

# Aux frontières du visible. Diffusion de la parole et dé-figuration dans *Les Épiphanies* d'Henri Pichette

**Julie Cottier.** Lycée International Victor Hugo, Colomiers (31) - Professeure de Lettres modernes.

[julie.cottier@gmail.com](mailto:julie.cottier@gmail.com)

## SOMMAIRE

Introduction. Le mystère pichettien : entre apparition et déflagration de la scène

§ 1. Le genre du mystère : une logique spatiale avant tout?

§ 2. Le seuil et l'écran : deux modes qui mettent en difficulté l'avènement du visible

§ 3. La régression vers des espaces invisibles : de l'intime à l'intrusion, figures d'un «théâtre de chambre»

§ 4. Le glissement du lieu à son image altérée, condensée : la chambre, caisse de résonance de l'infigurable

§ 5. Écrire les lieux : les définir, ou les fissurer? L'écriture des didascalies comme point d'achoppement de la représentation

§ 6. Écriture noire, écriture blanche : pages d'un théâtre intérieur

§ 7. Mutisme des didascalies sur les lieux, qu'elles prétendent pourtant circonscrire

§ 8. Conclusion. Vers un théâtre «à l'intérieur des paupières»

319

Diciembre  
2017

## Introduction. Le mystère pichettien : entre apparition et déflagration de la scène.

Il peut paraître étrange qu'une pièce de théâtre, qui par essence propose du visuel, soit au contraire le socle d'un espace d'invisibilité. La présente étude portera sur une pièce de Pichette intitulée *Les Épiphanies. Mystère profane*<sup>1</sup>. La pièce date de 1946, pour les premières esquisses, et se trouve achevée, pour la première fois

<sup>1</sup> Ce travail constitue une reprise, partielle, de mon mémoire de Master 1 en littérature française : *Poétique de l'image et de l'invisible dans deux pièces d'Henri Pichette*, sous la direction de M. Arnaud Rykner, Professeur des Universités, Université Toulouse II, 2007. L'édition à laquelle nous nous réfèrerons, tout au long de cette réflexion, est la suivante : Henri Pichette, *Les Épiphanies. Mystère profane* [1948], édition nouvelle augmentée d'un lexique, préface de Louis Roinet, Poésie / Gallimard, Paris, 1998.

publiée, en 1948, chez K éditeur<sup>2</sup>. Le théâtre de cet auteur n'est pas, comme d'aucuns ont pu le dire, grandiloquent ; il ne s'agit pas de pièces voulant faire impression par leur verve, par leur éclat. Au contraire, l'essentiel nous paraît bien être ailleurs, car ce qui est manifeste (le «bruit et la fureur» de ces pièces) n'est au fond qu'un leurre. Ce qui semble évident est certes pratique, et peut conforter un lecteur dans l'idée qu'après tout, *Les Épiphanies* sont si «poétiques» (mais qu'entend-on par là?) qu'elles n'ont pas grand-chose de scénique.

L'accent serait à tel point mis sur le langage, que ce théâtre serait un pur déroulement verbal, une prouesse langagière, tout juste bonne à rappeler vaguement que certains prosateurs aiment encore à se faire entendre. Peut-on catégoriser poésie et théâtre en associant à la première un langage florissant, et en assignant au second un but uniquement «gestuel» où le langage serait finalement second par rapport à l'action?

Cela impliquerait nombre de non-sens : que le langage n'aurait rien de performatif ; que le théâtre serait tout entier dans «ce qui se passe» et non dans ce qui se dit ; que la poésie n'aurait rien à voir avec le corps ou le geste, et que, abstraite, voire savante, elle ne «donnerait» rien, sur scène. On devra, pour poser à l'œuvre de Pichette les bonnes questions, commencer par décrypter les causes et implications de ces postulats, et en montrer les inévitables failles. Le paradoxe, chez Henri Pichette, est que l'abondance textuelle de ses pièces *fait* que ce n'est pas le langage qui est au centre.

L'ajout d'un lexique, et la mise en place d'autres phénomènes discursifs instaurent, nous montrerons comment, un rapport privilégié entre théâtre, image et invisibilité, intériorité. Pour résumer ce paradoxe, qui est tout sauf une posture gratuite, chez Henri Pichette, plus il y a de texte, moins il y a de texte.

On ne saurait résumer à proprement parler *Les Épiphanies*, car elles n'ont pas un déroulement linéaire. Elles tiennent de la féerie ; les présenter pose donc, dès le départ, des problèmes d'ordre générique. Elles sont formées de cinq «parties», qui sont, chacune, une épiphanie.

---

<sup>2</sup> Dédiée à Gérard Philipe, elle a été créée au théâtre des Noctambules, à Paris, le 3 décembre 1947, dans une mise en scène de Georges Vitaly.

La première est intitulée «LA GENÈSE». «La scène est aux portes d'une ville haute de ciel». C'est l'aurore. Le personnage appelé «poète» entre en scène, et retrace sa propre genèse en tant qu'être vivant. Il raconte comment il s'approprie peu à peu les limites de son propre corps, qu'au départ il confondait encore avec l'espace qui l'environnait. Il y est question de sauts, de bonds fantastiques, comme si rien ne se refusait à ce corps primesautier. La voix du poète est interrompue régulièrement par d'autres voix : l'ami, l'amoureuse, l'intérim, l'antidote, le mino, Monsieur Diable, l'ome, etc. Ces personnages n'ont pas de rôle dans une intrigue quelconque. Ils se définissent essentiellement par leur voix, par leurs cris. Ils surgissent de nulle part et ne vont nulle part. Les voix tissent un réseau étrange, qui s'éloigne du dialogisme habituel. Elles se répondent, mais les personnages ne se répondent pas. La dernière épiphanie, intitulée «L'ACCOMPLISSEMENT», nous offre une nouvelle rencontre entre Monsieur Diable et le poète, et consacre le triomphe *verbal* de ce dernier. Le «bien» finit par vaincre, *mais il n'y a aucune raison proprement dramatique* à ce retournement de situation. Monsieur Diable perd la face, et sombre alors dans les abîmes de la terreur et du dégoût de soi-même. L'acte se clôt sur les deux amants, qui célèbrent les joies et les vertus de leur amour.

321

Diciembre  
2017

Nous voyons que ce que nous essayons de décrire en termes connus constitue une approche inadéquate. Des concepts comme poème, chant, complainte, récit, ne correspondent pas à ce que l'on entend d'habitude. On ne peut pas raconter l'histoire des *Épiphanies*, et pourtant, il y en a bien une. On nous pardonnera donc d'utiliser de «vieux mots» ; néanmoins, nous tenterons d'éviter deux écueils : le premier, relativisme paresseux, qui mettrait en avant le constat banal de l'hybridité des genres chez Pichette, sans comprendre que cela existe chez nombre de bons auteurs. Que Pichette soit un érudit, soit. Qu'il s'approprie des codes et des genres, pour les reformer à sa manière, soit. Mais s'arrêter là ne pourrait nous mener bien loin.

Le deuxième écueil, serait de multiplier les paradoxes faciles, sans en montrer la réelle exigence, ni la profonde vérité. Oui, le théâtre de Pichette est un bijou du verbe, un hommage à la langue, mais il est peut-être, d'abord, autre chose : une inquiétude, une mise en retrait derrière le flamboiement des mots. Ou une prière silencieuse. Ainsi, et nous voulons le souligner, la recherche poétique, verbale, qui était celle de Pichette, ne nous fait pas sortir de la logique iconique, bien au contraire.

Le langage ne travaille pas «contre» l'image, il la manifeste. C'est pour cela que l'on ne pourra pas opposer naïvement poésie et théâtre, verbe et scène.

L'objectif de notre travail sera de montrer que l'on a moins affaire à un théâtre «verbal», bavard, diffus, qu'à un théâtre plus «resserré», centré sur le silence et sur l'image. Il s'agit, étrangement, d'un théâtre de l'intérieur. Nous aurons à expliciter cette notion. Or, le texte théâtral a bien un horizon scénique : si on passe d'une logique discursive à une logique iconique (où corps et silence vont de pair), comment imaginer, comment concevoir, au-delà du texte, la possibilité et le fonctionnement de cette logique, *sur scène*?

Autrement dit, que signifie, dans le théâtre de Pichette, une logique de l'image, alors même que celle-ci se réfère à l'ordre du non-visible?

## § 1. Le genre du mystère : une logique spatiale avant tout?

À la fin des *Épiphanies*, Henri Pichette propose un lexique<sup>3</sup> dont la nature est problématique. On peut dire, pour l'instant, que certaines de ces définitions constituent ce que l'on pourrait appeler un art poétique. Elles nous donnent un angle d'approche intéressant sur la façon qu'avait Pichette de concevoir son théâtre. Entre les deux définitions de l'épiphanie et un mystère profane, il existe une tension forte. En effet, l'une se définit comme manifestation *non située*, que l'on ne peut localiser :

ÉPIPHANIE n.f. (*Épiphane*, v. 1190 *Li sermon saint Bernard*, du lat. chrét. *epiphania*, empr. Au grec *epiphaneia* «manifestation» NDé, «apparition» Dé). 1<sup>er</sup> sens : Manifestation de la divinité? Spécialt. (Cathol.) manifestation de Jésus (Bébé-Dieu) aux rois mages venus l'adorer. 2<sup>ème</sup> sens, didact. Ou littér. : Manifestation de qqch. qui était caché.– Nous regardons l'épiphanie, théâtralement s'entend, comme une Manifestation de rêve éveillé, sous la forme d'une représentation scénique<sup>4</sup>.

