au fil des représentations montées. Un langage qui construit une relation justifiée et riche entre les signifiants et les signifiés d'un agencement donné. Donc c'est d'abord un travail de construction : le metteur en scène se trouve sur le versant de ce que ces objets peuvent raconter et signifier dans leur agencement. Tandis que le scénographe et même (ou surtout) l'éclairagiste se trouvent sur l'axe des objets-signifiants : chaise-lit-ampoule. L'accrochage ou l'interaction des travaux communs sont de leur responsabilité commune. Dans le théâtre de Py l'éclairagiste fait de cet agencement un langage du visible. Il faut rendre invisible le visible et rendre visible l'invisible. Patrice Trotter, éclairagiste des spectacles de Py, introduit l'objet ampoule dans le langage des lumières qu'il associe à la scénographie et aux décors. En effet, pour lui l'ampoule est un objet qui permet d'éclairer le personnage et de faire entendre son discours, de rendre son dynamisme et son ampleur plus ou moins importants selon qu'il est plus ou moins proche ou loin de la servante. C'est cette servante qui rend plus ample le langage et l'engagement de tel ou tel personnage avec l'évolution de l'action. C'est à partir de là que le spectateur peut dévoiler le mystère de cette servante qui éclaire tellement fort qu'elle aveugle. Elle représente ainsi le centre de

¹⁵¹ *Idem*, p.74-75.

gravité dans une galaxie de personnages qui déambulent autour et qui sont éclairés selon la tension de lumière. La tension de cette lumière elle-même est capable de revêtir les personnages de leurs valeurs correspondantes dans l'avancement de l'action :

Cette servante elle se cache autant qu'elle se montre, comme l'ampoule sur le plateau. C'est Patrice Trottier, qui crée les lumières de tous mes spectacles, qui m'a expliqué cela : il est très difficile d'éclairer avec des ampoules à nu. Il dit toujours qu'il faut « cacher les sources ». J'aimais bien la formule -« cacher les sources »...-mais je ne voyais pas la nécessité. Il m'en a fait la démonstration avec une ampoule : si on montre la puissance, elle éclaire plus bien sûr, mais elle vous aveugle d'autant. C'est un phénomène optique assez troublant : une lampe qui éclaire autant qu'elle aveugle ! De même, la servante est ce centre lumineux mais qu'on ne peut pas voir ; lumineux comme rien, mystérieux comme rien.¹⁵²

C'est un phénomène « optique » mais aussi « pictural » cette lampe. Cette servante est une question de visibilité et de mise en relief du phénomène de « voir » : voir quoi ? Combien de fois on croit « voir » un tableau, alors qu'en vérité on ne fait qu'à peine le regarder légèrement. La lampe dans le théâtre d'Olivier Py est un emblème à voir comme on voit l'incarnation sexuée du Verbe dans *L'Adoration des mages* de Bruegel. Daniel Arasse dans *On n'y voit rien* fait du personnage de Jésus le centre de gravité autour duquel tournent tous les regards des autres personnages du tableau. Le rôle de chaque personnage est mesuré selon la distance qui le sépare du Jésus. Le roi noir dans le tableau est le seul à avoir de bons yeux, c'est-à-dire à regarder de très près le sexe du Christ dans les mains de la Vierge sa mère, et pourtant il ne voit pas ce qui est supposé être la preuve de l'« humanation » incarnée de Dieu. Parce que, tout simplement, on n'a pas besoin de voir des yeux pour avoir la foi et croire à l'incarnation :

Car, dans cette histoire, l'Adoration des Mages, une affaire de vue, de vision et de mise en visibilité de l'Incarnation sexuée du Verbe, le roi noir est le seul, avec nous, à voir de bons yeux, et, pourtant, à ne pas voir ce qui est supposé devoir être la preuve que l'humanation de Dieu, mystère fondateur de la foi chrétienne, a été accomplie (...) C'est plutôt qu'il n'y a pas besoin de voir cette partie-là *de visu* , de

¹⁵² *Idem*, p .80.

la « toucher des yeux », pour croire à la réalité de l'Incarnation. Beau paradoxe : la peinture est là pour montrer que la foi n'a pas besoin de preuves, visuelles ou tangibles. Mais le paradoxe est dans la droite ligne de l'Évangile. Comme l'a dit le Christ à Thomas qui, pour croire, avait eu besoin de s'approcher pour voir et toucher la plaie : « Parce que tu m'as vu, tu as cru ; bien heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru » (...) Bien heureux nous-mêmes, si nous n'avons pas besoin de preuves tangibles pour croire aux mystères de la foi. ¹⁵³

L'histoire de cette servante est aussi l'histoire de ce paradoxe. Elle est là comme la peinture qui montre que la foi n'a pas besoin de preuves visuelles ou tangibles. Mais le paradoxe est dans la droite ligne de l'Évangile. Il faut donc voir autrement. Olivier Py, lui, a une explication à cet emploi mystérieux de la lampe par rapport à la visibilité des personnages et de leurs rôles :

Avec autour d'elle, des personnages plus ou moins proches qu'elle envoie à travers le monde- comme un système solaire qui se déploie. Ils peuvent construire en s'éloignant les uns des autres du moment qu'ils se savent reliés par ce pôle.

Uzza dans *L'ARCHITECTE ET LA FORET*, est la planète la plus froide- c'est d'ailleurs là que « ça » apparaît de la façon la plus discrète ; Pierre dans *LE PAIN DE ROMEO*, est déjà un peu plus proche de la servante, mais il y a en lui un désir si volontaire d'une profonde spiritualité qu'il en reste encore assez loin- et puis il lui manque un corps ; Nour se rapproche de plus en plus du foyer obscur, sacré, dangereux ; Oreste est tout entier dans l'effort de la transmission, il essaie désespérément de se faire entendre, au point de se mutiler en piquant de grosses colères ou en parlant beaucoup trop longuement, jusqu'à ce qu'on lui dise ; oui, oui je sais de quoi tu parles...En fait, très peu de choses le séparent de la servante. Elle a l'avantage sur lui de n'avoir pas besoin de parler pour être entendue.

J'ai découvert que même Matamore était en rapport avec la servante. Il est ce discours honteux, cette parole honteuse qui se cache sous les grimaces et les pitreries, parce qu'elle a désespéré de se faire reconnaître. ¹⁵⁴

¹⁵³ Daniel ARASSE, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Folio essais, 2011, p. 83-84.

¹⁵⁴ ¹⁵⁴ Olivier PY, in, Anne Françoise BENHAMOU, « La Servante, Deux entretiens avec Olivier Py », *Le Journal du Théâtre du Maillon*, op.cit, p.80.

C'est ainsi que la servante, surtout avec la chaise et le lit, arrive à construire un langage. C'est ça le langage indicible et l'image indicible qu'elle évoque au spectateur qui regarde mais qui est perpétuellement invité à réfléchir et méditer avec le metteur en scène, le scénographe et l'éclairagiste. Chacun a une responsabilité et une tâche qui lui incombe.

L'une des plus récentes créations de Kristian Lupa¹⁵⁵, *La Cité du rêve* qui est une adaptation du roman *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, contient un personnage principal nommé Lampenbogen qui veut dire « arc de lampe » en français. Dans le tableau de traduction du polonais au français, le metteur-en-scène choisit d'expliquer le sens de cette onomastique au spectateur comme pour le justifier. Le personnage sur sa chaise, en veillant la mort de la femme de son ami artiste peintre « Patera », qui est allongée dans son lit et éclairée par une simple lampe qui descend du haut sur les deux personnages, dit dans une conversation d'adieu : « Avec l'âge on finit par rassembler à son nom ». C'est l'âge où on découvre que la Cité du rêve de Patera s'avère illusoire. C'est l'âge du savoir et de la maturité. La lampe est cette lumière qui illumine les personnages. Dans la pièce de Lupa, comme dans *La Servante* ou *Les Vainqueur* de Py le spectateur assiste à plus de six heures de spectacle et les personnages sont en voyage pour l'Expérience et la réalisation du rêve. Heureux celui qui reste près de la lampe car, très loin d'elle, les autres seront consumés par les illusions.

On apprend qu'un riche Américain entend racheter l'Empire du rêve. S'ensuit une lutte à mort entre les deux adversaires. Patera y périt, l'artiste revient en Europe quasiment fou.

Krystian Lupa en tire une grande allégorie sur ce genre d'utopies promettant une vie meilleure, sur l'Antéchrist et sur les Faux Messies.¹⁵⁶

Cette allégorie ressemble beaucoup à celle de Py dans *Les Vainqueurs*. L'Arcadie dont rêvaient Ferrare et Axel, n'est ce pas une cité du rêve ? En effet, le texte et la parole prennent une place prépondérante dans les deux théâtres. Aussi, le même ensemble (*lampe-chaise-lit*) rappelle deux imaginaires fondés sur un nouveau langage codé et

¹⁵⁵ *La Cité du rêve*, Création de théâtre de la Ville de Paris, le 07 Octobre 2012,

¹⁵⁶ François REGNAULT, « Grandeur et Décadence de *la Cité du rêve* », in *Théâtre de la Ville- Paris, Saison 2012-2013*, (dir.) Emmanuelle Demarcy Mota, éditions Mairie de Paris, p .11.

hanté par une réalité en décadence, menacée par l'apocalypse éminente. Le spectateur, en ce moment précis de réflexion et de réception d'image, est provoqué et intégré forcément dans la construction de ces images, invité sans cesse à reconstruire sa fable, à se souvenir de son expérience dans la vie qui oscille tout le temps entre les rêves et les réalisations des rêves, entre illusion et vérité et entre art et pensée. Dans *La Cité du rêve* de Lupa, Lampenbogen se met à prendre un ensemble de photos successives avec un appareil photo. Il range les acteurs devant la rampe des spectateurs. Il se met au centre de la scène et il prend la photo. Quand la photo prise s'affiche sur l'écran, on ne regarde que les acteurs les uns à côté des autres et tout le théâtre est vide : uniquement les acteurs et les sièges de la salle du théâtre de la ville de Paris qui apparaissent vides. Choc. Puis, le même personnage reprend une deuxième fois la même photo avec les mêmes personnages. Quand la photo s'affiche une deuxième fois sur l'écran, on découvre cette fois-ci qu'il n'y a dans la photo que les spectateurs, uniquement les spectateurs sans la présence d'aucun personnage dans la photo. C'est étrange, deuxième choc. A ce moment précis, le personnage du Docteur entre rapidement, rejoint les autres personnages en criant : « c'est la catastrophe, c'est apocalyptique. ». Ainsi, se termine le premier acte et le noir domine la scène.

Le personnage du Docteur, ici, rappelle par cette phrase qu'un théâtre avec acteurs et sans spectateurs (comme dans la première photo), ou un théâtre plein des spectateurs et sans acteurs (deuxième photo) est, en réalité, une catastrophe parce que ça annonce la mort du théâtre et la mort des deux éléments vitaux du spectacle : l'acteur et le spectateur qui font l'exercice du regard, l'essentiel de tout théâtre.

Loin de toute idée de comparer le théâtre de Py et celui de Lupa, c'est le langage du théâtre contemporain qu'on essaie de déchiffrer en faisant cette réflexion sur les deux mises en scènes et leur rapport avec le spectateur et la question de l'image. On veut montrer que c'est le spectateur qui, dans le théâtre contemporain, crée l'image, ce ne sont plus les artistes sur scène. Ce que font ces derniers n'est que proposition de construction d'images. Les images se créent dans les mémoires, regards et émotions des spectateurs qui les reconstruisent. Dans *Les Vainqueurs*, Axel, après un long monologue qui décrit sa traversée dans la forêt, se met face au spectateur et parle avec lui comme s'il avait conscience que c'est par lui, spectateur, que toute la scène est créée et c'est lui

qui doit en être le premier responsable, même s'il ne dit rien. C'est, aussi, le même langage scénique que celui de Lupa et qui met en relief le spectateur dans la création de la fable et des images.

AXEL : Et toi, toi mon unique spectateur, toi que le sourire avait emmuré dans le malheur, toi qui pouvais comprendre, toi tu es près de moi encore et tu ne dis rien. (L.V.160)

3) L'écriteau et la graphie scénique : mot ou image ?

Alfred Jarry, en 1896, dans son article *De l'inutilité du théâtre au le théâtre*¹⁵⁷, explique l'emploi des écriteaux sans se référer aux décors de théâtre élisabéthain. La technique des pancartes est, en effet, une idée faite pour élargir l'imaginaire des spectateurs et l'emmenner vers d'autres modes de réception. Un tel processus est, en vérité, une invitation à rendre hommage à la parole et aux mots comme éléments non seulement linguistiques mais aussi une manière d'appropriation du visuel annoncée par l'image des chiffres et des lettres. Laquelle image enrichit et oriente même l'interprétation des spectateurs et attise leur invention de sens et de signification. De l'autre côté, les acteurs trouvent, grâce à cette couleur d'indications scéniques, d'autres articulations de jeu dans le rapport fondamental qui lie animé-inanimé, objet-écrit, espace-écriteau. Ces articulations participent tous au bouleversement que reçoit le spectateur provoqué par l'oscillation entre réalité et fiction, illusion-désillusion, comédien-personnage et enfin société-théâtre.

Comme le souhaitait aussi Mallarmé, Jarry met en scène l'acte même de la lecture, les processus psychiques qui président à la formation du sens. Il fait des spectateurs des lecteurs. La lecture des pancartes « *une caverne dans la montagne* » ou bien « *une caverne en Lituanie. Il neige* » détermine une actualisation de certains éléments visuels de la toile de fond. Elle met en relief

¹⁵⁷ Jean-Pierre RYNGAERT et Ariane MARTINEZ (dir.), *graphies en scène*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2011,p.16.

le processus de sélection qu'effectuent les spectateurs, auquel s'ajoutent une activité de combinaison et un travail d'interprétation et d'invention.¹⁵⁸

Ce devenir image de l'écrit ressuscite alors d'autres enjeux fondamentaux au sein de la parole théâtrale moderne. Cette parole, à son tour, redessine, ainsi, une double ligne de fuite qui explique sa spécificité étant, simultanément, mot et image. D'une part, elle reflète l'impact de la communication, du poids de la vie urbaine et de l'instabilité économique, et, d'autre part, elle montre l'impuissance du mot et de la langue de l'individu moderne et postmoderne dans son rapport avec soi-même et avec le cosmos. Grâce à cette image de l'écrit visible, le symbolique dans la société industrielle resurgit comme pour recycler une communication, peu ou prou, vidée de réflexion et de profondeur, vers une communication qui interpelle, encore mieux grâce à cette symbolique, les pouvoirs de la raison et les plaisirs de l'imaginaire.

L'espace scénique comme l'espace plastique se charge de mots, de lettres, de chiffres et de signes, déplaçant les enjeux de la parole théâtrale selon une double ligne de fuite : le mime des nouveaux modes de vie liés à la concentration urbaine, à la communication et aux mutations socio-économiques, d'une part ; la crise de confiance dans la capacité de langage à dire le moi et le monde, d'autre part. Le devenir image de l'écrit participe ainsi simultanément d'une réinterprétation ludique ou critique de la réification des échanges symboliques dans la société industrielle, et d'une mise à l'épreuve des pouvoirs de la raison et de l'imaginaire face à cette dernière.¹⁵⁹

La scène est donc littérisée pour mieux mettre en valeur la faculté de penser le Moi et le monde et non pas de les regarder seulement. L'image du Moi et du monde sort, ainsi, du tautologique et accède au mental curieux et connotatif. Voilà pourquoi la pancarte ou l'écrêteau, en tant qu'intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, entre le concret et l'abstrait, est et reste un rappel au spectateur que ce qu'il regarde n'est qu'instantanément illusion et que ce qu'il en déduit est permanent et constant. Cela n'empêche pas que l'information véhiculée par l'image de l'écrit puisse revêtir, à son

¹⁵⁸ Alice FOLCO (dir.), Bérénice HAMIDI KIM, Didier PLASSARD, Séverine RUSSET, Diana SCHIAU-BOTEA, Armelle TALBOT et Julie VALERO, « Le mythe des écrêteaux », in Jean-Pierre RYNGAERT et Ariane MARTINEZ (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2011, p.18.

¹⁵⁹ Didier PLASSARD, « Images de l'écrit sur la scène des avant-gardes », *Ibidem*, p.19.

tour, un aspect non politique ou épistémologique, mais, au contraire, un aspect purement esthétique.

Une telle information esthétique intègre l'élément formulé, comme stimulus de l'ordre affectif chez le spectateur.

Voilà l'une des caractéristiques fondamentales du théâtre épique, qui, en dépit de sa fonction didactique forge et prône dans sa totalité, la part esthétique qui met en relief l'affectif soudé avec le réflexif, le sentiment avec la raison et la distanciation avec l'identification. L'annulation de l'un ou de l'autre de ces caractères rejettent la représentation loin des regards du spectateur conscient de son être cérébral et sentimental à la fois.

Le fait de « mêler aux éléments formels des éléments formulés » peut enfin revêtir une fonction esthétique, non mêlée d'enjeux épistémologique ou politiques, y compris une fonction esthétique fondée sur l'émotion et la recherche du spectaculaire.¹⁶⁰

Qu'il soit écrit ou proféré, le mot trouve, au théâtre, d'autres enjeux de se manifester comme un outil pluridimensionnel d'échange d'affection et de communication cérébrale de concepts. Face à cette écriture visible on ne sait qui parle, qui émet le message et qui le reçoit. Est-ce que c'est le metteur en scène qui parle aux spectateurs ? Ou l'acteur à lui-même et aux spectateurs en même temps ? Dans le cadre de ce rapport de la scène avec la salle, un besoin urgent chez le metteur en scène qui veut s'affirmer en tant que l'auteur-rhapsode (Jean-Pierre Sarrazac) à travers un double geste de monteur-montreur du texte. Avec un tel montage de panneau et une telle monstration de l'acteur, corps graphité et écrit corporalisé, le metteur en scène assouvit toutes les possibilités de rendre théâtrales la narration et la vie scénique. Il fait, ainsi, du spectateur le seul réceptacle d'images et des idées, rassemblant, afin d'atteindre son but, espace de texte et espace de la scène en même temps.

On peut dire qu'il y a deux types d'écriseaux : aphoristiques et littéraires.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 25.

Dans les mises en scènes, ces écriteaux surgissent, tantôt de la même production et sont ainsi concurrents, tantôt ils restent extérieurs à l'œuvre et rivalisent les uns avec les autres. Ils sont donc énoncés *exogènes*. Ils rivalisent avec les propos de l'auteur. D'autre part, on peut les distinguer selon qu'ils sont des panneaux « dialogiques » et d'autres « extra dialogiques ». En effet, le rapport que ces graphies établissent avec le discours de l'acteur est tantôt direct, c'est-à-dire que les mots transcrits sur les pancartes pourraient s'intégrer dans la conversation des personnages et participent à la continuité dramatique par leur impact. Par exemple, l'enseigne accrochée en haut de la première scène de l'acte premier de *La Servante*. Elle contient la phrase « *Ca ne finira jamais* » et est dialogique parce qu'elle fait partie du dialogue de Marthe qui parle d'elle et qui explique sa présence :

MARTHE : Ca ne finira jamais.

La phrase n'est pas imprononçable. Elle peut s'écrire et l'on peut en faire une enseigne.

'Cela ne finira jamais'' est l'enseigne d'un refuge de montagne (...)

(L.S.19, 20).

Les pancartes que portent les personnages dans *Illusions comiques*. Lors du débat sur le théâtre entre les critiques, spectateurs et praticiens de la scène, on trouve des pancartes qui identifient le statut de l'intervenant chaque fois qu'un personnage parle. Parmi ces pancartes on lit « un révolté », « un moraliste », « un spectateur de gauche », « un théâtral », « un analysé », « un directeur de théâtre », « une mère de quatre enfants », « un philosophe »... Ces pancartes sont descriptives et donnent l'identité de chacun de ces personnages qui interviennent joués par les mêmes acteurs : Michel Fau, Olivier Balazuc et Philippe Girard. On les considère comme des panneaux dialogiques parce qu'ils sont intégrés dans le dialogue et les rapports entre les personnages. Par contre, des enseignes lumineuses dans *L'Apocalypse joyeuse* par exemple « J'aime la nuit autant que le jour », ou l'enseigne dans *Le Soulier de Satin*, « Dieu écrit droit avec des lignes courbes », ne sont pas intégrées dans le dialogue et sont là pour meubler un espace et évoquer une atmosphère, une intimité entre le spectateur qui regarde et les acteurs qui jouent. Ces enseignes sont dites « extradialogiques » parce qu'elles restent en dehors du dialogue des personnages et sont seulement destinées au spectateur. Quant à ces écriteaux, suspendus au cou des acteurs, outre le rapport non naturaliste qu'ils

établissent avec les spectateurs, ils nouent un pacte politique entre acteur et spectateur par les rapports de force que les acteurs échangent entre eux et les spectateurs. Ces rapports de force sont symboliques et font baigner la scène et la salle dans une conversation de questionnement perpétuel sur le sens du pouvoir, de la loi et de l'activité des mots. Serait-elle une invitation pour redéfinir le statut de l'acteur qui porte un message politique dangereux à un public de mémoire ? Une mémoire qui revient comme un monologue introspectif que le comédien génère en lui ? Un public qui écoute avec ses yeux et qui regarde avec ses oreilles ?

Parfois la graphie vient non pas doubler la parole de l'acteur mais la dérober. Le personnage étant incapable de parler, ou choisissant de ne plus dire un mot (par déception de l'incapacité de dire vis-à-vis ce qu'il faut exprimer), la communication écrite se substitue à la communication orale. Dans ce cas, l'image du personnage et de la pancarte transmet la tension qui couvre les deux puissances du silence à entendre et de la parole à voir. En effet, dans l'acte IV et à la fin de la scène 4 de *La Couronne d'Olivier* dans *Les Vainqueurs*, le personnage de Ferrare ne trouve plus les mots capables d'exprimer son état de désespoir et de chaos après la mort d'Axel. Il préfère l'écriture et la graphie pour transmettre un message à l'autre qui regarde, mais peut-être, n'entend pas bien.

Ferrare écrit sur un carton « Prenez ce cœur », il accroche la pancarte autour de son cou puis se pend. (L.V, 280)

L'écriture objet dans ces moments de la pièce tend à être l'écriture-costume et l'écriture accessoire de base pour le comédien à corps nu, à corps ensanglanté. L'écriture seule, support d'un non-dit, quand même transmis, quand même rendu visible, quand même rendu audible sans voix. Voilà toute la force d'une image qu'on écoute. Un corps agonise et qui pousse son dernier souffle, habillé par les mots. Une image qui fonctionne comme « trace ». Trace qui révèle différentes strates et images sédimentaires, accumulées, trace qui évoque la puissance de la mémoire, trace.



Fig 12: *Illusions comiques*, Olivier Balazuc dans le rôle d'Un Moraliste.



Fig 13: *Illusions comiques*, Michel Fau dans le rôle d'un spectateur de gauche.



Fig 14: *Illusions comiques*, Philippe Girard dans le rôle d'un révolté.



Fig 15: *Illusions comiques*, Communication entre la scène et la salle. Les mots gagnent l'espace des spectateurs par le biais de la pancarte.

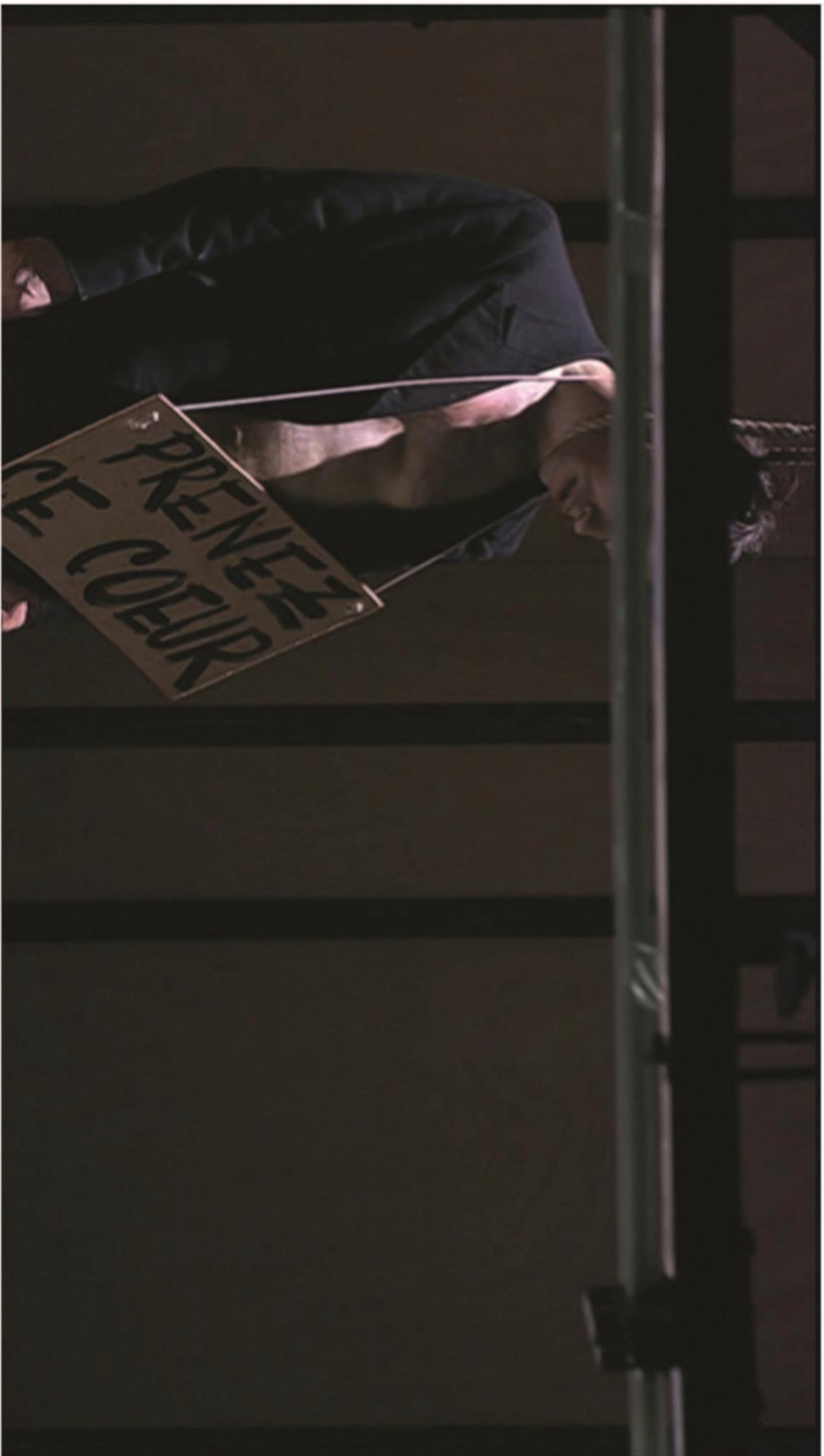
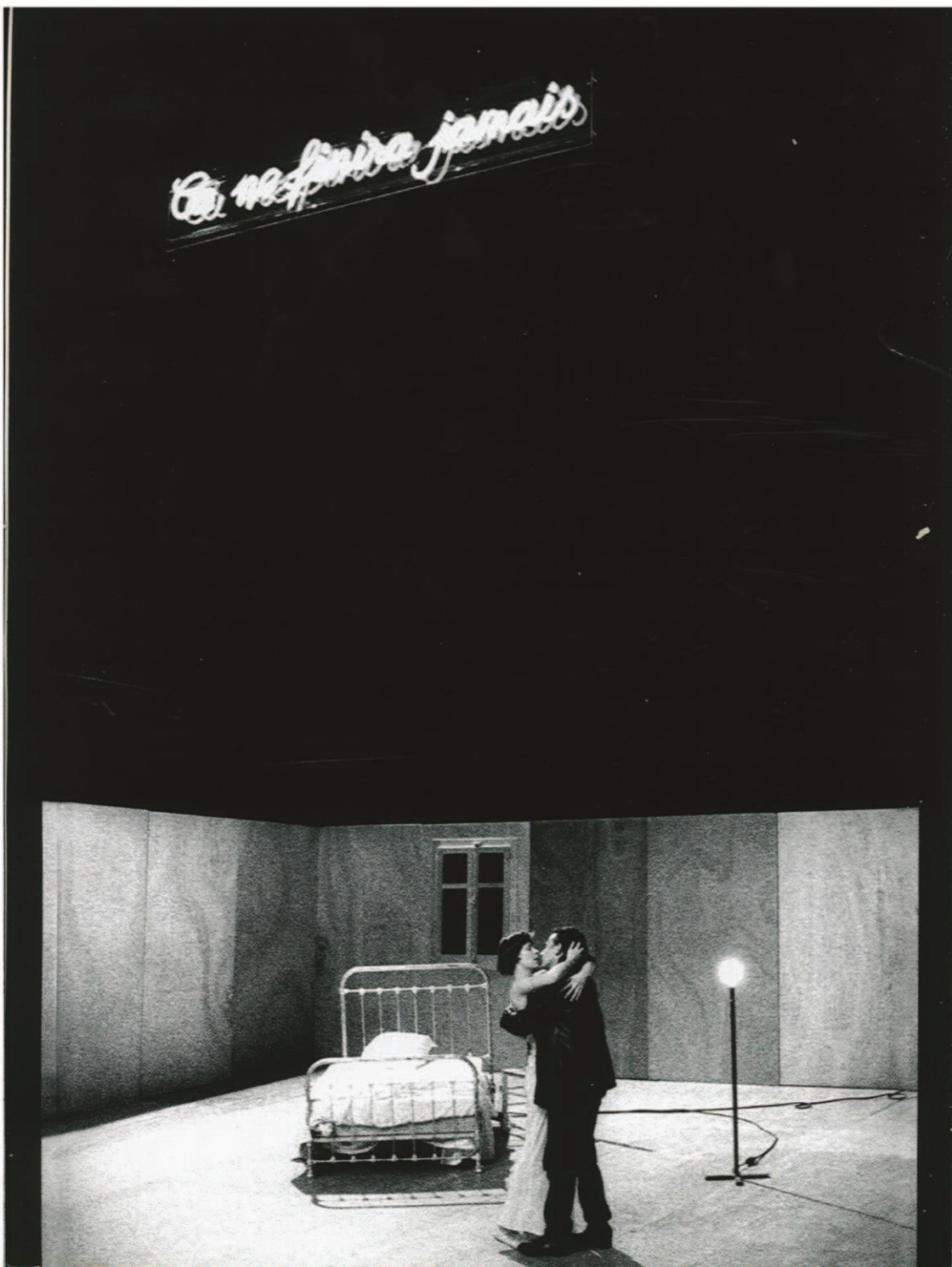


Fig 16: *Les Vainqueurs, La Couronne d'olivier;* Nadhim Boudjenah dans le rôle de Ferrare



Photographie: Alain Fonteray

Photo 10: *La Servante: (ouverture) Incitation suprême*, Les personnages: Marthe et Pascual dans la chambre de Marthe en présence de la servante.

des mots c'est-à-dire du texte et du poème après la disparition du corps.

Le corps sert comme espace de projection et la graphie sert la radiographie en scène. La notion du contraste entre l'action sur scène et le mot écrit, renforce la tension de ce moulage du corps et du mot et évoque chez le spectateur un effort pour déchiffrer l'énigme du contraste.

L'impossibilité de tout voir et l'impossibilité de tout lire, incitent beaucoup de metteurs en scène à avoir recours aux graphies et écriteaux pour enfin remodeler les différentes catégories de l'exercice du regard et les différentes formes de réception entre la sphère des acteurs et celle des regardants.

Mais au théâtre, il ne s'agit pas toujours de lire pour mieux voir. Les graphies qui envahissent la scène contemporaine peuvent aussi inviter le spectateur à déplacer son regard. Elles le détournent d'éléments traditionnellement centraux, notamment les acteurs, pour lui suggérer d'autres modes d'intelligence du spectacle ou lui offrir d'autres points d'accroches imaginaires et émotionnels. En ce sens, les graphies contribuent à déconstruire les rapports hiérarchiques traditionnels entre les éléments présents sur scène. Le spectateur, qui ne peut tout voir et tout lire, est amené à opérer sa propre sélection parmi les éléments : les graphies tendent aussi à diffracter la réception. Il s'agit dès lors de lire pour voir autrement, et pour voir différemment des autres spectateurs : L'impossibilité de tout lire et de tout voir invite chacun à construire sa propre vision et sa propre lecture, nécessairement singulières. ¹⁶¹

Ceux qui regardent peuvent être guidés ou orientés vers un mode de lecture précis que le metteur en scène veut mettre en relief. L'emploi épigraphique intervient dans ce contexte de nouvelle réception. En effet, cette épigraphe peut indiquer au public ce qu'il doit voir. Politique ou intellectuelle, cette inscription graphique s'avère, dans le théâtre contemporain, très récurrente. A titre d'exemple, dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel, le metteur en scène Olivier Py suspend en haut de l'espace scénique, un néon lumineux qui fait briller en lettres de couleurs rouges une épigraphe traduisant le proverbe portugais qui ouvre la pièce de Claudel « *Deus escreve direito por linhas*

¹⁶¹ Jonathan CHATEL, et Hélène KUNTZ, « Lire et voir (Réception) », in J-P .RYNGAERT et A.MARTINEZ(dir.) *Graphies en scène*, op. cit, p.129.

tortas » ce qui veut dire « Dieu écrit droit avec des lignes courbes ». Cet énoncé lumineux influe sur la réception. Jonathan Chatel et Hélène Kuntz estiment que cet énoncé intervient dans l'évocation d'un univers mystique au niveau de la réception. Ils déclarent :

(il) suggère l'existence d'un principe supérieur, d'une instance transcendante qui assure l'unité et la cohérence profondes de la représentation, où elle introduit une dimension mystique.¹⁶²

Cette phrase comme écriture fixe, inchangeable, statique, s'affirme dès le début pour inscrire les spectateurs, d'ores et déjà, dans le regard précis du passage vers l'au-delà de la parole. Le regard attiré vers le haut et le vecteur de la réception verticale, intensifient le sens du sacré et le rapport au divin. Le matériel cède la place et invite l'auditoire à voir l'immatériel, l'humain opte pour le divin et le regard se détache du terrestre pour joindre le céleste, à travers cette lumière d'une écriture suspendue en l'air.

Parce que l'écrit s'impose par sa permanence et sa fixité, il lui revient en effet de superposer au déferlement des paroles et au foisonnement des images un principe unique et stable. Parce qu'il surplombe le spectacle, il attire l'attention du spectateur vers le haut, et cette aimantation ascensionnelle du regard désigne la verticalité comme direction où chercher la vérité de l'événement théâtral.¹⁶³

Entre le rythme de la phrase et le rythme de l'image, l'écrit reste une voie d'accès à l'intériorité des personnages qui ne peuvent nous paraître que de l'extérieur. Mais l'écrit est aussi voie d'accès à l'intériorité de l'imaginaire des spectateurs. Quand l'écrit tend à l'illisible, au flou, au contraste, il n'impose plus le sens de la représentation mais laisse l'occasion au regard individuel de chaque spectateur de proposer sa lecture propre et autonome.

Lorsqu'elles tendent à l'illisible, les graphies n'imposent plus le sens de la représentation mais laissent à chacun le soin de construire sa propre lecture et sa propre vision, faisant du théâtre le lieu d'une interaction entre un regard commun et

¹⁶² *Idem*, p.131

¹⁶³ *Idem*.

un regard intime : l'écrit contribue à diffracter la réception du spectateur, à diviser le public, pour peut-être mieux la rassembler dans le plaisir du théâtre.¹⁶⁴

Dans son livre *Olivier Py, Épopées théâtrales*, Alain Fonteray a photographié l'enseigne qui portait le mot « silence » dans un moment de la pièce *La Servante*. Cette photo est un exemple où l'on peut voir l'abstrait, le silence et la mort. En effet, l'espace ne contient que quelques accessoires : l'enseigne accrochée en haut, le mur qui coupe l'espace en deux plans : horizontal et vertical. La servante et le corps humain du personnage. La mise en contraste est très forte entre verticalité annoncée par la hauteur du mur, la tige de la servante, l'enseigne lumineuse en haut de la scène, et horizontalité révélée par le parterre, le crâne en avant plan et la moitié du corps du personnage qui s'assoit en signe de méditation. On peut en conclure que c'est un paradoxe renforcé par le conflit entre la lumière qui se dégage de l'appareil photo et les lumières intenses que projettent l'enseigne et la servante. Ce qui donne une forte tension lumineuse qui part de l'ampoule sans qu'on puisse voir l'ampoule. On est pourtant subjugué par l'opposition forte qui réunit clair et obscur dans cette image qui reflète ce conflit entre jour et nuit, parole et silence, sacré (la mort) et profane (le corps humain), terrestre (parterre) et céleste (lumière intense et regard vers le haut). La solitude de la servante dans cet espace quasiment vide et la posture du corps en méditation impliquent l'image dans un espace sonore qui s'impose. On pourrait dire que l'observateur de cette photo entend bien le son du silence qui est rappelé par le mot éclairé de l'enseigne. Alain Fonteray dit toujours qu'il cherche, en photographiant le théâtre, à photographier le son. Devant cette photo il déclare :

Là, on a le silence écrit en lettres de néon et, en tout cas, si on ne voit pas le silence dans cette photo, on va l'entendre comme le prédit d'un silence. La servante est placée en jeu, elle joue. Le reste du spectacle s'intitule *La Servante*, ce n'est pas pour rien. Mais, quand une servante est placée sur un plateau du théâtre, là il y a effectivement silence. Elle est seule au milieu de la scène et, en fait, elle est peut-être, la représentation et le souvenir de tout ce qui s'est passé la veille.¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Idem*, p.147.

¹⁶⁵ Alain Fonteray, entretien avec H.Mani, 9 Janvier 2012, à Odéon Théâtre de l'Europe, op, cit.

J'aime la nuit autant que le jour



Photographie: Alain Fonteray

Photo II : L'Apocalypse joyeuse : Le lit de la mort, entouré par les squelettes
La servante est présente-absente par le biais de la lumière

Conclusion.

L'écriture scénique d'Olivier Py témoigne d'une déhiérarchisation entre texte, scénographie et mise en scène. En regardant de près la représentation on remarque que la scénographie, la musique et le texte ne se distinguent plus. Cependant, la scénographie étend son pouvoir autant qu'elle perd sa spécificité. Elle fait des corps des acteurs le support de toute l'émergence de la parole et fait de celle-ci la source productrice d'images et de figures. On passe alors d'un texte enchevêtré qui fait corps avec les images des ruines à une dissolution des corps des acteurs dans les images. La virtualité du fantasme créé par la parole et les décors qui la concrétisent. Le sens dans ce contexte paraît le plus loin possible d'un travail de montage qui lie les images entre elles ou d'un effort de conciliation qui lie les mots avec les images. Par conséquent, le spectateur assiste à une scénographie qui n'explique pas le texte ni n'intervient dans son interprétation. Elle propose des espaces d'imaginaire visuel mi-réels, mi-fantasmés, capables de fournir des champs de réflexion et de sensibilité intense afin d'aborder l'enchevêtrement du texte, la superposition de ces différentes parties et leur relative illisibilité. Passant de la proximité de la scène et de la salle, chère au théâtre épique, à la promiscuité des espaces réels et fictifs, tiraillé entre les espaces de la représentation et les espaces du récit, Olivier Py aborde la mise en scène du côté de l'inconscient qui fuse de son texte pour rejoindre l'inconscient du spectateur qui regarde. Regard perçant de l'inconscient hanté par le souvenir et les images mentales individuelles qui l'habitent. Discrètement cette scénographie provoque la mémoire et laisse le regardant libre d'agir mais bouleversé et sans cesse dérangé dans son intimité de penser et de sentir. Par son aspect monumental et sa construction gigantesque, le décor dans le théâtre d'Olivier Py tend à révéler la solitude de l'être microcosme, désarmé, lancé dans la jungle d'un univers macrocosme qui le menace, l'angoisse et l'écrase. La lutte du poète Axel pour achever son œuvre, l'amour de Ferrare, le projet du Sénateur et la naissance de l'Arcadie comme projet de démocratie et de liberté sont tous des projets qui chutent dans l'échec et le chaos. Toute l'écriture scénique est basée sur cette malléabilité du décor qui, sans illustrer un sens déterminé dans le texte, ouvre d'autres possibilités de rendre la parole visible, de modifier la logique spatiale selon le plaisir de voir. Voir le

mouvement de construire/déconstruire concernant l'espace du jeu. L'image est donc basée sur ce mouvement de métamorphose perpétuelle et de fabrication des espaces multiples à la manière d'un puzzle. Le scénographe fournit ainsi une grammaire de fabrication d'espace qui la voit favorable au texte et au jeu des acteurs et c'est au metteur en scène de conjuguer cette spatialité selon le temps, le rythme et la musicalité qui l'ornementent.

Pierre André Weitz : Alors, le scénographe n'est pas un décorateur. Le scénographe propose des espaces, à l'intérieur duquel on peut faire une mise en scène. Voilà.

Olivier Py : C'est-à-dire qu'il apporte en quelque sorte, la grammaire, et ce serait à moi, le metteur en scène, de l'utiliser. Mais, en général, je travaille de manière beaucoup plus dialectique avec les acteurs, donc je n'ai pas l'habitude d'imposer une idée. Et puis, de toute façon, je suis aussi éclairagiste, donc, c'est quand même moi qui ai le dernier mot. ¹⁶⁶

On constate que la scénographie dans le théâtre d'Olivier Py a sa place fondamentale, elle est conçue comme un lieu dédié à la parole et au silence. Restant au service du texte et de l'émergence de la parole, la scénographie, la mise en scène et le jeu de l'acteur conduisent, ensemble, le regard et l'attention des spectateurs vers la joie de la réflexion, la joie de la recherche de la connaissance et de la vérité. Le théâtre de Py est un lieu d'échange et de communication entre les différentes composantes de la scène et de la salle : les spectateurs. Un théâtre qui implique le spectateur à toutes les articulations de la représentation pour les reconstruire selon son imaginaire intime, selon les images qui restent dans sa mémoire, selon son vécu qui trace son monde intérieur. Le lisible du texte se traduit par un visible scénique étrange car il provoque à l'intérieur de l'âme humaine des vibrations de souvenir, des échos entre extérieur et intérieur, des cris inouïs, tantôt de joie, tantôt de souffrance, à chacun son intimité qui parle en lui. La *déconstruction* reste la caractéristique principale qui couvre aussi bien le texte que la scène. Ce terme ne veut pas dire destruction dans le sens de « casser », mais il propose au spectateur, acteur et metteur en scène contemporain une nouvelle façon de voir,

¹⁶⁶Olivier PY, in, *Une journée autour du Soulier de Satin de Paul Claudel*, op.cit, p.254.

d'écrire, de recevoir et de s'exprimer. Elle n'est pas seulement un effet de distanciation dans le sens du théâtre épique brechtien puisque celui-ci s'inscrit encore dans la représentation mimétique du réel confrontée au réalisme critique qui crée la distanciation. Mais la déconstruction dépasse l'effet de distanciation par le questionnement de cette représentation au niveau de sa logique, au niveau de son texte, au-delà des relations de cause-à-effet, au-delà de sa forme et de son contenu, au-delà de son langage dramatique. C'est plutôt chercher et contempler l'impact de la représentation sur le spectateur, c'est être sensible à d'autres horizons de voir et de sentir qui s'incarnent consciemment ou inconsciemment dans cet espace de jeu créé par tous les artistes en même temps. Grâce à cette notion de « déconstruction » on peut dire que l'écriture scénique d'Olivier Py s'installe tantôt comme un ensemble bien organisé de signes tantôt comme un événement sans limites, destiné à être plus libre que l'artiste lui-même ne l'a imaginé. Afin de nous décrire ce dépassement de la mise en scène au-delà de la représentation et de la volonté des artistes, Patrice Pavis nous propose de lire cette conversation entre Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco. Cette dernière fait de l'acte de « déconstruction » un travail de la pensée inconsciente.

Un travail de la pensée inconsciente (« ça se déconstruit »), et qui consiste à défaire sans jamais le détruire un système de pensée hégémonique ou dominant. Déconstruire c'est en quelque sorte résister à la tyrannie de l'Un, du *logos*, de la métaphysique (occidentale) dans la langue même où elle s'énonce, avec l'aide du matériau même que l'on déplace, que l'on fait bouger à des fins de reconstruction mouvantes. La déconstruction, c'est « ce qui arrive », ce dont on ne sait pas s'il arrivera à destination, etc. ¹⁶⁷

C'est dans ce sens que les lecteurs et spectateurs trouvent dans ce théâtre des inspirations diverses de plusieurs périodes de l'histoire de théâtre. De l'antiquité on se trouve devant le répertoire grec et la mythologie grecque : l'Arcadie, Oreste, Orphée, Dionysos, Zeus, Eros...Du baroque on peut citer Roméo, et l'allégorie inspirée du drame baroque allemand. De Molière on se trouve face à ses personnages d'Arnolphe, Agnès...Jusqu'aux personnages qui nous rappellent l'écriture de Jean Genet comme

¹⁶⁷ Jacques DERRIDA et Elisabeth ROUDINESCO, « *De quoi demain...Dialogue* », cité par Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007, p.160.

Etienne et Nour et la question de l'arabe et de la lutte des races. Il n'est donc pas étrange qu'on se trouve face à une mise en scène hétéroclite et hybride, une mise en scène qui, quoiqu'elle garde le sens des phrases et des discours dramatiques ne cesse de projeter en nous, spectateurs, d'autres images mentales et dialectiques construites sur l'effet de palimpseste. Le palimpseste, c'est-à-dire cet événement de l'impossible effacement de *la trace*, est en réalité une forme d'inspiration pour les artistes contemporains qui le trouvent riche de sources génératrices d'images et d'imaginaire incessants. « La trace » est une notion chère à Derrida. Elle serait intéressante dans l'étude du visible et de l'invisible dans le théâtre d'Olivier Py. La migration de l'image du texte vers la scène passe sans doute par ce passage, au niveau de la perception du spectateur, du *logos* à l'*opsis*. L'étude de la forme des objets et des décors, les recherches de la sémiologie théâtrale au niveau du visuel scénique, la philosophie contemporaine consacrée à l'étude du visible et de l'invisible, sont les paramètres incontournables pour enrichir notre exploration de ce territoire vaste, inquiétant et étrange de la perception chez le spectateur d'aujourd'hui. Patrice Pavis explique la notion de la *trace* chez Derrida ainsi :

La *trace* est pour Derrida le lieu où la présence d'un élément est conditionnée par une série d'absences. Ce que le langage représente n'est jamais là. Il brille par son absence, sous la trace de ce qui n'est ni visible, ni tangible. En psychanalyse, la trace mémorielle porte la marque inconsciente des incidents inscrits dans la mémoire. Cette trace, présente et absente, permet de comprendre comment les mises en scène ne s'élaborent pas dans le vide mais sont interconnectées par tout un réseau de citations, d'allusions, de polémiques ou simplement de traces involontaires.¹⁶⁸

La trace est alors un facteur essentiel dans l'inconscient de l'artiste et qui intervient dans la création de la mise en scène. Alors cette dernière n'est pas seulement un produit pur de la conscience et qui interpelle seulement la raison mais aussi une émancipation et une échappatoire vers d'autres horizons de l'expression de l'âme humaine. Tantôt l'étude du signe, tantôt l'étude des figures et des fantasmes qui résident dans les abysses de notre être nous conduit vers une maîtrise plus efficace des différentes possibilités du regard

¹⁶⁸ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, op. cit, p.161.

chez les spectateurs et les artistes de la représentation contemporaine. L'affaire de la mise en scène et de l'écriture, littéraire ou dramatique scénique, n'est pas seulement une affaire de la sémiologie ou de l'anthropologie ou de la phénoménologie, mais aussi et surtout, une affaire de l'énergie d'une génération en débordement spirituel. Une énergie dans le besoin vital d'extérioriser à travers la parole toute présence réelle considérée comme une image en état de grâce. Ce qui suppose qu'Olivier Py recourt à la parole comme lieu de toute liberté de l'être et de la pensée. C'est la parole qui est l'image, le mot est une image et le théâtre est le lieu où se rend présente une parole. Etudier l'image dans le théâtre c'est avant tout étudier la parole qui donne à l'image sa légitimité scénique. Olivier Py voudrait dire dans ce sens que les choses ne sont pas mortes et que le spirituel résiste encore face au matérialisme qui le menace. C'est ce qui explique sa prédilection pour les pièces longues et pour la densité du texte qui n'exige pas une manière de voir mais qui propose avant tout une énergie à interpréter librement dans le flux incessant des images et des mots.

Troisième Partie :

Le visible n'est pas lisible. Possibilité de correspondance entre le mot et l'image.

1) Les limites du signe et l'au-delà de l'écrivain.

L'écriture d'Olivier Py est d'abord une écriture à fonction poétique. La fable et les rapports entre les personnages, ainsi que les événements construits et la cohérence au niveau de l'organisation des actions, semblent l'inscrire facilement dans l'écriture traditionnelle. Une écriture qui n'est consacrée que pour établir une communication et une fonction informative entre les différents personnages et le public qui les regarde. Or, l'écriture de Py s'intègre en réalité dans une fonction de construction d'images multiples et une complexité de réception plus riche et plus libre. En effet, la valeur pulsionnelle de cette écriture, ainsi que la valeur de négativité (et non de négation), apparaissent comme des processus de visibilité et de lisibilité générateurs d'images. La négativité est cette accessibilité du langage à une forme de conflictualité qui rend la fonction sémiotique hétérogène et pulsionnelle et non pas seulement logique et rationnelle. C'est-à-dire qu'une forme de rejet (dire « non ») se manifeste au niveau du sujet récepteur de cette formation syntaxique et symbolique qu'il reçoit d'un texte ou d'une parole qui viennent à son écoute. Cette négativité est donc une négation du prédicat. Non pas la destruction du prédicat mais son rejet, c'est-à-dire un dépassement du prédicat interne, un dépassement de la fonction verbale vers la puissance poétique

qui l'anime. C'est, donc, au fond du corps pris dans le réseau de la nature et de la société que naît ce rejet du prédicat préalable. Parce que les gestes pulsionnels que dégage un corps parlant sont des gestes préverbaux sous formes d'opérations concrètes préalables à des constructions syntaxiques et symboliques. Ce procès de rejet du récepteur de la langue poétique est considéré, chez les psychanalystes de la langue, comme un rapport concret et pratique du sujet avec les objets. En voulant établir un rapport pratique avec les objets, le sujet a envie de les détruire, les organiser autrement, les sérier selon ses désirs. De là naissent, alors, une composition thétique (thèse préalable) et son contraire, son opposé. Cette rencontre peut définir la fonction de la négativité qui couvre aussi le texte de Py. Julia Kristeva, dans son ouvrage intitulé *La révolution du langage poétique*, explique que ce phénomène de rejet et de négativité inscrit le poète dans un nouveau dispositif du réel qui est l'univers de l'auteur. J. Kristeva associe le texte poétique du poète à un discours de fou ou de schizophrène. Elle affirme :

En schizophrénie et dans le langage poétique du texte moderne, la négation et la structure syntaxique trouvent le statut transformé ou leur normativité perturbée : phénomènes textuels qui témoignent d'une économie pulsionnelle spécifique, d'une dépense ou d'une désintrinsication du « vecteur pulsionnel » et donc d'une modification du rapport entre le sujet et le dehors. (...) En psychose cette insistance de la négation signale la lutte constitutive de la symbolicité, entre la thèse et le rejet, une lutte qui peut échouer dans l'extinction de toute capacité symbolique : le négativisme est alors suivi d'une désintrinsication des enchaînements syntaxiques, contemporaine d'une perte du signe fixiste et du réel qui lui correspond. Par contre le texte comme « expérience des limites » traduit cette lutte constitutive de la symbolicité et de la fonction verbale, mais constitue un nouveau dispositif réel- ce qu'on appelle l' « univers » de l' « auteur ». ¹⁶⁹

Cette poéticité du texte moderne exerce, dans le théâtre d'Olivier Py, une grande influence sur le fonctionnement du signe. La relation entre signifiant et signifié, mais

¹⁶⁹ Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p .116.

aussi entre la structure syntaxique et l'ensemble sémantique, témoigne d'une réorganisation nouvelle au niveau du jeu d'acteur et des images qui en découlent.

1) La crise du « signifié » et le spectateur émancipé.

L'image a d'abord une fonction de relation, elle met en rapport des termes opposés : l'invisible avec le visible, le redoutable et le rassurant, le ciel et la terre, l'homme et les dieux...La médiation entre scène et salle, entre acteur et spectateur s'occupe d'abord et avant tout de cette fonction de l'image qui, en réalité, n'est ni l'unique, ni la propriété de l'image seulement. Ce n'est pas une transmission de message. L'artiste n'est ni philosophe (qui crée des concepts) ni journaliste, c'est-à-dire qu'il n'a besoin ni de décrire ni d'expliquer. Il exprime, il provoque, il sensibilise, il entame un discours nouveau qui pourrait dévier des différentes catégories de communication. Pour cela, il n'a pas besoin de verbaliser pour symboliser. La parole serait probablement tardive, dans ce cas. Parce que l'image est d'abord de l'ordre du *médium* et non pas de l'ordre du *media*. L'idée ne vient que succéder à l'image mais l'inverse serait trop hâtif. Ainsi, nous pouvons dire que la transmission symbolique qu'offre l'image est totalement différente de l'information médiatique. Cette confusion est trop courante entre l'image et son impact sur le récepteur. Voilà pourquoi, dans notre étude de l'image, nous devons nous méfier pour ne pas mélanger pensée et langage, surtout en sachant que l'image fait penser tout en utilisant d'autres outils qu'un ensemble de signes.

Dans ce sens, la formule saussurienne qui déclare que « la langue est un système de signes » s'avère dans notre étude de l'image peu utile. Car à quoi bon parler quand « nous sentons dans un monde, nous nommons dans un autre »¹⁷⁰, comme dit Proust.

