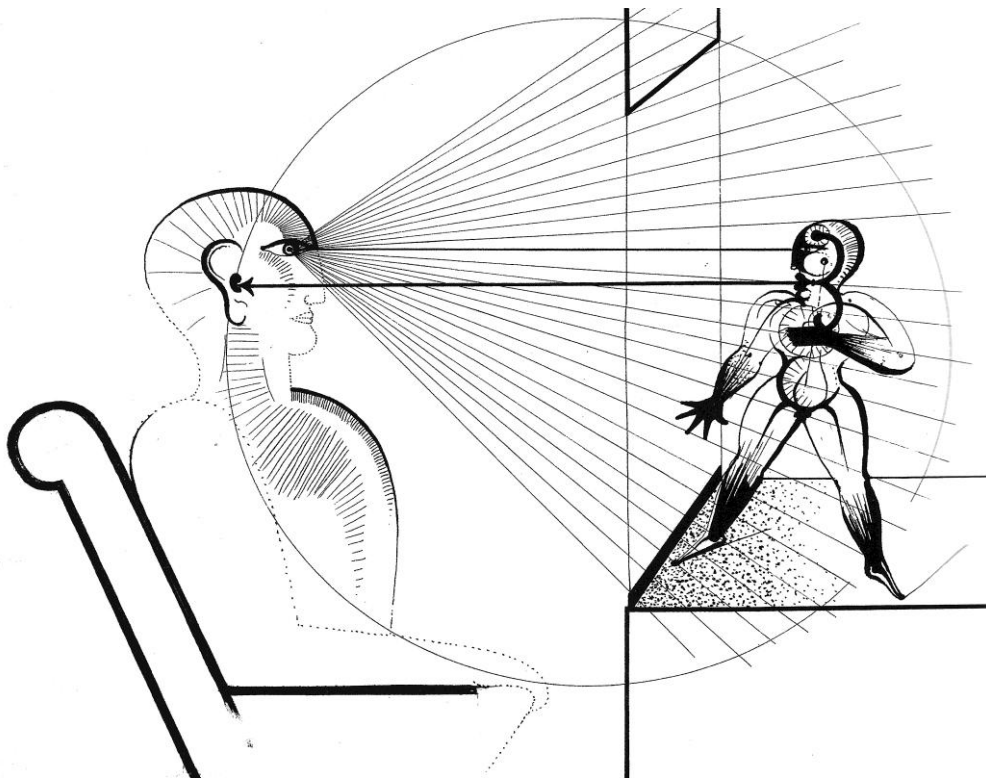


Que peut raconter un comédien par sa position dans l'espace scénique et ses déplacements?

Étude de « Sous l'œil d'Œdipe » de et mis en scène par Joël Jouanneau.



Yan Juillerat

Mémoire version définitive

Le 28 mai 2010

« C'est celui qui ne bouge pas qui conduit à la violence des autres. »

Joël Jouanneau

Illustration de couverture: Oskar Schlemmer
Zuschauer und Schauspieler, 1924 *Spectateur et acteur*

Résumé

Le présent mémoire tente de décrypter le ou les sens que peuvent avoir le placement physique de l'acteur sur une scène et ses déplacements. C'est une chose que chaque metteur en scène et chaque acteur doit, tout au long de sa carrière éprouver selon des techniques plus ou moins scientifiques, plus ou moins instinctives, plus ou moins volontaires. Le but de ce travail n'est pas de donner un outil ultime à chaque praticien du théâtre, mais plutôt de soulever une question et, dans la mesure du possible, donner quelques réponses.

Remerciements

À mon tuteur, Gilles Lambert pour son aide, à Rita Freda pour son investissement et sa patience, à Joël Jouanneau, Jacques Gabel, Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre, Jacques Bonnaffé et Mélanie Couillaud pour m'avoir consacré du temps, au staff du théâtre de Vidy, à Martine Beaulne, à Philip qui m'a beaucoup apporté dans les moments troubles et qui ne m'a jamais rien demandé en retour et pour finir, à Sébastien Barré et Raphaël Heyer qui, dans le peu de temps que je leur ai laissé, ont fait un travail merveilleux.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
I ESPACES EN JEU DANS SOUS L'ŒIL D'ŒDIPÉ	7
I.1 L'ESPACE THÉÂTRAL	7
I.2 L'ESPACE DRAMATIQUE	7
I.3 L'ESPACE SCÉNIQUE	8
I.4 ENJEUX DE LA SCÉNOGRAPHIE.....	10
I.5 PRÉALABLE IMPORTANT DANS UNE SOCIÉTÉ OCCIDENTALE	13
I.6 CONCLUSION DE CHAPITRE.....	14
II. ANALYSE D'EXTRAITS DU SPECTACLE.....	15
II.1 ENJEUX.....	15
II.2 ISMÈNE À COLONE	15
II.2.1 <i>Le premier extrait</i>	15
II.2.2 <i>Deuxième extrait (Ismène touche Œdipe)</i>	19
II.3 ÉTÉOCLE ET SON RESENTIMENT.....	20
II.4 LES SŒURS	23
II. 5 ANTIGONE SE LIVRE À CADMOS.....	26
II.6 LES DERNIERS MOTS D'ISMÈNE.....	28
CONCLUSION	30
ANNEXES	33
ANNEXE 1 : DISTRIBUTION.....	34
ANNEXE 2 : RÉSUMÉ DE L'INTRIGUE.....	35
<i>Épisode I. LA MALEDICTION (Œdipe Roi) Un chemin.</i>	35
<i>Épisode II. LE PÈRE (Œdipe à Colone) Ailleurs. Un autre chemin.</i>	35
<i>Épisode III. LES FRÈRES (Les Sept contre Thèbes) Un peu à l'écart de Thèbes</i>	36
<i>Épisode IV. LES SŒURS (Antigone) La Nuit</i>	36
<i>Les portes du palais</i>	36
ANNEXE 3 : SCHÉMA D'UN PLATEAU DE THÉÂTRE ET SES TERMES SPÉCIFIQUES	37
ANNEXE 4 : PLAN SCHÉMATIQUE DE L'IMPLANTATION.....	38
ANNEXE 5 : SCHÉMA DE LA SCÈNE COMME PROJECTION DU CORPS IMAGINAIRE SELON MARTINE BEAULNE	39
ANNEXE 6 : TABLEAU PROXÉMIQUE D'APRÈS EDWARD T. HALL	42
ANNEXE 7 : ENTRETIEN AVEC JOËL JOUANNEAU, AUTEUR ET METTEUR EN SCÈNE.	43
ANNEXE 8 : ENTRETIEN AVEC JACQUES GABEL, SCÉNOGRAPHE.....	51
EXTRAIT DU RELEVÉ DE MISE EN SCÈNE.....	55

INTRODUCTION

« Si t'es au centre t'es mort! » telle est en substance, la phrase adressée par Cécile Garcia-Fogel à l'un d'entre nous lors d'un stage sur Shakespeare qu'elle a donné à la Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR)¹. Élève comédien, je participais au deuxième stage de ma première année de formation. Cette affirmation m'a surpris. Voire questionné. Le centre me semblait être une bonne place pour dire un texte face au public. C'est là que les spectateurs voient mieux le comédien et que le comédien embrasse le plus le public.

J'ai commencé à comprendre plus tard et petit à petit que ce centre est un endroit dangereux pour le comédien. Il n'est évidemment pas interdit de l'utiliser, mais son occupation doit être motivée. Tout personnage ne peut pas s'en emparer. On peut facilement imaginer que Richard III est placé au centre de la scène pour dire son premier monologue, afficher son ambition, sa prétention. Il semble plus difficile par contre de confier cette place à Louis dans le prologue de *Juste la fin du monde* car il est terrifié à l'idée d'affronter sa famille.

Depuis, j'expérimente chaque fois. J'éprouve ma position dans l'espace et je me demande si c'est la bonne, si je la sens bien. Mais je fais cela d'une manière totalement instinctive et jamais, au cours de ces trois années d'études, un intervenant ne nous a vraiment parlé de ce thème. À part peut-être Claudia Bosse lors d'un master-class qu'elle nous a donnée lors de notre dernière année.

Voilà pourquoi j'ai décidé de consacrer mon mémoire à ce que peut raconter un acteur par sa position physique dans l'espace et par ses déplacements. Savoir qu'est-ce que le choix éclairé de la position de l'acteur dans l'espace scénique peut raconter comme histoire supplémentaire, complémentaire ou contradictoire, et comment est-ce que cela pourrait nourrir ma pratique du théâtre?

Pour ce faire et pour éviter de partir dans une considération trop générale de l'espace, je vais restreindre mon analyse à l'étude d'une pièce, d'une mise en scène, d'une représentation. J'ai choisi pour cela, *Sous l'œil d'Œdipe*² de et mis en scène par Joël

1 Stage donné en octobre 2007 à la Manufacture.

2 Le résumé de l'intrigue se trouve en annexe 2

Jouanneau.³ Il me semblait important pour réaliser cette étude, de s'intéresser un espace scénique qui soit le plus vide possible⁴. Une chaise, une table ou tout autre élément de décor est une contrainte de jeu pour l'acteur. Il n'est plus libre de choisir sa place. La scénographie de Jacques Gabel⁵ n'est, il est vrai, pas dénuée d'éléments du genre et parfois les comédiens se placent en fonction d'un lit ou d'un siège. Mais ces éléments n'ont pas toujours une importance prédominante et les acteurs ont parfois la possibilité de s'affranchir de cette contrainte.

Une autre raison peut être l'attachement personnel à ce texte. Bien que beaucoup décrié et parfois maladroit à mon goût, *Sous l'œil d'Œdipe* est un texte intelligent, riche en références et qui ne manque pas d'humour. De plus il est audacieux de la part d'un auteur contemporain de reprendre et réécrire un mythe aussi connu que celui d'Œdipe. Ça me rappelle les coups de gueule d'André Steiger qui souvent pendant les cours nous disait que si on voulait placer un classique dans l'aujourd'hui et le jouer en costumes contemporains, il fallait réécrire la fable, que ce n'était pas interdit.

Dans la première partie de ce travail, je commencerai par définir les différents espaces mis en jeu au théâtre et je donnerai leur correspondance avec la mise en scène de *Sous l'œil d'Œdipe*. Ensuite je décrirai précisément la scénographie de Jacques Gabel et la confronterai aux indications spatiales du texte de Joël Jouanneau.

Dans la deuxième partie j'analyserai cinq extraits, dans l'ordre chronologique de la représentation, de la mise en scène. Comme le théâtre est un spectacle vivant et que chaque soir la représentation peut être différente, je me baserai tout au long de ce travail sur la captation vidéo d'une représentation faite un soir au théâtre de Vidy. A deux reprises – le 19 juin 2009 au théâtre de Vidy et le 21 février 2010 au théâtre national de Strasbourg – j'ai pu assister au spectacle. Mais comme ce n'est pas suffisant pour se souvenir de tout ce qui fait une représentation, et que le cerveau oublie naturellement certains détails jugés, à tort parfois, peu importants, je me référerai ici exclusivement à la captation vidéo d'une représentation faite au théâtre de Vidy en juin 2009.

3 Spectacle joué au théâtre de Vidy du 16 au 27 juin 2009.

4 J'utilise ici l'adjectif « vide » pour désigner l'espace plutôt que neutre ou nu qui me semblent plus faible. Je ne veux pas dire par là vide de tout dispositif scénographique ni vide de sens, mais vide de tout objet, meuble ou accessoires. Que le sol du plateau est entièrement dégagé quels que puissent être les murs qui l'entourent.

5 Jacques Gabel est le scénographe qui travail depuis vingt-cinq ans avec Joël Jouanneau.

I Espaces en jeu dans *Sous l'œil d'Œdipe*

Pour commencer, il est utile de définir les différents espaces qu'il existe au théâtre. On se basera ici sur le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis⁶ qui différencie bien ces divers espaces. Ces définitions seront synthétisées pour plus de compréhension, puis je décrirai la manière dont ces espaces sont mis en jeu par Joël Jouanneau dans la mise en scène de *L'Œil*⁷.

I.1 *L'espace théâtral*

L'espace théâtral est « l'espace à l'intérieur duquel se situe le public et les acteurs au cours de la représentation. Il se caractérise comme rapport entre les deux. »⁸. Il peut être le bâtiment même ou la salle réservée au théâtre, mais la rue ou les transports publics peuvent aussi devenir un espace théâtral dès qu'une représentation théâtrale y est donnée.

L'étude de la pièce effectuée dans ce mémoire porte sur une représentation de *L'Œil* qui a eu lieu en juin 2009 au théâtre de Vidy. L'espace théâtral est donc le théâtre de Vidy et plus précisément la salle Charles Apothéloz qui offre un dispositif frontal pour une capacité de 387 places. Les sièges sont organisés par rangées de 22 (21 pour les rangées supérieures) dont la largeur n'excède pas celle du cadre de scène.

I.2 *L'espace dramatique*

L'espace dramatique est l'espace dont parle le texte. C'est un espace qui n'existe pas

6 PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Messiaador/Éditions sociales, 1987.

7 À partir de maintenant et pour tout le reste de ce mémoire, pour faciliter la lecture, j'utiliserai l'expression *L'Œil* pour définir la pièce *Sous l'œil d'Œdipe*. C'est souvent comme ça qu'elle était désignée par les acteurs.

8 Op. cit. p.146.

concrètement mais que le lecteur, par les indications du décor et des dialogues, peut s'imaginer. Il est aussi bien scénique qu'extra-scénique. Quand un personnage quitte la scène il va dans une autre chambre, un autre lieu, une autre ville qui est en rapport avec le lieu où se déroule l'action, mais l'action qu'il y fait n'est pas donnée à voir au futur spectateur.

Dans *L'Œil*, le texte est divisé en quatre parties : quatre « épisodes » pour reprendre les termes de l'auteur.⁹ La règle classique de l'unité de lieu n'est pas respectée car chaque épisode se déroule dans un lieu distinct, sauf le quatrième qui se passe dans deux lieux. Ce quatrième épisode est subdivisé par une longue didascalie indiquant le changement de lieu. Pour bien différencier la subdivision de cet épisode on notera ici IVa et IVb. Les didascalies donnent pour chacun des lieux les indications suivantes :

Un chemin (I, LA MALÉDICTION)

Ailleurs un autre chemin (II, LE PÈRE)

Un peu à l'écart de Thèbes (III, LES FRÈRES)

Un lieu non précisé (IVa, LES SOEURS)

Les portes du palais (IVb, LES SOEURS)

1.3 L'espace scénique

L'espace scénique, lui, correspond plus précisément à l'espace qu'occupent les acteurs lors d'une représentation. Celui-ci peut parfois déborder de la scène proprement dite sur l'espace du public si les comédiens l'investissent.

Dans le cadre de *l'œil*, les acteurs restent strictement sur le plateau de la salle Charles Apothéloz. Celui-ci a une largeur de 24m et une profondeur de 16,25m et il est surélevé par rapport au premier rang, ce qui oblige les spectateurs placés aux premiers rangs à lever la tête pour voir les comédiens. L'espace scénique est donc dans ce cas-là celui qui accueille la scénographie de Jacques Gabel. Ci-après, je propose une description de cette scénographie.

Le premier épisode se déroule dans un espace nu et parfaitement symétrique. Trois

9 cf. Annexe 7: Entretien avec Joël Jouanneau.

murs entourent le plateau et forment comme une boîte ouverte au-dessus et sur le côté public. Les deux murs de cour et jardin sont composés de panneaux rotatifs (il y en a six à cour et six à jardin). Dans cet épisode, à jardin ils forment une paroi unie et à cour certains sont ouverts pour laisser entrer et sortir les personnages. Ils sont recouverts de feuilles argentées qui semblent s'écailler avec le temps. Ce traitement est aussi appliqué au mur du fond qui est séparé en deux en son centre par une porte coulissant verticalement et par deux marches qui y mènent. Cette porte au fond représente l'entrée du palais. Elle ne sert qu'au tout début. Elle est ouverte pendant toute l'entrée du public et elle se referme immédiatement après l'entrée d'Euménide qui ouvre la pièce. La porte et les marches sont traitées comme le mur du fond: elles sont argentées. Le sol est divisé en deux parties traitées différemment: une partie périphérique en dur recouverte du même traitement que les murs et une grande partie centrale noire dans une matière plus souple¹⁰. Deux accessoires occupent cet espace: une malle, à jardin, recouverte elle aussi de feuilles argentées sert de « presque-trône », et une cuvette située à l'avant-scène à cour, qu'utilisera Œdipe lorsqu'il se crèvera les yeux.

Entre les premier et le deuxième épisode peu de choses bougent mais le décor est quand même très différent. Les panneaux à cour et à jardin ont pivoté et leur côté noir fait face au public. Une grande toile peinte d'un lavis sombre est descendue devant le mur du fond et l'arrière de la partie périphérique du sol¹. On a sorti la malle et on l'a remplacée par un grand bâton de bois mort. En miroir est placée la carcasse rouillée d'un lit sous lequel se trouve la cuvette.

