

Franca Bruera
Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Umanistici
franca.bruera@unito.it

Orphée, ou la fin des grands récits mythiques

Le 14 février 2009, à l'occasion de la célébration du cinquantenaire de la fondation du Ministère de la Culture française, Olivier Py publiait depuis les pages de *Le Monde* quelques suggestions intéressantes quant à la nécessité d'apporter une contribution substantielle au développement de cette importante institution que Charles de Gaulle avait officialisée en 1959. Ce Ministère, qui s'était développé dans le contexte de reconstruction nationale de l'après-guerre, s'était sensiblement engagé à promouvoir l'éducation artistique et culturelle du pays : grâce à l'action politique et publique prônée par André Malraux, la culture pouvait enfin contribuer considérablement au développement de la collectivité.

Face à l'image d'une culture contemporaine largement asservie aux mécanismes de la communication de masse et assujettie aux lois du marché, Olivier Py souhaitait dans son article un retour à la culture en tant que moment de cohésion politique et sociale. Une culture, en somme, en tant que véhicule de démocratie et d'égalité, centre de la vie politique et « projet d'avenir » ; un instrument de spéculation intellectuelle et esthétique à la fois, ainsi qu'un dessein pour l'engagement de la France dans un « projet civilisationnel beaucoup plus large puisque l'essence de l'Europe et celle de la culture ne font qu'un ».¹

La vitalité et l'audace de l'activité culturelle d'Olivier Py sont bien connues en France. Aussi bien les charges publiques qu'il a exercées au niveau institutionnel que son écriture souvent virulente et corrosive témoignent de son projet artistique, qui tourne autour de l'idée de réconcilier l'engagement politique avec la création artistique. Directeur du *Centre dramatique national* d'Orléans jusqu'en 2006, puis du *Théâtre de l'Odéon* de Paris et, depuis 2014, à la tête du Festival d'Avignon, auteur de pièces théâtrales, metteur en scène, acteur, Olivier Py se distingue dans le panorama de la dramaturgie contemporaine par sa verve polémique qui se remarque par la dénonciation ou la revendication lorsque c'est la parole *in primis*

¹ Olivier Py, « La culture, projet d'avenir », *Le Monde*, 14 février 2009.

à monter sur les planches. Et c'est depuis les pages de son *Epître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole* que l'auteur déclare son exigence de combattre l'appauvrissement progressif de la communication culturelle : « [...] l'homme peut être sauvé par la parole et le rôle du théâtre est de montrer cela » (PY 2000 : 16). Coincée dans les engrenages de la société de consommation, appelée à s'insurger et à retrouver sa force propulsive et catalysatrice, la parole peut donc, selon Olivier Py, renaître et récupérer sa propre substance à travers la machine théâtrale.

Dans le cadre de ce projet de récupération de la parole, l'activité dramaturgique d'Olivier Py assume l'aspect d'un laboratoire de recherche visant à montrer la fonction sociale et éducative du théâtre en tant que lieu privilégié de communication, de réflexion et de dialogue, réfractaire à toute forme d'homologation. C'est dans cette perspective de lecture que se situent ses œuvres les plus célèbres, parmi lesquelles nous rappelons *La Servante*, *Théâtres L'Apocalypse joyeuse*, ou les plus récentes *Excelsior*, *Sigfried nocturne* ou encore la comédie *Illusions comiques*, dans laquelle cent définitions de théâtre rivalisent entre elles pour pouvoir prononcer la réplique finale de la pièce. Ses œuvres semblent confirmer ce sentiment de précarité et de fragilité que Cesare Segre (2005), tentant de résumer l'état de consommation de la production artistique et littéraire de la fin du XX^e siècle, a défini comme une « atonie morale ». Le postmoderne, la fin de l'histoire, le déconstructionnisme, différemment conjugués et entrelacés, ont traduit selon Cesare Segre non seulement l'absence d'une direction et d'une impossibilité d'accéder à une vérité totalisante, mais aussi l'inexistence de projets pouvant servir de boussole d'orientation pour guider les hommes.