L'autre, au contraire, est entièrement bâtie sur le modèle du lieu de son apparaître :

<sup>3</sup> Le lexique prend place entre les pages 157 et 194. Par son ampleur, il couvre des mots aussi divers que «chauvir», «akène» ou «ordalie». Tous, sans exception, bénéficient d'une définition propre à Pichette : définition comme *limes*, délimitation ; mais aussi comme champs à explorer –certains termes étant l'occasion de digressions d'ordre linguistique, historique, poétique.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 160.

MYSTÈRE PROFANE (XII<sup>e</sup> *mistere* Gautier d'Arras, XV<sup>e</sup> *mystere* «représentation théâtrale à sujet religieux» *NDé* où l'on faisait intervenir Dieu, les saints, les anges et les diables.) Le mystère fut également appelé miracle. Il se jouait sur le parvis de l'église, devant la grande façade, et aurait-on grand ouvert le portail, on aurait vu au bout de la nef, «dans le fond», le chœur et le maître-autel : le sanctuaire illuminé. Le mystère est dit profane, dès lors qu'il traite d'un sujet qui ne se rapporte au religieux que par semblance ou allusion, et surtout quand les interpolations se sont faites si nombreuses que le thème du mystère n'a eu bientôt plus grand-chose, sinon rien, de sacré. On jouait le mystère profane quelquefois dans les appartements et dépendances de l'église (mais point dans l'axe du vaisseau central de la nef), ou, encore, dans une cour d'honneur, sur la place publique, dans la rue... – Nous pensons, comme nous y invite l'étymologie de miracle au sens de «mystère théâtral du Moyen Âge», que l'*épiphanie* (tableau de «mystère», fût-il profane) suppose un étonnement, «prodige» *miraculum*, de *mirari* «s'étonner».⁵

Autrement dit, l'une parle d'un événement sans lieu, et l'autre d'un lieu sans événement. Cela peut sembler paradoxal, de dire que, dans la définition du mystère que Pichette nous propose, nous avons un lieu sans événement. En effet, le mystère, a priori, se caractérise justement par le foisonnement de gestes, d'actions et de paroles qu'il met en scène. Pichette reprend à son compte certaines caractéristiques du mystère médiéval, mais il les détourne de leur destination originelle. Nous sommes dans un système circulaire, où les planètes, les pôles, fonctionnent ensemble, se tiennent ensemble, s'attirent, mais sans jamais s'abîmer l'un dans l'autre.

Au Moyen Âge, ce que nous appelons théâtre recoupait en réalité plusieurs activités fort diverses, telles que les offices religieux, mimés, les miracles, les farces, les sermons, les sotties, etc. Nous étions sur un terrain très malléable, où le centre et la marge pouvaient sans cesse s'inverser. Les chevauchements entre ces genres de productions n'étaient pas rares.

Pourtant, il ne s'agit pas seulement, pour Henri Pichette, de changer les codes, de jouer avec les connaissances des spectateurs contemporains, en leur montrant qu'il connaît bien le genre du mystère médiéval, et qu'il sait le déformer. Nous sommes loin d'un simple exercice de style, aussi réussi puisse-t-il être. L'auteur se donne pour tâche de réactualiser le mystère, en en montrant son intemporalité, et même, sa profonde connivence avec le théâtre moderne, celui dont nous avons besoin, aujourd'hui.

*Les Épiphanies* ont pour sous-titre «Mystère profane». Le genre du mystère est ici abordé selon la perspective spatiale. *Le lieu de ce théâtre n'est pas celui que l'on voit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 160. Pichette souligne.

Selon Pichette, ce n'est pas ce qui se passe sur la scène qui définit le mystère, mais, au contraire, ce qui ne se passe *pas* sur scène.

Le lieu du mystère est à la fois comme central et comme décentré. En effet, parce qu'il est en pleine lumière, qu'il se joue «sur le parvis de l'église», le mystère a une place centrale, il est là, de manière entière, sans rien dérober à la vue. Du moins c'est ce que l'on croit. Le portail de l'église fait office de frontière, non pas tant entre deux mondes qu'entre deux lumières : la lumière de la nef qui demeure cachée, pendant que se joue le mystère, au grand jour.

Le mystère prend forme sur ce fond opaque qu'est la porte, derrière laquelle «quelque chose» advient. Étrangement, le mystère se joue au grand jour, mais on n'a pas accès à cette autre lumière intérieure, celle du sanctuaire, qui est illumination. Le mystère n'est pas joué dans le vaisseau central de la nef ; il s'agit donc d'une représentation décalée, décentrée par rapport à la nef. Pichette attire l'attention sur un problème qui aura des conséquences génériques : l'auteur nous montre un espace qui se trouve dans la lumière, qui est totalement accessible, préhensible, vu, mais ce n'est pas sur cela qu'il met l'accent. L'ouverture du portail permet une vue furtive mais éblouissante, et c'est sur ce passage interdit, presque impossible (on ne peut que fermer les portes de l'église quand se joue la représentation), que Pichette insiste.

La scène du mystère est donc une «avant-scène», elle apparaît comme l'antichambre d'un théâtre plus réel, mais (ou parce que) plus invisible. C'est le cœur de notre propos, puisque nous irons, avec Pichette, vers un théâtre de plus en plus intérieurisé.

Pourquoi la petite ouverture du portail de l'église attire-t-elle l'œil du poète, plus que la scène elle-même? Pourquoi sa définition élude-t-elle son objet, en le traitant par la négative, «à rebours»? Le mystère, c'est donc ce qui n'a pas de lieu, ou, pour être plus précis, ce qui n'a *pas lieu*. Le paradoxe est là. Comment l'appréhender? Comment concevoir que l'on a affaire à un théâtre qui, bien que devant nos yeux, soit en fait confiné dans un espace secret, dissimulé, loin des regards? Pourtant, derrière le rideau et la scène «bavarde» du mystère, pleine d'éclats, il existe bien une faille, qui fait signe, et qui luit tout au fond.

L'épiphanie, nous l'avons vu dans la définition qu'en donne Pichette lui-même, est une «apparition», une «manifestation». Mais quel est le lieu de l'apparaître?

N'est-il pas étrange, dans ces deux définitions qui se suivent, que l'une fasse du lieu la définition même du mystère, et que l'autre élude complètement la notion de lieu?

On montrera que la surabondance de lieux cache en fait une absence de lieux. On croit en effet avoir affaire à des lieux, mais le «où» est en réalité impossible à localiser, à définir. Quelque chose a eu lieu, hors de la scène, et c'est autour de cela que tourne, indéfiniment, la pièce. On verra comment surgissent, et s'articulent entre eux, trois lieux : le lieu comme frontière (le seuil), comme chambre fœtale, et, enfin, comme chambre amoureuse. Ces trois lieux sont à la fois des figures de l'intime et de sa transgression. Ils se manifestent, nous verrons comment, tout au long des *Épiphanies*. Ce qui semble capitonné, isolé, ne l'est pas ; chaque lieu regarde «en arrière», et tente de retrouver une chambre plus ancienne, qui est peut-être bien du côté du non visible.

## § 2. Le seuil et l'écran : deux modes qui mettent en difficulté l'avènement du visible.

On commencera par étudier le début de la première épiphanie, car celle-ci instaure un rapport particulier au lieu, que l'on retrouvera, tel quel ou avec des variantes, tout au long des *Épiphanies*. On montrera que l'on a affaire à une scène du seuil, ce qui précisément correspond à la configuration scénique du mystère médiéval, telle que Pichette la décrit. On sort du cercle de l'espace central, de l'espace collectif. On entre dans quelque chose de plus restreint, de plus intime aussi. Il nous faudra comprendre les rapports entre cette scène apparente, lieu de l'être ensemble, du manifeste, et la scène cachée, perdue. La scène qui est devant nous est au centre des regards, mais elle appelle à être dépassée (transgressée). Elle est un poste de garde, une ligne frontière, comme le Styx, qu'il faut traverser pour arriver aux Enfers. Mais qui est le passeur?

Tout commence sur un seuil :

La scène est aux portes d'une ville haute  
de ciel<sup>6</sup>.

Remarquons tout d'abord que la nature de la préposition «de» est ambiguë : doit-on lire «ville haute / de ciel», c'est-à-dire, une ville en hauteur, céleste ; ou doit-on plutôt comprendre «ville / haute de ciel», c'est-à-dire, dont le ciel semble «haut», qui ne donne pas une impression d'écrasement. Le problème est que cette hésitation ne propose aucune signification satisfaisante, d'abord parce que la tournure est inhabituelle : même en rattachant la préposition à l'une ou l'autre des parties de la didascalie, on aboutit à une tournure bancale. La proposition aboutit à une alternative dont la formulation est singulière, insolite. On est dans du connu, mais quelque chose se dérobe à la compréhension. En lisant cette didascalie pour la première fois, on se laisse porter, innocemment, par cette proposition, sans voir encore à quel point elle est énigmatique. Que signifie-t-elle, concrètement? Comment représenter une telle scène, qui n'offre aux regards qu'un obstacle, des portes? Quelle est cette ville à laquelle nous n'avons pas accès, et pourquoi sommes-nous maintenus à l'extérieur?

D'autre part, dans les choix typographiques qui ont été faits, aux deux extrémités du cadre sont accrochés deux fils, qui se prolongent, tendus, dans le vide de la page, sans arriver au bout. À quoi sont-ils suspendus?<sup>7</sup>

Lorsque le poète prend la parole, il évoque un lieu intérieur, intime, comme si la tâche de la parole était justement de faire advenir d'autres espaces qui ne seront pas représentés. La scène, telle qu'elle apparaît, est donc aussitôt reprise, prolongée,

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25. Nous reproduisons ici partiellement la mise en page de l'édition de référence. Les didascalies sont présentées dans un cadre. Certains de ces cadres sont prolongés par deux traits horizontaux, à gauche et à droite. Le trait est tantôt fin (pour les lieux), tantôt gras (pour les «déflagrations» : surgissements de couleurs, lumières, bruits).

