



**SAFARA**

**Revue internationale de  
langues, littératures et cultures**

UFR de Lettres et Sciences Humaines  
Université Gaston Berger de Saint-Louis  
**ISSN: 0851-4119**

**N°15  
2016**

**SAFARA N° 15/2016**

Revue internationale de Langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,  
BP 234 Saint Louis, Sénégal  
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884  
E-mail : [omar.sougou@ugb.edu.sn](mailto:omar.sougou@ugb.edu.sn) / [mamadou.ba@ugb.edu.sn](mailto:mamadou.ba@ugb.edu.sn)

**Directeur de Publication**

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

**COMITE SCIENTIFIQUE**

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)

**COMITE DE RÉDACTION**

Rédacteur en Chef :	Badara SALL, UGB
Corédacteur en Chef :	Babacar DIENG, UGB
Relations extérieures :	Moussa SOW, UGB
Secrétaire de rédaction :	Mamadou BA, UGB

**MEMBRES**

Abdoulaye	BARRY (UGB)	Maurice	GNING (UGB)
Khadidiatou	DIALLO (UGB)	Fallou	NGOM (USA)
Oumar	FALL (UGB)	Ousmane	NGOM (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2016

**ISSN 0851- 4119**



## SOMMAIRE

An Afrocentric and Feminist Analysis of the Issue of Race and Subalternity in Emecheta's *Second Class Citizen* ..... 1

### **COULIBALY Aboubacar Sidiki**

Le dispositif scénique ou l'écriture scénographique dans *Les Vainqueurs* d'Olivier PY ..... 17

### **Ignace Bassène**

La mythologie et son expression poétique dans *Les Amours* de Ronsard..... 37

### **Tafsir Mamour BA**

*L'île de Bahila* de Cheik Aliou NDAO ou une pédagogie de la révolution..... 47

### **Ibrahima BA**

Duplicidad de la temporalidad y atemporalidad en la trilogía novelesca de Abel Posse sobre la conquista de América: *Daimón*, *Los perros del paraíso* y *El largo atardecer del caminante* ..... 63

### **Ndiro SOW**

La topografía parisiense en *Susana y los cazadores de moscas* y *Laura o la soledad sin remedio* de Pío Baroja ..... 79

### **Ndèye Khady DIOP**

Bible Translation and Feminism in Burkina Faso: Some Reflections drawn from the Dioula and Mooré Biblical Versions ..... 93

### **F. Emilie G. SANON-OUATTARA / André KABORE**

Etude comparative de l'origine des proverbes wolof et anglais ..... 113

### **Astou Diop**

Micro-violences et incidents à l'école : les violences scolaires comme symptômes de la crise d'un modèle éducatif ..... 137

### **Mamadou Lamine COULIBALY**

Adverbe de négation: place et portée stylistico-sémantique dans la phrase ..... 153

### **YAO Kouadio Jean**

L'apport du français à l'enseignement et l'apprentissage de l'anglais ..... 171

### **Youssoupha COULIBALY / Papa Meïssa COULIBALY**

## **Le dispositif scénique ou l'écriture scénographique dans *Les Vainqueurs* d'Olivier PY**

**Ignace Bassène**

Université Gaston Berger de Saint-Louis

### **Résumé**

L'organisation du décor dans une pièce de théâtre est un élément essentiel dans la dramaturgie contemporaine. Aujourd'hui, il est impossible de réaliser une pièce de théâtre sur scène sans le concours d'un scénographe ou d'un directeur de la scène. Son rôle est d'autant plus important pour la compréhension de la pièce par les spectateurs. L'espace scénique 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 chimère. 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. Dans l'œuvre théâtrale d'Olivier Py, l'expression corporelle des comédiens est très significative. Elle occupe la quatrième dimension de l'espace scénique. Les acteurs font corps avec l'espace scénique et le rendent tangible.

**Mots-Clés :** Théâtre, Scénographie, Py.

### **Abstract**

The organization of the scenery in a play is a key element in contemporary dramatic art. Today, it is impossible to play without using a designer or a stage director. His duties are very important in helping the audience understand the play. The theatrical space has its proper language which depends on the context of the fable, the text, the list of characters and the different events of the action. It is an environment which does not involve any dream. It appears as if everything is natural. It recognizes to be itself, that is to say a dramatic space to game. In Olivier Py's theatrical work, the body language of the comedy actors is very significant. It holds the fourth dimension of the dramatic space. The actors form one body with the dramatic space and make it tangible.