Le Visage d'Orphée, représenté au Palais des Papes en Avignon en 1997 et publié la même année par Olivier Py aux éditions Actes Sud, constitue l'un des modèles théâtraux les plus appropriés pour répondre aux questionnements soulevés par Cesare Segre et pour justifier en même temps la définition d'atonie morale qui en résulte. Le nouvel Orphée à qui Olivier Py donne vie montre la défaillance des grands métadiscours modernes et la crise de la légitimité du savoir au cœur de la culture contemporaine. Et ce qui, pour Jean-François Lyotard, coïncide avec le refus de la raison universelle et unificatrice² devient pour Olivier Py la prise de conscience de la fin des grands récits mythiques et de leur pouvoir normatif au profit de leur performativité : la pièce *Le Visage d'Orphée* se fait ainsi porteuse de l'aspiration à une parole enfin libre et libérée, déclinée dans toutes ses

² Nous nous référons au volume de Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

variations – jusqu’au ventriloquisme³ – dont le protagoniste, Orphée, est le messager, dans son rôle de sauveur de la parole et de prototype mythique de cette religion mystérieuse qu’est l’Orphisme.

La pièce s’insère parfaitement parmi les œuvres de la fin du XX^e siècle qui ont dénoncé la crise identitaire et existentielle de l’individu face à l’instabilité du sens. Elle se construit sur la base de la pratique de la réécriture suivant la tradition invétérée du théâtre occidental. Conçue dans les engrenages de la modernité, la réécriture des mythes anciens s’est inscrite, dans la France du XX^e siècle, à l’intérieur d’un parcours de recherche visant à la récupération du pouvoir communicatif de la parole. Au fil des années, ce parcours s’est différemment articulé autour d’une générale perte d’épaisseur et de centralité des figures mythiques évoquées dans le domaine littéraire, souvent réduites à l’aphasie – comme dans le cas d’*Orphée* de Jean Cocteau – ou, au contraire, de grande loquacité – comme le personnage de *Médée* de Jean Anouilh peut en témoigner. La force régénératrice qu’Antonin Artaud a accordé au mythe, la fonction de rempart contre les dérives du théâtre qu’Eugène Ionesco lui a reconnu, la responsabilité de son renouveau, finalisé à traduire l’urgence de la parole que Claude Ber, Huber Colas et d’autres auteurs contemporains lui ont attribué, confirment combien le mythe continue à la fin du XX^e siècle à conserver son acception d’espace symbolique et de paramètre herméneutique largement partagé, aussi bien en raison de la dimension dialogique qui le caractérise, que par rapport à sa capacité de se conjuguer avec l’actualité et de se mesurer de façon critique avec la tradition.

A l’instar des modèles qui l’ont précédé, l’Orphée d’Olivier Py mûrit au sein d’une écriture intertextuelle et stratifiée qui se fait modèle dynamique des possibilités infinies de reproduction. Cependant, si la plupart des réécritures du mythe du chanteur thrace reflètent le schéma triadique « Mort-Art-Amour » qui en caractérise la légende⁴, la pièce de Py s’insère au contraire dans la tradition des variations sur le mythe selon le schéma « Vie-Mort-Vie »⁵ hérité de la tradition mystérieuse. Et face aux différents visages d’Orphée que les sources documentaires nous ont transmis – le fondateur oraculaire et énigmatique de la poésie orphique,

³ Le personnage Musée est ventriloque : il fait parler sa girouette dès le début de la pièce, ce qu’Olivier Py définit comme « un exercice de ventriloquie affligeant », in *Le Visage d’Orphée*, cit., p. 12.

⁴ Cf. sur ce sujet SEGAL, Ch., 1995, *Orfeo il mito del poeta*, Torino, Einaudi.