Pour le troisième épisode les panneaux latéraux forment un mur argenté à cour et à jardin. Ils pivoteront pour permettre les entrées et les sorties des personnages. Le mur du fond et la marche ont réapparu. La porte centrale demeurera constamment fermée. On retrouve l'intégralité du sol périphérique argenté. Deux barrières anti-émeute sont collées au mur du fond de part et d'autre de la marche. Le trône est revenu au milieu de scène à jardin.

La toile revient dans le quatrième épisode et les panneaux sont à nouveau tournés du côté noir. Mais le sol est parfaitement nu pour la première partie de cet épisode.

Lors d'un noir entre la première et la deuxième partie du quatrième épisode, la malle est apportée et placée au même endroit qu'elle occupait lors des épisodes I et III. C'est la

10 cf. Annexe 5, le plan schématique du dispositif scénique.

seule chose qui différenciera scénographiquement ces deux parties.

Le scénographe a donc différencié les 5 différents lieux de l'espace dramatique.

1.4 Enjeux de la scénographie

Le traitement qui est appliqué aux différentes parties de la scénographie (sol, mur, panneaux, etc...) vient de différentes volontés du metteur en scène et du scénographe. Le côté argenté vient en premier lieu d'une phrase d'Andy Warhol: « L'argenté fait tout disparaître. ». Mais aussi de la volonté de Jacques Gabel de travailler sur la réflexion de la lumière: « Je suis parti sur l'aveuglement de la lumière... ou de la vérité [...] j'ai pris un matériel réfléchissant traité plastiquement de telle manière à ce qu'il puisse produire une puissante lumière, une exposition maximale des conflits de toute la lignée des Labdacides »¹¹. Si ces feuilles d'aluminium s'effritent c'est pour mieux rendre le côté ancien et archaïque de la dynastie des Labdacides.

La toile, qui vient, dans les épisodes II et IV, cacher le mur du palais et donner une ambiance étrange aux scènes qui s'y jouent, est composée d'un lavis noir et violet inspiré par les dernières toiles de Goya. On peut penser à « Le Chien » ou à « La Laitière de Bordeaux ». Selon Joël Jouanneau, l'épisode II est « un songe d'Édipe, on est dans sa tête »¹². Ce qui nous amènerait à la notion d'espace intérieur qui est « l'espace scénique dans une volonté de représenter un fantasme, un rêve, une vision du dramaturge ou d'un personnage »¹³. Si cette notion n'est pas plus développée c'est parce qu'elle n'apporte aucune précision dans ce travail. Il serait possible d'extrapoler cette idée à l'épisode IV et penser qu'il représente, lui-aussi, un lieu immatériel situé dans l'esprit d'Antigone. Tout ce qu'a bien voulu dire Jouanneau c'est qu'on est entre le conscient et l'inconscient.

Le dispositif scénique que propose Jacques Gabel est en apparence très simple, mais il permet de changer considérablement l'ambiance du plateau. On l'a déjà vu, la toile peinte qui descend des cintres apporte une forte contribution à ce changement. Mais il faut aussi noter que les panneaux rotatifs à cour et à jardin permettent eux aussi de modifier l'espace. En effet, dans les épisodes I et III, ils forment deux murs argentés qui continuent de part et d'autre le mur du fond de scène, et donnent une impression de

11 cf. Annexe 8 Entretien avec Jacques Gabel.

12 cf. Annexe 7 Entretien avec Joël Jouanneau.

13 PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Messidor/Éditions sociales, 1987, p.146.

box¹⁴, de boîte close dont les personnages ne peuvent s'échapper.



*Maquette de la scénographie dans sa version « boîte » (c) Jacques Gabel
(Si rien n'est précisé, les images sont issues de la captation vidéo)*

Ils sont comme prisonniers d'une arène. Ce sentiment est renforcé en début de représentation par la porte centrale du fond qui, une fois que le dernier protagoniste est entré sur scène, se referme comme la grille d'une cage. Tandis que dans les épisodes II et IV, ces panneaux sont parallèles au mur du fond et le spectateur ne peut voir que leur face noire. Ils sont disposés comme des pendrillons et, si dans les épisodes I et III on a l'idée d'un théâtre en boîte, on se retrouve ici avec un dispositif se rapprochant du théâtre à l'italienne. Avec ce dispositif, il existe des ouvertures à cour et à jardin vers un ailleurs. La scène ne s'arrête plus au niveau des panneaux, mais continue vers Thèbes à jardin et à cour vers un lieu inconnu.



*Maquette de la scénographie dans sa version « à l'italienne »
(c) Jacques Gabel*

Ces panneaux sont probablement une référence aux périactes du théâtre grec

14 Box (black box, white box): espace théâtral qui est formé d'un sol plat et de quatre murs. C'est un espace modulable qui ne comporte pas de gradin fixe. La salle de spectacle de la Manufacture est une black box.

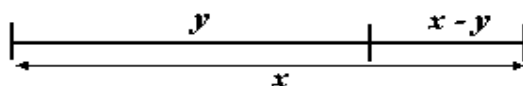
antique :

« À la fin du Ve siècle av. J.-C., dans le *parodoi*¹⁵, apparurent deux décors latéraux mobiles, les *périactes*, peints sur de grands prismes droits triangulaires. On changeait les décors par simple rotation autour de l'axe vertical du périacte, ce qui permettait de figurer trois lieux différents. »¹⁶

Sauf que dans le dispositif de *L'Œil*, les périactes sont plus nombreux et n'ont que deux faces.

Mais l'espace scénique n'est pas toujours entièrement vide. Certains accessoires participent au décor. Il y en a deux de taille importante : « presque trône »¹⁷ et un lit biscornu, et quelques accessoires plus petits : une écuelle, une machine à écrire, des cartons aplatis, etc... Même s'il est très difficile dans une mise en scène de construire des images qui soient perçues de manières similaires par tous les spectateurs en raison de la place que chacun d'entre eux occupe dans la salle, je constate que la place des accessoires ne semble pas due au hasard: ils semblent – dans la position qu'ils occupent sur scène - respecter la loi mathématico-esthétique de la section d'or. Cette section est une application spécifique du nombre d'or qui régit beaucoup de principes esthétiques, architecturaux et naturels. Ce nombre d'or est représenté en mathématiques par la lettre grecque ϕ (Phi) et vaut environ 1,618. Voici la définition de la règle de la section d'or:

« Un segment est partagé suivant la section d'or [...] si les rapports x/y et $y/(x-y)$ sont égaux, ce qui signifie que le petit et le moyen segment sont dans le même rapport que le moyen et le grand segment.



De l'équation $(X/Y)=Y/(X-Y)$, on obtient l'équation $(X/Y)^2-(X/Y)-1=0$ dont la solution est $X/Y = \phi$ ¹⁸

Si on mesure la distance qui sépare le trône, le lit ou le bâton des limites cour et jardin du dispositif scénographique on obtient la section d'or. Le quotient de la distance du lit (par exemple) à jardin (LJ) divisée par la distance du lit à cour (LC) est égal à celui de l'ouverture totale (OT) divisée par la distance LJ.

15 *Parodoi* : espace libre entre les côtés de la *skéné* et les gradins permettant certaines entrées et sorties des acteurs.

16 SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris : Nathan Université, 2000, p.24.

17 Joël Jouanneau l'appelle comme cela dans l'entretien qu'il m'a accordé (cf. Annexe 7). La didascalie dit : « La mémoire d'un trône ». Pour simplifier j'utiliserai plus simplement le terme de trône.

18 Source: http://trucsmaths.free.fr/nombre_d_or.htm#proportion.

$$LJ/LC=OT/LJ=1.618...=\varphi$$

Attention, je propose ici une approximation faite sur ce que j'ai pu observer sur la captation du spectacle. Il ne s'agit pas d'un calcul mathématique posé avec exactitude.

1.5 Préalable important dans une société occidentale

Il existe un système assez simple et relativement connu qu'un metteur en scène, ou un acteur, peut utiliser pour donner une idée d'un personnage par le trajet effectué lors d'un déplacement. Nous, occidentaux, sommes conditionnés par le sens de notre lecture qui va de la gauche vers la droite. C'est un mouvement qui, à force d'avoir été pratiqué tous les jours, est devenu plus que naturel. Ce qui permet aux gens de théâtre de l'utiliser.

Le déplacement d'un personnage de jardin à cour donnera au public un sentiment de familier, de connu. Le personnage ne choquera pas. A contrario, un mouvement qui va de cour vers jardin, provoquera un sentiment d'insolite, d'inconnu chez le spectateur. Celui-ci aura un petit sentiment de gêne, d'inhabituel.

C'est un procédé qui est même utilisé dans la bande-dessinée. Comme l'a constaté le scénographe Gilles Lambert, lors d'une étude pour l'adaptation théâtrale de *Les bijoux de la Castafiore*¹⁹, Tintin est un personnage qui incarne toutes les valeurs positives possibles. Hergé le fait donc entrer dans les cases de ses albums majoritairement par la gauche.

Du même ordre que le sens de la lecture, un acteur peut aussi utiliser la profondeur de la scène pour indiquer une facette de son personnage au public. Un mouvement qui va du lointain à l'avant-scène met en lien le personnage et le spectateur. Déjà par le fait que celui-ci fait face au spectateur et qu'il s'en approche. Au contraire d'un mouvement de la face vers le lointain qui donne l'impression que le personnage va se cacher, qu'il mijote quelque chose. Le spectateur ne voit pas son visage et le lien ne se crée pas. Mais aussi, si l'on considère qu'il n'est pas théâtral de tourner le dos au public, un personnage qui entre par le fond de scène arrive directement dans l'action. Tandis qu'un personnage qui entre par la face doit d'abord se placer puis il peut entrer en action. Il est évidemment possible pour l'acteur d'additionner ces deux techniques ou de les

19 Spectacle créé en 2001 et mis en scène par Dominique Catton et Christiane Suter.

contredire pour amener le public à apprécier ou pas, à s'interroger ou pas à propos d'un personnage.

Mais le choix de l'endroit de ses entrées n'est pas toujours possible. Dans l'épisode II tel que mis en scène par Joël Jouanneau, Thèbes se trouve dans le hors-scène à jardin et donc les personnages venant de cette ville n'ont pas d'autre choix que d'entrer à jardin.

Cet effet du sens de la lecture permet aussi une analyse du choix du placement du « presque trône » et du lit. Si l'on regarde attentivement Œdipe occuper ces deux endroits, on remarquera que lorsqu'il est sur le trône (ce qui est assez rare il est vrai) il regarde vers la cour et a donc tout l'espace scénique devant lui. Tandis que lorsqu'il est assis sur le lit, il regarde (pour autant qu'un aveugle puisse regarder) aussi vers la cour. Il n'a donc plus que quelques mètres qui le séparent du hors-scène. Non seulement symboliquement il tourne le dos à Thèbes mais en plus il fait face à un lieu hors scène qui n'est pas défini mais que personne, pas même l'Euménide Noire ne franchit. Mais revenons au sens de la lecture. Si l'on considère l'axe du regard d'Œdipe comme la ligne d'un texte, quand il est sur le trône, il se trouve au début et dans son esprit en tous cas il a encore de la marge, de l'avenir. Par contre quand il est assis sur le lit, il arrive à la fin



Image supérieure, de gauche à droite: Œdipe, Polynice, Euménide, Antigone. Image inférieure de droite à gauche: Euménide, Œdipe, Antigone.

de la ligne, au bout de sa vie en quelques sortes.

1.6 Conclusion de chapitre

Nous avons vu dans ce chapitre les différentes notions d'espace et leur correspondance avec l'objet étudié. En plus de ces définitions, j'ai tenté d'apporter quelques pistes de compréhension de l'espace au lecteur. Dans le chapitre suivant,

j'analyserai des extraits de la mise en scène de Joël Jouanneau en me basant sur les placements et déplacements des personnages et des intentions que l'on peut dégager du texte.

II. ANALYSE D'EXTRAITS DU SPECTACLE

II.1 Enjeux

« Un décor ne prend sa réelle signification que lors de la représentation. Non pas seulement quand le rideau se lève et que la scène est encore vide, mais lorsque l'acteur l'anime de sa présence vivante, que toute une série de rapports dynamiques s'établit entre l'action, les mouvements des comédiens, le dialogue et le décor lui-même, dont l'apparence change au gré [...] des artifices de la machinerie, en un mot lorsque le décor entre dans un jeu dynamique. »²⁰

Joël Jouanneau disait à ses comédiens pendant les répétitions de *L'Œil*: « Si tu bouges, si tu fais un mouvement sans savoir pourquoi tu le fais, ne le fais pas. Si tu marches sans savoir pourquoi tu marches reste à ta place. »²¹ On peut donc estimer que tous les déplacements sur scène sont pensés et motivés et que si le metteur en scène ignore pourquoi le comédien a bougé, le comédien lui au moins devrait le savoir.

Voilà maintenant les cinq extraits qui seront étudiés ici.

II.2 Ismène à Colone

Cette partie portera sur l'étude de deux extraits du deuxième épisode.²²

20 BABLET Denis, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris : CNRS, 1983.

21 cf. Annexe 7 entretien avec Joël Jouanneau.

22 Le premier va de la fin de la page 32 à la page 37 et le deuxième, beaucoup plus court va de la fin de la page 41 au milieu de la page 42. Ces deux extraits sont seulement séparés par l'arrivée de Cadmos et le dialogue qui s'en suit.

II.2.1 Le premier extrait

Le premier extrait se situe dans le début du deuxième épisode et raconte les retrouvailles entre Ismène, Œdipe et Antigone. Œdipe vient de s'installer, avec Antigone qui l'a suivi dans son exil, à l'endroit où repose un grand écrivain : il s'agit de Sophocle ainsi que le précise Jacques Gabel²³. Œdipe est bien décidé à ne pas quitter ce lieu malgré les injonctions de l'Euménide Noire.

II.2.1.1 Ismène, Antigone et Œdipe

Ismène arrive par jardin en se balançant d'un pied sur l'autre, étonnamment raide, et s'arrête devant le bâton de bois mort. Antigone, qui est d'abord allée à sa rencontre, recule quand sa sœur arrive. Après les politesses d'usage, Œdipe demande à sa fille de s'approcher et de lui prendre la main. Elle avance dans sa direction puis recule vivement jusqu'au bâton parce qu'elle s'est souvenue de la malédiction : à cause des crimes qu'il a commis, Œdipe a été condamné à l'exil et est devenu intouchable. Et celui qui touche un intouchable le devient lui aussi.



De gauche à droite: Ismène, Antigone, Œdipe

Antigone s'est maintenant fixée à mi-distance de son père et de sa sœur en fond de scène. Cet entre-deux dans lequel elle se trouve montre à quel point elle hésite entre l'envie de rejoindre physiquement sa sœur ou de demeurer proche de son père. Si elle avait occupé cette position d'entre-deux en étant à l'avant-scène, elle aurait du tourner le dos au public pour pouvoir avoir les deux protagonistes dans son champ de vision. Un tel placement aurait amené le public à s'identifier à Antigone. Le spectateur aurait eu le même point de vue qu'elle et aurait pu avoir le sentiment de partager ses pensées, mais

23 cf. Annexe 8 entretien avec Jacques Gabel.

cela aurait été contraire à la tradition grecque antique d'un théâtre de la profération. Il faut noter que les acteurs ne tournent quasiment jamais le dos au public. Parce qu'elle est placée au lointain Antigone se retrouve éloignée non seulement de sa sœur qu'elle n'a pas vue depuis des années, et de son père, qu'elle a accompagné depuis son départ de Thèbes mais aussi du public qui verra mieux, parce qu'elle lui fait face, son ambivalence entre les deux protagonistes de la scène.

Antigone immobile, intervient peu dans le dialogue. Quand Œdipe demande enfin à Ismène quelle est la véritable raison de sa venue, celle-ci s'avance à face-jardin et raconte ce qui s'est passé à Thèbes depuis qu'ils sont partis. À la fin de son récit, elle reprend plus ou moins la place qu'elle occupait, en face du lit, à côté du bâton de bois mort.

Ismène ne s'approchera de son père que quand il lui affirmera que jamais il ne retournera à Thèbes. Mais elle ne s'approchera que par petites étapes. En tant que spectateur, on sent fortement son hésitation. Pendant ce temps, Antigone se déplace à la face-jardin et fait face au public mais elle ne franchit pas la limite des deux sols. C'est donc maintenant au tour d'Ismène de se retrouver entre les deux autres membres de sa famille. Elle ne sait pas vers qui se tourner mais elle est tout de même plus proche d'Œdipe²⁴. Ismène est maintenant proche du paria et Antigone s'en est éloignée. Elle doit être jalouse de sa sœur car quand Œdipe s'est crevé les yeux et a pris le chemin de l'exil, il a appelé Ismène. Mais Antigone s'est alors précipitée pour repousser sa sœur et accompagner son père. Elle demandera d'ailleurs plus loin à sa sœur si elle sait pourquoi leur père a prononcé son nom, celui d'Ismène, et lui a demandé, à elle, de l'aide à ce moment tragique.