<sup>7</sup> La typographie des didascalies, dans *Les Épiphanies*, n'est pas séparable d'un questionnement sur le rôle de la lecture dans ces pièces. En effet, comment se fait-il que, pour représenter un lieu sur scène, on utilise une figuration, qui concentre l'espace dans celui d'une pancarte? Pourquoi le lieu est-il résorbé dans une didascalie? Et, inversement, pourquoi, dans l'espace du livre, la didascalie s'amplifie-t-elle, *au point de devenir dessin*? Chez Pichette, le lieu est avant tout image. Plus précisément, il est moins un espace en trois dimensions, déployé sur une scène, qu'une projection intérieurisée, dont le dessin sur la page reflète le caractère éminemment...invisible. Cela peut sembler paradoxal, mais le dessin, nous y reviendrons, n'offre aucune prise, aucune complétude. Son apparition est corollaire d'une béance originelle.

par une scène intérieure, qui d'ailleurs ne tardera pas à s'ouvrir, à se fissurer. La question sera de savoir si l'intérieur et l'extérieur finissent par se rejoindre.

Le poète : Depuis la première pulsation du monde je tournais sur moi-même je pensais comme une circonférence Intérieurement le barouf me fut toujours intolérable Je faisais chambre commune avec la monotonie Les sons me parvenaient sans que je puisse les classer J'avais une peur bleue de l'espace Je n'insisterai pas sur la rigueur du parcours ni sur l'antipathie des soleils croisés à toute allure Cependant que des mouvements d'eaux d'algues d'herbes d'arbres de fluides et d'ingrédients annonçaient qu'il naîtrait un corps de tout cela Par les fissures de la solitude le sang s'infiltra et désormais circule Oui, le jour me surprit à l'orée des grandes orgues<sup>8</sup>.

La première épiphanie est avant tout l'histoire d'une naissance, comme avènement au monde, et avènement du monde. Le point de départ («depuis la première pulsation de monde») de cette naissance n'est pas un lieu, mais un plutôt un rythme originel. Ce battement premier est celui du monde, mais rien, dans la phrase, n'indique où se situe le «je» par rapport à lui. Le monde n'existe qu'en tant que signe de commencement, qu'en tant que gong, et pas forcément en tant que réceptacle, ou berceau du poète. Autrement dit, cette première épiphanie élude bien la notion de lieu, et la remplace par celle de mouvement.

327

Diciembre  
2017

### § 3. La régression vers des espaces invisibles : de l'intime à l'intrusion, figures d'un «théâtre de chambre»

Alors que, par définition, la conception est une entrée dans un espace clos, la genèse que nous propose Henri Pichette, dans la première épiphanie, consistera dans le mouvement inverse, dans une sortie vers l'extérieur. En outre, la genèse n'est pas ici l'histoire d'une création, mais d'une ouverture au monde.

La chambre du poète, bien qu'elle semble capitonnée, est immédiatement «transgressée», traversée par des flux. Le premier flux, c'est le souffle. Il va introduire de la discontinuité dans le déroulement monocorde de ce qui est amené à devenir «la première phrase». Dès le départ, la bienheureuse solitude, l'intimité avec soi-même, sont mises à mal. On est toujours «avec». Il y a toujours une porte à la chambre. Alors que la pulsation suppose une alternance entre battement et repos,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

entre retentissement et silence, le rythme du début de la genèse ne connaît pas de pause. La première phrase, en transgressant la ponctuation, se déploie dans un souffle. Elle ne s'arrête à aucune porte, et c'est en s'arrêtant que, précisément, elle peut se constituer comme phrase. Son rythme se crée sans pauses respiratoires. Le battement du monde est une continuité monotone (au sens musical du terme), comme la première phrase du poète. Elle se veut une, indivise, comme un mouvement dans son entier.

Néanmoins, en s'amplifiant, la phrase devient période. L'introduction de la ponctuation est une intrusion. C'est le temps qui pénètre dans la bulle. C'est la naissance. Les poumons de l'enfant s'ouvrent comme un éventail, ils se déplient et s'emplissent d'air. Immersion qui est en même temps une sortie hors de la grotte. Toutes les étapes de la genèse consistent donc en des intrusions, pour rompre la bulle fœtale. C'est pour cette raison que, dans les deux pièces, les portes sont des surfaces de battement. Elles ne sont pas muettes, ni définitivement closes. Les portes sont des surfaces de communication, certes entre le dedans et le dehors, mais surtout entre deux corps. Il y a déplacement, décollement, envol, d'un corps vers un autre. Cette sortie hors de soi, que l'on pourrait qualifier d'extase, est aux fondements de l'intimité.

Mais, puisque la porte est passage, il y a toujours un risque de se perdre :

*L'amoureuse : «[...] Tu as le sens des mouvements qui me grisent, et la diction d'un fanal. [...] Je deviens. Je t'accompagne. Nous descendons au ralenti un escalier de pourpre, je me voile dans l'écume, le vent se lève, tu t'effaces devant les portes, où suis-je?»<sup>9</sup>...*

Être devant les portes (notons la récurrence de ce pluriel), c'est s'exposer à la possibilité d'être aspiré par leur béance, comme l'illustre cet autre exemple, dans lequel Monsieur Diable, dans son premier sermon, présente ainsi les portes :

*Chaque génération est une récidive ; et toute vie, une condamnation. Tu es trop jeune pour savoir ça, TOI ; la société t'ouvre à peine ses portes<sup>10</sup>.*

<sup>9</sup> *Ibid.* pp. 55-56.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60.

«À peine» peut se comprendre dans deux sens : cela peut vouloir dire, «depuis peu», ou «très peu». Monsieur Diable joue sur le double sens du temps et de la quantité, pour montrer au poète l'étendue de son ignorance du monde. L'innocence, c'est de ne pas regarder entre les portes. Or, Monsieur Diable fait s'engouffrer, par cette petite ouverture, un flot de paroles «de vérité». L'entrebâillement produit le savoir. Monsieur Diable veut transmettre au poète ses lumières. La vraie scène se jouerait dans le monde, derrière les portes. Le dialogue auquel nous assistons aurait lieu, au contraire, dans un arrière monde, à l'arrière-plan. Dans ce cas, le passeur, dont nous parlions plus haut, ce serait bien Monsieur Diable. Son but est de *dévoiler* au poète ce qu'est la réalité du monde<sup>11</sup>.

Plus l'espace intime se resserre, plus le monde extérieur devient étranger, immense. Envoyer «l'adversaire» dans un lieu désert, c'est le repousser hors de son monde, dans le vide. Et pourtant, les thébaïdes, justement parce que ces lieux déserts sont des *retraites* pour les pieux, sont loin d'être un espace sans bornes. Créer sa surface d'interaction avec l'autre, ce n'est pas séparer un espace intime du reste du monde ; c'est diviser le monde en une série d'espaces intimes. On ne passe donc pas simplement de l'intime au dehors ; il n'y a pas un petit espace intime, solitaire, et, de l'autre côté, un espace infini. On est plutôt, semble-t-il, renvoyé de sphère en sphère<sup>12</sup>. Mais sont-elles étanches?

«J'avais une peur bleue de l'espace<sup>13</sup>», dit le personnage du poète. L'espace, c'est ici ce qui n'a pas de limites, quelque chose d'inquiétant<sup>14</sup>. Le premier mouvement d'un être est corollaire d'un réflexe, d'un besoin de repli : on veut se confiner, non dans l'espace, mais dans un lieu protégé. Le bleu, c'est l'apaisement du milieu aqueux, c'est le fluide qui capitonne la chambre.

Si la genèse du poète se fait dans une chambre («Je faisais chambre commune avec la monotonie»), on est en droit de se demander quelle est sa configuration. Et

<sup>11</sup> Entendons ici «monde» comme «société», non comme totalité, ni comme nature.

<sup>12</sup> Ici, tout espace, aussi vaste soit-il, est soumis à la loi des sphères et de la gravitation. Même le fait d'envoyer «l'adversaire» (qui est-il?) dans l'espace ne met pas celui-ci en position d'exclusion. Il est toujours repris par le mouvement centripète des sphères : les «aspiraux de l'Espace» ne signent pas tant une pulvérisation qu'une réintégration de l'exclu dans le mouvement circulaire universel.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> La figure spatiale (ciel, planètes, étoiles, astres) est une constante chez Henri Pichette. Il y a, dans son œuvre, une cosmologie remarquable, qui, tout en rappelant les sphères des Anciens et en interrogeant notre place dans le monde, suscite à son tour une cosmologie moderne (poussières, dissémination, mort, nucléaire, bombe atomique).

d'ailleurs, en a-t-elle une? Où sont ses murs, ses fenêtres? Où se trouve-t-elle? Et surtout, pourquoi cette chambre n'est-elle pas sur scène?

#### § 4. Le glissement du lieu à son image altérée, condensée : la chambre, caisse de résonance de l'infigurable

L'association (il s'agit bien, littéralement, d'une colocation) d'un terme concret («faire chambre») et d'une idée abstraite («la monotonie») donne au terme «chambre» une inflexion également abstraite. Cette co-location colore le mot «chambre» d'une façon particulière, elle lui donne une résonance non matérielle, mais expressive. «Faire chambre commune» devient alors une *image*. Il nous semble important de nous arrêter sur ce point. Le fait de ne pas avoir utilisé «chambre» dans un sens concret nous place d'ores et déjà dans une logique de déplacement (donc, dans une logique métaphorique). Mais si la chambre est déplacée (passage de la pièce à l'image), c'est surtout parce qu'en réalité, la bulle fœtale n'est que la réplique d'une chambre plus ancienne, et hors de portée.