**Keywords:** Theatre, Stage design, Py.

### **Les décors mobiles : un espace éclaté pour des histoires sans fin.**

Pierre André Weitz (le scénographe) considère que le changement des décors dans une pièce de théâtre 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 très essentiel pour contenir la fable. Chorégraphe d'espace, Pierre André Weitz se révèle aussi peintre par son talent de maquilleur. Il fait du corps du comédien 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 Pierre André Weitz en ces termes :

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.<sup>1</sup>

Si nous avons évoqué les histoires 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.

L'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que Bakhtine, dans le cas du roman, a nommé une *chronotop*, une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un outil intelligible et concret.<sup>2</sup>

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*<sup>3</sup> 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

---

<sup>1</sup> PY, Olivier. « Etre en état d'image comme en état de grâce », in Olivier Py, *Epopées théâtrales*. Brinon-sur-Sauldre : Grandvaux, 2004, p.8.

<sup>2</sup> PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 2ème édition, 2012, p.159.

<sup>3</sup> BABLET, Denis. *Joseph Svoboda, L'Age d'homme*, Collection théâtre XXe siècle, 2004, p.57.

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.

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 continu 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 Pierre André 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 XX<sup>ème</sup> 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 modelé 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.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.67.

Ce n'est pas par hasard que Pierre André 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 les 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 cinématique 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 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.<sup>5</sup>

Or, ce mouvement technique, depuis Stanislavski dans *Le Mariage de Figaro*<sup>6</sup>, jusqu'au théâtre d'Olivier Py avec Pierre André 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

---

<sup>5</sup> C. STANISLAVSKI, in Denis BABLET. *Joseph Svoboda*, op. cit, p .68.

<sup>6</sup> Spectacle créé le 28 Avril 1927, sur la scène MKHAT en URSS.



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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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

---

<sup>7</sup> PY, Olivier. « Etre en état d'image comme en état de grâce », in, *Olivier Py, Epopée théâtrale, op.cit.*, p. 8.

<sup>8</sup> PY, Olivier. *Les Vainqueurs*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p.155.

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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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.

---

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 157.

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 (...) <sup>11</sup>

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. <sup>12</sup>

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

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>12</sup> BABLET, Denis. *Joseph Svoboda, op.cit.*, p.67.

(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 cinétique 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 nécessaire à l'évolution 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.<sup>13</sup>

Dans toutes les pièces d'Olivier Py, on retrouve cette souplesse du décor, avec les mêmes éléments de décor, les mêmes matières et les mêmes formes. C'est un décor qu'Olivier Py nomme « a-dramaturgique », et qui est valable pour toutes les autres pièces. Alors qu'est-ce qui change, d'une pièce à une autre ? C'est justement le jeu de « Lego » ; c'est cet agencement, cette imbrication, ces relations des différentes formes les unes avec les autres et

---

<sup>13</sup> WEITZ, Pierre André, 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.

leurs déplacements dans l'espace ; un jeu de possibilités des rapports esthétiques entre les différentes composantes.

Cependant les mots déterminent l'utilisation et la signification de chaque morceau de décor dans les différentes représentations. La parole du comédien 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. On passe d'un imaginaire à un autre grâce aux mots et de chaque décor émerge une image nouvelle, une image échelonnée comme la stratification expressive de cette infinité d'espaces à remplir. C'est ainsi qu'Olivier Py explique cette manière de fabrication des décors:

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.<sup>14</sup>

### **La musique et l'espace acoustique dans le théâtre d'Olivier Py**

Dans l'œuvre théâtrale d'Olivier Py, la musique occupe une place essentielle. De même que les acteurs, les musiciens jouent un rôle capital 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 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 André Weitz. Dans *La Servante* c'est Jean Yves Rivaud qui a composé 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 plupart 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

---

<sup>14</sup> PY, Olivier, in Pascal THOUVENIN. *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mise en scène par Olivier Py*, op. cit, p. 245-246.

accompagne l'atmosphère brillante des lumières. Ces instruments au milieu des décors de Pierre André 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.<sup>15</sup>

Dans *Les Vainqueurs*, la musique 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.

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 tout un cortège mené de plusieurs instruments apparaît sur scène, 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, scène 3 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

---

<sup>15</sup> LEACH, Stéphane. Entretien avec H. Mani, Paris : Avril 2012.