⁵ Ce sont les mots d’Orphée avec lesquels se termine la pièce : « Voici les derniers mots avant que chacun parle pour lui dans cette fête et que le matin nous sépare. / Voici le plus beau poème. / Et voici le seul testament. / Trois mots : VIE, MORT, VIE (*Le Visage d’Orphée*, cit., p. 109).

l'initiateur des rites et de la secte qui prend son nom, l'archétype mythique de la poésie et de l'amour jusqu'aux Enfers – Olivier Py privilégie le modèle orphique lié à l'acception oraculaire. Toutefois, sans contredire le principe des variantes cher à Claude Lévy-Strauss, son Orphée est à la fois poète, voyageur, initié et victime sacrificielle ; c'est-à-dire une sorte de miroitement des multiples facettes de son histoire qui se sont succédé au fil des siècles et qui ont contribué à en raviver le mythe.

La pièce *Le Visage d'Orphée* se déroule dans un décor qui rappelle cette Provence ensoleillée qui a accueilli sa première représentation théâtrale. Conformément à ce que les variantes du mythe nous ont transmis, l'Orphée d'Olivier Py, déchiré par les Bacchantes, continue de chanter après sa mort, en attirant l'attention de Musée le sculpteur – qui grave incessamment son visage dans le marbre – et de Baptiste le démocrate, qui depuis longtemps poursuit ce chant mélodieux ayant le pouvoir d'apprivoiser les bêtes sauvages et de charmer les êtres humains. Orphée, qui est présenté au public sous forme de cadavre allongé sur la table du laboratoire de Musée, resurgit au début de la pièce, attiré à son tour par l'écho de la parole de ceux qui le cherchent. Après s'être libéré de ses haillons et de ses plaies, il part en voyage dans le but de connaître les lieux de la mémoire individuelle et collective. Au cours de sa marche, qu'il entreprend avec un groupe d'adeptes, il atteint une ville dévastée par la guerre qui est le règne des Enfers gouverné par Pluton. Tout au long des dialogues qui se développent et se succèdent entre des archéologues, des chercheurs de cadavres, des aliénés, des professeurs et Orphée, ce sont les fils de la trame du mythe d'Orphée qu'Olivier Py tisse patiemment, rappelés de manière allusive ou par fragments afin d'établir un dialogue critique constant avec les catégories universelles dont le mythe même est porteur.

Olivier Py conçoit l'expérience d'Orphée à l'intérieur d'une dimension théâtrale réglée par « deux époques ». Celles-ci n'ont pas pour but de scander le temps de l'action théâtrale, normalement réglée par la subdivision en actes ; elles sont là pour mettre en évidence les diverses formes de thématization de l'écoulement du temps du nouveau mythe d'Orphée représenté. La première époque, définie comme l'époque du « très pur amour », se compose de quinze scènes à travers lesquelles s'accomplit le miracle de la parole. C'est la phase de résurrection d'Orphée, qui retourne à la vie par la voix des hommes qui l'appellent. Musée, qui a disséminé partout les têtes sculptées d'Orphée, dans l'espoir que quelqu'un en écoute l'écho, assiste à la renaissance du poète et inaugure avec lui et Baptiste un parcours d'errance marqué par la dialectique des rencontres : Musée, Baptiste, Victoire, Séléne, Bienvenu, Lavinia, le Professeur se rencontrent en chemin et continuent ensemble leur marche, réunis autour d'Orphée par leurs forces d'exploités et d'opprimés.

La deuxième époque, caractérisée par l'expérience du royaume des Enfers, se

compose de vingt-trois scènes qui célèbrent l'expérience collective des partisans d'Orphée à la recherche de la parole partagée : comme les Orphiques qui erraient conduits par le message du poète, le groupe d'adeptes qui s'est formé autour d'Orphée vagabonde afin de découvrir un nouveau rapport avec le monde. Sur le rythme toujours tendu et pressant d'un canevas qui alterne la spiritualité et le ton prosaïque, l'intégrité et la dégénération, des fragments assez incisifs d'histoires individuelles se succèdent, mêlés à des scènes qui embrassent la mythologie grecque et chrétienne, et qui s'universalisent sous le regard attentif et profond d'Orphée. Celui-ci, à la tête du groupe jusqu'à l'épilogue de la pièce, devient progressivement l'emblème d'une parole qui s'interroge sur sa propre nature et qui interroge le mythe dans son acception d'expérience limite entre la vie et la mort, l'humain et le devin, la légende et l'histoire, le passé et le présent :