Cependant, nous n'avons pas directement accès à cette chambre, puisque, sur scène, nous sommes «aux portes d'une ville haute de ciel». Autrement dit, la parole prend pour objet un espace d'invisibilité<sup>15</sup>. C'est un espace dont on connaît l'existence, qui nous est signalé, mais jamais montré. Il s'agit d'un espace clos, qui ne peut être atteint par le regard. La scène que nous voyons n'en peut être que le bord, le seuil. La tension qui apparaît ici, entre le verbe et la scène, entre la chambre et la porte, (géométriquement parlant, entre le cercle et la ligne) permet de rendre compte d'un espace triple : scène manifeste, scène dans la chambre fœtale, scène pour toujours interdite de la chambre amoureuse.

La chambre, c'est l'infigurable. La genèse n'est jamais qu'une tentative pour remonter le plus loin possible dans l'espace de la création, mais elle se heurte toujours à la porte de la chambre. Derrière cette porte, quelque chose s'est passé, une autre

<sup>15</sup> La présente étude n'aurait pas vu le jour sans les précieux éclairages d'Arnaud Rykner, Philippe Ortet et Stéphane Lojkine, professeurs à l'Université Toulouse II-le Mirail, à l'époque où j'ai réalisé mon mémoire. Leurs recherches, précises, novatrices, stimulantes, ont fait du laboratoire de recherche Lettres, Langages et Arts un terreau fertile pour penser autrement, dans leur hétérogénéité même, les textes littéraires, et ce via le prisme des «dispositifs». Qu'ils en soient ici vivement et sincèrement remerciés.

scène, antérieure, invisible, celle que Freud appellera «la scène primitive», fascinante. Cette scène nous tient hors de son champ, elle est protégée des regards, comme le fœtus est à l'abri dans le ventre de sa mère.

Nous obtenons donc cette configuration : une scène *première*, sur le devant, qui représente des portes. Derrière, il y a une autre scène, une scène *primaire*, la chambre, qui enclôt à son tour une troisième scène (la première, chronologiquement) infigurable, celle de la conception. Bien que la genèse soit l'histoire de l'existence, de cette sortie hors de soi, la scène ne fait que tendre vers le plus ancien, qui est, sinon indicible, du moins non représentable.

L'épiphanie de L'AMOUR fait quant à elle surgir d'autres chambres. On peut déceler un triple mouvement, qui correspondrait à trois chambres. On montrera qu'on est, encore une fois, dans une anti-épiphanie, puisque ce que l'on prétend nous montrer reste caché, et que tout ce qui est dit ne vise qu'à signaler ce manque.

On peut définir notre première chambre comme une antichambre. Il s'agit d'une antichambre, car, quelques pages plus loin, la scène devient une chambre. L'espace s'offre dans ce qu'il a de provisoire, et d'incomplet. Lorsque je suis invité quelque part et que l'on me fait attendre dans l'antichambre, je dois prendre mon mal en patience, je tente de prêter attention à ce qui m'entoure, tout en pensant à la conversation qui va enfin se produire. L'antichambre serait l'avant-goût d'une rencontre.<sup>16</sup>

Revenons à notre texte. Il se passe quelque chose de similaire. On pourrait croire en effet que l'antichambre que constitue ce début d'épiphanie n'est là que pour faire patienter, qu'elle n'est qu'un «pré-texte». Pourtant, elle concentre une clef essentielle de la pièce. Elle pose les jalons de ce à quoi nous allons assister, en retardant toujours la représentation que nous attendons. Le but est de multiplier les fausses pistes, les «effets d'annonce». Nous retrouvons notre paradoxe : *l'abondance du discours n'est là que pour nous détourner du langage*.

<sup>16</sup> Peut-on dire pour autant que l'antichambre soit en marge? On se rappellera, pour exemple, la scène mémorable du *Bonheur des Dames* de Zola, où Madame Desmarest fait attendre la jeune vendeuse Denise plus d'une heure dans son antichambre, avant de la conduire dans sa chambre, pour se venger d'elle. Cette épreuve dictée par la jalousie produira un renversement du centre et de la marge : l'antichambre sera un lieu à l'écart, mais vers lequel toutes les pensées se tourneront involontairement (celles de Mouret et de madame Desmarest). Quant à la chambre, espace intime par excellence, elle sera «percée à jour» par Denise, et marginalisera, en retour, sa propriétaire écondeute.

Au début de la deuxième épiphanie, le personnage de la communiante arrive en scène, et raconte une scène... qui n'a pas eu lieu, ou plutôt, qui n'a pas eu *de lieu*.

*La communiante : Je viens de quitter printemps sur le seuil de sa chambre. Il a une psychologie à toute épreuve, mais des mimiques d'enfant trouvé. Chez lui entrée je ne suis, bien qu'il me pressât de le satisfaire. Maintenant j'ai très sommeil, je suis gelée, je voudrais un homme qui ne me soumît pas aux lois de l'endurance, ou plutôt non une brique chaude avec des petits<sup>17</sup>.*

On retrouve, de nouveau, le seuil et la chambre. La troisième phrase vient expliciter, voire contredire, la première. Dans celle-ci en effet, on présuppose que si les adieux se sont faits sur le seuil, c'est qu'auparavant, ils étaient à l'intérieur. Or, il n'en est rien. La communiante a toujours vu printemps sur le seuil, elle n'est pas allée plus loin. La chambre constitue une limite infranchissable ; le seuil consacre une séparation des deux personnages. Il est moins un espace qu'une ligne. Sur cette ligne, il y a eu réunion, et non pas union. Il y a eu co-location, et non pas *communion*.

Quels que soient les rapports entre printemps et la communiante, on comprend que l'espace intime est l'enjeu d'un désaccord. Printemps et communiante voient la rencontre, l'un dans un espace clos, l'autre dans un espace ouvert. Mais on peut aller plus loin, car le seuil n'est ni l'intérieur, ni l'extérieur. On ne peut parler d'un *rejet* de printemps par la communiante, mais plutôt du choix, fait par elle, d'un lieu double. Le seuil n'est pas l'antithèse de la chambre, il en est *l'équivoque*, il propose une coïncidence parfaite entre le dedans et le dehors, il choisit la *communion* du dedans et du dehors.

Il est possible qu'il y ait, chez la communiante, *déplacement* d'un lieu à un autre, entre la chambre et la «brique chaude». La seconde serait une image altérée de la première. Par image, nous entendons ici : déplacement et réduction d'une réalité, pour qu'elle devienne préhensible ou acceptable. On notera qu'il y a, de manière récurrente, déplacement de lieux. Les personnages ne se déplacent pas tant d'un lieu à un autre, qu'ils ne *voient* les lieux se défaire, se fondre dans d'autres. Autrement dit, la brique serait une image de la chambre, pour plusieurs raisons.

Premièrement, elle est une image, car elle est rêvée ; elle appartient au possible. Deuxièmement, la brique apparaît comme une projection. L'image consisterait ici à

---

<sup>17</sup> *Les Épiphanies*, op. cit., p. 43.

extraire les propriétés d'une réalité, pour la refondre, et la refonder. Elle recoupe en effet les caractéristiques de la chambre (espace en trois dimensions, surfaces planes, angles et arêtes) *au point de les recouvrir, d'emplir, de cimenter l'intérieur.*

La brique peut, de ce point de vue, figurer le sens abouti, «suprême», de la chambre. Nous parlons de «sens suprême», car on trouve cette expression dans *Les Épiphanies*. Le sens suprême, c'est l'idée menée à son terme, avec possibilité de basculement dans son autre. La brique est un espace non seulement clos, mais plein. Ce serait cela, le sens suprême de la chambre : un espace inversé, dans lequel on n'entre pas, mais qui entre tout entier dans la main ; un espace préhensible, et impénétrable, sans creux. La brique serait donc, peut-être, le *rêve* d'une communante (puisque elle a «très sommeil»), celui d'une chambre idéale, malléable, où les rapports du dedans et du dehors s'inverseraient. Mais dans quel but? On peut esquisser ici une première réponse. «Je me bétonne», dira plus loin le poète<sup>18</sup>. (Se) bétonner, c'est créer une bulle imperméable, si imperméable qu'elle peut vouloir ne laisser aucun vide. Mais ce «sens suprême» nous fait alors rencontrer une aporie. La brique reprend ce qu'est la chambre, mais elle va plus loin, elle l'annule. De la même manière, la bulle absolument pleine n'est plus une bulle, mais un caillou<sup>19</sup>.

On voit ainsi que, dès le début de la pièce, des «thèmes» comme la naissance ou l'amour sont déjà inquiétants, car ils annoncent, ou portent en eux, des semences de la destruction. En clair, la construction d'une brique, d'un espace sans vide, est le signe qu'à l'extérieur de cet espace, il y a danger, voire destruction. En réponse à cela, on se replie, on se mure, on réduit l'espace pour se protéger.

Si l'on récapitule, nous avons vu que si le seuil admet la coexistence du dedans et du dehors, l'espace intime de la chambre, où la communante refuse de

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>19</sup> C'est notamment de ce motif, finement décliné, du «caillou» (poing fermé, corps opaque, pages néantisées) que *Les Épiphanies* tiennent ce que l'on pourrait appeler leur «vérité», leur valeur pratique, existentielle, pourrait-on dire. Toute la réflexion que mène le dramaturge, à différents niveaux, sur l'idée d'une surface lisse qui, protégeant du dehors, n'y est plus réceptive, trouve un écho dans le remarquable roman de Joëlle Mesnil, publié sous pseudonyme («Jeanne Moulin») : Jeanne Moulin, *Être un caillou*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2009. D'une façon plus générale, à l'instar de Pichette, Joëlle Mesnil rend sensible l'intime écheveau de ces *formes* dans la vie du sujet. On est très loin, et ce *en dépit* de la qualité «littéraire» (c'est là tout notre propos) de ce roman, du simple *ornatus* d'une histoire éloquente *parce qu'abrupte*. Joëlle Mesnil fait de la chair même de la vie le pivot de son écriture ; une chair qui, dit-elle, sait aussi «[être] une pierre. Aussi pleine. Aussi lisse. Aussi impassible.» (*Être un caillou*, op. cit., p. 118).

pénétrer, est déjà repris, réduit, transporté ailleurs, en lieu sûr. Mais pourquoi, et quel est ce lieu? Pourquoi l'espace de la chambre, qui suppose l'intimité la plus rassurante, est-il déplacé?