Après qu'Œdipe se soit endormi sur le lit, les deux sœurs entament un dialogue au cours duquel elles se remémorent leurs souvenirs et surgit, au fil de leur échange, la jalousie qu'elles éprouvent l'une pour l'autre et leur antipathie latente et réciproque. Cette petite scène est une sorte de préface au dialogue qu'elles auront lors de la première partie du quatrième épisode. Elles n'ont vraiment entre elles que ces deux scènes et même lors de ces scènes je sens qu'elles ne se trouvent jamais. Jouanneau s'est inspiré

24

Les deux sœurs sont placées sur une diagonale que l'on retrouvera dans un extrait étudié plus loin (« les deux sœurs »). Elles inverseront alors leurs positions.

d'un poème de Ritsos dans lequel le personnage d'Ismène raconte les sentiments d'hostilité qu'elle éprouve à l'égard de sa sœur. Et cette hostilité se traduit dans la distance qu'elles entretiennent entre elles. Elles ne sont jamais l'une à côté de l'autre et très rarement proches l'une de l'autre.

Ismène et Antigone finiront par regagner chacune leur coin. Antigone ira se coucher par terre à côté de son père tandis qu'Ismène ira se coller à la toile de fond à jardin.

Il peut être intéressant de dire ici un mot sur la place qu'occupe principalement Ismène tout au long de cet extrait. Je parle de sa position près du bâton de bois mort. Selon Joël Jouanneau le bâton représente la mort et sa forme fait penser à un vautour. Est-ce la mort qui va frapper bientôt Œdipe ou la mort des deux frères qui se disputeront le trône qui est toujours placé au même endroit que celui qu'occupe le bâton dans cet épisode ? Elle se tient le plus souvent droite, sans courber le dos face au lit. Elle veut sauver Thèbes et ses frères, et se montre résolue même si elle est plutôt un personnage passif. Et, après avoir tout tenté pour convaincre son père de revenir et, ainsi, éviter le pire, elle débute le troisième épisode assise sur le trône, mais faisant face à jardin, tournant le dos au lieu de l'action. En tant que spectateur, je comprends qu'elle a abandonné et ne croit pas en une issue positive à la scène de dialogue qui suivra.

II.2.1.2 Le récit d'Ismène

Vers la fin de la scène, Ismène raconte ce qu'est devenue Thèbes après le départ d'Œdipe et Antigone. La comédienne va se situer à l'avant-scène à jardin à la limite des deux sols. Elle est ainsi ouverte sur Œdipe et sur le public. Peut-être seulement pour des raisons d'adresse et d'acoustique, mais selon le schéma de Martine Beaulne²⁵ qui découpe la scène en neuf zones égales, elle se situe dans une aire symbolisant l'approche. Mais aussi l'avant-scène à jardin est, toujours selon Martine Beaulne, un endroit de passivité. Ismène, personnage très effacé, en plus très peu présent dans les textes antiques, est effectivement plutôt passive. Elle est la plus jeune des enfants de Jocaste. Elle se fait doubler par sa sœur au moment de l'exil d'Œdipe alors qu'il l'a

25 cf. Annexe 5.

spécifiquement appelée. Elle ne parvient à intervenir et à orienter l'action que quand elle réussit à convaincre Étéocle d'accorder une entrevue à Polynice qui a ramené les sept chefs d'armée contre Thèbes. Mais cela sera développé plus loin.

II.2.1.3 Bref échange entre Ismène et Antigone

Après avoir fait le récit de l'état actuel de Thèbes, Ismène espère fortement que le nouvel oracle de Tirésias qui veut que « le pays qui abritera [son] corps, ou [sa] tombe, nul ennemi n'y mettra jamais les pieds. »²⁶ fera revenir son père. Mais celui-ci refuse catégoriquement et préfère s'endormir, ce qui permettra aux deux sœurs d'échanger quelques mots.

Comme déjà mentionné, les deux femmes se trouvent, au cours de leur bref dialogue, sur la diagonale avant-scène-jardin/lointain-cour: Antigone est à face-jardin et Ismène au centre de la scène.

Antigone se demande pourquoi est-ce elle que leur père a appelé Ismène quand il s'est crevé les yeux. Elle interroge à ce propos sa sœur : « peut être le sais-tu toi ? » Elle se tourne alors vers Ismène, la fixe, se tient droite, les bras le long du corps. Ismène ne parvient pas à regarder Antigone dans les yeux. Elle est gênée, mais veut apparemment avoir la réponse à cette question qu'elle doit se poser depuis tout ce temps. Mais elle ne l'aura pas et le texte ne la donne pas non plus au lecteur. Elle commence alors à se balancer d'un pied sur l'autre sans déplacement. Soudain elle demande : « Pourquoi toi m'avoir empêché de le suivre? » Antigone se détourne alors et fixe le public comme si son salut passait par lui. Elles se sont gênées mutuellement et un silence ponctue cette discussion. Ismène est obligée de changer de sujet pour que la conversation ne s'arrête pas à ces interrogations. Mais Antigone coupera vite court à l'échange et ira se coucher.

II.2.2 Deuxième extrait (Ismène touche Œdipe)

Après le bref échange entre les deux sœurs, Cadmos arrive pour, au nom du peuple, ramener Œdipe à Thèbes. Comme son refus est sans appel il est finalement parti.

Après un temps, Œdipe demande à Ismène de le laisser la serrer dans ses bras. Elle s'exécute sans enthousiasme particulier, mais aussi sans réticence, son mouvement d'approche suit la ligne la plus droite et ne s'arrête à aucun moment entre deux. Elle s'arrête à quelques centimètres de son père, lui prend juste les mains. Elle entre tout

26 JOUANNEAU Joël, *Sous l'œil d'œdipe*, Arles : Actes Sud, 2009, p.35.

juste dans sa « bulle intime »²⁷ et ne cherche pas davantage le contact. C'est à Œdipe de franchir les derniers centimètres qui lui permettront de serrer sa fille dans ses bras. Elle ne le repousse pas, mais on sent chez elle une réticence. Elle le prend et le touche avec une certaine distance. Est-ce parce qu'il est un intouchable, parce qu'il lui a refusé son aide en acceptant qu'Antigone prenne sa place ou tout bêtement parce que l'exil ne doit pas offrir une hygiène de vie suffisante ? Un peu en retrait, Antigone assiste à la scène sans bouger, mais le regard fixe et jaloux. Peu à peu Ismène oublie ce qui la retient et l'étreinte devient plus chaleureuse.

Mais à la réplique d'Œdipe : « Donne-moi ton rire », Ismène se relève et part directement à la face dans un mouvement pour ensuite longer le bord de scène de cour à jardin. Chose remarquable, cette traversée se fait sur la surface de jeu périphérique, celle qui a reçu le même traitement argenté que les murs du palais. Il n'y a sans doute rien de significatif dans ce déplacement, mais la position qu'elle va occuper à l'avant-scène à jardin est une position qu'occupent plutôt les personnages hors de la famille des Labdacides (Euménide ou Tirésias). La scène est interrompue par l'arrivée de Polynice.

II.3 Étéocle et son ressentiment²⁸

On est dans l'épisode III (LES FRÈRES) qui se situe *Un peu à l'écart de Thèbes* selon la didascalie. Trois personnages muets et immobiles occupent l'espace pendant cette scène. Ce sont ceux que Jouanneau appelle « les archaïques », ceux qui n'ont pas d'âge et qui existaient avant Thèbes. Il s'agit de Cadmos, Euménide et Tirésias. Cadmos est assis sur l'escalier de la porte centrale du fond (plutôt à jardin). Il cache sa tête à l'aide de son chapeau et ne bougera pas. Euménide est au bord de la scène à l'extrême jardin, contre le cadre de scène (une place qu'elle affectionne tout particulièrement, elle est un double fictionnel du spectateur. Par sa place, elle adopte le même point de vue que lui.). Elle sera la première à briser le silence après le discours d'Étéocle. Tirésias se tient aussi au bord de la scène à cour. Il fait de la géomancie en mineur.

Ismène a réussi à convaincre Étéocle d'accorder un entretien à Polynice. Mais les

27 cf Annexe 6: Tableau proxémique.

28 L'extrait va du premier tiers de la page 66 au deuxième tiers de la page 67.

deux frères ont chacun campé sur leurs positions et le dialogue était inutile.

L'extrait débute. Ismène est assise sur le trône, mais regarde à jardin, elle tourne donc le dos à Étéocle qui se tient légèrement à cour au milieu de la scène. Après un temps, elle dit : « Tu aurais dû faire le premier pas vers lui. »²⁹. Cette phrase va déclencher l'ire d'Étéocle et c'est ce qui va déclencher sa parole. Là encore la jalousie est au centre du discours. Étéocle commence à parler accroupi en boule. Il n'a pas bougé. Il accuse ses sœurs d'avoir favorisé la légèreté de Polynice qui « n'eut jamais à se battre pour être l'Unique »¹. Il va expliquer que non seulement ses sœurs mais aussi son père ne le regardaient pas. Cela provoque un fort état de catharsis chez lui. Il se lève et observe une pause.

Il parle ensuite du côté enfant gâté de son frère: « Il a toujours suffi à Polynice de désirer pour obtenir. »¹. Et il affirme que si Polynice veut le trône maintenant ce n'est qu'un caprice. Il traverse la scène en silence. Il s'approche de sa sœur et passe de la « bulle publique » à « l'intime », s'accroupit auprès d'elle pour continuer son discours. Il est moins énervé maintenant et souhaite s'expliquer.

Il est intéressant ici de soulever un point de l'étude sur la proxémie. Dans son ouvrage *La dimension cachée*, au chapitre *Les distance chez l'homme*, Edward T. Hall fait référence à une autre étude: « Les linguistes ont remarqué que cette distance [la distance publique de 3,5m à 7,5m] implique une élaboration particulière du vocabulaire et du style, qu'elle provoque des transformations d'ordre grammatical et syntaxique. »³⁰. Dans cette réplique, à part au début où Étéocle invective Ismène, l'adresse du texte est vague. Il parle aussi bien à ceux qui sont là qu'à d'autres absents. C'est seulement quand apparaît le premier « tu » adressé à Ismène qu'il décide de s'approcher. On peut donc penser que le texte réclamait un tel déplacement.

Mais très vite il oublie sa volonté d'expliquer et accuse Ismène de n'avoir jamais su dire non à Polynice et d'avoir participé ainsi à la construction de l'orgueil de leur frère. « Et toi aussi, Ismène, tu ne savais que lui dire oui, toi aussi tu as fait de lui ce soleil qui va brûler la ville. »

29 JOUANNEAU Joël, *Sous l'œil d'œdipe*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 66.

30 HALL Edward Twitchell, *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1978, p. 155.

Ismène, exaspérée, lui répond en s'éloignant de lui qu'elle n'a jamais eu de préférence pour aucun des deux frères. Ce sur quoi il n'est pas d'accord. Mais il préfère partir sur le terrain du bilan de Polynice en tant que souverain. Au moment où il aborde ce sujet, il se relève, fait le tour du trône, marche lentement vers l'avant-scène et ensuite gagne le lointain au centre en continuant sa diatribe contre son frère. Il arrête son mouvement sur cette phrase : « Alors oui, le vrai roi selon la nature [il s'arrête], je le sais, c'est lui. ». Puis il se calme et parle de son engagement pour Thèbes. Il occupe alors le centre de la scène. Martine Beaulne dit ceci de cet emplacement: « Cette position accapare de manière générale tous les regards. [...] C'est une position de pouvoir qui affirme un élément de nouveauté. ». Étéocle a le pouvoir, et il ne veut pas le céder à son frère qu'il estime moins compétent. Il se met à avancer lentement en direction du public en le regardant fixement. Son adresse est toujours à Ismène, mais l'insistance de son regard nous fait comprendre qu'il a un discours à faire passer. Je pense qu'il s'adresse au peuple de Thèbes par le truchement du public. Il dit ceci : « Mais j'ai forcé Thèbes. [il commence à avancer] Et c'est en la forçant que je l'ai bien servie. Et la servir c'est ce que je vais continuer de faire en lui donnant mon corps comme rempart. » Il s'accroupit alors



De gauche à droite: Étéocle, Cadmos, Ismène, Tirésias.

en bord de scène et continue de fixer le public. Il a occupé le centre pour asseoir son pouvoir et il s'est avancé lentement pour donner encore plus de force à son discours.

Il reste accroupi un long moment à parler de sa mort à venir et de la victoire de Thèbes sur les sept armées. Il ne se lèvera même pas pour annoncer : « Une chose encore, une dernière : que jamais le corps de Polynice ne repose dans le sol de la patrie qu'il a trahie. Que selon la coutume du pays, on abandonne son corps aux chiens et aux oiseaux. Et qu'on mette à mort qui voudrait l'enterrer ! » Il ne se lèvera que pour calmer d'un geste sa sœur qui crie de toutes ses forces après avoir entendu pareil ordre.

Puis il sort à jardin, en passant récupérer sa cape sur le trône, pour aller se préparer

au combat.

II.4 Les Sœurs³¹

Je donne ici un extrait d'un entretien avec Joël Jouanneau qui permet de comprendre comment la scène des deux sœurs s'est construite. Il y parle non seulement des déplacements des deux comédiennes, mais aussi des intentions et des enjeux de la scène.

« Antigone est près de Polynice. Ismène arrive et c'est la reconnaissance des deux sœurs. Antigone doit quitter le corps de Polynice pour aller retrouver sa sœur qu'elle n'a pas vue depuis très longtemps. Elles vont d'abord essayer de s'entendre et elles sont très proches l'une de l'autre. Pour se reconnaître tout simplement. Et puis, juste à un moment donné, parce que Antigone est là pour une raison précise, et lui dit : « Sais-tu encore ce qu'a dit Cadmos? », Ismène se détourne. Elle s'éloigne de sa sœur parce qu'elle sait que Cadmos a pris une décision. Elle a entendu la promesse qu'Antigone a faite à Polynice puisqu'elle était là à Colone. Donc elle sait qu'il y a une contradiction entre la décision d'Étéocle et la promesse d'Antigone qui va vouloir enterrer le cadavre de Polynice et que ce sont leurs deux vies à ce moment-là qui sont en danger. Antigone lui demande de le faire [enterrer leur frère], donc Ismène s'éloigne, déjà pour lui dire non. Comme si elle ne voulait pas l'entendre. Et donc elle va s'éloigner, s'éloigner, s'éloigner, comme ça elle va repasser devant, et elle va faire semblant de ne pas comprendre ce que dit Cadmos pour l'instant. À ce moment-là Antigone se jette sur elle et la jette au sol sur le cadavre de Polynice. Ce qui est une manière de lui dire : « Regarde-le ! Et maintenant écoute-moi. » Et donc Ismène est attachée au cadavre pendant que Antigone développe son argumentaire sur la nécessité d'enterrer leur frère.

[...]

Ensuite Antigone lui dit: « Que fais-tu? », à ce moment Ismène se retire du cadavre et elle reprend sa place de départ en disant : « Si c'est ça je ne le fais pas. » Après Antigone est obligée de retourner seule au cadavre.

C'est le cadavre (qui remplace en quelque sorte le trône) qui est l'enjeu, donc tout bouge autour de lui. »

C'est bien le jeu de scène décrit par Joël Jouanneau que l'on retrouve dans le spectacle. Sauf pour leurs retrouvailles où elles ne sont pas « très proches ».

L'extrait ouvre le quatrième épisode qui est intitulé : « LES SŒURS » et se clôt sur la sortie d'Ismène. Il commence par un monologue d'Antigone qui s'adresse à son frère Polynice dont le cadavre gît à ses côtés. Ils sont à cour. Ce corps occupe la même place que le lit d'Œdipe pendant le deuxième épisode. Il est peut-être légèrement plus en retrait.

Le début du quatrième épisode suit directement la lutte à mort des frères. Entre deux

31 L'extrait va de la page 70 au milieu de la page 77.

il y a un noir et la lumière se rallume faiblement sur Antigone prostrée à côté du cadavre de Polynice. Elle n'a pas assisté au combat, mais elle sait que l'interdit d'ensevelir le corps dans le sol de Thèbes a été proclamé. Elle ignore que l'ordre a été donné par Étéocle. Elle en croit Cadmos responsable. Comme le corps occupe la même place que le lit, on sait que celui-ci par la règle du nombre d'or a quelque chose de naturel dans l'œil du spectateur. On ne cherche donc pas par là à le déranger, bien au contraire. Pourtant le monologue d'Antigone a quelque chose de dérangeant. Elle lui parle de son amour pour lui et lui rappelle une nuit en particulier. Et comme dans la deuxième partie on apprend qu'il y a aussi inceste entre eux, un inceste qui redouble celui d'Œdipe et de Jocaste, on sentira normalement en tant que public des tensions dans nos corps.

Ismène entre à face-jardin et interrompt sa sœur dans son discours. Antigone ne la rejoint pas tout de suite, elle préfère faire le tour de Polynice (comme, on l'a vu plus haut, Étéocle a fait le tour du trône pour rejoindre Ismène) et prendre en plusieurs fois la diagonale qui va de lointain-cour à face-jardin pour aller vers Ismène. Selon Martine Beaulne cette diagonale ainsi tracée « donne une impression de descente, de faiblesse, d'écrasement où le personnage est victime du destin. »³² Cela semble correspondre à l'état intérieur d'Antigone si l'on considère qu'elle n'a pas encore pris la décision d'enterrer son frère au péril de sa vie et que ce désir ne lui vient que pendant le dialogue. Ce qui aurait tendance à aller à l'encontre de ce que dit Jouanneau quand il dit qu'Antigone « est là pour une raison précise »

Contrairement à la volonté du metteur en scène, Antigone s'arrête à plus de trois mètres d'Ismène qui ne bouge pas. Selon les distances définies par Hall³³, Antigone entre tout juste dans la « bulle sociale » d'Ismène. Ce qui nous indique que, même si les circonstances se prêteraient très bien à des retrouvailles chaleureuses, elles préfèrent garder leurs distances. Ce qui peut s'expliquer par l'omniprésence de Polynice dans l'esprit d'Antigone. Celle-ci va d'ailleurs très vite retourner auprès de lui en se décalant pour permettre à Ismène de voir le corps de son frère dont elle se tenait le plus éloignée possible.