Il faut, donc, chercher les limites du signe et accéder à l'au-delà du poète. Si le mot est atteint, l'émotion, elle, est un paradis perdu pour le poète. Un désir inassouvi du dire séduit sa langue éternellement assoiffée de mots. Pourquoi Olivier Py inaugure-t-il son long voyage de *La Servante* par la fameuse phrase « ça ne finira jamais » ? Cette phrase constitue, elle-même, une image, car elle met en rapport direct et immédiat deux contraires : le début de l'action et l'évocation même linguistique de la fin qui ne viendra

¹⁷⁰ Marcel PROUST, cité in Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 2008, p.64.

jamais. Choc dans l'axe du temps. Conflit dans la courbe de l'action. Tension entre visible et lisible. C'est pourquoi aussi Olivier Py se présente d'abord comme poète. Parce qu'il donne aux mots l'autre côté de la signification et non pas les signifiés correspondants dans la vie quotidienne. Poète parce qu'il dépasse le sens des mots pour accéder à l'au-delà de l'image première qui colle au morphème. C'est à partir de la sonorité des mots et des phrases par la couleur d'une lettre et la musique d'une allitération qu'on peut regarder derrière l'image. C'est pourquoi nous devons parler d'un nouveau langage. Un langage non pas de sens mais de sensation. Le visible (la scène) dans le théâtre de Py ne s'accomplit pas toujours avec le lisible (le texte). Le spectateur peut être surpris en regardant le jeu des acteurs après avoir lu le texte. Donc, il ne s'agit pas de littérature. Il s'agit plutôt des « faits » et des échanges entre l'un qui propose un agencement et l'autre qui reçoit un impact, un frisson, peut-être un comportement ou une conduite différente, après réception. C'est à partir de là que nous pouvons parler d'opérations symboliques au lieu de messages linguistiques. Opérations symboliques dans le sens où les gestes et actions, les images et couleurs, les paroles et musiques ne viennent pas imposer un sens, une phrase, un ordre mais plutôt proposer une émotion, provoquer un souvenir, soulever une question. Et cette opération symbolique s'organise en nouant des liens solides avec le répertoire traditionnel et social d'une communauté donnée. Dans *Vie et mort de l'image* Régis Debray décrit cette correspondance entre les images du christianisme qui décorent les églises et le comportement d'un public qui reçoit ces images comme des éléments constructeurs de comportement et révélateurs d'une manière d'être au monde sans le recours à l'écriture ni à la lecture des mots :

Durant des millénaires, les images ont fait entrer les hommes dans un système de correspondances symboliques, ordre cosmique ou ordre social, bien avant que l'écriture linéaire ne vienne peigner les sensations et les têtes (...) Ces images, et les rituels auxquels elles étaient associés, ont affecté les représentations subjectives de leurs spectateurs, et par là, contribué à former, maintenir ou transformer leur situation dans le monde. Car transmettre un *isme*, ce n'est pas seulement populariser des valeurs, c'est modeler des comportements, instaurer un style d'existence. Ces images pieuses n'étaient pas des messages linguistiques, mais

elles ont eu une action sur des hommes. Ce furent donc bien, au sens fort, des *opérations symboliques*.¹⁷¹

Un tableau n'est pas un texte et le visible n'est pas l'audible quand quelqu'un parle. Un tableau n'est pas de l'ordre de la double articulation : il n'y a ni axe syntagmatique, ni paradigmaticque, ni monème, ni phonème. L'image est, par contre, un seul bloc invisible, uni même dans sa forme disparate. Une seule entité en état de présence immédiate et de rapport entre les composantes sans logique et sans conventions communes. Un bloc d'éléments intraduisibles mais visibles et interprétables individuellement et non communément (excepté quelques symboles). Parce que l'objet physique et tangible interpelle la mémoire du récepteur plus directement et plus violemment que les mots. Ceux-ci sont des signes qui doivent se combiner avec les objets dans un système de signes calculés. L'objet est une présence plus immédiate que le mot qui nécessite une connaissance préalable de la langue afin que l'image du souvenir ou de l'imaginaire fonctionne. C'est pourquoi on dit devant une photo ou un tableau qu'on est toujours seul. Devant un livre, on est toujours avec les autres, la société, la foule, parce que on doit passer par la convention du code linguistique pour participer à la lecture des mots ou à l'écoute de la parole. Il serait, alors, possible de constater que devant une photo de R. Capa ou un tableau de Van Gogh ou de Picasso, on est toujours seul. Mais quand il s'agit d'un tableau de Jehan Fouquet, par exemple, où l'on décrit un rituel liturgique, on est par évidence et naturellement ensemble, avec les autres qui ont le même code rituel, partagé et repéré historiquement.

L'exercice du regard à ce moment est impliqué dans une pratique collective. L'art contemporain est plutôt individuel que collectif. C'est pourquoi, sans l'anéantir totalement, il néglige la fonction sémantique pour chercher un modèle à imiter ou incarner par l'énergie et l'intensité des sentiments et de l'imaginaire de chaque individu. Chaque individu peut interpréter ce qu'il ne peut lire. Une seule *lecture* s'avère trop hâtive. L'image n'est pas langue et elle ne parle pas. En effet, on ne lit pas une image mais on l'interprète, on l'analyse. Analyser une image dépend de l'époque de sa création, de la culture, des événements vécus, du mode de vie, des rapports à l'autre,

¹⁷¹ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard (Folio, essais), Paris, 1992, pp. 71-72.

etc. On n'est jamais au degré zéro de l'image quand on interprète une image et une image au degré zéro, neutre, ça n'existe pas encore. C'est pourquoi toute analyse d'image est un symptôme de culture, un symptôme de vie et de vision du monde et de l'autre.

Nombreux sont les moments où les spectateurs reçoivent des images scéniques qui n'ont rien à voir avec le jeu des acteurs ou les événements en déroulement. Par exemple, dans l'Acte I de *La Méditerranée perdue* dans *Les Vainqueurs* :

CY THERE. J'ai besoin de toi. Au cœur des ténèbres dans mon apocalypse bricolée, je veux qu'à travers le sang sur mon visage tu me dises : « je le vois encore ! »

FERRARE. Quoi ?

CY THERE. Mon sourire vainqueur !

FERRARE. Il le fallait. Et qui sait si je ne te serais pas miséricordieux. Tu as tout abandonné pour me suivre !

Septime jouit.

CY THERE (*à Septime*). Va te laver.

SEPTIME. Non, je veux garder ton odeur.

CY THERE. Imbécile

FERRARE. Il a payé ?

CY THERE. C'était gratuit.

FERRARE. Gratuit ? (*Ferrare le frappe.*). Ca aussi c'est gratuit.

SEPTIME. Qu'est-ce que j'ai fait ?

(L .V. 105)

Dans cet extrait, le spectateur regarde un grand cube qui représente la chambre d'hôtel où Cythère et Septime ont une relation sexuelle. A ce moment de jouissance et d'extase entre Ferrare, converti et métamorphosé par le sourire de Cythère. Cette dernière refuse son amour et Ferrare ne trouve son refuge que dans la religion et le sacrifice à Dieu. La rencontre de ces trois personnages : Cythère, Ferrare et Septime remplit l'espace de joie, de beaucoup de contraste et de tension. En effet, nous nous trouvons face à un monde sacré (Ferrare converti) et un monde profane (Cythère et Septime), un monde de jouissance sexuelle et un monde de douleurs spirituelles (amour). C'est en vérité l'agencement de deux univers contradictoires, l'univers d'Eros et celui de Thanatos. La

mort est ici annoncée par le discours de Ferrare qui demande à Cythère quelle serait sa fin. Il exprime sa souffrance et ses douleurs et fait appel à la mort qui le délivre de cet esclavage des sentiments :

FERRAE. Qu'est-ce que tu vas faire de moi ?

CY THERE. Le papier peint a l'air de s'animer.

FERRARE. Dis-moi ça va finir comment ? (L.V, 106)

Par ailleurs, ce qui peut nous provoquer au niveau de la conception scénographique, c'est cette image poétique qui met en relief la présence d'une grande lune en arrière plan et qui figure la couleur d'une nuit mielleuse mais pleine d'énigmes et de troubles. Dans la chambre de Cythère, se trouve une armoire fermée qui se dresse en silence, sans que les personnages ne l'utilisent. Quand nous regardons l'ensemble des éléments scénographiques qui meublent l'espace nous trouvons : un lit, une armoire sur laquelle sont accrochés le miroir et la robe rose de Cythère. Dès le début, le discours du Général annonce la mort et fait de Cythère la plus grande courtisane du siècle.

LE GENERAL. Oh ! Non, les hommes ne sont pas nés égaux. Il y a ce corps idéal, ce sourire, cette joie furieuse, blanche, cette fleur de jasmin à l'oreille, et derrière cette chair fière d'elle-même, un paysage de ruine et de mort, les quatre cavaliers de l'Apocalypse, les armures d'or, de fer, de cuivre et d'hyacinthe ! Le désir, le temps et la mort, sont les bâtards de la nécessité. Et tu es la plus grande courtisane de siècle.

CY THERE. Ils sont venus par centaines les vieux dieux désossés avec leurs vieilles lanternes cent fois copiées et leurs couronnes sèches. Les vieux dieux de l'Antique, avec des algues dans les poches (...) Ils sont venus, l'Orient les avait vomis en des temps sans légendes, la Grèce elle-même les vendait par paquets de six sur les routes neuves et dans les villes inachevées. L'Allemagne s'était fait une tête de Neptune pour mieux illustrer sa philosophie dans les universités, il lui manquait seulement le soleil, que pouvait-elle savoir de l'Arcadie et de Patmos, avec sa discipline de brasseur et les rhumatismes de la réforme.

LE GENERAL. Le soleil, oui ! (L.V, 93,94)

Dans ce cas, le paysage de la mort dont parlait le Général serait cette lune qui, tantôt « joie », annonce la lune du miel érotique, tantôt « furieuse », annonce la fin d'une journée, le départ du soleil brillant de la vie. Ainsi, les accessoires et les éléments de décor participent, avec les discours des personnages, à peindre une atmosphère remplie d'images *dialectiques* et doubles. Dialectiques dans le sens où le texte qui les commente, qui les crée et qui les incarne, c'est lui qui les rend authentiques par cette forme anachronique du cadre spatio-temporel évoqué dans le discours. Cadre spatio-temporel anachronique car il mêle le passé des « vieux dieux » de la Grèce Antique et d'Orient avec le présent des personnages dans le hic et nunc de l'action. Cette déchirure du temps, ce dilemme dans l'espace éclaté fait naître l'image authentique de ce qui nous regarde. Dans ce moment précis du jeu, Olivier Py ne nous propose pas de voir une image mais, avec cette écriture, il nous invite à penser l'image critique, l'image authentique, ambiguë. La connaissance, dans ce cas, n'est pas très urgente ou même, n'est pas recommandée. Ce que nous voyons n'est pas stable et fixe, il se transforme et se modifie dans l'intervalle de notre imaginaire. L'image dialectique, critique, est donc dépassement du dilemme entre croyance et tautologie. Ce dépassement permet à l'image d'avoir, à côté de la double distance, un double critique. Une image toujours en mouvement, toujours tendant vers l'infini. Georges Didi-Huberman parle de l'anachronisme fondamental qui se manifeste sous forme d'une transaction de différentes sources spatio-temporelles et informationnelles. Il affirme :

L'image qui est lue, je veux dire l'image dans le maintenant de la connaissabilité porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.¹⁷²

Dans le même ouvrage, Georges Didi-Huberman nous montre comment Walter Benjamin conçoit la dialectique comme déchirure et comme distance. Donc, la lecture de l'image dialectique, selon Benjamin est une lecture de l'image explosive. Les mots pour Benjamin travaillent et prolongent la dialectique de l'image au fond d'un anachronisme fatal, producteur de perte et de « choc ». C'est pourquoi le critique d'art plonge dans la quête d'un vocabulaire précis, riche et spécifique. Georges Didi-Huberman cite Benjamin qui déclare :

¹⁷² Georges, DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Minuit (critique), 1992, p.138 .

Trouver des mots pour ce qu'on a devant les yeux, comme cela peut être difficile. Mais lorsqu'ils viennent, ils frappent le réel à petit coups de marteau jusqu'à ce qu'ils aient gravé l'image sur lui comme sur le plateau de cuivre.¹⁷³

Nous remarquons alors que la fonction de l'image dialectique c'est de maintenir une ambiguïté qui inquiète l'éveil et exige de la raison l'effort d'un autodépassement. Dépassement de la mythologie dans l'histoire, du rêve dans l'éveil, du passé dans le présent et le futur plus consciencieux.

L'art contemporain aujourd'hui acquiert une faculté puissante de briser la frontière entre l'art et la vie. La sémiologie n'a plus la place prépondérante pour lire le visible comme traduction et explication du texte dit. Nous, spectateurs, devons tisser un lien entre l'œil à l'état sauvage et la mémoire à l'état actif. C'est, en quelque sorte, réunir le choc et le chic. Lier l'art avec la vie. L'objet physique (palmier), la sensation lyrique (musique) et l'interprétation théorique. Nous sommes à l'ère de la *privatisation de l'image*. Privatisation qui fait des artistes les créateurs sacrés d'une œuvre pluridimensionnelle à différentes couches. Et nous, spectateurs profanes, parce que notre regard perce l'œuvre du côté que nous choisissons. Ni tout à fait libres, ni tout à fait enchaînés à l'au-delà de l'auteur de l'œuvre. Nous sommes donc séparés, divisés : sacrés et profanes, créateurs et créatures, regardeurs et regardés, sans qu'aucun d'entre nous tous ne puisse détourner définitivement le regard ou tourner le dos. Certains considèrent cette séparation maléfique, diabolique qui rompt avec le « sym-bolique »,¹⁷⁴ qui réunit et qui lie. A cause de cette individualité qui caractérise le sacré nous constatons que l'image a plusieurs interprétations :

Nous en sommes tous co-responsables, pour ainsi dire. Nos images se sont dévitalisées et désymbolisées-terme synonymes-parce que notre regard s'est privatisé (individualisation qui renvoie à son tour à l'ensemble du devenir social). Nous ne trouvons plus de terrain commun entre ces artistes et nous, les profanes ;

¹⁷³ *Idem*, p. 140.

¹⁷⁴ Régis DEBRAY définit les mots « diabolique » et « symbolique » ainsi : « L'antonyme exact du symbole, en grec, c'est le diable : celui qui sépare. Dia-bolique est tout ce qui divise, sym-bolique tout ce qui rapproche » in *Vie et mort de l'image*, Gallimard (Folio), 2008, p.82.

eux-mêmes se vivent comme des « cas en marge », nous ne sommes plus des semblables, les uns et les autres, faute d'un sens à partager.¹⁷⁵

Commençons par une phrase que Cythère a lancée au tout début des *Vainqueurs*, dans le prologue : « La théologie s'épuise où l'esthétique commence ». Quand on parle esthétique, par exemple de l'icône, de l'indice ou du symbole, l'étude de l'image sort du religieux, on ne parle pas de sa valeur sacrale et de son contenu chrétien par exemple, mais plutôt de sa fonction dans l'agencement tantôt logique, tantôt artistique, tantôt visuel qui la lie avec les autres éléments, tout en mettant en relief son impact sur la réception.

Le triangle sémiotique de Peirce nous explique l'évolution au niveau de l'interprétation sémiotique de l'image. A la base de ce triangle, Peirce place l'indice comme origine d'interprétation. C'est le lien naturel, matériel et physique qui lie un phénomène dans la nature à un autre qui lui est évidemment attaché. Par exemple, la fumée est l'indice du feu. Au sommet de ce triangle, nous trouvons le symbole. Celui-ci est le lien, non pas naturel mais arbitraire, qui lie un élément signifiant à un autre signifié. Pour Peirce, c'est le domaine des mots par excellence. Le mot « arbre » est une manière artificielle dans l'écriture en langue française et qui veut dire cette plante ayant des racines dans la terre et des branches qui montent au ciel. Quant à l'icône, et c'est selon Peirce le domaine des images, elle se trouve entre l'indice et le symbole. C'est une coupure au niveau des continuités indicielles et qui fait un saut anthropologique. Si l'indice est un prélèvement sur le monde (à partir d'un phénomène de la nature), l'icône s'ajoute à ce monde et fonctionne sur un mode analogique : la ressemblance.

Il serait, peut-être, nécessaire de conduire ces informations à notre lecteur pour savoir de quel type d'image il s'agit quand nous entamons une analyse et quand nous utilisons des concepts ou des termes considérés à première lecture comme religieux (sacré, profane, idole, aura, ascension, transcendance, etc.) et qui en réalité dépassent la doctrine théologique. Parce que nous croyons que l'émancipation du spectateur du « sens » unique que peut donner une image nous permet d'enrichir l'analyse et les interprétations possibles de l'œuvre de Py dans le texte et dans la représentation. Par

¹⁷⁵ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, op.cit p.98.

suite, le champ du signifiant se trouve élargi pour mieux impliquer la totalité ou la quasi-totalité des spectateurs dans le spectacle, sans exiger le sens sacré, intouchable ou indésirable, de l'artiste.

La scène devient l'espace qui reflète l'opacité du monde et résiste ainsi à toute fabrication du sens commun. Un sens édulcoré et préparé d'avance pour une foule de regardeurs-actifs. C'est un théâtre qui invite chacun à créer, incarner, construire et reconstruire sa fable à lui, son sens à lui pour éprouver, ainsi, ses émotions à lui.

Nous avons, alors, privilégié des matériaux bruts sur scène, à côté d'un matériau textuel brut et l'effervescence d'une polysémie capable de satisfaire à la multiplicité d'un monde construit de plusieurs individus.

Parmi les metteurs en scène contemporains qui mettent en relief ce type d'images et ces textes, sources intarissables d'images dialectiques et mentales, nous pouvons citer Claude Régy. Ce metteur en scène considère le texte comme l'imaginaire d'un auteur qui doit passer à travers l'acteur, celui-ci n'étant qu'un « passeur ». Il n'est, donc, pas un acteur qui « incarne » un personnage mais qui « transmet » un imaginaire après avoir passé par une mise à nu du texte porteur de cet imaginaire. Personne ne peut imposer au spectateur cet imaginaire mais l'essentiel c'est de le lui transmettre afin qu'il prenne en charge, à son tour. Souvent, libre de toute signification lisible d'une langue et d'un langage codé, le spectateur voyage dans son expérience et dans sa mémoire affective, à lui, par la simple présence et la simple sensation éprouvée. Ce n'est pas la langue seule qui est lieu d'expérience, de perception et d'inconscient. Mais aussi cette lumière qui se projette sur les traits du visage en sueur de l'acteur porté par des forces plus grandes que lui et qui devient un visage paysage, toujours changeant. La fusion de la parole et du corps devient visible et la vision se transforme en imaginaire. Le *logos* de la raison est-il suffisant et satisfaisant pour déchiffrer la signification d'une œuvre contemporaine ? La sémiologie atteint-elle toutes les possibilités de sens et de l'interprétation vis-à-vis d'une œuvre théâtrale contemporaine ? Ou l'intervention de la phénoménologie, de la psychanalyse et de la réaction de l'inconscient seront-elles plus déterminantes ?

Il serait, peut-être, important de citer un exemple, dans le théâtre contemporain, qui illustre bien ce passage clair de la sémiologie et la fabrication du signe à la phénoménologie, à l'inconscient et à l'inquiétude de la perception : c'est « le Passeur »

de Claude Régy. Sa dernière création *La barque le soir*¹⁷⁶ (sans virgule, il faut comprendre : la barque une fois que le soir est venu)¹⁷⁷, est un texte de Tarjei Vesaas. Pour présenter ce texte, Régis Boyer écrit :

C'est lui, prenons-y garde, qui a dit : « A qui parlons-nous lorsque nous nous taisons ? » Et l'on peut tenir que par là, l'essence de son propos est formulée. Assurément il faut être norvégien et avoir été, toute sa vie, familier des fjords et des fjells, de ces immensités rocheuses ou maritimes tellement caractéristiques d'un décor, pour comprendre qu'en toute occurrence, l'essentiel n'est jamais dit, davantage : n'est pas dicible. Affaire de lumière certainement : qui n'a vu un coucher de soleil du côté de Tromsø, en juin, aura peine à suivre ces psychismes profondément conscients du dérisoire de nos comportements « rationnels » en face de la souveraineté transfiguratrice d'une clarté qui, littéralement, passe l'entendement.¹⁷⁸

Ce propos fait du milieu de l'origine de l'artiste un facteur profondément indispensable à la création de son œuvre. Régis Boyer estime que l'important n'est pas dicible, que la création lumière est une production de l'inconscient d'abord, c'est pourquoi elle touche au fond du sujet ciblé et que nos comportements « rationnels » sont plus dérisoires que décidément bien réfléchis.

Le texte est un roman adossé à la poésie. Il raconte ce qu'un homme, le soir, voit et qui reste invisible. Sur la barque, dans l'eau, à la surface, les espaces se multiplient et les images et actions démultiplient les strates de l'irrationnel, de l'inconscient et de l'allégorie infinis. Un seul acteur sur scène, fixe, mais en mouvements presque invisibles, une lumière opaque qui s'éclaircit très lourdement comme pour exprimer cet état d'asphyxie dont souffre le personnage. Pour l'auteur comme pour le « passeur » Claude Régy, la langue n'est pas le dicible, ou plutôt ce n'est pas la parole qu'on veut dire et qui contient l'essentiel de la transmission, mais c'est plutôt ce qui précède la langue ou ce qui lui succède. Cette poéticité qui dit ce que la langue ne dit

¹⁷⁶ *La barque le soir*, création de Claude Régy, le 27 Septembre 2012, à Odéon Berthier, Paris. Texte : Tarjei Vesaas, traduit par Régis Boyer et joué par Yann Boudaud, Olivier Bonnefoy et Nichan Moumdjian.

¹⁷⁷ Régis BOYER, *Transfigurer comme le fait la lumière*, impression ODEON, n°3, Festival d'Automne à Paris, 41^{ème} édition, p.5.

¹⁷⁸ Régis BOYER, *Ce que personne ne sait*, ODEON, N°3, Odéon-théâtre de l'Europe, Festival d'automne à Paris, p.5.

pas, l'enchantement même de ce qui est dit, l'inconscient étrangement inquiétant, tout cela naît de cette lumière qui dessine un visage qui profère une langue, de ce son qui retentit de loin, de cette irrationalité étrangement saisie et cette rationalité poétiquement inaccessible et qui nous échappe. C'est dans cet exercice du regard qu'émergent des images interminables qui traversent le corps et le cœur des spectateurs libérés des cadres de la signification pour atteindre l'au-delà du dicible et du compréhensible. L'incompréhensible s'avère plus riche et l'irrationnel plus vaste et plus jouissif. Alain Connes, un mathématicien, a découvert que plusieurs énoncés mathématiques et équations considérés comme justes sont en réalité indémonstrables. Il affirme aussi qu'il y a des choses vraies mais qu'on ne peut percevoir. En outre, un astrophysicien, Michel Cassé, a montré qu'il n'y a aucune raison de nier et de déclarer inexistantes les choses qu'on ne peut percevoir et dont on ne peut parler. Derrida dit « ce dont on ne peut parler, il faut l'écrire ». Claude Régy est appelé « le passeur » parce qu'effectivement il écrit sur scène ce dont on ne peut parler et fait passer au spectateur, ce que le texte, seul, ne peut dire et la parole, seule, ne peut transmettre. Pas très loin de Py qui s'affirme poète, Claude Régy aussi refuse le statut du metteur en scène pour s'affirmer en tant que « passeur » en scène.

Passeur d'images invisibles, passeur de mots indicibles et des forces venues de l'au-delà de la petite salle où nous sommes collés les uns aux autres en nombre assez réduit pour faciliter à l'inconscient son émergence et au spectateur son *travail*, comme Régy lui-même aimerait bien dire. Régy choisit le mot « travail » dans le sens de processus parce que c'est toute une tâche que doit effectuer l'acteur, tout un voyage à faire ou à risquer dans les méandres de l'étrangeté et de l'inquiétude. Ainsi, pour ces chercheurs : Py, Régy, Vesaas et les spectateurs qui acceptent le risque et le danger, le matérialisme s'avère une idée à dépasser. Il ne serait, probablement, qu'une théorie fondée sur une compréhension partielle des choses, incapable d'assouvir le désir insatiable du regard et qui résumerait, ainsi, le réel au matériel.

Erreur et tromperie vaines. De cette écriture ou de ce poème « le passeur » dit :

Il écrit un pur poème et nous le ressentons illimité. Pourtant il est très près d'une peur aveugle qui grandit dans les recoins vides et confus que nous portions en nous.¹⁷⁹

Loin de vouloir faire une comparaison entre le théâtre de Py et celui de Régy, nous estimons nécessaire d'essayer d'identifier les caractéristiques esthétiques de la pratique théâtrale actuelle. Cela peut faciliter nos recherches sur quelques emplois de mise en scène et d'écriture poétique chez Olivier Py en particulier. En effet, Py aussi va bien dans le sens d'une telle « abstraction » (surtout dans *Les Vainqueurs*, très clairement impliquée dans des images allégoriques). Une écriture comme celle de Vesaas met en relief un univers fortement personnel de l'artiste, au travers duquel on met en évidence quelques signes extérieurs de réalisme noyés dans l'étrangeté d'un décalage frappant, un décalage qui permet de passer à la complexité de la dramaturgie contemporaine. Une dramaturgie qui mêle conscient et inconscient, réalité et fiction comme des opposés qui s'attirent.

Tel est le risque que peut assumer aujourd'hui le spectateur-acteur d'une nouvelle perception.

C'est à partir de cette nouvelle définition du théâtre en tant que poésie, à partir de cette langue écrite en tant que parole de voyage vers l'au-delà qu'Olivier Py parle du théâtre de l'invisible et de l'indicible. Une infinité d'images surgissent alors dès que le spectateur abandonne son regard à ses sensations et à sa mémoire qui, perpétuellement, lui envoient des échos et s'adressent à son intimité la plus secrète. Pour renforcer cet appel à la poéticité du regard, Olivier Py a fréquemment recours à la frontalité du jeu de l'acteur face au public, à la mise en face-à-face de l'individu et de la communauté, face au multiple. Cette technique présente dans toutes les créations et tous les textes d'Olivier Py sans exception est une occasion pour bombarder les spectateurs de parole remplie d'images et de musique. C'est un appel direct et immédiat au voyage réel et en même temps imaginaire. Une technique qu'on trouve chez beaucoup de metteurs en scène qui se revendiquent poètes comme Stanislas Nordey dans sa pièce *La Conférence*

¹⁷⁹ Claude REGY, *Ce que personne ne sait*, ODEON3, Odéon-théâtre de l'Europe, Festival d'automne à Paris, p.9.

¹⁸⁰de Christophe Pellet où il se met pendant 1h 20mn face au public en parlant de la France et de la politique française. Cette exhibition de l'oralité fait de sa présence la présence même de l'effusion de l'imaginaire collectif. S. Nordey affirme :

J'ai du mal à parler de théâtre, je parlerai plutôt de poésie. Le théâtre est poésie (...) De la poésie mise en voix et des corps qui l'incarnent (...). Qu'est ce qui fait théâtre : la poésie dialoguée. ¹⁸¹

Cette poésie vient de cette qualité cérémonielle de la parole qui part de l'intérieur du corps actant à l'extérieur, dans l'espace actif des regardants. Ceux-ci regardent l'image de ce corps qui parle non pour la communication avec le public seulement, mais plutôt pour faire de la parole l'espace d'un passage. Un passage du texte à travers ce corps qui s'exhibe sous forme d'une publicité de mots, d'écriture, pour atteindre l'extériorité. L'image du corps qui parle prend la place dominante sur scène. Le corps se sépare des objets et des êtres, et grâce à cette frontalité, il fait réciprocity entre lui et l'espace. Parce que cette parole agit en tant que pure extériorité d'abord, avant de se faire un véhicule de signification ou de continuité dramatique. Elle adhère à la conception et à la configuration de l'espace de la parole, l'espace de l'action. Elle organise un positionnement dans le temps et dans la mise en disposition d'un spectateur qui regarde ce corps, qui écoute cette parole mais aussi qui cède le champ de son regard à un point sélectionné dans l'espace occupé par ce corps et dominé par cette parole. Dans une interview avec Herveline Guervilly, l'acteur Frédéric Leidgens, qui travaille avec Stanislas Nordey depuis 2001, déclare :

Il me semble avec Stanislas que la frontalité est une question de pensée. Au départ c'est comme si vous étiez quelqu'un qui pense. Vous êtes dans votre chambre-peu importe si votre chambre est petite ou grande pour le moment, ou s'il y a quelqu'un ou pas- mais vous pensez à haute voix, vous pensez pour vous-même, mais à haute voix, ou comme si c'est sur un des murs de votre chambre, tout le texte est écrit, et vous lisez les phrases les unes après les autres. C'est vraiment être face à un mur, face à un obstacle, et sur cet obstacle de quelque manière que ce soit, le texte est là où il apparaît et il s'agit simplement de le lire. ¹⁸²

¹⁸⁰ Septembre 2011 au Théâtre du Rond-Point.

¹⁸¹ Stanislas NORDEY, in, Christian BIET et Christoph TRIAU, *Qu'est ce que le théâtre*, Folio, 2006, p.798.

¹⁸² F. LEIDGENS, entretien avec H. GUERVILLY, 17 avril 2010, tiré de sa thèse de doctorat intitulée « *L'Acteur face au spectateur. Des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène* »

Dans ce genre de création, la mise en scène doit s'effacer et céder la place à la poésie et à l' « oratorio ». Ce n'est même pas la peine de construire des personnages à la manière traditionnelle, ni d'empiler des masques. Pour ce genre de création, l'essentiel c'est de révéler une parole, faire entendre ce qui n'existe pas dans les mots, éclaircir, dévoiler, éviter l'opaque et épurer le verbe. Bref, un théâtre de mise à nu. C'est pourquoi Olivier Py ou Nordey ou même Lupa ont tendance à exhiber les corps nus sur scène afin de refléter la réalité de ces corps et non pas l'illusion des corps des personnages fictifs. Cette nudité est en réalité la poésie visible d'un corps qui parle, qui souffle, qui transpire, qui montre à l'œil nu tout ce qu'il dégage, sans le voile des vêtements et costumes. Donc, le réel domine la scène. Il est figuratif et en tension intrinsèque entre le concret et le mental. Enfin, l'innommable, l'inconscient et le non-savoir demeurent dans le théâtre de Py, de Lupa ou de Régy l'autre côté de l'invisible à voir, de l'indicible à dire et de l'inaudible à écouter. Un théâtre où les espaces-temps sont extrêmement singuliers et parfois même enchevêtrés, habités par un environnement sonore inquiétant. Par exemple, la voix lointaine d'une femme inconnue qui confie son fils à un prince ou aussi les sanglots d'une personne invisible au milieu d'une action en tension dans *Les Vainqueurs*. Mais surtout le bruit strident des décors et ses déplacements sur scène, la scène roulante et les deux roues en bois éclairées par des néons qui, chaque fois qu'ils bougent, dégagent une musique et un rythme inquiétants, lents et longs qui préparent la catastrophe et la mort imminente de celui qui parle. Cette rythmicité organique plonge le jeu de l'acteur et la représentation tout entière dans une atmosphère onirique. Une atmosphère qui sous-tend le réalisme apparent et aide le jaillissement des images construites à travers le texte. Un texte retissé et recomposé, dilaté et dilué en harmonie avec le temps par les corps en mouvance vivante, en perpétuelle métamorphose, éclatés dans l'espace et dans la parole. Ces procédés rythmiques joignent les procédés optiques des lumières en clair-obscur : tantôt lumière du jour qui aide à retracer les courbes et différentes articulations des corps et des décors pour mettre à jour une phénoménologie des objets et des espaces, tantôt une obscurité laissant apparaître comme simulacres,

européenne au tournant des XX et XXIème siècles », soutenue en Janvier 2011 à Université Paul Valéry, Montpellier 3, p .355.

comme présences fragiles et inquiétantes les êtres et les choses perdus dans l'étrangeté de l'univers risqué et menacé de mort et de néant. C'est à partir de cette poéticité qu'émergent une infinité d'images cachées sous l'apparence du visible. Indistinction absolue entre la matière et le vide, entre apparition et disparition. Effondrement des barrières entre le visible et l'invisible et réversibilité, confusion, explosion des limites de la conscience et de l'inconscience, du savoir et de l'ignorance, de l'ici et de l'ailleurs...Le spectateur, lui, doit être le premier complice pour se livrer au voyage. Il ne peut pas rester indifférent. Son regard le transporte là où il n'a jamais prévu d'aller. Tout le danger de l'image et de l'invisible rendu visible est là. Par exemple, dans *Les Vainqueurs*, le monologue d'Axel dans l'Acte I, Sc1 de *La Couronne d'Olivier*. Tout le monologue : « J'avance dans la forêt(...) toi, tu es près de moi encore et tu ne dis rien » est un ensemble d'images sous forme d'un réalisme qui se déconstruit petit-à-petit : il passe d'une représentation objective de l'espace et des objets scéniques vers un espace « mental et subjectif » et des objets virtuels. Le monologue mêle dans le même discours le jaillissement d'images des actions fictives, mémorables et d'autres immédiates, réelles et vivantes dans l'ici et le maintenant du discours même. Exemple :

A moins de connaître enfin la plaie d'où coule l'ombre, ce sang noir qui inonde toute chose, parce qu'il est une vérité atroce (L.V, 158)

L'acteur prend un liquide rouge posé sur scène et se peint le visage pour montrer au spectateur son visage ensanglanté. Donc l'image est réelle et visible, immédiate. Il s'adresse au spectateur face auquel il se place (technique favorable à l'émergence des images oniriques). Il ajoute à la fin :

Et toi, toi, mon unique spectateur, toi que le sourire avait emmuré dans le malheur, toi qui pouvais comprendre, toi, tu es près de moi encore et tu ne dis rien. (L.V, 160)

Quant aux images fictives, oniriques et imaginaires qui rompent avec le réalisme apparent de la pièce, elles sont nombreuses dans ce monologue. Exemple :

N'y a-t-il pas un œil de néant au cœur des choses, un cœur de néant d'où vient la matière, d'où vient ce que nous croyons être la matière et qui n'est que du mouvement sans fin ? (...) Je bute sur un corps, mais les proportions de ce corps sont difficiles à connaître, est-ce un homme ou un chien, un ours, un porc éventré, un bouc peut-être, un homme plus sûrement, mais les mains et le visage ont été rongés par les vers.

(L.V, 158)

Nous y revenons pour la deuxième fois, à ce monologue, parce que nous trouvons qu'il explique ou montre bien, en résumé, ce qu'est l'écriture contemporaine imagée dans l'esthétique de réception chez le spectateur d'aujourd'hui et comment celui-ci devrait regarder la pièce et le visible scénique. C'est réellement un voyage au bout des gouffres de l'inconscient et des profondeurs secrètes et silencieuses de l'être humain. C'est aussi dans ce cadre qu'intervient l'écriture de Tarjei Vesaas dans son roman-poème *La barque le soir* transposée à la scène par Régy. Nous trouvons intéressant de mentionner un petit extrait de ce texte sans, pour autant, entrer dans une étude comparative entre les deux textes de Py et de Vesaas. Car ce qui nous intéresse c'est juste cette tendance à transporter le spectateur dans un voyage onirique rempli d'images comme stimulus de mémoire et d'inquiétante étrangeté :

Le cœur est fendu en deux et ne sait ce qu'il veut.

La barque doit aller pour lui-jour et nuit ne sont qu'un rideau changeant à traverser. Avancer d'un courage farouche. Pas à cause des hommes. A cause d'énigmes embarrassantes. Le cœur est fendu en deux en grand secret.

Il y a du mouvement, de la vie dans la barque. Se forment des rangées d'images. La barque avance avec un courage que nul ne comprend. Ceux qui restent à terre entrevoient sa course parmi les silhouettes.

Beaucoup d'inattendu s'y mêle. Ce ne sont pas des nouveautés non plus, elles ont déjà été là.

Ce n'est pas cela qui vient des rives proches, des rives séduisantes, c'est en toute hâte une petite salutation :

Ohé ! Crie-t-on de la rive, d'une voix à peine audible.

Ohé ! Répond-on tout aussi lentement de la barque.

C'est tout. C'est comme si le temps qui change n'existait pas.¹⁸³

Les deux écritures produisent des images infinies, images pensives, affectives qui nous provoquent et nous invitent à une descente en enfer, à courir le risque de questionner notre inconscient ou à déranger notre conscience. Rien n'est absolument compris, lu à la lettre, acquis et atteint communément. C'est toujours ce désir, ce souffle, cette respiration d'aller plus loin que ce qui est entre les mains, comme un chemin infini parcouru sous un masque neutre et qui agit et réagit sans atteindre la fin. Ni triste, ni heureux. Mais la curiosité de l'âme à transcender la matière et à dévoiler l'énigme qui nous provoque et nous fait résister. La fin de cette curiosité, de cette course vers l'inconnu, le mystique, l'inaccessible est une promesse de mort, une fin tragique de l'être qui renonce à tout. Ne sentons nous pas là, tout le voyage de Sisyphe ? Baudelaire nous semble le précurseur de ce voyage poétique dans les images et les bas-fonds de l'âme et de l'esprit artistique quand il dit dans ses *Fleurs du mal* :

Pour soulever un poids si lourd
Sisyphe, il faudrait ton courage,
Quoiqu'on ait du cœur pour l'ouvrage
L'art est long et le temps est court.

On peut comprendre, alors, pourquoi rien n'est esthétisant dans ce théâtre ; parce que le chaos et l'anarchie de l'insaisissable étrange font rage. Tous les personnages semblent écrasés sous le poids de leurs rêves. La représentation repose sur le refus de la raison comme seule mesure de saisir l'être dans tous ses états. Mais aussi sur le refus de la mimésis et sur la mise en relief de l'étrange. L'*étrangéification* de la représentation est considérée comme une émancipation nouvelle du regard du spectateur qui a déjà témoigné d'une libération précédente avec la distanciation brechtienne. Celle-ci l'a libéré autrefois de la rigidité de l'illusion du théâtre psychologique mais ne peut résumer l'étrangéification qui, elle, repose sur les facteurs de l'*empathie* et de la *captation*. Selon Christian Biet et Christophe Triau, le théâtre post-dramatique produit aujourd'hui une complexification de la bipolarisation traditionnelle entre distanciation brechtienne et empathie. Ils affirment :

¹⁸³ Tarjeii VESAAS, *La barque le soir*, Impression Odéon, N°3, trad. Régis Boyer, José Corti, 2002, p.13.

(...) Une empathie qui vient de l'émotion produite par la forme, de la présence sensible des interprètes, ou d'éléments plastiques divers. Et si l'on avait jusqu'ici pris l'habitude d'opposer l'empathie, comme captation projective produite par une *mimésis* dramatique, à la distance critique de l'épique brechtien, il faut maintenant appréhender autrement la relation théâtrale, en complexifiant cette bipolarisation, puisque les rapports entre présence, distance, empathie et étrangeté sont redistribués.¹⁸⁴

Il serait possible de considérer cette distance comme une distance post-dramatique qui atteint même l'espace plastique de la scène, sa forme et les objets qu'elle agence tout en nous invitant à contempler les relations entre tout ce qui est visible et audible. Dans cet agencement, il y a peut-être une disjonction qui fait la distinction et la singularité, Il y a sûrement une individualité physique en liaison forte avec sa densité matérielle. Mais il n'y a pas un système sémiologique auquel elle s'attache ou dont elle aura besoin pour « être-là ». Les objets sont là mais ils ne fonctionnent pas toujours dans un processus de communication habituel et traditionnel. Quand ils servent la fable, quand ils satisfont les besoins du récit et du sens apparent de la langue courante, ces objets se métamorphosent en figures et en d'autres images qui cherchent de nouvelles combinaisons avec le poème. Des présences étranges explosent la logique du regard quotidien. Elles décentrent et diffractent la réception pour échapper à la saisie du spectateur afin que ce dernier s'active et fasse un effort de ressaisie et de récupération des mêmes objets selon des relations et un jeu de connexion, de collage, voire même de mixage et de montage nécessaires à la reconstruction de ce qu'il veut et peut et doit découvrir tout seul dans son monde à lui et son intimité la plus fragile. Bref, toute la réception du spectateur d'aujourd'hui repose sur le principe d'autonomisation et de confrontation des éléments perçus.

¹⁸⁴ Christian BIET et Christoph TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre*, Folio, Paris, Janvier 2006, p.873.

2) L'image « *pensive* » et l'intolérable dans/de l'image.

D'abord, nous devons signaler l'importance de l'effet du visible dans le théâtre d'Olivier Py et la manière par laquelle le spectateur pourrait percevoir l'invisible qui n'est pas forcément en relation avec le contenu de la fable. En effet, la densité du texte et des éléments qui couvrent la scène en agencement composé, qui se veut être le plus loin possible de la consommation irréfléchie, exige de nous, spectateurs émancipés, une conscience de la nature de l'image qui contient ou peut contenir ce qu'on n'a pas eu l'intention de voir à la première réception.

Cet approfondissement du regard naît, en fait, d'une interrogation perpétuellement posée à celui qui reçoit la pièce ou lit le texte. Une interrogation sur la gratuité ou non des objets et corps dispersés dans l'espace. C'est aussi une interrogation sur l'utilité ou non de la nudité étalée sur scène avec ou sans motif. Interrogation qui nous rend, peut-être, suffisamment convaincus, sur la légitimité ou non de l'effet d'inquiétude et de dérangement subi. Interrogation sur la portée politique et philosophique qui caractérise une vision profonde de l'image et de ce qui est derrière l'image, sur le droit ou l'interdiction d'aller jusqu'à la démolition des frontières de la logique dans la conception éthique, esthétique et artistique de l'image...

Si nous avons abordé la question de la « pensivité », ce n'est pas pour faire d'une image objet qui pense ou qui réfléchit sur quoi que ce soit. La pensivité ici n'est pas la réflexion. C'est une zone, ou une marge ou un état d'indétermination entre actif et passif pour celui qui est devant cette image. C'est-à-dire osciller entre recevoir cette image en tant que double d'une chose dans la réalité, tout simplement, ou bien la recevoir en tant qu'opération d'un art plus actif. Bref, parler d'image *pensive* est en réalité parler de cette hésitation entre l'art et le non-art, entre être actif devant une image et être passif, et surtout entre penser et ne pas penser. Cette indétermination comme manière de voir l'image dans le visible sur la scène de Py ou d'autres metteurs en scène du théâtre contemporain, nous rappelle la prise de position barthésienne quant à la réception d'une photographie. Si nous avons pu interpréter les photographies d'Alain Fonteray de cette manière, précédemment, c'est parce que nous pouvions oser la diffraction d'une logique

informative et nous libérer d'un sens déjà acquis préalablement par l'artiste ou par d'autres qui regardent à partir de la même place que nous. Pour Barthes, le sujet regardant doit nier et oublier toute tendance de savoir ou de référence que des objets dans l'image regardée semblent refléter :

Le sujet qui regarde doit, dit Barthes, répudier tout savoir, toute référence à ce qui, dans l'image, est objet d'une connaissance pour laisser se produire l'affect du transport. Jouer l'image contre l'art, ce n'est pas alors seulement nier le caractère de l'image comme objet de fabrication ; c'est, à la limite, nier son caractère de chose vue. Barthes parle de déchaîner une folie du regard. Mais cette folie du regard est en fait sa dépossession, sa soumission à un processus de transport « tactile » de la qualité sensible du sujet photographié.¹⁸⁵

On commence à toucher alors à un nouveau rapport, une nouvelle alliance entre pensée, art, action et image. Parce qu'on ne pense pas ce qu'on reçoit mais on reçoit ce qui suscite notre pensée et l'action représentée est une re-présentation du passé dans le présent, elle est répétée et vécue avant cette re-présentation. Le spectateur passe, ainsi, d'un régime représentatif de l'expression au régime esthétique. Parce que le régime représentatif ne s'intéresse à l'image que comme complément de l'expression, comme un outil supplément, un commentaire à la matière matrice : l'action « histoire ». Dans ce régime, l'image subit la loi de la logique représentative pour renforcer la tension de l'action : ceci par le recours aux figures poétiques qui mettent une phrase à la place d'une autre ou un objet à la place d'un autre, mais aussi par les traits de visage et les attitudes des corps. La substitution d'une phrase à une autre ou d'un objet à la place de l'autre, traduit en réalité un rapport de convenance entre « la figure » et le figuré ou entre le terme propre et le terme figuré, d'où le régime de ressemblance inévitable et évident entre la présentation directe et le déplacement figural. L'homogénéité entre ces deux pôles de la vision, entre visible et invisible ou entre visuel et pensée est la première amorce d'une transition de la représentation à la présentation, de la re-évocation du passé à l'immédiateté du présent. C'est là où réside toute l'invention de la modernité artistique qui propose deux conceptions à l'expression artistique : d'un côté

¹⁸⁵ Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p. 118.

l'idée se manifeste en matière sensible, de l'autre l'idée ne manifeste que l'incapacité de toute matière sensible pour l'exprimer. L'image reste ainsi suspendue entre la joie de ceux-ci et le tragique des autres. Sauf qu'une troisième manifestation de l'image vient résoudre cette distorsion de la duplicité entre présence immédiate de la matière et substitution d'une expression à une autre : le régime esthétique.

Le régime esthétique de l'expression propose un nouveau statut de la figure. Il se libère de l'action et la figure n'est plus complémentaire mais ouvre un autre champ du visuel et la peinture risque de prendre la place de la narration. C'est un travail de poète si la langue est le pinceau des différents tableaux évoqués dans le texte. Aucun rapport logique avec les événements principaux. Mais une possibilité d'émancipation et d'évasion vers d'autres manières de dire et de peindre. C'est un échange de rôles, une correspondance entre peinture et littérature, entre narration et poésie, entre la « personnalisation du discours » et l'« impersonnalisation picturale ». L'homogénéité entre narration et peinture devient difficile ou quasi-impossible. Deleuze parle d'hétérogénéité :

C'est l'élément de la construction d'une autre chaîne narrative : un enchaînement de micro-événements sensibles qui vient doubler l'enchaînement classique des causes et des effets, des fins projetées, de leurs réalisations et de leurs conséquences. Le roman se construit alors comme le rapport sans rapport entre deux chaînes événementielles : la chaîne du récit orienté de son commencement, vers la fin avec nœud et dénouement et la chaîne des micro événements qui n'obéit pas à cette logique orientée mais qui se disperse d'une manière aléatoire sans commencement ni fin, sans rapport entre cause et effet.¹⁸⁶

Le régime esthétique est donc cette combinaison de différents régimes d'expression et cette présence latente d'un mode d'expression dans un autre qui ne lui est pas forcément relié par n'importe quel médium ou n'importe quel sens logique déterminé. Cette opération d'entrecroisement des différents supports d'expressions singulières crée des formes d'entente et d'échange entre l'opérativité de l'art et l'immédiateté de l'image. Ceci dit, nous pouvons comprendre que le silence qui nous interpelle souvent dans le

¹⁸⁶ *Idem*, p. 131-132.

théâtre d'Olivier Py, surtout dans *Les Vainqueurs*, est une mise en tension de ces différents régimes d'expression et une nouvelle figurabilité annoncée pour préparer les échanges possibles d'un médium avec les autres. Mais cette préparation est tantôt organisée par l'artiste de l'œuvre qui en vérité, ne fait que proposer un seul rapport parmi les deux ou plusieurs régimes d'expression et tantôt, c'est le spectateur qui a le pouvoir absolu de rétablir ce rapport entre deux ou plusieurs opérations expressives. C'est le spectateur qui, par le biais de son affect, son expérience passée et sa sensibilité, reconduit la réorientation de la forme et de l'action trop chargées de réalité vers d'autres champs d'exploration phénoménologique, poétique et même picturale. D'où tout l'intérêt et la profondeur de la pensivité de l'image. Celle-ci touche aujourd'hui l'imbrication de différents médiums et de différents supports dans les autres arts qui pourraient être intégrés dans un ensemble: cinéma, vidéo, chorégraphie, danse, installation... L'idée c'est d'explorer encore d'autres horizons et d'autres figures nouvelles, espérant atteindre d'autres espaces imaginaires de sensibilités différentes et de production d'images encore inépuisables.

L'art de l'âge esthétique n'a cessé de jouer sur la possibilité que chaque médium pouvait offrir de mêler ses effets à ceux des autres, de prendre leurs rôles et de créer ainsi des figures nouvelles, réveillant des possibilités sensibles qu'ils avaient épuisées. Les techniques et supports nouveaux offrent à ces métamorphoses des possibilités inédites. L'image ne cessera pas sitôt d'être pensive.¹⁸⁷

En revanche, cet amalgame de différents médiums et de différents supports de plusieurs régimes d'expression possibles, ne constitue-t-il pas une menace, une crise de confiance et de sympathie entre artiste et spectateurs ? Dans quelle mesure l'image pensive, l'indétermination entre les différentes couches du visible et de l'invisible et cette émancipation vers d'autres horizons d'interprétation et d'exercice des regards conservent-elles la sacralité d'un accord de plaisir et d'enrichissement spirituel et psychologique entre artiste et spectateur ? Jusqu'à quelle limite peut-on tolérer une image et une pensivité ?

¹⁸⁷ *Idem*, p. 140.

Cette tentative de répondre à ces questions est en vérité une envie de révéler l'écart et l'effet qu'exerce l'image dans le rapport fragile et souvent confus entre apparence et réalité, entre fictif et réel et entre l'image et ce qu'elle cache derrière elle. Il y a dans l'œuvre de Py des images scéniques qui sont trop réelles pour être proposées et interprétées sur le mode de l'image. Trop réelles parce qu'elles reprennent l'action imitative d'un événement social très chargé de valeur morale, politique et religieuse. Par exemple, quand on parle des hommes politiques, le Roi, le Sénateur, le Ministre, le spectateur intègre la vie politique vécue dans la société et s'engage dans un effort critique direct. Il en est de même quand la pièce provoque le sentiment religieux des spectateurs en intégrant une communication avec le christianisme (Ferrare converti ou le Pape qui parle du théâtre, ou l'évocation de la mort et de la résurrection des personnages, etc.). Cette tension au niveau des idées et des principes de l'être humain avec soi et avec l'Autre plonge les images scéniques dans le théâtre politique, c'est-à-dire qu'elle entame un lien fort entre l'individu et la communauté.

Peut-être que le meilleur exemple de ces images d'un art intensément politique seraient les scènes 1 et 2 de l'Acte III des *Etoiles d'Arcadie* dans *Les Vainqueurs*, où on parle du pouvoir politique et de la dialectique entre apparence et réalité ou visible et invisible :

Dans le ciel.

FERRARE : Au cœur du politique il y a cette question de l'image, chose cachée depuis le commencement du monde, l'image et le pouvoir sont un. Le monarque qui sait cela sait tout ce qu'il y a à savoir, le reste, il peut le laisser aux intendants du royaume.

FLORIAN : Donc être un roi ne suffit pas, il faut un roi qui joue au roi.

(L.V, 61)

Dans cette scène, Olivier Py nous invite à voir la face et le revers de la politique de la loi du plus fort actuelle. En disant son discours politique, Florian crée une image double pour les spectateurs. Une image qui se donne à voir au peuple (supposé être à l'extérieur par la bande sonore) applaudissant le discours de Florian, d'un côté, et une image qui se passe dans les coulisses (supposées être à l'intérieur du château de

Ferrare), de l'autre. Ferrare applaudit le mensonge de Florian et se réjouit de porter le masque. Nathan, ne pouvant plus supporter cette contamination d'hypocrisie et de misère, se suicide après avoir été agressé par les gardes. Le spectateur assiste à l'image double de la même réalité abîmée par le mensonge et l'illusion. Cette réalité politique insupportable reflète en fait l'intolérable fabrication de l'image qui, d'un autre côté, force le regard du spectateur à regarder l'invisible. C'est-à-dire une réalité qui existe en dehors du théâtre, laissée dans la mémoire et l'intelligence des spectateurs. N'y a-t-il pas là une manière d'imposer ou d'exiger une façon de voir et de penser l'image qui puisse fatiguer ou agresser les spectateurs ? Passant ainsi de l'intolérable dans l'image à l'intolérable de l'image, le spectateur se sent agressé. Agression implicite parce qu'il se sent coupable de regarder et ne rien faire d'autre que regarder ce que l'impérialisme américain se permet de faire. Mais en même temps, cette culpabilité devient un sentiment d'être la victime d'un rôle passif de l'observateur, face au rôle actif de l'artiste créateur qui parle et qui peint quand tous se sont tus. En effet, l'artiste a profité de son statut de narrateur, c'est-à-dire de celui qui parle dans l'œuvre, qui exprime ses idées, qui dit « non » à l'injustice...etc. Il a profité, discrètement du statut du spectateur qui ne fait que regarder les comédiens jouer, parler et réagir. Cette situation met le spectateur en tension. En se mettant face aux images qui l'agressent en tant que consommateur du produit, le spectateur se sent complice avec la réalité et avec les images de l'injustice politique dont il souffre.

Cette complicité avec la réalité venue d'un regard qui se sent coupable devant une image qui l'agresse peut être considérée comme la tension d'une dialectique inhérente au montage politique des images. Mais nous pouvons nous demander aussi : est-ce que le rôle de la représentation est de nous donner à voir une forme visible ou est-ce que le rôle de la parole est seulement de nous donner à dire ce qui est dicible ? Il faut dire qu'au théâtre la représentation et la parole sont, le plus souvent, deux tremplins vers l'au-delà, vers d'autres espaces de visions et d'expression. L'image, elle, ne serait pas dans ce cas la copie d'une chose ou son double, mais le motif et le stimulus d'une autre qui lui est attachée par l'affect ou par la puissance de l'artefact. Quant aux sons, voix et couleurs, ils ne sont pas des compléments de sens ou de forme extérieure mais des régimes d'expression à part entière et qui adhèrent à d'autres espaces possibles

producteurs de flux d'images incessantes. A côté de la parole, ils participent tous à nous faire voir ce qui est supposé n'être ni vu ni connu. Nous nous trouvons alors, avec ce genre d'images, guéris de cette dénonciation platonicienne de la tromperie des apparences et de l'illusion qui fait des spectateurs de simples regardeurs passifs. Nous nous trouvons aussi libérés de ces querelles religieuses soulevées par les doctrinaires de l'irreprésentable qui assimilent toute image à la représentation sacrée de l'*idole*. C'est grâce à cette connexion nouvelle qui est d'une autre envergure entre le visuel et le verbal que l'image atteint une autre orientation communicative et un autre chemin discursif capables d'échapper au système officiel de l'information. Parce que quand les mots ne tiennent pas la place des images mais deviennent eux-mêmes des images, nous obtenons des figures et des substitutions de formes visibles. Ceci exige la redistribution de l'unique et du multiple, de l'individuel et du commun parce qu'un terme peut générer une signification multiple et une seule forme, en mutation continue, peut altérer les normes habituelles d'une vieille métonymie. Voilà pourquoi le rôle que joue l'image est aussi essentiellement politique. C'est la politique qui renvoie le tout à la partie et l'élite à la majorité, le petit nombre au grand nombre commençant même par les urnes des élections qui substituent un parti à la patrie.