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 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.<sup>16</sup>

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 propice pour jouer. Ces moments

---

<sup>16</sup> *Id.*

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 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.<sup>17</sup>

Prenons maintenant un autre exemple, toujours dans *Les Vainqueurs, Les Etoiles d'Arcadie* : Acte III, Scène 1. 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. Simultanément, 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 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.

---

<sup>17</sup> DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture de son*, Klincksieck, Paris : collection 50 Questions, 2006, p. 95.



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) se n'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.<sup>18</sup>

Le choix de ces moments de silence accentue en réalité l'effet d'une écoute qu'on peut appeler l'écoute « désireuse »<sup>19</sup>, c'est-à-dire où le spectateur met en relief un élément dans le tout qu'il regarde. Dans le théâtre de Py la musique 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 »<sup>20</sup>. C'est-à-dire où l'attention auditive et visuelle du spectateur, après avoir été submergée par

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>19</sup> Conférence de Daniel Deshays. *L'image sonore*, du 18 Juillet 2004. Conférence de l'UTSL (Université de tous les savoirs) disponible via : [http://www.canalu.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/l\\_image\\_sonore.1400](http://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_sonore.1400).

<sup>20</sup> *Id.*

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 constatons qu'il y a les deux genres d'écoutes.

Lorsque le pianiste sur scène arrête de jouer et regarde le personnage de Nathan souffrir et gémir avant de mourir, nous pouvons considérer ce moment comme le temps d'une écoute désireuse fournie 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.

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'entretenant. 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.*<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Olivier Py. *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 60.

<sup>22</sup> Kandinsky cité par Jean Jacquot. In *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, p. 257-58.

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 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.<sup>23</sup>

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 scène 3 et du début de la scène 4 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 aux cymbales en cuivre, Olivier Balazuc au grand tambour, Céline Chéenne au saxophone... Ensemble on trouve : deux trompettes, deux saxophones, une clarinette, un tuba, un accordéon et des cymbales en cuivre. On peut se demander pourquoi la 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,

---

<sup>23</sup> DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*, op. cit., p.117.

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.<sup>24</sup>

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 :

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 !<sup>25</sup>

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 souvent. Rarement on voit les musiciens interpréter d'autres rôles ou d'autres façons 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.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris : Flammarion, Libelles, 2007, p.270.

<sup>25</sup> Olivier PY. *Les Vainqueurs*, op. cit., p. 78.

<sup>26</sup> Daniel DESHAYS. *Pour une écriture du son*, op. cit., p.118.

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 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.<sup>27</sup>

Cette idée qui dit 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, scène 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 cherche dans l'espace produit un concert qui provoque la raison et 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.

---

<sup>27</sup> Entretien avec Olivier Py au Théâtre du Rond-Point, *Carnet n°8, Spécial Olivier Py*, Avril-Juin 2006, p.86.

**Bibliographie**

- BABLET, Denis. *Joseph Svoboda, L'Age d'homme*, Collection théâtre XXe siècle, 2004.
- Conférence de Daniel DESHAYS, *L'image sonore*, du 18 Juillet 2004. Conférence de l'UTSL (Université de tous les savoirs) disponible via : [http://www.canalu.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/l\\_image\\_sonore.1400](http://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_sonore.1400).
- DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture de son*, Klincksieck. Paris : collection 50 Questions, 2006.
- DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris : Flammarion, Libelles, 2007.
- Entretien avec Olivier Py au Théâtre du Rond-Point, *Carnet n°8, Spécial Olivier Py*, Avril-Juin 2006.
- Kandinsky cité par Jean Jacquot. In *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris : éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971.
- LEACH, Stéphane. Entretien avec H. Mani. Paris : Avril 2012.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*, Paris : Armand Colin, 2ème édition, 2012.
- PY, Olivier. « Etre en état d'image comme en état de grâce », in Olivier Py, *Epopées théâtrales*. Brinon-sur-Sauldre : Grandvaux, 2004.
- PY, Olivier. *Les Vainqueurs*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2005.
- Spectacle créé le 28 Avril 1927, sur la scène MKHAT en URSS.
- THOUVENIN, Pascale. *Une journée autour du Soulier de satin de Paul Claudel mise en scène par Olivier Py*, (dir.). Strasbourg : Poussière d'Or, 2006.