Mes amis – dit-il vers la fin de sa marche – il est temps que je vous rende grâce. Je ne veux plus porter cette lyre trop lourde [...] Je ne suis plus Orphée, je ne suis plus celui qui peut vous réunir. [...] Je sens que ma tête décolle de mon corps et ce foulard que je porte au cou se tache du sang d'une plaie rouverte⁶.

La recherche de la sacralité de la parole qu'Orphée mène dans sa fonction paradigmatique de guide d'une humanité bariolée mais homogène (puisque tous les personnages traquent la Vérité), s'insère à part entière dans le cadre d'une expérience théâtrale qui a porté Olivier Py, dès les années 90, à concevoir le théâtre en tant que véhicule d'engagement et de protestation, en mesure de susciter de la stupeur et de stimuler des questionnements. De ce point de vue, ses œuvres prolongent souvent les expériences théâtrales pasoliniennes, finalisées notamment à la création d'un nouveau théâtre conçu comme rite politique. Comme une voix qui lance ses appels dans le désert, comme Franco Fortini l'a écrit à propos de Pasolini (FORTINI 1993), Olivier Py emploie le mégaphone de la parole (tel son Orphée⁷) pour dénoncer la « conspiration politique contre la parole »⁸, c'est-à-dire la conspiration qui s'accomplit dans le présent contre une activité théâtrale de plus en plus marginalisée au profit du succès de la médiatisation culturelle. Au cœur du désert, qui est pour l'auteur une métaphore du présent⁹, le théâtre devient

⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷ Nous nous référons au monologue d'Orphée de la scène quinzisième de la première époque.

⁸ « Olivier Py prêtre et poète », *Beaux-arts Magazine*, n. 194, juillet 2000, p. 36.

⁹ « Il vous faudra, jeunes gens, braver une solitude plus grande car le désert est arrivé au point ultime de son orbe », Cf. *l'Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, cit., p. 9.

l'espace vital d'une parole qui revendique sa propre nature spéculative et qui retrouve son propre souffle dans la récupération du patrimoine mythique ancestral.

Dans cette perspective de lecture, la voix d'Orphée traduit l'idée d'un théâtre qui accueille la parole comme moyen de protestation, de rachat et d'affranchissement des dérives de la modernité et qui laisse la place à la théâtralisation de la parole elle-même finalement visible¹⁰ sous forme politique, culturelle et poétique, malgré le silence et l'invisibilité qui a notamment suivi Auschwitz. Dans la dimension sociale et engagée du *Visage d'Orphée*, les sujets liés à l'actualité sociopolitique et culturelle ne font pas défaut, à partir de la recherche de l'identité qui pour Olivier Py semble pouvoir se réaliser seulement par le biais d'un rapport fécond avec l'altérité¹¹. Ce rapport, que la pièce exprime aussi par la métaphore d'une grande oreille qui écoute (réminiscence de l'Ulysse gionien ?) est personnifié par la figure d'Orphée, présenté au public comme point de repère essentiel de toute rencontre. « Je ne chanterai pour vous mais avec vous, car la vérité a beaucoup de bouches, et ma lyre n'est peut-être qu'une grande oreille » (PY 1997 : 65), dit le poète dans son rôle de porteur d'une parole aussi bien proférée qu'entendue, jamais réduite au monologue stérile et qui retrouve son essence dans la dimension de la collectivité.