Pouvons-nous aller jusqu'à parler de la démocratisation de l'image grâce à un nouveau processus d'incarnation d'images, où chaque regard trouve sa part de construction-reconstruction du visible et du dicible ? C'est en réalité une redistribution individuelle et personnelle de la communauté des mots et des choses qui nous sont proposés dans un seul dispositif scénique et un seul cadre d'image qui nous offre, à nous tous, le même lot du visible. Tel est le sens probable de la réplique de Nathan avant son suicide quand il parle de libérer l'amour entre les mots et les choses :

NATHAN : Oui, dans toutes les actions humaines, il n'y a que le théâtre qui puisse libérer l'amour des mots et des choses. J'appelle théâtre tout sacrifice qui libère l'amour des mots et des choses. Cette façon d'être du langage, si désirante de la terre réelle, cette manière qu'a la terre de réclamer de tout son poids le soulagement de la parole, cela n'a peut-être pas d'autre nom.

FLORIAN : Oui et dans un temps où la terre n'a plus d'amour pour son nom, il faut le théâtre, c'est la chambre d'amour, du vocable et de l'être.

Nous constatons alors que le processus d'incarnation d'images dans le théâtre de Py passe d'abord du « sens commun » au « sens individuel » en passant par le « sens du partage » entre tous les regardants : partage de la visibilité du même dispositif spatio-temporel, partage des modes de perception et des significations, partage entre des individus et des groupes sur la base de cette communauté première entre les mots et les choses. C'est à partir de ces données également partagées que commence la construction d'autres réalités, la composition d'autres significations personnelles et individuelles libres de toute fabrication du sens commun. C'est de là qu'on commence à construire sa propre représentation et sa propre fiction avec des rapports nouveaux d'appropriation de sens et d'agencement spatio-temporel entre l'ici et l'ailleurs et entre le présent de la visibilité et le passé d'une mémoire affective. Une mémoire en éclatement d'images et de parole intérieure, inaudible peut-être mais suffisante pour créer un univers autonome, intime et individuel, et des configurations nouvelles du dicible et du visuel. Sans cette anticipation de sens qui caractérise ce mode de réception nouveau et sans se hâter de nommer les choses par leurs noms, il est possible de ne pas limiter la nudité des corps sur la scène pyenne à l'unique signification pornographique et les actes pornographiques, eux-mêmes, au seul sens de la débauche et de la prostitution. C'est cette forme de manifestation ludique de l'art kitsch qui brouille les frontières entre l'apparence et la profondeur, entre le visible brut de l'image et le visuel plus essentiel à l'art. Il faut aussi voir dans ces actes et cette nudité une peinture expressive du rapport humain avec la chair et un dessin du mouvement corporel du désir qui se métamorphose subitement en un mouvement corporel du délire.

En effet, cette pornographie parfois jugée trop exhibitionniste et trop étalée sur la scène pyenne, dérangeait parfois l'intimité des spectateurs qui se trouvent face aux organes sexuels des comédiens et comédiennes jouant totalement nus. L'anarchie même et la mise en espace des objets et corps, ainsi que la parole souvent trop osée et disant sur scène des termes appartenant à un registre familier, argotique ou burlesque, intensifient l'intolérable dans l'image qui prétend peindre la réalité des humains. Intolérable peinture trop impliquée dans le réel, et intolérable image trop engagée dans la

provocation et l'intimidation. Or, cette image n'est pas ce qu'on voit vraiment mais ce qu'on croit voir. Parce qu'elle fait voir autre chose : la mort. Prenons par exemple la première scène de l'Acte II des *Etoiles d'Arcadie* dans *Les Vainqueurs*. Le public regarde plusieurs femmes prostituées dans une maison close : la maison de Ferrare. Ces femmes en apparence, faites pour la joie, la jouissance sexuelle, le plaisir de la chair, sont numérotées comme des cercueils dans un cimetière. Parce que ces corps ressemblent plus à des cadavres qu'à des corps humains vivants. Les didascalies dans le texte nous proposent une image dès le début de la scène :

*Chez Ferrare. Ce dernier prend son bain. Orémus, Jude et Florian.
Sur une estrade des filles nues passent avec des numéros. (L.V, 34).*

L'image des corps portant des numéros dans une maison de consommation du désir instantané chosifie l'aspect humain de ces femmes et les ramène à des objets fétiches en exposition de vente. Ce n'est qu'un tas de viande à consommer pour le premier venu, portant avec lui une somme d'argent.

De plus, ces corps s'exposent comme des coffres vidés de tout savoir possible. C'est-à-dire que ces femmes nous apparaissent dévorées par l'ignorance et remplies de banalités. Elles sont, alors et surtout, étrangères à la langue française. Elles viennent d'un monde d'ailleurs, extérieur, étrange et inconnu. Elles portent avec elles un passé sombre et obscur. Quand le proxénète Ferrare s'adresse à elles, il trouve qu'elles ne savent rien faire et qu'elles ne comprennent même pas la langue.

FERRARE. (*à une fille nue*). Comment tu t'appelles ?

LA FILLE. Lubna ?

FERRARE. Tu parles Français ?

LUBNA. Lubna.

FERRARE. Tu sais faire la danse du ventre ?

LUBNA. Lubna.

(...)

(*A la fille*) Tu sais faire quoi ? Jouer du piano ? Rien. Hambourg !

(...)

(*A une autre fille*) Qu'est-ce-que tu sais faire ? Jouer de l'accordéon ? Les musiciennes, je les garde pour les hauts fonctionnaires parisiens. Elle ne parle pas

français non plus, championne de tir à l'arc et médaillée. Ca c'est vraiment inutile.

Hambourg !

Recycler les reliques soviétiques, c'est tuant. (L .V. 34,35)

Le vocabulaire de Ferrare fait de ces femmes une marchandise et parle d'elles comme des objets à « recycler ». Une marchandise inutile dans son état primaire. C'est une matière première, selon lui, et qu'il faut réparer et reproduire selon le besoin du marché. La nudité de ces femmes n'évoque, chez Ferrare, que l'odeur de la viande, l'odeur de l'abattoir. Les mots « viande » et « abattoir » n'évoquent, chez les lecteur et spectateur, que l'idée de la mort des animaux suspendus avec du sang qui coule. Horrible image mentale de la mort sanglante, la mort angoissante, la mort de sang froid comme dans le cinéma d'horreur hollywoodien. Ces corps nus, pour Ferrare, c'est un rappel et un flashback de son passé hanté par la présence du spectre de la mort. Cette présence de la mort spectrale domine sa vision des corps et du monde. Il est comme mort-né et ces femmes nues ne sont que le reflet de la mort d'hier, dont il se souvient amèrement, mais aussi de la mort d'aujourd'hui. Tellement aveuglé et impliqué dans un système de consommation ensauvagée qu'il projette dans le futur, il prétend être l'homme de demain. Alors il se croit prêt à tout sacrifier pour y arriver.

FERRARE. Je suis l'homme de demain.

FLORIAN. Pourquoi pas l'homme d'aujourd'hui ?

FERRARE. La mort est lente, mon désir est rapace, qui sait ? C'est à force de vivre vite que je me suis cru immortel. (L .V.34)

Dans cette parole de Ferrare nous pouvons remarquer sa tendance à lier, ensemble, Chronos, Eros et Thanatos comme on mêle les contradictions de la société obsédée par le désir ardent de tout posséder. Tout posséder afin de mieux se protéger de la mort qui est évidente et qui rassemble dans un seul cimetière les morts faibles et les morts forts. Forts uniquement parce qu'ils ont choisi d'être dans le clan des criminels et non dans celui des victimes. Cette mort est féroce et tellement ensauvagée que les membres d'une seule famille se souhaitent la mort les uns aux autres. Seulement, le temps est juge. Ils ne sont que des marionnettes entre le marteau du temps qui coule et l'enclos de la mort qui les écrase un à un.

FERRARE. Oui. Oui. Et puis j'ai débuté dans un abattoir, l'odeur de viande me suivait, je sentais comme la présence d'un spectre perpétuellement, mais que faisait fuir la fleur d'oranger. Cette odeur de mort est féroce, mais moi je cours vite, j'invente des sortes de poèmes (...) Ces oncles mettent un temps à mourir, un vrai manque d'élégance !

(...) Donc je suis au quartier disciplinaire et je me vends comme fille, et je comprends que le pétrole de ce pays ce sont les fentes de nos fils et de nos filles...C'est la flamme de feu sur la tête...Je me débrouille pour terroriser ce petit, le neveu providentiel, qui s'appelait Ferrare, et je trouvais le nom joli, et en fille il était vraiment troublant, j'en étais un peu amoureux. Ferrare s'entête à avoir la pneumonie, c'est vraiment une chance, je l'aide un peu à s'étouffer avec un sac plastique et je prends sa place. Et j'hérite du premier magot et ça c'est la perle qui a fait l'huître. (L.V 35)

On remarque bien dans ce passage comment le temps qui passe, l'amour (Ferrare le neveu aimé par Ferrare le proxénète) et la mort (le crime de ce dernier exercé sur le premier) sont les trois facteurs fondamentaux et permanents qui métamorphosent les corps qui bougent en spectres qui se dérobent. Sachons que pendant que Ferrare dit cela, il est lui-même nu, impliqué comme élément inséparable de ces corps qui gémissent. Corps en apparence sources de joie mais en vérité effigies et épouvantails.

Dans ces images des corps nus et cette exposition de la chair face au désir charnel, devant cette conscience politique de l'être se mettant en conflit avec le monde et avec les autres, derrière cette image collective, sélective d'un regard mêlant ensemble Chronos, Eros et Thanatos, réside le fondement d'un texte strictement politique. Un texte dramatique qui noue des relations de conflit et de désaccord avec des personnages multiples. La notion du conflit offre à l'image la profondeur du non-dit et sculpte au niveau de sa structure narrative le rapport de crise perpétuellement irrésolue entre l'amour et la politique. Alain Badiou dans sa *Rhapsodie pour le théâtre* fait de ces deux entités les deux supports incontournables du texte théâtral d'aujourd'hui. Il affirme :

Le texte du théâtre est un texte exposé à la politique, forcément. Du reste, de l'*Orestie* aux *Paravents* il articule des propositions qui ne sont complètement claires que du point de la politique. Car ce à quoi le texte de théâtre ordonne son

incomplétude est toujours la béance du *conflit*. Un texte de théâtre commence quand deux « personnages » ne sont pas d'accord. Le théâtre inscrit la discordance.

Or il n'y a que deux discords majeurs : celui des politiques et celui des sexes, dont la scène est l'amour. Deux uniques sujets, donc, pour le texte du théâtre : l'amour et la politique.

Le théâtre : que ces deux sujets n'en fassent qu'un.

Tout est dans le nœud de cet un. Et tout le point du théâtre d'aujourd'hui, que ni l'amour ni la politique ne soient des forces que l'époque soit prête, vraiment prête, à *clarifier*.¹⁸⁸

Relation floue qui lie l'amour à la politique. Elle nous met, parfois, devant des personnages hésitants, déchirés, indéterminés, et par conséquent, privés de vie et lancés dans le royaume des morts. Mort des corps incapables de jouir, mollesse et pâleur des corps violés, obsession intense et passage du désir au délire... Voilà ce que cette nudité, exhibition et pornographie voudraient ou pourraient projeter dans ces images. C'est pourquoi l'intolérable dans ces images peut être considéré comme un affect en évolution, c'est-à-dire, un outil de passage d'un niveau éthique caractérisé par l'indignation et l'intimidation vers un niveau politique mais plus engagé, parce que c'est un engagement qui pousse à voir de plus près et du plus profond.

Ce sont là en effet des affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques ; ce sont des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire. Leur tension pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l'indécidabilité de l'effet. Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens et n'anticipent pas leurs effets.¹⁸⁹

Mais, à force de laisser le sens indécidable et la pensée trop assoiffée d'atteindre sa cible, ne serait-ce pas un balancement du rapport des forces du côté de l'œil qui se met

¹⁸⁸ Alain BADIOU, *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie nationale, 1990, p. 76.

¹⁸⁹ Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.114.

en avant par rapport à la raison? L'intolérable de et dans l'image, aujourd'hui, n'exprime-t-il pas la suprématie de l'*opsis* sur le *logos*, le triomphe du spectaculaire sur le dramatique, l'illusion de la vision sur la détermination de sens et la décidabilité de la raison ?

II) L'inévitable transport du *logos* à l'*opsis* : savoir sans voir ou voir sans savoir ?

1) La dialectique fondamentale entre visible et invisible.

Il est difficile de préciser la nature de la relation entre ce qu'on voit (ou croit voir) et ce qu'on ne voit pas, ou entre ce qui « existe » (ou paraît exister) et ce qui n'existe pas. Cette dialectique d'une action double est indépendante de la perception contemporaine de la représentation poétique du théâtre postmoderne en général et du théâtre d'Olivier Py en particulier. En effet, ce dernier, qu'il s'agisse du texte ou de la scène, nous met toujours dans une sorte d'« anti-perception ». Le spectateur est alors sollicité non pas de voir ce qu'il y a sous les yeux, mais de percevoir ce qui n'existe pas et qui part de lui. C'est-à-dire imaginer ce que la perception en réalité ne permet pas d'imaginer. La raison n'appréhende donc plus les mêmes objets mais leurs équivoques. Nous pouvons, alors, constater que cette perception opte pour des illusions qui ne font pas d'elle une perception illusoire mais une perception de transcendance et d'ascension vers le secret résidant derrière l'image et vers les soubassements du visible. C'est-à-dire un invisible rendu visible dans un autre espace de manifestation optique et qui doit être inconsistant. Parce que même le mirage n'est pas de l'ordre de cet invisible que l'« anti-perception » pourrait suggérer. Le mirage est un corps consistant visible de la même façon par différents sujets. L'invisible dont nous parlons est un phénomène de l'ordre de l'imaginaire individuel et personnel. Il échappe à la raison en tant que processus de mise en rapport entre causes et effets, intégré dans un système stratégique partagé communément. Cette faculté de capter des objets paradoxaux (l'objet et son au-delà, l'objet et son équivoque : l'un est réel, celui du départ, et l'autre caché au fond, sous-jacent et invisible) ouvre une nouvelle porte d'exploration de la représentation du théâtre de Py parce qu'il met à jour un caractère étrange de la pensée et trop peu révélé au commun des spectateurs et lecteurs.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer l'existence de plusieurs objets, lieux et êtres dont parlent les personnages et que perçoivent les spectateurs sans les voir vraiment et sans qu'ils existent réellement sur scène. Peut-être, faudrait-il mentionner le centre de

gravité autour duquel tournent tous les événements de la pièce des *Vainqueurs* et qui est ce fameux « sourire de Cythère ». Tous les personnages, ou presque, prétendent voir ce sourire magique qui attire irrésistiblement, à lui seul, tous les désirs et cause tous les délires de ceux qui ne peuvent l'atteindre.

CY THERE : Car dans tout ce chaos, toute cette mort, nous n'abandonnerons pas notre sourire de fauve !

AXEL : Ce sourire est mon sourire, c'est moi qui l'ai inventé.

LE GARCON DANS L'ARMOIRE : Pouvez-vous me le donner ?

AXEL. Je ne le possède pas, c'est bien plutôt lui qui me possède. Je l'ai conçu mais je ne peux le voir que sur les lèvres de Cythère.

LE GARCON DANS L'ARMOIRE. Oui ! Et sur celles du prince !

(L.V,12)

En plus, on parle de l'Arcadie, région de l'ancienne Grèce de la Méditerranée, que nous voyons et dont on entend parler tout le temps, comme on voit d'autres espaces : la forêt, le cimetière... Dans *La Servante*, nous voyons aussi des invisibles comme le visage de la mort (figuré par 3 squelettes) ou le théâtre de Matamore (dans ce cas voit-on le théâtre de Matamore ou le seul théâtre de la représentation de Py : *La Servante*?). Mais n'est-il pas très visible aussi, le visage de la mère du Fou Tiroir sur scène ? Le Fou Tiroir souffre tout le long de *La Servante* d'un souvenir d'enfance avec sa mère. Le visage de la mère c'est l'image la plus bouleversante et la plus apocalyptique à l'intérieur du Fou Tiroir qui, chaque fois qu'il se la rappelle, devient malade, il a envie de vomir et il s'enfuit. Tout est question de voir la chose, une seule fois, un instant, et l'image se grave à l'intérieur, éternellement et irrémédiablement.

LE FOU TIROIR. J'ai vu qu'elle pleurait et j'ai compris. J'ai vu aussi qu'elle ne voulait pas me montrer pourquoi elle pleurait, alors elle a dit un truc du style : « Je ne sais pas ce que j'ai aujourd'hui. ».

Nous n'avons plus jamais revu cette casquette. A l'heure des mamans, je longeais le mur avec douleur.

Heureusement, l'année suivante, ils nous ont construit une nouvelle école toute neuve en préfabriqué bleu de Prusse.

REINE. Et voilà.

LE FOU TIROIR. J'ai mal à la tête je crois que je vais vomir.

REINE. Prends ton argent.

LE FOU TIROIR. Non ne parlez jamais de ça. Je vais vomir, j'ai mal !

Il s'enfuit en coulisse. (L.S, 137,138)

La même image du visage torture irrémédiablement Agnès, qui souffre de l'amour qu'elle porte pour Uzza. Un amour que ce dernier considère comme impossible. Uzza la repousse pour ne plus croire au miracle mais à la douleur de la vie. L'image d'Uzza est inoubliable et gravée à jamais dans la mémoire d'Agnès. Le regard dans un visage qui regarde une image de ce même regard dans un autre qui lui fait face, voilà toute la tragédie du regard. En s'adressant à Uzza, Agnès lui dit « Tout mon destin est sur ton visage »¹⁹⁰. Agnès trouve la question du visage plus compliquée que la question de l'image. L'image peut être quelquefois plus rassurante, plus simplifiée, plus calme, plus résolue peut-être. Mais le regard dans le visage est plus mystérieux, plus complexe et plus énigmatique :

ARNOLPHE. (...) Il ne faut pas sacrifier sa vie pour une image.

AGNES. Ce n'était pas une image.

ARNOLPHE. Quoi d'autre ?

AGNES. Un visage.

ARNOLPHE. Et quelle différence fais-tu entre les deux ?

AGNES. Toute la différence est entre les deux.

Le visage est une image qui nous voit voir, et que nous modifions par notre regard.

ARNOLPHE. Et cela a un nom, voir et être vu voyant.

AGNES. La joie, je crois. (L.S, 122)

Si le spectateur a vu le visage d'Uzza sur scène, c'est parce qu'il n'a jamais été celui de l'acteur qui joue ce personnage, ou alors, il n'en a rien vu. Le visage de Christophe Bernard¹⁹¹ n'est qu'un tremplin pour voir l'invisible visage d'Uzza et les répliques du

¹⁹⁰ *Idem*, p.134.

¹⁹¹ C'est le nom du comédien qui joue le personnage d'Uzza.

Fou Tiroir sont bien l'invitation de voir le visage de sa mère qui le hante. Voir l'invisible, c'est être hanté, frustré, obsédé par un fait vécu juste un instant mais qui reste accroché aux yeux, collé au visage, ancré dans la mémoire, ineffaçable de la raison et inévitable à l'affection pour toujours.

C'est à partir de cette manière de voir ce qui n'existe pas au moment de la vision que l'invisible semble plus présent que le visible, que l'absence se révèle plus présente et le spectre plus charnel ou plus physique, plus tactile et plus sensible que la matière. Mais qui parmi les lecteurs des *Vainqueurs* a vu le sourire de Cythère ou le visage de la mère du Fou Tiroir, ou le visage d'Uzza le bien aimé d'Agnès dans *La Servante* ? Qui a croisé un seul de ces trois visages ? Personne, bien évidemment. Même pas l'écrivain lui-même ! En revanche, chacun de nous a sûrement inventé une image pour ces visages ou un semblable à chaque portrait dessiné par les mots (texte) ou par les voix des personnages (représentation).

C'est plutôt la dialectique et la lutte intense, quand on est totalement impliqué dans la lecture d'un texte ou dans la réception d'un spectacle, entre le réel et le fictif ou entre le réel et l'illusoire. Il est plus rassurant de voir que c'est le plus souvent l'illusoire qui triomphe et c'est aussi pourquoi un spectateur choisit librement d'aller au théâtre, maison des illusions par excellence, pour voir ce qui n'existe pas et pour croire à l'inimaginable. Vision de l'invisible qui n'a jamais existé mais qu'on rêve de voir ou qu'on a vu de loin tout simplement. La belle et bien aimée qui nous échappe est toujours comparée à une étoile inaccessible. L'accessible du réel n'intéresse personne.

Paradoxe insurmontable et concept contradictoire de la fausse image d'aucune image ou du faux reflet d'aucun objet. Ce qui n'existe pas est invisible et il n'y a pas d'image de l'invisible, a fortiori pas d'image qui puisse en être réputée fidèle ou trompeuse(...)

La chose dont on rêve de loin et qui déçoit de près illustre bien la connaissance selon Nivernois : elle est petite vue de près, mais grande vue de si loin qu'on ne la voit pas.

Il va sans dire que cette déception que provoque la chose par rapport à l'idée qu'on était censé s'en faire n'est qu'une variation d'une disposition d'esprit plus générale,

aux yeux de laquelle aucune chose réelle n'est en tant que telle digne d'attention ou d'intérêt. Le réel n'a jamais intéressé personne, disait Baudrillard.¹⁹²

C'est ainsi que la parole, comme l'image, n'est en réalité qu'une parole qui veut dire mais qui ne dit pas réellement. Elle est une parole bien éloignée d'être égale à la communication quotidienne et naturelle du commun des hommes. Une parole bien éloignée d'être tautologique. Dans ce genre d'écriture de Py, la phrase n'a pas forcément comme fin le sens précis ou commun ou préalablement compris...la plupart des phrases, étant impliquées dans une poétique des figures du style très imagées et éloignées des événements et des relations de cause à effet et trop distantes par rapport à la logique communicative du langage humain, optent pour une nouvelle gamme de perception et de communication, une gamme d'*infra-tautologie* linguistique. Dans cette gamme, la phrase A n'est pas A mais A= ? ou A> ?. Par exemple, le monologue du Fou Tiroir dans *La Servante* :

Je me tue à ne rien vous dire ! Et pour des prunes !

Voilà pourquoi mon éthique est bonne aux jeunes gens : qu'ils désespèrent avant qu'il ne soit trop tard. Qu'ils n'aient pas le mauvais goût de se la faire sauter après trente ans. Et soyez gentils si vous vous la faites sauter, épargnez-nous les épitaphes nauséuses. Moi j'aime celles qui donnent des migraines au dénicheur de sublime.

Evitez d'épingler "écœuré" à votre revers avant d'appuyer sur votre gâchette, c'est redondant. (L.S, 456,457)

Comme cette langue, le décor lui-même en tant que décor qui nous apprend seulement où on est ne nous apprend que peu de choses. Un décor dans le théâtre de Py c'est un décor qui nous apprend à désapprendre les limites d'un espace visible, compréhensible et habité par le commun des hommes. C'est un décor et une atmosphère, un décor de dedans et d'ailleurs, un décor d'ici et maintenant, ailleurs et plus tard...Ca nous rappelle Wittgenstein qui parle ainsi du double sens du mot « particulier »¹⁹³. Un sens qu'il

¹⁹² Clément ROSSET, *L'Invisible*, Les Editions de Minuit, 2012, pp .39-45.

¹⁹³ Pour une explication détaillée de ce concept selon Wittgenstein, il serait intéressant de lire *L'Invisible* de Clément ROSSET, Les Editions de Minuit, 2012, pp 40,45.

approuve dans toute particularité de chose ou d'objet (par exemple, on dit « j'ai une appréciation particulière pour cette personne »). Ce double sens est : celui de « singulier » et celui d' « intense ». Le premier, selon Wittgenstein, est d'usage transitif, tandis que le deuxième est d'usage intransitif. C'est-à-dire que le premier est en relation directe avec le mot, le sens premier et compris par tous, alors que le deuxième est ce que chacun peut construire à lui seul en se mettant en connexion avec son passé ou sa vie intime.

Pour revenir à la dialectique fondamentale du visible et de l'invisible ou de ce qui existe et ce qui n'existe pas, nous aimerions bien mentionner le caractère double et « diachro-synchronique », réceptacle de toutes les contradictions du théâtre de Py. Un théâtre qui témoigne de la coïncidence de deux plans distincts, simultanés et proportionnellement communicatifs. C'est-à-dire où il y a une correspondance ludique entre le réel et le fictif par l'intermédiaire d'un art de dépassement qui permet de montrer qu'un objet ou une scène existe et n'existe pas, ou du moins n'existe que dans l'imaginaire. Il y a dans ce théâtre deux « sites » de réalité. L'un travaille la fable (pour reprendre le terme de C. Régy) et le visible, et le deuxième opte pour l'imaginaire et le visuel, l'ailleurs désespérément mais inépuisablement recherché. Peut-être que parmi les exemples qu'on pourrait choisir pour décrire cette dialectique entre visible et invisible, celui de la photographie d'Alain Fonteray¹⁹⁴ est le plus intéressant. Cette photo représente les sculptures de sept animaux et qui sont (de droite à gauche par rapport à celui qui regarde) la gazelle, le lion, le paon, le crocodile, le bouc, la tortue et le cheval (La Licorne)¹⁹⁵. Tous ont orienté le regard vers le centre de la gravité de la photo : le personnage humain, une femme à corps nu, travestie et dont le mouvement nous indique qu'elle est en train de se déshabiller de son manteau comme un fardeau qu'elle porte sur les épaules. Elle détourne son regard vers notre droite comme si elle ne voulait voir personne. Un mur de bois se dresse juste derrière elle. En face d'elle, un projecteur de

¹⁹⁴ Voir l'image suivante et lire le tableau dans les Annexes.

¹⁹⁵ Afin de mieux expliquer la symbolique mythologique de ces animaux, nous nous sommes servis des sites internet suivants :

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Licorne>

- www.passion.aviornis-international.be/articles/paon_et_mythologie.pdf

- <http://www.cheloniophilie.com/Symbole/>

- www.mythes-religions.com/tag/le-lion/

type phare répand une lumière de jour sur le centre de la photo, il éclaire l'espace où se trouvent les animaux et le personnage. Tout le reste est obscurité qui s'épaissit de plus en plus vers les côtés et le lointain de la scène. Les ombres des animaux et du personnage intensifient l'effet de l'illusion et du fictif comme s'ils nous invitaient à fermer les yeux pour nous souvenir des mythes de l'antiquité et de l'iconographie chrétienne. En effet, le caractère très réel de la matière dont étaient fabriquées les sculptures des animaux, la nudité du corps et du sexe métamorphosé en un sexe masculin, le bois de ce mur qui crie toujours sa présence comme obstacle tangible et concret favorisent, tous, la certitude qu'un monde réel et sensible existe et impose ses lois. Un monde visible où le pluriel (le commun des animaux, le troupeau) porte sur le singulier (la femme travestie insatisfaite de son sexe d'origine, peut-être serait-ce une représentation de l'auteur lui-même), c'est-à-dire l'individu qui détourne son regard de la communauté des hommes et leurs lois. Cette vision réaliste et tragique du monde, peinte sur un fond noir et épais qui traduit la peur de l'avenir inconnu encore, est réconciliée par le recours à la couleur blanche de ces objets animaux qui animent l'espace d'un souffle d'espoir et de rêve. La scène est onirique et les ombres traduisent l'arrivée des êtres de l'au-delà pour secourir un individu incapable de supporter le monde terrestre. Deux plans totalement contradictoires et antagonistes qui veulent plonger le spectateur dans un voyage prémonitoire où il se permet de voir l'invisible, où il se permet de rêver éveillé, où la logique de la vision se métamorphose en un artefact qui soit le plus proche du naturel à travers une symbolique inspirée de sa croyance religieuse et de sa culture occidentale riche d'images, d'histoires et d'imaginaire. Cette licorne est la représentation de la Vierge Marie fécondée par l'esprit saint. Elle est l'esprit de la fécondité spirituelle mais aussi un signe de la virginité physique de la chair féminine. Au Moyen âge, cette licorne devient une allégorie de l'incarnation du verbe dans le sein de la Vierge Marie. Mais aussi avec le temps et les emplois différents de son image dans des contextes différents, cette licorne devient la figuration du Christ et de la commémoration de ses miracles afin de secourir les hommes et de les convertir au monde de Dieu, monde de l'au-delà, métaphysique, inaccessible et longtemps rêvé. L'existence du paon comme image animant la même scène justifie le besoin d'une présence divine, un Christ en résurrection et qui sauve le monde du chaos éminent.



Photographie: Alain Fonteroy

Photo 12: *La Servante*, Dans le jardin de Marthe, le personnage gagne le centre de la scène comme point de fuite vers lequel s'orientent tous les regards des animaux en sculpture

Dans l'iconographie chrétienne, le paon a toujours été présent dans les images de la Nativité. Par contre, dans la croyance populaire, le sang du paon est très efficace pour chasser les démons. Dans la religion chrétienne, les ailes des anges sont souvent peintes des plumes de paon. Mais dans la croyance hindoue le paon Parvani est le fils de Shiva et de

Parvati dieux hindous. Mais, concernant notre dialectique visible et invisible, ce qui nous intéresse le plus dans le paon comme animal mythique, c'est surtout le plumage qui met en relief l'organe de la vision et de la visibilité par excellence : l'œil.

Le plumage du paon représente une multiplicité des dessins de l'œil. Les Grecs se sont inspirés de cette mise en relief de l'œil pour inventer le mythe qui serait l'origine des ocelles qui ornent la queue du paon. En effet, la déesse Héra, que les Romains appellent Junon, a semé sur les plumes de paon les cent yeux d'Argos, et ce après que celui-ci a été tué par Hermès, le messager des dieux.

Dans *La Servante*, Etienne est un personnage principal qui représente l'Orient. Dans le mythe du Moyen Orient, l'arbre de vie entouré par deux paons¹⁹⁶ représente la dualité psychique et la dialectique qui figure la lutte éternelle de l'homme entre le bien et le mal. C'est aussi l'image de la lutte éternelle entre le monde des Ténèbres et le monde des Lumières, la base du manichéisme en tant que vision du monde et de l'être humain. Peut-être que la présence du bouc avec ces animaux renforce l'évocation de la mythologie grecque et la notion du tragique et du comique à la fois. Le bouc *tragos* nous fait voir la présence de Dionysos sur scène. Lui aussi est invisible en lui-même et n'est visible qu'à travers cette sculpture blanche créant la forme du bouc.

La sculpture de tous ces animaux n'est pas une présence effective de l'image, ce n'est qu'une seule et unique matière modifiée et façonnée selon les formes des animaux préalablement existants et bien dessinés dans nos mémoires.

Mais ce qui existe vraiment et ce que le spectateur voit c'est justement tout cet univers mythologique et spirituel que la matière dégage et répand dans l'espace dessiné sur

¹⁹⁶ Afin de mieux comprendre la symbolique du paon reflétant l'image de l'arbre de vie il serait intéressant de consulter le site suivant : - <http://michele-gabriel.chez-alice.fr/pge70-16.html>

scène. Donc ce qui existe sur scène, c'est plein de choses, beaucoup de matières, plusieurs mots à dire et des phrases quasi-interminables.

Or, tout ça n'est que tremplin et ce qui échappe à l'œil nu s'avère plus présent et plus visible. C'est ainsi qu'on peut vraiment voir un espace et voir vraiment le temps.

Nous avons l'impression que Py essaye de nous faire voir ces deux abstractions de l'espace et du temps. Sinon, qu'est ce qu'un espace à voir, vraiment ? Qu'est-ce que regarder un temps ? Quand nous disons l'espace d'une chambre, ça veut dire quoi ?

En vérité, quand il n'y a rien, aucun objet dans la chambre nous disons que l'espace en ce moment c'est les six murs et l'air que nous voyons. Mais ceux là ne constituent pas l'espace de notre chambre, mais des objets, des matières, des choses. Donc l'espace, digne d'être étudié par tous les hommes, sans lequel il n'y aurait pas de vie ni d'être humain, ni d'univers, cet espace ne constitue en vérité qu'une idée, une image, un concept dans la mémoire et dans la tête.

Peut-être que des pièces de Valère Novarina, comme *Le Repas* ou *La Scène* pourraient expliquer cette dialectique évidemment poétique du visible et de l'invisible ou de l'existant et de l'inexistant, surtout quand il traite le thème du temps et de l'espace dans un dialogue singulier entre les personnages :

VOIX DE LA BOUCHE HELAS.

Espace es-tu là ?

VOIX DE LA BOUCHE MORDANT CA.

Oui.

VOIX DE L'ENFANT D'OUTRE BEC

Le temps ?

VOIX DE LA PERSONNE CREUSE.

Vu par ici ! ¹⁹⁷

Ces quelques répliques font exister l'espace et rendent visible le temps qui ne possèdent comme document d'identité qu'un certificat de non existence. Alors, c'est la poéticité du regard et de la parole qui résout le problème du paradoxe : rendre visible l'invisible, voir plein l'espace vide et rendre vide, léger et simple l'espace plein, lourd et complexe.

¹⁹⁷ Valère NOVARINA, *Le Repas*, P.O.L.1996, p .12.

En vérité, dans le théâtre de Py, on n'évoque rien de précis et de définitivement défini. Cela offre plus de chance aux artistes pour atteindre la vertu positive de permettre une création poétique « pure ». Ce dernier terme, « pure », est considéré comme le fondement même de la poésie de Stéphane Mallarmé. Ce poète considère l'objet « pur » seulement lorsqu'il n'existe pas réellement. Il est un objet à la frontière du visible et de l'invisible, de l'existant et de l'inexistant, du concevable et de l'inconcevable. Cette frontière, c'est là où l'on peut voir plus clairement et là où l'on trouve les images les plus nourrissantes.

Ce but semble paradoxal et inaccessible d'emblée : comment évoquer ce qui n'existe pas, donner l'idée d'une chose qui n'est aucune chose ? Comment suggérer ce dont on tient pour assuré qu'on ne le peut vraiment suggérer ? La prouesse semble hors d'atteinte et requérir pour être accomplie l'assistance d'un sorcier. Car c'est bien de sorcellerie qu'il s'agit ici ; et s'il est un « miracle » poétique, c'est bien celui-ci : de réussir à convertir en réalité quelque chose qui n'est rien.¹⁹⁸

Mallarmé considère alors que l'idée de la création elle-même est une idée illusoire. Pour lui, c'est cette idée illusoire qui fait « la joie délicate » chez les artistes et surtout les poètes. C'est cette joie de croire créer et non pas de créer.

Ainsi se forment les images qui animent le lecteur-spectateur et qui le nourrissent en regardant le théâtre postmoderne et le théâtre de Py particulièrement.

Alors, il faut dire que l'image, si elle existait, ne serait pas visible. Elle est visuelle ou elle n'est pas. Tout ce qui existe est visible, mais tout visible n'est pas image et n'est image que lorsqu'il est vécu par le sujet regardant. C'est dans ce sens que nous avons traité la problématique de la signification ou du rapport entre signifiant et signifié qui ne reste plus figé dans la définition obsolète de la relation entre les deux entités du signe, comme la perçoit la sémiologie du temps moderne. Les humanistes, eux, ont détruit la fragilité de ce rapport entre l'emblème et le sens ou entre le visible existant et l'invisible accessible. Les humanistes, eux, ont rétabli le rapport entre la forme des choses données

¹⁹⁸ Clément ROSSET, *L'Invisible*, Les Editions de Minuit, 2012, p. 81.

à voir et leurs sens. Un rapport qui se base sur la disjonction, la divergence et l'incongruité entre apparence et essence et entre visible et invisible. C'est dans ce sens que nous avons essayé de décrire notre analyse de la présence de ces objets qui ont la forme dans *La Servante*. Car dans la relation entre la forme du paon et les cent yeux d'Argos qui, dans une certaine mesure, représentent les yeux des spectateurs qui regardent la pièce, il n'y a aucun rapport logique et aucune explication rationnelle. Ce sont nos fantasmes et notre imaginaire très complexes et difficiles à déterminer qui nous mènent vers ce genre d'analyse même si, parfois, nous avons recours à l'histoire de l'antiquité et de la mythologie.

Giorgio Agamben dans *Stanze* nous explique ce passage de la sémiologie vers un mode de fonctionnement plus développé et plus adéquat à l'œuvre d'art aujourd'hui :

Sur cette fausse interprétation des « signes sacrés » propres aux prêtres de l'ancienne Egypte, les humanistes ont fondé tout un modèle de fonctionnement du signe : ce ne sont plus la convergence et l'unité de l'apparence et de l'essence mais de l'incongruité et leur disjonction qui dans un tel projet devenaient le véhicule d'une connaissance supérieure en laquelle se soudait, tout en s'exaspérant, la différence métaphysique entre corporel et incorporel, entre matière et forme, entre signifiant et signifié. ¹⁹⁹

La métaphore devient, ainsi, la traduction d'une explosion universelle entre la forme de l'objet et l'objet lui-même. Aucun lien possible entre les deux, sinon révoqué en doute. La présence visible d'une chose n'a de raison que pour suggérer l'absence visible d'une autre chose invisible. Symptôme de l'écroulement de la citadelle de la raison et gage de rédemption pour opter vers l'au-delà. Cette dissemblance est en vérité une ressemblance supérieure et un moyen transcendantal pour évoquer la présence de Dieu. Le corps humain ne signifie plus l'être humain en chair et en os mais le divin invisible devenu, irrationnellement, chosifié. Cette disjonction entre signifiant et signifié de la figure humaine est une intention blasphématoire et démoniaque. C'est à partir de là que l'image sera interdite et non pas à cause d'une croyance supposée en l'efficacité magique de l'image. Parce que cette dissemblance de l'emblème entre le visible et

¹⁹⁹ Giorgio AGAMBEN, *Stanze*, Trad. Yves Hersant, Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 2009. p .238.

l'invisible et entre présence et absence c'est elle qui crée le trouble de l'incognito et l'étrange inquiétant. C'est ce voyage qui part du connu, vécu, conscient et qui va vers l'inconnu, l'irrationnel et l'inconscient qui crée le phénomène de l'Inquiétant ou de l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud. C'est aussi le même voyage inquiétant vers le symbolique qui traduit l'interprétation œdipienne de la parole du Sphinx. Une parole qui passe du conscient à l'inconscient et du dicible à l'indicible. En effet, dans l'interprétation du symbolique, le refoulé trouve l'occasion convenable pour se défouler et s'exposer grâce aux différents médiums fournis à la création de l'image. Dans ce sens, nous pouvons revenir à la même photo citée ci-dessus pour déchiffrer le caractère fétichiste du personnage féminin travesti en homme. Dans cette photo, l'image du phallus clairement et peut-être violemment affirmée prend la place de l'organe génital féminin. Devant la présence de tous ces animaux qui expriment, sans exception, la force de la puissance et du pouvoir divin et spirituel ainsi que leur triomphe sur les forces du mal, le phallus conquiert l'appareil génital de la femme et revendique par là une forte douleur cachée dans l'inconscient de l'artiste. Ce fétichisme clairement avoué est en effet renforcé par le refus de la réalité de l'absence du pénis chez la femme, chez la mère. C'est pourquoi, dans cette photo, les animaux expriment tous des forces très puissantes dans la nature. Ils viennent combler le vide, équilibrer la balance entre le masculin et le féminin, le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'au-delà...Le fétiche, dans ce cas, n'est rien d'autre que le substitut du pénis de la femme auquel a cru l'enfant et auquel il ne veut pas renoncer.

L'espace du fétiche est précisément délimité par cette contradiction, qui le fait être tout à la fois présence de ce rien qu'est le pénis maternel et signe de son absence : symbole de quelque chose et de sa négation, il ne peut subsister qu'au prix d'une déchirure, amorce d'une véritable fracture du Moi.²⁰⁰

Il est à rappeler dans ce contexte que nous avons évoqué dans le chapitre du *Corps kitsch et le goût du dégoût* et *L'objet théâtral*. En effet, ce fétichisme et cette nouvelle relation de l'humain avec l'objet ainsi que le transport du réel vers l'irréel et vers l'au-delà n'ont de sens et ne s'accomplissent que lorsque l'artiste établit un nouveau rapport

²⁰⁰ *Idem*, p. 245.

aux choses, fondé sur l'appropriation de l'irréalité. C'est pourquoi il doit s'oublier dans une entreprise de dépossession de soi, s'anéantir, s'aliéner et se perdre pour qu'il devienne chose lui-même. Mais sa chosification est rédemption des choses qu'il met sur scène²⁰¹. Choses en perpétuelle décomposition, déplacement incessant autour des corps mi-humains mi-divins. Des corps métamorphosés, cicatrisés et restructurés (jambe amputée d'Axel ou cicatrices de Nathan, dans *Les Vainqueurs*, bras coupé du Fou Tiroir ou absence-présence du pénis maternel dans *La Servante*, amputation des bras dans *La jeune fille le diable et le moulin...*) traduisent, tous, une aliénation et un sacrifice de soi pour atteindre une créature essentiellement hors de l'humain et antihumaine. L'exclamation rimbaldienne « Je est un autre ! » renforce cet espoir de voir plus loin que les limites de la matière visible. C'est aussi dans ce contexte que toute la problématique de l'exercice du regard commence et ce à partir de cette nouvelle conscience des choses et de leurs images. Parce que le visible n'est lisible que par l'intermédiaire de cette conscience de l'inconscient qui nous façonne et refaçonne selon notre tendance à refouler ou déjouer nos désirs et nos délires. Inquiétante, oui, très inquiétante cette machine de l'inconscience qui est en chacun de nous et qui fait des objets visibles des extensions à d'autres objets invisibles, qui fait de nos corps une matière en mutation incessante vers d'autres êtres dans d'autres espaces où il n'y a plus d'humain, plus de dieux, plus de raison, plus de retour... Un espace étrange et inquiétant où une simple poupée peut tuer et où le visage le plus familier peut cacher tout un chaos. Cette inquiétante étrangeté fait tout l'espace prodige du jaillissement d'images. La poupée Olympe d'Hoffmann est une source intarissable d'images où le visible n'est rien mais où l'invisible demeure l'incarnation de l'étrange et inquiétant castrateur. Giorgio Agamben prend l'exemple du poète Rilke et de sa relation avec le monde et les objets :

Si l'on tient compte des remarques de Rilke sur l'éclipse des « choses » authentiques et sur le devoir, propre au poète, de les transfigurer dans l'invisible, la poupée tout à la fois présente et absente apparaît alors comme l'emblème-suspendu entre ce monde et l'autre- de l'objet qui a perdu son poids entre les « mains du marchand » et n'a pas encore été transformé par celles de l'ange.

²⁰¹ Lire l'étude intitulé « Un chosisme de langage » de Renaud PETERS, in Louis DIEUZAYDE (dir.), *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, éditions de l'Université de Provence, 2005, pp.136-137.

De là son caractère inquiétant, où Rilke projette le souvenir toujours à vif d'une terrible frustration infantile. De là aussi son aptitude à nous informer sur l'essence de la chose devenue objet de désir : Rilke, avec sa sensibilité malade aux rapports avec les objets, l'enregistre presque inconsciemment. ²⁰²

Georgio Agamben trouve dans l'exemple du poète Rilke une affirmation de l'objet en tant qu'objet animé, image à figurer et à transfigurer par son emploi poétique. Il affirme que l'image de la poupée de Rilke s'éclipse dans l'invisible par l'intermédiaire de son caractère inquiétant. L'objet gagne ainsi les souvenirs qui frustreront le poète Rilke et fait surgir en lui des images multiples et incessantes.

Autant que le monde des enfants, celui des adultes ne se libère pas de cette inquiétante image que projettent les choses et objets dans la réalité, même si l'apparence donne l'illusion du contraire. Philippe Ariès, dans *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, nous montre que la frontière entre ces objets et les jeux d'enfants n'était pas aussi claire ni aussi simple qu'elle a l'air de l'être.

Les objets ont des formes qui, en communiquant avec les différentes cavités du cerveau humain, peuvent faire émerger dans la mémoire des souvenirs d'interminables d'images. Les formes de ces objets ne passent pas indemnes quand elles sont confrontées aux humeurs tristes et mélancoliques de la majorité des artistes souffrant du manque ou de la carence des éléments inévitables à leur équilibre psychologique.

La vie intérieure de l'artiste qui évoque ces objets est fondamentale pour la construction de l'atmosphère convenable à l'espace et aux objets. Ses idées et la nature de ses sentiments vis-à-vis des autres et du monde se révèlent déterminantes quant à la construction de l'artefact nécessaire à les réunir sur scène.

L'*acedia*²⁰³ est une de ces humeurs ou états psychiques qui peuvent caractériser le style de théâtre de Py, texte et représentation. L'*acedia* est ce sentiment de désespoir, de tristesse et de mélancolie qui atteint l'artiste quand rien ne l'aide à accéder à son but ou à son objet perdu. En effet, tous les personnages dans le théâtre de Py souffrent de cette incapacité à atteindre le désir ou la cible qui puisse satisfaire leurs âmes. Ainsi, cet *acedia* correspond à un espace de vertu sensitive de deuxième ordre. Cet espace reçoit

²⁰² G. AGAMBEN, *Stanze*, op.cit.p .101.

²⁰³ *Idem*. p. 27.

la forme des objets et les projette **sur** un autre espace de troisième ordre, à vertu imaginative, plus spirituel encore et qui transporte la forme à l'imagination. Cette dernière a la tâche d'interpréter ces formes en images différentes de la réalité visible et en se référant à tout le vécu de celui qui regarde (que ce soit personnage sur scène ou spectateur dans la salle) : son enfance, son adolescence, ses rapports avec l'Autre, ses amours, ses échecs, les moments du choc dans sa vie.

L'*acedia* est alors la quête indispensable de l'être qui cherche quelque chose qui lui échappe. Tout en ne la trouvant pas, cette affection de manque et de perte se métamorphose en un fonctionnement mécanique du cerveau afin de réconcilier l'inconciliable à travers l'incarnation psychique des images intérieures. C'est à ce moment précis qu'on peut parler du visuel. Giorgio Agamben prend, cette fois-ci, l'exemple de Kafka et de son besoin de communication avec les objets car le monde des hommes l'étouffe et l'enferme. Ne trouvant pas d'abri où il peut se protéger de l'agression d'un monde qui ne cesse de l'asphyxier, Kafka souffre de l'*acedia* qui lui fait voir les objets et les choses transfigurés. Il explique :

Abîmé dans la scandaleuse contemplation d'un but que lui désigne l'impossibilité même de l'atteindre, et qui l'obsède d'autant plus qu'il est hors de portée, l'*acidiosus* se trouve ainsi dans une situation paradoxale avec, comme dans l'aphorisme de Kafka, « un point d'arrivée mais aucune voie d'accès », et sans issue, puisque l'on ne peut fuir ce que l'on ne peut pas non plus atteindre » (...), l'*acedia* n'est pas seulement *une fuite de...* mais aussi *une fuite vers...*, qui communique avec son objet sur le mode de la négation et de la carence. Comme dans ces images changeantes auxquelles on peut donner tour à tour des interprétations différentes, chacun de ces traits dessine en creux la plénitude de l'objet dont elle se détourne ; et chacun des gestes qu'elle accomplit pour le fuir témoigne de la permanence du lien qui la relie à lui.²⁰⁴

Nous pouvons remarquer que ce transport de la forme dans la sphère tripartite de la perception des objets n'est pas seulement les conséquences de l'*acedia*. Celle-ci n'est

²⁰⁴ *Idem*, p. 27-28.

qu'une affection d'ordre psychique. Mais il y a en vérité une combinaison et une communication entre trois couches contenues dans le cerveau de celui qui regarde. Ces couches permettent l'ascension du visible au visuel d'une manière mécanique et conformément à la dynamique nécessaire à la concordance du temps et de l'espace de celui qui regarde et des objets qui l'entourent. C'est l'opération inévitable au transport nécessaire du *logos* à l'*opsis* et qui conduit à l'incarnation possible des images et de leur aura qui nourrit l'atmosphère dans laquelle baignent la scène et la salle dans le théâtre de Py. Cette effervescence entre actions et réactions, entre humains animés et objets inanimés, cette double vie entre la présence des êtres et leur absence totale dans un ailleurs qui s'impose tout d'un coup, c'est le champ d'exploration du théâtre post-dramatique aujourd'hui. C'est pourquoi, du point de vue psychanalytique, Olivier Py, dans la dernière photo analysée, montre sur scène la femme nue devant tous ces animaux qui la regardent. C'est, en fait, l'Eros qui se met en avant pour inventer et incarner l'image d'un élément organique vacant et qui cause une *acedia* et une vision suprasensible. Une vision due, non à la logique du regard commune et conforme aux exercices du regard social et sclérosé dans la consommation primitive des formes et des couleurs, mais à un regard qui passe de la raison aux fantasmes.

Une interprétation qui ne tient nul compte du rapport fondamental de l'humeur noire au désir érotique peut arriver à déchiffrer une à une les figures inscrites dans cette image, mais est condamnée à passer à côté du mystère qui s'y est emblématiquement fixé. Il faut comprendre qu'elle se place sous le signe d'Eros pour en préserver et tout à la fois en révéler le secret : l'intention allégorique qui le sous-tend se déploie toutes entre Eros et ses fantasmes.²⁰⁵

Nous pouvons en conclure que le problème du regard et de la vision, plus précisément le problème de la visibilité et de la visualité touche, et de près, au problème de l'amour en tant que fantasme. En effet, un seul objet présent appartenant à l'être aimé absent peut provoquer chez l'amoureux de multiples et violents bouleversements affectifs et psychiques.

²⁰⁵ *Idem*, p. 44-45.

Nous pouvons remarquer dans la littérature médiévale cette vision des choses et des espaces qui favorise un regard fantasmatique et significatif. Par exemple, dans *Le Roman de la rose* de Jean de Meung (1275-1280), tous les lieux des rencontres amoureuses sont au plus près des fontaines et des sources. Même Narcisse et sa perte dans le texte antique d'Ovide est une histoire de l'image reflétée sur l'eau d'une source. Il faut dire que Narcisse ne s'aime pas directement, lui, mais il aime plutôt une image de lui qu'il prend pour réelle. De la même façon, on peut dire que tous les personnages des *Vainqueurs* d'Olivier Py n'ont jamais aimé le sourire de Cythère ou Cythère elle-même. Tous, par contre, ont aimé les images de ce sourire et de cette femme. Telle est, peut-être, la tragédie qui se métamorphose en « joie » dans le théâtre de Py : croire voir. Joie de celui qui aime la « figure », l'« ombre », l'image idolâtrée d'une personne qui n'existait pas. Pygmalion et Narcisse prouvent cette belle métamorphose de la tragédie de l'absence d'un être vers l'euphorie de la présence de son image consolatrice et réconciliatrice. Allégorie évidente de l'amour dépassant la matière et embrassant l'infini et l'au-delà. S'approprier l'image comme s'il s'agissait d'une créature réelle. Ainsi fut l'union au suprasensible. Ainsi fut l'union du visible avec l'invisible. G. Agamben nous explique le phénomène de visibilité en disant :

La première des vertus appréhensives internes est l'*expérience sensible* ou sens commun (...) où sont reçues toutes les formes imprimées dans les cinq sens et à elles transmises (...) Vient ensuite l'*imagination* (...) où se trouve retenu ce que l'expérience sensible reçoit des sens et qui y demeure même après le retrait des objets sensibles...Vient ensuite la force qualifiée d'*imaginative* (...) et de *cogitative* (...) et qui compose selon sa volonté les formes qui se trouvent dans l'imagination avec d'autres. Il y a ensuite la force *estimative* (...) qui appréhende les intensions non sensibles qui se trouvent dans chaque objet sensible(...) Vient ensuite la force *de mémoire et de réminiscence*(...) elle retient ce que l'estimative appréhende des intensions non sensibles de chaque objet.²⁰⁶

Parmi ces cinq facultés pour apprivoiser l'objet regardé dans le cerveau humain, la vertu imaginative et cogitative amorce le moteur psychique de l'être humain pour déclencher

²⁰⁶ Georgio Agamben, *Stanze*, trad. Yves Hersant, Rivages poche, Paris, 1998, p. 131- 132.

le voyage vers d'autres images du même objet regardé dans la réalité. Avec la force de mémoire et de réminiscence nous pouvons dire que c'est le lieu et le temps précis qui nous déterminent l'incarnation des images singulières et perpétuellement en élaboration dans le cerveau du sujet regardant. Alors, l'objectif du poète n'est pas de dessiner les images intérieures des spectateurs, mais de créer des ensembles d'éléments et d'objets différents dans des agencements favorables à susciter les différentes forces de mémoire chez le spectateur. C'est pourquoi Olivier Py ne cesse de répéter qu' « au théâtre il n'y a pas d'images ». Au théâtre, il y a le lieu favorable à l'incarnation des images. Ceci grâce à un contexte textuel, historique et linguistique, mais aussi, grâce à la composition pertinente d'objets, d'êtres et de choses sous forme d'ensembles. Ce sont des agencements qui permettent au spectateur de commencer son « travail » (pour reprendre le terme de C.Régy) : travail de perception sensible, puis imaginative, ensuite estimative, et à la fin celui de la mémoire et de la réminiscence.

Cette incitation à participer à la création rompt avec les traditions d'une réception de consommation qui s'avère aujourd'hui obsolète. Elle émane d'une recréation dans la création ou plus simplement d'une incarnation dans la création. Reproduire à lui seul le spectacle, c'est la tâche importante du spectateur qui ose tendre la main à l'artiste sans craindre le voyage. Un voyage des mots qui incarnent des images et un voyage des images qui renversent le sens des mots.