Il semble que l'on recule dans les espaces invisibles. La chambre n'est en effet pas montrée. On peut supposer que le rideau rouge la cache (comme il cache bien d'autres lieux encore.). Et si elle reste invisible, elle cesse d'être lieu, pour devenir objet de parole, centre de la pensée tournoyante.<sup>20</sup>

Derrière, il y a un autre espace. Soit cet espace est fissuré, et il laisse voir, non pas son propre fond, mais un nouvel espace, lui-même incomplet ; soit cet espace est trop plein, et n'offre au regard ou à la pensée aucune faille. Surface griffée, trop ouverte pour ne pas perdre pied, ou surface sans aspérité, pleine et silencieuse, voilà l'alternative qui se présente à nous, au point où nous en sommes. Étrangement, au même titre que les murs opaques, les brèches n'ouvrent sur aucun jour. Le lieu n'est pas seulement caché, il disparaît. Peut-on encore l'attendre?

## § 5. Écrire les lieux : les définir, ou les fissurer? L'écriture des didascalies comme point d'achoppement de la représentation.

Généralement, les didascalies sont des formules qui sont utiles au metteur en scène et aux acteurs. Elles servent à donner au texte une certaine précision, en proposant des indications sur les lieux, sur leur configuration, sur les objets qui seront sur scène. Elles donnent également des lignes de direction, pour saisir la tonalité d'un passage, une inflexion de la voix, un geste, etc. Dans *Les Épiphanies*, ce n'est pas tout à fait le cas.

D'abord, dans *Les Épiphanies*, les didascalies concernent, *avant tout*, les lieux. On n'a aucune indication de voix, de ton, ni de mouvement. On trouve, en revanche, une succession de voix, qui appartiennent à des personnages, dont le nom *n'apparaît pas en toutes lettres*. C'est-à-dire que le nom est caché, recouvert, par un dessin.<sup>21</sup> La

<sup>20</sup> Si l'on prolonge cette hypothèse, que devient l'épiphanie? Comment définir, comment situer les phénomènes que nous avons repérés, par rapport à la définition qu'en donne Henri Pichette? L'épiphanie manifeste bien *qu'il y a* quelque chose de caché, mais il y a multiplication des paravents; l'espace se fissure, sans apparaître.

<sup>21</sup> Les dessins, plus exactement, les «signes», sont de Jacno. On les trouve aux pages 20 et 21 de notre édition de référence.

didascalie n'est donc pas réellement absente, elle est figurative. Nous allons tenter de décrire ces dessins, en nous demandant s'ils n'obéissent pas à une logique de défiguration: en clair, le recours à l'image n'est-il pas une forme de *diversion* qui, au lieu de représenter les personnages, instaure plutôt un point d'aveuglement?

Ainsi, le dessin représentant le poète est fait, semble-t-il, de la lettre P, mais cette lettre est en réalité scindée en trois parties : la barre, ressemble à un mur<sup>22</sup>, vu du côté de la «tranche», il y a ensuite un soleil au milieu, et probablement un croissant de lune. La communante est aussi un croissant de lune, mais tourné dans l'autre sens. On aperçoit un visage de profil, blanc, sans œil. Le dessin de l'ami est une aile, striée de lignes, qui convergent toutes vers un même point. Ce point est un noyau, qui ressemble au bouton de rose du personnage nommé la mouflette. On retrouve la même chose avec le personnage appelé le fébrile : une masse sombre, comme une fleur, striée d'éclairs blancs, avec, au cœur, un vide. Monsieur Diable et l'illuminé sont les seuls à ne pas être de profil, bien que leur œil soit *blanc*<sup>23</sup>. Le premier n'a pas de visage, mais un masque. Le second est réduit à un œil, dont l'iris est coupé en deux, avec une scission, une ligne blanche, au milieu.

Ces exemples, qui ne se veulent pas une présentation exhaustive, mettent en évidence le caractère incomplet de ces dessins. Dans les cas cités, nous remarquons qu'en général, les dessins ne nous regardent pas en face. Le dessin est donc tronqué de sa moitié, qui appartient à l'ombre. D'autre part, la figure du noyau est récurrente : il existe un point focal dans chacune de ces figures, mais ce centre se caractérise par

<sup>22</sup> Voir la bandeuse : «Souvent les murs m'empêchèrent de parler. J'avais une telle brûlure à offrir.» (*Ibid.*, p. 99). Voir aussi «Le poète : [...] Or j'étais à peine jeune homme, les convulsions m'aspirèrent, on vendit les journaux et le poisson frais à la criée, la vie augmenta de semaine en semaine, les ouvriers se heurtèrent à des murailles de paroles...» (*Ibid.*, p. 114). Le mur, chez Pichette, n'est pas ce qui va contre la parole, il est, au contraire, un obstacle au silence et au recueillement.

<sup>23</sup> La cécité est une des craintes du poète : «Aucun drap sur les yeux, pays libre, santé communicante, en bas j'effectue un vol d'oiseaux transparents [...]» (*Ibid.*, p. 129). Voir, ce n'est donc pas pénétrer toutes choses, dans le but de les soumettre à une analyse exhaustive. C'est une co-naissance, pour reprendre le terme claudélien. C'est pour cette raison que le désir de voir totalement n'est jamais séparable d'une mise en danger. La transparence a son revers. Par exemple, quand le poète est fait prisonnier, sa transparence fait de lui un être vulnérable : «L'antidote : *Il voit l'espérance au travers comme un tison mourant.*» (*Ibid.*, p. 94). On peut se référer à un autre exemple également : «L'impératif : *On te voit à travers comme une tache à effacer*» (*Ibid.*, p. 68).

une béance. Le regard de ces figures est aveugle ; le blanc, tel un voile de cataracte<sup>24</sup>, pénètre dans l'image, et en fait vaciller la plénitude.

Ainsi, les dessins qui remplacent les didascalies de noms, tout au long des *Épiphanies*, occultent le texte, et déréalisent les personnages, *sans en faire des symboles*. Nous voulons dire par là que l'image ne vient pas pour rendre anonymes, ou typiques, les personnages de la pièce. Au contraire. Les dessins posent un masque sur ces noms ; pour le lecteur, le costume est déjà là, sur la page. Le travestissement crée une distance vis-à-vis des personnages, et permet aussi, nous semble-t-il, d'éviter toute interprétation psychologisante.<sup>25</sup> Mais ce n'est pas tout. Les images sont faites de telle sorte qu'elles non plus, ne peuvent nous faire «adhérer» à leur présence. En effet, chacune d'elles a un point aveugle, qui fait que l'on a l'impression qu'elles nous regardent, mais d'un regard d'autant plus inquiétant qu'il est vide, comme celui d'un Tirésias. Loin que ces images nous confortent, elles font vaciller les certitudes, car en nous penchant sur elles, nous tombons, soit dans le blanc de leurs yeux, soit dans un nœud, irradié par des lignes fébriles.

## § 6. Écriture noire, écriture blanche : pages d'un théâtre intérieur

*Les Épiphanies* se distinguent, pour le lecteur qui découvre pour la première fois cette œuvre, par leur aspect ludique : les didascalies imagées, la typographie irrévérencieuse, l'écriture blanche sur un fond noir. Tous ces caractères inhabituels donnent, indéniablement, une dimension visuelle, *picturale*, à la pièce. On se demandera si l'utilisation du support de la page, dans toutes les possibilités qu'elle offre, ne fait pas glisser le théâtre du côté de la lecture. On sait qu'Henri Pichette, très rapidement, avait cessé de faire représenter *Les Épiphanies*. En revanche, il en a donné de nombreuses lectures publiques.<sup>26</sup> Nous sommes donc face à trois types de rapport

<sup>24</sup> Voir Monsieur Diable, qui prône une morale fondée sur la jouissance charnelle et la violence faite au corps, entre hédonisme et sadisme : «*Tu sabres, fourrailles, barattes, cataractes*» (*Ibid.*, p. 63). La cataracte, qui devient, dans un néologisme, un verbe, est liée au viol, au fait que l'on creuse les choses et les êtres, au point de les défigurer.

<sup>25</sup> La tentation peut être forte, du fait même de la grande loquacité des personnages...Leurs «combats», leurs «idéaux», et surtout ceux du poète, ne sont pas à prendre pour des discours de révolte «humaine», pour de «vrais» discours. Cet aspect déréalisant est un des rôles de l'image-didascalie.

<sup>26</sup> Voir par exemple ce témoignage de G. Lieber, maître de conférences au département d'études théâtrales de l'université Paul Valéry, à Montpellier : «A plusieurs reprises Henri Pichette est venu lire

à l'œuvre : le premier est la représentation scénique des *Épiphanies* ; le deuxième, sa lecture publique, orale ; enfin, le troisième, sa lecture personnelle, visuelle. Comment articuler ces relations à l'œuvre ? Comment comprendre ce «retrait» dans l'espace de la lecture publique, pourquoi la représentation théâtrale semble-t-elle toujours insuffisante ? Cela peut en effet surprendre, à plus d'un titre. La typographie des *Épiphanies* est originale : ne serait-ce pas, justement, sur une scène, avec des effets de sons et de lumière, que l'on rendrait le mieux compte de la picturalité de l'œuvre ?