Antigone demande à sa sœur en premier lieu, quels étaient les derniers mots de Polynice et si elle est au courant de la loi interdisant l'inhumation de leur frère. Là

32 BEAULNE Martine, *Le Passeur d'Âmes, Genèse et Métaphysique d'une Écriture Scénique*, Montréal : Leméac, 2004, p.150.

33 HALL Edward Twitchell, *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1978, cf. Annexe 5 Tableau proxémique.

encore elle avance par petites séries de pas le long de la même diagonale en louvoyant davantage que la première fois. Dès qu'Ismène a compris où elle voulait en venir, elle se referme sur elle-même jusqu'à fuir le long du bord de scène quand Antigone pénètre dans sa « bulle sociale ». Elle était apparemment prête à entendre sa sœur, mais seulement si celle-ci se tenait à une distance d'elle raisonnable. C'est-à-dire hors de sa « bulle sociale » qui correspond par analogie, selon Hall², à la distance de fuite chez les animaux. C'est-à-dire la distance minimale qu'un animal laissera entre lui et un autre potentiellement dangereux avant de fuir. C'est ce que choisit Ismène en longeant le bord de scène dans un mouvement horizontal.

Selon Martine Beaulne : « À l'avant-scène, [l']horizontale installe une intimité, une complicité, un secret partagé, une possibilité de confiance, un entretien privilégié. »³⁴ Ce qui semble correspondre assez bien avec la scène. C'est la première fois de la pièce qu'il existe une véritable relation entre Antigone et Ismène. Elles se parlent vraiment. D'autant plus que leur sujet de conversation est très important puisqu'il s'agit de savoir s'il faut ou non commettre un crime en enterrant le cadavre de leur frère. C'est très certainement un moment pivot de leur relation.

Mais Antigone suit Ismène dans sa fuite pour la rattraper et la jeter violemment contre le cadavre de Polynice. La tactique d'Ismène a échoué. Antigone parle de sa volonté d'enterrer son frère en s'agitant beaucoup. Elle finit à genoux face à Ismène et la prie de l'accompagner dans sa tâche. Elle se trouve à la limite entre les zones 4 et 5 (représentant l'antérieur et l'indirect (4) et le présent(5)) dans la ligne qui va du passé au futur, « le lieu de l'action, du réel, du concret : l'espace de l'agir [...], il est, comme le feu, teinté d'énergies plus chaudes, plus dynamiques, plus agressives.[...] Au centre, cette même horizontale attire l'attention sur le personnage qui agit directement sur le sujet principal. Elle accentue le mouvement et inscrit l'action dans son immédiateté. »³⁵. Antigone reste très peu de temps dans la zone 4 et arrive très vite dans la zone 5 celle du présent comme si elle voulait se donner plus de force en occupant le milieu de la scène. Le ton monte et Ismène finit par se lever et par fuir à nouveau. Elle retourne à la première place qu'elle a occupée au cours de la scène, à face-jardin. Dans une aire de jeu

34 BEAULNE Martine, *Le Passeur d'Âmes, Genèse et Métaphysique d'une Écriture Scénique*, Leméac, Montréal, 2004 p.148.

35 Op. cit. p.146.

qui selon Martine Beaulne symbolise l'approche. Cette place qui selon le schéma³⁶ de Martine Beaulne se trouve dans la zone 7 dite de l'« Approche » serait un endroit de la passivité. Cela correspond assez au tempérament qui est celui d'Ismène dans cette scène. L'approche au début et la passivité dans le fait qu'elle veut tout arrêter : « Il est temps d'en finir avec cette malédiction. »³⁷

On retrouve alors la même diagonale tracée de manière moins linéaire. Antigone s'agite beaucoup entre le cadavre de Polynice et sa sœur. C'est une diagonale qu'elles ont déjà formée dans l'extrait d'Ismène à Colone ; Ismène se retrouvait alors entre sa sœur et son père le paria. Dans l'extrait présent c'est Antigone qui fait le lien entre sa sœur et le cadavre de Polynice le paria. Dans « Ismène à Colone », c'est Ismène qui avait un but précis, ramener son père et éviter la guerre. Et dans « Les Sœurs », c'est Antigone qui a le but, au nom de son amour plus que fraternel, d'enterrer son frère.

Ismène finit par comprendre que jamais sa sœur ne renoncera à son projet et, en la suppliant de l'accomplir dans la plus grande discrétion, elle brise volontairement la diagonale pour prendre l'horizontale du milieu. Les positions sont ainsi juste inversées. Ismène est à jardin tandis qu'Antigone est à cour. Elle cherche à comprendre et tente une dernière fois de raisonner Antigone qui la chassera à coups de terre qu'elle a recueillie et mise dans un sac plastique qu'elle tient à la main depuis un petit moment. Cette terre symbolise l'inhumation de Polynice.

II. 5 Antigone se livre à Cadmos³⁸

On est au commencement de l'épisode IVb. Le cadavre et Antigone ont disparu et le trône est apparu à sa place au milieu-jardin. Un garde est entré à la fin du monologue d'Antigone et tourne nerveusement en rond.

Il explique que le corps de Polynice a disparu à Cadmos. Celui-ci, assis sur le trône, veut savoir qui a commis ce crime. Antigone entre à milieu-cour, dans l'axe du trône, reste relativement au bord de la scène et se dénonce : « Je suis l'homme que tu

36 Voir annexe 5.

37 JOUANNEAU Joël, *Sous l'œil d'œdipe*, Arles : Actes Sud, 2009, p.74.

38 L'extrait va du milieu de la page 80 aux deux tiers de la page 85.

cherches »³⁹. Tirésias, jusque là assis près de l'endroit où était le lit dans l'épisode II, court se cacher à la face à jardin et le garde, lui, va plutôt à la rencontre d'Antigone mais il s'arrête au centre de la scène.

L'entrée d'Antigone ne pouvait se faire que par cour étant donné qu'à chaque fois que l'action se déroule à Thèbes ou dans ses environs, comme c'est le cas dans l'épisode IVb, vu que « l'ailleurs » des épisodes II et IVa se trouve par là. Œdipe fuit Thèbes par la cour. Et tous les personnages qui viennent le retrouver dans l'épisode II entrent par jardin, tout comme lui est arrivé par jardin. Il faut aussi noter que les entrées ou les sorties par le côté jardin dans les épisodes I et III sont rares. Elles sont inexistantes même dans l'épisode I (sauf à la toute fin, dans le noir, pour les sorties des comédiens). Seul Étéocle l'utilise dans le troisième. Il fait deux entrées et une seule sortie parce qu'il mourra sur scène. Ce qui va contre les théâtres antique et classique qui ne montraient jamais de scène de mort.

Antigone reste longtemps dans cet axe en face du trône. Toujours proche de l'endroit où étaient le lit d'Œdipe et le cadavre de Polynice. Même si Jouanneau ne souscrit pas à cela, je crois que dans cette mise en scène le côté cour est le côté des parias, des criminels au sens thébain de la loi en opposition à, selon l'expression du metteur en scène : « la gauche [jardin] est l'endroit du pouvoir »⁴⁰. Dans cette disposition, on retrouve une image comparable à celle qui a été construite dans le deuxième épisode lors de l'arrivée d'Ismène (voir II.2.1.1 Ismène, Antigone et Œdipe). Mais dans cette scène, c'est Ismène qui se retrouve entre deux personnages. D'un côté Cadmos qui, comme elle, a tout fait pour sauver Thèbes, y compris aller chercher Œdipe dans son exil, et de l'autre Antigone, sa sœur, qui justifie son non-respect de la loi par un lien fraternel. Elle est dans la même position que sa sœur précédemment et elle choisira son camp un peu plus tard.

39 Op. cit. p. 80.

40 cf. Annexe 7 entretien avec Joël Jouanneau



De gauche à droite: Cadmos, Ismène et Antigone.

Un court moment Antigone va sortir de cette zone pour aller défier Cadmos en arguant une loi de fraternité plus forte que toutes celles des hommes. Sinon, il faudra qu'Ismène prétende avoir participé au crime pour qu'Antigone sorte de sa zone. Le sacrifice mensonger de sa sœur l'énerve au point de perdre le contrôle de son corps. Elle se met à s'agiter dans tous les sens, à bouger de manière incohérente en avant-scène. Le Garde, qui tournait toujours dans le coin, tente de la calmer et de la prendre dans ses bras. Le geste est très fort quand on sait que de par ses crimes (l'enterrement de Polynice bien sûr, mais aussi le fait d'avoir accompagné Œdipe l'intouchable), elle est une intouchable et celui qui touche l'intouchable le devient lui-même. Cet homme est donc prêt à ce sacrifice pour la calmer.

Ce personnage est assez mystérieux, il n'est pas que le simple messager du théâtre antique qui vient faire le récit de la mort d'un protagoniste. Une didascalie dit ceci : « *Fantôme chenu d'Œdipe*. ». Elle ne concerne pas directement le garde, mais le fait que dans la distribution de Joël Jouanneau le rôle est joué par Jacques Bonaffé laisse un doute. De plus il boîte tout comme Œdipe dans l'épisode II. Pour finir il dit, en passant devant Antigone : « Tu entends ça la fille. ». Ce qui peut laisser penser que c'est une sorte de double rôle, en miroir d'Œdipe.

II.6 Les derniers mots d'Ismène⁴¹

La pièce se conclut par trois longues répliques. Celle d'Ismène, celle d'Antigone et le

⁴¹ L'extrait est à la page 86. Attention, j'utilise ici la pagination du relevé de mise en scène et non celle du texte tel que publié. En effet Joël Jouanneau a modifié l'ordre des dernières répliques lors des répétitions.

mot de la fin est pour Euménide. Dans cette partie, j'analyserai seulement la réplique d'Ismène, car Antigone reste assise au centre de la scène et Euménide parle au public en bord de scène, confirmant ainsi son statut de lien entre l'histoire et les spectateurs.

Après une violente dispute de jalousie entre les deux sœurs - Ismène ment pour être, elle aussi, accusée de l'inhumation de Polynice et Antigone ne veut pas que sa sœur lui vole le mérite de cet acte – Cadmos, qui ne peut plus parler distinctement à cause du choc psychologique qu'il a subi, par l'entremise d'Euménide qui traduit, condamne Antigone à être attachée au cadavre de Polynice et abandonnée aux vautours, contrairement à l'histoire originale où elle est enterrée vivante.

La lumière a très fortement baissé. Seule l'avant-scène est encore éclairée.

Dans cette réplique Ismène s'imagine sa vie future auprès de sa mère qui, dans la version de Jouanneau, ne s'est pas pendue mais a perdu la raison. Ismène commence par : « Vivre je vais vivre Sœur », elle s'adresse donc à Antigone. Elle lui raconte à quel point leur mère est devenue un fantôme errant dans les couloirs du palais, balançant entre la vie et la mort, cherchant ses enfants décédés. Pour cela, Ismène part de l'extrême jardin, contre les panneaux rotatifs ouverts, et se balance de gauche à droite, étrangement raide. Elle se tient un peu comme elle se tenait quand elle est arrivée auprès de son père dans le deuxième épisode (voire II.1 Ismène à Colone). Elle longe le bord de scène avec cette démarche étrange. Elle occupe alors le sol périphérique, celui sur lequel se tiennent Tirésias et Euménide. Par là elle raconte son exclusion du camp des Labdacides. Elle est la seule survivante des fils et filles de Jocaste. Il y a très peu de ponctuation dans cette réplique qui est en fait une seule phrase. Il y a donc très peu de repères pour la comédienne comme Ismène se retrouve sans repères. Plus de sœur, plus de frère, plus de père et, on peut le dire, plus de mère non plus. Son déplacement vacillant, hésitant et sans but rend bien son état intérieur.

Je ne pense pas que le sens de la lecture puisse être utilisé ici. Mais le fait qu'elle commence dans le noir, à la limite d'un hors scène inconnu, et qu'elle se mette à longer le bord de scène, vacillante, prête à basculer à tout moment, permet de dégager du sens. Elle a, elle aussi, sombré dans la folie. Il ne reste donc plus rien des Labdacides.

Elle continuera d'errer lentement jusqu'à la fin de la représentation.



De gauche à droite: Tirésias, Ismène, Cadmos et Antigone

CONCLUSION

J'ai très vite été confronté à un problème de taille dans ce travail: le manque de référence. La question du sens que ce que peut raconter un acteur par son placement ou son déplacement n'a apparemment pas beaucoup occupé les praticiens ou les théoriciens du théâtre. Ou, s'ils s'y sont intéressés, ils n'ont pas pris la peine de formuler leur réflexion. Et tout ce qui existait sur le sujet était soit vague et non étayé, soit extérieur à une réflexion théâtrale.

On a pu voir plusieurs pistes de lecture pour comprendre le thème de ce travail. Que ce soit un système purement théâtral comme peut l'être le découpage de la scène de Martine Beaulne ou un système plus anthropologique comme les différents types de distances décrits par Edward T. Hall ou encore des systèmes dont la source est inconnue comme le sens de la lecture.

Le système proposé par Martine Beaulne me paraît intéressant, mais il m'a été impossible de savoir plus précisément d'où venait le tableau que l'on retrouve dans son livre et sur quelles études elle s'était appuyée pour le réaliser. C'est pourquoi je pense qu'il serait intéressant de s'y pencher plus et d'analyser une ou plusieurs mises en scène en fonction de cette proposition d'interprétation de l'espace. Car pour l'instant, ce n'est pas en l'état, à mon avis, un outil définitif utilisable.

Le rapport qu'entretiennent deux corps dans l'espace est lui déjà beaucoup plus éprouvé. Et je crois qu'il serait bon pour chaque acteur et metteur en scène d'avoir des notions de proxémie. Malheureusement pour moi, ce que raconte la distance entre deux personnages est indépendante de l'endroit de la scène qu'ils occupent.

Quant aux autres techniques, elles relèvent du senti du metteur en scène, de l'acteur ou du public.

Une surprise m'attendait en cour de travail. J'ai appris que le spectacle que j'avais choisi d'étudier avait d'abord été pensé en bifrontal et même répété en bifrontal les trois premières semaines. Jouanneau pensait pouvoir faire la tournée avec un maximum de dates en bifrontal, même à Vidy. Finalement le spectacle ne s'est fait dans ce dispositif que dans le cadre du festival d'Avignon. Le plateau prévu pour le bifrontal était

relativement étroit et long et ne permettait aux acteurs que des entrées et sorties aux extrémités de ce plateau. Ce qui implique que dans tous les mouvements et déplacements des comédiens on retrouve très fortement un axe cour-jardin dans le dispositif frontal. D'autant plus fort que celui-ci ne permet, lui aussi, que des apparitions par les cotés. J'ai le sentiment que la mise en scène, dans un dispositif frontal, gardait beaucoup de traces de ce début de répétitions en bifrontal, notamment les entrées quasi-exclusivement par les côtés.

Le bifrontal est un dispositif qui, parce que le spectateur a toujours en visuel le public qui est en face, ne permet pas une immersion totale dans l'histoire qui se joue sur scène. Il y a une mise en distance de l'action et du spectateur. Il est difficile de comprendre pourquoi Joël Jouanneau a voulu représenter son texte dans un tel dispositif. D'autant plus qu'il s'est beaucoup inspiré du théâtre grec antique et que celui-ci offrait un rapport scène-public plus proche du frontal.

Je me suis permis, dans la présente contribution, de ne pas toujours donner un seul sens, une seule explication à un déplacement. Parfois même je me suis contenté de le décrire sans arriver à dégager du sens. Si de tels exemples sont quand même restés c'est parce que je sentais qu'ils apportaient quand même quelque chose au lecteur sans pour autant que je sache quoi. J'ai finalement laissé mon instinct prendre le dessus dans un travail qui doit être scientifique. Je voulais comprendre l'instinct du praticien et je me suis laissé emporté par le mien.

Le thème était, je crois, trop vaste, trop inexploré. Même le fait de se concentrer sur une seule représentation d'une seule pièce et de n'en choisir que des extraits, ne m'a pas permis de me perdre dans toutes les petites pistes qui existaient.

Maintenant, comment conclure un thème aussi vaste et aussi inexploré? J'ai bien l'impression que ce n'est pas la fin, mais bien le début. Le présent mémoire ne représente que l'étincelle qui fera démarrer le moteur. Enfin j'espère. Mais une chose est sûre, c'est que mon travail ne s'arrête pas là, car j'aurai encore beaucoup de temps pour continuer de dénouer le nœud gordien que représente le sens du corps de l'acteur sur scène.