2) Distorsion de l'écriture et déconstruction de la scène :

Images de ruine ou ruines de l'image ?

La responsabilité de la réception qui interpelle le spectateur dans le théâtre post-dramatique devient une tension constante qui oblige le regard à passer perpétuellement, du cerveau (*logos*) à l'œil (*opsis*), et du drame à la situation théâtrale. Ce que le théâtre postmoderne offre à voir aujourd'hui aux spectateurs c'est l'occasion de ne pas voir mais de regarder ce qui est inscrit, regarder ce que la mémoire affective garde et ne peut s'en débarrasser. L'espace du « plein accumulé » (c'est-à-dire la scène encombrée d'objets, de paroles, de corps humains, de musiques, lumières...) exerce sur le spectateur l'effet de palimpseste. Celui-ci déclenche les rapports antagonistes entre apparition-disparition et présence-absence dans le processus de l'exercice du regard et amorce la dialectique fondamentale du visible et de l'invisible. Ainsi, surgissent les images sous les effets de l'étrangeté et de l'aura, la hantise et la frayeur menaçantes qui résident dans les mystérieuses cavités mémorielles et les plus intimes secrets de l'âme des êtres regardants. Il ne s'agit plus de suivre ou non la fable, de déterminer ou pas les attitudes et caractères des personnages parce que, dans ce type de perception, la déhiérarchisation de tous les éléments de la pièce nous conduit à nous positionner loin de l'univers des artistes. Ce sont des images parfois inaccessibles à l'oubli, sous l'effet dangereux du phénomène *cathartique*. Il est vrai que la considération de la valeur cathartique chez les artistes d'aujourd'hui n'est plus forte, et ce à cause de l'intérêt qu'ils consacrent à des éléments spectaculaires et théâtraux autres que la mimésis, la fable, l'illusion ou l'identification. On sait bien, par exemple, que ce qui se déroule entre le Client et le Dealer de *Dans la solitude des champs de coton* de B.M.Koltès n'a pas pour objectif de donner une leçon ou une morale au spectateur afin d'aboutir à l'effet de la purgation (épuration), chère à la tragédie aristotélicienne. Mais, dans le texte d'Olivier Py, la fable conserve la mimésis et les personnages évoluent au cours du temps pour influencer sur la sensibilité des spectateurs. La continuité dramatique va même jusqu'à stimuler les deux entités fondamentales à la création cathartique chez les spectateurs : la terreur et la pitié. Prenons par exemple le personnage du Sénateur dans

Les Vainqueurs. C'est un personnage principal dans la trilogie. Il est en même temps terrible (dictateur, menteur, violent, cupide, criminel, assassin...) et victime qui suscite la pitié parce qu'il se laisse aller dans le courant naturel de son sort. Il est conscient de sa condition indigne d'être vécue en tant qu'être humain honnête et propre, mais il ne trouve pas d'issue pour sortir de la fatalité. Maintes répliques dans son discours le prouvent :

LE SENATEUR. Allez le chercher.

(Le Légiste et le garde du corps vont chercher Axel)

Je suis seul sur une terre sans pardon. Voilà ma vie, ni les bras d'une femme ni la joie du travail accompli. Quand s'arrêtera ce calvaire ? Et l'on me croit fort, fort, moi je ne suis qu'un enfant. Ah ! Si je n'avais pas si honte de pleurer !

(L.V, 168).

L'histoire de ce personnage qui porte dans son passé et son présent le dilemme insupportable d'une quête du bonheur inaccessible peut susciter chez le spectateur des émotions de terreur et de pitié. En effet, le Sénateur a tué l'enfant par accident. Il cache son crime et veut cacher le cadavre pour être élu aux élections. Il fait un accord avec Lubna, un autre personnage maléfique, et se prépare à une alliance avec elle afin d'arranger leurs intérêts communs. Son projet avec elle ayant échoué, il la tue avec un revolver. Il menace toute personne qui ose l'empêcher de faire ce qu'il désire. Sa force et sa violence peuvent évoquer chez les spectateurs un sentiment de crainte et de peur vis-à-vis de son attitude et de ses actes. Le spectateur, par l'intermédiaire de l'identification intense qu'il exerce, peut-être inconsciemment (il s'identifie au personnage en se mettant à sa place grâce à la croyance, au faux semblant, à l'imaginaire, au mimésis intense), éprouve un sentiment de peur et de crainte. Mais en même temps, la fin de ce personnage pourrait être pitoyable et provoque la sympathie des spectateurs quand ils se souviennent de son passé triste, de ses échecs, de sa vocation pour se libérer du mensonge d'homme politique. Il est une porte ouverte sur la vérité des gens de l'état qui cachent leur vérité au peuple. Le Sénateur est malgré tout un homme authentique avec le public qui le regarde et l'écoute. Il ne se dérobe pas. Il demeure clair et assume toutes les conséquences.

Son suicide à la fin de la pièce révèle sa détresse, sa fatigue et sa souffrance insupportable. Dans ce genre de théâtre nous sentons la fonction d'utilité qu'il engage à travers le texte. Il s'insère dans le monde social pour dévoiler et mettre à nu les relations scandaleuses des hommes politiques et les responsables de l'organisation administrative de l'Etat. Par l'intermédiaire de la poétique du texte et de celle de la parole de l'acteur le théâtre de Py essaye de rendre le spectateur et le citoyen moralement plus vertueux et politiquement plus intégrés aux valeurs de la cité. La terreur et la pitié que le spectateur éprouve en regardant les images de ces personnages opèrent la fonction purgative. Le poème que ces corps des spectateurs et des comédiens soutiennent est en vérité un appel à la solidarité pour être non un consommateur de poème et du temps qui passe, mais pour comprendre qu'on est tous des acteurs de ce qui se passe là. Pour comprendre aussi que le spectateur n'est pas devant l'image mais qu'il est lui-même l'image, qu'il est sa cause et sa seule légitimité. La tendance religieuse clairement déclarée de l'auteur metteur en scène catholique renforce cette fonction d'intégration utile du spectateur dans le monde réel. Monde de participation à la citoyenneté à travers l'instruction théâtrale et l'enrichissement culturel que ce lieu microcosmique lui confère. C'est aussi grâce à cette fonction d'utilité cathartique et à son impact sur la réception du spectateur d'aujourd'hui que l'étude du fonctionnement esthétique et poétique de l'image et de la parole (le texte, l'écriture) se révèle fondamentale.

C'est donc en fonction de la théorie de la *catharsis*, régulièrement et diversement convoquée qu'on décrira le fonctionnement poétique, esthétique, voire moral du théâtre sur le spectateur. ²⁰⁷

Il faut souligner l'expression « diversement convoquée » parce qu'Olivier Py ne convoque pas le phénomène cathartique seulement à travers l'évocation des émotions de la peur et de la crainte, suggérées par la représentation, mais aussi et surtout par la poésie de la parole et du texte qui doit libérer le spectateur de tout jugement de valeur. C'est une autre manière de convoquer la catharsis chez les spectateurs. Ce n'est pas par

²⁰⁷ Christian BIET et Christoph TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre*, Folio (essais), 2006, p.520.

la purgation des passions, mais au contraire par le réveil des passions, et ce grâce à la joie que procure le poème au spectateur, joie d'ouvrir d'autres horizons de vie, de penser, d'incertitude. Tout cela sans être strictement dépendant de l'illusion de pure mimésis, mais en étant toujours prêt à vivre le poème là où il y a le plaisir de cette présence réelle avec les comédiens et les autres citoyens humains, ici et maintenant. Olivier Py affirme :

Nous sommes accablés de violentes passions, et pourtant notre indignation est verrouillée, notre émerveillement est dérouté, notre soif tarie, notre désir désavoué. Je ne crois pas que le théâtre comme la pensée rationnelle purge les passions, mais bien plutôt qu'il les réveille, et qu'entre autres passions celles du verbe et celle de l'humanité sont révélées par le théâtre.²⁰⁸

De plus, la forme du poème dramatique dans le théâtre de Py, cette tendance à inviter un spectateur qui sacrifie toute une journée pour assister à la représentation, cette densité d'un texte qui paraît interminable et toute l'atmosphère autour d'un évènement théâtral (repas inclus, discussion au moment de la pause, participer corporellement à l'action avec les acteurs, partager l'espace ensemble) renforce les conditions de réflexion et stimulent le souffle cathartique dans l'œuvre. En effet, ces corps qui s'usent, qui se fatiguent, qui s'endorment sont remplis de rencontre les uns avec les autres, de discussion, ils sont le résultat d'un théâtre populaire ayant pour objectif la rencontre d'abord, mais aussi l'ivresse poétique. Cette ivresse est presque sacrificielle de la part des comédiens et des spectateurs en même temps. Une ivresse signe de don et d'ouverture de portes de la connaissance qu'Olivier Py ne croit pas atteindre dans un poème de deux heures ou dans un haïku comme il dit. Connaissance acquise à condition que ce spectateur rompe avec son rôle de consommateur et se lance dans l'action, mais dégagé de tous ses rôles qu'il joue dans la société, totalement nu, vierge, comme un enfant...C'est alors à ce moment qu'il peut entendre et découvrir des choses, en distanciation par rapport à la masse, en transport vers un autre degré de réception filtrée

²⁰⁸ Olivier PY, entretien avec Philippe JOUSSERAND, Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point. Entretien qui accompagne le film *Les Vainqueurs III, La Couronne d'Olivier*, réalisé par Vitold Krisinky. Au Théâtre du Rond-Point en mai 2006.

de tout jugement de valeur. Olivier Py parle de cet aspect long et dense de ses pièces en disant :

Il faut que le spectateur aussi, à mesure que les personnages perdent leurs masques et se saisissent d'autres masques, il faut aussi que le spectateur ne soit plus là en tant que consommateur culturel, en tant qu' Homme qui a un avis de jugement de valeur, mais, petit-à-petit en tant que lui-même, comme s' il ne savait pas qu'il pouvait être lui-même dégagé de tous ses rôles, dans la nudité, dans l'enfance. Alors, là, il entend des choses, très certainement. Oui, la fatigue physique intervient comme un filtre, comme un filtre magique pour la réception de la parole à un niveau plus haut. Mais aussi la catharsis n'est pas la même avec le même personnage ou avec tous les personnages quand elle a lieu sur une journée entière. (...) Et honnêtement quand on salue après dix heures, onze heures, on a envie de remercier ces hommes et ces femmes qui ont soutenu le poème.²⁰⁹

Il est clair, dans cette déclaration, que la notion de catharsis chez Olivier Py acquiert un nouvel aspect de purification ou de purgation. En effet, nous remarquons d'abord qu'il parle de catharsis vis-à-vis du spectateur et non pas du lecteur. C'est-à-dire que le théâtre de Py se libère des exigences du *muthos* aristotélicien qui est, avant tout, un texte écrit, une cohérence au niveau de l'organisation des actions dans le poème. Pour conserver cette simple cohérence, il ne faut pas, selon Aristote, détruire le texte par la *praxis*, celle-ci étant un phénomène de l'*opsis* extérieur de la tragédie. Ce dont parle Olivier Py dans cette déclaration est en rapport direct avec le spectateur et sa perception physique et corporelle du spectacle. La catharsis est décrite, selon Aristote, en tant qu'énonciation agréable, parce que les gens aiment se raconter des histoires. Le *muthos* est charmeur et rend séduisante l'horreur morale. Il fait abstraction et table rase de toute expérience sociale de théâtre. La catharsis, selon Aristote, se réalise par le langage relevé par différents moyens. Or, le spectacle, en tant que *praxis*, est un exercice « non cartésien » et risque de contrarier l'éthique par sa puissance de séduction et de manipulation. La musique intervient dans la production cathartique parce qu'elle renforce le pathétique et provoque des émotions chez le spectateur. Nous pouvons en

²⁰⁹ *Idem.*

conclure que même si le théâtre d'Olivier Py n'est pas aristotélicien, par son aspect spectaculaire, visible, rituel et fragmentaire, il conserve pourtant les éléments principaux de l'aristotélisme occidental : organisation scénique (muthos), fable, texte dense, mimésis et même catharsis. Mais Olivier Py ne les évoque que pour s'en libérer vers un *opsis* musical et lyrique. D'où la possibilité de le situer dans un théâtre postdramatique.

Sans doute, la fable et le texte dans le théâtre de Py sont fondamentaux, mais le poète opte pour la libération de sa servitude vis-à-vis du drame. Le texte, quand il ne raconte pas une fable, certes, il dit un poème. Ce poème participe à la construction d'un paysage plastique, un espace sonore et vocal qui échappent à toute manifestation du *logos* et du compréhensible. C'est-à-dire que c'est un texte qui accepte de troubler et de briser la logique narrative et dramatique.

Ainsi, l'évènement, dans ce genre de théâtre, devient momentané et fragmentaire, dans le sens où il se dissocie par rapport aux autres évènements dans les autres micro-fables. La lettre, le mot et l'image peuvent dans ce cas avoir, chacun, son sens propre ou son univers qui lui convient ; tantôt sonore, tantôt figural, tantôt fantasmatique. La destruction du langage habituel se révèle alors en distorsion, puisqu'il invite le spectateur à construire le sien propre, individuel et non communal. Voilà, aussi, le fondement de la dialectique indispensable à l'écriture post-dramatique basé sur la notion de ruine, sur la destruction de l'habituel, sur la brisure et la faille que provoque la poétique d'une telle écriture. C'est-à-dire une écriture vouée à un spectateur assoiffé de l'implication concrète et effective dans le jeu, la fiction et l'univers proposés par les artistes. Le théâtre n'est plus une institution préétablie et programmée d'avance pour la production des messages politiques ou sociaux, mais un processus de mise en alerte de toute forme de présence humaine libérée et débloquée des limites des signes.

Le théâtre, l'art d'évènement par excellence, devient le paradigme de l'esthétique. Il ne demeure plus le domaine institutionnalisé qu'il était jusqu'ici, mais devient le nom pour une pratique artistique dé-constructrice multi ou intermédiaire de l'évènement momentané. Pourtant ce sont la technologie et la dissociation des sens rendue possible par cette pratique qui ont été les premières à attirer l'attention sur les potentiels artistiques de la décomposition de la perception, sur les « lignes de

fuite », des particules moléculaires face à la structure globale « molaires » pour reprendre les termes de Gilles Deleuze. ²¹⁰

Comme l'annonce déjà l'écriture de Py qui est tantôt poésie versifiée, tantôt narration, tantôt dialogue partagé, tantôt monologue frontal avec le public, la fragmentation et la distorsion au niveau de l'image scénique visible à l'œil nu intensifie la construction de la ruine et des décombres comme style de la création baroque. Cette dernière fait de la représentation et du texte les éléments fondamentaux du culte baroque de la ruine qui apparaît comme l'héritage ultime de l'Antiquité. Cette ruine permet aux spectateurs de percevoir le miracle qui a permis à l'édifice sacré de résister aux forces de destruction et d'anéantissement sauvage. C'est pourquoi dans la peinture de la renaissance on privilégie la nativité du Christ dans les ruines d'un temple antique qui favorise le décor de la splendeur éphémère. Aujourd'hui, la ruine suscite un sentiment stylistique actuel qui s'impose. Une esthétique qui intègre dans l'image scénique les résidus d'un orage qui a passé ou de la foudre qui menace l'institution culturelle et artistique. C'est dans ce sens aussi qu'Olivier Py considère l'œuvre d'art comme un miracle. Dans le sens où cette création est un défi et une construction par destruction. Construction de l'avenir et destruction de l'image embellie par les forces du capitalisme et de la consommation à tout prix, destruction de la barbarie des guerres et des armes nucléaires qui menacent l'équilibre et la stabilité de l'univers entier. Nous avons remarqué l'abondance des scènes de ruines et de décombres dans l'œuvre de Py et cela, peut-être, est-il dû à l'influence de l'art baroque sur l'œuvre de Py. En effet, que ce soit dans *Les Vainqueurs* ou dans *La Servante*, l'écriture et la scène s'inscrivent dans la construction claire et précise de cet état de destruction et d'ébranlement de l'être et de l'espace qu'il habite. C'est aussi, dans ce contexte précis que la nudité du corps vient, à son tour, tisser une exégèse allégorique qui sert à la mortification pieuse du corps humain. Le christianisme médiéval, lui-même, s'en sert pour montrer la nature démoniaque des idoles grecques. On comprend ainsi comment le baroque et le Moyen-âge accumulent les rapprochements entre les images des idoles et les ossements de mort. *Illusions comiques* est une pièce dans laquelle Olivier Py exprime cette envie de mettre en scène

²¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche, 2002, Paris, p.130.

l'image de ruine et, à travers l'écriture, qui est tantôt dramatique tantôt épique, il glisse de la construction à la destruction de l'espace et du discours des personnages.

J'entre au pays que les dieux ne peuvent atteindre, la connaissance intime de la douleur. La douleur qui est le point d'horizon de toutes les paroles. Il y a ici une chose qui n'appartient qu'à moi. Une liberté si désespérée qu'on la confond avec un chien errant parmi les ruines.

Je parle encore, j'ajoute à mon récit l'or des fables anciennes. Les miroirs infinis des métaphores, les allégories aux masques usés.

Et je dis à mes bourreaux : un poète viendra faire le récit de ma défaite.

(I.C, 45,46)

Dans ce champ lexical de la ruine comme royaume des morts, se dessinent les images d'un paysage délabré et constitué des décombres et des fragments d'objets dispersés dans l'espace. Sur scène, cette écriture se traduit par un décor basé sur les accessoires et les tréteaux en bois dans des emplacements anarchiques qui expriment l'état de tremblement psychique des personnages. La fin de l'AIV, Sc4, des *Vainqueurs*, nous donne un exemple clair sur l'image de cette ruine qui caractérise l'espace dans lequel vivent les personnages. En effet, cette ruine intensifie l'état d'urgence chez le personnage d'Axel qui fait appel au royaume des morts à la manière d'un Orphée qui ne se retourne pas. L'action se déroule dans une morgue. La ruine dans ce cas est significative parce qu'elle annonce l'apocalypse, mais aussi dessine l'atmosphère convenable de la transition de la vie à la mort. Les deux personnages protagonistes de cette scène, Axel et Ferrare, meurent en même temps et dans le même lieu délabré. Un lit couvert de drap blanc (comme s'il nous rappelait le linceul de la mort) reste pendant toute la scène penché dans une position d'entre-deux de l'espace de la scène : un côté penché vers le haut de la scène (espace des artistes) et l'autre côté penché vers le bas de l'avant scène (espace des spectateurs). Cette mise en espace met le public en danger. Danger d'être le témoin de l'action. Sur la scène sont dispersés des objets en désordre : un carton sur lequel est écrit « Prenez ce cœur », des chaises renversées, des billets d'argent (qui deviennent sans valeur et qui errent dans l'espace indifféremment), une lumière sombre plonge l'espace et les personnages dans le souffle tragique de la mort. Olivier Py, au moment de la mort d'Axel, intègre dans l'espace une technique de

bruitage très cinématographique qui intensifie le suspens : un bruit continu qui ressemble à un fond sonore comme dans les films d'Hitchcock. Le moindre bruit du moindre contact des objets entre eux ou des objets avec le comédien, ou du comédien (maintenant seul) sur le sol de la scène, serait tout de suite amplifié et cette amplification du bruit provoqué (volontairement ou involontairement) est mise en écho pour rendre l'espace du jeu et celui des spectateurs l'espace de l'allégorie par excellence. Allégorie de l'anéantissement de l'humain au profit du royaume des morts. C'est l'espace vide et déserté de toute âme qui vive qui produit l'écho d'un son provoqué. Sur l'effet de cet écho et de ce bruit, Ferrare décide de suivre le berger (Axel), une corde se tend du haut de la scène et il se suicide après avoir mis autour de son cou le panneau sur lequel le spectateur lit : « Prenez ce cœur ». L'image de ruine et l'image du martyr crucifié et qui sacrifie son cœur et son corps aux autres humains, sont des allégories du sacrifice de l'artiste pour le commun des hommes, le sacrifice du poète (Axel, mais aussi Olivier Py lui-même) pour les lecteurs et le sacrifice des artistes comédiens et techniciens pour les spectateurs. Allégorie intensifiée par le christianisme qui met en évidence l'image de Jésus comme l'individu qui sauve l'humanité. Cette destruction de l'espace par la mise en place des objets et des lumières nocturnes est intensifiée par le basculement de l'écriture et du jeu d'acteur de l'illusion totale et la fiction profonde vers la réalité du lieu théâtral et le jeu épique. L'organisation du texte en fragments : les « cut » multiples dans *Les Vainqueurs*, *L'Illusion comique* et *La Servante*, puis, le Prologue, ensuite, le drame, et à la fin l'Épilogue, tous ces éléments du texte en fragmentation suggèrent l'idée de la distribution et de la dispersion dans l'espace ruiné de la scène et du texte. Cette structuration de l'exégèse, avec la vacillation du jeu d'acteur de l'identification à la distanciation et de la parole prosodique à la poésie versifiée et chantée, tout cela accentue les symptômes et les effets de la ruine comme figure de l'allégorie baroque. Par exemple, après la pendaison de Ferrare et après la fin de l'AIV. Sc4, l'auteur coupe complètement avec l'illusion de la fable et entre dans l'univers de la narration avec l'Épilogue. Cette coupure renforce l'aspect du montage et du collage cinématographique et justifie l'idée que l'image de ruine dans le théâtre contemporain, si elle semble disperser les objets et les mots dans l'espace du jeu, est faite en réalité pour les rassembler dans un autre ensemble

reconstruit. C'est pour affirmer et justifier que le mot et l'image du mot sont hypostasiés, que le mot a une image que le sens du mot ne donne pas, que l'image du mot précède et se distingue radicalement de l'image dans le sens du mot. Bien sûr quand on dit « mot », on veut désigner l'écriture allégorique, l'exégèse qui fait la naissance de la représentation mais aussi de la parole des acteurs. Dans le théâtre d'Olivier Py, tout phénomène visible est la représentation matérielle et concrète du dicible. En cela, Walter Benjamin ajoute que l'écriture dans le domaine de l'allégorie n'est que la figure de la lecture et que le mot et l'image dans le domaine du langage sont hypostasiés eux aussi :

L'image dans le contexte de l'allégorie, n'est qu'un signe, un monogramme de l'essence, et non l'essence voilée. Pourtant l'écriture n'a rien d'utilitaire en soi, elle ne tombe pas à la lecture comme une scorie. Elle se fond dans ce qui est lu comme étant sa « figure » (...). Si du moins l'hypothèse aussi ingénieuse que convaincante de Stritch sur les calligrammes est exacte : « Ils (le langage et l'écriture) seraient fondés sur l'idée que la longueur variable des vers, quand elle reproduit une forme organique, doit aussi produire un rythme organiquement ascendant et descendant. » L'opinion suivante de Birken (...) va tout à fait dans ce sens : « Sur cette terre tout phénomène naturel pourrait être l'effet ou la matérialisation d'un son ou d'un bruit cosmique, même le mouvement des planètes. » Voilà ce qui fait l'unité du baroque du mot et du baroque de l'image dans la théorie du langage.²¹¹

En effet, cette écriture de distorsion du discours et de fragmentation du sens et des mots participe par sa brisure et son hétérogénéité à la restructuration hybride du texte et à la destruction-reconstruction de la scène, non pas en répondant aux exigences de la logique et du rationnel, mais en élaborant une nouvelle perception à l'action post-dramatique dans le théâtre d'aujourd'hui. D'où l'innovation de ce théâtre qui passe du *logos* à l'*opsis* et de l'ordre au désordre.

Mais ce désordre apparent au niveau de l'écriture, traduit sur la scène par cette dispersion anarchique des objets et des êtres dans l'espace, fait aussi partie du monde de Dieu. W. Benjamin estime qu'il n'y a pas de séparation entre le trésor des images des

²¹¹ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Champs essais, Paris, 2009, pp .294-295.

idoles, du sacrifice du Saint Esprit, de la méditation sur le divin, de la contemplation de la création du monde et le trésor lugubre et ténébreux, désordonné et irrémédiable de l'enfer et de la mort. Tous deux, selon lui, participent à la commémoration du miracle de la création et à l'interpellation du phénomène de la résurrection. Toute destruction est par évidence une invitation à se souvenir de l'édifice dans son état précédent. D'où le sentiment triste de l'état du monde. C'est cette tristesse qui est matrice fondamentale de toute imagerie allégorique.

Car dans ces visions d'ivresse destructrice précisément, où toutes les choses terrestres tombent en ruine, ce n'est pas tant l'idéal de la méditation allégorique profonde qui se dévoile que sa limite. (...) L'allégoriste se réveille dans le monde de Dieu. (...) Ainsi se trouvent déchiffrées toutes ces choses au plus haut point morcelées, mortes, dispersées (...) Telle est justement l'essence de la profonde méditation mélancolique : ses objets ultimes, où elle croit s'assurer le plus totalement du monde dépravé, se change en allégories, ils comblent et nient le néant dans lequel ils se présentent, de même qu'à la fin l'intention ne se fige pas dans la contemplation fidèle des ossements, mais se retourne, infidèle, vers la résurrection. ²¹²

En revanche, entre les ruines de l'image et les images de ruine, *La Servante* d'Olivier Py se présente comme un exemple qui met en valeur cette écriture en distorsion. La scène menacée d'apocalypse et de destruction est l'allégorie du néant menaçant dans un monde gravement menacé. En effet, dès le déclenchement de l'action sur scène, le mélange entre l'ange (Pascual) et l'humain (Marthe) annonce l'état d'hétérogénéité et d'hybridation dans la forme et le fond de ce qui suit. En plus, dès le premier acte d'*Ouverture : incitation suprême*, Marthe demande à Pascal de lui raconter une histoire, puis elle n'apprécie pas et elle lui demande de lui raconter une autre histoire. Mais cette fois-ci c'est la fin de l'histoire qu'elle n'apprécie pas, alors elle essaye d'inventer une autre fin. Elle est la métaphore de ce geste répétitif d'effacement-réécriture-re-effacement, et ainsi elle annonce un cheminement de l'ensemble de l'œuvre dans l'enchevêtrement et la distorsion pour sculpter dans cette trajectoire du lisible avec le

²¹² *Idem*, pp .319-320.

visible, l'état de ruine et d'écroulement qui est l'état du monde. Dans la fin du deuxième acte, l'auteur fait du personnage de Marthe l'image représentative de ruine qui sombre dans le chaos :

Marthe tombe au sol. Elle a une crise qui la fait gémir. Son corps devient l'arc de l'hystérie. Elle est aveugle et sourde.

(L.S, 69)

Marthe sombre dans l'hystérie après avoir distribué les rôles à chacun des quatre personnages protagonistes de toute l'œuvre. Elle ordonne à Pierre de « rejoindre la guerre » et de partager le malheur du chaos et de la mort.

MARTHE. « Rejoindre la guerre ». Tu partiras pour prendre sur toi le malheur qu'il te semble pouvoir partager. Tu feras exercice de partage. (L.S, 66)

A Nour, elle donne un livre qu'elle appelle le livre ce Chaos dont le titre est effacé et elle lui donne le droit de tuer.

MARTHE. Toi Nour, j'ose à peine en parler. Voici un livre que je n'ai pas fini de lire. C'est un bréviaire de chaos. Il t'inspirera. Il te remplira de colère. Tu te mettras au-dessus des lois. Certains ont ce droit qui leur vient de leur beauté. Je te donne le droit de tuer car la servante est l'ennemie des familles. (L.S, 67)

Elle engage Uzza à parler de sa beauté et lui donne droit à tout, quant à Oreste, elle lui ordonne de se séparer de son amour et de porter la parole dans la colère de dire, dans un théâtre sur la scène :

MARTHE : Le deuil et le théâtre marchent sur le bois.

ORESTE : Je veux ce théâtre.

MARTHE : Tu ne l'auras vraiment qu'un jour dans une vie entière de théâtre. Le jour où tu mettras ton deuil en scène. (L.S, 68)

Fig 17: *Les Vainqueurs, La Couronne d'olivier*, Nadhim Boudjenah (Ferrare) et Christophe Maltot (Axel). Image de ruine.





Fig 18: *Les Vainqueurs, La Couronne d'olivier*, Nadhim Boudjenah (Ferrare) et Christophe Maltot (Axel).



Fig 19: *Les Vainqueurs, La Couronne d'olivier*, Nadhim Boudjenah (Ferrare) et Christophe Maltot (Axel).

Cette tendance à toujours mutiler une lecture ou une écriture, cette amputation des membres et cette séparation des corps de leurs amours et de leurs terres sont, en réalité des symptômes et des images de différents genres de ruines et de chaos. C'est le poids du chaos qui menace, chaque moment, les personnages et les spectateurs dans l'ici et le maintenant de l'action. Parmi les plus convenables découvertes de Hegel dans ce contexte serait, nous semble-t-il, ce qu'il disait de la relation de l'enfant avec son jouet : « Ce qu'un enfant peut faire de plus rationnel avec son jouet, c'est de le casser. »²¹³.

La destruction dans ce sens n'est plus un acte de perte et de défaillance. Elle devient une ouverture, comme celle d'une plaie qui saigne. Une ouverture d'autres sentiers ou une envie de bâtir juste et correctement. C'est aussi un refus des traditions, des lois, des règles pétrifiées dans l'usure et qui ont besoin de la brisure pour mieux les dépasser vers plus de liberté, vers d'autres horizons.²¹⁴ L'enfant, s'il casse sa poupée, s'il détruit son jouet, c'est pour le mieux regarder ; regarder ce qui est dedans, derrière l'extérieur du visible donné facilement. La destruction est une ouverture sur une nouvelle image. La destruction et la ruine sont les clés d'une ouverture. La ruine est une ouverture vers une autre sorte d'image : l'*image ouverte*. Georges Didi-Huberman prend l'exemple de Charles Baudelaire comme celui d'un poète qui a provoqué le mystère de l'image ouverte. Il dit :

Mais Baudelaire, mieux que quiconque, a formulé le mystère de l'image ouverte dans toute sa cruelle logique : il faut voir dedans pour comprendre, il faut ouvrir pour voir dedans mais, *pour ouvrir, il faut détruire*.²¹⁵

S'il y a logique dans cette nouvelle perception du visuel, elle ne pourrait être que cruelle, parce qu'elle est fondée sur une ambiguïté qui fait contradiction : ce qui dessine des horizons et d'autres dimensions au-delà des objets et des espaces c'est bel et bien

²¹³ G.W.F Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques, III. Philosophie de l'esprit* (1817), trad. B.Bourgeois. Paris, Vrin 1988, p. 434. (traduction modifiée).

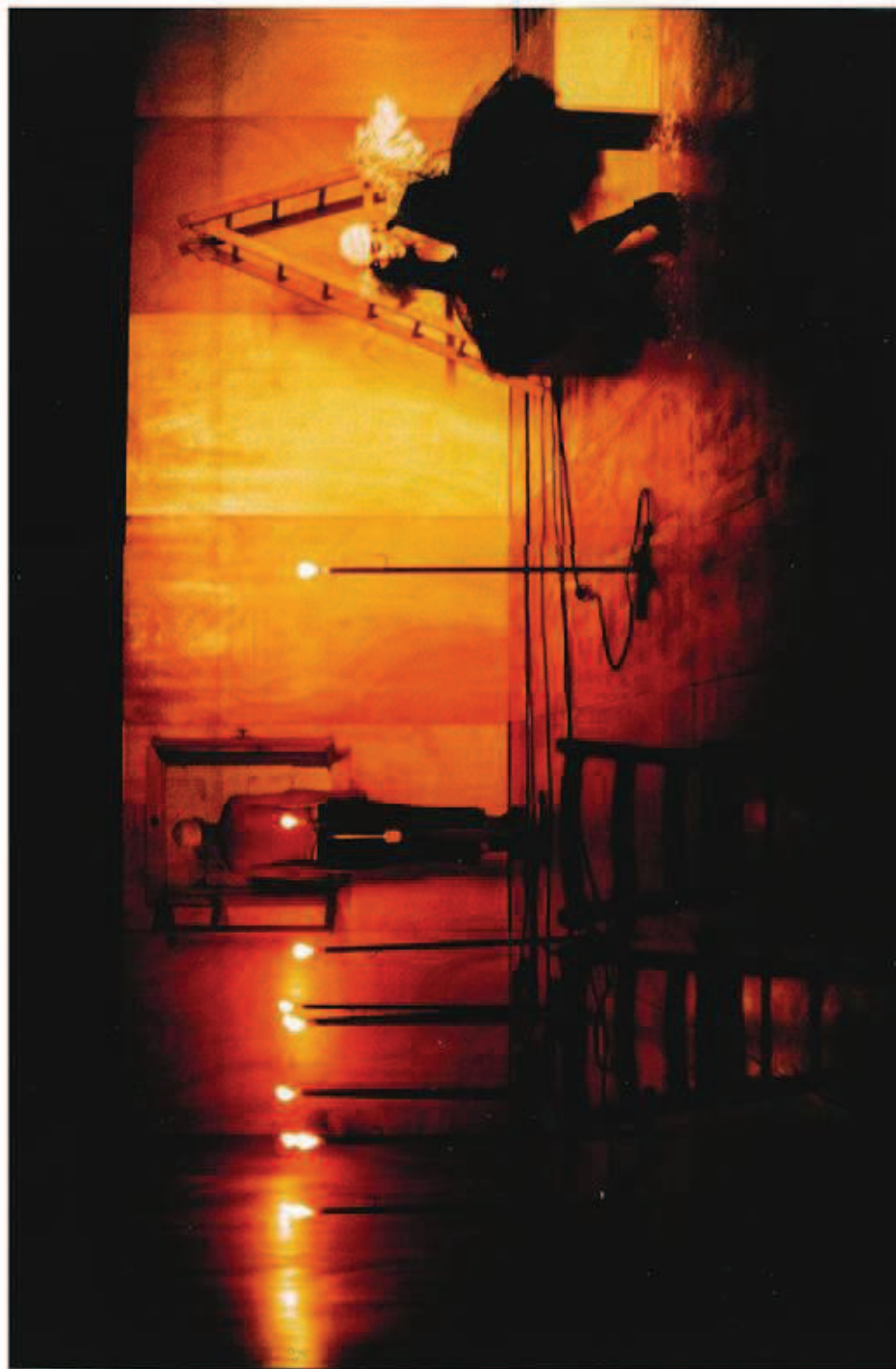
²¹⁴ « Et vers où le dépasse t-il ? (...) La réponse, à lire Benjamin lui-même, tiendrait tout entière dans une expression qui nous projette d'un coup du côté de la sphère religieuse : c'est la valeur de « culte » qui donnerait à l'aura son véritable pouvoir d'expérience », in, Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. p.107.

²¹⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *L' image ouverte* , Gallimard, 2007, p.58.

les limites et les bords de ces objets et espaces. C'est pourquoi une porte ou une fenêtre fermée ou murée nous paraissent cruellement insupportables. Cette cruauté est due, en vérité, à une envie incontrôlable, chez l'observateur, de briser, casser, détruire ces obstacles et développer ainsi une soif intense pour l'ouverture et le dépassement. L'image incarnée, dans ce cas de désir intense, est la porte ou la fenêtre ouverte et non pas fermée. Voilà pourquoi l'image ouverte est plus ancrée et plus présente dans la psyché de l'observateur que la présence concrète du simple objet provocateur. Le photographe Alain Fonteray fait une prise de vue à un moment de la pièce intitulée *Le Pain de Roméo*, dans *La Servante*. Cette photo²¹⁶ met en relief le jeu de l'acteur face à une fenêtre murée, mais dont les persiennes sont ouvertes. Le visage de l'acteur face au mur ; entre son nez et le mur qui ferme la fenêtre d'un seul bloc de briques il n'y a que quelques centimètres. Il se met dos au public, torse nu. Derrière lui, une dizaine de servantes et leurs fils qui se dispersent dans l'espace mettent la scène en état d'anarchie et de désordre. Deux chaises à l'avant scène et en direction du lointain. Une échelle au bord du mur intensifie l'image des décombres qui domine. Un autre personnage (la Clownesse Oh là là) est assis sur des boîtes en bois. Ce sont deux cercueils dans lesquels se cachent les deux personnages Roméo et Juliette. Jeu intense des paradoxes chers à la scène du théâtre : ouvert-fermé, caché-montré, dehors-dedans, apparition-disparition, intérieur-extérieur. La Clownesse Oh Là Là regarde au sol en dépit de l'espace vaste qui est devant elle. Bref, l'un regarde le mur, l'autre regarde le sol. La direction des regards dit plus que les regards. La recherche de la vérité dans l'invisible s'avère plus consciente du poids de la matière et oriente la pensée vers des horizons plus riches du savoir et de la consolation.

²¹⁶ Voir photo 13 et tableau dans Annexes.

Photo 13: *La Servante: Le Pain de Romeo, Le Fou Tiroir, le visage face à une fenêtre murée*
et la Clownesse Oh Là Là assise sur les deux cercueils où se cachent Romeo et Juliette.



Photographie: Alain Fonteray

Pierre sort. Roméo et Juliette enfilent les costumes et s'installent dans les cercueils.

LE FOU TIROIR. Je trouve cette idée complètement stupide.

JULIETTE. Nous devons mourir et nous voilà à jouer notre mort.

LA CLOWNESSE OH LA LA. Attention, on ferme.

LE FOU TIROIR. Attention, on ferme.

JULIETTE. J'ai peur Roméo.

ROMEO. Moi aussi, et tout à l'heure je n'avais pas peur.

JULIETTE. Cette fausse mort m'effraye plus que la vraie.

LA CLOWNESSE OH LA LA. Voilà.

LE FOU TIROIR. (*Devant la fenêtre murée*) Je ne vois pas Pierre.

LA CLOWNESSE OH LA LA. Il ne va pas tarder.

LE FOU TIROIR. Ca va être lourd à transporter.

LA CLOWNESSE OH LA LA. Oh là là !

LE FOU TIROIR. Les rues sont noires.

LA CLOWNESSE OH LA LA. Il faut que je te dise un secret.

LE FOU TIROIR. Maintenant ?

LA CLOWNESSE OH LA LA. Oui.

LE FOU TIROIR. Bon, j'écoute.

LA CLOWNESSE OH LA LA. La Clownesse Oh Là Là est amoureuse.

LE FOU TIROIR. Ce n'est pas le moment.

LA CLOWNESSE OH LA LA. C'est ainsi, ces yeux ruinent mes plus belles résolutions, celles de ne rien espérer par exemple. Quand il me prend dans ses bras, je sens un charme contre lequel je m'en défends (...) Mais si je sens son pas dans mon dos, et son souffle à mon oreille il me semble que je pourrai essayer d'être une bonne femme sans grimaces et sans « oh là là » intempestif, une petite ménagère, sans accordéon.

(L.S 263, 264, 265)

Dans cette photo, on ne sait plus regarder comme dans la vie quotidienne quand on est avec le commun des hommes. L'espace déjà ouvert et très grand ne satisfait plus le sujet regardant. Cependant, un mur qui l'empêche de voir ce qui est derrière attire l'attention de tous. Voilà pourquoi l'image ouverte, par son effet cruel d'ouverture, modifie les dimensions de l'espace. En effet, les limites, les obstacles et les frontières s'avèrent plus révélateurs de l'idée de l'échappatoire, du dépassement, de la liberté, des horizons

infinis que l'espace vaste, sans bords, sans remparts, sans murs. Mais cet état de voir l'ouverture est dû, d'abord, à la déchirure qui atteint la sensibilité du sujet du regard sous l'impact de l'espace où il se trouve et cette déchirure est avant tout un séisme inconscient provoqué par le pathos influencé par cet espace. La psychisme du sujet n'en sait rien au début. Elle est une forme de l'inconscience mais pliée, refoulée, muette bien qu'en état de bouillonnement et d'alarme. Il suffit que, sous l'effet des souvenirs, sous l'effet de la mémoire affective, un facteur extérieur intervienne (c'est-à-dire un simple symptôme, un simple détail dans l'espace vaste rempli d'objets) : il fait dislocation avec le semblable imité dans la réelle organisation des choses et tout s'ouvre, tout surgit subitement, d'où l'incarnation des images.

Souvenons-nous d'une des dernières hypothèses formulées -certes énigmatiquement- par Freud, quelque temps avant sa mort : « Il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique(...) La psyché est étendue, n'en sait rien. »

(...) Notre *psyché* est étendue, d'une étendue pliée, chiffonnée, trouée par maints endroits. Notre *psyché* est incarnée, n'en sait rien. Mais elle ne le sent que trop bien lorsqu'un évènement, un symptôme, tout à coup vient l'ouvrir à elle-même.

(...) L'image ouverte, désignerait donc moins une certaine catégorie d'images qu'un moment privilégié, un évènement d'images où se déchirent profondément, au contact d'un réel, l'organisation aspectuelle du semblable.²¹⁷

²¹⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *L' image ouverte*, Gallimard, 2007, p.34-35.

III) Le *dehors* que nous voyons, le *dedans* qui nous regarde :

Penser à étudier les concepts du « dehors » et du « dedans » dans le théâtre d'Olivier Py, c'est avant tout une réflexion sur la forme, le contenu et l'essence même du visible (scène) et du lisible (texte). Les pages sont remplies de mots et la scène est remplie d'êtres et de choses. Mais qu'est-ce qui se manifeste au juste et qu'est-ce qui disparaît ? Vers quel focus le regard des spectateurs se dirige-t-il quand toute la scène se couvre d'objets et de corps ? Comment peut-on regarder, voir, visualiser, percevoir ? Cependant, qui regarde qui ? Qui regarde quoi ?

Il ne faut pas oublier que dans le théâtre de Py les spectateurs restent, souvent, face à d'immenses plateaux laissés vides où les actions et les gestes sont réduits au minimum. L'absence et l'ellipse sont particulièrement prononcées et, privilégiant la dépossession et la vacuité, ces moments de jeu semblent aux spectateurs les moments les plus denses, les plus encombrants et les plus chargés d'objets et d'atmosphère. C'est ainsi que surgit le motif fondamental du théâtre réactif. Un théâtre de nudité de la scène, c'est-à-dire un théâtre dont la scène est surchargée d'associations chaotiques. C'est un théâtre qui réagit par cette densité (du dehors et du dedans) déconcertante. Un théâtre qui provoque le sentiment d'insuffisance et alimente la métamorphose du *Heimlich* à l'*Unheimlich*, c'est-à-dire le passage du familier à l'étrangement inquiétant. Pour mieux analyser cette procession qui voyage du « dedans » vers le « dehors » et du « vide » vers le « plein », nous avons estimé intéressant d'expliquer la valeur de la forme intense dans la perception visuelle du théâtre d'Olivier Py d'abord, puis dans le théâtre postmoderne en général.

**1) La « forme intense » entre présence et absence :
« Figurabilité » entre visuel et visible.**

À travers cette déchirure de l'ouverture, à travers cette destruction de l'objet, en agencement avec d'autres objets détruits, se dessine la ruine sur scène, mais à travers elles aussi, l'objet entre dans le domaine de la *perte*. Perte de sa forme première qu'il a acquise avant d'être sur scène, perte aussi de sa fonction en tant qu'objet qui sert à quelque chose pour laquelle il a été construit. Ainsi, l'image même qu'il reflétait devient différente. Cette image se transforme et renvoie au spectateur une autre image totalement différente. Parce qu'à partir du moment où cet objet ou cette scène entre dans l'intervalle de l'inconscient du sujet qui regarde, les fausses oppositions entre présence et absence, visible et invisible, plein et vide, dehors et dedans s'estompent. Mais d'abord fallait-il qu'on fasse appel à la philosophie derridienne de la *Différance* pour qu'en fin de compte, on saisisse la vérité de l'écho prolongé de cette « trame singulière d'espace et de temps » dont parlait W. Benjamin.²¹⁸ « La Différance » c'est cette expression capable de mettre à nu la fausse opposition entre présence et absence. C'est-à-dire que c'est l'étude méthodologique la plus proche qui soit de la métaphysique et qui relève du transport qui se manifeste en partant de l'objet présent vers un autre objet qui lui est totalement différent et qui est absent. Aucun rapport entre l'objet du départ et celui de l'arrivée. D'où la notion de l'*aura*. La Différance se rapproche, dans son contexte, de la visualité, qui, elle, rompt avec l'opposition entre visible et invisible. Les deux termes optent pour un transcendantalisme qui ne fait de l'objet dit « présent » qu'un vestige, un résidu, bref, une *trace* comme le nomme Derrida. C'est pourquoi on dit que l'*aura* n'est pas l'indice d'une présence mais plutôt l'indice de l'éloignement. C'est-à-dire l'indice de l'intervalle existant entre cette trace, ce vestige, cette matière en forme de départ et

²¹⁸ « La Véronique est bien pour le chrétien de Rome cette « trame singulière d'espace et de temps » qui se donne à lui dans un espacement œuvré, dans un *pouvoir de la distance* : car elle lui est habituellement invisible, retirée comme on le sait dans l'un des quatre piliers monumentaux de la basilique ; et lorsqu'on procède à l'une de ces rares ostensions solennelles, la Véronique se dérobe encore aux yeux du croyant, présentée de loin presque invisible- et donc toujours en retrait, toujours plus lointaine- sous le dispositif éclatant, presque aveuglant, de ces encadrements précieux. » in, Georges .DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. pp. 107-108.

l'autre chose incarnée subitement. Autre chose qui existe dans un passé et un futur différents et « différants ». C'est-à-dire un passé et un futur totalement autres. L'imitation est absolument éloignée de cette trace. Même au niveau de l'espace que l'objet habite. L'intervalle est aussi bien temporel que spatial. L'aura provoque alors une métamorphose assez séismique, en ce sens qu'elle arrache l'objet premier à son cadre spatio-temporel afin d'incarner dans un mouvement transcendantal un autre objet. C'est ainsi qu'on peut appeler cet intervalle aussi bien espacement (c'est-à-dire le devenir-espace du temps) que temporisation (devenir-temps de l'espace). La trace n'est donc pas cette présence même de l'objet mais le simulacre de cette présence en dislocation, en distorsion, en déplacement, livrée à l'effacement. Effacement parce que l'objet ou le sujet regardé subit un voyage vers, un transport vers. Cela rend l'action d'« ouvrir » non seulement un verbe, un substantif, une action constante et plate mais aussi un processus, une dynamique, une intensité que la forme des objets et les objets eux-mêmes subissent. Ainsi, ce qui devient privilégié, ce n'est pas l'objet en présence réelle ou métaphysique, mais c'est plutôt la présentation de cet objet, et ce n'est pas sa forme qui devient prioritaire mais plutôt sa formation. C'est à partir de là que l'opposition entre présence et absence s'efface et que la clôture du mot « forme » se délie et se brise autant que la clôture du mot « présence ».

Ouvrir, en ce sens, revient à parler en termes de processus plutôt qu'en termes de choses fixes. C'est replacer la relation dans sa priorité sur les objets eux mêmes. C'est rendre aux mots, aux concepts, leur dimension inchoative et morphogénétique. C'est à tout le moins penser les substantifs dans leur dimension verbale, qui leur confère dynamique et intensité. Le geste minimum, le geste « minimaliste » en ce sens consistera à parler de formation plutôt que de forme close ou tautologique; il consistera à parler de présentation plutôt que de présence réelle ou métaphysique.²¹⁹

Il faut, donc, comprendre le mot « ouvrir » doublement: tantôt dans son contexte tautologique, tantôt dans son contexte de croyance. Cette oscillation seulement peut nous aider à nous aventurer dans la visualité des différentes « images de différence » sur

²¹⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op.cit, p.161

la scène d'Olivier Py. Dans ce théâtre, les formes des objets et des mouvements du corps ont un sens kinesthésique, une profondeur à explorer et une mémoire à instaurer. En regardant le théâtre de Py, aucun spectateur ne reste indifférent quant aux formes des objets et des éléments du décor sur la scène qui nous paraît parfois encombrée et remplie. Mais remplie de quoi ? Cette constellation de formes nous trouble.

Notre réflexion reposerait alors sur les recherches de trois sources différentes d'investigation philosophique: Ernst Cassirer, Roman Jakobson et Sigmund Freud. Mais aussi sur les découvertes du formalisme russe ; Iouri Tynianov en particulier. Parce que si nous voulions comprendre la nature du travail de réception et les différents mécanismes de l'exercice du regard chez le spectateur, il serait intéressant de connaître les différentes manifestations de la forme visible et les multiples façons de la recevoir.

Tout d'abord, la question de la forme, comme support responsable de l'incarnation de l'image, c'était : comment la forme se manifeste-t-elle pour partir du visible et arriver au visuel, et comment cette forme des objets et des mouvements peut-elle produire des images différentes ? Comment peut-on analyser et aborder la forme qui est devant l'œil, dans l'espace et dans le temps ?

Au début, les recherches de Heinrich Wölfflin dans son ouvrage *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, prônaient l'idée de classifier ces formes artistiques et des styles auxquels elles appartiennent dans un jeu dialectique synchronique (combinaisons) et diachronique (transformations) en formes de couples : linéaire/pictural, plan/profondeur, forme fermée/forme ouverte, etc. L'essentiel, pour lui, c'est que cette distinction, cette caractérisation ne fasse pas de l'objet une matérialisation de l'idée de la raison mais, au contraire, le support d'une *formation*, donnant une manière qui permet au regard et à la faculté perceptive de l'observateur de regarder la forme en vue de la représentation actuellement présente.

Mais cette façon de voir, quoiqu'elle permette à la forme de se transformer et d'être brisée, tombe dans l'aporie du système clos et téléologique, c'est-à-dire limité dans la relation de finalité de cause-à-effet. Ainsi, cette perception de la forme ne permet pas à l'observateur d'exploiter un imaginaire plus fécond et plus producteur d'images dans de

nouvelles constellations formelles. Mais aussi, ce système tombe dans l'aporie dès qu'il s'agit de plan sémiotique, iconologique, à savoir les paradigmes de l'articulation de la forme et du sens, et c'est exactement à ce niveau d'articulation iconologique qu'intervient la conception des formes symboliques propres à Ernst Cassirer. Ce dernier consacrait ses recherches à l'étude des *formes symboliques*. Il conserve ainsi un rapport homogène avec l'iconologie et construit un rapport de synchronie et d'homogénéité entre la forme et le contenu. La forme gagne sa possibilité d'ouverture, se brise et se transforme. Elle dépasse l'aporie traditionnelle qui l'opposait au contenu. Forme et contenu s'entrecroisent dans une confusion donnant une seule unité concrète.

Bien loin qu'on en vienne à un conflit entre le contenu de la perception et la forme
(...) tous deux s'entremêlent et se confondent en une parfaite unité concrète.²²⁰

Cette unité concrète de la forme et du contenu est aussi une unité et une confusion entre forme et matière, forme et fonction. Or Cassirer tombe lui aussi, à son tour, dans le fait que toutes les formes convergent vers une seule forme logique. Pour Cassirer, la forme n'est pas idéale, mais c'est la fonction qui l'est. Or, la fonction qu'il lui substitue tombe dans ce cas dans l'idéalisme philosophique et ne peut produire, alors, le travail étrange et singulier que toute forme devrait dégager. Prisonnière du travail de l'esprit et de la logique, cette conception demeure incapable d'exploiter l'essence et la puissance de la forme intense. Trois décennies avant lui, Sigmund Freud annonçait déjà la primauté du visuel sur le visible et l'importance du travail très complexe qui dégageait la forme comme formation et qui, sans être forcément liée à la logique, aidait Freud à déchiffrer les formes dans le rêve en tant que symptômes dignes d'être explorés différemment, dans un espacement et une temporisation différents. Mais, il faut aussi mentionner les découvertes du formalisme russe qui voyait les formes d'art et la poésie de l'avant garde comme des motifs à entrer dans « une méthode formelle ». Cette méthode formelle converge aussi vers les découvertes de la psychanalyse et forme avec celle-ci un travail nouveau de perception. Les œuvres d'art avant-gardistes, cubistes, abstraites et futuristes

²²⁰ Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, (1923-1929), trad. O.Hansen-Love, J.Lacoste et C. Fronty, Paris, Minuit, 1972, III, p .76-77.

se montraient comme des preuves et des justificatifs d'un nouveau mode de perception artistique de la forme.

Les formalistes russes ont alors inventé trois (3) moments décisifs dans leur perception de la forme et de la « formativité » : le premier moment, c'est la forme dans sa matérialité, le deuxième moment, la forme dans son organicité et le troisième moment, la forme dans sa textualité. Dans le premier, on perçoit la forme du point de vue texte, c'est-à-dire qu'il s'agit avant tout de rendre concrète la notion de forme et de mettre en relief cette unité à caractère immanent d'une matière, d'une configuration et d'un sens de chaque forme particulière.

Le deuxième moment (forme et organicité) revêt l'aspect d'un processus qui s'ajoute à la texture. Il met en valeur le caractère dynamique des formes. Là, c'est la fonction de la forme qui interpelle la perception. On ne se contente pas de décrire la forme mais, à travers un processus dialectique d'élaboration de nouveaux rapports de conflit, on découvre de nouvelles relations avec les autres objets et choses ayant d'autres formes et d'autres fonctions. C'est ce dynamisme qui attribue à l'objet ou forme perçue une autre valeur ludique sur scène. Cela se fait en nouant d'autres effets de « montage » avec les autres objets et provoque, ainsi, de multiples relations avec l'espace et le temps des événements, ce qui produit des transformations au niveau de la première forme perçue. Transformation mais aussi déformation et transportation du visible au visuel et de la forme concrète à son équivalent mental et artificiel. La forme acquière, alors une fonction, mais pas la fonction selon Cassirer, prisonnière dans une unité idéale rationnelle, attachée à une idée ou à un thème de la raison. C'est une fonction qui produit un travail de figurabilité, sans rapport direct ou indirect avec la problématique du contexte dans lequel cette forme s'intègre. C'est le moment troublant de la destruction critique des automatismes perceptifs chez le spectateur. La forme ne devient, donc, que le moyen de déformation pour détruire l'automatisme perceptif et opter pour l'« étrangement » et le « singulièrement » incarné. La forme est une invitation à la déchirure et à la destruction pour bouleverser le regard et provoquer l'émotion et le choc. Voilà où réside l'intensité de la forme entre présence et absence, entre plein et vide et entre tangible et intelligible.

