

# Terrain d'enfance 1

Combours, «...Où boivent les vaches.»

Cahier de répétition n°3

Sabine Quiriconi



CREATION DE ROLAND DUBILLARD / MISE EN SCENE ET SCENOGRAPHIE ERIC VIGNER / AVEC HELENE BABU, JEAN-DAMIAN BARBIN,  
PIERRE GERARD, THIERRY GODARD, MICHA LESCOFF, MARC SUSHINI, JEAN-PHILIPPE VIDAL, JUTTA JOHANNA WEISS /  
ASSISTANT SCENOGRAPHIE BRUNO CRAZIANI / COLLABORATION ARTISTIQUE JUTTA JOHANNA WEISS / DRAMATURGIE SABINE QUIRICONI  
/ COSTUMES PAUL QUENSON / LUMIERE CHRISTOPHE DELARUE / SON XAVIER JACQUOT / MAQUILLAGE SOIZIC SIDOIT /  
REGIE GENERALE OLIVIER FAUVEL 2003 - THEATRE DE LORIENT, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL  
0000 CENTRE DRAMATIQUE DE BRETAGNE THEATRE DE LORIENT 11 RUE CLAIRE DRONEAU 56100 LORIENT TEL 02 9783 0101  
4 REPRESENTATIONS AU GRAND THEATRE DU 7 AU 10 OCTOBRE 2003

# Terrain d'enfance 1

*Combourg, «...Où boivent les vaches.»*

**Sabine Quiriconi**

Mise en page : Bruno Graziani

Cahier de répétition n°3

Illustration de couverture : affiche originale, M/M (Paris)

CDDB - 2004

«...Où boivent les vaches.»

Roland Dubillard

Avec

HÉLÈNE BABU . . . . .Élodie  
JEAN-DAMIEN BARBIN . . . . .L'acteur à tout faire  
PIERRE GÉRARD . . . . .Bavolendorf  
THIERRY GODARD . . . . .Saül (fils de Félix)  
MICHA LESCOT . . . . .Félix  
MARC SUSINI . . . . .Le reporter  
JEAN-PHILIPPE VIDAL . . . . .Walter  
JUTTA JOHANNA WEISS . . . . .Rose et Zerbine

Mise en scène et scénographie . . . . .ÉRIC VIGNER  
Assisté de . . . . .BRUNO GRAZIANI  
Collaboration artistique . . . . .JUTTA JOHANNA WEISS  
Dramaturgie . . . . .SABINE QUIRICONI  
Costumes . . . . .PAUL QUENSON  
Lumière . . . . .CHRISTOPHE DELARUE  
Son . . . . .XAVIER JACQUOT  
Maquillage . . . . .SOIZIC SIDOIT  
Photographe . . . . .ALAIN FONTERAY  
Régie générale . . . . .OLIVIER FAUVEL  
Direction technique . . . . .JOSEPH LE SAINT  
Habilleuse . . . . .LAURENCE RÉVILLION  
Construction décor . . . . .LEURENN/GILLES LE FLOCH  
. . . . .et ATELIERS DU CDDB  
Réalisation des costumes . . . . .BRIGITTE MASSEY,  
. . . . .SYLVIE REGNIER, LAURENCE RÉVILLION  
Couturière . . . . .MARIE-FRANÇOISE THOMAS  
Accessoires . . . . .URIELL OLLIVIER, ÉRIC RAOUL, MICHAËL VIGOT

Création au Grand Théâtre de Lorient, le 6 octobre 2003  
Production CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National



*Lithographie de Benoist, La Bretagne Contemporaine - 1865. Combourg - Le Château.  
Editions d'art José Le Doaré.*