Bibliographie

Livres et écrits

- BEAULNE Martine, *Le passeur d'âme, Genèse et métaphysique*, Montréal, Leméac, 2004, pp 102-108 et 142-151
BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, pp 243-402
HALL Edward Twitchell, *La dimension cachée*, traduction de l'anglais par Amélie Petita, Paris, Seuil, 1978 [1966]
JOUANNEAU Joël, *Sous l'œil d'œdipe*, Arles, Acte Sud, 2009
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002
SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000 pp. 11-24
VON MAUR Karin, HÜNECKE Andres, SCHLEMMER Oskar, et al., *Oskar Schlemmer*, Gilles Fage, Réunion des musées nationaux, Lyon, 1999

Dossier Pédagogique

Pièce (dé)montée, Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon. (<http://www.crdp-aix-marseille.fr>)

Sites internet

<http://vmabillot.free.fr/interactivite/these/online/annexes01.htm> (au 03.05.2010)

http://trucsmaths.free.fr/nombre_d_or.htm (au 03.05.2010)

<http://www.liberation.fr/theatre/0101580011-dipe-a-l-il> (au 03.05.2010)

ANNEXES

Annexe 1 : distribution

Jacques Bonnaffé

Mélanie Couillaud

Philippe Demarle

Cécile Garcia-Fogel

Sabrina Kouroughli

Bruno Sermonne

Hédi Tillette de Clermont-Tonnerre

Alexandre Zeff

Œdipe

Le Garde (*comme un fantôme chenu d'Œdipe*)

Euménide (Blanche et Noire)

Polynice

Antigone

Ismène

Cadmos

Tirésias

Étéocle

Annexe 2 : résumé de l'intrigue

Épisode I. LA MALEDICTION (Œdipe Roi) *Un chemin.*

La peste s'abat sur Thèbes. Cadmos consulte l'oracle, et fait savoir à Œdipe que le coupable du meurtre de Laïos doit au minimum subir l'exil si ce n'est la mort. Cadmos en revenant croise la route de Tirésias, un aveugle qui a la capacité de dialoguer avec les Dieux, et le ramène à Œdipe . Il lui apprend qu'il est le meurtrier de Laïos (en fait son père) et que Jocaste, son actuelle femme, est en fait sa mère. Pour se punir, Œdipe se crève les yeux et s'exile suivi par sa fille (qui est aussi sa sœur) Antigone.

Épisode II. LE PERE (Œdipe à Colone) *Ailleurs. Un autre chemin.*

Antigone et Œdipe arrivent dans un endroit consacré à un grand poète, c'est pourquoi Euménide veut les en chasser. Œdipe refuse catégoriquement et se permet même de provoquer Euménide. La dispute dure jusqu'à l'arrivée d'Ismène qui espère convaincre Œdipe de retourner à Thèbes pour sauver la ville comme le dit le nouvel oracle. En effet, contrairement à leur accord, Étéocle refuse de rendre à Polynice le pouvoir pour une année prétextant l'état dans lequel était Thèbes après son année de règne. Polynice a donc levé une armée grâce à son nouveau beau-père, roi d'Araste, et assiège Thèbes. Œdipe refuse à nouveau. Ensuite, c'est Cadmos qui vient le prier de revenir. Encore une fois Œdipe refuse mais Cadmos s'entête et ils restent à bouder tous les deux. Euménide va alors chercher la feuille qui est engagée dans la machine à écrire et qui représente le poète à qui est consacré l'endroit, et la fait lire à Cadmos. Il y est écrit que Cadmos s'en va. Il s'en va après l'avoir lu.

Arrive enfin Polynice qui vient prier Œdipe de l'accompagner dans sa volonté de reconquérir Thèbes, car l'oracle dit que le clan qu'il aura choisi sera le vainqueur. Œdipe ne lui adresse même pas la parole. Il finira par lui dire à quel point il est fâché qu'il ne l'ait pas aidé dans son exil et qu'il le tient pour responsable de son malheur actuel.

La nuit tombe et seuls restent éveillés Antigone et Polynice. Ils discutent et on apprend qu'ils ont eu des rapports incestueux. Il part.

Œdipe comprend en se réveillant qu'il est inutile de vivre plus longtemps, puis il disparaît.

Épisode III. LES FRÈRES (Les Sept contre Thèbes) *Un peu à l'écart de Thèbes*

Ismène a convaincu Étéocle d'accorder un entretien à Polynice qui a mis Thèbes en état de siège et veut forcer son frère à lui rendre son trône et reprendre l'accord qu'ils avaient passé. Étéocle refuse car il est trop avide de pouvoir et Ismène tente de les raisonner, mais chacun campe sur sa base et Polynice finit par s'en aller mais pour mieux revenir. Étéocle ordonne alors l'interdiction d'enterrer Polynice en terre thébaine car c'est un traître et son corps doit être abandonné aux chiens et aux vautours.

Étéocle et Polynice finissent par se battre et s'entretuer.

Épisode IV. LES SŒURS (Antigone) *La Nuit*

Antigone pleure la mort de Polynice à côté de son cadavre. Ismène arrive et lui raconte le combat de leurs frères. Antigone expose ensuite son plan d'enterrer le corps de Polynice malgré l'interdiction et demande son aide à Ismène au nom de la fraternité. Ismène refuse. Antigone finit par enterrer Polynice.

Les portes du palais

Le garde, après beaucoup avoir tourné autour du pot, explique à Cadmos que le corps de Polynice a été enterré. Antigone arrive alors pour se dénoncer. Cadmos est bouleversé, sachant le sort qui attend Antigone, et le ton monte entre Antigone et lui. Ismène alors se dénonce à son tour et Antigone ne peut supporter qu'Ismène fasse une preuve d'amour à Polynice alors qu'elle estime qu'elle ne l'a jamais aimé comme elle. Tirésias arbitre alors et condamne Antigone à être attachée au cadavre exhumé et abandonnée aux vautours, tandis qu'Ismène, qui n'a pas touché au corps, échappera au pire. Ismène accepte son sort tandis qu'Antigone perd peu à peu la raison.

Annexe 5 : Schéma de la scène comme projection du corps imaginaire selon Martine Beaulne

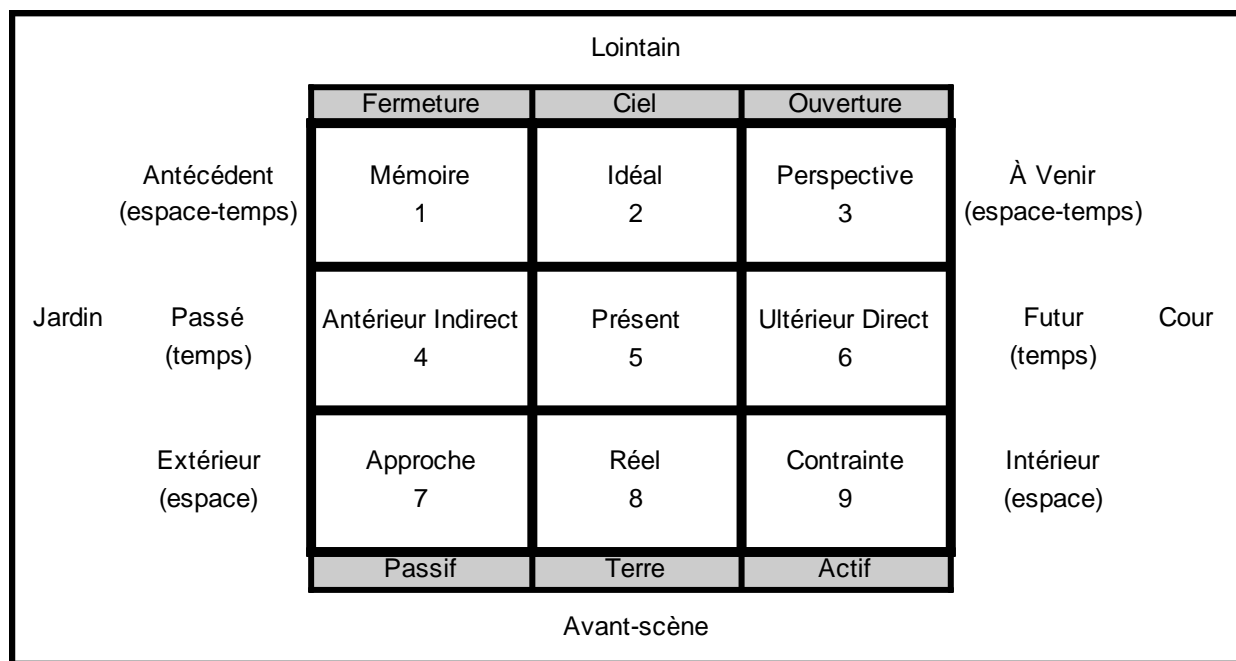
Martine Beaulne décrit ainsi le schéma :

« la scène [...] apparaît comme une surface qui se divise suivant les axes d'une géométrie plane en abscisse et en ordonnées. Une première ligne diagonale détermine la profondeur de la surface, elle installe une dynamique de mouvement dans la composition et instaure un espace scénique en trois dimensions. Deux autres tracés dessinent cet espace, la verticalité et l'horizontalité. La ligne verticale anime l'action du personnage et l'horizontale met en relation les éléments et les êtres suivant une logique de progression d'action ou de continuité narrative. »⁴²

« [...] cette projection peut s'interpréter dans n'importe quelle configuration scénographique »⁴³

42 BEAULNE Martine, *Le Passeur d'Âmes, Genèse et Métaphysique d'une Écriture Scénique*, Leméac, Montréal, 2004
p.142

43 Op. cit. p.144



- 1-4-7: évaluation: La naissance et la mort: L'être
- 2-5-8: Actualisation: L'homme et les dieux: Les valeurs
- 3-6-9: Révolution: L'oppression et la liberté: Le contexte
- 1-2-3: L'enjeu
- 4-5-6: L'action
- 7-8-9: Le réel
- 1-5-9: La stratégie
- 3-5-7: L'impératif
- 1 à 9: Récit, action, objet, personnage

Les horizontales :

« la ligne horizontale entraîne de manière générale des dynamiques d'action reliées aux aspects narratifs, psychologique et dramatique du texte. Elle implique aussi une certaine continuité dans le temps. La ligne horizontale génère des déplacements en relation directe avec l'action, dans son immédiateté, tout en la liant aux éléments existants. Elle contribue au développement progressif de l'action. »⁴⁴

Le bloc formé par les zones 1,2 et 3 est décrit ainsi :

« À l'arrière-scène, l'horizontale accentue la discrétion du personnage, son retrait ou sa distance face à l'action. À l'arrière-scène côté jardin, le personnage semble être en position d'attente et, côté cour, il semble aspirer à un revirement de l'action. »⁴⁵

44 Op. cit. p.147-148

45 Op. cit. p.148

Le bloc formé par les zones 4, 5 et 6 est décrit ainsi :

« Au [milieu], cette même horizontale attire l'attention sur le personnage qui agit directement sur le sujet principal. Elle accentue le mouvement et inscrit l'action dans son immédiateté. Du côté centre jardin, le personnage qui entre semble vierge par rapport au présent de l'action alors que, du côté cour, il semble avoir été relié à l'action et son entrée ajoute un élément nouveau au déroulement. »⁴⁶

Et le bloc formé par les zones 7, 8 et 9 est décrit ainsi :

« À l'avant-scène, cette horizontale installe une intimité, une complicité, un secret partagé, une possible confiance, un entretien privilégié. [...] À l'avant-scène, côté cour, cette intimité appelle un mouvement, une éventuelle action [...]. »⁴⁷

Les Diagonales :

« Les diagonales entraînent généralement des dynamiques tragiques liées au destin et à la fatalité. Elles évoquent un prolongement, une ouverture vers un ailleurs qu'on ne voit pas mais qu'on imagine. Elles établissent un parcours d'états liés à l'action. »

Quant au bloc 3, 5 et 7 :

« Le personnage qui parcourt la diagonale ascendante de l'avant-scène/côté jardin à l'arrière-scène/côté cour semble être propulsé par une dynamique active et ouverte. Ce déplacement donne une impression de montée, de force, d'à venir. [...] La diagonale descendante qui part de l'arrière-scène du côté cour vers le côté jardin devant donne une impression de descente, de faiblesse, d'écrasement où le personnage est victime du destin. D'ailleurs, cette diagonale, pour le personnage, apparaît plus longue à traverser que l'autre. Le côté cour se perçoit comme plus actif et le côté jardin comme plus passif. »⁴⁸

Quant au bloc 1, 5 et 9 :

« la diagonale ascendante de l'avant-scène/côté cour à l'arrière-scène/côté jardin donne une impression de fermeture, de retour à une action passée. Ce déplacement ramène le personnage vers un antécédent, une mémoire qui semble l'emprisonner et délimiter son destin. [...] La diagonale qui part de l'arrière-scène côté jardin et qui descend vers le côté cour accentue le débat du personnage. »⁴⁹

La verticale 2, 5, 8 :

46 Op. cit. p.148

47 Op. cit. p.148

48 Op. cit. p.150-151

49 Op. cit. p.150-151

« L'entrée d'un personnage [...] au centre fond de la scène, [...] est active et puissante. Le personnage se situe en plein cœur de l'action, en situation de force, par la verticalité que dessine son corps et par la profondeur de champs qu'il entame. Soutenir un monologue dans cet espace est certes toujours jouissif pour un acteur car tout converge vers lui et la perspective donne de l'ampleur. Il se trouve en position de pouvoir absolu. Par contre, si le personnage s'arrête au centre de l'avant-scène, il établit une complicité avec le spectateur, il défonce, en quelques sortes, le quatrième mur, établissant ainsi une relation plus intime avec le public. C'est le lieu du prologue, de l'adresse au spectateur. »⁵⁰

50 Op. cit. p.149-150

Annexe 6 : Tableau proxémique⁵¹ d'après Edward T. Hall

	Situation	Perceptions	Distance
Intime Distance réservée au contact intime avec son partenaire amoureux et ses enfants. Toute autre présence constitue une agression de l'intégralité individuelle. Même pour les personnes habilitées, cette zone n'est pas vraiment pratiquée dans les espaces publics	Proche : <u>Corps à corps, acte sexuel, acte affectif intime (calin, baiser...), bagarre.</u>	Vision parcellaire et déformée. Olfactive, thermique et musculaire de l'autre. Possibilité de toucher toutes les parties du corps	Contact
	Floignée : <u>Intimité, relations familiales (entre enfants et parents) et amoureuses. En dehors de ces cas, cette sphère n'est pas pénétrée dans un espace social public sans stress ou gêne. Distance du secret</u>	Visualisation déformée du visage (à cette distance on louche) Le contact haptique (toucher de la main) est limité par la longueur des membres. Perte du contact thermique, mais maintien des contacts olfactifs	15-45cm
Personnelle Zone limites de non contact physique direct. Elle marque l'affectivité et la proximité quotidienne des individus dans leur vie publique.	Proche : <u>Contact marquant l'intimité et l'affectivité des personnes en public. Distance de la confiance.</u>	Limites des contacts kinesthésiques par extension des membres. Vision visuelle à sa netteté maximum permettant de distinguer détails et texture du visage.	45-75cm
	Lointaine : <u>C'est la distance des discussions personnelles entre amis. Quelqu'un hors champ peu entendre mais en faisant un effort</u>	Au-delà du toucher bras tendu d'un seul individu jusqu'au toucher bras tendu entre deux individus. L'ouïe ne perçoit plus les chuchotement mais les voix modérée. Le champ de vision ouvert avec plus ou moins de netteté sur tout un corps assis.	75-125cm
Sociale Relations interpersonnelles directes. Au delà de tout contact physique directe, jusqu'au limite de portée de la voix sans effort.	Proche : <u>Relations interpersonnelles être personnes se connaissant et se côtoyant sur un projet commun (Travail, réunion informelle...)</u>	Vision de pratiquement tout le corps. La voix porte et est entendue sans effort. Il n'y a plus de contact physique directe.	1,25-2,10m
	Lointaine : <u>Relations interpersonnelles formalisées (entretiens...). Les positions sont définit par une culture des règles sociales (Rapports hiérarchiques...).</u>	Le contact visuel maintient la permanence du contact.	2,10-3,60m
Publique La prise de parole est hiérarchisé. Les intervenants ont un statut d'orateur face à un public.	Proche : Le sujet a la possibilité de fuir. Mise en place d'un discours oratoire avec effet de voix et choix syntaxiques.	La voix doit commencer à être soutenue. Perte de la précision des contacts visuels. C'est la posture qui commence à témoigner du lien Perte de l'impression de profondeur	3,60-7,50m
	Lointaine : Distance oratoire. Position entre un orateur et une audience, un public. Forte implication des prises de parole dans un dispositif fortement hiérarchisée (meeting, distance avec les grandes personnalités)	La vision fond le détail dans un décor aplani. Le corps et la voix ne sont perçu par l'auditoire par exagérations des intonations et des gestes. Théâtralité des postures et de l'élocution.	Au delà de 7,50m

51 Source : <http://vmabillot.free.fr/interactivite/these/online/annexes01.htm>

Annexe 7 : Entretien avec Joël Jouanneau, auteur et metteur en scène.

Yan Juillerat : Comment travaillez-vous, de manière générale, avec l'espace, en tant que metteur en scène?