On a retrouvé peu de témoignages sur les représentations de la pièce, mais ce que l'on nous en a dit va dans le sens d'une figuration aussi singulière que les pages du livre. Par exemple, Pierre Barbizet, pianiste et directeur du Conservatoire de musique de Marseille, raconte :

Henri Pichette fut le prince de Paris, aux Noctambules, en 1948, avec *Les Épiphanies*. J'étais le «pianiste épileptique» qui jouait en quart de ton la musique de Maurice Roche. Le plus beau souvenir d'art contemporain de ma vie d'artiste... Le décor était de Matta – un œuf énorme – et Gérard Philipe disait : «Tout a un visage vocabulaire», Malcome l'illuminé disait et redisait : «On a oblitéré les chardonnerets.», Roger Blin ironisait : «Expose ton sexe au grand jour jusqu'à ce qu'un oiseau s'y pose.» Admirable ! Oui, Rimbaud n'est pas mort ! Pichette reste pour moi le poète le plus authentique d'après-guerre.<sup>27</sup>

337

On note ici que la représentation, vue de l'intérieur, par un homme qui a participé à la mise en scène, est conçue du point de vue pictural (le décor de Matta), musical (tranche «épileptique»), verbal («disait», «disait et redisait», «ironisait»), poétique (comparaison à Rimbaud), mais jamais, du point de vue proprement théâtral ! N'est-ce pas étrange ?

Diciembre  
2017

Est-ce à dire que le théâtre recouperait tous ces aspects ? Qu'il serait une synthèse de ces points de vue ? Ou qu'il serait, à côté, une autre «catégorie» ? Nous ne le pensons pas. On ne saurait définir le théâtre, comme on définirait un objet stable, inerte. Le théâtre de Pichette se caractérise, nous semble-t-il, par sa capacité à embrasser diverses formes : la lecture orale, la lecture individuelle, la représentation. Qu'est-ce qui donc relie ces différentes approches ?

---

[...] à l'université de Montpellier devant des amphithéâtres bondés. Nombreux sont les étudiants, frappés par la singularité et la vocalité de son œuvre, pour qui cette rencontre a été importante. Car la voix de Pichette est essentielle... Voir aussi le témoignage d'A. Lemoine, gérant de sociétés : «Un soir de 1979, au théâtre du Lucernaire, la lecture vivante des *Épiphanies* m'a touché au plus profond.», dans *Cahiers Henri Pichette, Défense et illustration*, chez Granit, 1991.

<sup>27</sup> *Les Épiphanies.*, op. cit., pp. 18-19.

Dans l'épiphanie de «La GUERRE», exactement au milieu de la pièce, le lecteur est happé par quatre pages noires<sup>28</sup>. Alors que le poète s'attend au carnage<sup>29</sup>, et qu'un cri déchire l'air<sup>30</sup>, la lumière diminue franchement ; il y a un «grondement grandissant de bombardiers lourds»<sup>31</sup>, puis la mention «D.C.A.»<sup>32</sup>. Et soudain, c'est le noir complet. Sur les deux pages, sont littéralement éparpillées les paroles du *poète*. Dans des cadres blancs apparaissent des bribes de phrases, telles que «belote», «que ton Nom soit sanctifié», «unis par les liens du mariage», «au quatrième top il sera exactement», «DE TOUS LES PAYS UNISSEZ-VOUS !», «33 33 33». Ces lambeaux de paroles flottant sur l'espace noir de la page, traduisent l'émettement du sens, qui se dissémine, comme si le Poète parlait à travers d'autres bouches que la sienne. On peut ainsi reconnaître, derrière «Du haut de ces pyramides», le début de la célèbre phrase de Napoléon I<sup>er</sup>, tout comme on voit la plume de Shakespeare derrière un «Roméo, Roméo». À part quelques points d'exclamation, il n'y a aucune ponctuation. De rares majuscules ça et là («la vérité rien que la vérité sort de la bouche des enfants Dites Je le jure») permettent, parfois, de distinguer le passage d'une phrase à l'autre. Mais, comme dans l'exemple que nous venons de donner, la majuscule n'est pas toujours là pour différencier une proposition d'une autre. Plutôt, on glisse d'une idée à une autre, un mot («vérité») faisant la jonction entre une injonction de tribunal («jurez de dire toute la vérité, etc.»), et un proverbe («la vérité sort de la bouche des enfants.»). Ces propositions n'appartiennent pas en propre au poète. Elles manifestent, clairement, une dépossession de la parole.

On dit parfois qu'au moment ultime, le «film» de notre vie repasse, à une vitesse éclair, devant nos yeux. On peut très bien imaginer que ce film trouve sa matérialisation dans le choix de la typographie : cet écran noir, immense, et ces

<sup>28</sup> La numérotation de ces pages n'apparaît d'ailleurs pas, mais correspond aux pp. 82-85.

<sup>29</sup> «Le poète : On va se lancer à l'assaut. / L'ami : Les souvenirs suivront dans un remous de sang» (*Ibid.*, p. 80).

<sup>30</sup> Ce cri est cependant, comme toutes les didascalies de la pièce, soigneusement circonscrit à l'intérieur d'un cadre. Comme si l'on tentait de retenir, sinon le sens de ce cri, du moins, la voix humaine. Pour qu'elle ne se perde pas dans l'immensité de l'espace blessé.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 81. Signifie «défense contre aéronefs», c'est-à-dire, l'ensemble des moyens militaires utilisés par une armée dans le but de se prémunir d'attaques aériennes ennemis.

quelques lueurs qui surnagent, évoquent l'écran cinématographique<sup>33</sup>. Seulement, le film ne tient pas debout, il lance des répliques, dans le vide, sans trouver de fil<sup>34</sup> qui puisse les relier.

Les deux pages suivantes augmentent encore la difficulté, puisque cette fois-ci, l'écriture est *blanche*. L'unique didascalie est blanche également, et encadrée d'une fine ligne blanche : «entrée par canons rythmiques / avec crescendo et décrescendos de stridences et de fracas». Des voix procèdent ensuite à une énumération, dont nous reproduisons les premières lignes :

de Gorgones de pygargues de gongs d'ouragan de griffes de / proies de plumes de vents de feuilles d'oiseaux de flèches / de cœurs de volets battants de brèches de terres d'autrui / d'oriflammes de chiffons d'épouvantails de massicots de / rames de flots de fumées de fourneaux de fusion de métal de / cloches de glas de spectres de soleils de minuit de pluies de bolides d'avalanches de pierres de fer<sup>35</sup>

On constate, tout d'abord, la présence de «trous noirs», par exemple entre «bombes» et «de blocs». Après chaque occurrence du mot «bombe», il y a un vide dans la page, comme pour matérialiser le souffle causé par la déflagration.

D'autre part, ces espaces noirs dédoublent le vide de la page, étant donné qu'il n'y a aucune phrase, seulement une suite de compléments de noms. Le chapelet des mots est, peut-être, la suite de la didascalie : les «stridences» et les «fracas» sont un fracas de «Gorgones», etc. On aurait donc, en facteur commun, la didascalie. Mais la structure se complexifie, car certains groupes de mots apparaissent comme des compléments de nom, les uns par rapport aux autres. On pourrait, ainsi, lire : «spectres de soleils / soleils de minuit / minuit de pluies / pluies de bolides / bolides

<sup>33</sup> Voir ce que dit à ce propos le poète : «Non, ne, ne me tuez pas encore, pas tout de suite. Je ne suis qu'un enfant marié, jeté aux orties, bouleversé par les images d'Épinal, le cinématographe et les cailloux gravés.» (*Ibid.*, p. 114)

<sup>34</sup> Voir les occurrences du fil, dans *Les Épiphanies*: «L'antidote : Connaissez-vous le vieux prieur? Son ciel grisonne. Son âme ne tient qu'à un fil de la Vierge.» (*Ibid.*, p. 94), ainsi que Monsieur Diable : «on débarrasse mes araignées de mon fil sécrété entre chien et loup» (*Ibid.*, p. 136). Le fil apparaît ici comme quelque chose de fragile, tissé, tendu douloureusement, ainsi que le dit le poète : «Ici la vie est trop tendue pour parler à la légère.» (*Ibid.*, p. 77). Les mots, dans ce contexte de blessure, gardent tout leur impact. En effet, ils sont comme des bombes, éclatant à la surface de la page, mais ces missiles sont salvateurs : «[...] Parfois j'allais être scalpé, mais toi pour me sauver tu tombais comme une bombe» (*Ibid.*, p. 83). Qui sait si ce «toi» ne désigne pas la parole?

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

d’avalanches / avalanches de pierres / pierres de fer», etc. Les compléments de nom découleraient les uns des autres, à l’infini, comme une avalanche, justement.

Comme une trame que l’on déroule, ou comme une bobine que l’on évide, le fil, ou le film de la guerre, ne peut se jouer qu’en se déjouant, qu’en déjouant la syntaxe. Le rythme s’emballe, et la litanie commence, sans pouvoir s’arrêter. Ces deux pages mettent en difficulté la lecture. D’abord parce qu’il n’y a pas de ponctuation, et que l’on ne peut reprendre son souffle qu’au moment où les bombes explosent<sup>36</sup>. Ensuite, parce que l’inversion du noir et du blanc, produit vite un étourdissement, ou plutôt, un *éblouissement*<sup>37</sup>.