La scène théâtrale s'ouvre ainsi à de multiples possibilités d'épiphanisation de la parole partagée, comme les nombreux exemples de métathéatralité et d'interaction avec le public le montrent : ainsi celui de Bienvenu, qui après avoir avalé le papyrus (scène 8, première époque) que ses collègues archéologues viennent de découvrir, écrit sur une feuille les mots qu'il vient d'avalier et les montre au public en lui disant de les faire circuler parmi les spectateurs¹². Si Jean Cocteau, dans son *Orphée* (1929) avait emprunté au public une montre pour montrer l'absence de limites entre le visible et l'invisible, Olivier Py va plus loin : il pousse la parole d'Orphée au-delà du funambulisme spatio-temporel coctélien et la répand à tous, indistinctement, en soulignant les caractéristiques de visibilité, de concrétude et de réversibilité. Dans le sillage des vers de René Char cités au début de la pièce¹³, Olivier Py affranchit la parole de tout conditionnement

¹⁰ « Il s'agit de se confondre avec son dire, avec le désir de dire, avec le désir de dire qui est la seule chose dite par le dire, avec le dire du désir de dire, se confondre avec le dire comme le Christ est confondu avec la croix. L'incantation est incarnation à une lettre près. Il faut rendre visible le miracle de la Parole » (*Ibid.* : 34).

¹¹ « Nous serons tous, non pas un humain différent chacun pour soi, mais une race entière à soi seul, une loi à soi seul [...] Notre péché : l'oubli de cela. Et chacun ne peut que se le rappeler à lui seul pour connaître cette altérité qui l'appelle [...] » (*Ibid.* : 66-67).

¹² Scène 15, première époque (*Ibid.* : 65).

¹³ « Il n'y a pas de pouvoir divin, il y a un vouloir divin éparpillé dans chaque souffle : les dieux sont dans nos murs, actifs, assoupis. Orphée est déjà déchiré » (*Ibid.* : 9).

culturel ou idéologique et reconnaît dans la voix inépuisable d'Orphée une double nature sacrée et poétique, parfois prophétique par son appel constant à un parcours de foi de la parole à concevoir – presque à l'instar de Paul Claudel – comme une ancre de sauvetage.

Cependant Orphée n'est pas un prophète. C'est Baptiste qui informe le spectateur de sa capacité de montrer mais jamais d'annoncer, de réunir ni de construire. Avec le même regard impatient et libre que son double mythique incarne, Orphée invite à la réflexion mais ne donne pas de réponse ; il donne vie au désir de connaissance en se déclarant l'usurpateur d'un rôle qu'on lui a attribué et attire des expériences de vie disparates et désespérées qui s'unissent à lui dans une sorte de rêve itinérant collectif – que Py définit *rêve marché*¹⁴ – sur la route du désenchantement et de la récupération de la mémoire individuelle et collective.

Orphée nie et affirme en même temps ses propres origines mythiques : en se disant, en se contredisant, en se déconstruisant dans une oscillation continuelle entre réalité et illusion, il traduit la crise du sujet du XX^e siècle. Il n'est pas nécessaire de savoir si sa figure coïncide avec le modèle sculpté que Musée et Baptiste recherchent dès le début de la pièce, ni de comprendre si l'expérience d'Orphée se déroule dans la dimension du rêve, si sa vie et son rôle – sur le modèle baroque de l'illusion – se confondent et se composent différemment tout au long de la pièce. Par contre, ce qui importe, c'est la structure métathéatrale savamment articulée au processus de déconstruction que le personnage vit par rapport à son archétype mythique : cela contribue à rendre insuffisante la Vérité totalisante qu'il incarne selon la tradition mythique, à la faveur de sa renaissance dans sa nouvelle dimension d'incomplétude et de fragmentation. Orphée à son réveil peine à se reconnaître : « Ai-je vraiment chanté ? »¹⁵, demande-t-il à Musée ; il rêve « un rêve effrayant »¹⁶, il vit comme le fruit d'un rêve monstrueux avec une image de lui-même que Musée et Baptiste lui ont attribué et, tout en jouant le rôle mythique qui lui appartient depuis toujours – « Alors il faudra que je joue mon rôle les yeux fermés », dit-il à Musée –, il se met à marcher avec eux en quête de la direction de la Vérité. A partir de ce moment-là, qui coïncide avec la fin de la deuxième scène de la première époque, comme par un effet de mise en abîme, Orphée aura la fonction de porter le message de la parole capable d'exorciser la mort : suivant la tradition orphique, sa parole sera d'un côté le principe d'unité apollinienne dans la multiplicité dionysiaque, de l'autre, la source du mouvement Vie-Mort-Vie qu'Orphée portera sur lui et qu'il confirmera à la fin de la pièce.