Joël Jouanneau : Sur la scénographie, j'ai toujours travaillé avec la même personne depuis 25 ans, Jacques Gabel, et il est vrai que progressivement on est passé de... Au début quand on a commencé à travailler on a beaucoup travaillé sur la machinerie à l'italienne, et dix ans après on est passé à une recherche sur l'espace vide. Et donc l'espace d'Œdipe, même s'il y a une scénographie importante, est quand même d'abord un espace complètement vide qui laisse les acteurs pratiquement sans appuis ni béquilles. Donc une sorte de... Absence de mobilier, juste un point qui permet une position assise, mais autrement l'espace est totalement libre. C'est la recherche qu'on fait depuis quand même quelques années.

C'est une volonté de faire que le texte et l'acteur soient le centre de l'attention du public et aussi d'imposer, d'ouvrir l'imaginaire du spectateur plutôt que de l'enfermer dans un imaginaire décoratif trop précis qui ne donnerait qu'une lecture possible au travail qui lui est présenté. Et puis enfin ça impose aussi à l'acteur d'aller chercher en lui-même les forces d'énergie qui peuvent être sur le plateau plutôt que de s'appuyer sur l'extérieur. Donc il n'a comme principal appui que lui-même ou l'autre en face de lui, l'autre acteur.

Plus précisément, dans *Sous l'œil d'Œdipe*, comment avez-vous appréhendé cet espace vide?

Jacques Gabel et moi, nous avons travaillé sur un matériaux argenté. Nous sommes partis d'un travail que nous avons déjà commencé sur *Hydrogen Jukebox* qui était un opéra que nous avons fait ensemble, de Philip Glass, à partir de textes d'Allen Ginsberg ; et donc dans la scénographie telle qu'elle est, il y a un palais, on est en-dehors du palais, on est sur une sorte de place publique en dehors du palais qu'on voit au fond. Une sorte de trottoir rectangulaire avec un espèce de sas permettant justement à la parole de s'exprimer. Donc en ce sens on est dans un espace antique reconsidéré pratiquement, qui est là pour donner la parole et la place au verbe. On a utilisé ce matériau argenté à partir d'une phrase d'Andy Warhol : « L'argenté fait tout disparaître », ce qui veut dire aussi que le pouvoir aussi fait tout disparaître. Et puis nous avons lézardé cet argenté avec des composantes un petit peu noires, comme si le pouvoir était en train d'être lézardé puisque la malédiction de la peste est en train de régner sur la ville. Nous sommes partis de choses aussi simples que ça. Ensuite il y a un « presque-trône » puisqu'on voit bien que c'est simplement une malle de comédien qu'on trouve un petit peu partout et transformée en trône, et que dans la deuxième partie il y a un rapport direct aussi, c'est le même décor que l'on retrouve dans l'épisode I et l'épisode III, et que dans l'épisode II et l'épisode IV on retrouve aussi un même décor. C'est-à-dire que le palais est caché par une toile peinte qui descend des cintres et qui renvoie plutôt, je serais tenté de dire, à l'univers des songes, mais avec un univers de désastre. On peut penser aux dernières toiles de Goya, et Gabel a fait une toile que je trouve vraiment magnifique. Et puis le trône n'est plus là, par contre il y a un vieux lit rouillé avec une machine à écrire. Et face à Œdipe, il y a une sorte de bâton qui représente la mort puisque ce bâton à la forme d'un vautour posé au sol. C'est le même décor qu'on retrouve pour l'épisode IV.

C'étaient des choix qui étaient aussi déjà dans l'écriture puisqu'il était écrit dès le début du texte : « *un chemin, la mémoire d'un trône* ». Ensuite, quand on passe à l'exil d'Œdipe, j'ai marqué : « *Ailleurs, un autre chemin, un lit rouillé, machine à écrire.* »

À l'origine, le lieu devait être bifrontal. Et nous l'avons d'ailleurs créé en bifrontal en Avignon. Mais il se trouve que la version frontale, que nous étions un peu contraints de faire pour des raisons de tournée et donc d'économie du spectacle, nous a ensuite paru plus forte, puisque c'est celle que

nous avons gardée en-dehors d'Avignon. Ça devait être aussi en bifrontal en plein air à la carrière Boulbon et au dernier moment ce dispositif n'a pu se réaliser parce qu'il y avait le spectacle d'Amos Gitai et de Jeanne Moreau. Et donc on a du faire un bifrontal prévu pour le plein air dans une salle fermée, ce qui évidemment n'avait pas la même dimension cosmique.

Il y a dans « Sous l'œil d'Œdipe » certaines images très fortes, qui sont construites. Comment se sont-elles construites ? Sont-elles des points de rendez-vous ou est-ce que tous les mouvements sont chorégraphiés ?

Ce point s'est vite précisé dans la mesure où il y avait un point de repère qui était l'endroit assis, qui était, disons, l'endroit où normalement Œdipe s'assoit pour accueillir et recevoir ses visiteurs, comme l'antichambre du pouvoir. C'est un peu la position, à l'orientale sans doute un peu aussi, de celui qui reçoit et qui a le pouvoir ; laissant les autres autour de lui debouts. Or, très vite est apparu que celui qui avait le pouvoir réel dans le premier épisode, ce n'était pas Œdipe, mais c'était Cadmos. C'est lui qui représentait à la fois la mémoire de Thèbes, mais aussi qui savait dire pourquoi le peuple était en furie. Donc l'arrivée de Cadmos a tout de suite été déterminante et Cadmos à peine arrivant, il prend la place d'Œdipe. C'est lui qui s'assied. Donc il met tout de suite en situation d'énergie, voir de névrose Œdipe, qui, lui, voit sa place prise par quelqu'un qui en plus représente un autre pouvoir, le pouvoir de la mémoire, le pouvoir de l'histoire, mais aussi la parole du peuple. Et c'est donc lui qui se retrouve amené à bouger. Et en fait tout s'est construit comme ça. Je suis parti d'une idée simple qui était qu'à la lecture des tragiques antiques, j'avais toujours le sentiment que c'étaient des westerns métaphysiques. C'est-à-dire que, je suis un grand amateur de westerns, mais c'est vrai que le fameux duel, la scène du duel qu'on voit dans beaucoup de westerns, ce qui est décisif ce n'est pas le moment, bien sûr c'est le moment où les balles rentrent dans les corps, mais c'est tout le rituel avant. C'est comment on arrive, comment on écarte les mains, comment on se jauge, les regards... c'est ce mouvement-là. Et il y a celui qui ne bouge pas et celui qui avance. Très souvent. C'est très rare que les deux avancent en même temps. Et les joutes verbales de Sophocle ou d'Euripide sont souvent des scènes à deux et sous forme de joute à deux qui sont comme des échanges de balle. Je suis donc parti de cette idée d'un western métaphysique et avec l'autre idée que celui qui a la force intérieure avec lui, c'est celui qui attend et qui est assis. Œdipe au départ attend Cadmos, avant que le spectacle ne commence, il est assis, mais dès que Cadmos arrive il dit : « Non, c'est moi qui suis là. » Et l'autre est obligé de se mettre en mouvement. Et ensuite on va voir que celui qui crée le désordre à l'intérieur de ça, c'est Tirésias. Il arrive et alors lui il danse. Il est sensé être aveugle, il danse et il arrive à conduire Œdipe à la catharsis. Voilà pour la première partie.

De même que dans la deuxième, dans la bataille des deux frères, on a Polynice qui n'a pas le pouvoir, qui est donc en état de rébellion, qui ne cesse de marcher dans le lieu un petit peu comme un loup, c'est d'ailleurs dans le texte, qui ne s'apprivoise pas. Et ses jambes ne le tiennent plus parce qu'il est à deux doigts de la mort. Donc il est un peu dans la situation d'Œdipe au premier épisode mais par contre Étéocle arrive et tout de suite il pose son manteau sur le trône et il s'assied.

Ce sont des choix importants dès le départ. Ce qui fait qu'il y en a un qui s'agite et que l'autre le regarde s'agiter.

La question entre Cadmos et Antigone ensuite est la même. C'est-à-dire Cadmos s'assied, il apprend du coup par un garde qui ne cesse de bouger et qui a peur d'arriver devant le pouvoir que Polynice est enterré, mais il ne bouge pas parce qu'il a la loi avec lui. Et tout l'enjeu d'Antigone qui arrive et qui s'agite, mais qui se pose au bout d'un temps et affronte le pouvoir sans bouger, jusqu'à obliger Cadmos à se lever et à perdre lui aussi la tête. Cadmos s'en va. Elle oblige Cadmos à perdre sa contenance et Cadmos perd. Mais Antigone perd évidemment la vie.

L'acte dont je ne parle pas ici, qui était pour moi l'axe essentiel du travail, c'était le deuxième épisode où Œdipe est en exil dans un lieu qui est imaginaire, sur ce lit, et la première chose qu'il fait

en arrivant, comme Cadmos avec lui, c'est s'asseoir et dire : « Je ne bouge plus ». Et à partir du moment où il ne bouge plus, ce sont les autres qui viennent et qui s'agitent. Aussi bien Cadmos que Polynice, qu'Ismène, tous ces gens sont incapables d'obliger Œdipe à faire un choix entre ses deux fils. Ça c'était pour moi la [pièce centrale], ce n'est pas Œdipe Roi dans la lecture des tragiques mais Œdipe à Colone qui est une pièce beaucoup moins connue, qui à chaque fois qu'elle a été montée n'a pas recueilli le même impact sur le public que l'autre, évidemment. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un vieil homme immobile, qui a fini de mener son enquête sur lui et à partir du moment où il ne bouge plus, c'est celui qui ne bouge pas qui conduit à la violence des autres. Son immobilité produit de la violence. Je trouvais ça intéressant parce que c'était là en l'occurrence un paria qui faisait ça. Et je disais aux acteurs : « le réfugié on l'aime bien tant qu'il est en fuite, tant qu'il est en mouvement. Mais quand il s'arrête dans un pays, on veut l'expulser. Donc Œdipe c'est pareil, une fois qu'il s'arrête tout le monde veut qu'il parte de là. Aussi bien le Dieu qui le contraint à choisir entre ses deux fils, sinon les deux vont y passer ; aussi Euménide qui est là, aussi bien Polynice qui lui dit de partir avec lui que Cadmos qui lui dit : « Viens avec nous. ». C'est-à-dire que le statut même de celui qui est en exil n'est acceptable pour les autres que dans la mesure où l'exilé ou le réfugié ou le paria se met en position de victime. À partir du moment où il dit : « Non, je suis là et il faut faire avec moi », il devient insupportable pour les autres. Et c'est, je trouve, quand même une grande interrogation pour la démocratie.

Vous parliez tout à l'heure de western. Est-ce qu'il y a, dans la scène du duel des frères, au moment où ils s'entretuent, une sorte d'adaptation de ce western? En juin à Vidy, le duel était beaucoup plus long qu'au TNS, il y a eu apparemment un re-travail de la scène.

Je l'ai coupée, oui. J'ai enlevé la bataille des deux frères. C'est l'expérience d'Avignon qui m'a conduit à cela, l'expérience du bifrontal, paradoxalement, m'a montré que mon travail n'était pas terminé sur le frontal. J'ai au moins bénéficié de ça. Donc j'ai très peu coupé, mais j'ai enlevé l'entracte et j'ai effectivement continué d'épurer. Il faut savoir qu'en bifrontal, par exemple, le récit du combat par Tirésias, il le faisait sur le trône. C'était une danse sur le trône, ça j'aimais bien. Mais je ne pouvais pas le faire en frontal parce que ça n'avait pas de sens, donc il restait sur le trottoir. Mais par contre la danse, j'ai tenté une chose qui me venait, moi, de mon expérience de la guerre au Liban, quand j'y suis allé comme journaliste, qui était de montrer l'infantilisme de la plupart de ces guerriers. Et donc c'étaient d'abord les mêmes mécanismes de l'enfance qui continuaient de fonctionner chez les adultes. L'immaturation était toujours là. Donc, c'était ce que j'essayais de faire dans un premier temps, mais je crois que je n'ai pas réussi, il y a quelque chose que je n'ai pas su. Les acteurs n'y sont pour rien car ils ont vraiment été extrêmement attachés à ce travail et à chercher avec moi. Il ne reste plus que ces deux là, Polynice et Étéocle, et je suis parti de la phrase : « Chats siamois perchés sur leurs jeux d'autrefois ». Je suis parti de cette phrase pour faire le combat. C'était comme s'ils continuaient de jouer à chat-perché, sauf que c'était des jeux dangereux puisqu'ils se tuaient mais surtout puisqu'ils faisaient tuer des milliers de personnes avec eux. Et ça, je n'ai pas réussi à le transposer. Je pense qu'il aurait fallu beaucoup plus de temps. Dans ma tête c'était un combat qui durait un quart d'heure et où ils ne se touchaient pas, mais où ils étaient épuisés à force de ne pas arriver à se toucher. Je pense que là, il aurait fallu l'appui d'un chorégraphe. Donc ce que j'ai essayé à l'opposé, c'était cette solution de rechange que j'avais, dont je savais qu'elle fonctionnait évidemment parce qu'elle était plus épurée, c'est-à-dire : ils arrivent couverts de sang, ils se rapprochent et on fait une ellipse. C'est plus simple à réaliser, il faut bien le dire. Donc j'ai pris une solution de facilité, mais c'est parce que je n'ai pas trouvé l'autre.

Alors il y a une phrase aussi au niveau du placement par rapport aux acteurs ; c'est la phrase que dit Cadmos : « Le peuple est élastique. Un jour il te fait roi, le lendemain tu es sa cible. » Cette phrase m'a beaucoup aidée dans le travail. C'est-à-dire que ça rejoint le western. Il y a un élastique qui fonctionne toujours dans le placement des acteurs. Il y en a toujours un qui tient l'élastique et

l'autre qui le tire et qui est appelé par lui. Donc c'est : comment faire pour que l'élastique ne se casse pas ? Vous tendez un élastique mais... C'est un peu la même chose avec le public, comment faire pour faire entendre deux heures et demie de texte en tendant si possible l'élastique entre le public et les acteurs, de telle sorte que l'épure du travail fasse que le spectateur soit obligé de travailler en même temps que l'acteur, sans casser l'élastique, sinon le dialogue est interrompu à ce moment-là.

Il m'a semblé que le jeu des deux frères se passait principalement dans l'axe jardin-cour en face du trône. Est-ce une bonne observation de ma part ou y avait-il une volonté de raconter quelque chose par là ?

Oui, c'est, je pense, quelque chose qui reste du bifrontal, puisque même quand on le répétait pour Lausanne, on travaillait sur le bifrontal. Donc il y a cet axe essentiel de cour-jardin qui est là. L'élastique est quand même d'abord en scope latéral et en bifrontal. Donc il est de gauche à droite. Le pouvoir étant à gauche, au niveau de l'œil du spectateur et donc c'est la place... suivant comment on vient chercher le roi pour aller le regarder en face, comment on arrive à le faire se lever. Par exemple c'était comment à un moment donné Polynice arrive en lui disant : « Tu es comique » en le regardant assis sur son trône, en se mettant à cinquante centimètres de lui, obligeant donc le roi, dans ces cas-là, parce qu'il est le frère et il n'arrive pas à tenir. Là c'est la faille d'Étéocle bien sûr, à aller lui à la place où était Polynice au départ et à lui dire : « Sors d'ici ». C'est-à-dire qu'il interrompt le dialogue parce qu'il ne peut plus le poursuivre [le dialogue]. Et à ce moment-là, Polynice s'assied sur le trône, mais il danse sur le trône, il s'assied comme un malpropre, il s'assied à l'opposé de tout rituel du pouvoir. Il désacralise le pouvoir. Il dit : « je danserais bien une dernière fois avec toi. »

C'est qui est assis et comment... et ensuite dans toute la scène qui suit, quand Polynice est parti, ce qui est important, c'est que Étéocle n'arrive plus à s'asseoir. On voit que celle qui est assise c'est Ismène mais elle est assise de l'autre côté, pas du tout comme le roi, et elle est comme une femme battue puisque ses arguments n'ont pas réussi à empêcher la guerre. Et à ce moment-là, Étéocle devient guerrier, il n'est plus le roi. Donc lui aussi, maintenant, est en état d'agitation.

C'est un petit peu un débat sur comment rendre l'autre fou toujours. Soit la folie du pouvoir rend fou celui qui vient le voir, soit celui qui vient voir et qui est en état de crise réussit à rendre le pouvoir névrotique fou au point de le déstabiliser. Et à ce jeu dans le deuxième épisode, quand Œdipe est assis sur son lit et qu'il ne bouge pas comme un SDF, un paria, quand il se remet en mouvement, c'est pour mourir, et il retrouve toute sa grâce, et il saute vers la mort.

Vous avez dit : « Le pouvoir est à gauche » et j'ai le sentiment qu'il y a entre chaque tableau une sorte de jeu de ping-pong. Le presque-trône est à jardin lors de l'épisode I, un lit à cour lors du deuxième, retour sur le presque-trône à jardin pour le troisième, le cadavre de Polynice à cour pour la première partie de l'épisode IV et encore une fois le presque-trône à jardin pour la fin de la pièce. Ma question est la suivante : que peut représenter le côté cour et comment à été construit ce jeu de ping-pong ?