Il s’agirait donc de pages «soufflées». Nous empruntons ce terme à Georges Didi-Huberman, qui a, dans un très beau livre intitulé *Génie du non-lieu*<sup>38</sup>, réfléchi sur ce que devient un espace, quand il est tout entier investi par la grisaille, le vide, l’absence. A partir d’une question posée à l’œuvre de Claudio Parmiggiani, l’auteur tente de comprendre comment le vide peut devenir un «interstice ménagé comme un espace de déploiement auratique». Cette pensée sur «Air, poussière, empreinte, hantise» (qui est le sous-titre du livre) ouvre des pistes intéressantes sur le souffle, sur l’espace «soufflé» :

*Delocazione* ne veut pas dire absence de lieu, mais son déplacement producteur de paradoxes. Non pas le refus, mais la *mise en mouvement du lieu*, façon de le mettre en travail et en fable. Le lieu de dépôt de la substance imageante – le subjectile – se trouve bien déplacé, en effet : c’est tout autour de la toile que la fumée, cette version atmosphérique du pigment, se dépose sans pinceau. Elle crée, par empreinte, une réserve que rendra visible l’acte même de retirer le tableau. Inversement, le mur perd ici son habituelle neutralité de «fond» pour l’accrochage d’un tableau : c’est de lui que surgiront toutes les figures, tous les effluves d’images. Magie simple de la poussière et de la cendre lorsque *soufflées* sur la paroi [...] Mais il suffirait tout

<sup>36</sup> Voir le poète : «Dès que tombe la première bombe, je me fixe. Je suis à l’écoute de la mort. Je n’aurais qu’une membrane à déchirer pour m’en rendre compte.» (*Ibid.*, p. 77). Ces pages noires sont peut-être bien une membrane, une peau qui, dans ses replis, ouvre sur un abîme vertigineux, où les mots tombent comme des feuilles mortes.

<sup>37</sup> «Assombrissement /le poète: O les femmes et les enfants agrippés aux cheveux des femmes courant le long des vitres bleues vers les abris ! «Terrez-vous plus bas que les morts !» Le monde est tombé dans la guerre...Nous fûmes, amour et moi, une épave de ville en ville rejetée, une épave captive d’asies d’afriques d’europeres d’amériques coupées en morceaux. Je nous ai vus qui ne faisions qu’un : statue hermaphrodite prisonnière de l’espace. Toi, debout sur une pierre noire !... retours de flamme... banderilles...éden, géhenne... *radiations...*» (*Ibid.*, pp. 103-104). Nous soulignons. Lors du passage d’une bombe atomique, il se produit en effet une déflagration, avec une lumière blanche, aveuglante.

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Éditions de Minuit, Paris, 2001.

aussi bien de rappeler qu'en toute procédure d'empreinte, le lieu s'instaure forcément d'un retrait, d'une *delocazione* : il faut bien le déplacement du pied – il faut que le marcheur s'en aille– pour que son empreinte nous soit rendue visible. En quoi *Delocazione* crée bien le paradoxe d'un «ici et ailleurs» caractéristique de toute trace œuvrée. [...] Le lieu est «soufflé», en tant que produit par un souffle de cendres envahissant l'espace et le reconfigurant par une empreinte aussi subtile qu'elle est obsidionale (rien ne lui échappe). Mais, dans cette opération, l'espace de référence, l'espace des objets reconnaissables est également «soufflé» en tant qu'il est *détruit par un souffle* : choses salies, noircies, puis définitivement révoquées du site par leur tracement de fumée.<sup>39</sup>

Le théâtre pichettien est un théâtre «soufflé». Le travail fait sur l'espace du mur-page, en se servant de la cendre comme d'un révélateur, lie intimement la présence et l'absence, la trace et l'oubli. Nous avons montré que les espaces, dans la pièce de Pichette, étaient minés de l'intérieur par une béance. Mais ces creux ne nient en rien l'espace. Au contraire, leur effet est de produire un glissement du point focal, pour parler en termes photographiques.

L'écriture blanche sur un fond noir, dans la pièce qui nous intéresse, est assez similaire à celle qu'a créée Claudio Parmiggiani, lorsque, par exemple, il a réalisé une impression de papillons, dont on ne voit que l'empreinte, autour d'un nimbe de fumée. L'écriture blanche est une écriture *en négatif*, une empreinte qui subsiste<sup>40</sup> après la déflagration.

341

Diciembre  
2017

## § 7. Mutisme des didascalies sur les lieux, qu'elles prétendent pourtant circonscrire

Dans *Les Épiphanies*, les didascalies, aussi nombreuses soient-elles sur les lieux, ne nous apprennent strictement rien. Étrangement, à la première lecture, elles passent «inaperçues», comme si ce qu'elles nous disent était normal, ou représentable. Pourtant, rien n'est moins sûr. «Entre chien et loup<sup>41</sup>», elles définissent un entre-deux, qui est infigurable. Qu'on s'imagine une scène naissant accompagnée d'une formule, encadrée, multipliant les indications :

<sup>39</sup> *Génie du non-lieu*, op. cit., pp. 34-38.

<sup>40</sup> Voir le poète : «Mes yeux qui avez vu du ciel et du pays, qui avez relevé des *traces vivantes* dans les rêves, voyez !» (*Les Épiphanies*, op. cit., p. 43). Nous soulignons.

<sup>41</sup> Voir l'autre pièce de Pichette sur laquelle portait notre mémoire : Pichette, Henri, *Nucléa*, L'Arche, Paris, 1952, p. 40 : «Peter siffle entre chien et loup jusqu'au vertige.»

La scène est au soleil de midi, l'été, entre plaine et forêt.<sup>42</sup>

On a donc une heure, une saison, et deux lieux. A priori, on en sait suffisamment pour dire de quoi il s'agit. Et pourtant, si l'on regarde de plus près, on s'aperçoit que la didascalie creuse un écart, entre le langage (qui semble précis, voire exhaustif) et ce qui *peut* apparaître, sur scène.

On repère la configuration de la scène, d'abord en vertu des mouvements solaires. Mais le lieu ne nous est pas donné ; normalement, il n'y a pas de transition, de lieu «neutre», entre une plaine et une forêt. Ce sont deux espaces distincts, certes, mais entre les deux, on ne saurait dire ce qu'il y a. Le lieu, bien que précisé, est en réalité indéfinissable. C'est le propre des didascalies spatiales dans cette pièce. On a l'impression, à les lire, qu'on est bien «quelque part», que ce lieu est clairement représentable. Or, il n'en est rien. Que veut dire «entre plaine et forêt»? La plaine est, par définition, une «grande étendue de terre dans un pays uni». Nul relief, le regard peut s'étendre *à perte de vue*. On pourrait dire que la scène de théâtre, dans l'absolu, est une plaine, un espace plat, découvert (une fois que le rideau est levé) où l'on est *censé* tout voir.<sup>43</sup>

La scène serait cet espace fait, a priori, pour être entièrement visible. Ce qui importe, donc, ce par rapport à quoi l'on se situe, c'est la lumière, totale, évidente, comme lorsque l'on assistait à la représentation d'un mystère, sur la grand place. La scène est en plein soleil ; peut-être le lieu disparaît-il dans cet éblouissement?

La forêt, quant à elle, est un «vaste terrain planté de bois». A la plaine, étendue découverte, presque rase, il oppose la verticalité, le foisonnement, l'ombre. «Entre plaine et forêt» signifierait, entre ombre et lumière, entre vertical et horizontal, entre voile et dévoilement. La forêt pourrait être comme ces portes du début, un obstacle, quelque chose de si haut, de si mystérieux, que l'on s'arrêterait devant, ébahi. On comprend dès lors que la scène n'a rien que de très équivoque. La préposition «entre» n'indique pas un lieu ; on sait juste par quoi est bornée la scène, mais ces

<sup>42</sup> *Les Épiphanies*, op. cit., p. 52.

<sup>43</sup> Bien sûr, c'est, dans la pratique, rarement le cas. Une scène a, en elle-même, des espaces hiérarchisés, certains coins restent dans l'ombre, d'autres sont en pleine lumière, etc.

bornes ne constituent pas une définition. Cela peut sembler paradoxal, puisque c'est bien à partir des limites (l'objectif étant de rejeter au-delà des bornes tout ce qui fait figure d'intrus) que l'on peut fournir la définition d'un objet, d'une idée, d'un espace.

Ici, la définition par les limites ne fait au contraire que creuser un abîme ; les précisions masquent un «entre-deux», un centre, qui reste innommé. On aboutit à la même conclusion dans les épiphanies suivantes. Ainsi dans l'épiphanie de «LA GUERRE» :

La scène est dans les ruines<sup>44</sup>.

Les ruines sont un espace privilégié par les poètes. Leur aspect ambivalent révèle de violents contrastes; elles sont une trace vive de quelque chose qui a été détruit. Elles figurent un intérieur (la préposition insiste sur cet aspect : on n'est pas *sur* des ruines, on ne contemple pas un paysage qui est au-delà d'elles), mais un intérieur perforé, violé ; on est à la fois dedans et dehors.

Voyons maintenant la scène de la route (*in*, «LA GUERRE»).

343

La scène est sur une route bordée d'arbres brûlés et battue de pluie<sup>45</sup>.

Diciembre  
2017

Il s'agit d'une ligne, dont nous ne connaissons ni l'origine, ni la destination. Elle peut sembler un espace découvert, libre ; mais on retrouve l'image de la forêt. Les arbres créent de l'ombre, ils limitent l'espace. Pourtant, comme ils sont calcinés, ils laissent une trouée : «On voit tout<sup>46</sup>», dit le poète.

Mais, à nouveau, il y a un obstacle, la pluie. On pourrait croire, encore une fois, que l'on peut voir à travers les gouttes d'eau. Seulement, les gouttes se transforment en filet («battante»), la discontinuité devient continuité, les points deviennent ligne : un voile tombe sur la route. Ce qui protégeait (des regards extérieurs) est désormais détruit, percé ; et la pluie devient bloc.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 67.

Dans «LE DÉLIRE», la scène est également une scène de l' «entre», mais, si l'on s'en tient à l'étymologie de «délire», qui signifie sortir du chemin, cet écart ne se fait que dans un cadre soigneusement délimité :

La scène est entre trois murs blancs<sup>47</sup>

L'espace semble toujours soigneusement délimité par ce que précisent les didascalies ; pourtant, celles-ci laissent un vide dans la représentation. Les «murs blancs» sont comme des pages vierges, ou comme...des murs d'hôpitaux<sup>48</sup>.