Quant au troisième moment, la forme dans sa contextualité, il demeure aujourd'hui le plus complexe des trois paradigmes. Il met en valeur trois articulations autour desquelles tourne le processus du travail formel : métapsychologique, historique et anthropologique. En effet, « formalisme » signifie aussi le refus de comprendre la forme dans son contexte. Faut-il dans ce sens, confondre spécificité avec tautologie ? Tynianov tente ainsi de dialectiser la « dynamique » synchronique de la forme avec son importance historique et diachronique. C'est-à-dire que la forme a une valeur dans l'immédiateté de sa présentation mais aussi dans un avenir lointain. Avec le temps, mais aussi avec l'espace, sa signification change. C'est le point de rencontre entre Tynianov et Carl Einstein.

En effet, Einstein, en étudiant et en analysant l'art africain, affirme avec Tynianov qu'il ne cherche pas avidement des signifiés ou des symbolismes ou des iconographies ou bien un simple contenu transcendant, mais à approfondir l'existence matérielle des objets en forme et présentation à la fois. Voilà une autre façon d'affirmer l'aura des objets africains, comme en suivant les pas de Benjamin. Pour Carl Einstein, la forme ne nie pas le regard du spectateur mais l'inclut dans sa stratégie (stratégie de formation, transformation et présentation). C'est elle qui regarde le spectateur par l'intensité de sa solitude et sa capacité intense de se métamorphoser et de crier son silence assourdissant. Chez Benjamin, la qualité principale de l'image auratique c'est d'être inapprochable, vouée à la séparation et à l'autosuffisance et cette qualité est indépendante de sa forme. Cette pétrification de la forme dans sa solitude, ce séisme qui bouleverse son sens primitif et sa signification libre et indépendante de toute thématique ou problématique préalable, nous tiennent à distance et nous reculons en signe de respect pour ce qui nous regarde. Elle nous tient à distance, cette image de la forme, elle nous interroge et ne nous laisse pas dans la quiétude naïve et dépassée de la foule qui passe superficiellement.

C'est alors qu'elle nous regarde, c'est alors que nous restons au seuil de deux motions contradictoires entre *voir* et *perdre*, entre saisir optiquement la forme et

sentir tactilement dans sa présentation même qu'elle nous échappe, qu'elle reste vouée à l'absence.²²¹

C'est une présence d'une profondeur anthropomorphiquement appréhendée, entre deuil de la forme phénoménologique et désir d'incarnation. Incarnation de la nouvelle présence qui était absente, résurrection même de cette absence qui prend place dans l'ici et le maintenant visible. Anthropomorphisme libéré de son caractère psychologique ou mimétique et qui relève plutôt d'un niveau d'intelligibilité différente ? A partir d'un tel niveau nous pouvons comprendre la formation de l'inconscient freudien, de la formation des rêves et de la formation des symptômes. Les images dans le rêve n'ont aucun rapport avec la réalité au niveau de la forme et au niveau de la relation entre les formes et les objets. C'est pourquoi la mort d'un être cher peut paraître dans le rêve sans aucune affection.

Mais ces images dont parlaient C. Einstein et W. Benjamin ont un caractère obsessionnel capable de surplomber l'observateur par l'intensité de l'effet de silence et de solitude par rapport à l'espace et au temps dans lesquels la forme baigne. Ces images paraissent comme des témoins de l'existence probable d'un inconnu ou d'un phénomène étrange. Elles dégagent, alors, un air d'inquiétude comme la fatalité d'un regard qui se donne à nous, comme s'il devait fatalement survivre à notre regard et à nous-mêmes, un regard qui, peut-être, veut nous voir mourir. Ces images brusquement suggérées mêlent dans leur intensité beauté et angoisse. Angoisse de l'effet de répétition d'un revenant qui vient d'on ne sait où et qui ne cesse d'apparaître et de disparaître sur le rythme d'un jet de dés, incontrôlable et irrésistible. D'où l'incarnation involontaire mais obligatoire du *double*. Quel double? Le double c'est l'objet qu'on invente en regardant cette image ou cette forme qui nous trouble. Cet objet inventé n'est en réalité que le support sur lequel on s'appuie pour ne pas voir la disparition du Moi, pour ne pas voir la perte, la mort. Mais cet objet, quand il nous regarde, triomphe et signifie, sous l'effet de répétition et du étrangeté inquiétant, notre mort tragique, notre faillite, parce qu'il a une vie différente et indépendante de la nôtre. Ainsi se manifestent les objets et les images

²²¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, p. 178.

auratiques sous l'effet de l'inquiétante étrangeté, *Unheimlich*²²². Ce caractère menaçant de l'expérience visuelle trouve son expression radicale dans l'association de l'objet *unheimlich* avec la thématique de l'aveuglement. Non seulement Freud a indiqué le lien de l'inquiétante étrangeté avec la solitude, le silence et l'obscurité- ce que Benjamin allait bientôt faire pour l'aura- mais encore il nous montre comment l'expérience de l'*unheimlich* revient à entrer dans « l'expérience visuelle de risquer de ne plus voir ». ²²³

Dans *Le diable c'est l'ennui*, Peter Brook va jusqu'à nier l'existence de la forme en tant que seule et unique forme perçue que l'objet reflète. Il considère la disparition comme la plus profonde loi qui soutient l'univers. Parce que la disparition permet la naissance, l'incarnation qui fait la vie et refait les autres vies. La disparition de la forme, c'est l'amorce de l'éclatement des autres formes en mutation. Donc, pour P. Brook, la disparition de la forme entraîne l'émancipation du regard vers d'autres horizons de l'invisible et c'est ainsi qu'on pourrait voir devant, derrière et autour de l'image comme le dit Olivier Py. P. Brook affirme :

Cependant toute forme est mortelle. Il n'existe pas de forme, en commençant par nous-mêmes, qui ne soit soumise à la loi fondamentale de l'Univers : celle de la disparition. C'est merveilleux. Toute religion, toute connaissance, toute tradition, toute sagesse, accepte la naissance et la mort. La naissance, c'est la mise en forme, que l'on parle d'un être humain, d'un bébé, d'une phrase, d'un mot, d'un geste. Cela revient à ce que les Indiens appellent le « *sphota* ». Ce concept est magnifique parce que le sens même est dans le son du mot. Dans un flot d'énergies sans formes il y a subitement des espèces d'explosions qui correspondent à ce terme : « *sphota* ». Cette forme, on peut l'appeler « l'incarnation ». ²²⁴

Pour Brook on ne doit pas confondre la composition du spectacle, sa structuration et la forme de celui-ci. Il n'y a pas de forme au poème ni au spectacle, pense Brook. Ce qu'il y a, ce sont des agencements, des conjonctures, des assemblages et des imbrications comme une confection des éléments les uns les autres sans aucune détermination préalable de forme. C'est pourquoi tout ce qui résulte de ce travail, c'est l'évènement de

²²² *Idem*, p .178.

²²³ *Idem*, p .181

²²⁴ Peter BROOK, *Le diable c'est l'ennui* , Actes Sud- Papiers, 1991, p .59.

la mise en forme et non pas la forme elle-même. Celle-ci pourrait être réalisée comme couronnement de tout ce travail de composition ou de naissance continue. Ainsi, on peut distinguer au théâtre, selon Brook, deux possibilités de manifestations de formes : la forme réalisée et la forme virtuelle. La première, c'est le spectacle résultat du travail de naissance et de composition. Quant à la deuxième (virtuelle), elle existe dans l'œil et l'imaginaire, la mémoire et l'énergie perceptive du spectateur. Il ajoute :

C'est pour cela qu'il ne faut pas confondre la forme réelle avec la forme réalisée. La forme réalisée est ce que l'on appelle un spectacle. Elle prend sa forme extérieure en fonction de tous les éléments qui sont présents à sa naissance, comme dans l'astrologie. L'astrologie au théâtre, c'est le lieu et le moment où le spectacle se déroule. La même pièce montée aujourd'hui à Paris, à Bucarest ou à Bagdad sera évidemment très différente dans sa forme. (...) La forme n'est pas une chose inventée, heureusement par le metteur en scène, c'est le « sphota » d'une certaine conjoncture. Ce « sphota » est comme une plante qui pousse, s'ouvre, fait son temps, est flétrie puis laisse la place à une autre plante. J'insiste beaucoup là-dessus parce qu'il existe un grand malentendu qui bloque beaucoup le travail au théâtre, qui consiste à croire que ce que l'auteur, ou le compositeur d'opéra, a écrit sur le papier, c'est une forme. Si l'on pense cela on est complètement perdu. ²²⁵

Pour conclure, l'intensité de la forme dans l'exercice du regard que nous voulons analyser dans le théâtre d'Olivier Py c'est l'expérience de l'exercice de voir l'invisible comme Py l'a déjà déclaré dans *Illusions comiques*. Voir l'invisible est une expérience qui conjugue deux moments complémentaires et dialectiques à la fois : « voir en perdant » et « voir ce qui se dissimule ». C'est ainsi que Freud caractérise cette simulation ou cette vision sous le signe d'un refoulé caché en nous et qui, d'un coup, apparaît plus fort que nous, indépendamment du contexte artistique. C'est « le retour du refoulé dans la sphère du visuel, et plus généralement encore dans la sphère de l'esthétique. » ²²⁶

C'est dans ce sens du refoulé qu'on peut toujours parler du rêve. Le rêve constitue, dans la perspective de la réception du théâtre de Py et du théâtre en général, le champ visuel

²²⁵ P. BROOK, *Le diable c'est l'ennui*, op. cit, p.61.

²²⁶ Georges.DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit, p.182.

indispensable au spectateur d'aujourd'hui. Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. Les discours de la scène se rapprochent davantage de la structure des rêves. Dans le rêve, les images se montrent déchirées et ouvertes, destinées à des processus de montage et de collage que la raison ne peut déchiffrer. Cette déchirure de l'image, cette déchirure de la scène en tant qu'espace perpétuellement éclaté, cette déchirure de la hiérarchie logocentrique, va transférer le rôle de dominant à d'autres éléments que le *logos* dramatique et la langue : la dramaturgie visuelle. Celle-ci ne veut pas dire (comme dans théâtre d'images) une conception uniquement visuelle du texte (s'il y en a) ou de la scène. Au contraire, cela veut dire une dramaturgie qui ne doit pas se subordonner au texte mais qui doit développer sa logique propre à elle indépendamment du texte. La scénographie se montre alors comme la détermination d'un théâtre de visualité complexe et s'offre à l'observateur non pas comme décor ou comme espace seulement rationnel de jeu des comédiens qui imitent la vie mais comme un texte, un poème scénique dans lequel le corps humain se manifeste comme une métaphore et son flux de mouvement est écriture et non danse. Métaphore et métamorphose, formation et déformation, conscient et inconscient, voilà le triangle inévitable pour la visibilité et la lisibilité d'une image qui se pose sur scène comme une énigme à déchiffrer, à ouvrir, à déchirer. Alors, il vaut peut-être mieux répéter comme une ritournelle, qu'en se mettant devant l'image nous ne cherchons pas seulement l'interprétation de l'œuvre par le moyen de la logique ou par n'importe quel autre moyen. L'interprétation ne remplit pas toujours le vide et ne répond pas toujours aux exigences de l'âme et de la raison d'une personne qui regarde et qui écoute un visible voué à l'invisible. Il nous faut encore d'autres facultés de perception qui déchirent la structure et qui atteignent la puissance de la ruine dans la structure. Ruine causée par le phénomène de « déplacement ». Freud explique ce phénomène par la condensation des éléments du corps A dans le corps B et vice versa. Dans le rêve, cela devient le champ d'incarnation des images oniriques et l'espace de communication nouvelle entre les formes déformées et les corps métamorphosés. Le déplacement est donc un ensemble de relations nouées. C'est en réalité convoquer la ressemblance comme un stimulus de renversement et de transformation dans le contraire. Cette déchirure que Freud découvre dans son interprétation des rêves prône la

modification au niveau des relations logiques entre les différents éléments pour se transporter vers un nouveau monde pictural. Pour Freud, la déchirure et l'ouverture sont les principes même du travail de figurabilité. Cela concerne d'abord le rêve. Mais qu'en est-il dans le tableau ? Le tableau nous met devant l'image comme devant ce qui est représenté en tant que souvenir et devant ce qui se présente en tant qu'oubli. Là est aussi toute la magie de l'ouverture, de la déchirure. Mais dans les images non concrètes, intangibles et mentales, c'est le symptôme qui produit cette déchirure. Un symptôme de fabrication et d'enlèvement dans la structure. Le même symptôme, afin de ne pas tomber dans les « synthèses symboliques » ou les interprétations totalisantes, surgit à nous, comme une formation de l'inconscient. Inconscient qui provoque et appelle sans cesse la métapsychologie freudienne. Méta : le plus loin possible d'une lecture idéale ou idéaliste dans le processus et le travail de l'observation. Métapsychologie, loin de la métaphysique, mais une métapsychologie dans le sens d'une résistance, une affirmation claire et nette de l'inconsistance des synthèses. Il n'y a pas de synthèses dans ce genre de processus de regard. Freud propose alors la « surdétermination » et la « surinterprétation ». Les psychanalystes disent « ce que vous devez savoir : ignorer ce que vous savez »²²⁷. C'est pourquoi les psychanalystes et les historiens de l'art évitent le symptôme que Lacan déforme en « sinthome »²²⁸. Le symptôme freudien menace leur savoir et risque de les engloutir et les jette dans la perte de la surdétermination et de la surinterprétation. Le symptôme : voilà pour Freud toute la puissance de la déchirure, le retour du singulier dans le régulier.

Dans son ouvrage *Contribution aux problèmes de la description*, E. Panofsky traite le questionnement du symptôme tantôt dans le cadre de son objectif de « sens-phénomène », tantôt dans la dénégation du symptôme en attribuant à ce dernier une triple autorité gnoséologique d'un sens « homogène », d'« une histoire générale » et d'un « système philosophique ». Par contre Freud attribue au sens même une hétérogénéité au niveau de son mode d'existence. Pour Freud, pour toute chronologie du général, il y a une singularité de son existence, une particularité de son écoulement dans le temps. Ainsi, Freud va jusqu'à affirmer que tout système de pensée a son inattendu

²²⁷ Georges.DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p .202.

²²⁸ *Idem*.

impensable et étranger à lui. Ce qui explique bien son attachement au phénomène de l'inquiétante étrangeté, même si Freud a déclaré son opposition à la démarche panofskienne. Panofsky conçoit le symptôme comme une signification intrinsèque se situant en dehors de la conscience :

Au-delà des sphères des intentions conscientes » (above the sphere of conscious volition), mais dans un au-delà qui s'intitulait « mentalité de base (basic attitude) d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique-particularisée inconsciemment (unconsciously qualified) par les qualités propres à une personnalité, et condensé en une œuvre unique » ²²⁹

Panofsky n'appelle pas cette faculté « inconscience » mais une sorte de réalité supérieure. Pierre Bourdieu l'appelle une intention objective ou « système de schèmes de pensée » capable de nous faire pénétrer dans le jeu de l'interprétation structurale associée à une culture donnée. L'inconscient chez Panofsky est d'abord une connaissance, un savoir méta-individuel et métaphysique. La conscience y est partie intégrée. Donc il n'y a pas d'inconscient dans le système de perception chez Panofsky. Il y a le phénomène de la « fonction symbolique ». C'est-à-dire que la perception de l'observateur se soumet d'abord à une culture. Mais c'est une forme fonctionnelle capable d'engendrer et de générer d'extraordinaires mutations d'autres formes. C'est pourquoi elle est générative. Oui, une grammaire générative des formes et des idées qui absorbe avec elle le monde des phénomènes singuliers. La multiplicité de ces formes doit revenir à une seule et unique fonction, soumise elle-même au principe de raison suffisante. Voilà toute la synchronie et l'harmonie avec la conception de Cassirer. Mais voilà aussi toute l'opposition avec la pensée freudienne qui exclut le symptôme en dehors de l'intervalle de la connaissance et du savoir et le place dans ce qui brise l'ordre de l'idée et exige un impensable.

Ce qui rend la force du symptôme, et donc l'accessibilité à la surdétermination très intense dans l'œuvre de Py, c'est le recours incessant aux opposés qui s'attirent et aux

²²⁹ E. PANOFSKY, *Contribution au problème de la description*, « Introduction », essai d'iconologie, *op.cit.*, p.17-Id « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », l'œuvre d'art et ses significations, *op.cit.*,p41, In , Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, p .202.

conflits irrésolus jusqu'à la fin, non jusqu'à l'infini. Chaque fois qu'on se bat contre l'existence du symptôme, on perd, et il nous l'emporte plus fortement encore et avec plus de présence. Parce que la déduction de toute synthèse vis-à-vis des faits et gestes, vis-à-vis des éléments de décor qui apparaissent et disparaissent dans le flux incessant des événements mélancoliques et tragiques des différents personnages, détruit la synthèse précédente pour aboutir à une autre insatisfaisante pour nous, observateurs. Insatisfaisante parce que nous voulons nous convaincre par le moyen des arguments de ce personnage et des arguments de son opposant en même temps, nous convaincre par la justesse de la raison d'un côté et par la noblesse de la passion qui l'écrase en même temps. Alors, qu'est-ce qu'il nous reste pour sauver notre dernier refuge ? Le symptôme et la surdétermination comme Freud nous les a présentés :

Car ce qui rend impossible une telle déduction (une telle réduction logique) est l'état de conflit permanent, jamais résolu ou apaisé tout à fait, qui donne au symptôme son exigence à toujours reparaître, même et surtout là où on ne l'attend pas. Freud expliquait l'espèce de « solidité » du symptôme par le fait qu'il se situe précisément au « poste frontière » de deux violences affrontées et que l'effort de lutte contre le symptôme ne fera même jamais qu'accentuer une telle solidité. ²³⁰

C'est pourquoi, s'il y a conflit entre le symbole de Panofsky (un symbole purement intelligible) et le symptôme de Freud (symptôme qui ne nie pas le symbole mais avoue son incapacité à satisfaire les besoins de l'âme), dans les deux cas, ça ne renforce que la transcendance à l'imagier, l'ascension à la surdétermination chez Freud ou l'accès à la déduction et au contenu intrinsèque chez Panofsky. Il faut dire alors que le symptôme symbolise aussi. Mais attention ! Il ne symbolise qu'en reniant le sens et en ignorant le savoir du symbole. Le symptôme met donc en crise le savoir du symbole dans le même instant qu'il s'ouvre et propulse sa symbolicité sur tous les sens et leurs opposés possibles, qui se mettent en conflit et en perpétuelle dialectique de l'œuvre dans l'image. Dialectique qui ne nous fournit pas une certitude mais des doutes et nous propose, par ailleurs, un voyage d'un déplacement symbolique à un autre. Cela dépend de beaucoup de circonstances de la création de l'œuvre ou de la manifestation du rêve

²³⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, p .213.

ou de la réception d'une image : le temps, l'espace, les rapports entre les éléments, le facteur social et culturel, le passé de l'observateur comme du sujet créateur et les complexes et obsessions restés dans le psychisme de chacun d'eux. Dans ce sens, on peut dire que le symptôme interroge ce qui est invisible plutôt que ce qui est visible. D'où l'invention et l'incarnation par opposition à l'imitation. D'où l'ouverture prodigieuse de l'exégèse contre la lisibilité iconographique d'un texte de simples événements, pour une incarnation profonde d'une virtualité qui dérange la simple imitation symbolique du visible.

C'est pourquoi les images dont nous parlons ne s'analysent pas uniquement à travers leur description ou l'énoncé de leur imitation. Cela s'avère plat et manquant, insuffisant, limité devant une anthropologie du regard, une particularité de perception qui empêche toute description exacte, toute réponse logique, toute fin de questionnement et de mystère. Fin que l'iconographie a longtemps dessinée comme cible et objectif final. Mais l'imitation, plage spacieuse préférée à l'iconographie, réduit l'espace fertile et vierge d'une puissance surdéterminée d'une formation de symptôme, et par conséquent, diminue le champ d'investissement du regard chez le spectateur contemporain. Si l'imitation favorise l'emplacement, le symptôme (donc l'incarnation), lui, favorise et nourrit le déplacement. Déplacement de ce regard vers d'autres lieux de vision, vers d'autres lieux de défiguration et de déformation. Ainsi, on peut déduire que l'imitation tend vers le dessin d'un événement simple, alors que le symptôme et l'incarnation tendent vers la virtualité, c'est-à-dire vers un choc visuel et un déploiement exégétique. L'exégèse du verbe incarné est déformée, surdéterminée et parfois violentée par effraction. Effraction du modèle commun d'une forme des corps et des objets et ouverture sur un autre modèle plutôt individuel et intime. Un modèle perpétuellement changeable, déplaçable, en ubiquité incessamment génératrice d'images et d'apparition-disparition inquiétantes et étranges. Le symptôme, alors, devient l'équivalent d'une défiguration et d'une déformation, puisque c'est en déformant qu'il ouvre, et c'est en défigurant qu'il fait émerger des fantômes. Face à ces fantômes nous sommes face à ce qui se dérobe.

Bref, il y avait symptôme, et donc il y avait défiguration, violence faite à l'iconographie et à l'imitation classique d'un corps suspendu à une croix. Il faut redire une fois de plus combien le symptôme, nœud de l'évènement et de la structure virtuelle, répond ici pleinement au paradoxe énoncé par Freud à propos de la figurabilité en général : à savoir que figurer consiste non pas à produire ou inventer des figures mais à modifier des figures, et donc à mener le travail insistant d'une défiguration dans le visible (...) Ce qui nous place une fois de plus devant les figures comme devant l'inquiétante puissance à se surdéterminer, à *s'étranger* constamment.²³¹

Si Georges Didi-Huberman dans ses ouvrages *Devant l'image*, *L'image ouverte* ou même *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, considère que le lieu favorable à la manifestation du symptôme et du symbole c'est avant tout l'art chrétien et les tableaux de crucifixion du Christ, Hans Belting, lui, dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images*²³², trouve que dans l'acte de remémoration de chaque individu peuvent surgir, subitement, des images latentes et fondamentalement « symptomales ». En effet, dans ce qu'il voit visiblement imité et achevé, émerge une continuité d'illusions, de souvenirs, de visages absents qui apparaissent et disparaissent, et qui évoquent en lui des émotions, des idées, des réactions différentes. La mémoire pour Hans Belting est un espace riche d'incarnation. En dehors du culte de la mort et du rituel chrétien, il évoque l'exemple d'Ernst Kris et Otto Kurz. Ces deux auteurs dans *L'image de l'artiste*²³³ font remonter cette reproduction comme magie entre l'image et ce qu'elle représente à une « confusion ». Le regard de l'observateur, face à une image, tombe dans une « confusion » qui est due à une identité incontrôlée, hâtivement formée entre l'image et ce qu'elle représente. Ainsi l'image perd son statut spécifique. Selon Ernst Kris et Otto Kurz, cette magie entre l'image et la personne qu'elle représente, a la tâche de combler la « faille » qui existe entre elles. « Faille » qui était la source matrice et génératrice des images dialectiques et des formes imprévisibles. L'image dans ce cas recouvre sa double fonction : comme médium de souvenirs, d'abord, et comme espace d'incarnation ensuite. Pour ces deux auteurs, l'artiste peut revêtir dans ce sens, l'image du sorcier qui l'aurait précédé :

²³¹ Henri MICHAUX, *Face à ce qui se dérobe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 247.

²³² Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Le temps des images, 2004, 352p.

²³³ Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'image de l'artiste*, Rivages, Galerie 1987, 203p.

Là où aucune pratique magique n'existait, l'image ne pouvait plus être qu'un médium du souvenir. Mais la remémoration était à son tour une incarnation, d'un autre genre et qui était assumée, en tant que re-présentation, par le spectateur et ses images mentales. Chez le sujet individuel, l'acte de réminiscence relayait la pratique visuelle collective du culte des morts(...) Ernst Kris et Otto Kurz introduisent la magie des images afin d'inscrire l'artiste dans une généalogie où c'est le sorcier qui l'aurait précédé. Ils affirment que le rôle de l'artiste a commencé là où la sorcellerie de l'image s'est arrêtée.²³⁴

Entre les pratiques magiques qui auraient précédé l'artiste et le produit artistique qui veut renouer avec l'absence d'un être re-présenté ou d'un objet ressuscité, il y a le phénomène de la ressemblance qui est dans les deux cas cherché. Cette ressemblance c'est elle qui attribue à l'objet un caractère auratique. C'est elle qui, dans la sorcellerie, le couvre d'une apparence magique. La ressemblance est à l'œuvre d'art ce que la symbolique est au culte des morts. C'est-à-dire c'est cet élément qui vient animer l'image et nous met devant ce qui se dérobe. C'est cet élément ou ce symbole ou ce symptôme ou parfois même (quand il s'agit d'image photographique) ce *punctum* qui vient stimuler un fondement ontologique responsable d'une forme intense provocatrice d'images et qui s'incarne et *s'étrange*²³⁵ comme le précise bien Georges Didi-Huberman :

A travers la ressemblance, l'artiste aurait tissé un nouveau lien entre l'image et la personne. La ressemblance, c'est ce qu'on exigeait désormais de son art, alors que cette ressemblance était en quelque sorte présumée quand l'image était animée par des pratiques magiques. Ce que les deux auteurs décrivent comme la naissance du concept d'art, on peut cependant l'interpréter aussi comme une transformation structurelle qui s'est produite au moment où l'image s'est détachée du culte des morts. Dans le culte des morts, la ressemblance était dotée d'un fondement ontologique qui s'est effacée derrière l'admiration technologique pour le produit artistique.²³⁶

Voilà pourquoi cette même ressemblance échappe à la forme du visible par un mouvement mémoriel du cerveau qui la lie avec d'autres formes non semblables, trop

²³⁴ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Le temps des images, 2004, p.191- 192.

²³⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, p.247.

²³⁶ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Le temps des images, 2004. p.192.

différentes et dans des rapports indépendants des thèmes et des contextes proposés. Alors, on défigure, on déforme, on va vers une ascension quasiment mystique et étrange. C'est aussi une transcendance de l'imagerie et une quête que la parole vient déclarer à haute voix. Une quête de soi et des objets, une quête de la parole avec la parole, une quête de l'essence et non du sens. Alors, la langue ne devient qu'une chose parmi d'autres. Alors, elle dit sans rien dire mais c'est pour le simple fait de dire qu'elle dit ce qu'elle est. C'est ainsi que les mots prennent la place des images et vice-versa. C'est-à-dire, sans secours de sens, sans recours à la logique, sans retour d'évènement sinon l'évènement de l'éclosion de la parole, de la langue qui jaillit comme pour l'entendre pour la première fois. Les mots participent à l'incarnation des images. Ces images ne montrent en aucun cas le sens des mots mais les mettent en structures différentes. C'est dans ce cadre d'écriture poétique d'un théâtre qui rend visible l'invisible qu'intervient la définition de Peter Brook pour ce qu'il appelle « le théâtre sacré ». En effet, le niveau de cet invisible psychologique qui est fondé sur la base de la psychanalyse et qui, expliquant la complexité de l'ego ou du super ego dans sa relation avec le ça ou avec l'en-deçà, ne pourrait être suffisant, selon P.Brook, pour faire surgir l'invisible du théâtre sacré. Parce que ce dernier contient dans ses nombreuses couches les différentes manifestations de l'image et de ce qui l'entoure. Il pense qu'il y a des zones de profondeur au niveau de la forme visible et qui tiennent des formes d'énergie extrêmement fortes. Ces formes d'énergies puissantes dépassent l'invisible psychologique et contiennent des « impulsions » qui nous conduisent vers une qualité de la forme. On ignore complètement la source de ces impulsions humaines qui nous guident vers la qualité. Par contre, on sait que ces impulsions ne communiquent pas, en nous, par le bruit mais par le silence. C'est pourquoi les moments de silence sont plus essentiels à des effets d'inquiétante étrangeté dans le spectacle. Le silence est le moment le plus convenable pour faire travailler le mécanisme de l'oreille. Il est aussi l'un des facteurs les plus fondamentaux du théâtre sacré. Ce terme de « sacré » ne veut pas dire religieux. Il veut dire rendre visible l'invisible. Les cérémonies, le rituel, le culte, quand on les reprend sur la scène du théâtre, il n'est pas évident qu'ils révèlent l'invisible. Parce que l'invisible est d'abord une recherche, une quête du moment précis et

déterminé favorable à la manifestation de quelque chose d'autre, qui vient d'ailleurs, qui s'impose comme un symptôme. P. Brook explique :

Je crois donc qu'il ne sert à rien de reproduire les rituels sacrés du passé qui ont peu de chance de nous amener vers l'invisible. La seule chose qui peut nous aider, c'est le sens du présent. Sentir que le moment présent est cerné d'une manière particulièrement intense et que les conditions sont favorables au, *sphota*, cet « éclair » qui surgit au moment du son juste, du geste juste, du regard, juste, de l'échange juste. Alors, dans mille circonstances très inattendues, l'invisible peut apparaître bien entendu à travers une forme. La quête du sacré est donc une attitude, une recherche.²³⁷

Ainsi, on peut comprendre que le « sacré » est un terme qui veut dire « transformation », « qualité » d'une chose ou d'un agencement de choses qui n'étaient pas « sacrés » au départ. C'est pourquoi c'est l'homme qui a fait d'un cimetière, d'un morceau de bois sur une épitaphe, d'un phallus sculpté et coloré en rouge, et enfin d'un sourire d'une femme le sacré le plus intense qui fait le théâtre, qui fait la magie d'un théâtre. Olivier Py mêle dans son théâtre pur et impur, vrai et faux, visible et invisible, bien et mal, parole et images. Il rompt ainsi avec le théâtre idéaliste qui cherche à être en dehors du monde. Il marie le pur et l'impur pour reconstruire les chemins obligatoires de l'expérience et de la recherche de la vérité.

²³⁷Peter BROOK, *Le diable c'est l'ennui*, op. cit, p 68.

2) L'image de la Mort entre le visible et l'indicible dans le théâtre de Py :

Toute l'œuvre de Py est traversée par la thématique de la mort : Dans *Illusions comiques* le poète est confronté à la mort par la loi de la société qui fait de lui un criminel et la pièce commence par un personnage qui porte le masque de la mort, le crâne. Dans *La Servante*, la venue de Nour, c'est la visite de la mort qui vient sous la forme de la vengeance d'un être obsédé par le passé. Toute la pièce est jouée à Avignon le jour même où Srebrenica est tomée aux mains des Serbes en commettant le pire massacre commis en Europe depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. En hommage aux victimes de ce massacre, Olivier Py décide de continuer à jouer *La Servante* et rédige ce texte pour le lire devant le public avant le début de l'action :

Entre le camp des victimes et celui des salauds, il faudra trouver un troisième terme, parce que nous ne sommes pas dans le camp des victimes, et que nous refusons d'être du côté des salauds. Il y aura désormais une croix sur le décor de *La Servante*. Noire. La croix d'un deuil. Là. Aujourd'hui nous sommes en Avignon et nous apprenons qu'une ville de plus tombe dans la guerre, dans le mensonge meurtrier de l'Europe : Srebrenica-un nom de plus dans le cimetière de nos espérances. *La Servante* ne finira jamais, elle ne s'arrêtera pas aujourd'hui, ni demain. Elle ne s'arrêtera jamais de dire, avec cette croix, notre amitié et notre colère. *La Servante* voudrait partager avec vous ce deuil commun, cette lutte contre l'indignité- qui ne s'arrêtera jamais. ²³⁸

De même, il fera des squelettes et des crânes des éléments indispensables à la construction de ses personnages. Le costume le plus représentatif de l'allégorie de la mort est le squelette noir. Fonctionnant comme des personnages fictifs et invisibles, ils créent une ambiance d'obscurité et de ténèbres, de silence et de mort dans les deux pièces de *La Servante* : *Le Pain de Roméo*, *Leçon de ténèbres* et *L'Architecte et la forêt*. Ce sont les deux pièces dans lesquelles Olivier Py intègre les costumes des squelettes et les crânes.

²³⁸ Olivier PY, in , Bruno TACKELS, « La Servante histoire sans fin d'Olivier Py. Petites feuilles d'une longue journée », *Scènes*, Juillet 1995, p.11.

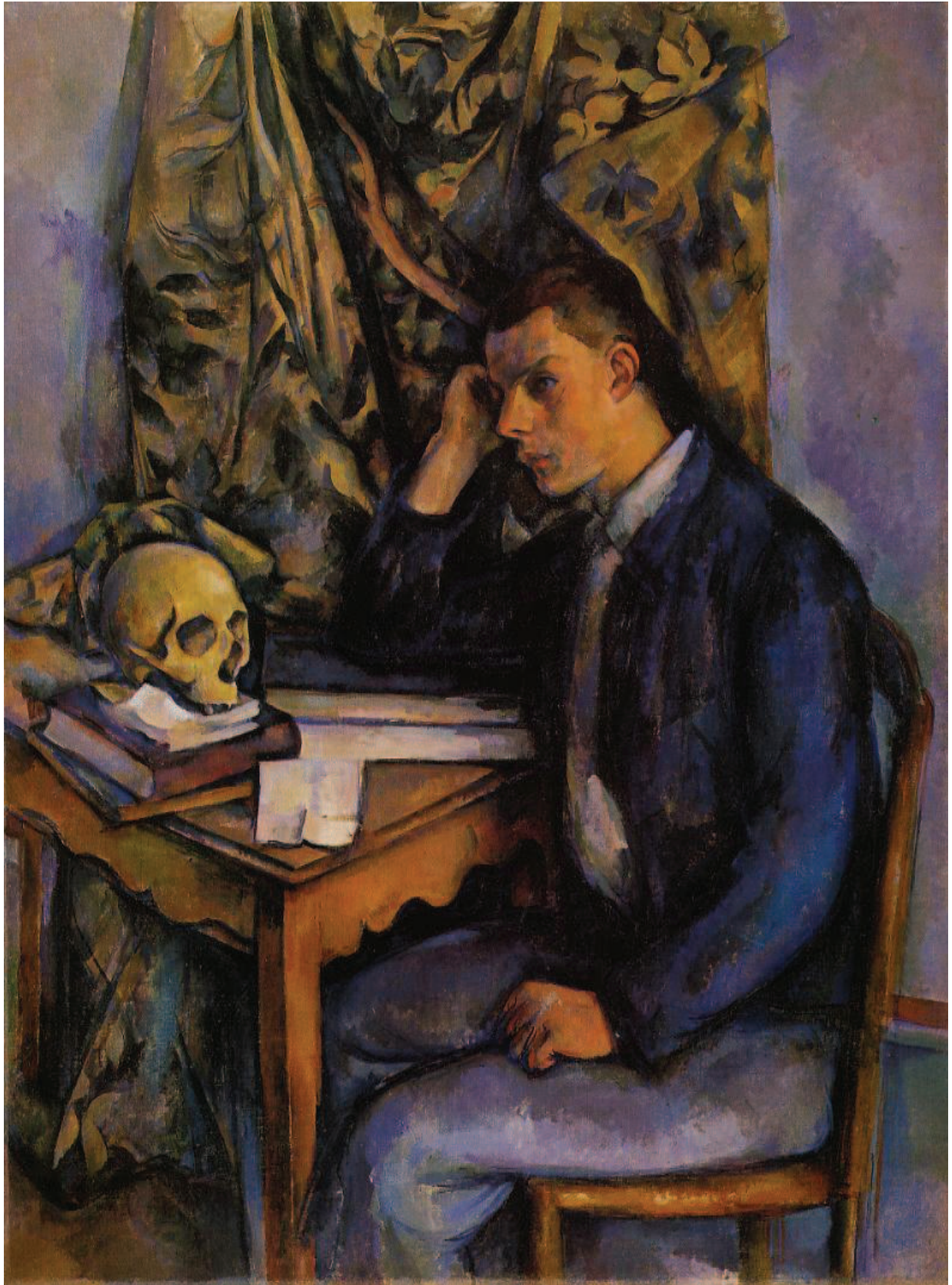
Photo 14: *La Servante, L'Architecte et la forêt, Acte IV:* Les personnages des squelettes joués par le Fou Tiroir, Reine, Matamore et le Chevalier dans la troupe de Matamore.



Photographie: Alain Fonteray

Le crâne comme objet et élément de costume devient lui-même personnage avec qui on parle. Il nous parle, animé par sa simple présence et parlant par son simple silence. La photo numéro 7 que nous avons évoquée²³⁹, nous rappelle un tableau de Paul Cézanne : *Jeune homme à la tête de mort* (1895-1896). Jean Luc Nancy considère le crâne dans ce tableau comme l'exemple même du silence de l'image. C'est le silence du crâne qui nous « fait entendre son manque de parole ». C'est le silence parlant et l'apparition d'une parole splendide tant qu'elle paraît accessible et même imminente. La toile de Cézanne peut nous résumer la délicatesse de l'image visible qu'on perçoit en regardant le théâtre d'Olivier Py parce qu'elle nous invite à sentir et à voir en urgence un parler d'avant ou d'après la parole. Le silence du visible dans le théâtre d'Olivier Py suggère, alors, un invisible qui évoque plus et autre chose que la seule privation d'expression verbale. Dans la photo 7 tirée du *Pain de Roméo*, le metteur en scène ajoute le mot *silence* au dessus de la scène, et au dessous, un crâne qui occupe l'espace de l'avant scène. Le mot et le crâne entourent le corps de l'homme jeté en silence, au milieu de l'image. C'est un silence qui nous transporte déjà dans le sentiment d'une parole de l'image, d'une parole imminente du portrait qui se tait, un portrait qui nous dit que tout a été dit. Le crâne dans la toile de Paul Cézanne peut suggérer le silence de la mort, le manque de parole, la vanité du dit devant le non-dit, peut-être aussi l'urgence de voir l'invisible à travers l'indicible. N'est ce pas la manifestation du monde comme vanité qui interpelle le peintre en dessinant la vie et la mort dans le même cadre de son tableau ? C'est la vie d'un penseur en position de réflexion et de renoncement à la parole et à l'écrit. C'est la mort du livre clôt dans l'image qui laisse dominante la parole inaudible du crâne. Cette lutte, ce paradoxe, cette dialectique entre l'utilité et l'inutilité de la parole, entre l'utilité et la vanité du monde mettent en valeur l'importance du visible vis-à-vis du dicible et revendiquent l'inévitable intervention de l'*opsis* au-delà des frontières du *logos*.

²³⁹ Voir tableau dans Annexes (Photo 7).



Paul Cézanne, *Jeune homme à la tête de mort*, v.1895-1896. Meryon, Fondation Barnes.

Jean Luc Nancy commente cette toile de Paul Cézanne en disant :

C'est une image silencieuse s'il en est, puisqu'elle est en même temps une image du silence : celui du crâne aussi bien que celui sur lequel se clôt avec lassitude et mélancolie la bouche du jeune homme. Par ces marques, l'image exhale ou exsude le silence, de même qu'elle le fait encore par la présence des livres et des papiers – paroles figées, fermées - et par la clôture générale du lieu, sans échappée sur le dehors et confinant l'espace par la tenture qui coupe les lignes de fuite de l'angle de la pièce qu'on devine à la position de la table et au morceau de plinthe visible en bas sur la droite. A l'instar de toutes les *vanités*, cette toile paraît exposer l'image d'un silence ultime comme une destination privilégiée de la peinture en tant qu'elle assume pour l'intensifier – au lieu de le contourner- le silence de l'image. On pourrait dire ici, non pas « il ne lui manque que la parole », mais bien plutôt « il fait entendre son manque de parole »²⁴⁰

De plus, le spectateur du théâtre de Py (metteur en scène dans la réalité) et le spectateur du théâtre de Matamore (personnage fictif) se réunissent dans un accord pour briser les frontières entre vrai et faux, entre l'image et son reflet et entre le personnage et le personnage du personnage. Dramaturgie de miroir qui fait de la mort l'armoire secrète de l'invisible et de l'indicible.

Dans *Les Vainqueurs* tous les personnages marqués par le désir et l'amour sont morts : Ferrare, Axel, Lubna, Le Docteur, Nathan...etc. Cette littérature obsédée par le thème de la mort et des cadavres est, en effet, l'expression d'une opposition entre la nature et la société. L'homme a consacré des institutions, des organismes sociaux, des espaces régulateurs de désir et des plaisirs naturels. Ces entreprises forment un système défensif contre la nature. Mais ce système demeure faible devant deux points : l'amour et la mort. Les passions sont en dilemme perpétuel tant que l'homme opte pour une vie meilleure et un univers qui lui permet de satisfaire tous ses désirs. Dans certaines cultures la mort et le sexe étaient des occasions de laisser libres les passions et de transgresser les interdits. Philippe Ariès ajoute :

²⁴⁰ Jean- Luc NANCY, « L'image : mimesis et methexis » in Emmanuel ALLOA, *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p.84.

Ce rempart dressé contre la nature avait deux points faibles, l'amour et la mort, par où suintait toujours un peu de la violence sauvage.

Ces deux points faibles, la société des hommes a pris grand soin de les renforcer. Elle a fait tout ce qu'elle pouvait pour atténuer la violence de l'amour et l'agressivité de la mort (...)

C'était, en effet, le rôle des fêtes que d'ouvrir périodiquement les vannes et de laisser la violence entrer quelque temps. La sexualité était aussi un domaine où, avec de grandes prudences, une place était laissée à l'instinct, à l'abandon du désir et du plaisir. Dans certaines civilisations comme chez les Malgaches, la mort était l'occasion d'une levée temporaire des interdits ; dans nos civilisations occidentales et chrétiennes le contrôle fut plus rigoureux, la ritualisation plus contraignante, la mort était plus surveillée. ²⁴¹

Dans *La Servante*, on voit le Fou Tiroir, dans le cimetière, lisant les épitaphes sur les tombes pendant que Myrowska et Matamore se moquent de lui et continuent à parler du spectacle du lendemain. Les images des cimetières sont très fréquentes dans *La Servante* de Py.

LE FOU TIROIR. (*Lisant les plaques*). "Sois heureux parmi les anges", " D'art et d'amour je vivais toute".

MYROWSKA. Je n'ai plus l'habitude de boire, je vois un cochon qui lit les épitaphes.

LE FOU TIROIR. " A notre père adoré."

MATAMORE. C'est le Fou Tiroir.

LE FOU TIROIR. "Sans toi."

MYROWSKA. Il faut que je rentre.

LE FOU TIROIR." Prier pour la Jonquille."

MATAMORE. " Viendras-tu au spectacle demain ?"

LE FOU TIROIR. "Mort d'avoir ri de la mort."

²⁴¹ Philippe ARIES ; *L'homme devant la mort, 2-La mort ensauvagée*, op. cit, p.102-103.

MYROWSKA. Je viendrai si on me le permet.

LE FOU TIROIR. "Elle avait fait son ouvrage."

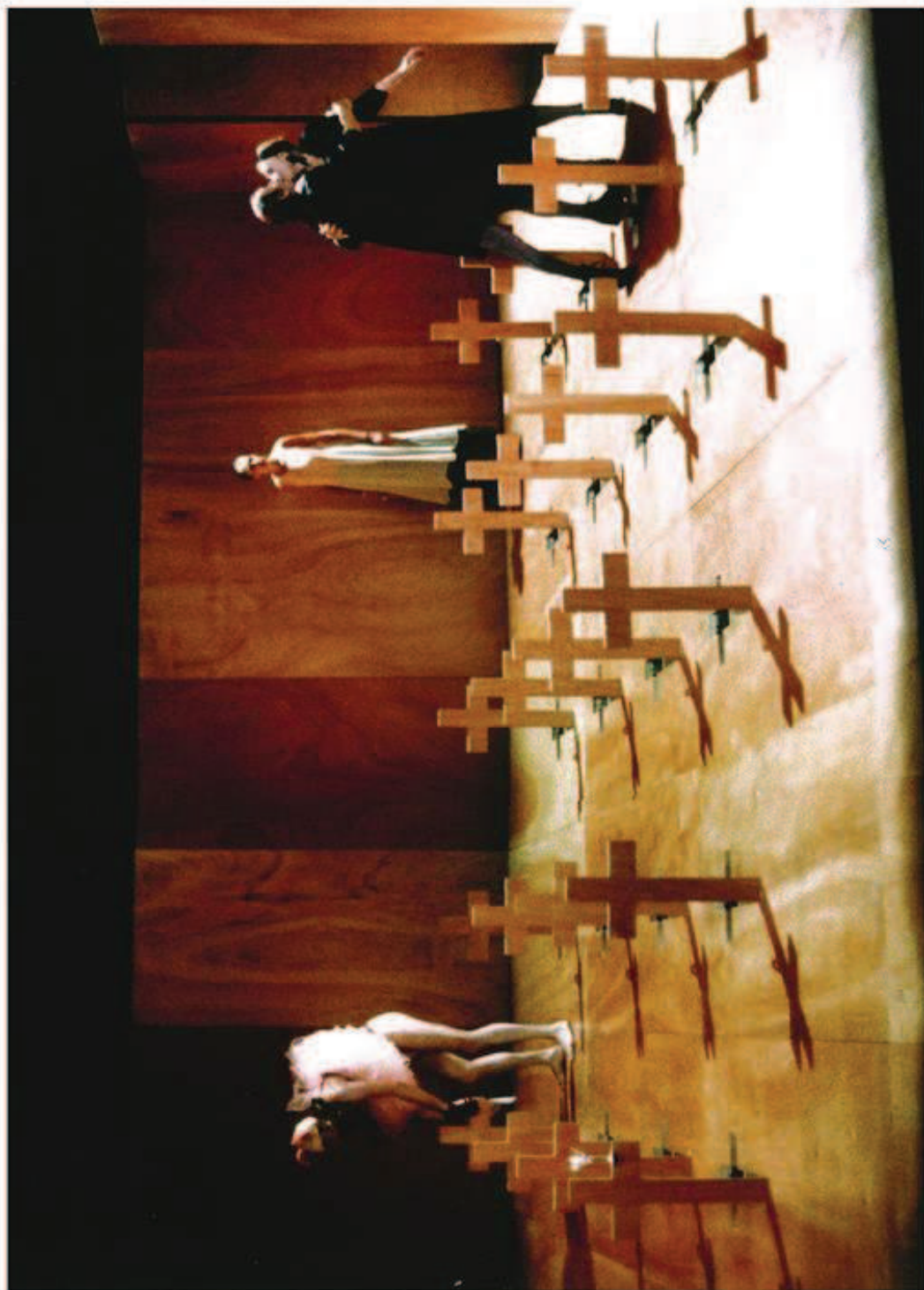
MATAMOR. Un baiser.

LE FOU TIROIR. "Avec fracas."

MYROWSKA. Adieu. (L.S, 117).

On peut remarquer dans ce dialogue, entre Myrowska et Matamore, que l'espace pour eux deux n'a pas le même poids et le même impact par rapport au Fou Tiroir. Ce dernier considère l'espace comme une occasion de rappeler la futilité de la vie et l'évidence du Néant et de l'abstrait. Pour eux deux, l'espace c'est l'occasion de se souvenir de leur amour dans le passé, de leur folie de séduction et des passions qui les dévorent sans se soucier de l'effet sérieux et sacré que peut dégager un tel lieu de la mort. Par contre, l'agencement entre le dialogue des deux amoureux et les phrases dites par le Fou Tiroir en lisant les épitaphes suggère indirectement un effet d'humour et d'homogénéité entre les répliques. En effet, à la phrase de Matamore " C'est le Fou Tiroir" le Fou rétorque : " sans toi" qui devrait être une lecture d'épithète. Mais cette phrase provoque un sens équivoque. Parce que c'est comme si le Fou disait "heureux d'être sans toi". De plus, à la question de Matamore à Myrowska, « Viendras-tu au spectacle demain ? » le Fou répond « Mort d'avoir ri de la mort ». C'est comme si le Fou commentait le spectacle qu'il a déjà vu et qui représente par ailleurs la mort. Ce jeu de mot entre les répliques se fait alors que le Fou se trouve très loin d'eux dans l'espace. Il ne peut pas les écouter. L'ambiguïté du texte et l'effet de surprise qu'il évoque accentuent l'émergence d'une image et d'une parole dépendantes de l'interprétation immédiate et propre au spectateur. L'imbrication des répliques les unes dans les autres de cette manière met en « concurrence déloyale » les deux processus de perception qui rendent cette scène spécifique : l'auditif (oreille) et le visuel (œil).

Photo 15: *L'Architect et la forêt, Acte III*: Le Fou Tiroir lisant les épitaphes dans le cimetière pendant que Myrowska et Matamore se souviennent de leur amour.



Photographie: Alain Fonteray

L'enjeu verbal qui joue, tantôt sur le sens premier de l'action (lecture des épitaphes), tantôt sur la création autonome d'un jeu sous-jacent (commenter les propos de Myrowska et de Matamore), suggère une urgence de voir, une priorité du visuel sur l'auditif. Ce qui se passe sur scène peut ne pas se trouver dans le texte. Le jeu des acteurs nous propose différentes manières de dire ces répliques. Parce que la musique du texte, son rythme, le timbre de la voix qui le prononce pourraient être phagocytés par l'image quand celle-ci dérègle la loi des actions attendues ou qu'elle déferle pour prendre le dessus sur la parole. Michel Vinaver dans *Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille* explique :

Autrement dit : on n'est peut être pas assez remarqué qu'entre les signaux reçus par l'œil et ceux qui atteignent l'oreille il y a « concurrence déloyale ». Et cela à partir d'une donnée physiologique, ou psychophysiologique : le primat du regard sur l'écoute. Il faut exclure de cette comparaison le matériau sonore dont le caractère « enivrant » ou envahissant prédomine, celui qui ne postule pas une réception active, qui n'en appelle pas à l' « entendement ». Mais, si l'on fait place à cette exception, il se vérifie que, dans tout spectacle où les signaux émis touchent simultanément les deux sens, la chose entendue tend à devenir l'accompagnement de la chose vue. La parole tend vers un statut de subordination par rapport à l'image visuelle²⁴².

Ce qui est suggéré dans l'extrait sélectionné du texte de Py, c'est cet effet des « accidents de surface »²⁴³ qui se juxtaposent sur le cours naturel de l'action racontée, sur l'enchaînement quotidien de la communication habituelle. Ces accidents de surface sont dus au collage et au montage des bribes des discours, de la parole morcelée, des objets et gestes dans l'espace. L'imbrication ou la juxtaposition des uns sur les autres crée des sonorités et des sens en perpétuelles mutations. Le spectateur se trouve alors obligé de créer, de choisir ou de reconstruire d'autres sens et d'autres images qu'il trouve plus adéquates. Cette procédure de collage et de montage prépare alors le terrain à de brèves et surprenantes relations de voisinage entre les épitaphes lues par le Fou Tiroir, les souvenirs de Matamore et Myrowska, les bribes linguistiques des deux côtés et l'espace du cimetière couvert de croix et de tombes. Le frottement de tous ces

²⁴² Michel VINAVER, *Ecrits sur le théâtre, Tome 2*, Paris, L'Arche, 1998, p. 17-18.

²⁴³ Danièle CHAPERON, « La métaphore optique et le modèle pictural », in, *Europe*, n°924, (Michel Vinaver), Avril, 2006, p. 63.

éléments, le glissement de sens du sacré au profane et la juxtaposition et l'entrechoc du sentiment de l'amour avec l'angoisse de la mort suggèrent une effervescence qui active à la fois le visible et le visuel, le sensible et le spirituel, le comique et le sérieux. Michel Vinaver ajoute :

Ma démarche (...) consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres en les recomposant par la méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacerage...Ce qui les fait percevoir dans toute leur étrangeté. Là, intervient un travail de « frottement » des éléments les uns aux autres, de glissement, d'entrechocs, de bavures, de dérapage, qui utilise le rythme et la consonance des paroles, des phrases²⁴⁴

Cette imbrication des propos des uns dans les propos des autres est aussi traduite par les décors qui communiquent entre eux, par les espaces amalgamés qui suggèrent une effraction au niveau des territoires consacrés aux personnages. Ce sont des espaces qui correspondent les uns avec les autres pour favoriser une distribution éclatée qui serait le carrefour des rencontres de tous les personnages. Le spectateur a la tâche de reconstituer la distribution entre les mots et les espaces, entre les dialogues et les monologues et entre les locuteurs et les interlocuteurs. Dans *La demande d'emploi*, Michel Vinaver a recours, lui aussi, à cette manière de distribution de la parole dans le même espace entre plusieurs personnages :

WALLACE. Vous êtes né le 14 juin 1927 à Madagascar

LOUISE. Chéri

FAGE. J'ai physiquement

WALLACE. C'est évident

LOUISE. Quelle heure est-il ?

NATHALIE. Papa ne me fais pas ça à moi

²⁴⁴ Michel VINAVER, *Ecrits sur le théâtre 1*, Lausanne, L'Aire, 1982, p.313.

FAGE. C'est un idéal qu'on se forge en commun je veux dire qu'on ne travaille pas seulement pour le bulletin de salaire

LOUISE Tu aurais du me réveiller

FAGE. J'allais le faire et puis tu dormais avec tant d'abandon

WALLACE. Que faisaient vos parents en 1927 à Madagascar ?

FAGE. Avec ton bras replié c'était joli à regarder

NATHALIE. Papa si tu me fais ça

LOUISE. Je n'ai pas ciré tes souliers

FAGE. Mon père était médecin militaire

LOUISE. Tu es parti tout crotté

NATHALIE. Papa réponds-moi ²⁴⁵

En lisant cet extrait, on peut remarquer que le spectateur doit reconstituer le texte de l'auteur selon le visible qui se joue sur scène. C'est à sa responsabilité de rendre le texte de Michel Vinaver compréhensible, lisible et visible. Le spectateur devient lui-même auteur de la pièce. Sans le regard le texte reste sans sens, sans évolution dramatique et sans continuité. Mais ce qui est singulier dans ce genre de dialogue c'est le contraste entre l'espace et la parole. Le lecteur, sans voir le spectacle ne sait pas si on est dans le bureau de Wallace (le directeur du recrutement) ou chez Fage (le père) qui parle au téléphone avec Wallace, par exemple. Cette contradiction entre les propos des enfants et les propos de Wallace est un exemple révélateur d'incompatibilité entre le « dit » et le lieu de dire, et entre le « dire » et « le faire » c'est-à-dire entre le « *logos* » et « l'*opsis* ».