¹⁴ (*Ibid.* : 104).

¹⁵ *Ibid.* : 22.

¹⁶ *Ibid.*

La sacralité de la parole d'Orphée est aussi étroitement liée à l'acception politique qu'Olivier Py attribue à la parole elle-même. Si dans l'*Épître aux jeunes acteurs* la force des argumentations de Py réside dans la révolte du poète contre toute forme de conditionnement médiatique et contre le retour à la barbarie culturelle, cette force est exprimée et amplifiée dans *Le Visage d'Orphée* par le cortège d'initiés qui suivent Orphée pour sa capacité de regarder, s'interroger et interrogent l'homme face aux violences, aux vexations et aux prévarications qu'il subit. Le fils du Professeur, réduit en morceaux sous les yeux de son père, les tortures de la prêtresse sadomasochiste Lavinia, la verve révolutionnaire de Baptiste, les paysages dévastés par la guerre et hantés de cadavres ensevelis un peu partout dans les rues et dans les squares, Orphée lui-même, dans sa volonté d'endiguer le deuil et la douleur, de nier la consolation et la faute, se succèdent sur la scène comme de multiples aspects de la souffrance du monde et comme des conséquences inévitables d'une parole trop longtemps asservie.

Tour à tour vertueux de la lyre, transgresseur d'interdiction, victime déchirée ou encore fondateur de la religion mystérique de l'Orphisme, prophète, Orphée a connu au cours de sa palingenèse mythique un processus de réécritures ouvert et inépuisable. Poète maudit et métaphoriquement lapidé par son public chez Cocteau, violoniste négligé et suicide chez Anouilh, coupable d'impatience chez Blanchot, Orphée a rattrapé la fin du XX^e siècle en revendiquant le droit d'aller à la recherche de l'inconnu et de croire au pouvoir thaumaturgique et universel de la parole. Dans cette perspective, le personnage qu'Olivier Py a créé – si fortement imprégné de valeurs morales, sociales, culturelles et politiques – joue le rôle de rappel identitaire et relationnel. Il invite le public indistinct de la société de masse à se défendre de toute forme d'homologation culturelle et à résister au dépaysement dans le non-lieu contemporain.

Etranger à la révolte individuelle, l'Orphée d'Olivier Py représente la solitude de l'homme et, en même temps, le désir de s'identifier à une collectivité à la recherche de valeurs à partager. Chez lui le spectateur pourra reconnaître aussi les potentialités d'une voix qui n'argumente pas pour convaincre, ni pour faire du prosélytisme : Orphée ne chante pas pour les autres, mais avec les autres, puisqu'il est au carrefour de plusieurs voix qui – en l'absence d'élans pour avancer ou de regards pour se tourner en arrière – s'emparent du pouvoir de la narration pour redonner forme à l'identité et récupérer la communication dans le présent.

Bibliographie

- FORTINI, F., 1993, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi.
 LYOTARD, J.-F., 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
 PY, O., 14.2.1991, « La culture, projet d'avenir », *Le Monde*.
 PY, O., 1995, *La Servante*, Arles, Actes Sud.

- PY, O., 1997, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 1998, *Théâtres*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- PY, O., 2000, *Epître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2000, *L'Apocalypse joyeuse*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2006, *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2013, *Sigfried nocturne*, Arles, Actes Sud.
- PY, O., 2014, *Excelsior*, Arles, Actes Sud.
- SEGAL, Ch., 1995, *Orfeo il mito del poeta*, Torino, Einaudi.
- SEGRE, C., 2005, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi.