Le blanc, c'est le vide, l'aseptisé ; c'est ce qui entoure la folie. Le «délire», le fait (étymologiquement) de sortir du chemin, est constraint, retenu, entre les murs. Mais à l'intérieur des parois, il n'y a rien, rien que la parole qui tourne en rond sur elle-même, indéfiniment. Tout se passe comme si l'auteur faisait semblant de décrire des lieux scéniques, alors qu'en fait, il les circonscrit... en laissant un vide au milieu. Le lieu semble bien délimité, mais il est toujours inquiétant, perforé, ou susceptible de l'être. Et surtout, blanc à l'intérieur. Blancheur d'une lumière crue, agressive ; blancheur de la folie, parfois proche de l'innocence ; blancheur atomique d'une guerre massive. La guerre hante les deux pièces.

Nous remarquons que chaque didascalie oscille entre ce qui est à découvert, et ce qui est dissimulé. Dans *Les Épiphanies*, il n'y a pas ce que l'on pourrait appeler de changements de décors, mais des transformations d'espaces, chacun *glissant* vers son autre :

Le soleil devient une lampe électrique ;  
la forêt, un paravent ;  
la plaine, une descente de lit<sup>49</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>48</sup> Voir par exemple Monsieur Diable : «C'est la fièvre, la bamboula des globules. Finis le manger, le boire, le dormir, le «merci bien». Adieu la panacée fumelle et le catholicon. Je stoppe l'amour ! Je veux dire que je limite la grâce, au-delà d'un certain plafond je te pers dans les nuages... (*Ibid.*, p. 111.)

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 59.

Ici, la nature est remplacée par une lumière plus faible, mais aussi plus inquiétante. On a l'impression qu'il s'agit d'une chambre. C'est sans doute vrai, mais si l'on regarde de plus près, un autre espace apparaît en filigrane.

Pourquoi la lumière devient-elle artificielle? On pourrait penser qu'elle annonce la chambre des amants...Pourtant, la seule lumière qui trouve grâce à leurs yeux, est celle du feu (les flammes du soleil, par exemple : «Je tords la joie de vivre. Je te visite entière. Je t'irise. À mon aise je t'incendie», dit le poète à l'amoureuse<sup>50</sup>). La lumière des amants, c'est le soleil. Dans les deux pièces, dès qu'une lumière artificielle apparaît, c'est qu'il y a un danger. La lampe électrique signale qu'à tout moment, la lumière peut être arbitrairement coupée.

Tout ce qui a priori signale la chambre est en fait le signe d'une rupture. C'est en effet l'arrivée de Monsieur Diable qui provoque ce *glissement de terrain*. Celui-ci trouve une matérialisation dans la typographie du texte : le retour à la ligne pour chaque transformation, ainsi que l'absence d'alignement, signalent que le lieu change comme si, à la manière d'un rocher, on le faisait rouler au bas d'une pente. C'est d'ailleurs bien ce que laisse entendre le terme «descente de lit». Au sens concret, imagé, on pense à un lit en pente (le lit d'une rivière?) fragile, tendant vers l'abîme.

Enfin, «la forêt» devient «un paravent<sup>51</sup>». C'est-à-dire que l'espace se réduit, jusqu'à n'être plus qu'un ensemble de panneaux, destinés à protéger du vent. Mais on peut aller plus loin. Il ne s'agit pas simplement d'un accessoire de théâtre visant à nous montrer que nous sommes dans une chambre. Il nous semble d'ailleurs que si cela avait été l'intention de Pichette, il aurait précisé que nous étions dans une chambre ; que nous passions du dehors au-dedans. Or, ce n'est pas le cas. Quand «la scène est au soleil de midi», rien ne nous dit explicitement que nous sommes dehors. C'est le lecteur qui déduit cela, à partir du mot «soleil». Mais il peut très bien s'agir d'une indication temporelle, et non pas spatiale. De la même manière, nous voyons que les indices de la chambre sont bien là, mais le mot «chambre»...n'apparaît pas. Ce qu'il faut comprendre, c'est que les marques visibles qui signalent un espace sont des paravents. Elles nous cachent, en même temps qu'elles nous signalent, la présence latente d'un lieu d'autant plus inquiétant qu'il ressemble à quelque chose

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 59.

de familier, de rassurant. Nous avons montré, auparavant, comment les espaces se faisaient écran les uns aux autres, et c'est le cas ici.

Pichette a très souvent recours à ce système de paravents, qui font se dérouler en même temps plusieurs espaces parfois contradictoires. Il utilise les mots, tantôt dans leur sens «moderne» (c'est-à-dire, souvent déconnecté de la réalité première qu'ils ont pu désigner<sup>52</sup>, ou bien dans leur sens premier, en revenant à la source d'une expression lexicalisée, pour la prendre à la lettre. Le paravent est bien un objet que l'on trouve dans une chambre, mais ce mot est aussi un miroir du travail de l'écrivain, pour qui l'évidence même de l'espace est le signe d'un espace caché.

Nous avons montré que les lieux avaient, en leur sein, une brèche, un vide ; qu'ils étaient indéfinissables, c'est-à-dire, qu'ils s'échappaient «entre les grilles du sommeil<sup>53</sup>». Nous proposons désormais l'hypothèse suivante, à savoir que le recours à la lumière solaire<sup>54</sup> serait *moins un indice temporel qu'un indice spatial*, nous voulons dire que le soleil sert à tracer, très concrètement, une frontière entre le visible et l'invisible. C'est par rapport à cette lumière que va se jouer le mystère profane. Autrement dit, le temps serait toujours plus ou moins le même (peut-être même est-il cyclique), et ce seraient les lieux qui changeraient.

Cela n'est pas sans conséquences importantes pour la mise en scène, et quant à la nature même de cette pièce, qui demeure éminemment problématique. Il n'est en effet pas impossible que l'on ait affaire à des tableaux (en tant que triptyques ou polyptiques). Dans ce cas, le temps n'a pas la même forme que dans une pièce classique. Ce n'est pas lui qui règle l'enchaînement des événements. Au contraire, ce sont les lieux qui découlent, littéralement, les uns des autres, en vertu de changements d'éclairage.

On peut même aller plus loin. Si on lie temps et événement, par quelle notion pouvons-nous connecter le lieu et la lumière? Peut-être à celle d'avènement. Nous l'avons vu quand nous avons tenté de résumer *Les Épiphanies*, il ne se passe rien. Ou plutôt, on a des étapes cruciales de la vie : la naissance, l'amour, la guerre, la folie, et la rédemption. Quelle forme donner à ces «actes» où il n'y a pas d'action? Pourquoi préférons-nous parler d'avènement plutôt que d'événement?

<sup>52</sup> Voir le lexique des *Épiphanies*, *op. cit.*, pp. 157-194.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 52.

Dans *Les Épiphanies*, il est avant tout question de l'apparaître. On n'a pas une succession d'actes découlant les uns des autres, mais plutôt une choralité de naissances, chacune ayant lieu dans un point donné de l'espace. On aurait, non pas tant des espaces, (en tant que structures en plusieurs dimensions), mais plutôt des points de surgissement : autrement dit, une circularité du temps, et une *ponctualité* de l'espace<sup>55</sup>.

### § 8. Conclusion. Vers un théâtre «à l'intérieur des paupières»

C'est peut-être donc bien dans ce *retrait*, dans cette retraite, que se joue une pièce de théâtre. C'est la lecture, qui transpose l'écran de la scène dans notre propre scène intérieure. L'écran qui est devant nous, devient quelque chose, pour nous, quand il est repris, transformé, par la lecture. Le langage poétique de cette pièce invite à fermer les yeux, parce qu'il est impossible, et illusoire, de vouloir représenter le grand drame du monde, qui est la vie. On dit qu'un écrivain, au fond, ne dit qu'une seule et même chose, quelles que soient les formes que sa pensée emprunte pour être transmise. Cet objet du discours irradie toute son œuvre. Il peut prendre différents visages. Non que la forme soit indifférente, mais elle n'est pas toujours comprise comme faisant partie d'un questionnement plus vaste sur le fait littéraire. Il est tellement facile, tellement pratique, de scinder le travail d'un auteur en catégories rassurantes : œuvres de jeunesse, œuvres de la maturité, poésie, théâtre. Henri Pichette n'échappe pas à cet écueil. Peut-être, et nous le souhaitons, faudrait-il reconsiderer son œuvre, avec humilité et patience. Sa poésie ne se trouve pas nécessairement dans ses poèmes, et la quintessence de sa réflexion sur le théâtre est où on ne l'attend pas : au détour d'un excursus, ou dans les plis d'un intermède, entre deux actes, entre deux songes. Caractériser l'œuvre de Pichette selon les catégories parfois abruptes de la poésie et du théâtre peut mener à un malentendu. Si l'on fait cela, on dira presque inévitablement, que son théâtre est phraseur, diffus, bref, trop poétique. Loin de renoncer à toute qualification, nous avons voulu, au cours de ce travail, redessiner des perspectives plus vivantes et plus souples. L'invisibilité dans le théâtre pichettien ne se limite pas à un problème technique. Elle ne se borne pas à

<sup>55</sup> Le point est une figure récurrente dans *Les Épiphanies*.

rappeler le paradoxe d'un théâtre qui cherche à montrer ce qui ne peut l'être, mais elle s'inscrit dans une véritable stratégie poétique. Art du contournement tout autant que de la fulgurance, le théâtre de Pichette ne sort jamais totalement du langage, car c'est par sa médiation qu'il y a avènement d'images. C'est par elles que l'on touche à la théâtralité, à cette scène qui se donne et se dérobe, dans un battement de nos paupières.