Le pouvoir est mis à gauche, mais j'aurais pu le prendre et le mettre à droite, ce n'est pas une notion politique bien sûr. C'est qu'il y a deux côtés, le jardin et la cour. Après, je crois que l'œil de chaque metteur en scène a ses diagonales et ses axes. En fait on a peu de choix, ça se passe entre gauche et droite. Ce qui est sûr c'est que la place du centre, personne ne l'occupe jamais. Dans ce travail il n'y a pas de centre. Il y a quelque chose qui est justement décentré dans le fait qu'il y a une crise. Donc après c'est vrai qu'il y a un rapport entre Polynice, le corps de Polynice est posé pratiquement à l'endroit où son père était. Donc il prend la place du père. Ensuite Antigone arrive et se retrouve dans le débat avec Cadmos à l'endroit où elle a laissé la poussière de la terre [qui a symbolisé la mise en terre de son] frère. Le lieu où elle a fait ce geste sacrilège est aussi le lieu où elle va être condamnée. C'est le lieu où elle vient mener le débat avec Cadmos. Et Cadmos pareil. Sur son premier plan, dans le premier épisode, il est assis sur son trône, qui est un lieu de force,

parce qu'il a avec lui le peuple, il a tout le monde qui le suit, et à la fin il est obligé de fuir cet endroit qu'il s'était approprié. C'est le plus démocratique de tous à l'intérieur de ça et il n'y a pas de solution, donc le siège reste vacant. À la fin c'est la folie du pouvoir puisqu'il n'y a plus que les paroles des deux sœurs, on sent que Jocaste est dans une sorte de palais, errante à l'infini, et par contre le trône est vacant.

Est-ce qu'on pourrait dire que si la gauche est le lieu du pouvoir, la droite serait celui des parias ?

C'est aussi le lieu de Tirésias et de son arrivée.

Qui est assez mal considéré...

Oui... Je ne pourrais pas dire que c'est le lieu absolument du paria ou de l'exilé aussi fort que ça, bien que Antigone quand elle vient, elle vient comme réfugiée. C'est le lieu de l'ailleurs quand même.

Disons qu'il y a le lieu de l'ici et il y a le lieu de l'ailleurs. Et dans « Œdipe à Colone », le deuxième épisode, le lit reste le lieu de l'ailleurs, même s'il est comme un trône. Sauf qu'il n'est pas à l'endroit où était le trône. Ce que je voulais montrer justement, c'était que là, on était à l'endroit de l'imaginaire. Alors ça c'est une chose, je pense que peut-être je n'ai pas su le montrer, peut-être que c'était quand même plus visible à Strasbourg, qui est pour moi que durant toute cette partie on est dans l'imaginaire d'Œdipe, c'est un songe d'Œdipe. Dans ma tête, à partir du moment où il était assis sur ce lit et qu'il disait à sa fille : « Je ne bougerai plus, je vais mourir ici », c'était comme si dans toute une nuit il avait tout rêvé. Il y a Euménide qui fait comme si c'était un album d'images, qui vient vers les personnages, qui les fait parler. Et ensuite, c'était comme si la réalité derrière, après sa mort, était pire que le cauchemar qu'il avait fait. Mais comme si Ismène n'était jamais venue, comme s'il avait rêvé qu'Ismène revenait, comme s'il avait rêvé que Cadmos revenait ou que les Dieux lui laissaient le choix, et que Polynice revenait lui demander pardon. Mais que ça ne s'était pas fait, mais que une fois Œdipe mort, la réalité était pire.

Et d'ailleurs si vous regardez bien, dans le quatrième épisode, vous avez de nouveau la toile peinte, donc on est de nouveau dans le domaine de l'imaginaire, mais il y a le trône. C'est-à-dire que là, on est entre imaginaire et réel, c'est là que ça se croise pour moi. Mais on est aussi entre conscient et inconscient je pense. Bon, l'inconscient devient conscient dans le premier épisode puisque Œdipe apprend ce qu'il a fait, donc il est conscient de sa faute. Dans le deuxième on est vraiment avec les forces de la nuit et les forces de l'inconscient et de l'imaginaire et des songes. Et dans le troisième on revient vraiment au conscient du pouvoir, mais qui à mon avis est plus fou que l'inconscient et puis dans le quatrième, c'est une sorte de résolution fluide où conscient et inconscient circulent.

Mais le quatrième épisode est divisé en deux parties, le trône arrive à peu près à la moitié.

Oui, puisqu'il y a d'abord la scène entre les deux sœurs avec le corps de Polynice.

Reste-t-on malgré cela dans le mélange entre conscient et inconscient ou chaque partie a sa signification particulière?

Non, non. On a essayé la scène avec le corps de Polynice et le trône et ça ne marchait pas. Le trône enlevait d'un seul coup la pureté de la scène. Je crois que c'est d'abord pour une raison purement esthétique, donc ça pouvait pas être la bonne, pour moi en tout cas, que j'ai enlevé le trône. Mais on l'a essayée plusieurs fois. Alors est-ce que ça voudrait dire, je regarde le travail après, qu'on est dans le domaine où pratiquement on est dans la lande, dans une lande mentale où Antigone rêve qu'elle a retrouvé son frère et qu'elle l'enterre. Et ensuite elle l'aurait vraiment enterré... Vous savez, c'est un problème que j'ai, d'une manière plus générale, quand j'écris, et notamment vers la fin, je pars vers des données assez stables (là en plus je m'appuyais sur un synopsis qui n'était pas à moi, vu qu'il était dans la mythologie, donc encore plus stable puisque j'avais une narration synoptique qui était là) et puis il y a un moment donné où je laisse l'écriture me

conduire. Et j'ai toujours dit aux acteurs que je n'ai compris qu'à la fin, quand j'ai écrit les deux textes des deux sœurs, que j'avais fait tout ce chemin dans la littérature (puisqu'il y a beaucoup d'auteurs qui sont cachés à l'intérieur de ce texte) vers les tragiques pour conduire aux deux derniers textes qui sont très intimes. Mais que je ne savais vraiment pas au début que j'allais terminer là-dessus ni écrire cela. Et donc je crois qu'à la fin, dans le quatrième épisode, c'est la même chose, je pense qu'il y a quelque chose qui m'échappe. Y compris dans le travail, je pense qu'à un moment donné on tient un travail, on maîtrise, et à un moment donné où le travail vous maîtrise et vous emmène là où il... Voilà!

Il y a certains rapports entre personnages qui m'intéressent particulièrement, comme par exemple, celui entre Euménide et Tirésias. À un moment il y a une image très forte où toute la famille (plus Cadmos) est à jardin et où les deux sont à cour en train de se défendre.

Il y a même une chose au départ qui est un peu cachée maintenant, mais qui était très présente pour moi, qui était le trio Cadmos-Tirésias-Euménide, qui était le seul trio archaïque. C'est-à-dire que dans les costumes, c'était Œdipe et ses enfants (Jocaste étant restée au palais) confrontés au mythe. Donc ils étaient des contemporains et je faisais revenir ce trio qui allait essayé de revoir, de raconter l'histoire une autre fois pour voir si on pouvait en changer le cours vingt-cinq siècles après. C'est ce que dit un peu Euménide. Mais sauf qu'elle dit, elle, d'entrée de jeu : « ça sera pareil, ça va se terminer de la même manière. On va le montrer autrement, mais c'est obligé que ça se termine ainsi. » Alors il y avait une clé pour moi, qui était que Cadmos était un peu Prospero, Euménide Ariel et Tirésias Caliban. Et donc il y a une complicité aussi, et on le voit d'ailleurs dans « Œdipe à Colone » quand elle dit à Cadmos : « Toi ici. ». Il y a toujours une complicité entre les deux. De même qu'il y a une complicité entre Euménide et Tirésias puisqu'elle traduit ses onomatopées, quand il laisse une parole archaïque sortir de lui.

D'ailleurs au départ Cadmos, quand il quittait le lieu où il prenait connaissance du redoublement de l'inceste entre le frère et la sœur [4.b], partait dans une langue qui était la même que celle de Tirésias. Il allait retrouver les forces archaïques, lui aussi ; il retournait dans les limbes du temps. Et ça je n'ai pas pu le tenir tout simplement parce que ça déclenchait une sorte de sourire de la part du public. Évidemment Cadmos, qui est la raison, qui d'un seul coup ne pouvait s'appuyer que sur une langue imaginaire, les mots n'arrivaient plus à dire... alors qu'il essayait de tenir la langue de la raison, d'un seul coup ça s'effondrait. La langue s'effondrait. Et ça c'était très important pour moi, mais ça pouvait déclencher un sourire et ça ne me gênait pas parce que je n'avais pas le souci de faire ou pas une tragédie, je n'avais pas ce projet sinon j'aurais monté d'ailleurs les tragédies telles qu'elles étaient, mais elles, derrière, elles avaient du mal à déclencher leur dernière scène. Donc il s'est réfugié dans le silence. Et ça, ça s'est fait entre eux sur le plateau. Personnellement j'aurais vraiment bien aimé le maintenir. Mais bon, c'est un art collectif.

Toujours dans les rapports entre personnages, est-ce que vous pourriez éclairer le rapport qu'entretiennent les deux sœurs qui, hormis la scène où Antigone veut enterrer Polynice, ne se trouvent pas beaucoup?

Non, elle ne se trouvent pas beaucoup.

D'une manière très intime, j'ai deux sœurs. Donc c'est pas un lieu facile parce que je suis à la fois Polynice et Étéocle, quand j'écris, j'ai ma part d'ombre et ma part de lumière, et je suis avec mes deux sœurs. Je ne peux pas écrire sans ça. C'est-à-dire, on ne peut pas travailler sur Œdipe sans mettre son intimité en péril parce que ce n'est pas qu'un projet politique, même si c'est aussi un projet politique, Œdipe c'est Œdipe. Donc moi j'ai fait un Œdipe où il y a une Jocaste qui continue d'être là parce que ma mère est toujours là et que j'ai toujours mes deux sœurs. Je raconte aussi un Œdipe familial.

Après il y a le fait que Ismène en général est un personnage sacrifié. Chez Sophocle il n'existe pratiquement pas, sauf dans cette scène dans Antigone. Mais dans *Œdipe Roi* les deux sœurs sont là,

mais ce sont des muets, elles sont présentes mais muettes. Dans *Œdipe à Colone* elles sont là, mais elles ont vraiment très, très peu de choses à dire et chez Euripide, dans les *Phéniennes*, il n'y a qu'Antigone. Et dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, les deux sœurs n'arrivent que dans le post-scriptum final qui n'a même pas été écrit par Eschyle. C'est vraiment Ritsos qui a, pour moi, réhabilité fondamentalement en faisant un long poème où il fait parler Ismène qui est très vieille, et elle parle de l'enfance d'Ismène et d'Antigone. Et on voit que cette enfance est contradictoire et qu'elle ne s'aiment pas beaucoup dans ce texte. En tous cas Ismène n'aime pas beaucoup Antigone, elle n'aime pas beaucoup cette absolutiste qu'elle était, et y compris une forme de masculinité que Ritsos dénonce. D'où la robe et le pantalon dans le costume de Patrice Cauchetier. Donc il y en a une qui dit oui aussi à la vie malgré tout. Qui continue de vouloir tenir, de dire « il faut en finir avec la malédiction, il faut en finir avec les Labdacides » et qui essaye, notamment dans la scène entre les deux frères, de faire tenir un langage qui évite l'irréparable, c'est comme si quelqu'un nous parlait encore au nom des lumières aujourd'hui, et elle n'y arrive pas. Les forces de l'inconscient sont plus fortes que les forces de la raison.

Après, entre les deux sœurs, je crois que c'est aussi des codes de jeu. C'est un problème général qui s'est posé tout de suite dans le travail mais qui était dans mon foie. Il y a huit acteurs sur le plateau. Ces huit acteurs, je voulais qu'ils soient comme dans les tragédies. C'est-à-dire que je suis parti sur une phrase de Peter Handke dans *Par Les Villages* qui dit, de mémoire : « Dans une tragédie chacun est dans son droit. » Sinon il n'y a pas de tragédie, il y a un méchant et voilà. Il n'y a pas de méchant et de bon dans les tragédies, chacun a un argument impressionnant et qui affronte l'autre et les deux malgré des joutes contradictoires, à un moment donné seule la violence permet d'en sortir. Parce que les deux sont dans leur droit. Et je voulais donc des acteurs qu'eux aussi soient chacun dans leur droit d'acteur, qui disent : « Je suis là et je suis comme ça et il faut faire avec moi comme ça. » Alors ça je les ai eu, je peux vous dire ! C'est assez étonnant parce que dans le travail ça s'est assez vite scindé en deux entre les garçons et les filles. Il y a toujours eu une merveilleuse entente entre les garçons jusqu'au bout et un semblant d'entente, je dirais, entre les filles de leur côté. Mais il y a d'abord eu cette scission en deux pour des raisons qui sont je pense aussi liées à l'écriture du texte, puisque je disais toujours : « Les hommes se battent et les femmes trinquent. » Mais je crois aussi qu'après il y a les tempéraments, et que Antigone (Cécile [Garcia-Fogel] avec qui j'ai déjà travaillé) a un repère de travail assez précis et que face à ça Ismène a choisi tout à fait un autre camp dans son travail, qui est plus dans un code, je dirais bourgeois, du jeu, où on a plus de repères. Antigone marquant encore plus au fer rouge un travail sur sa voix et sur son corps qui peut même pour certains (mais ça a toujours été une comédienne qui divise, un peu comme moi dans l'écriture) s'approcher d'un certain formalisme. Et donc ce choc des deux, qui n'a par contre jamais été un choc d'amitié entre les deux, c'est comment on fait une troupe avec ça. Ça c'était un vrai problème. Il y a des soirs où chacun affirmait sa différence mais tout le monde jouait la même chose. Et puis il y avait des soirs où c'était plus difficile. C'était comme ça dès le début jusqu'à la fin. Alors quand il y avait cet état de grâce où chacun pouvait affirmer clairement son jeu et en même temps être à l'écoute de l'autre et dans le jeu avec l'autre, dans le travail avec l'autre, là c'étaient vraiment de très belles représentations je trouve. Mais c'est fragile évidemment.

Les plus solides là-dedans sont toujours ceux qui ont continué leur travail intérieur, qui n'ont jamais considéré qu'ils avaient trouvé le personnage et ils ont donc continué à le chercher. En ce sens Jacques Bonaffé a été formidable parce que jusqu'au bout il a continué à travailler. Et non pas de se singulariser par rapport aux autres mais de continuer à l'intérieur. Mais bon, alors c'est peut-être plus facile pour lui parce que l'aveuglement produit des choses. Mais Tirésias aussi est quelqu'un qui a poursuivi son travail. Parce que c'est plus difficile pour ceux qui sont en face et qui sont plus volatiles. Antigone est en autarcie sur elle-même et elle est sans arrêt confrontée à la violence qui lui est faite de part et d'autre. Polynice a trouvé en cours de route... Après, sur chacun

je pourrais dire des choses.

[...]

Y a-t-il des moments précis construits spatialement, par le placement des acteurs, par des lignes de forces dessinées?

Je ne travaille pas par dessin, par contre ce que je donne c'est par moment du champ libre. C'est-à-dire que tout est très précisé, les gens où et à quel moment ils sont assis, comment ils arrivent, les places de chacun quand ils arrivent, etc... Et il y a des moments où je laisse le champ libre à l'acteur, c'est-à-dire je dis : « L'autre est là, il ne bougera pas. Donc, qu'est-ce que tu fais par rapport à lui dans l'espace. Donc essaye de dessiner ton chemin dans l'espace. » Ces moments-là c'est simple, c'est Œdipe face à Cadmos, ensuite c'est Œdipe qui ne bouge pas mais c'est le western mobile entre Œdipe et Tirésias. C'est d'abord eux qui le décident et après je le chorégraphie assez précisément. Mais je pars d'abord de leur chemin entre eux, ils cherchent. Je n'interviens pas pendant six ou huit jours, je leur laisse le champ libre. Et puis je pars, alors à ce moment-là je dis : « Viens par ici, etc... » je pense aux spectateurs, je pense à la visibilité, je pense aussi aux enjeux, évidemment, qu'il y a sur le texte à tel moment, à tel endroit. Et pareil pour Antigone face à Cadmos. Ce sont les deux seuls moments. Autrement, par exemple, la lutte entre les deux sœurs était très précise. Les mouvements sont très précis et très liés à l'écriture. D'ailleurs j'essaie de faire que le mouvement soit dans le dessin de l'écriture, de chorégraphier l'écriture. Après par contre, le chemin de, par exemple, Euménide, est un chemin très précis comme celui de Tirésias.

Et je pars aussi d'une idée simple, je dis : « Si tu bouges, si tu fais un mouvement sans savoir pourquoi tu le fais, ne le fais pas. Si tu marches sans savoir pourquoi tu marches reste à ta place. » Donner du sens aux gestes et aux mouvements, du même que la voix, partir du silence pour faire entendre la parole, partir de l'immobilité pour lancer le mouvement. Éviter le piétinement surtout. C'est ça que j'aime pas au théâtre, c'est quand ça bouge pour bouger.