Dans *Les Vainqueurs* la morgue et le personnage du légiste remplacent l'espace du cimetière. La morgue dans *Les Vainqueurs* est construite en haut de l'espace du jeu. En bas, les autres personnages : Ferrare, le Sénateur, Lubna...font évoluer l'action et continuent à jouer leurs rôles. Le contraste est renforcé par la présence paradoxale et

²⁴⁵ Michel VINAVER, *La demande d'emploi*, Paris, L'Arche, 1973, p.9.

simultanée du sacré et du profane. En haut, proche du ciel, du divin, le sacré de la mort, en bas le commun des morts-vivants qui continuent leurs jeux des masques, dans un niveau terre-à-terre, profane et grotesque. Dans d'autres scènes des *Vainqueurs* on remarque que ce qui gagne l'espace d'en haut, c'est plutôt le bordel, la maison close de Ferrare le proxénète. Les prostituées, on les voit se déplacer du haut en bas et du bas en haut pour meubler tout l'espace de mouvements et de parole. Dans cette jonction entre le haut et le bas de la scène, il y a une tendance à assimiler le monde de la prostitution au monde de la mort. Eros accompagne Thanatos dans la construction du monde nouveau et les images du réel succèdent aux images des fantasmes dans une technique du montage où le scénographe excelle par la conception des décors mobiles, en perpétuel mouvement de rotation-translation. Laquelle conception accentue la plasticité de l'image et le dessin de son reflet par l'emploi des rideaux noirs et des jeux de miroirs.

Cette division de l'espace nous rappelle la mise en scène du *Balcon* de Jean Genet par André Steiger²⁴⁶ qui divise l'espace du jeu en haut et bas. Au dessus le bordel et au dessous le cimetière. Il « bordélise » ainsi l'espace de la mort et « sacralise » l'espace du bordel comme pour réunir, dans l'image et son reflet, l'ensemble des valeurs du monde et de l'antimonde dans lequel baignent les différents univers des personnages. La mort est, alors, un passage de l'être au paraître. Steiger affirme qu'il essaye de s'approcher du *Balcon* par une technique qu'il nomme « économie », c'est-à-dire mettre en relief les objets symboliques de la mort durant l'action et avoir recours à la représentation gigogne, (mettre en scène des scènes dans les scènes, construire des décors dans les décors, des objets dans les objets et essayer de les utiliser dans le besoin de l'action) jusqu'au moment authentique, le moment fort de l'acte : « La castration inattendue du personnage. » jusqu'à l'incident qui fait du personnage ou de l'évènement deux facteurs qui frustreront le regard du spectateur bouleversé par l'inattendu et la surprise. Il serait possible de dire que Steiger dans sa mise en scène du *Balcon*, choisit le cimetière comme le lieu théâtral par excellence. La représentation de la mort met en relief toute apparition, tout geste, tout comportement, tout discours qui ne se soumet pas

²⁴⁶ Au Théâtre National de Strasbourg, (1971).

à l'univers de la mort. Cet espace sacré et minutieusement démesuré devrait déjouer la distribution équilibrée des valeurs et des contraires : le scandaleux, le parodique, l'allusif. Par conséquent, il intègre au cours de l'action les sons des coups des mitrailleuses et les maintient jusqu'à la fin du spectacle. Ces coups des mitrailleuses, on ne sait pas d'où ils viennent ni pourquoi. Ils servent à démultiplier les possibilités du sens et à élargir le champ émotionnel des différentes interprétations possibles. Ces crépitements des coups de mitrailleuses sont semblables à des pleurs qu'on entend, de temps en temps, dans *Les Vainqueurs* de Py et précisément dans la scène des invités (Chez le Sénateur, Acte III), Scène 1, de *La Méditerranée perdue*. Des pleurs dont on ne trouve aucune trace dans le texte. Des sanglots d'un petit enfant invisible. Sans faire partie de l'intrigue, ni avoir relation avec l'action et le jeu, on le croit venir d'ailleurs, du dehors du théâtre. Crépitements, aussi et surtout, de la scène tournante et des déplacements des éléments des décors par les techniciens. Ces crépitements des praticables et surtout de la scène tournante de l'Acte I, Scène 1 de *La Couronne d'Olivier* dans *Les Vainqueurs*, sont considérés comme une danse de la mort lors d'une rencontre entre Ferrare amoureux et Axel révolté. On ne sait si ces crépitements de planches et de machines font partie d'une description silencieuse mais précise de cette rencontre, une musique dans la musique ou un théâtre dans le théâtre. J. Genet parle, concernant *Le Balcon*, d'un embrasement par le spectacle. Ce qui nous permet de dire que dans la mise en scène de Py, aussi, tout est parole et langage dans le langage. Emile Copfermann explique cet emploi de l'« étrange » ainsi :

Ces crépitements de mitrailleuses, que les joueurs identifient à des cris « comme n'étant pas un jeu » traversent *Le Balcon*, ses images et ses reflets, achèvent même la pièce. Si tout doit être maintenu pour que l'incertitude subsiste entre le vrai faux et le faux vrai, entre le bien et le mal (« l'existence des révoltés est dans le bordel ou au dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin » écrit Genet dans la préface à la dernière édition du *Balcon*) ces crépitements, eux, maintiennent l'existence de quelque chose d'autre, non éclaircie par Steiger (pas plus d'ailleurs que par Genet) de quelque chose ailleurs.²⁴⁷

²⁴⁷ Emile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, Paris, F. Maspero, 1972, p.142-143.

Ceci dit, il serait sans doute hâtif de considérer que la représentation de la mort dans le théâtre de Py se réduit à l'exhibition du cadavre du corps de l'être humain sur scène. La mort la plus violente qu'il met en scène, la plus horrible au regard, la plus choquante c'est la mort de la conscience des hommes, la disparition de la solidarité et du partage humain qui garantissent l'évolution de l'espèce humaine. Bref, c'est une mort de ce qui représente l'être humain comme un être privilégié et qui veille sur l'équilibre, l'égalité, l'amour entre les hommes. L'image du cadavre du corps physique qu'utilise Olivier Py fréquemment dans ses pièces se révèle symbolique, figurative, représentative de la mort la plus angoissante et la plus obscure. Semblable en cela à son ami de combat Didier-Georges Gabily contre l'infléchissement notable de la politique de la communauté internationale. En effet, Didier-Georges Gabily, après un massacre à Sarajevo (le 5 février 1994) qui a laissé derrière lui 68 morts et 200 blessés, écrit *Cadavres, si on veut*²⁴⁸. Le texte d'Olivier Py, dit au festival d'Avignon devant les spectateurs de *La Servante*, vient consolider le contenu et les principes de soutien d'une création théâtrale qui voudrait mettre fin à cette horreur de la mort de l'humain. Il est important de lire un extrait de ce texte représentatif d'un théâtre combatif et « sacré » (au sens brookien). Didier-Georges Gabily écrit :

Il ne se passe rien ou il se passe trop de choses auxquelles, c'est bien connu, nous ne pouvons rien. Nous marchons sur des cadavres et continuons à tenter d'agir et de peser comme si nous n'étions pas ces marcheurs piétinant les cadavres de plus d'un demi siècle de catastrophes, de défaites et d'abdications en tout genre. Aujourd'hui, les cadavres peuplent jusqu'à nos propres rues. Cadavres de société libérale avancée-en-état-de décomposition-avancée. Même pas besoin d'aller en Bosnie chercher l'excuse cadavéreuse de notre lâcheté, de nôtre incomplétude européenne. (...)

Cette génération-là se méfiait du texte à bon droit. Le risque du texte- et surtout, et avant tout, du texte du théâtre contemporain-, c'est de n'être pas réductible au sens premier, à l'image première, que le metteur en scène-comme-créateur en donne ; c'est d'être littéralement, inouï, de laisser place à autre chose qu'à la manifestation lénifiante de sens par l'imagerie. Avec le texte contemporain, « l'explication de texte (présupposée connue) par

²⁴⁸ Article paru dans *Libération* en 1994, et repris dans *Atout va*, Actes Sud, 1994, pp46-55.

l'image », cette dérive pédagogique-culturelle de l'art du théâtre devient pour le moins plus difficile ; le présupposé, le substrat de savoir qu'implique la notion de répertoire, vole en éclat. Ou pour le dire net, écrire du théâtre de nos jours, c'est faire concurrence de façon ou d'autre à ce que l'on nomme par abus du langage, par abus du pouvoir, encore « l'écriture scénique », qui appartient, du fait, au metteur en scène. Il n'y a pas d' « écrivains scéniques », il n'y a, il ne devrait y avoir, que des artistes, que des « passeurs », - Pour reprendre l'expression de Claude Régy- acteurs et metteur en scène servant de plateau, à l'école, à l'écoute de ces textes qui tentent de dire le monde tel qu'il va (ou ne va pas) avec les mots du monde et ceux à inventer encore. Et qu'on ne vienne pas nous rebattre les oreilles avec la sempiternelle « actualité » de Molière, -de Shakespeare- opposée évidemment aux faiblesses de l'écriture d'aujourd'hui.

(...) Cela n'empêchera sûrement pas les presque cadavres de continuer à proliférer dans nos rues. Cela permettra peut-être juste de les *envisager comme êtres*, de leur rendre à chacun un visage, un nom, une voix qui parle, *aussi* au théâtre -et non au reality show- sans commisération, sans pathos, ainsi, qu'ils désignent le monde (et nous dans le monde), exemplaires, insensés et vaincus, mourant à force de nos yeux morts, annonçant ce qui nous guette, si nous renonçons à eux-mêmes, si nous renonçons à nous battre, disant : il ne se passe rien. ²⁴⁹

La parole et l'écriture sont consacrées à l'émergence d'un champ lexical qui baigne dans l'imaginaire et le vocabulaire du deuil et de la mort. Les objets et décors favorisent un espace de visibilité ancré dans le paysage nocturne et vague tantôt clair, tantôt obscur : le crâne, les tombes, les croix, les boîtes, les instruments de musique qui évoquent l'atmosphère des funérailles : la trompette et la clarinette renforcent la musicalité du texte qui suggère l'atmosphère convenable à la thématique de la mort. (néant, négation, effacement, suppression...). Prenons comme exemple l'extrait suivant d'un moment de *La Servante* :

LE FOU TIROIR. Je n'en dirai rien même sous la torture.

²⁴⁹ Didier-Georges GABILY, « Cadavres, si on veut », in, Jean THIBAUDAT, *Où va le théâtre*, Paris, Arts et esthétique, Hoëbeke, Libération, 1998, p. 49, 57,58, 60.

Nous voilà bien avancés sans avoir marché un seul pas et tout au moins qu'il ne soit pas dit que nous reculons. Quoique l'on puisse dire que, justement, nous reculons. Nous reculons le moment d'avancer, de faire des avances.

Pourquoi je parle ?

Vous me direz qu'une fois réglée la question on pourra passer à ce que j'exècre par-dessus tout, les choses sérieuses.

Mais c'est que je ne compte pas du tout lui régler son compte à cette question taraudante et vous ne penserez pas à me le reprocher.

Je ne sais plus où j'en suis, mais je sais que c'est de là que je parle.

Cela, d'une manière ou d'une autre, doit avoir partie liée avec la mort, ce m'est une évidence tapageuse : si j'étais éternel, je serais, à coup sûr, muet.

Je ne meurs sans doute pas pour rien si mourir me permet de parler pour ne rien dire. De parler pour taire ce que je veux dire !

Taire ? Non pas exactement, plutôt différer.

Ah ! différer ! et quand l'heure viendra de cracher le morceau, le morceau aura été avalé. J'ouvrirai la bouche et je ne cracherai pas ce morceau dont on parle et que je digère aussi très mal pour ne pas vous froisser en parlant de suite.

Bien mettons un peu de désordre dans cette pensée qui s'ordonne malgré moi, ou bien je vais finir par commencer. (...)

Enfant déjà, j'avais la tête d'une négation.

(L.S, 453,454)

Cet extrait est d'une construction syntaxique et sémantique très pertinente. En effet, on ne peut saisir une telle écriture sans avoir les outils nécessaires d'analyse linguistiques, du moins les plus élémentaires. Afin de déchiffrer ce texte et d'atteindre un degré de communicabilité avec lui, il serait probablement indispensable de nous aider par la

démarche analytique de l'étude de phéno-texte et de géno-texte²⁵⁰ proposée par Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*.

Dans cet extrait le Fou Tiroir promet au public de répondre à la question : comment se fait la naissance du monde ? Tout de suite après il promet de ne pas tenir sa promesse et passe à dire tout ce qui n'est pas réponse à la question. Il se lance dans une condensation dans la parole. Une parole sans fin ni sujet déterminé. Une parole qui est étrange à elle-même, se dit pour elle-même. Il avance dans le temps de dire sans rien dire. Il avance en reculant, dit-il. En reculant par rapport au sujet des choses sérieuses que le public (le destinataire allocutaire) attend de lui. Mais il avance par rapport à soi en tant que sujet parlant et qui ne trouve sa cible que dans la parole. Pour le Fou Tiroir, la parole est secours de toute chose, même de la mort. Il considère que ne pas parler c'est mourir et il sera probable, donc, que l'origine du monde, c'est la parole. C'est ce qu'il ne dit pas par les mots, mais par l'implicite des mots, la condensation extrême des mots et de la parole. « Dire » c'est vivre le monde et rester muet c'est « mourir ».

Je ne meurs sans doute pas pour rien si mourir me permet de parler pour ne rien dire. De parler pour taire ce que je veux dire ! (L.S, 453, 454)

Ainsi, le Fou Tiroir répond à la question sur la naissance du monde mais ne répond pas le spectateur qui s'occupe uniquement du contexte dénotatif des énoncés. Le contexte connotatif est plus rassurant, car il propose des manières différentes de lecture. Le personnage dans cet extrait parle sans cesse et d'une énergie intarissable de pulsions

²⁵⁰ Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Poche, 1974, p. 83.

Selon J.Kristeva le phéno-texte concerne la structure de l'énoncé dit par le sujet et non pas le sujet ou la structuration comme action de création de l'énoncé. De là, appartient au phénotexte toute réflexion sur la syntaxe, la sémantique ou la sémiotique des différents éléments de l'énoncé : lexème, sémème, morphème, phonème... Par contre, le génotexte concerne tout rapport déterminant le sujet de l'énonciation. C'est-à-dire toute l'énergie pulsionnelle et sociale intervenant dans le processus de l'énonciation et qui influe sur le sujet. Julia Kristeva affirme : « Relever dans un texte son génotexte, exigerait donc de dégager les transports d'énergie pulsionnels repérables dans le dispositif phonématique (accumulation et répétition de phonèmes, rime, etc.) et mélodique (intonation rythme etc.) aussi bien que dans la disposition des champs sémantiques et catégoriels tels qu'ils apparaissent dans les particularités syntaxiques et logiques ou dans l'économie de la mimésis. Le génotexte sera donc le seul transport des énergies pulsionnelles organisant un espace où le sujet n'est pas encore une unité clivée qui s'estompera pour donner lieu au symbolique, mais où il s'engendre comme tel par un procès de frayage et de marque sous la contrainte de la structure biologique et sociale. » p.83.

intérieurs très intenses. Il y a dans son langage un timbre rythmé qui découpe la linéarité phrastique du phénotexte. La répétition anaphorique très dense des allitérations nasalisées et nasalisées ouvertes²⁵¹ et des voyelles postérieures et antérieures²⁵² tout au long de cet extrait suggère une musicalité et une sonorité qui font de la langue le témoin de l'incarnation du verbe et de la création du monde et de la vie.

En outre, le remplacement du mot « taire », par « différer », dans cet extrait fait du Fou Tiroir un sujet qui pense pertinemment à la structure de l'énoncé qu'il dit. Il n'est pas du tout indifférent, il est très conscient du fonctionnement de chaque morphème, lexème ou phonème qui pourrait être substitué à un autre. Cet effet de remplacement d'un mot par un autre est aussi considéré par J.Kristeva comme un procès de déplacement que subit la langue. Le personnage du Fou Tiroir préfère le mot « différer » dans le sens de « retarder, reculer, » au mot « Taire », dans le sens de « terminer la parole, être muet, arrêter de parler ». Il fait, ainsi, de la mort un facteur extérieur de la langue et qui ne pourra pas arrêter ce phénomène de la parole. Mourir peut retarder l'action de parler mais elle ne peut pas l'achever totalement. Le Fou Tiroir déclare-t-il, implicitement, une croyance discrète en la résurrection de l'homme qui continuera de parler après la mort ?

Nous avons donc, deux procès : la *condensation* qui surcharge l'énoncé (adjectifs, noms, verbes, déterminants... etc)., et le *déplacement*. La condensation est le résultat de la surdétermination de la chose dont on parle, elle est de l'ordre de la métaphore. Par contre le déplacement est de l'ordre de la métonymie, de la censure, de l'amputation, de la coupure de quelque chose en faveur d'une autre. C'est ainsi que les deux processus de condensation et de déplacement remplacent la dénotation propositionnelle dans le discours du Fou Tiroir, (ou la thèse proposée par le sujet, J.Kristeva l'appelle *thétique*) par une oscillation entre la signification, le sens et le non sens. La majorité du langage est due aux différentes transformations des phonèmes (qu'on appelle le code phonématique) en pulsionnalité symbolique de l'inconscient du sujet parlant et qui, à

²⁵¹ Les allitérations nasalisées et nasalisées ouvertes : on/õ/, an /ã/, un/ε/. Exemple: avancés, reculons, moment, avances, question, sans, évidence, compte, taraudante, penserez...etc.

²⁵² Les voyelles postérieures et antérieures sont : postérieur arrondi /O/, antérieur /a/, antérieur ouvert/ε/, antérieur sourd caduc/ə/ et antérieur ouvert arrondi/œ/. Par exemple dans les mots : voilà, avoir, pas, pourquoi, parle, pourra, passer, choses sérieuses, reprocher, meurs, permet, taire, exècre, ...etc.)

son tour, résulte d'un dispositif sémiotique. En d'autres termes, c'est la « base pulsionnelle » (l'ensemble des pulsions éprouvées par le sujet parlant) dans la différentielle signifiante²⁵³ (c'est-à-dire l'ensemble des organisations phonémiques) qui fait dévier le symbolique vers l'inconscient, et vice versa. C'est-à-dire que la base pulsionnelle transporte à son tour l'inconscient vers le symbolique. Dans notre extrait, si on prend le Fou pour un personnage dépourvu de raison (ce qui n'est pas évident, parce que trop dénotatif), on peut dire que la base pulsionnelle chez le Fou fait dévier le symbolique vers l'inconscient. D'où la jouissance du Fou Tiroir en tant que corps portant un langage poétique réorganisé qui vire vers le symbolique qu'il cache ou qu'il s'approprie. Dans ce cas, on peut appeler cette opération qui passe de l'inconscient du Fou vers le symbolique : *une transposition*, sous forme de « sons sauvages » (phonèmes). En revanche, si le spectateur ou le lecteur prend le Fou Tiroir comme pertinemment raisonnable il pourrait à ce moment considérer la base pulsionnelle chez le Fou Tiroir comme élément qui dévier l'inconscient vers le symbolique. Dans ce cas, le mécanisme est inversé et on passe des rapports des systèmes de signe entre eux aux pulsions du sujet parlant. Ainsi, le thétique (la thèse proposée) éclate et les deux destinataire et destinataire perdent tout référent possible au langage pour créer, ainsi, ce que Mallarmé appelle « le vide central »²⁵⁴. On passe alors, dans ce cas, d'une différentielle signifiante vers une autre. On appelle ce procès de langage : *le déplacement*. Quand il s'agit du langage poétique le déplacement d'une différentielle signifiante vers une autre se fait sans se soucier de la dénotation des morphèmes ou lexèmes qui sont en jeu.

On remarque bien, dans cet extrait, que le Fou Tiroir a passé d'une mise en relief des voyelles nasales vers la répétition de la consonne « R ». Le lieu d'articulation de la consonne R est post-dorso-uvulaire. Son mode d'articulation est constrictive, orale, vibrante et voisée. Le phonème de la lettre R, dans notre extrait, a une variante conditionnée par les deux actions dialectiques et antithétiques de « boire » et de

²⁵³ J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op.cit,p .222. « On dira donc que, dans un texte, *les sons du langage sont plus que des phonèmes* (...) Nous avons appelé ces éléments ou groupes d'éléments phonémiques-phonétiques, des *différentielles signifiantes*. C'est dire, qu'en se disposant elles s'organisent un réseau de valeurs sémantiques qui ne sont pas forcément celles des morphèmes ou des lexèmes, donnés dans le phéno-texte. »

²⁵⁴ *Idem*, p .231.

« cracher ». Cette action antithétique intensifie l'éclatement thétiq ue dans l'énoncé du Fou Tiroir et change totalement d'une différentielle signifiante d'organisation voyelle nasale vers une consonne uvulaire qui nous éveille par son ronflement et nous angoisse par son grondement comme un chien. Cette répétition du /r/ est en réalité la répétition d'un bruit sourd, grave, prolongé et menaçant comme le tonnerre. En effet, dans seulement deux phrases, Le Fou répète le phonème / r / dix-sept fois, pour suggérer le symbolique dans l'énoncé :

Ah ! différer ! et quand l'heure viendra de cracher le morceau, le morceau aura été avalé. J'ouvrirai la bouche et je ne cracherai pas ce morceau dont on parle et que je digère aussi très mal pour ne pas vous froisser en parlant de suite. (L.S, 453,454)

C'est ainsi que les sons et phonèmes créent une autre langue dans la langue et suggèrent des images multiples dans les images dénotatives des mots utilisés. C'est une écriture qui vise le visuel et opte pour l'émergence des images dialectiques et critiques qui existent ou pourraient exister à l'intérieur des mots ou à l'extérieur de l'espace du jeu.

En renouant avec cette opération tripartite de transposition, déplacement et condensation, Olivier Py charge son écriture de tension poétique et brise les frontières entre les genres dramatiques. Il réactualise en même temps l'emplacement du récepteur de son poème dans le temps immédiat de la parole mise en visibilité, comme si le mot se voyait et que l'image s'écoutait. Grâce à ces trois emplois poétiques Olivier Py élargit le champ d'investissement de la langue comme réservoir interminable d'énergies pulsionnelles et de significations sans limites. J. Kristeva affirme :

On peut conclure de cette observation que l'effacement des frontières entre les genres, propre au texte moderne, repose sur l'utilisation des deux, ou si l'on veut bien compter, des trois mécanismes articulant notre langage : la transposition, la condensation et le déplacement métonymique (...) Il s'agit de la pluralité des significations et des opérations pulsionnelles qui, par transposition et déplacement, surdéterminent un lexème ou un sémème et qui

sont éliminées dans l'emploi ponctuel de ce lexème sous l'effet de refoulement.²⁵⁵

Cette ouverture du visible sur l'incarnation du visuel à travers la manifestation de l'image symptomatique prend comme supports le langage et la parole dans le théâtre d'Olivier Py. En effet, c'est la parole, précisément la langue française qui, pour déclencher la mémoire et le corps pensant, stimule et garantit la continuité poétique d'une transcendance au niveau du langage imagé. C'est-à-dire qu'Olivier Py ne considère pas le langage, dans son écriture, seulement comme un moyen de communiquer, ou comme un médium pour exprimer uniquement des idées et des liens logiques et sociaux, mais plutôt comme une chose fondamentalement liée, collée et innée en l'homme. L'acteur doit laisser cette chose se développer en lui non en tant que message précis lié au *hic* et *nunc* de la fiction en question mais plutôt comme écho de ses désirs de voir dans la faculté de mémoire qu'il évoque en disant son discours. Alors, il se laisse aller à cette force et cette énergie qui le guident, le transportent et le défont, souvent contre soi. Alors, s'incarne en lui ce que Valère Novarina appelle « le langage à l'état natif »²⁵⁶. Naissance du langage qui nourrit une naissance d'images multiples. Parce que la parole ne naît pas seulement pour une finalité cathartique mais aussi et surtout dans un but transcendantal et allant vers d'autres lieux pour l'exploration de l'être humain dans son univers où l'on se redécouvre dans une « matière d'esprit » ou une « anti-matière ». C'est-à-dire les mots qui, en premier lieu, gagnent un caractère physique et palpable (visible, audible et intelligible), deviennent dans l'écriture de Py anti-physiques, le morphème « pyen » perd son sens et gagne une essence poétique. Du sens à l'essence, l'image de la langue et des mots se métamorphose en langage d'images en déplacement, en déformation et en perpétuelle incarnation. L'image de la parole cède la place au profit de la parole des images incarnées dans la mémoire et au fond de l'intimité du spectateur. En effet, comme l'incarnation de l'image, la parole dans l'écriture de Py, elle aussi, est un espace de déformation de l'être, de l'homme, du Christ lui-même qui devient l'anti-Christ, afin de l'ouvrir et de mieux le voir. Les stigmates de corps sont la meilleure preuve de cette ouverture qui défigure le corps

²⁵⁵ J.KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op.cit, p. 232-233.

²⁵⁶ Valère NOVARINA, « Le débat avec l'espace », in, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p.75.

humain et le déforme pour acquérir, à la fin, un caractère et un aspect divin, surhumain. Donc, c'est une défiguration pour *réparer* le regard, comme réparer la poupée qu'un petit enfant veut redécouvrir. C'est là toute la complémentarité entre l'écriture de Py, une écriture qui ne cherche pas les liens logiques mais qui établit des rapports spirituels et mystiques avec l'inconscient dessinateur de visages et d'objets qui se dérobent. C'est parler autrement pour refaire et contrefaire la parole, par suite la création et, enfin, l'homme. Dans ce genre d'écriture et avec cette naissance magique des images à travers la parole de l'acteur, Olivier Py tend à échapper à la dualité entre esprit et matière. Parce que cette séparation présuppose une supériorité de l'un sur l'autre. Or, aucun d'eux ne peut exister sans l'autre. Ils sont dans une dialectique de complémentarité parfaite et surtout de fusion. La matière dans le théâtre de Py est « spectrale », c'est-à-dire, elle est la représentation visible qui fonctionne comme « spectre » de la réalité. « Spectre » parce qu'elle pousse le spectateur à la voir autrement, dans un contexte différent et dans un usage autre. Le mot « *spectrum* » en latin traduit le mot grec « *eidolon* » et il signifie : idole, image, fantôme. Voilà pourquoi on pourrait affirmer que dans le théâtre de Py il y a toujours un masque, c'est-à-dire que le regard est toujours en voyage vers d'autres explications et d'autres déformations des objets. Son théâtre alors, peut être envisagé comme étant une sorte de décomposition de la parole humaine mais également de la figure de l'homme et de son rapport au monde.

Un autre emploi décisif et très dense dans le théâtre d'Olivier Py, et qui place le spectateur dans un processus de décomposition spectrale de la réalité, c'est parler de la réalité avec un langage incompatible. C'est-à-dire que l'acteur ne désigne pas avec sa parole, mais il sert le langage tout simplement. C'est-à-dire que sa parole est d'abord un drame en elle-même. Elle s'inscrit dans une opacité étrange entre phrases et gestes et elle échappe à l'idéologie omniprésente qui lie dans une seule unité cosmique et préétablie corps (matière) et esprit, signifiant et signifié, dedans et dehors, langage et pensée, etc. C'est à partir de cette séparation de chaque élément et à travers cette échappatoire à une vision obsolète de la langue et de la parole que la scène dans le théâtre d'Olivier Py se fait comme un lieu de passage. C'est une parole qui s'ouvre et

qui se déchire pour migrer d'un lieu vers un autre, d'une atmosphère vers une autre et d'une réalité vers une autre.

ETIENNE : Il ne faudrait témoigner que de l'invisible. Et partir sans savoir où, c'est une manière de figurer ce qui n'apparaîtra jamais. Toute image qui ne témoigne pas d'invisible est une saloperie.

Et je voudrais que chacun de nos gestes soit ainsi. Incompréhensible mais éloquent. (L.S, 434-435)

Le langage humain s'ouvre sur une parole qui ne désigne et n'indique que dans une partie liée du corps. C'est-à-dire que c'est à travers le corps que la parole dans le théâtre d'Olivier Py semble devenir visible. Dans la forme conventionnelle des mots, dans le constructivisme logique et préétabli de la parole la richesse de l'essence du verbe s'effrite et perd sa luminescence. Le verbe n'est pas par évidence le signifiant qui le désigne, mais il le dépasse.

TANTE JAJA (2^e ANGE) (*en off*). Tu veux qu'elle te crève les yeux car tu penses que ce sont tes yeux qui ont fait tout le mal.

MATAMORE (L'URBANISTE) (*en off*). Parce que je veux savoir ce qu'il me reste, le visible cache l'invisible (*un temps puis plus fort.*) Le visible cache l'invisible. (L.S, 406)

Nous voilà, donc, devant une matière immatérielle, une matière spirituelle. L'esprit qui rejoint la mort n'est que l'état subtil de la matière. C'est-à-dire une matière qui a subi une transformation, une métamorphose préalable, une ascension, si on peut se servir d'un terme religieux. L'esprit n'est plus transcendant mais immanent à la matière. Il est même au-dedans de la matière. La parole, quand elle sort de la bouche du corps, est un souffle ancré dans la matière des mots et qui fait "aura" avec l'esprit de l'état subtil de la matière. Cela est aussi un travail de décomposition et de distorsion de la parole et de la langue au niveau de l'ordre syntaxique et sémantique des mots. Ruine aussi au niveau de la langue et de la parole, ruine de l'ordre logique et ruine au niveau des axes

syntagmatique et paradigmatique de la langue qui s'ouvre sur un autre emploi plus riche de la parole et des mots. C'est de ce côté aussi que le théâtre d'Olivier Py est un théâtre de réalité spectrale. Un théâtre où la fable prend de l'épaisseur mais où l'action dramatique se veut d'abord verbale, mentale et donc opératoire. C'est-à-dire qui se joue dans le *hic* et *nunc* de la réalité physique et matérielle de la scène comme un exercice ou une performance de diction et d'articulation immédiate et transcendante. Un exercice qui est considéré comme le fond du jeu de l'acteur et la substance même du monde. C'est le professeur qui sépare le mot de la chose, le poète, lui, veut et opte pour l'irradiation de la lettre. Par exemple, les mots balai, sceptre, lampe ou servante, seau..., sur scène, au moment du jeu, ne désignent plus ce qu'ils désignent dans la vie, mais ils sont devenus les signes de la vie après la mort, la contradiction de la mort. La lampe est un objet qui dit ' ' ca ne finira jamais'. Dans ce contexte, Olivier Py déclare :

Le mot fleur est absent de tout bouquet (...)

La fleur qui représente la fleur est présente. Le signe est présent, plutôt que la comparaison, c'est la comparution qui fait le miracle théâtral. Et l'homme n'y est pas un signe séparé, mais la lettre vivante de ce qui vient. Aucun autre phénomène humain n'a atteint à cette violence et à cette beauté ; l'image n'est pas dissemblable de ce qu'elle représente. Le poème est ce qui, face à la réalité de la parole séparée, crée une vérité de la parole présente. C'est pourquoi tout poème appelle le théâtre et le théâtre ne sait être autrement que dans cette réconciliation qu'est l'espace poétique. ²⁵⁷

Ainsi, l'écrivain donne sa vision au théâtre comme il le voit, ce théâtre libéré des limites du sens et qui nous apprend à vivre dans l'absence de sens, au-delà de tout sens. Voilà le sens d'une parole qui s'ouvre, qui se déchire et d'un théâtre qui se moque des identités parce qu'il est universel ou n'est pas. Un théâtre collectif, dans le sens où il part de l'individu d'abord pour se donner à la foule, à la communauté. Contrairement à la télévision qui, elle, part du collectif, de la foule pour aller à l'individu. Cette parole

²⁵⁷ Olivier PY, *L'inachevé : Conversation avec Geneviève Welcomme*, éditions Bayard, coll : qui donc est Dieu ? 2003, p.73.

qu'il dégage dans l'effort énergétique du corps souffrant ne défend pas une idée, ne transmet pas un message mais provoque toutes les idées et propose des messages infinis dans l'assentiment de la réflexion et de l'émotion vives. Cette parole fait de lui un théâtre qui n'est pas forcément contemporain, mais qui cherche et accepte d'échapper au marché de l'art. C'est la parole de l'intime qui s'ouvre sur l'Autre, c'est pourquoi il est grave et provoque par la force du verbe ascendant. Il échappe par conséquent à l'image du théâtre strictement politique mais reste un théâtre ontologique par son rôle politique dans une société accablée dans le dogme du désespoir. C'est l'expérience de chaque spectateur qui devient visible en images mentales ou en souvenirs animés par une réalité spectrale, des visages qui se dérobent et des voix qui reviennent du loin, de l'au-delà, de l'autre côté de la mort mais sont toujours présents.

Le théâtre de la parole c'est le théâtre qui se moque des idées et des identités, qui n'est que l'expérience plus avant du Simple, qui retrouve la vaste foule dans l'anecdote de chacun, c'est pourquoi il ne s'adresse pas aux foules, et refuse autant l'avant-garde narcissique que la démagogie des bien-nés (...) et le théâtre s'adresse à l'homme qui est venu le questionner et le questionne à son tour. " Sauras-tu nous délivrer des apocalypses ?" dit l'acteur à l'anonyme dans l'obscurité de la salle. " En venant ce soir j'ai déjà rompu les apocalypses ", répond muettement le spectateur. Voilà le spectateur engagé que nous devons applaudir en le laissant libre de nous haïr, de nous craindre et de nous aimer.²⁵⁸

Mais pour « questionner les apocalypses », que devrait être la question la plus commune sinon celle de la mort ? Comment la représentation de la mort domine-t-elle l'espace et la scène dans le théâtre de Py ? Comment les antipodes dehors-dedans, plein-vide, ouvert-fermé constituent-elles les couleurs fondamentales et les lignes matrices des images de la mort dans le théâtre de Py ?

Le « dedans » des objets pleins ou vides (armoires, tombeau, boîtes, fenêtre, porte, sphère, chambre, cimetière...) et le dehors des objets pleins d'« évidement », modifient l'état des choses qui se montrent tellement pleins du « vide » qu'ils deviennent visuellement pleins et étonnent celui qui regarde. En effet, ce qui nous regarde c'est ce

²⁵⁸ Olivier PY, *Discours du Nouveau Directeur de l'Odéon (interrompu par quelques masques)*. Editions Actes Sud, 2007. pp.23- 24.

qui fait que nous voyons vraiment. C'est ce qui fait que nous œuvrons à voir, à regarder la profondeur de ce que nous perdons. Sans cette perte, nos yeux n'auront pas grand chose à voir. Parce que ce moment de perte trace en nous des empreintes à jamais effaçables et le danger de cette perte laisse dans nos yeux, dans l'écran de notre œil, des traces difficiles à dépasser. C'est ce qui nous hante au moment de la séparation d'avec le sujet, c'est ce moment de bouleversement quasi-apocalyptique qui nous fait voir, regarder, percevoir, saisir, capter, contempler, l'image inscrite devant nous, dans l'ici exact et le maintenant critique de la perte évidente. Il y a donc un risque énorme et un danger. Risque de tout perdre. Se perdre. Tout ce bouleversement sismique appelle dans l'urgence incontrôlée un état d'âme brusque et surprenant lancé dans un état de choses comme dans un agencement indésirable et inattendu qui fait que le regard s'intensifie et que la visibilité se métamorphose en lisibilité de symptôme. Symptôme en condensation significative et interactive entre le regardant et le regardé et qui fait que tout le reste est inexistant, anéanti, vanité.

C'est la représentation de la mort dans le théâtre de Py qui fait, le plus souvent, cet effet de perte et d'étonnement. La mort dans les trois pièces citées est présente à travers les objets et la musique mais aussi, à travers le corps cadavre qu'on a vu plus haut. Un corps nu posé comme un rappel de cette perte évidente. Il n'y a pas de texte théâtral ou de poème écrit par Olivier Py et ne prend pas les deux thèmes de l'amour ou de la mort comme les deux thèmes prédominants. D'ailleurs, dans toutes les pièces de Py, dès le déclenchement de l'action, l'auteur met en scène un personnage qui parle, dès sa première réplique, de la mort ou de l'amour. Même dans les pièces désignées comme pour enfants (les contes des frères Grimm, par exemple : *La jeune fille le diable et le moulin*), même dans les pièces comiques où le comique et le rire sont convoqués comme priorités (par exemple *Illusions comiques*), le thème de la mort reste dominant. Dans *La Servante*, Marthe ouvre le cycle par une longue tirade. Dès la troisième phrase elle annonce le thème de la Mort comme l'axe principal de toute action scénique :

MARTHE : D'autres jeunes filles feront œuvre de contrecarrer la mort, elles déverrouilleront la porte à l'étranger. (L.S, 17)

Dans *Illusions comiques*, l'auteur choisit de commencer le jeu par la scène titrée *Le poète et la Mort*. Il plante un crâne dans l'espace des spectateurs. Il déclare que la Mort est le plus grand propriétaire de tout. Tout appartient à la Mort :

MOI-MEME. Commençons !

MADemoiselle MAZEV. Quelle scène ?

MOI-MÊME. ‘‘ Le poète et la Mort’’

MONSIEUR BALAZUC. Encore ‘‘Le poète et la Mort’’

MONSIEUR GIRARD. Et le spectre vient et tremblements et regrets et la Mort dit ‘‘Tout m’appartient’’. (I.C, 13)

Quant aux *Vainqueurs* le garçon dans l’armoire, dans la deuxième réplique de son dialogue avec Cythère, fait de la mort et de la souffrance tout le désir du poète qui vit la joie. Contraste pourtant digne d’être vécu.

CY THERE. Qui a dit que la condition humaine était misérable ?

LE GARCON DANS L’ARMOIRE. Faux pli de la métaphysique, qu’est-ce qu’on pourrait désirer d’autre que mourir et souffrir. (L.V, 7)

Tout de suite après, entre Axel, un fossoyeur qui fait l’amour avec les morts.

Ce recours très fréquent à la mort était dans l’œuvre de Py toujours lié à l’amour ; que ce soit en présentant l’amour par une femme aimée ou par l’amour de la nation, mais aussi par l’amour de la vérité, le savoir, et surtout la création, le poème. Le personnage d’Axel dans cette trilogie peut incarner en lui l’emblème de cette image dialectique du duel, ou de complémentarité entre Eros et Thanatos. Il dit, en se comparant avec Orphée qui a choisi la mort plutôt que la vie en regardant derrière lui, abandonnant sa bien aimée Eurydice :

AXEL. Orphée, j’étais Orphée.

Orphée choisit de ne pas vaincre la mort, il abandonne Eurydice, il pourrait la ressusciter, mais il l'abandonne à la nuit, et c'est son plus grand amour qu'il jette en holocauste à son poème. Parce qu'en se retournant, en acceptant absolument la mort, il fait un poème plus beau que la mort ! Il fait de la beauté avec la mort et cette beauté fait plier le genou à tous les pouvoirs. (L.V, 206)

Cette thématique de la mort et de l'amour n'est pas nouvelle et domine le théâtre depuis l'invention du dialogue par Eschyle. Mais, nous avons remarqué que les images allégoriques dans l'écriture d'Olivier Py tournent autour de trois axes fondamentaux : la mort de l'Occident et l'amour de la patrie, la mort du poète et l'amour de la poésie et, enfin, les pères qui tuent leurs fils qu'ils aiment. Ces trois axes constituent les trois sources génératrices d'images et on les considère comme une pyramide, un centre de gravité autour desquels tourne toute la création théâtrale de Py.

Par contre, ce qui caractérise l'image de l'amour et de la mort dans l'écriture et le théâtre de Py c'est ce voyage du visible au visuel à travers une transfiguration de l'objet qui se métamorphose par le biais de la parole afin de joindre une autre dimension esthétique de perception : la *déconstruction* et la *différance*. Ce qu'on a vu, plus haut, dans l'étude du cadavre en tant qu'emblème baroque peut être un fil conducteur pour étudier cette image plus globale de l'amour et de la mort. En effet, le cadavre sans sépulture qui se dresse devant les spectateurs nous rappelle plutôt l'absence du tombeau qui doit le couvrir. L'absence du tombeau est une présence et le vide du tombeau qu'il lui faut est aussi un vide qui nous interpelle, un vide à remplir. Dans l'imaginaire de celui qui regarde ce cadavre jeté hors du tombeau, il y a le tombeau vide qui prend sa place. Dans *Les Enfants de Saturne*²⁵⁹ Olivier Py met en avant scène le corbillard de la mère morte. Le personnage de la mère n'est présent qu'à travers la parole et ce corbillard qui reste longtemps sur scène pendant que les autres personnages parlent et vivent. La présence du corbillard est un silence assourdissant, parole silencieuse et présence-absence qui meuble la scène et angoisse le regard des personnages et des spectateurs. Dans ce sens, tout devient provocateur de regard et générateur d'images : l'armoire de Cythère qui inaugure *Les Vainqueurs*, peut être associée à la mort dès

²⁵⁹ Création texte et mise en scène par Olivier Py , le 18 septembre 2009 à Odéon théâtre, ateliers Berthier, Paris.

l'entrée d'Axel le fossoyeur et est assimilée au tombeau qui cache les personnages qui y entrent pour se dérober des regards de ceux qui sont dehors. C'est aussi ce jeu de cache-cache que le metteur en scène a inventé dans cette scène qui nous met face à un exercice de regard complexe entre dehors-dedans, et vide-plein, ou aussi champ-hors-champ et apparition-disparition pour reprendre l'image en mouvement dans le cinéma.

Voilà pourquoi on pourrait voir cette armoire en tant que forme d'abord. Une forme qui nous rappelle la forme du cube. Le cube le plus minimaliste soit-il. Simple à voir dans sa matérialité mais qui devient complexe à regarder dans sa présence pure et dans son immédiateté. Il devient un élément de décor principal qui accompagne le texte et participe au déroulement de l'action. Dans les décors des trois pièces étudiées, on remarque une présence répétitive et dense de la forme de cube ou de la forme qui ressemble au cube. On peut prendre comme exemples : des fenêtres, des portes, des chambres qui s'ouvrent sur d'autres chambres, des boîtes en carton ou en bois, des cercueils, des tombes, des enseignes, des tables carrées, des cadres de scène dans le cadre de scène (mise en boîte de cadres multiples dans le grand cadre de scène). Cette mise en relief du carré et du cube comme composante, on la trouve aussi dans les scénographies de Yannis Kokkos. Ce scénographe fait du cadre l'élément fondamental du regard du spectateur car il dessine une limite voulue par la représentation et non pas celle dictée par l'architecture du théâtre. Avec le carré, il dessine une limite au regard. Le cadre selon lui assure l'objectivité de la scène et aide la communication et la correspondance entre le théâtre et le monde. Il dit :

Le plus souvent dans mes décors, ce qui cadre le spectacle ce n'est pas le cadre de scène, mais un second cadre, parfois noir ou adapté esthétiquement au spectacle, cadre qui respecte l'architecture. Je pense en effet que la manière dont le spectateur perçoit l'image doit passer par une limite voulue par la représentation et non pas imposée par l'édifice théâtral. C'est la raison pour laquelle, de manière presque systématique, j'ai renforcé la présence du cadre en essayant ainsi de proposer d'emblée une limite du regard. Sans cela j'ai le sentiment d'un manque, d'une irrésolution, d'une absence...Lorsque le théâtre ne veut plus se confondre avec le

monde, je cherche ainsi à affirmer l'objectivité de la scène. Par le recours à ces limites renforcées.²⁶⁰

On ne peut passer sans rappeler le cube « Die » de Tony Smith²⁶¹ (1912-1980) qui, par sa présence simple et silencieuse attire vers lui un regard complexe et profond, riche de réflexion et de souvenirs. « Die » de Tony Smith est un cube qui intensifie la forme carrée et établit avec l'espace et le monde une attraction forte chargée de parole discrète et d'images infinies qui dépassent les limites d'un cadre ou d'un cube immobile enraciné dans la terre. L'idée de la lutte entre la vie et la mort est fort représentée par cette présence entre ciel et terre, entre sol et air, entre parole et silence.

Dans le théâtre de Py, en voyant les décors et les objets en forme de simples cubes et en assimilant l'œil à l'oreille quand on écoute le poème de la mort, mais aussi en mettant en relief le son et la musique qui viennent du loin, on ne peut que regarder tout cela comme le royaume des morts. Le silence devient silence métaphysique et c'est ainsi que fonctionne aussi le cube de Tony Smith « Die ». Parce que ce cube (ainsi que le décor et les objets dans le théâtre de Py) établit une relation complexe avec la langue malgré sa simplicité intense et son minimalisme infini. Ce cube échappe à la tautologie limitée et parfois cynique des objets spécifiques. Néanmoins, il ne tombe pas dans le symbolisme rigide et l'allégorie gratuite d'une dialectique fade et souvent trompeuse entre les objets et les idées qu'ils évoquent chez les spectateurs. Le cube représente un modèle fictif dans un essai d'éviter le vide, éviter le néant. Voir devient un exercice de croyance qui ne nous piège ni dans l'uniquement volume ni dans l'évidement mais dans « quelque chose d'autre » d'un sens téléologique et métaphysique. C'est cela même qui entraîne dans le théâtre de Py, une disjonction entre les discours et les objets, entre le comédien et l'accessoire. Olivier Py renoue parfois avec le dilemme moderniste qui porte sur le

²⁶⁰ Georges BANU, *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1989, p.18.

²⁶¹ Tony Smith est peintre, sculpteur et architecte contemporain (1912-1980). Il travaille en tant qu'architecte pendant 20 ans. En 1968 il crée l'œuvre « Die », un cube d'acier de 182,9 cm de côté. Le cube pèse 500 livres. Pour voir l'intégralité de l'œuvre il faut tourner autour. On ne peut voir que deux faces de « Die » à la fois. Il établit ainsi un rapport fort entre celui qui regarde, l'œuvre et l'espace entier, ce qui rejoint les caractéristiques du minimalisme. Il y a deux exemples de « Die » qui ont été réalisées : l'une se trouve à Whitney Museum of American Art (1962) et l'autre (1968) appartient à National Gallery depuis la mort de l'artiste qui la conservait chez lui.

minimalisme dans sa relation avec le visible et la spécificité des œuvres d'art moderne. Ce dilemme existe entre l'« art littéraliste » faisant des objets une spécificité idéologique (c'est-à-dire où l'objet revêt un sens à partir d'une idéologie qu'il pourrait dégager) et l'« illusionnisme théâtral » à l'œuvre qui impose aux objets minimalistes leur « présence », leur temporalisation complexe et infinie. Olivier Py ne résout pas le problème de ce dilemme mais le pose nettement dans ses pièces ; et dans *Illusions comiques* on trouve une discussion entre les deux personnages du Moi même et du Président de la république sur l'image et le théâtre :

MOI-MEME : Mais qu'appellez-vous théâtre ?

LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE : Il n'y a pas de matière, il n'y a que des images.

MOI-MEME : Le théâtre est bien plus qu'un réservoir d'images, il est la possibilité de voir derrière l'image et du dehors de l'image et de l'intérieur de l'image.

LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE : Mais le pouvoir n'est rien d'autre qu'une image.

MOI-MEME : Le théâtre est l'art de voir la mort sans en mourir.

LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE : Voilà le pouvoir suprême ! Assister à son propre enterrement.

Allons-nous démasquer tous les masques ?

MOI-MEME : Non. Nous allons célébrer les masques. Rendre à ceux qui n'ont pas la parole le pouvoir de la métaphore.

LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE : Nous allons démocratiser la métaphore.

MOI-MEME : Nous allons métaphoriser la démocratie ! (I.C, 28)

En réalité Olivier Py n'ajoute rien à la problématique posée, sinon peut-être cette dialectique qui fait des deux opinions contradictoires les deux facettes d'une même médaille. C'est-à-dire il n'est ni pour l'art littéraliste ni pour l'art des objets spécifiques, mais il les mêle ensemble dans l'œuvre à condition que la parole soit l'organisme qui les soude comme les contrastes qui déconstruisent l'image et la couvrent d'une

polyphonie informationnelle. Cette dialectique entre le minimalisme anti-anthropomorphe, d'un côté, et la présence latente des objets spécifiques, de l'autre, est similaire dans sa forme à la dialectique qui met en opposition le théâtral extra-narratif (théâtre miroir, théâtre dans le théâtre, théâtre sur le théâtre) et le pictural simplement représentatif du cosmos. Olivier Py les expose tous deux à la fois dans son théâtre et ne s'implique pas trop dans la quête d'une solution tranchante qui annule ou anéantit l'autre. L'art d'Olivier Py n'anéantit pas l'art mais dépasse les carcans d'une seule vision. C'est un théâtre qui transgresse la pétrification dans une seule présence des objets pour atteindre une double distance avec les objets. Ces objets lorsqu'ils bougent, entrent dans une temporalisation complexe et infinie, pénible et contradictoire parce qu'ils incarnent ainsi, présence et figure.

LE PAPE. En littérature, une chaise est signifiée par le mot « chaise ». En peinture, elle est représentée par un peu de boue colorée. Au théâtre, la chaise est figurée par une chaise. Le signifiant et le signifié sont hypostasiés.

Ce phénomène est l'essence du théâtre. Il n'y a pas d'images au théâtre. Il n'y a que de la présence réelle en état d'image, moi-même si je viens là, comme ça, au centre, je suis en état d'image, en état d'image comme en état de grâce. Mais il serait plus juste de considérer qu'il y a théâtre chaque fois qu'est reconnue cette capacité des choses à être ensemble présence et figure.

Le monde aussi est en état d'image, mais nous l'oublions. Nous oublions et nous croyons vivre dans le réel. Le visible ne se contente pas d'être, il est, et figure ce qui n'est pas visible. Le monde est cette partie visible que le Tout a choisie à dessein de se figurer. C'est de cette pensée que peut naître le théâtre comme métaphysique expérimentale. Toute autre vision des choses est onanisme. (I.C, 59)

Le personnage du Pape peut être dans ce fragment du texte des *Illusions comiques*, comme un porte parole de la vision d'Olivier Py sur le théâtre. Les objets et corps dans son théâtre sont d'abord présence effective et immédiate, c'est-à-dire qu'ils sont visibles d'abord tels qu'ils sont ; une chaise est une chaise, une boîte est une boîte, un pied en prothèse est un pied en prothèse et rien d'autre, « ce que je vois c'est ce que je vois ». Mais, dans cet extrait, Olivier Py ne s'arrête pas aux limites du visible et ajoute :

Mais il serait plus juste de considérer qu'il y a théâtre chaque fois qu'est reconnue cette capacité des choses à être ensemble présence et figure. (I.C, 59)

La présence et la figure sont les deux aspects fondamentaux d'une vision de croyance et c'est cette vision qui fait le théâtre selon lui. Le moment où le personnage du Sénateur fait le salut devant un morceau du costume du général ne peut pas être interprété selon la présence simple et immédiate du costume comme simple objet. A ce moment le spectateur va naturellement considérer le costume salué comme une personnification et figure du personnage absent du général. A moins qu'il puisse croire que le Sénateur est atteint de folie. Or le Sénateur à ce moment exprime son dégoût et son ennui vis-à-vis de son métier et vis à vis du rapport maître-esclave dont il souffre.

Dans ce cadre du jeu entre présent et absent, la visibilité et la sensibilité du spectateur se libèrent de la définition des objets et du théâtre comme présence réelle des choses et tendent vers la définition selon laquelle le théâtre est aussi présence imaginaire, virtuelle, fantasmatique et parfois fantasmagorique des êtres et des choses.

3) Photographier le théâtre d'Olivier Py.

« Comment ne pas haïr la photographie ? »²⁶² Voilà comment Olivier Py inaugure la présentation du livre des photographies d'Alain Fonteray intitulé *Olivier Py, Epopées théâtrales*. Dans son livre, le photographe nous propose sa vision quant au visible scénique des œuvres d'Olivier Py, notamment (et successivement) : *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse* et *Le Soulier de satin*. Cette haine, colorée d'humour, que porte l'auteur Olivier Py contre l'image photographique n'est en réalité que le rejet de la violence exercée par la photo. Photo qui fixe, définitivement, dans un temps passé, une infinité d'images mentales, images dialectiques indéfinissables et qui ne sont donc plus vivantes en apparence. Violence d'un moment qui en écarte d'autres. Violence d'un état de choses éternellement défini, limité, fixé, statufié par un seul regard, exercé par un seul spectateur, à travers un seul angle de vue qui exprime son seul Ego : celui du photographe. Ce dernier vient non seulement nous exposer sa propre lecture de spectacle, sa propre vision, son propre agencement des choses, mais aussi et surtout, il vient avec son audace s'appropriier le théâtre qu'il photographie pour le remettre en scène photographiée autrement. En effet, c'est l'aventure du photographe que la photo vient nous raconter. L'aventure du regard sans relâche d'un œil qui vient capter le temps et l'espace de la représentation que l'auteur-metteur en scène propose comme projet de théâtre d'abord. Il déclare :

Et la seule façon pour moi de le photographier est d'oser me l'approprier, de le remettre en scène. Photographier le théâtre d'Olivier Py, ce n'est pas seulement faire de belles images, c'est, pour moi, raconter comment il me parvient, comment il me submerge. Comment cette grande aventure théâtrale est une aventure personnelle.²⁶³

C'est alors un passage du pouvoir cette image photographique. Un passage du pouvoir de l'auteur du concept textuel, au pouvoir du concepteur de l'image photographique. Ce

²⁶² Olivier PY, « être en état d'image comme en état de grâce », in Alain FONTERAY, *Olivier Py, épopées théâtrales*, Grandvaux 2004, p.5.