Au début, il y a la mise en scène de *La Maison d'os*, de Roland Dubillard, par Eric Vigner, à sa sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ; au début, il y a la création de la Compagnie *Suzanne M.* ; au début, il y a cette scène de *La Maison d'os*, présentée par Eric Vigner au concours d'entrée du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et qu'il se rappelle quand il décide de devenir metteur en scène ; au début, il y a cette proposition de Jean-Michel Ribes à Eric Vigner pour le festival Roland Dubillard d'avril 2004, à cause du souvenir de *La Maison d'os* ; au début, il y a l'équipe à former, la distribution à construire, huit acteurs à réunir autour d'«...Où boivent les vaches.», un texte de 1973 ; au début, il y a donc Jean-Damien Barbin et Pierre Gérard, rencontrés au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique ; au début, il y a les débuts d'acteur d'Eric Vigner, le travail avec Jean-Philippe Vidal, sous la direction de Christian Colin, en 1989 ; au début, il y a Hélène Babu, qui jouait la mère dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras, lors d'un atelier d'élèves commandé à Eric Vigner par le Conservatoire National Supérieur d'Art

Dramatique, en 1993 ; au début, il y a Jutta Johanna Weiss, actrice autrichienne de Vassiliev, venue en France présenter, pour les auditions de *Marion Delorme* de Victor Hugo, une scène en langue des signes ; au début, un peu plus tard, il y a aussi la rencontre de Jean-Damien Barbin et de Jutta Johanna Weiss dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco puis dans *La Bête dans la jungle* de Henry James, James Lord et Marguerite Duras ; au début il y a Marguerite Duras ; au début, il y a *Savannah Bay* et les deux actrices, Catherine Samie, rencontrée, au début, sur *L'École des femmes*, et Catherine Hiégel qui présente un jeune homme, un de ses anciens élèves au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Micha Lescot, qui a fait ses débuts avec, entre autres, Roger Planchon, qui lui-même a joué le rôle de Félix dans «...Où boivent les vaches.» de Roland Dubillard, qu'il avait mis en scène, à Villeurbanne, en 1983 ; au début, il y a Roland Dubillard ; au début, il y a cette audition pour les rôles non distribués d'«...Où boivent les vaches.», des heures de lectures, d'observations, de tentatives, et l'arrivée de deux acteurs aux parcours différents : Thierry Godard, qui s'étonne d'avoir à lire le rôle du fils, et Marc Susini, qui raconte son déménagement interrompu ; au début, il y a la colère des intermittents du spectacle, la volonté d'Eric Vigner de jouer quand même, de dénoncer la mise à mort de l'artiste par un spectacle ; au début, il y a concentration, autour de l'œuvre de Roland Dubillard, de gens, d'histoires, d'événements ; au début, il y a surtout le texte de Roland Dubillard ; au début, il y a une nouvelle de Roland Dubillard, *Olga ma vache*, prélude à «...Où boivent les vaches.» ; au début, il y a Arthur Rimbaud, André Gide, Victor Hugo, les mythes antiques, le roman de Tristan, lus et relus par Roland Dubillard. Au début, il y a la matière biographique que Roland Dubillard

théâtralise en l'agrégeant aux lectures, aux réminiscences littéraires ; au début, il y a l'impossibilité, pour nous, de tout décoder, le refus de tout expliquer par l'anecdote de la vie vécue, l'évidence que le déchiffrement du jeu palimpsestueux ne suffit pas ; au début, il y a la lecture des *Carnets en marge*<sup>1</sup> de Roland Dubillard et du *Théâtre de Roland Dubillard*<sup>2</sup> de Robin Wilkinson ; au début, il y a la proposition d'Eric Vigner qui consiste à me demander d'écrire, à partir du travail dramaturgique et des répétitions, un «cahier» qui en garderait la trace.

Au début, il y a ce projet dit «Terrains d'enfance», que je tente de mener et que j'interromps parfois, en raison duquel Eric Vigner m'engage pour écrire les «cahiers de répétitions» ; au début, il y a ces voyages et ces enquêtes, commandités par d'autres, sur les lieux de leur mémoire ; au début, il y a la rédaction lente et difficile des «cahiers» sur le terrain des répétitions d'Eric Vigner ; au début, il y a le récit d'enfance d'Eric Vigner, resté longtemps sans suite, sans prolongement.