**Est-ce que vous pourriez me donner des exemples de mouvements qui vont avec le texte?
Par exemple pour la scène des deux sœurs.**

Oui, les mouvements sont très précis. Par exemple, de mémoire, on a Antigone qui est près de Polynice. Ismène arrive et c'est la reconnaissance des deux. Antigone doit quitter le corps de Polynice pour aller retrouver sa sœur qu'elle n'a pas vue depuis très longtemps. Elles vont d'abord essayer de s'entendre et elles sont très proches l'une de l'autre pour se reconnaître tout simplement. Et puis, juste à un moment donné, parce que Antigone est là pour une raison précise quand elle lui dit : « Sais-tu encore ce qu'a dit Cadmos? » ensuite la sœur [Antigone] se détourne, elle s'éloigne d'elle parce qu'elle sait que Cadmos a pris une décision, elle a entendu la promesse qu'Antigone a faite à Polynice, puisqu'elle était là à Colone, donc elle sait qu'il y a une contradiction entre la décision d'Étéocle et la promesse d'Antigone à Polynice, donc elle sait qu'elle va vouloir enterrer un cadavre et que ce sont leurs deux vies à ce moment-là qui sont [en danger]... et lui demander de le faire, donc elle s'éloigne déjà pour lui dire non. Comme si elle ne voulait pas l'entendre. Et donc elle va s'éloigner, s'éloigner, s'éloigner, comme ça elle va repasser devant, et elle va faire semblant de pas comprendre ce que dit Cadmos pour l'instant, et à ce moment-là Antigone se jette sur elle et la jette au sol sur le cadavre de Polynice. Ce qui est une manière de lui dire : « Regarde-le ! Et maintenant écoute-moi. » Et donc après, c'est Ismène, pendant que Antigone développe son argumentaire sur la nécessité d'enterrer Polynice, qui est attachée au cadavre. Donc c'est le cadavre qui remplace le trône d'une autre manière, c'est l'enjeu. Et ensuite elle lui dit : « Que fais-tu? » à ce moment [Ismène] se retire du cadavre et elle reprend sa place au départ en disant : « Si c'est ça je ne le fais pas. » Après Antigone est obligée de retourner seule au cadavre. C'est le cadavre qui est l'enjeu, donc tout bouge autour de ça.

Annexe 8 : Entretien avec Jacques Gabel, scénographe.

Yan Juillerat : Que représente pour vous l'espace vide au théâtre?

Jacques Gabel : La capacité qu'on aurait de transmettre un texte sans adjonction de ce qu'on appellerait un espace scénographique autre que l'espace vide du lieu dans lequel on est. C'est qu'on est jamais dans un espace vide, on est toujours dans un espace, puisqu'il s'agit d'un lieu scénique, fermé ou ouvert, extérieur, intérieur, on est toujours dans un espace. Donc cet espace dit déjà des choses. Et ensuite la situation de l'acteur par rapport au spectateur est multiple parce que tout dépend du nombre, de la manière dont il est constitué, de son positionnement, du contact qu'a l'acteur par sa distance et sa proximité au spectateur, etc... C'est très vaste l' « espace vide ».

Et plus précisément dans « Sous l'œil d'Œdipe », vous avez proposé un espace vide...

Il n'est pas tout à fait vide cette espace puisqu'il a un contenant. Il est vide effectivement dans le sens où on a une grande surface donnée libre comme ça à la mise en scène et aux acteurs, ponctué simplement par quelques points d'appuis qui peuvent être des accessoires, et ensuite toute l'enveloppe périphérique constituante travaille simplement sur l'ombre et la lumière, l'intérieur, l'extérieur. L'intérieur du crâne d'Œdipe ou un extérieur qui pourrait être un palais, une plaine, un lieu.

Quelles sont les moyens que vous avez utilisés pour représenter ces espaces?

Je suis parti sur l'aveuglement de la lumière... ou de la vérité. Donc j'ai travaillé sur un matériel réfléchissant qui était capable de pivoter et de passer à l'ombre, au noir, pour pouvoir suivre l'écriture de Joël Jouanneau par rapport aux quatre étapes, aux quatre moments qu'il avait choisis. Œdipe Roi. Œdipe à Colone. Les Sept Contre Thèbes si on veut dire Les Deux Frères Étéocle et Polynice. Et Antigone. Donc dans le périple de cette lignée on a plusieurs stades et l'idée c'était de suivre l'écriture de Jouanneau par rapport à cette vérité qui prend jour et puis qui se fait aussi dans des règlements de compte familiaux de cette lignée dans l'ombre de l'intimité.

Donc techniquement j'ai pris un matériel réfléchissant traité plastiquement de telle manière à ce qu'il puisse produire une puissante lumière, une exposition maximale des conflits de toute la lignée des Labdacides et ensuite cette capacité de devenir plus mentale et plus intérieure avec cette sorte de lavis noir comme une encre et où toute la lumière a disparu, presque.

Au niveau du sol il y a deux types différents de surface. Qu'apportait ce changement de traitement?

Je vous donne le point de départ qui a servi d'ailleurs pour quelques photos de présentation du spectacle. Plastiquement je faisais un parallèle entre deux performances artistiques. Une de Beuys et une de Dieter Appel où ils étaient en position d'exil physique, d'une certaine manière, et qui pouvait se rapprocher de l'exil d'Œdipe à Colone. Et notamment pour cette histoire de sol central qui était constitué de morceaux de moquette, mais Joël ne m'a pas suivi pour aller jusqu'au bout de l'utilisation de cette moquette. C'est-à-dire que je parlais de la performance de Beuys avec le coyote où il s'était entouré avec du feutre et de la moquette [I love America and America loves me] et enfermé avec ce coyote, et j'imaginai que plutôt que de mettre un lit, Œdipe aurait pu s'enrouler dans le sol constituant l'espace principal, comme un SDF. Tout le sol central est un sol pauvre, avec une moquette arrachée.

Enfin, c'est toujours ça, il y a des principes scénographiques et puis la mise en scène les suit ou ne les suit pas, y adhère ou n'y adhère pas. Donc là Joël a conservé le matériel du sol mais ne s'en est pas servi en mise en scène.

Et ensuite le périphérique était miroir aussi, réfléchissant de telle manière à entourer ce sol pauvre au centre qui est comme un sol en creux, en négatif, et périphériquement, notamment sur l'avant-scène, il y avait, pour permettre de mettre en exergue certaines scènes comme avec

l'Euménide qui était là un peu comme un bateleur un meneur de revue, et de pouvoir isoler certains personnages à la face dans un reflet avec la lumière qui venait sur des contre-jours, des choses comme ça.

Avez-vous participé au choix des accessoires et à leur disposition? Il m'a semblé remarqué qu'il y a une sorte de jeu de ping-pong entre chaque partie. On commence avec le presque trône à jardin, puis le lit à cour, de-nouveau le presque-trône à jardin, le corps de Polynice à cour... À chaque fois, il y a une sorte d'alternance visiblement construite. Pourquoi et comment cette alternance?

Ça ce sont les mystères de l'architecture d'une mise en scène. C'est-à-dire que pourquoi on a mis le presque-trône à jardin? Il y a une sortie avec un escalier au lointain centre, comme l'entrée d'un palais, la sortie d'une ville. La question était de savoir si on plaçait ce presque-trône central ou pas. Vous connaissez bien les dynamiques de l'espace, la manière dont on peut figer par la symétrie ou l'asymétrie des choses. Et puis se posait tout de suite, en début de spectacle, le problème de l'entrée de Cadmos et de son parcours. Il a une marche très lourde, très longue, il y a chaud quand il arrive. Ensuite le jeu qu'a donné Joël à Jacques Bonnaffé pour Œdipe n'était pas un jeu où le prince de la cité est obligatoirement central. On le voyait bien à sa manière d'être et de ne pas être à la tête du pouvoir.

Donc à partir de ce moment on décide de ne pas mettre le trône central. Nous on choisi un côté ou un autre. Alors ça, ce sont les mystères de pourquoi cour ou jardin. Et c'est comme l'écriture, nous on écrit de gauche à droite, là on fait entrer un acteur de droite pour qu'il pénètre dans l'espace par la gauche... C'est toujours assez mystérieux, c'est un sens qui convient ou ne convient pas, c'est du feeling. Il n'y a pas de raison dramaturgique précise de choisir tel coin ou tel coin. Mais bon, je peux dire que le metteur en scène aime bien travailler sur des espaces longs, des diagonales, des rapports comme ça, et c'est clair, quand ils ont plus de déplacements pour un acteur, c'est plus fort.

Mais il faudrait engager la conversation avec Joël, parce qu'on s'est longtemps posé la question sur le lit, à savoir ce qu'était ce lieu sacré où Sophocle était peut-être enterré, qu'on a voulu un peu comme une installation d'art plastique. Ce lit a été dessiné précisément avec ses rabats qui est comme une sorte de paillasse mais qui n'a pas le naturalisme de quelque chose de fatigué, avec les journaux, avec la trompette toutes ces choses-là. La position s'est déterminée, il y a eu pas mal de conversations là-dessus, même avec Jacques Bonnaffé. L'espace est un grand rectangle qui est quand même plus long de jardin à cour et qui évite les entrées par le lointain et qui privilégie des mouvements de cour à jardin.

Quand on travail avec un espace qui est soit frontal et ensuite on va jouer en bifrontal, on est obligé de tenir compte pour la mise en scène de qu'est-ce qui va se passer en bifrontal sur un espace étroit mais très long comme à Avignon et de, pour ne pas avoir toute la mise en scène à reprendre, de trouver non pas un compromis mais quelque chose d'adéquat dans les deux versions.

Vous avez parlé de « dynamiques de l'espace ». Est-ce que vous pourriez préciser ce que vous entendez par là?

C'est comme la composition d'un tableau. Un corps dans l'espace, comme un corps sur un tableau est régi par des proportions et des lignes de forces. Si on prend les portraits en peinture, ils sont, la plupart du temps, frontaux, mais si on observe bien ils ne sont pas parfaitement frontaux. Ils sont toujours un peu décalés. Le fond a aussi son importance. On peut aussi travailler sur le profil, sur le trois-quarts, sur la nature du lointain qui entoure ce visage et qui fait partie du discours de ce portrait. Quand je dis « dynamique » c'est comme si on était avec des règles mathématiques, y compris le nombre d'or, et puis il faut caler des choses harmoniques dans un espace en trois dimensions. Chaque chose demande un choix et le choix se fait par rapport à ce qu'on raconte et aux forces que la pièce cherche à donner. Œdipe est un personnage central, mais dans la pièce, telle que l'a conçu Joël, il est central, mais il ne l'est pas complètement, puisqu'il y a autant de personnages

que de tragédies qui sont traitées à l'intérieur. Polynice est central, Étéocle, Cadmos, Antigone, etc... je veux dire, ils sont tous centraux. Donc on a choisi de ne pas être qu'avec Œdipe, mais avec tous les autres aussi.

Donc la dynamique est régie par ce que raconte le texte. Comme dans un tableau, les diagonales, les règles de un tiers/deux tiers, les choses comme ça dans un espace, jouent; et surtout sur le déplacement, dans le rapport d'un acteur à l'autre. Puisqu'il y a souvent dialogue, il y a position statique, il y a position mobile, il y a déplacement, etc... C'est ça la dynamique de l'espace.

Vous avez mentionné le nombre d'or. L'avez-vous utilisé pour, par exemple fixer l'endroit du trône, du lit, etc...

Pas avec un mètre, ou un décimètre, mais effectivement. Mais le nombre d'or parfait au théâtre est très variable en fonction de la place du spectateur. Dans certaines salles plus étroites que d'autres, cette proportion souhaitée va se déplacer. On aura toujours tendance de s'approcher au maximum de proportions harmonieuses, si tant est que le jeu n'en est pas handicapé, et que la vision des spectateurs, surtout pour les plus extrêmes cour ou jardin, n'est pas altérée.

Un metteur en scène se met toujours au centre pour travailler. Le rôle de quelqu'un qui travail l'espace c'est de se déplacer pendant que le travail se fait et de venir alerter le metteur en scène que telle scène, pour ce côté-là, n'est pas très favorable pour le public. Ça fait partie des ingrédients qui font que la position des acteurs et des accessoires bouge.

On peut très clairement observer certaines images qui sont volontairement construites. Avez-vous participé à la construction des corps dans l'espace?

Le metteur en scène est le maître d'œuvre. Mais on est très complices donc, pendant les premières répétitions je regarde ce qu'il fait et, par moments, quand je pense qu'il n'a pas vu quelque chose, ou que je peux lui suggérer une idée, je le fais. Il m'est arrivé même d'être un contact avec un acteur qui me posait une question par rapport à l'espace, comment il était. Moi, j'amène, par complicité et par regard extérieur, ma contribution. Mais c'est Joël Jouanneau qui est le maître d'œuvre et qui régit la mise en espace.

Avez-vous un exemple de votre intervention?

J'en ai un, mais il ne l'a pas conservé. Mais c'est le principe que nous avons avec Joël. La mort d'Œdipe par exemple, où il fait une petite danse puis disparaît en coulisse à jardin, j'ai proposé, puisque les panneaux étaient pivotants et pouvaient passer du noir au miroir, quand Euménide suivait Œdipe dans la coulisse, j'ai suggéré que le panneau qui était noir, qu'au moment où elle rentrait, elle pouvait faire pivoter rapidement le panneau qui nous enverrait un éclat de lumière et reviendrait au noir.

C'est ce genre de moment où je peux intervenir.

Dans l'entretien que j'ai eu avec Joël Jouanneau, il a affirmé que, dans *Sous l'œil d'Œdipe* la partie jardin du plateau représentait l'endroit du pouvoir. Par contre, il a été beaucoup plus évasif sur la partie à cour. Auriez-vous une piste pour interpréter cet endroit?

Je lis simplement ce qu'a fait Joël. Quand on est au presque-trône, le trône regarde vers cour, d'où arrivent l'extérieur, les protagonistes. Dans le deuxième épisode, Œdipe tourne le dos à l'extérieur, à l'arrivée des protagonistes (qui se fait par jardin), même si ce sont ses enfants. Œdipe par là est clos. Il a déjà fermé les yeux, il refuse beaucoup de choses.

Pour moi, c'est un début de réponse. Quand on saisit Œdipe dans le premier épisode, il est encore dans l'ignorance de la vérité, il est en capacité de recevoir ce qui va jaillir. On va dans cet épisode, le trouver confronté à cette vérité qui l'aveugle. Et ensuite, aveugle, il va tourner le dos, ce qui ne veut pas dire qu'il se ferme mais qu'il devient très intérieur. [...] Il est dans une très grande réflexion. Entre la malédiction et le réel qu'est toute sa lignée, ses fils, ses filles qui sont ses frères et ses sœurs.

Voilà ce que je pourrais dire. Mais ce n'est que ce que je ressens physiquement et mentalement.

On a une manière de se positionner, quand on est en état de réflexion, et de réflexion très intense intérieure, quand on plonge un peu dans l'inconscient, on a une manière de peut-être abstraire la lumière solaire et puis de chercher une lumière intérieure qui fait qu'on ne se positionne pas de la même manière dans un espace.

C'est comme si vous prenez un fauteuil, vous le mettez face au public, ou vous le retournez et vous vous asseyez dos au public. Ce sont deux positions fortes qui pourraient être une image de ce que ça pourrait être de continuer de parler dos au public, sans l'avoir en frontalité.

Il existe des possibilités de lecture de l'espace comme le sens de la lecture ou la section d'or. Connaissez-vous d'autres manières de lire le corps de l'acteur dans l'espace?

C'est de l'ordre de la perception pure et très sensible. Quand on dessine un espace, et qu'on essaye, à partir du moment où on en a posé les hypothèses, d'inverser (c'est toujours intéressant d'inverser, de faire à l'envers) et de tester ce que ça donne. C'est comme quand vous prenez un tableau et que quelque chose ne va pas (les peintres font toujours ça), on le retourne. Et quand on le met à l'envers, on voit ce qui ne va pas, ça vous saute aux yeux. À partir de ce moment-là, un espace c'est un peu la même chose. Quand vous prenez le contre-pied, vous êtes en état de percevoir ce qui va et ce qui ne va pas. Alors une fois que l'on a dit ce qui va et ce qui ne va pas, c'est très mystérieux, mais c'est du sensible. C'est-à-dire, après se sensible, parce qu'on a un désir harmonique, on peut le confirmer dans ce sens harmonique ou bien, justement, à dessein, parce qu'on veut une forme de disharmonie, travailler peut-être à l'envers, on va prendre le contre-pied.

Il s'agit avant tout de sensible par rapport à ce qui est dit, par rapport à comment on le fait dire par les acteurs, par rapport à comment on les situe, dans quel espace ils sont.

Mais il y a des manières de procéder qui sont, par exemple, de dire « je ne veux rien », et là je rejoins votre début, « je veux un espace vide et comment l'acteur rentre dedans? » Après il faut se poser toutes les questions. C'est quoi un espace vide? Il n'est jamais vide puisqu'il y a toujours quelque chose dedans, il est constitué par une enveloppe qui est toujours existante, et on y rentre comment? La simple recherche de comment on rentre dans un espace raconte déjà des choses.

EXTRAITS DU RELEVÉ DE MISE EN SCÈNE