²⁶³ Alain FONTERAY, *Olivier Py, Epopées Théâtrales*, Grandvaux, 2004, p .144.

dernier aussi porte un concept dans la photo qu'il nous propose. C'est le concept du fait réel et concret de la pellicule sur le virtuel, sur le rêve offert par l'auteur du texte ou par la parole sur scène. Dans la photo prise par l'appareil du photographe la violence de l'immobilité du sujet photographié annonce la mort de l'éphémère, mort subitement choisie comme moment présent, témoin d'une vie antérieure d'un être et d'un art vivants. La photographie du théâtre est l'affirmation de la fin d'un rêve vécue autrefois dans les quatre dimensions de l'espace scénique pour se transporter sur la surface d'un plan à deux dimensions. Alors comment un metteur en scène ne pourrait-il pas « haïr la photographie ? ». Olivier Py ajoute :

C'est la violence du fait sur le rêve, c'est la violence du fait statufié, la violence du pouvoir et de la mort, dont l'image est l'arme blanche.²⁶⁴

La violence de cet art vient alors de la concurrence que la photo impose par la fixation d'un moment que l'homme oublie ou dont il s'en souvient ou qu'il croit connaître. Si la photo vient nous rappeler le fait recréé, elle nous choque, nous poignarde et nous impressionne par la précision sur le moindre détail, le moindre *punctum* qui tisse l'ensemble dont nous nous souvenons. Ce *punctum* que contient l'image nous échappe quand on est séparé de la photo, quand on est loin, quand on fait semblant de ne pas voir. Mais c'est là effectivement où elle semble le plus dangereuse et inquiétante : quand elle nous met face à notre faiblesse de nous rappeler avec cette exactitude et cette précision de revivre le souvenir. Le souvenir n'est pas seulement une image mentale dans la mémoire mais, aussi et surtout, un œil qui regarde concrètement un détail qui échappe. Il y a là, dans cette capacité de se mettre face-à-face devant une photo, une menace et un risque. Une menace quant à la question identitaire perpétuellement posée : « qui suis-je ? » Parce que la réponse à la question exige fondamentalement une mémoire et une lecture rigoureuse du passé et du présent que le sujet croit voir, connaître et vivre. Mais le risque c'est de se rendre compte de son incapacité de tout connaître sur un moment du passé. Risque de confondre une image mentale, prévisible, présumée, avec l'image plus vraie, plus narratrice de l'histoire vécue, plus détaillée et plus juste quant à l'aménagement des choses dans l'espace. Dans ce cas, l'observateur

²⁶⁴ *Idem*, p.5.

perd confiance en sa mémoire, perd confiance en un souvenir qui, pour longtemps, l'a habité et, par conséquent, la question « qui suis-je ? » se révèle plus complexe et plus douloureuse. Le souvenir faisant aussi partie de la connaissance du soi. C'est pourquoi Olivier Py affirme :

En nous présentant comme absolument étranger cet instant arraché, elle (la photographie) trahit la mémoire plus terriblement qu'aucun autre art. Ne nous dit-elle pas que nous ne savons rien de ce qui a été et que cette concurrence faite à l'oubli est tout autant concurrence au souvenir qui est l'architecture de notre identité ? Impossible de ne pas se sentir dépossédé, défiguré et d'autant plus cruellement qu'elle ne s'arme pas de mensonge mais d'authenticité. Ses preuves épuisent la vérité que nous avons créée. Cette comparution décourage notre fable intime. Cet irréfutable endommagement notre nostalgie.²⁶⁵

La photographie « endommage notre nostalgie » parce que la mémoire, dans son effort de se souvenir d'un fait, ne nous pétrifie pas dans un seul état de choses, dans un seul et unique et évident arrangement de la matière. Cette matière photographique nous bloque et coince dans les limites du cadre d'une photo. Alors, elle vient imposer un état de matière décisif et fatal car il tue le spectre, rompt avec la déformation des différentes figures, met fin au mouvement kaléidoscopique des différents visages qui apparaissent et disparaissent dans la mémoire de celui qui se souvient. Tout cela par un seul déclic. Un déclic qui exige l'arrêt du temps, l'arrêt de tout mouvement probable de l'image mentale pour se consacrer totalement à l'immobilité de la mort. La fin d'une vie interpellée par la photo. C'est dans ce sens que la photo est un phénomène douloureux surtout quand elle touche à l'espace théâtral, espace de vie et de mouvement éclaté qui tire toute sa valeur de la mobilité et de l'instabilité. Douloureux en annonçant la mort d'une présence réelle. Douloureux aussi parce que la photographie d'Alain Fonteray est caractérisée par ce savoir du non savoir, un savoir qui met à nu l'échec de l'être humain, un savoir qui dévoile le côté défaillant, l'élément qui fait défaillance. C'est la photo qui le met en relief et qui le montre, comme un cri de secours, dans le flot incessant des événements et dans l'encombrement des faits et gestes de l'ensemble photographié. Voilà une des raisons qui rendent inséparable le regard d'un tel photographe de

²⁶⁵ *Idem.* p.5.

l'univers théâtral d'Olivier Py. Alain Fonteray est un photographe très patient. Dans le sens où il devient l'artiste qui doit attendre le moment fugitif d'une image précise, difficile à cerner dans les limites du cadre avant d'ordonner au déclencheur de sa machine de baisser les rideaux. Difficile parce que c'est une photographie qui renie la photo parfaitement faite, une photographie qui doit refléter l'état d'un être subjugué, accidenté et donc déstabilisé, un être en chute. Par conséquent cette photo doit trouver une issue sous les lumières blafardes. Couverte de flashes aveuglants, cette photo entre en conflit avec les lumières de la servante qui se dresse au centre de la scène et suit, par conséquent, une ligne courbe, comme suivre un point de fuite qui traverse l'espace brûlé par sa température. Le photographe, ainsi, rejoint, par ses prises de vue et son regard qui guette le moment de sa victoire, le jeu théâtral des comédiens. En effet, tous les deux, photographe et comédien, participent à faire de cette servante le soleil qui illumine l'espace de vie où ils évoluent. La servante réconcilie ainsi le travail du comédien et le travail du photographe pour rendre invisibles les objets et masques qui rôdent dans l'espace. Ils deviennent invisibles parce que cette lumière qui se mêle avec la lumière qui jaillit de l'appareil photo produit des images surexposées et aux couleurs flashées. Les lumières dans les photos dépassent les limites du cadre et aveuglent ainsi, par leur brillance, le regard de l'observateur. C'est là où l'invisible de l'absence devient clair et net. C'est là où le vide se remplit et où l'absence devient présence réelle dans la photo elle-même. On ne regarde pas le cadre de scène comme on regarde le cadre de la photo. La photo est une lecture, une expérience individuelle et un commentaire intérieur que le photographe de théâtre propose au spectateur. Alain Fonteray dit :

Un spectacle appartient à ceux qui le font puis à ceux qui le regardent et qui en gardent le souvenir.²⁶⁶

Par exemple, dans la photo suivante, les lumières de plusieurs servantes, étant l'élément le plus présent dans la photo, s'opposent à l'obscurité qui cerne l'image. C'est une image hirsute, échevelée par la nuit qui entoure le soleil aveuglant des différentes servantes. Comme « cette obscure clarté qui tombe des étoiles »²⁶⁷, ces servantes

²⁶⁶ *Idem*, p.144.

²⁶⁷ Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, AIV, scène 3, réplique de D. Rodrigue, Classiques Français, Paris1993, p.74.

gagnent le fond de la scène pour éclairer et assister à l'action entre les personnages en tant que témoins. Les tiges métalliques qui les soutiennent mettent en exergue ce contraste violent entre la verticalité et l'horizontalité dans l'image. Verticalité répétée et mise en relief par le mur long qui coupe l'espace et transgresse les limites du cadre. Les silhouettes des trois personnages qui gagnent le premier plan de la photo créent une profondeur de champ avec les silhouettes des servantes en arrière plan de l'image. L'espace est ainsi révélé comme espace de contraste et de conflit entre la lumière des servantes et l'obscurité des limites du cadre et des corps des personnages. Le plan rapproché focalisé sur les trois corps des trois personnages fait de l'être humain une force obscure en continuité avec la nuit extérieure qui vient conquérir le jour intérieur. Ils sont, ainsi, semblables à des fantômes qui viennent de l'extérieur visiter cet espace éclairé. Le costume fondé sur la conception de longs manteaux et la conception des ailes angéliques créent dans la photo une atmosphère fantasmagorique et font assimiler l'action à des contes de fées. C'est le réel qui vient côtoyer le féérique. De plus, les ombres qui sont à peine reflétées sur le parterre, la matière du mur en bois jauni par la lumière, le fer des tiges qui supportent les ampoules, les câbles qui sortent comme des serpents vers l'extérieur de la scène accentuent l'aspect tangible, concret et matériel de la photo. Dans ce cas cette photo emprunte au théâtre son aspect concret et invite l'observateur à investir ses différents sens pour l'explorer : sentir l'odeur du bois, toucher la température des lampes, écouter la parole qui sort des bouches ouvertes des personnages etc.

Photo 16: *La Servante, Le Pain de Romeo, Matamore, chef de troupe,*
dirige la Clownesse Oh Là Là et le Fou Tiroir.



Photographic: Alain Fonteray

On peut comprendre que la photo d'Alain Fonteray sert, toujours et d'abord, l'humain, même en cas d'absence du corps humain dans le cadre. L'Homme est toujours présent. Est-ce que c'est le personnage ou l'acteur qu'il photographie ? Difficile de décider, parce que l'essentiel pour nous, spectateurs, c'est de lire, chacun avec son interprétation, la signification de ces regards croisés, de ces objets dispersés dans l'espace. Ils deviennent étranges par l'emploi des lumières dans ce cadre précis qui les rapproche les uns des autres. Difficile de décider parce qu'aussi c'est cette indécidabilité qui pousse le photographe à patienter et à attendre longtemps avant la prise de vue. Indécidabilité qui reflète celle de l'écriture de l'auteur qui hésite, réfléchit, cogite, exprime ses doutes mais à la fin écrit. Cela rend la photographie plus spontanée et le photographe plus disponible. Il ne s'intéresse pas à la photo parfaite, bien équilibrée, bien claire et bien explicative. Ce qui motive plus notre photographe c'est le déséquilibre, le point de fuite, la sensibilité à la matière, l'implication de tous les sens à travers l'œil. C'est écouter l'image, photographier le silence, sentir l'odeur des décors, dessiner le vide et le remplir. Olivier Py décrit les photos d'Alain Fonteray en disant :

Il sait qu'il suffit d'être là, attendre plus que chercher, mais cette patience défie toute grammaire. C'est ainsi que souvent il se plaît à préférer une photographie imparfaite, aux couleurs flashées, au cadre hirsute, et là le choix devient une véritable esthétique du jeu théâtral, d'une singulière idée de la représentation de l'humain. L'humain est partout dans ces photographies, même absent, l'humain nu, sale, tremblant, et c'est comme si, par le geste du photographe, la frontière entre le personnage et l'acteur s'était resserrée. Le masque colle à la peau, on voit ce qui ne se voit jamais que dans la photographie de théâtre, le geste d'un acteur à travers ses rôles, ce hiéroglyphe improbable ; tout ce qu'il sait de l'humain dans une grimace.²⁶⁸

Cet intérêt au sensible, tactile et matériel vient de l'obsession d'une visibilité du corps en tant que réceptacle de désirs et comme une source première de connaissance. Le corps dans la photo d'Alain Fonteray est la première cible du visible et du visuel exposée à l'observateur. Le corps est la chose la plus douée de volumes et de cavités tantôt concaves, tantôt convexes qui font de lui l'objet le plus séduisant pour l'œil et les

²⁶⁸ *Idem*, p.6.

autres sens. Cette importance du corps chez Fonteray nous renvoie à l'omniprésence du corps dans l'œuvre du romancier irlandais James Joyce (1882-1941). En effet, ce dernier consacre toute une esthétique de visibilité du corps qui se révèle aujourd'hui d'un grand apport vis-à-vis du regard de l'homme contemporain. Georges Didi-Huberman décrit cette importance consacrée au corps chez Joyce en disant :

C'est que la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains. *In bodies*, écrit Joyce, suggérant déjà que les corps, ces objets premiers de toute connaissance et de toute visibilité, sont des choses à toucher, à caresser, des obstacles, contre quoi « cogner sa caboche » (*by knocking his sconce against them*) ; mais aussi des choses d'où sortir et où rentrer, des volumes doués de vides, de poches, ou de réceptacles organiques, bouches, sexes, peut-être l'œil lui-même. Et voilà que surgit l'obsédante question : quand nous voyons ce qui est *devant* nous, pourquoi quelque chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un dans, un dedans ? « Pourquoi dans ? » se demande Joyce.²⁶⁹

C'est dans ce sens que nous remarquons bien la mise en relief du corps tout entier dans l'image, exposé et souvent surexposé sous des lumières très brillantes et qui laissent dessiner des ombres sur le corps et sur la scène.

Par contre, dans la plupart des photos prises par Alain Fonteray on remarque que le corps prime sur les portraits des personnages et il devient difficile, souvent, de distinguer les traits des visages de ces corps gigantesques dans la photo. En revanche, là où il y a une focalisation sur un portrait on remarque que le visage photographié montre toujours les yeux et la bouche très grands ouverts.

La photo qui suit, tirée du même livre du photographe, montre le personnage de Matamore chef d'une troupe théâtrale dans le rôle de l'Urbaniste, (joué par le comédien Gilbert Beugnot) en train de porter la maquette de son projet. Toute l'image baigne dans le flou sauf le portrait qui se montre bouche bée et les yeux regardant l'espace devant, comme s'il avait quelque chose de très grave mais qu'il ne pouvait pas dire. Un visage hébété, éperdu, surpris et trop subjugué par une vision que l'observateur ne peut pas voir. A l'arrière plan, le mur en bois sert de rideau baissé pour ne laisser que le

²⁶⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit, p. 10.

corps du personnage en avant et focaliser sur son visage. Dans cette position, le regard du personnage semble regarder les yeux du spectateur qui le regarde. Voilà l'essence même du phénomène du visible dans l'image : voir et être vu regardant, par celui qui me regarde.

La maquette portée entre ses mains se perd dans le flou elle aussi. On voit clairement que les artères autour de son cou se retirent et paraissent en tension comme pour sortir de sa peau. Elles expriment, ainsi, l'effet du choc d'un incident vu par le personnage mais reste inconnu chez le spectateur. Cet exemple d'état de bouleversement et d'inquiétude intense est considéré par J. Joyce comme l'état indispensable et favorable à l'incarnation de l'image dans la perception du spectateur. Joyce nomme cet état de voir, « l'inéluctable modalité du visible »²⁷⁰ C'est-à-dire où l'observateur trouve les justes composantes théoriques qui prêtent à un plan simple à regarder une force et une tension. Ces forces et tension étranges nous laissent piégés, capturés dans un jeu dialectique entre dehors-dedans, apparition-disparition d'un visible indéterminé qui nous échappe. Georges Didi-Huberman ajoute dans ce sens :

Le passage joycien sur l'inéluctable modalité du visible aura donc donné, dans leur précision toutes les composantes théoriques qui font d'un simple plan optique que nous voyons, une puissance visuelle qui nous regarde dans la mesure même où elle met en œuvre le jeu *anadyomène*, rythmique, de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition.²⁷¹

Ces yeux qui s'ouvrent bien ronds comme deux roues et cette bouche qui s'ouvre béante nous font voir le vide. « Vide » de l'espace regardé par ces yeux et inaccessible à notre regard à nous, mais aussi vide du creux du corps rempli de trous : bouche, yeux,

²⁷⁰ *Idem*, p 12.

²⁷¹ *Idem*, p 13.

Photo 17: *La Servante: La Panoplie du squelette*, Gilbert Beugniot dans le rôle de Matamore.



Photographie: Alain Fonteray

oreilles, nez...Selon Maurice Merleau-Ponty cette faculté miraculeuse de vision est souvent attachée et collée à une faculté implicite du toucher. Le visible selon lui est par évidence appel au tactile, au tangible. Ces deux actes sont naturellement superposés et fonctionnent inséparablement. C'est pourquoi les corps, spécialement les corps féminins remplis d'organes concaves et convexes, quand nous les regardons ils nous invitent sans cesse à les toucher de nos cinq doigts. C'est pourquoi nous devons fermer les yeux quand « voir » nous renvoie à un vide qui nous regarde. Car nous ne pouvons pas toucher le vide. Alors nous fermons les yeux pour voir l'image mentale, le fantasme, le noir rempli d'images. C'est-à-dire que devant cette photo de Matamore sidéré devant quelque chose que nous, spectateurs, ne voyons pas, et donc, que nous considérons comme un vide, il faut que nous fermions nos yeux pour mieux la regarder. On ferme les yeux pour bien revisiter l'image mentale qui reste dans notre mémoire, les souvenirs que cette image du visage provoque en nous. En d'autres termes, c'est pour assumer cette visibilité qui est en nous et qui est devant cette forme de visage qui nous regarde en même temps. Maurice Merleau-Ponty fait de l'expérience tactile le testament de la phénoménologie de la perception. Il déclare :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui (...) Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. ²⁷²

Dans *La Servante* la juxtaposition du visible et de l'invisible que voudrait réaliser l'Urbaniste dans le théâtre de Matamore a fini par l'aveuglement. L'Urbaniste voulait atteindre le degré le plus développé de l'invisible parce que le visible ne le satisfaisait pas. La ville d'en haut dont il parle c'est le sacré, le divin, le mystique. Il voulait voir Dieu, il voulait voir l'Incarnation qui est gloire de l'invisible. Le visible selon lui se termine là où il est réalisé et achevé concrètement. Mais l'invisible c'est toujours ce qui reste gravé dans l'image intérieure et ne s'efface pas. Il découvre alors que durant sa vie, il n'a fait que détruire ce qu'il appelle la ville d'en haut (l'invisible). Cette ville

²⁷² Maurice MERLAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p .177.

d'en haut est détruite parce qu'elle est schématisée et concrétisée par des murs et des bâtiments qu'il a déjà construits. Il dit :

MATAMORE (L'URBANISTE). La ville du bas est lettre morte, la ville d'en haut est gloire de l'invisible.

La ville du bas est colorée celle du haut on n'en connaît que quelques lignes qui piègent la lumière. Je suis à la fin de ma vie. Qu'ai-je construit d'invisible, moi qui ai dessiné les rues et les places de ma ville et qui en ai suivi l'érection ? (...) Mon œil a imposé sa loi. Nous croyons voir le monde par nos yeux mais le monde nous voit tout autant par le trou ouvert de notre pupille. Nous sommes des marins fous qui ouvrent le hublot de la cale pour voir le fond des eaux. Mort, crève-moi les yeux, que le monde qui entre par ce trou dans ma tête n'y entre plus. (...)

Entre le squelette, il crève les yeux de l'Urbaniste.

LE FOU TIROIR. (1^{er} ANGE). Et maintenant ?

MATAMORE (L'URBANISTE). Je suis enterré vivant. Il faut croire que je respirai par les yeux, il n'y a plus rien. (...) Cette ville du haut qui s'appelle la foi, je n'en savais que la ville du bas. L'action corrompue qui se justifie de sa victoire. On dit que la foi est morte sans l'action, mais aussi bien l'action est morte sans la foi.

Rien je te dis, rien, achève-moi. (L.S, 377,378)

Ce moment précis de voir la vérité de l'invisible et l'invisible de la vérité est pris en photo par Alain Fonteray. Cette photo²⁷³ reprend bien la définition de l'image en tant que dialectique entre voir et ne pas voir. C'est parce qu'il faut fermer les yeux qu'on accède au pouvoir de l'image. La photo concrétise cette définition de l'image. Le personnage de Matamore demande qu'on lui crève les yeux afin qu'il accède à la zone de l'invisible et de la foi nommée « la ville d'en haut ». Dans la photo on voit le visage de Matamore ayant les yeux crevés. A la place des yeux on voit deux boules blanches. Les deux personnages de Tante Jaja (2^{ème} ange) et du Fou Tiroir (1^{er} ange) regardent

péniblement et difficilement ce qui arrive à l'Urbaniste. Derrière eux une silhouette à moitié visible d'un homme en noir. On ne sait si cet homme est le squelette qui vient lui crever les yeux ou un autre témoin de la scène et qui vient pour voir la « gloire de l'invisible » dans son univers à lui. Cette photo représente bien l'omniprésence et la valeur dominante de la parole malgré la perte de la vision de l'Urbaniste. Ce dernier tout en perdant les yeux affirme évidemment et naturellement la subsistance de la parole et des mots comme dernière substance qui témoigne de l'existence humaine. La parole dans cette image écrase l'espace des corps qui se dressent sur scène par la voix d'une bouche qui voit l'invisible. C'est la bouche qui prend la place des yeux et ce sont les yeux qui parlent en parallèle avec la bouche. Yeux crevés, enroulés comme deux boules qui sortent du corps, qui cèdent tout le pouvoir à la parole, maître de la présence réelle et reine des corps qui apparaissent et disparaissent. Le corps noir à l'arrière plan affirme cette dialectique d'apparition-disparition et de visible-invisible car il n'est ni à l'intérieur de l'espace du jeu, ni à l'extérieur, ni en amont ni en aval du discours du personnage, ni avec les spectateurs ni avec les personnages acteurs. Ce personnage accentue l'effet de contraste entre visible des personnages en avant plan et invisible du personnage en arrière plan, entre le « dit » qui s'affirme fatalement de la bouche qui crie et le silence des autres personnages. La photo mêle image et figure, présence réelle et présence spectrale...Elle est le symptôme d'une image dialectique instable et modifiable. C'est un moment de joie du photographe qui a comme but de réconcilier par l'intermédiaire de la photo, rêve, théâtre et réalité. Alain Fonteray déclare dans ce sens qu'il essaye toujours de dessiner cette photo qui ressemble à de la réalité, non pas parce qu'elle est bien mesurée et bien nette mais parce qu'elle reprend cette anarchie qu'il y a dans la réalité, ce regard non préparé d'avance mais surpris, un regard en ubiquité, qui ne peut supporter la stabilité et les limites du cadre. Le cadre est tout le temps dépassé, cassé et accidenté par les lignes et les courbes et les lumières. Il dit :



Photographie: Alain Fontenay

Photo 18: *La Servante: La Panoplie du squelette, Acte II*, Les personnages du premier ange (le Fou Tiroir) et du deuxième ange (Tante Jaja). Au milieu, le personnage du Matamore (1^{er} Urbaniste)

Il faut qu'on arrive à faire que la photo de scène ressemble à la photo qui pourrait être prise dans la réalité et ça c'est très rare et moi je suis assez heureux quand j'arrive à faire ça. Parce qu'on ne sait pas justement est ce que c'est la réalité, est-ce que c'est le théâtre, et là il y a une réussite je pense parfaite entre le théâtre et la vie et la réalité. C'est pourquoi il y a du flou, aussi. Parce qu'au théâtre d'Olivier Py il y a de la poussière, il y a du son, du mouvement et le flou peut amener à un certain mouvement de la photo. Donc je ne peux pas photographier le théâtre d'Olivier Py par une image extrêmement nette, piquée qui pourrait être une image achevée (par opposition à « Ca ne finira jamais »). Par contre s'il y a du grain dans la photo, c'est cela qui doit être net. C'est en opposition à des images qu'on pourrait faire à Bob Wilson par exemple, qui, lui, fait un théâtre d'image très mesuré, tautologique, qui penche vers l'hyper-réalisme. Il faut dire que chaque spectateur dans la salle a une vision différente de la mise en scène et de ce qui se passe sur le plateau, à la fois à travers son expérience vécue, mais aussi à travers l'axe. Et le photographe, lui, il a la possibilité justement de montrer à peu près tous les axes, donc, des choses que beaucoup ne verront pas, même le metteur en scène qui n'a pas vu les choses qu'il a pourtant créées.²⁷⁴

C'est pourquoi Olivier Py dit que le spectateur doit comprendre qu'il n'est pas devant l'image et qu'il est lui-même acteur parmi les acteurs qu'il regarde :

Le spectateur comprend et il lui faut quelques heures pour ça : qu'il est, lui, acteur de ce qui se passe là, qu'il n'est pas devant l'image, qu'il est l'image, qu'il est sa cause, qu'il est sa seule légitimité.²⁷⁵

Ainsi, il ne faut pas oublier que l'analyse de ces photographies n'est en réalité que le mélange de deux facteurs fondamentaux : la structure de l'image photographique et l'interprétation du spectateur. Donc sa signification vient de la compatibilité entre le contenu produit par l'image et l'intention du spectateur. Ce-ci nous laisse dire que l'image est d'une connotation symbolique complexe, c'est-à-dire qui laisse l'occasion au regardeur d'interpréter selon sa vision propre. Ce qui fait la spécificité de l'image

²⁷⁴ Alain FONTERAY, entretien avec H.Mani, 9 Janvier 2012, à Odéon Théâtre de l'Europe Paris.

²⁷⁵ Olivier PY, entretien avec Philippe JOUSSERAND, Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point. (entretien qui accompagne le film *Les Vainqueurs III*, de Vitold KRYSINSKI).

photographique c'est qu'elle appartient à l'abstraction du 3^{ème} degré. C'est-à-dire qu'elle exerce une abstraction à partir d'un texte. Ce texte est lui-même abstraction à partir des images traditionnelles. Les images traditionnelles exercent une abstraction du premier degré, qui est l'abstraction du monde concret. Les images traditionnelles précèdent l'écriture. Il y a dans l'histoire de l'homme une lutte entre l'image et l'écriture. Qui va mieux représenter le monde que l'autre ? Quand on parle d'abstraction on veut dire la réduction de l'espace-temps du monde concret à quatre dimensions en un espace-temps abstrait de deux dimensions et qui se projette sur l'image photographique. C'est pourquoi on parle d'une image technique (la photo) par opposition à l'image traditionnelle (la représentation du monde, on peut citer les images rupestres, par exemple). On pourrait comprendre la phrase d'Olivier Py « Comment ne pas haïr la photographie » à partir de cette lutte qu'il y a entre l'écriture et l'image. En effet, l'homme a créé l'image traditionnelle pour représenter le monde. Puis vient l'écriture pour représenter le monde à travers des concepts. C'est-à-dire qu'avec l'écriture naît la pensée conceptuelle où il s'agit d'abstraire le monde sous forme de lettres à partir de la production des textes. Ce sont des textes qui en réalité déchiffrent les images dans le monde. Le but de ces textes c'est aussi d'expliquer ces images dans le monde. Les concepts rendent plus compréhensible et plus abordable le monde. C'est pourquoi on dit que les textes sont un *métacode* des images. Mais Olivier Py, quand il dit qu'il hait la photographie, ça ne veut pas dire qu'il compte l'évincer du champ de l'exploration du monde. Cela ne veut pas dire qu'il déteste la photographie, mais qu'il défend cette dialectique entre texte et image. En effet, l'image explique le texte pour le rendre représentable et visible. Alain Fonteray fait photo de la présence réelle scénique qui existe dans le texte sous forme de concept, mais en laissant trace de ces deux images du texte et de la scène dans la photo, réduits en formes et couleurs en deux dimensions. Cette dialectique entre l'image et l'écriture est expliquée dans *Pour une philosophie de la photographie* de Vilem Flusser. L'auteur ajoute :

Les textes expliquent certes les images pour les éliminer en les expliquant, mais les images illustrent également les textes pour les rendre représentables. La pensée conceptuelle analyse certes la pensée magique pour s'en débarrasser, mais la pensée magique se glisse dans la pensée conceptuelle pour lui conférer une

signification. Dans ce processus dialectique, la pensée conceptuelle et la pensée imaginative se renforcent mutuellement-en d'autres termes les images se font de plus en plus conceptuelles et les textes de plus en plus imaginatifs.²⁷⁶

En revanche, ces images techniques se montrent, en réalité, incapables de reproduire l'aspect culturel et authentique des images traditionnelles. Elles paraissent trahir violemment l'aspect subliminal des textes bien écrits. Les images traditionnelles et les textes restent dans un processus modifiable et en évolution perpétuelle car ils suivent directement et authentiquement (c'est-à-dire en relation directe et intimement liée au fond dévoilé de l'être humain dans son rapport avec soi) les élans du cœur et de l'esprit du créateur. Par contre, les images techniques, en utilisant le même processus de fabrication d'images, ne font que répéter le même mouvement. En plus, cette mise en état d'image de l'évènement ou du sujet photographié devient de plus en plus dangereuse quand il y a une hypertrophie de cette surface en deux dimensions qui toucherait ainsi aux autres activités artistiques, scientifiques ou politiques. Ces images techniques risquent d'absorber les histoires que ces activités racontent, risquent de les violer en les mettant dans un espace plat aussi pauvre que celui de deux dimensions. Dans ce cas, les images techniques les coïncent et les pétrifient dans un seul état de choses. Les activités risquent alors de s'évaporer car, toutes, elles aspirent à rester en mémoire, luttent contre le temps et la désuétude. Alors ces activités perdent leurs caractères historiques et se fondent dans le seul mouvement répétable d'une prise de vue. (Par exemple la métamorphose des romans en romans photos, ou du dessin d'un portrait en une simple production de posters). Vilem Flusser parle de la magie préhistorique des textes et de la falsification des énoncés et des équations scientifiques qu'ils contiennent. Il affirme :

Mais en fait, les images techniques fonctionnent d'une tout autre manière. Loin de ramener les images traditionnelles dans la vie quotidienne, elles les remplacent par des reproductions et prennent leur place ; contrairement à ce qui était envisagé, elles ne rendent pas, non plus, représentables les textes hermétiques, mais les falsifient en traduisant les énoncés et les équations scientifiques en état de choses-en images, précisément. Et en aucune manière elles ne rendent manifeste la magie préhistorique

²⁷⁶ Vilem FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, (trad.) Jean Mouchard, Circé, 1996, Belval, p.12.

que les textes à bon marché recèlent sur le mode subliminal ; bien plutôt lui substituent-elles une nouvelle sorte de magie- la magie programmée. Dès lors elles ne peuvent pas, contrairement à ce qui était envisagé, ramener la culture à un dénominateur commun ; au contraire, elles la moulent en masses amorphes. La conséquence en est la culture de masse.²⁷⁷

²⁷⁷ *Idem*, p .20.

Conclusion partielle :

Si Olivier Py parle d'image dans son œuvre, s'il fait de l'image cet invisible dans l'image et cet indicible dans la parole, s'il nous propose de voir derrière l'image dans les objets qui sont en présence réelle, c'est parce que cette image dont il nous parle est d'abord une image anthropologique. Ce sont les hommes (spectateurs) qui fabriquent et continuent à fabriquer ces images.

Le théâtre d'Olivier Py invite les spectateurs à animer les images inanimées. Le côté créatif de l'artiste réside dans la capacité de ces images à prendre corps dans leur médium, c'est-à-dire dans les objets, les mots, les espaces et les corps qui évoluent dans l'espace. Ainsi, l'image dans l'œuvre de Py est d'abord cette dialectique partagée entre un corps regardant et un médium regardé. Olivier Py fait du corps humain à la fois regardant et regardé, médium et image. C'est pourquoi dans *La Panoplie du squelette (La Servante)*, Olivier Py crée le personnage du Tatoueur (à visage de femme). Ce Tatoueur est l'emblème d'un créateur d'images, créateur d'un corps mis en images. Olivier Py renoue ainsi avec une culture fondée sur l'image du mot, l'image de l'écriture dessinée sur le corps humain. Une culture africaine qui fait du corps et du cœur les lieux, les médiums des images infinies. Infinies parce qu'elles sont des images qui dépassent les limites des corps et atteignent, par le bouleversement du regard, les méandres de la raison et du cœur : les souvenirs, les cultures, le sacré de la nature, etc. L'extrait suivant peut être un exemple de cette mise en relief du corps comme réservoir d'images et comme source de toute image :

L'atelier du Tatoueur.

Etienne est allongé sur le lit, « Nour » est tatoué sur son cœur.

LE TATOUEUR. Voilà c'est un prénom étrange.

ETIENNE. Oui un prince des *Mille et Une Nuits*.

LE TATOUEUR. Vous n'avez pas souffert ?

ETIENNE. J'ai les quatre lettres de son nom gravées sur mon cœur. Je pourrais dire cela à longueur de jour, je ne pourrais répondre que cela à toutes les questions.

LE TATOUEUR. Toutes ?

ETIENNE. Essayez.

LE TATOUEUR. Pourquoi nos pères ne nous ont-ils laissé aucune dot ?

ETIENNE. J'ai les quatre lettres de son nom gravées sur mon cœur.

LE TATOUEUR. Gravées et haletants dans une inquiétude infertile, le regard fixe sur un point quelconque au sol, les mots déroulés sur la bouche comme un fil d'Ariane, le point serré avec le pouce à l'intérieur, vous voyez l'image ?

(L.S, 394)

Dans *Celui qui vient*, le corps de Nour marqué par un tatouage, dessiné comme une image, est exposé sous les yeux d'Etienne comme réservoir d'images interminables, rempli de souvenirs, du passé et d'envie de vengeance. Le corps devient image :

NOUR. (...) Le dernier lieu réel, c'était cette tache brune d'un de mes coups sur tes cuisses, la trace de coups de bâtons sur tes cuisses, les marques bleues de la ceinture sur tes épaules, oui cela était réel. Il faut que tu suives la carte des étoiles que j'ai faite sur ton torse avec des pointes.

ETIENNE. (...) Ne te retourne pas. Je suis là tout près de toi. Je vois ta nuque, c'est une des plus belles choses que j'ai vues. Elle brille légèrement, une petite sueur âcre qui est tout ce que ton corps s'autorise pour montrer son désarroi. Tu es désemparé mon amour. Nous ne nous embrasserons pas. Mais lorsque je serai sorti de cette pièce, avance jusqu'à ma place et embrasse l'endroit où je me tenais debout en regardant ta nuque. Parce que je crois cet endroit sacré. Une grande force m'emporte. Je marche vers ma victoire. (L.S, 435,436)

Il est alors clair, en lisant ces passages, que l'implication du corps humain dans la production des images s'avère fondamentale. L'image analysée est donc anthropologique avant toute chose. L'essence même de l'image authentique et pure. Ce n'est pas une image accrochée au mur ni un tableau conservé dans un musée. L'Occident est obnubilé par ce genre d'images. Au lieu de fixer le regard sur l'image, le spectateur occidental se fait piéger par le médium et oublie l'homme, le corps de l'Homme en tant que source génératrice de toute image. C'est pourquoi, le théâtre d'Olivier Py se veut culturel d'abord, cérémonial et rituel. Non pas dans le sens où il représente le rite ou invite à une pratique culturelle mais dans le sens d'inviter et revisiter les cultures antiques, les mythes, les fêtes religieuses. Cela est d'abord une invitation à faire du théâtre une rétrospection imagée qui nous parle et nous bouleverse, qui nous provoque et réanime en nous d'autres images qui nous hantent. Hans Belting, dans son livre *Pour une anthropologie des images* affirme :

Dans notre culture occidentale, le paradigme de l'image le plus couramment employé et le plus significatif reste celui du tableau accroché au mur, c'est-à-dire une image privée de corporéité propre et de mouvement, celle que nous allons voir dans les musées. L'empreinte d'une telle expérience est si insistante que nous en avons fait un leitmotiv de notre pensée, nonobstant l'histoire moderne des images cinématographiques et télévisuelles. Cette conception de l'image persiste et domine encore toutes les théories, en dépit des nombreuses tentatives de la psychanalyse (pour ne citer que ce seul exemple) d'associer image et regard dans une gamme de rapport très diversifiée. Dans ce domaine, la plupart des discours établis sont encore frappés du sceau de nos conceptions occidentales, c'est-à-dire locales, même si nous persistons à les croire universelles.²⁷⁸

Dans le théâtre de Py, si on veut voir derrière l'image il nous faut nous éloigner au maximum du médium qui la véhicule. A l'inverse, si nous nous avisons que ce médium s'éloigne de l'image, celle-ci agit davantage sur nous et exerce son influence et son impact. Par conséquent, on peut dire que le médium renforce et dirige l'action de l'image sur le spectateur. Le rapport entre médium et image reflète le rapport entre l'écrit et le langage. Ce qui fait que l'étude de l'image est strictement dépendante de la double composition dialectique entre médium et image. La séparation de l'une et de l'autre est nuisible à l'étude de l'image.

Le corps reste le lien indispensable d'une histoire qui aborderait l'image par le biais de son médium, en faisant se rencontrer technique et conscience, médium et image. L'image existe à travers la double histoire de sa production matérielle et mentale.²⁷⁹

Néanmoins, la notion de l'image reste difficile à définir et à lui expliquer de façon précise et définitive. Car, entre notre personne et le médium, c'est l'image qui vient en nous. Le médium reste, en réalité, fixe, inerte, tel qu'il était avant, pendant et après l'exercice du regard. C'est l'image qui vient à nous quand nous regardons, c'est

²⁷⁸ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op, cit, p.9.

²⁷⁹ *Idem*, p 42.

pourquoi elle nous hante, le plus souvent, car elle nous surprend. Ainsi, des images nouvelles viennent chasser d'autres anciennes dans notre mémoire. Mais qu'est ce qu'une nouvelle image ? Il serait hâtif de considérer que c'est l'image revêtue d'un nouveau médium. Par contre, il est possible de dire que c'est une image capable de répondre à des questions plus immédiates, plus actuelles, plus urgentes, qui ne cessent de troubler l'être humain dans son monde. Par exemple, *Le Retable d'Issenheim* de Matthias Grunewald, malgré son ancienneté (XVIème siècle) a exercé une grande influence sur Olivier Py, metteur en scène de ses œuvres. C'est un tableau qui raconte la vie du Christ et offre la mise en image du salut opéré par l'incarnation, le Sacrifice et la Résurrection du Christ. Olivier Py a mis un long temps à le contempler et ce tableau l'a marqué profondément dans sa relation avec le christianisme. Ce tableau rempli de corps violentés et ensanglantés a eu un grand impact sur l'exposition des corps torturés dans *Les Vainqueurs*, et *La Servante*. En tant que spectateur, Olivier Py a subi une intériorisation individuelle des images contemplées dans ce tableau polyptique. Ces images se sont transformées en une « apparition » concrète par le biais d'une sublimation du visible à travers l'artifice du jeu théâtral. Hans Belting commente ce genre d'influence par les images en disant :

La distinction entre images endogènes et images étrangères au corps repose sur l'influence qu'a pu exercer en son temps l'art ecclésiastique officiel sur la connaissance que les visionnaires avaient de leurs images et sur le souvenir qu'ils en conservaient. Lorsqu'on légitimait les visions des femmes mystiques du Moyen Age en alléguant leur ressemblance si frappante avec les images qu'on voyait dans les églises, on faisait aussitôt naître le soupçon que c'étaient justement les retables et les images pieuses qui leur avaient servi de modèle et que leurs visions n'en étaient en somme que l'expérience reproduite. Car il est parfaitement admissible d'envisager que la transmission des images s'opère dans les deux sens, à la fois comme transposition d'images intérieures dans les statues et les peintures et comme intériorisation individuelle des images contemplées dans l'espace public. Une même image pouvait être enregistrée sur place comme un simple objet visuel et se

transformer par ailleurs en une « apparition » suggestive et agissante qui était au fondement d'une expérience subjective. ²⁸⁰

Outre les corps humains, les espaces et lieux deviennent sur la scène d'Olivier Py les champs d'investissement singulier du regard. L'image, dans le théâtre de Py, témoigne des deux motifs fondamentaux qui stimulent « la valeur auratique » des objets et des mots mis en jeu : la temporalisation de l'espace et l'espacement du temps. En effet, le cimetière, par exemple, fréquemment présent dans son œuvre, subit une distorsion au niveau de sa valeur sacrée. C'est-à-dire que les personnages font de cet espace un lieu de souvenir amoureux, un lieu joyeux de romance littéraire, peut-être l'Arcadie des poètes. En même temps, ils ravivent dedans leur passé de jeunesse, dans le *hic et nunc* d'une réalité antinomique : royaume des morts et présent élégiaque. Par conséquent, l'image des espaces et des lieux s'expose clairement comme un dispositif antinomique, hétérogène et discontinu qui caractérise le théâtre de Py et choque ainsi le regard de son spectateur. Michel Foucault parle d'« hétérotopie », c'est-à-dire des espaces différents, tordus, défigurés et qui établissent des rapports antithétiques avec les espaces où nous vivons. Selon Foucault le cimetière est parmi les lieux les plus hétérotopiques et les plus curieux. Selon Py c'est l'espace des images les plus parlantes de ce qu'on appelle « lieux, non-lieux » et ce sont ces images qui déconstruisent pour reconstruire le concept de lieu mis en cause par le théâtre. C'est une géographie culturelle qui se reflète dans les images du théâtre de Py et qui se justifie dans les photos d'Alain Fonteray. L'espace scénique dans le théâtre d'Olivier Py s'avère le réseau des rapports reconstruits entre lieux et images de lieux, entre visible et invisible, entre réel et virtuel :

Aujourd'hui c'est la réalité virtuelle des images qui pourrait bien constituer un nouveau genre d'« hétérotopie », puisque les technologies qui la produisent en font un espace sans ressemblance ni localisation dans le monde où nous vivons. Dans tous les cas, on transpose l'image d'un lieu (par exemple la ville) dans un autre lieu (par exemple la nature), avant de la faire revenir à son point d'origine, investie désormais, par cette opération de déplacement, d'une autorité nouvelle. C'est également en ce sens qu'on peut

²⁸⁰ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, op, cit, p.100.

parler de « lieux et de non lieux », ces derniers ne servant en fait qu'à renforcer, par antinomie, le concept de lieu ainsi mis à l'épreuve. ²⁸¹

²⁸¹ Hans BELTING, *Pour une anthropologie de l'image*, p.89.

Conclusion générale

La migration de l'image du texte vers la scène permet l'étude de l'évolution permanente du processus du regard, passant de la lecture d'un texte lisible à la réception de son « devenir » visible sur la scène théâtrale contemporaine. Auteur-metteur en scène de ses propres textes, Olivier Py interpelle dans son théâtre un croisement des regards entre des lecteurs aristotéliens satisfaits du *muthos* comme réservoir d'images dans la fable lisible, et des spectateurs libérés de toute règle du *logos* qui pourrait empêcher le plaisir de l'*opsis*. Par conséquent, ce voyage du regard du lecteur-spectateur affranchit les frontières d'une simple visibilité d'un texte et d'une scène théâtraux pour s'aventurer dans l'exploration des abysses profondes de l'*imago*. Certes, le théâtre d'Olivier Py renoue avec un aristotélisme qui prône le poème écrit, la fable racontée, la *mimésis* toujours respectée. L'artiste s'affirme, d'abord, en tant qu'auteur dramatique, metteur en scène et puis acteur.

Cette déclaration d'Olivier Py, auteur dramatique, metteur en scène et accessoirement acteur, a ceci de frappant qu'elle définit le théâtre de façon strictement littéraire. Comme chez Aristote, le reste - jeu, spectacle, masque, etc.- vient après le « poème ». Le terme de poème est lui-même intéressant, car il n'indique pas un texte en vers, mais une écriture littéraire dont le statut esthétique s'autorise de la *Poétique* d'Aristote. On appréciera l'envolée apocalyptique et ethnocentrique : le théâtre, c'est l'Occident ; la mort du théâtre littéraire, c'est la mort de l'Occident. ²⁸²

Mais, souvent, le poème qu'il invente, la parole qu'il étale sur la scène et le jeu des corps qu'il laisse s'exhiber dans l'espace assimilent le théâtre de Py à des fêtes rituelles tantôt joyeuses, tantôt funèbres. Le poème ressuscite alors un imaginaire marqué par les origines rituelles d'un spectacle festif qui fait du mythe la source intarissable d'images visuelles. La musique, le chant, la danse font du théâtre de Py un théâtre d'*opsis*, un théâtre-événement et non pas un théâtre-texte. Les raisons de l'écriture ne sont donc pas seulement narratives mais aussi spectaculaires. Pour Aristote, la cause finale n'est pas

²⁸² Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op, cit, p.19.

extratextuelle (rituel) mais intratextuelle (*muthos*). Par l'implication du chant (mélopée) et de l'*opsis* (spectacle et performance des acteurs), le poème d'Olivier Py s'inscrit dans l'épopée. Il interpelle dans ce cas un imaginaire ancré dans un répertoire rituel caractérisé par l'image héroïque du personnage mystifié. L'espace de la scène n'est pas séparé de celui de la salle mais il lui est strictement soudé par les corps des acteurs et la parole qui s'adresse aux personnages et aux spectateurs comme faisant partie du jeu. La parole reste l'élément qui prédomine dans cette communication entre les deux espaces. La poéticité de la parole s'ouvre sur une infinité d'images mentales et dialectiques qui font des objets, de la scénographie et des corps des horizons où se rencontrent visible et visuel. Une rencontre qui se fait dans le contexte de l'histoire d'abord, et où se tissent des liens entre l'être et son univers et l'être et l'Autre. Puis, ces rapports changent sous l'effet de la parole qui se libère du sens et de la signification première de la fable. Le réel cède la place au virtuel et le regard du spectateur entre dans un jeu de déconstruction du « drame » pour reconstruire son plaisir de se voir dans le miroir de la scène. Ainsi, le texte d'Olivier Py s'impose comme une aventure qui a parcouru les trois révolutions aristotéliciennes et s'en écarte pour explorer un théâtre de fête, de représentation de rite, un théâtre du monde et de quête de soi. En effet, il serait difficile de situer le théâtre d'Olivier Py dans un genre ou style déterminé. Il est l'ouverture sur toutes les portes de l'expression poétique visible et lisible. Florence Dupont, pour nommer cette nouvelle tendance des écrivains metteurs en scène qui aspirent à une émancipation de toute règle et de toute détermination de genre, substitue le mot *chorodidascalos*²⁸³ au mot dramaturge. Parce que la dramaturgie impose au metteur en scène-dramaturge la fidélité au texte et à la mimésis. Or, contrairement à cette tradition dramaturgique pétrifiée dans l'imitation du texte, Olivier Py ouvre toute sorte d'interprétation et d'émancipation du spectateur quand il s'agit du visible et du visuel.

²⁸³ Selon Florence Dupont, l'artiste praticien de la scène doit être un *chorodidascalos* c'est-à-dire qu'il doit avoir une fonction différente de celle du dramaturge ou du metteur en scène. L'artiste de la scène ne doit pas, selon elle, inventer une mise en scène à partir de la lecture d'un texte, ni se faire dramaturge mais seulement utiliser le texte comme matériau pour la création d'un spectacle. Le *chorodidascalos* crée un spectacle qui dépasse le sens du texte ou sa signification. Selon F. Dupont, c'est ainsi que le *chorodidascalos* rethéâtralise le théâtre. Elle trouve en Tadeusz Kantor le bon exemple d'un *chorodidascalos* qui rethéâtralise le théâtre contemporain. Elle affirme : « Tadeusz Kantor agissait, lui, en *chorodidascalos*. Non seulement, il associe, comme le dit Lehmann, le théâtre pré-dramatique avec le théâtre post-dramatique, mais surtout il crée la signification de son spectacle avec des moyens musicaux et la culture du public. » in Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op.,cit, p.307.

C'est un théâtre du visible et de la réception individuelle. Le sens du texte y est et reste important pour ceux qui y trouvent le plaisir. Mais il y a toutes les possibilités de l'émancipation vers d'autres champs d'investissement du regard, d'évasion intellectuelle et émotionnelle. Chercher d'autres plaisirs que celui de connaître le sens du mot ou de la phrase ou de la fable est ce que le spectacle apporte de plus au spectateur qui regarde et participe à l'action. C'est cela qui bouleverse le public d'aujourd'hui : c'est-à-dire quand il reçoit en regardant, de manière différente, ce qu'il reçoit en lisant. Olivier Py ressemble au *chorodidascalos* comme le définit Florence Dupont en disant :

La connaissance des théâtres antiques et des théâtres du monde montre au metteur en scène qu'il n'est pas obligé de se faire dramaturge, ni d'inventer sa mise en scène à partir de la lecture d'un texte. Il peut, à la façon du *chorodidascalos* grec, utiliser le texte comme un matériau pour réaliser un spectacle qui cherche ailleurs que dans le sens du texte sa signification, et ainsi, rethéâtraliser le théâtre.²⁸⁴

En revanche, le théâtre de Py, tout en passant d'abord par le *muthos* aristotélicien (la mimésis et l'épopée), tout en rappelant le rôle du narrateur brechtien et la technique de distanciation entre scène et salle et entre comédien et personnage dans le théâtre épique, conserve, dans ce qui prédomine au niveau du jeu d'acteur, l'identification chère à C. Stanislavski, la mémoire affective qui stimule le sentiment et attise la *catharsis*. L'apparition des masques, des mannequins et des effigies qui partagent l'espace de la scène avec les acteurs renforce l'aspect spectaculaire et festif et rend intense la performance du visible qui porte sur le lisible. L'intervention d'Olivier Py poète-metteur en scène dans ses propres spectacles : (*La Servante* en tant que chanteur travesti pendant l'intermède à Avignon ou, dans *Illusions comiques* en tant qu'acteur qui joue le rôle d'un écrivain-metteur en scène) brouille les frontières entre réel et virtuel, entre scène et salle, entre le théâtre du monde et le théâtre de l'illusion. Alors, le théâtre de Py est celui qui tend vers une réconciliation entre le théâtre pré-dramatique et le théâtre post-dramatique. Serait-il un autre exemple du poète *chorodidascalos* ? Dans son théâtre la musique, le chant et la parole renouent tous avec l'*imago* dans une fête funèbre

²⁸⁴ *Idem*, p. 306.

assistée par l'apparition des squelettes, l'exhibition des cadavres nus et la présence quasiment obligatoire du crâne comme accessoire indispensable à la célébration de la mort en tant que rituel et en tant que signe d'effondrement. Exprimer le désastre du XXIème siècle reste l'un des objectifs du théâtre de Py qui, en inventant la fête culturelle théâtrale comme joie (joie de « dire », joie de « voir », joie de « faire ») confirme le conflit perpétuel entre la vie et la mort. Voilà ce qui fait l'originalité du théâtre de Py : c'est qu'il est un auteur-acteur, auteur metteur en scène et non seulement « metteur en récit »²⁸⁵, c'est-à-dire qu'il écrit en pensant à la *praxis*, à partir de la scène, un texte voué à être regardé et dit sur le plateau. Pour Olivier Py, même une captation filmique ne pourrait refaire ou réincarner ce que la représentation théâtrale dans son apport d'intercommunicabilité entre les artistes et les spectateurs. Son écriture est d'abord une pensée sur cette présence réelle qui unit acteurs et spectateurs d'aujourd'hui. C'est alors une écriture du visible rendu présent, ici et là, faisant du théâtre non pas un objet (texte écrit sur papier) mais une chose purement relationnelle. Le poète ici fixe pour lui un objectif principal : l'interaction entre la scène et la salle et entre lisible et visible. Olivier Py affirme :

Je crois que toutes les captations qu'on pourrait faire ne donnent qu'une image lointaine de ce que peut être l'évènement en présence. Il y a la présence réelle au sens géographique, c'est à un lieu, là et pas ailleurs, le même spectacle ici et là n'est pas exactement le même. Et puis il y a aussi la présence réelle en termes de temps. C'est pour ça que j'ai eu toujours peur de remonter des spectacles et c'est pour ça aussi que je crois que les captations ne donnent pas l'image juste des spectacles, parce que les captations ne donnent pas l'interaction qu'il y a entre le public et la société, le temps dans l'époque, l'œil de l'époque et l'œuvre. On peut arriver à conclure que le théâtre n'est pas un objet, le théâtre est une chose purement relationnelle. Faire une captation de théâtre c'est aussi faux en soi que faire une captation d'un rapport amoureux. On peut faire un grand film à partir d'une belle captation. Mais l'œuvre théâtrale n'est pas un objet.²⁸⁶

²⁸⁵ Paul RICOEUR, in Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental, op.cit*, p.40. Expression employée par Paul Ricœur pour expliquer le concept de « *muthos* » utilisé par Aristote dans sa *Poétique*. « Mise en récit » c'est-à-dire écrire l'ensemble des actions du récit dans un texte, un poème.

²⁸⁶ Olivier PY, entretien avec H.Mani, le 7 Avril 2012, à Odéon Théâtre de l'Europe, Paris.

C'est dans cette déclaration du théâtre en tant que chose purement relationnelle dans une interaction entre scène et salle qu'est déclarée l'essence du théâtre de Py. C'est un théâtre qui suppose l'antériorité du texte dont la représentation est la venue au visible. Il se déclare, du moins dans ce contexte, non aristotélicien. Il dépasse le *muthos* par le visible qu'il met à la scène mais aussi par la possibilité d'une échappatoire loin du sens, loin de la fable racontée, loin de la logique narrative. Mais si le texte, comme un objet, ne change pas avec le changement du lieu et de l'époque, le théâtre de Py, lui, change toujours et il est quasiment impossible de le répéter deux fois en passant d'un lieu à un autre.

C'est ainsi que Denis Guénoun définit le théâtre en tant que la venue du texte au regard, c'est-à-dire que, par l'intermédiaire du metteur en scène, les mots sur le papier deviennent visibles sur la scène. Selon lui, le texte en lui-même ne fait pas la théâtralité nécessaire à la visibilité du théâtre. Il reste dans ce cas littérature. Il dit :

Le théâtre n'est fidèle à son essence qu'en tant qu'il pose l'antériorité d'un texte, distinct de l'acte de représentation et dont la représentation est la venue au visible. Le théâtre étant cette venue même (la mise en scène, la mise à la scène), ne peut se dispenser du texte premier, antérieur, distinct de l'acte de représentation et dont la représentation est la venue au visible.²⁸⁷

Entre la déclaration d'Olivier Py et celle de Denis Guénoun il y a une mise en accord sur le fait visuel que les spectateurs reçoivent dans le cadre d'une interaction et d'une communicabilité entre le monde de la scène et le monde de la salle. Les deux déclarations interviennent au niveau de la double pratique : esthétique et politique de la représentation théâtrale en général. En effet, les performances des acteurs, musiciens, chanteurs et de tous les artistes sur la scène sont en réalité des manières de faire qui exercent leurs pouvoirs et leurs poids psychiques et physiques sur les manières d'être des spectateurs. C'est dans ce sens que Platon pense que la scène de théâtre dans le sens où elle est lieu public et lieu de libération de « fantasmes », déstabilise et trouble le partage des identités, des activités, des espaces et des temps. C'est-à-dire que chaque

²⁸⁷ Denis GUENOUN, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, Paris, 1998, p. 31.

spectateur reçoit l'action scénique différemment de l'autre, selon son expérience, son niveau intellectuel, ses capacités d'analyse...Même chose pour l'écriture qui ignore les effets qu'elle exerce sur les réceptacles différents de la parole, sur les rapports entre les différents éléments habitant l'espace commun, les corps et les âmes qui écoutent et qui regardent.

Alors, le spectateur découvre qu'il y a la surface des signes muets comme des peintures et l'espace du mouvement des corps. Ce dernier contient deux modèles de signification : le mouvement des simulacres de la scène (c'est à dire, ce qu'elle peut dégager comme fantasmes et comme images mentales), et le mouvement authentique des corps communautaires. Peut-être c'est dans ce contexte aussi que Flaubert refuse de confier à la littérature aucun message et c'est dans ce sens qu'il interpelle la démocratie. Pour Flaubert, la fonction de la littérature c'est de peindre et non pas d'instruire. Par conséquent, tout rapport de dépendance liant une forme à un contenu précis s'avère inutile. Pourrait-on dire qu'il y a, alors, une révolution anti représentative de la peinture ? Parce que c'est dans le cadre de cette révolution que se tisse le nouveau rapport entre l'objet décoratif (scénographie) et le poème (écriture). C'est aujourd'hui une double politique qui caractérise la nouvelle logique représentative : d'une part elle sépare le monde de l'imitation artistique du monde réel de la société et d'autre part, elle affirme la suprématie de la parole en tant qu'action vivante sur l'image peinte. D'où la reconstitution de l'analogie avec le social. La modernité et l'âge esthétique nous mettent alors devant un nouveau rapport entre locuteur et interlocuteur, entre acteur et spectateur mais aussi entre mot, parole et image dans le texte (*muthos*) et sur la scène. Parce que le *muthos* en tant que fiction n'est pas fabrication des simulacres, mais des structures intelligibles et un jeu de savoir dans un cadre spatio-temporel défini. C'est dans ce sens qu'Aristote croit à la supériorité de la poésie sur l'histoire, parce que la poésie donne une logique causale au *muthos*. Dans l'écriture d'Olivier Py, le poème reste fidèle à cet agencement d'actions par la construction de la fable et l'implication de mimésis mais il le dépasse et ose la déconstruction par une révolution esthétique qui réconcilie deux choses : d'une part, détruire les frontières entre raisons des faits et raison des fictions, et d'autre part, installer un mode de rationalité nouveau de la science historique. Dans ce cas l'agencement fictionnel n'est plus celui des actions mais celui

des signes du langage (les mots, la parole). Jacques Rancière, dans son livre *Le partage du sensible*, explique cette « fictionnalité » nouvelle que l'œuvre d'aujourd'hui dispose au regard du spectateur attentif à d'autres formes de résonances poétiques en disant :

Et c'est la circulation dans ce paysage des signes qui définit la fictionnalité nouvelle : la nouvelle manière de raconter des histoires, qui est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers « empirique » des actions obscures et des objets quelconques. L'agencement fictionnel n'est plus l'enchaînement causal aristotélicien des actions « selon la nécessité et la vraisemblance ». Il est un agencement de signes (...) C'est l'assimilation des accélérations ou des ralentis du langage, de ses brassages d'images ou sautes de tons, de toutes ses différences de potentiel entre l'insignifiance et le sur-signifiant aux modalités du voyage à travers le paysage des traits significatifs disposés dans la topographie des espaces, la physiologie des cercles sociaux, l'expression silencieuse des corps. ²⁸⁸

L'image dans le théâtre de Py est donc cette part du visible qui se manifeste comme une expérience qui permet au sujet regardant de prendre part à l'espace des activités artistiques. Espace où le regard prend le risque de se perdre dans le temps de l'ailleurs, de l'au-delà des occupations sociales, se perdre dans de nouvelles combinaisons de la forme et du sens, se perdre comme se permettre une pause dans le temps pour voir, mais autrement que le reste de la communauté. Cela dépend d'une compétence de voir et d'une compétence d'être en dehors du cercle de la communauté. Vivre la fiction c'est aussi vivre l'expérience de la distribution des lieux fictifs (poème) et réels (salle). Le projet de la démocratisation d'une microsociété (théâtre) se révèle au cœur du projet du partage du sensible. En effet, tous les regards sont égaux devant les mêmes manières de faire scéniques, les mêmes activités, les mêmes performances. Mais, chacun doit prendre son droit implicitement recommandé dans la manière de voir différente et strictement autonome. C'est la loi définitive du partage du sensible et de la distribution du visible. Par conséquent, ce que Jacques Rancière appelle « le partage du sensible » c'est ce lien qui se tisse entre la pratique esthétique et la pratique politique. Il ajoute :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives (...) Le partage du sensible fait voir qui peut avoir

²⁸⁸ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p.57-58

part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquelles cette activité s'exerce. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun doué d'une parole commune.²⁸⁹

Le regard d'Alain Fonteray apparaît à nous comme exemple de cette prise de part magique dans ce partage du sensible concrétisé et résumé d'un seul clic, d'un seul clin d'œil magique en des photos qui deviennent parole et une matière qui serait la rencontre de toutes les matières. La photographie d'Alain Fonteray devient donc cette mise en image de l'invisible du temps qui coule et subitement s'arrête. Photographier ce qui n'est pas objet est aussi ce voyage de l'espace-temps fictif mobile et éphémère de l'histoire exhibée sur scène, vers l'histoire hermétique de l'espace et du temps métamorphosés en des formes et des couleurs pétrifiées sur une surface bidimensionnelle. Voilà un regard dangereux, aigu, qui rend éternelles les choses éphémères et qui rethématise le théâtre. Il est « l'invisible qui vient dans l'image et l'indicible qui vient dans la parole ». Photographier le temps, photographier le son, photographier la parole, c'est dans cette dialectique que l'image migre du texte à la scène et de la scène à la photo. L'inconscient est aussi plus déterminant que la conscience, le non savoir devient plus rassurant car l'émotion et le sentiment face au visible sont aveugles mais plus présents et plus résistants que toute autre faculté rationnelle.

Comment photographier ce qui n'est pas un objet ? Il faut donc imaginer une captation musicale qui privilégie le mouvement, une captation métonymique qui croit que chaque cellule est la carte de la totalité, une captation abstraite qui donne à la matière sa parole, autobiographique aussi car c'est l'inconscient qui dans une syncope avoue son désir et d'un clic (...) Quel bruit en quelques pages et quel flot de mots, on voit ce qu'il faut pour incarner la parole, une folie, un oubli de soi, une transe, un état de voyance halluciné, un danger reconduit, un combat spirituel, plus terrible que le combat d'homme.²⁹⁰

Olivier Py lui-même exprime son désir de prendre part dans ce partage du sensible en regardant les photos d'Alain Fonteray comme un découpage du temps et de l'univers.

²⁸⁹ *Idem*, p.13-14.

²⁹⁰ Olivier PY, *Etre en état d'image comme en état de grâce*, op. cit, p.9.

Le transport tragique de l'image scénique mouvante et pluridimensionnelle vers l'espace bidimensionnel de l'image immobile photographique provoque chez le poète ce sentiment de l'« inquiétante étrangeté » face à l'*imago*, c'est-à-dire face à la mort. L'image photographique devient pour lui le témoin et la trace qui justifient le théâtre comme le lieu de l'allégorie par excellence : allégorie de la mort toujours présente à travers les mots et les choses : crâne, masque, costume, squelettes, etc.

Face à ce flot des contrastes et des opposés qui se réconcilient dans l'image, la connaissance apparaît fulgurante et une ambigüité au niveau de l'image visible se manifeste alors comme profondeur et chance d'évasion. C'est cette ambigüité dans l'image qui plonge le regardant comme dans un tourbillon dans le fleuve et qui multiplie en même temps les modes de fonctionnement de l'exercice du regard. C'est à partir d'une perte dans les différentes possibilités de sens et de la signification que le regard exprime ce sentiment de bouleversement et de choc et que les mots donnent à la parole une poésie remplie d'images authentiques. Authentiques parce qu'explosives et donc chargées de perte, de choc, de méditation qui annule tout savoir. La langue, dans le poème de Py, est le berceau de cette perte du *logos*, elle se charge elle-même de l'essence des images qu'on appelle dialectiques, images critiques. L'anachronisme fondamental et la transaction de différentes sources spatiotemporelles et informationnelles mettent ces images dialectiques en tension, parce que l'image dialectique c'est aussi déchirure, oscillation entre deux pôles, dilemme. Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, cite Walter Benjamin pour qui la dialectique c'est aussi distance, passage, procession, donc, c'est une lecture de l'image explosive. Les mots pour W. Benjamin travaillent et prolongent la dialectique de l'image au fond d'un anachronisme fatal, producteur de perte et de « choc ». C'est pourquoi le critique d'art plonge dans la quête d'un vocabulaire précis, riche et spécifique. Georges Didi-Huberman cite Benjamin en disant :

Trouver des mots pour ce qu'on a devant les yeux, comme cela peut être difficile. Mais lorsqu'ils viennent, ils frappent le réel à petit coups de marteau jusqu'à ce qu'ils aient gravé l'image sur lui comme sur le plateau de cuivre ²⁹¹

²⁹¹ Walter BENJAMIN, in Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit p.140.

Mais si on prend en considération l'image dialectique dans le théâtre d'Olivier Py on remarque qu'elle se manifeste dans le cadre de cette échappatoire à l'archaïque et procède à l'encontre de cette fulgurance du nouveau. C'est-à-dire que c'est une image qui se libère de l'ancien mais ne l'annule pas, elle le revisite pour procéder au futur, à l'avenir. C'est une image en mouvement, conditionnée par une métamorphose sans arrêt. Elle part essentiellement de la parole qui dit la fable mais accède à l'invisible libéré des limites du sens et émigrant au-delà de la cohérence de l'organisation d'actions scéniques.

C'est dans ce sens que le théâtre d'Olivier Py est d'abord une visite rendue à l'imaginaire d'un rituel mythique traditionnel et surtout à la *Poétique* de l'aristotélisme ancien mais aussi une ouverture sur la modernité politique et dialectique du « partage du sensible ».

A l'égard de la tradition de l'art occidental, on pourrait remarquer qu'Olivier Py a conservé dans son théâtre les trois régimes d'identification fondamentaux : le régime éthique des images, le régime poétique et le régime esthétique des arts. En effet, le régime éthique des images a un rapport avec la religion ou les divinités des différents cultes antiques. C'est la manière par laquelle ces images donnent aux enfants et aux spectateurs une éducation et où ils se mettent au partage des occupations de la cité. Dans le théâtre de Py souvent ces images apparaissent sous forme d'humour noir dans *Illusions comiques* par exemple, ou sous forme d'images allégoriques inspirées du christianisme. Dans *Les Vainqueurs*, le personnage de Ferrare, en portant la pancarte où est écrite l'expression « Prenez ce cœur », pourrait être assimilé à l'image du Christ, crucifié et sacrifiant son cœur et son corps à l'humanité tout entière.

Le régime poétique appartient à l'art représentatif. Il fait de l'art une rencontre et une complémentarité entre *poiésis* et *mimésis*, ou poème (texte) et imitation (texte et représentation). La mimésis n'est pas la loi qui soumet à la ressemblance mais qui modifie des manières de faire et les rend visibles (*opsis*). C'est un régime de visibilité des arts. La logique représentative est fondamentale parce qu'elle détermine et reflète la hiérarchie globale des occupations sociales et politiques. On peut comprendre, dans ce contexte, la supériorité de l'action sur le caractère dans la fable, par exemple, ou de la narration sur la description. La parole dans ce régime poétique devient analogue à cette

hiérarchie dans la communauté (le discours de Ferrare proxénète se distingue du discours de Lubna prostituée).

En revanche, dans le régime esthétique, on identifie l'art au singulier sans aucune règle de supériorité des sujets, des genres, des arts. La mimésis fait la différence entre les manières de faire sur scène et les manières de faire en dehors de la scène. Elle sépare, alors, ces règles de l'ordre naturel des occupations sociales. L'art est singularité (inquiétante étrangeté) et déconstruit toute logique et toute démarche pragmatique. Le théâtre d'Olivier Py marque bien cette identité fondamentale des contraires. Le suspens, le moment où la forme est appréciée pour elle-même, c'est ce moment de formation d'une humanité spécifique. Exemple :

FERRARE. Les voilà.

Entrent Cythère, Madame et Septime. Long silence.

MOZART. Quel recueillement ! (L.V. 149)

Dans cette scène tous les comédiens se mettent dans un face-à-face avec le public subitement. Le personnage de Madame explique ce qui va se passer après. Mozart portant une jambe de bois dans ses mains la montre au public. C'est une scène qui sort de l'identification totale et crée une distance entre le comédien et le personnage, mais aussi renforce le lien entre scène et salle. Une singularité étrange et inquiétante éveille le public qui était très impliqué dans la cohérence des actions et dans la continuité des événements. On passe de la représentation à la non représentation mais « présentation de nouveau », anti-représentation, même, puisque le jeu des acteurs freine et que les rapports entre les personnages se figent dans un « long silence » prémédité et préparé d'avance. C'est à ce moment précis que le *logos* cède la place à l'*opsis*. Ce jeu appartient à l'essence même de l'*opsis*. Jacques Rancière explique cette technique de jeu ainsi :

Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non produit, savoir transformé en non savoir, *logos* identique à un pathos, intention de l'inintentionnel etc. Cette idée d'un sensible devenu

étranger à lui-même, siège d'une pensée elle-même devenue étrangère à elle-même, est le noyau invariable des identifications de l'art qui configurent originellement la pensée esthétique. ²⁹²

Les recherches de Freud dans le domaine de la psychanalyse pourraient ajouter des lumières sur la qualité de notre sensibilité de regard par rapport à la qualité du visible dans le théâtre d'Olivier Py. Ainsi, cet espace ludique dans le théâtre et cette écriture remplie de mystère et de poésie relèvent d'un mouvement sensible et émotif du phénomène de l'« inquiétante étrangeté ». En tant que domaine particulier de l'esthétique l'« *Unheimlich* » se révèle présent au niveau de l'*opsis* du théâtre de Py. Sans le limiter dans un concept défini l'*Unheimlich* se résume dans ce qui provoque l'angoisse. La mort, l'inconnu, le néant, la guerre, l'échec et le choc restent des motifs, des stimulus d'angoisse et de production d'images infinies sur la scène et dans la mémoire optique de ceux qui regardent vraiment. Les objets, gestes et paroles qu'on croit familiers dans le théâtre d'Olivier Py s'avèrent incontestablement chargés de nombre de symptômes à signification d'angoisse et d'étrangeté. Ils s'exhibent, ces symptômes, pour revisiter la parole et la scène par la puissance de la mémoire et l'expérience des souvenirs. L'écriture d'Olivier Py, la scène qu'il donne à voir, ainsi que la photo d'Alain Fonteray sont des espaces où le familier cache l'inconnu, et où ce qui doit être dissimulé, discret, caché dedans flotte à la surface et se manifeste brusquement. C'est dans ce sens que dans une famille tendre, on trouve un père qui ampute sa fille ou son fils, dans un corps beau il y a un membre tranché ou en prothèse, dans une poupée en apparence calme et douce il y a une brisure ou un objet caché qui fait l'explosion, dans le visage beau d'un Urbaniste créateur il y a des yeux qui sortent de leurs orbites, dans le corps d'un Général en apparence puissant et fort il y a un sexe impuissant et une virilité en fiasco.

C'est la parole, surtout, qui manifeste cette inquiétante étrangeté. Elle a l'apparence d'être dans le contexte du *muthos*, mais elle ne satisfait, ainsi, que celui qui abandonne sa part dans le partage du poétique, dans l'aventure du doute et dans le risque de l'étrange.

²⁹² Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible*, op. cit, p.31-32.

BIBLIOGRAPHIE

A) Textes étudiés et sources premières:

1) Ouvrages d'Olivier Py

a) Pièces de théâtre citées

- *La Servante, histoire sans fin*, Théâtre complet I, 1995-2000, Arles, Actes Sud, Babel, 610p.
- *Les Vainqueurs*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, 212 p.
- *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006, 84p.
- *Les enfants de Saturne*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, 65p.
- *L'Apocalypse Joyeuse*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, 227p.
- *La Jeune fille, le diable et le moulin*, Paris, L'Ecole des loisirs, 1995, 62p.
- *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, 109p.
- *Epître aux jeunes acteurs pour que ce soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, 34p.
- *L'Exaltation du labyrinthe*, Théâtre complet, Tome II, Arles, Actes Sud-Papiers, Babel, 2009, 618p.
- *L'Eau de la vie*, Paris, L'Ecole des loisirs, 2000, 86p

b) Textes théoriques

- PY Olivier, *L'inachevé : Conversation avec Geneviève Welcomme*, Paris, Bayard, Poche, Septembre, 2003, 90p.
- PY Olivier, *Discours du Nouveau Directeur de l'Odéon*, Paris, Actes Sud, 2007, 45p.
- PY Olivier, *Les Mille et Une définitions du théâtre*, Arles, Actes Sud Théâtre, Le Temps du Théâtre, 2013, 248p.
- Py Olivier, *100 définitions du théâtre*, Les Carnets du Rond-Point, avril 2006, n°8. (non paginé).

- PY Olivier, *L'Odéon, un projet vilarien ?*, Cahiers de la Maison Jean Vilar, octobre-décembre 2007, n°103, p.9-13.
- PY Olivier, *Epopées théâtrales*, Brinon-sur-Sauldre, Grandvaux, 2004. 141 p.
- PY Olivier, *Cultivez votre tempête : de l'art, de l'éducation, du politique, de l'universalisme*, Actes Sud Papiers, 2012. 78 p.

2) Articles et entretiens d'Olivier Py

- PY Olivier, « Le diable, [...] c'est la pulsion que l'on ne comprend pas et qui donne visage à ce qui n'en a pas ». Dans H. Lacombe et T. Picard (dir.), *Opéra et fantastique*. Rennes, P.U.R., 2011. p. 379-391. Entretien entre Olivier Py et Brigitte Prost, réalisé le 14 septembre 2009 au Théâtre de l'Odéon.
- Banu, Georges, « Marcher sur une étoile : entretien avec Olivier Py, auteur et metteur en scène ». *Alternatives théâtrales*, décembre 1996/janvier 1997, n°52-54, p.105-107.
- Banu Georges, « Olivier Py ; l'expérience épique ». *Mouvement*, janvier-mars 2001, n°11, p. 94-101.
- Tackels Bruno, « Avignon, L'incroyable santé de la vieille dame, entretiens avec Olivier Py », *Mouvement*, Septembre-Octobre 2002, n°18, p.23-27.
- TACKELS Bruno, « La Servante Histoire sans fin d'Olivier Py. Petite feuillets d'une longue journée », *Du théâtre*, automne 1996, n°14, p.7-11.
Maison Jean Vilar – magasin – [8-AJOW-82 (14)]
- BENHAMOU Anne Françoise, «La Servante, Deux entretiens avec Olivier Py », *Journal du Théâtre du Maillon* (Septembre- Décembre 1994). P.74-80.
- SALINO Brigitte, « Les vingt-quatre heures non-stop d'Olivier Py », *Le Monde*, 06/07/1995, suppl.
- DARGE Fabienne, « Les petits amènent les grands au théâtre, Olivier Py parle du programme jeune public du théâtre de l'Odéon ». *Le Monde*, Paris (Vendredi 26 Décembre 2008). p.16.
- DARGE Fabienne, « Olivier Py, Le théâtre en joie », *Le Monde*, Paris, Vendredi 12 Mai 2006. p.26.
- PERRIER Jean-Louis, « Olivier Py, Poète à lames multiple », *Le Monde*, Mercredi 13 Décembre 2000, p.31.

- NOTTE Pierre, « Deux auteurs en quête de performances : Joël Jouanneau et l'indéfini, Olivier Py et l'infini », *L'Événement du Jeudi*, Paris, 29/06-05/07/1995.
- KLEIN Véronique, « Les trois-huit », *Les Inrockuptibles*, 12-25 Juillet, 1995.
- QUIROT Odile, « Une Servante » endiablée, La preuve par Py », *Le Nouvel Observateur*, 27 Juillet-02 Aout 1995.
- ADLER Laure, «Apologétique d'Olivier Py », *Scènes*, 20 Juillet 1995, p.6.

3) **Documents audio-visuels**

- *Vie et mort de l'image*, un film de Régis Debray, réalisé par Pierre Desfons. - Production : La Sept Arte, France 2, Ina, CinéTévé, 1995. - Vidéo numérisée, 90 minutes. (D'après le livre de Régis Debray intitulé aussi *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, 526p). Disponible à la bibliothèque du Centre Georges Pompidou à Paris.

- Coffret de 8 DVD, Collection COPAT, 8 films présentés au Théâtre du Rond-Point, sous le titre d'*Olivier Py* :

1- *La Grande parade d'Olivier Py*, Documentaire de Gilles Ivan et Vitold KRYSINSKY, filmé en avril, mai et juin 2006 au théâtre du Rond-Point à Paris.

2- *Les Vainqueurs I, II et III*, (3films en 3 DVD), production du Centre Dramatique National/ Orléans-Loiret Centre, Résidence de création à la ferme du Buisson. Scène Nationale de Marne La Vallée. Avec le soutien du Théâtre National Populaire- Villeurbanne et du Ministère de la Culture (aide à la création). Création de l'intégrale le 9 avril 2005 au théâtre National Populaire à Villeurbanne. Présentée au Théâtre du Rond-Point à partir du 29 avril 2006 et filmée en mai 2006.

*) Accompagne le film une interview de Philippe Jousserand avec Olivier Py (durée : 15min) Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. Dvd Théâtre du Rond-Point.

3- *Illusions comiques*, production du Centre Dramatique National/ Orléans-Loiret Centre, Coproduction Théâtre du Rond Point. Avec le soutien de la fondation BNP Parisbas, de la région Centre et du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques, DRAC et Région P.A.C.A. Créé le 29 mars 2006, au Centre Dramatique National à Orléans et présenté au Théâtre du Rond-Point à partir du 10 mai 2006 et filmé en mai 2006.

- *) Accompagne le film une interview de Philippe Jousserand avec Olivier Py (durée : 17min) Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point.

4- *Epître aux jeunes acteurs, pour que la parole soit rendue à la parole*, du Centre Dramatique National/ Orléans- Loiret Centre-Coproduction : Théâtre du Jour- Lyon. Créé le 26 AU Th2âtre du Rond-Point et filmé le 17 mai 2006.

- *) Accompagne le film une interview de Philippe Jousserand avec Olivier Py (durée : 12min) Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point.

5- *Contes de Grimm, La Jeune Fille, le diable et le moulin et L'eau de la vie* du Centre Dramatique National/ Orléans- Loiret Centre- Coproduction La Comète- Scène Nationale de Châlons-en-champagne. Avec le soutien de la Fondation BNP Parisbas et de la SPEDIDAM. Créé le 31 janvier 2006 au Centre Dramatique National à Orléans, présenté au Théâtre du Rond-Point à partir du 25 avril 2006 et filmé en mai 2006.

- *) Accompagne le film une interview de Philippe Jousserand avec Olivier Py (durée15min) Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point.

6- *Chansons du Paradis perdu, Le Cabaret du Rond-Point*, du Centre Dramatique National/ Orléans- Loiret Centre. Avec le soutien de la SACEM. En partenariat avec FNAC Champs-Élysées. Présenté au théâtre du Rond-Point à partir du 11 mai 2006 et filmé le 19 mai 2006.

- *) Accompagne le film une interview de Philippe Jousserand avec Olivier Py (10min) Réalisation : Gilles IVAN, Son : Leny ANDRIEUX, Post production Playtime-Films, COPAT.2006. dvd Théâtre du Rond-Point.

4) Textes théâtraux d'autres auteurs cités dans la thèse

-
- Claudel Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, 501p.
- Claudel Paul, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, 150 p.
- Gabily Didier-Georges, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud Papiers, 1995, 175p.
- Gabily Didier-Georges, *Violences*, Arles, Actes Sud Papiers, 1992, 143p.
- Genet Jean, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, Folio, 1979, 160 p.
- Genet Jean, *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, Folio, 1978, 113 p.
- Genet Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982, 305 p.
- Genet Jean, *Notre-Dame-des-Fleur*, Paris, Gallimard, Folio, 1976, 384 p.
- Genet Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, 276 p.
- Genet Jean, *Le Condamné à mort*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, 130 p.
- Genet Jean, *Quatre heures à Chatila*, Equilibri, 2002, 64p.
- . Genet Jean, *Haute surveillance*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, 128 p.
- Koltès Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1987, 60 p.
- Koltès Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1990, 125p.
- Koltès Bernard-Marie, *La Nuit juste avant la forêt*, Paris, Minuit, 1988, 62 p.
- Kubin Alfred, *L'Autre côté*, Corti, 2000, 377 p.
- Lagarce Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, 138 p.

- Molière, *Le Misanthrope*, Paris, Gallimard, Folio, 2013, 240p.
- Molière, *L'Impromptu de Versailles*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, 128 p.
- Molière, *L'Ecole des femmes*, Paris, Pocket, 2005, 124p.
- Montherlant Henry de, *La Reine morte*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, 192.p.
- Novarina Valère, *Devant la parole*, Paris, POL, 2010, 208 p.
- Novarina Valère, *Le Repas*, Paris, POL, 2013, 140 p.
- Shakespeare William, *Roméo et Juliette*, Paris, Pocket, 2005, 134 p.
- Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, Paris, Corti, 2002, 194 p.
- Villiers de L'Isle Adam Auguste de, *Axel*, Paris, Plasma, 1980,271p.
- Vinaver Michel, *La Demande d'emploi*, Paris, L'Arche, 1997, 104 p.
- Vinaver Michel, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, Répliques, 1993, 268 p.
- Vinaver Michel, *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche, 2010, 288 p.
- Vinaver Michel, *Nina c'est autre chose*, Paris, L'Arche, 1997, 77 p.
- Vinaver Michel, *Dissident il va sans dire*, Paris, L'Arche, 1997, 77 p.

B) Textes critiques

1) Sur le théâtre

a) Ouvrages

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2001, 506 p.
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes II*, Paris, L'Age d'Homme, 1895-1905, 492p.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2005, 251p.
- ASLAN Odette, *L'acteur au XXe siècle*, Paris, Seghers, 1974, 398p.
- *L'Assemblée théâtrale*, Paris, L'Amandier, CL2, 2002, 137p.

- AZAMA Michel (dir.), *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000. I. Continuité et renouvellements*, Paris, Théâtrales, CNDP, 2003, 350 p.
- BABLET Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, 443p.
- BABLET Denis, JACQUOT Jean, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS, Paris, 1971. 407p.
- BABLET Denis, *Tadeusz Kantor, Le théâtre de la mort*, Paris, L'Age d'Homme, 2004, 292p.
- BABLET Denis, *Joseph Svoboda*, Paris, L'Age d'Homme, Théâtre XXe SIECLE, 2004 238p.
- BABLET Denis, Odette ASLAN, *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, CNRS, Arts du spectacle, 1985, 385p.
- BANU Georges, *Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2005, 442p.
- BANU Georges, *Miniatures théoriques*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2009, 148p.
- BANU Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 1995, 109 p.
- BANU Georges, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, 158p.
- BANU Georges, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2001, 159 p.
- BANU Georges, *Nocturnes, Peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, Adam Biro, 2005, 158p.
- BANU Georges, *Yannis Kokkos, Le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1989, 211p.
- BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, 358 p.
- CHEKHOV Michael, *Etre acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, 241p.
- CHEKHOV Michael *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1997, 249p.

- CLAUDEL Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard (nrf), 1969, 251 p.
- COPFERMANN Emile, *La mise en crise théâtrale*, Paris, F. Maspero, 1972, 245p.
- CORVIN Michel et ANCEL Franck, *Autour de Jacques Polieri*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004, 123p.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Belval, Circé, 1999, 237p.
- BARBERIS Isabelle et PECORARI Marie, *Kitsch, et théâtralité, effets et affects*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, 224p.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, 254p.
- BERNARDY Michel, *Le jeu verbal*, L'Aube, 1994, 209 p.
- BOUCRIS Luc, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Paris et Montpellier, L'Entretiens /Adapt, ExMachina, 2009, 140p.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est ce que le théâtre*, Paris, Folio, 2006,1050p.
- BRAUNSCHWEIG Stéphane, *Petites portes. Grands paysages*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2007, 312p.
- BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, 363p.
- BRECHT Bertolt, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, 235p.
- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre, suivi d'additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1970, 119p.
- BROOK Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud-Papier, 1991, 100p.
- BROOK Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, Essais, 2003, 181p.
- BROOK Peter, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 2004, 340p.
- DANAN Joseph, RYNGAERT Jean Pierre, *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, DUNOD, 1997, 186p.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, 1992 [1967], 209 p.
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, 190p.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien, Entretien sur le fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981, 191p.
- DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, 183 p.
- DORT Bernard, *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, 263 p.

- DUMUR Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, 2010 p.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, Libelles, 2007, 313p.
- DUPONT Florence *Le théâtre Latin*, Paris, Armand Colin, 1999, 176 p.
- FIX Florence, *La violence au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, CNED, puf, 2010, 180 p.
- FOUQUET Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant même, Instant scène, 2005, 366p.
- GARBAGNATI Lucile et MORELLI Pierre, *Théâtre et nouvelles technologies*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, (col.) Ecritures, 2006, 212p.
- GUENOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, Poche, 1998, 159 p.
- HELBO André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007, 199p.
- HELBO André, *Les mots et les gestes, Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, 117 p.
- KLOTZ Volker, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre contemporain*, Belval, Circé, Penser le théâtre, 2005, 277p.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, (trad.) Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307p.
- MARISSSEL André, *Beckett*, Classiques du XXème siècle, Paris, Editions Universitaires, 1972, p 126.
- MAURIN Frédéric, *Robert Wilson, Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 2010, 284p.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan L'univers théâtral, 2006, 210 p.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre, Tome III, 1930-1936*, Paris, L'Age d'Homme, 1980, 271p.

- MNOUCHKINE Ariane et PASCAUD Fabienne, *L'art du présent*, Paris, Plon, 2005, 244p.
- MORETTI Jean Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le livre de poche, Références, 2001, 321p.
- NAVARRE Octave, *Le théâtre grec*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1975, 280p.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447p.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 2012, 431p.
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007, 331p.
- PAVIS Patrice, *Voix et images de la scène, Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340p.
- PAVIS Patrice *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 2007, 484p.
- PICON-VALLIN Beatrice (dir.), Les voies de la création théâtrale N°21, *La scène et les images*, Paris, CNRS, Arts du spectacle, 2002, 404p.
- PLASSARD Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, 371p.
- PRADIER Jean Marie, *La scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, 352p.
- *Produire la création*, Bayeux, Editions noÿs, 2007, 126p.
- PRONKO. Leonard. C, *Le théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, trad. Marie-Jeanne LEFEVRE, Paris, Denoël, 1963, 269p.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, 205p.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006, 169p.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, NATHAN, 2000, 168p.

- RYNGAERT Jean-Pierre et MARTINEZ Ariane (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Théâtrales, 2011, 169p.
- SALLEE André, *Les acteurs français*, Paris, Bordas, 1988, 255p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtre du Moi, théâtre du monde*, Rouen, Médiane, 1995, 360p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame, Ecritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, Poche, 198, 212p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, Poétique, 2012, 402p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, Penser le théâtre, 2004, 141p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, Textes sur le théâtre, 1992, 166p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Je vais au théâtre voir le monde*, Paris, Gallimard Jeunesse, Chouette Penser, 2008, 112p.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), assisté de NAUGRETTE Catherine, KUNTZ Hélène, LOSCO Mireille, LESCOT David, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, Poche, 2005, 249 p.

- SARTRE Jean Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 1992. 440p.
- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1975, 190p.
- SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, 301p.
- STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1988. 332p.
- SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, Lettres sup, 2007, 227p
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, Penser le théâtre, 2006 [1956], 163 p.

- TACKELS Bruno, BANU Georges, *Le Cas Avignon, regards critiques*, Vic-la-Gardiole, Entretemps, 2005, 272p.
- THOUVENIN Pascale, (dir.) *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel, mis en scène par Olivier Py*, Strasbourg, Poussière d'Or, 2006, 266p.
- TOVSTONOGOV Gueorgui, *Quarante ans de mise en scène*, Moscou, Les éditions du progrès, 1976, 396p.
- UBERSFELD Anne, - *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, Memo, Lettres, 1996, 87p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, l'école du spectateur*, Paris, BELIN, 1996, 237p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Paris, BELIN, 1996, 318p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. le dialogue de théâtre*, Paris, BELIN, Lettres sup, 1996, 217p.
- VALENTIN François-Eric, *Lumière pour le spectacle*, Brest, Librairie théâtrale, 2010, 368 p.
- VINAVER Michel, *Ecrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 2002, 321p.
- VINAVER Michel, *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998, 255p.
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, BABEL, 1993, 922p.
- VINAVER Michel, *Iphigénie Hôtel*, Arles, Actes Sud, Répliques, 1993, 268p.

b) Périodiques

- *Alternatives théâtrales*, n° 110-111, Krzysztof Warlikowski, *Fuir le théâtre*, Bruxelles, Octobre 2011. 112p.
- *Carnet*, n°8 (Spécial Olivier Py), Paris, Théâtre du Rond-Point, avril-juin 2006.
- Dossier « Arthur Adamov », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 26, POL, Hiver 1997-1998, 127 p.
- *Europe*, n° 24 (Michel Vinaver), avril 2006, 380 p.

- *Jeu n° 45, La trilogie des dragons*, Montréal-Québec, éditions Les cahiers de théâtre jeu 4^{ème} trimestre 1987, 240p.
- *Théâtre aujourd'hui*, n° 5 (Koltès – Combats avec la scène), CNDP, 1^{er} trimestre 1996, 200 p.
- *Travail théâtral*, n° 22, La Cité, janvier-mars 1976, 144 p.
- *Travail théâtral*, n° 28-29, La Cité, juillet-décembre 1977, 224 p.

2) Esthétique et histoire de l'art

- BADIOU Alain *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie nationale, 1990,133p.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, (1923-1929), trad. O.Hansen-Love, J.Lacoste et C. Fronty, Paris, Minuit, Le sens commun , 1972, 362p.
- DECLERC Gilles, *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008, 272p
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, Critiques, 1992, 208p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, Le temps des images (nrf), 2007,404p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2002, 592p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, Critiques, 1990, 333p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2003, 235p.
- FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème Siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 266p ;
- FRIED Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, essais, 1990 [1980], 265 p.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan Université, fac. Littérature, 1992, 205p.

3) Philosophie et sciences humaines

- AGAMBEN Giorgio, *Stanze*, Trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, poche, Petite Bibliothèque, 2009, 279p.
- AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, La librairie du XXIème siècle, 1990, 119 p.
- ALLOA Emmanuel, *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, Perceptions, 2010, 304p.
- ARISTOTE, *Poétique*, Odette Bellevenue et Séverine Auffret (trad.), Paris, Mille et une nuits (Fayard), 1997, 95p.
- ARIES Philippe, *L'homme devant la mort1, Le temps des gisants*, Paris, Seuil, Poche, 1985, 304p.
- ARIES Philippe, *L'homme devant la mort 2, la mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1985, 343p.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1978, 288 p.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 2004. 343p.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, essais, 1985, 336p.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, Folio, essais, 2008, 526 p.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Champs, 1995, 187p.
- DIEUZAYDE Louis, *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, éditions de l'Université de Provence, 2005, 235p.
- DJEDIDI Hafedh, *Le triangle des passions*, Hammam Sousse(Tunisie), Dar el Mizen, 2005.
- FLUSSER Vilem, *Pour une philosophie de la photographie*, (trad.) Jean Mouchard, Belval, Circé, 1996, 87p.
- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004, 197p.

- GOLIOT-LETE Anne, VANOY François, LE MEE Isabelle-Cécile, JOLY Martine, LANCIEN Thierry, *Dictionnaire de l'Image*, Paris, Vuibert, 2006, 373p
- HEGEL, G.W.H, *Encyclopédie des sciences philosophiques, III. Philosophie de l'esprit* (1817), trad. B. Bourgeois. Paris, Vrin, 1988. 2032p.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Poche 1974, 640 p.
- LE BRETON David, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003 [1992] ,328 p.
- MERLAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.
- MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, 126 p.
- MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2003,264 p.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, 271p.
- RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 74p.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145p.
- ROSSET Clément, *L'INVISIBLE*, Paris, Minuit, 2012, 96p.
- RYKNER Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, 318 p.
- THIBAUDAT Jean-Pierre, *Où va le théâtre*, Paris, Hoebeke, 1999, 94p.
- ZERI Federico, *Derrière l'image*, Paris, Rivages, 2001, 272p.

Sites Internet

Sélection de sites fournissant des informations et des documents sur Olivier Py :

- Festival d'Avignon

<http://www.festival-avignon.com>

- Bibliothèque nationale de France, data.bnf.fr

http://data.bnf.fr/12265840/olivier_py/

- Institut national de l'audiovisuel

<http://www.ina.fr>

- Les Archives du spectacle

<http://www.lesarchivesduspectacle.net>

- Mascarille : Emile Zeizig, photographe du spectacle vivant

<http://www.mascarille.com>

- Mascarille : la base de connaissance du théâtre

<http://www.mascarille.fr/index.php?/liste-pieces&auteur=9449>

- Théâtre contemporain

<http://www.theatre-contemporain.net>

- Odéon - Théâtre de l'Europe

<http://www.theatre-odeon.eu>

Annexes

1) Tableau des photos et figures.

Nous voudrions signaler que toutes les photos sont des prises de vue réalisées par le photographe Alain Fonteray et existent toutes dans son ouvrage intitulé : *Olivier Py, épopées théâtrales*. Toutes les autres images, sous-titrées (figures), sont des captations-écrans sélectionnées et tirées à partir des DVD de la création filmique réalisée par Vitold Krysinsky dans la Collection Copat sous la direction du Théâtre du Rond-Point et intitulée *Olivier Py*. La création filmique est sous forme d'un coffret de 8 DVD et produite par le Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre. Création de l'intégrale le 9 avril 2005 au Théâtre National Populaire à Villeurbanne

Figures	Photos
<p>Fig 1 (p.139.) : Bruno Sermonne dans le rôle du Général, portant le masque et Frédéric Giroutru dans le rôle de Septime dans <i>Les Vainqueurs</i>. Cette scène rappelle et renoue avec le culte de Dionysos par l'emploi de plusieurs outils de la cérémonie grecque comme on pourrait l'imaginer : le masque, la couronne de raisins (référence au vin).</p> <p>Fig 3 (p.139) : D'autres emplois des objets et costumes nous rappellent la fête du Cômpos grec : le phallus sculpté et agrandi comme signe de fécondité et de jouissance sexuelle,, le jeu du cithare entre les mains d'Olivier Balazuc (Parnasse), le costume de celui-ci, la robe du personnage du Général, le travestissement de Cythère joué par Christophe Maltot, le chant et la poésie... Cette image renforce l'aspect cérémoniel et spectaculaire du théâtre d'Olivier Py.</p> <p>Fig 4, 5, 6 et 7 (pp.180-181.): Ces images sont successives et rangées par ordre dans l'écoulement du temps. L'idée de les rassembler successivement c'est d'expliquer comment la scène tournante intervient d'une manière implicite dans le jeu de rapprochement-distanciation entre les deux personnages de Ferrare (joué par Nadhim Boudjenah) et d'Axel (Ch. Maltot). La scène tournante intervient comme actrice invisible et comme témoin du pathos éprouvé par les deux personnages.</p>	<p>Photo.1. de couverture et Photo 18 p.386. sont les mêmes) : Gilbert Beugnot joue le personnage de L'Urbaniste. Cette photo représente bien l'importance du regard et met en relief l'état du personnage dans le moment de la perte : perte de la lumière, perte de son métier, perte de la vie tout entière quand il perd ses yeux. Georges Didi-Huberman dans <i>Ce que nous voyons ce qui nous regarde</i> parle de ce phénomène de l'aveuglement comme temps décisif de voir l'invisible. Selon lui on ne voit que les yeux fermés. Voir c'est « perdre » et prendre le risque de ne rien voir ou de voir la mort. Justement, c'est à ce moment précis de perte que l'Urbaniste, dans cette photo découvre, pour la première fois, que tout est image et qu'en dehors de l'image il ne peut pas vivre.</p> <p>Photo2 (p.29.) : Dans le rôle de Matamore, Philippe Girard explique le phénomène du jeu théâtral et du rôle de l'acteur dans l'espace en établissant des rapports multiples avec les objets ; la servante, l'échelle, le carré dessiné... Dans le rôle des spectateurs, Roméo et Juliette on trouve Emmanuel Salinger et Claude Perron.</p> <p>Photo 3 (p.131.) : prise de la pièce <i>L'Apocalypse joyeuse</i> : elle représente l'emploi fréquent du mannequin dans le théâtre de Py comme forme objet qui se substitue au corps humain.</p>

Fig 8(192) : *Les Vainqueurs, Les Etoiles d'Arcadie*, Acte III, Scène I. Le personnage de Nathan (joué par Thomas Matalou) utilise l'objet du mannequin, l'embrasse d'abord puis le montre au public comme signe de la mort du corps humain. Il y a dans ce geste une préférence de l'objet à l'humain qui porte un faux masque et une fausse apparence. La nudité de Nathan, le sang qui coule et la posture de son corps pourraient bien nous évoquer un registre religieux. Nathan qui se sacrifie pour son peuple est à l'image du Christ qui se sacrifie pour l'humanité. La présence de la musique de Stéphane Leach renforce la peinture de l'image avec le son du piano.

Fig 9 et 10 (p.200.): La première image illustre le moment du passage de la scène 3 à la scène 4. Les musiciens face au public exhibent au regard tous les instruments utilisés (sauf le piano). **Fig 10** montre un moment au sein de la scène 4 et les musiciens jouent avec les acteurs et participent au déroulement de l'action.

Fig 11(p.219.) : L'image peut nous donner une idée sur ce que c'est que l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud. Elle fait de l'amputation et de la séparation d'un membre du corps, un effet étrange et inquiétant pour celui qui regarde. Le silence dans cette scène renforce la puissance du regard inquiétant.

Fig 12, 13 et 14 (pp.240-241.): Les comédiens Olivier Balazuc, Michel Fau et Philippe Girard établissent un rapport avec les spectateurs et font des mots écrits sur les pancartes l'élément intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs pour mieux identifier les personnages. Les

Photo 4 et 5 (pp.143-144.) : Portrait de Bruno Sermonne dans le rôle de l'Urbaniste, dans *La Servante. La Panoplie du squelette*.

Ces deux images illustrent ensemble le maquillage du portrait du personnage de l'Urbaniste dans deux moments successifs. Le mouvement montre la cinétique du corps parlant. Le flou renforce cette tension intérieure qui gagne le corps du comédien et exhibe au regard l'importance du dédoublement psychique qui exprime la crise de l'artiste face à son œuvre.

Photo 6 (p.154.) :

: N.B : Les spectateurs dans cette photo sont des spectateurs par rapport à la troupe de Matamore. Ils sont (de gauche à droite) Arnolphe (joué par Patrick Zimmermann), Myrowska (Frédérique Ruchaud) et Agnès (Céline Chéenne). Les personnages en squelettes sont Matamore (Pierre Baillot), Reine (Anne Bellec) et le Fou Tiroir (Michel Fau). Le décor qui existe représente l'espace fictif que raconte Matamore dans son Théâtre de Radeau.

Photo 7 (p.155.) : La photo met en relief le contraste du Noir et Blanc et montre la transcription graphique des mots, leur présence et leur participation au jeu et à la scénographie. Les enseignes et les pancartes sont indispensables au théâtre de Py. Selon Alain Fonteray elles suggèrent une sonorité dans l'image ou dans la photo. La servante comme instrument incarne tout le visible dans ces deux scènes

pancartes participent, ainsi, à l'évolution et au déroulement des actions.

Fig 15 (p.241.) : C'est une image panoramique qui montre la communication interactive entre la scène et la salle, entre les comédiens et les spectateurs. L'espace du jeu envahit l'espace des spectateurs et le jeu a tendance de se libérer de la scène et de gagner tout l'espace de l'édifice théâtral.

Fig 16 (p.242.) : La pancarte portant les mots « prenez ce cœur » montre que les mots et la parole résistent à la mort. Le corps de « Ferrare » peut mourir mais l'œuvre de l'artiste, le poème écrit, les mots qu'il invente restent tous éternels et résistent à la désuétude.

Fig 17, 18, et 19 (pp.318-319.) : Les images de cette scène pourraient être représentatives de l'état de ruine que témoigne le monde actuel. La destruction et la faillite de l'entreprise culturelle, économique et sociale dont souffre le poète. Le positionnement du lit et des quelques objets dans l'espace et dispersés entre la scène et l'avant scène, entre haut et bas, entre ordre et désordre explique bien cette image de ruine qui gagne la mémoire et l'imaginaire du spectateur.

c'est elle qui est l'emblème de toute visibilité et de tout imaginaire.

Photo 8 (p.162.) : *La Panoplie du squelette*, Acte II Yvette Petit dans le rôle de Tante Jaja, William Nadylam Ytonda dans le rôle de Nour et Michel Fau dans le rôle du Fou Tiroir (dans cette photo il joue le personnage de la Marchande dans le théâtre de Matamore)

Photo 9 (p.163.) : De gauche à droite les comédiens sont : Mathias Mlékuz dans le rôle de Verdun, Philippe Lehembre dans le rôle du Vieil homme (Le Père de Juliette), Antoine Fayard, dans le rôle du Fou Tiroir, et Dominique Parent dans le rôle de Mercutio. Les torsos nus, le crâne rasé, les godillots, la bâche jetée sur scène, le sang qui coule du visage du Vieil homme, le contraste entre les costumes bien faits et la nudité des deux autres corps et l'espace pourraient être des éléments essentiels à l'art kitsch, l'art du mauvais goût.

Photo 10 (p.243.) :

Ca ne finira jamais, un autre exemple d'enseigne graphique. Scène d'exposition, *Ouverture, Incitation suprême*, dans la chambre de Marthe, joué par Irina Dalle. Marthe rencontre l'Ange Pascual, joué par le comédien Etienne Lefoulon. La lumière de la servante et la transcription graphique en haut annoncent le déclenchement d'une action basée sur la parole (mots) et sur le regard (opsis).

Photo11 (p.247.):

L'idée de montrer cette photo prise de la pièce *L'Apocalypse joyeuse*

c'est de montrer l'importance des enseignes graphiques et le lit qui représentent des composantes répétitives et toujours d'emploi fréquent dans le théâtre de Py. La présence des mots même quand le silence règne au moment du deuil : mots, servante, lit, crâne ou squelettes sont toujours présents sur scène.

Photo 12 (p.294.): Marthe (joué par Irina Dalle) accueille dans son jardin les animaux comme des invités qui représentent l'univers. Alain Fonteray voudrait mettre en relief le point de fuite qui fait du personnage le centre de gravité de tout l'espace et crée une mise en perspective au niveau du cadre de la photo.

Photo13 (p.322.) : Antoine Fayard dans le rôle du Fou Tiroir regarde le dehors de l'espace à travers une fenêtre murée. Elizabeth Mazev dans le rôle de La Clownesse Oh Là Là assise le regard au sol. C'est une scène très dense de visualité. La question du regard est très violemment posée mais discrètement, sans le dire. Le jeu de caché-montré, visible-invisible et dehors-dedans impose le problème du visible afin de bouleverser le regard du public.

Photo 14(p.345.) : Le costume noir du squelette comme allégorie de la mort accentue le jeu masqué et met en tension l'illusion contre la réalité.

Photo 15 (p.351.) : Michel Fau dans le rôle du Fou Tiroir, Pierre Baillot dans le rôle de Matamore embrassant Myrowska jouée par Frédérique Ruchaud. Reine, jouée par Anne Bellec les surprend en arrière plan.

Scène du voilé découvert, ou du caché mis à nu par le regard de Reine.

Photo 16 (p.382.) : Philippe Girard, dans le rôle de Matamore chef de troupe. Il dirige La Clownesse Oh Là Là (jouée par Elizabeth Mazev) et Le Fou Tiroir (joué par Antoine Fayard).

Photo 17 (p.386.) : Gilbert Beugniot dans le rôle de l'Urbaniste. Cette photo met en lumière l'acte de regarder comme inquiétant. L'espace quasiment vide que représente la photo crée une profondeur du champ par rapport au sujet et accentue, ainsi, le sentiment d'étrangeté exprimé par le visage du comédien. Le sens de la perte et du néant concrétise le vide qui remplit la photo.

Photo de couverture (de dos).

Jeanne Balibar jouant le rôle de Prouhèze dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène par Olivier Py, le 20 Septembre 2003 au Centre dramatique national d'Orléans-Loiret-Centre.

TABLE DES MATIERES

Dédicace	3
Remerciements	4
Avertissement	5
Sommaire	6
Introduction	8
Première partie :	
Le texte d'Olivier Py : Poème épique ou drame poétique ?	18
I) Le texte et les didascalies dans l'écriture d'Olivier Py	26
1) Les didascalies entre présence et absence	37
2) Le monologue et le dialogue entre « dire » et « faire »	46
II) L'image du personnage :	
« Je » est « Moi-même », « Je » est un autre	61
1) Le rapport des forces dans le triangle des passions	69
2) Le carré des quatre points de l'Univers (Nour, Uzza, Pierre, Oreste)	95
III) Le système allégorique dans l'œuvre de Py	110
1) Allégorie baroque et symbole : exemples et modes de fonctionnement	112
2) Dramaticule et intermède : écriture de l'image ou image de l'écrit enchevêtré ?	116
Conclusion	122

Deuxième partie :

La scénographie et l'écriture scénique dans le théâtre d'Olivier Py	127
I) Le corps visible : l'acteur et son double	130
1) Masque et maquillage : imago de l'absent rendu présent.....	135
2) Le corps kitsch et l'art du mauvais gout.....	158
3) Le corps cadavre : emblème du drame baroque	167
II) Le dispositif scénique ou l'écriture scénographique	174
1) Les décors mobiles : un espace éclaté pour des histoires sans fin .	174
2) La musique et l'espace acoustique	186
3) Les lumières entre clair et obscur.....	202
III) L'objet théâtral : le passage de la fonction à l'esthétique	215
1) La scène encombrée : (déséquilibre d'un système de signe)	216
2) L'ampoule, objet indispensable à toute image : signe complexe ou simple instrument ?	229
3) L'écriteau et la graphie scénique : mot ou image ?.....	236
Conclusion	249

Troisième partie.

Le visible n'est pas lisible. Possibilité de correspondance entre le mot et l'image	254
I) Les limites du signe et l'au-delà de l'écrivain.....	255
1) La crise du « signifié », le spectateur émancipé.....	257
2) L'image « pensive » et l'intolérable dans/de l'image	275
II) L'inévitable transport du <i>logos</i> à l'<i>opsis</i> : savoir sans voir ou voir sans savoir ?	288
1) La dialectique fondamentale entre visible et invisible	288

2) Distorsion de l'écriture et déconstruction de la scène : images de ruine ou ruines de l'image ?.....	307
III) Le « dehors » que nous voyons, le « dedans » qui nous regarde.....	326
1) La « forme intense » entre présence et absence : figurabilité entre visuel et exégèse	327
2) L'image de la Mort entre le visible et l'indicible dans le théâtre de Py.....	345
3) Photographier le théâtre d'Olivier Py.	378
Conclusion partielle.....	396
Conclusion générale	402
Bibliographie	414
Annexes	431
Table des matières.....	438

« Il n'y a pas d'image au théâtre. Il est l'invisible qui vient dans l'image et l'indicible qui vient dans la parole ». Voilà comment Olivier Py, définit le théâtre, texte et représentation. L'étude de l'image dans le théâtre d'Olivier Py est une réflexion sur l'évolution du texte dramatique contemporain et sur le processus d'exercice du regard d'un spectateur qui se trouve au carrefour des différentes esthétiques traditionnelles et modernes. L'émigration de l'image du texte à la scène demeure la question qui bouleverse tout le processus de la création théâtrale, aussi bien sur le plan théorique que pratique.

Le poème écrit n'est plus seulement une organisation cohérente d'actions accomplies mais, aussi, l'espace où l'écriture permet le transport du logos à l'opsis. La scène devient, ainsi, l'espace dialectique du partage du sensible entre acteur et spectateur, scène et salle, réel et virtuel, visible et invisible...

Bref, le théâtre d'Olivier Py est l'univers des images qui se manifestent en présence réelle, « comme en état de grâce », mais qui, rapidement, deviennent fugaces, figures, simulacres, comme des spectres qui se dérobent.

There is no image to the theater. It is the invisible which comes in the image and the unspeakable which comes in the word » Here is how Olivier Py, defines the theater, the text and the representation. The study of the image in the theater of Olivier Py is a reflection on the evolution of the contemporary dramatic text and on the process of exercise of the look of a spectator who is in the crossroads of the various traditional and modern esthetics. The emigration of the image of the text in the podium raises the question which upsets all the process of the theatrical creation, as well on the theoretical plan that has a practice.

The written poem is not any more only a coherent organization of accomplished actions but, also, the space where the writing allows the transport of the logos to the opsis. The scene becomes, hence, the dialectical space of the sharing of the sensitive between actor and spectator, stage and room, real and virtual, visible and invisible ...

Concisely , the theater of Olivier Py is the universe of the effigies which show themselves in real presence, " as in a state of grace ", but which, speedily, become fleeting , figures, enactments, as spectres which get away.

"لا توجد صورة في المسرح. المسرح هو اللامرئي في الصورة والمسكوت عنه في الكلام". هكذا يعرف أوليفي بي المسرح نصًا وركحًا. إن دراسة الصورة في مسرح أوليفي بي هي تفكير في تطوّر الكتابة الدرامية المعاصرة وفي كيفية تقبل المتفرج للعرض المسرحي كإجراء سمعي وبصري يجد نفسه اليوم في مفترق طرق رسمته مختلف الجماليات التقليدية والحديثة. هجرة الصورة من النص إلى الخشبة هي مسألة باتت اليوم تُربك مجمل مراحل الخلق المسرحي على المستويين: النظري والتطبيقي. النص المكتوب لم يعد مقتصرًا فقط على نظام متجانس بين مختلف الأفعال المنجزة بل يتجاوزه لتصبح الكتابة فضاء يمهد لنقل جذرية من اللغوي إلى المرئي، فتصبح الخشبة، آن ذاك، فضاء لجدلية تشاركية بين الممثل والمُشاهد، بين الرّكح والقاعة، بين الواقعي والإفتراضي، بين المرئي واللامرئي. إن مسرح أوليفي بي هو فضاء الصورة المنبثقة عن حضور واقعي، ولكن سرعان ما تختفي لتعود بألوان مختلفة وتبلّورات جديدة تتراوح بين أجسام وأجسادٍ وأطيافٍ وخيالاتٍ.