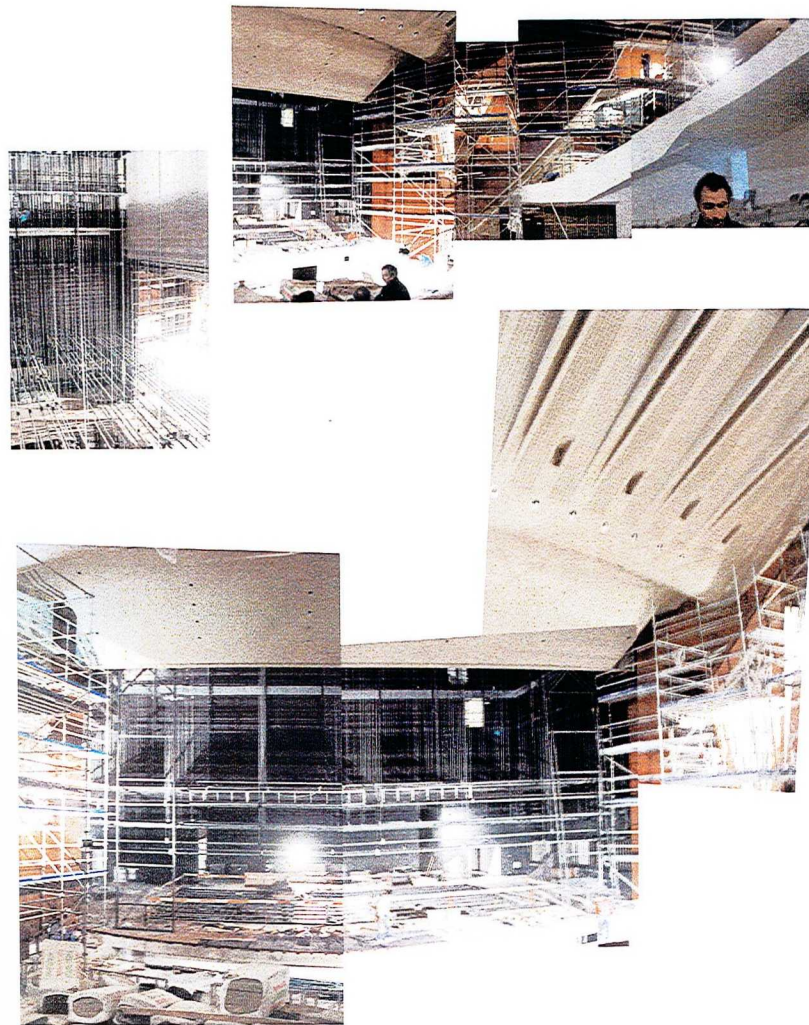
Il dit qu'au début, il y a Janzé, Rennes et Combourg, Suzanne M., la grand-mère de Janzé, et Mathilde, cette autre grand-mère, paternelle, celle des vacances, à Combourg. Au début, il y a Combourg, le château rendu célèbre par *Les Mémoires d'outre-tombe* de René-Louis De Chateaubriand, la maison «crêperie-quincaillerie-carrosserie», la solitude d'une villégiature sans parents, sans petite sœur, sans protection ; au début, il y a un voyage, une cour des miracles, des dîners tapageurs, une immense machine à café, une galetière, Fernande, Marie, Sanspoil et Victoire, des légendes familiales ; il y a l'oncle Fernand, négociant en vin, qui meurt au milieu d'un repas, deux frères qui se battent, une ancienne fortune en or, dilapidée ; au début, il y a la préparation du grand concours de chars pour la

<sup>1</sup> Roland Dubillard. *Carnets en marge*, éd. Gallimard, 1998.

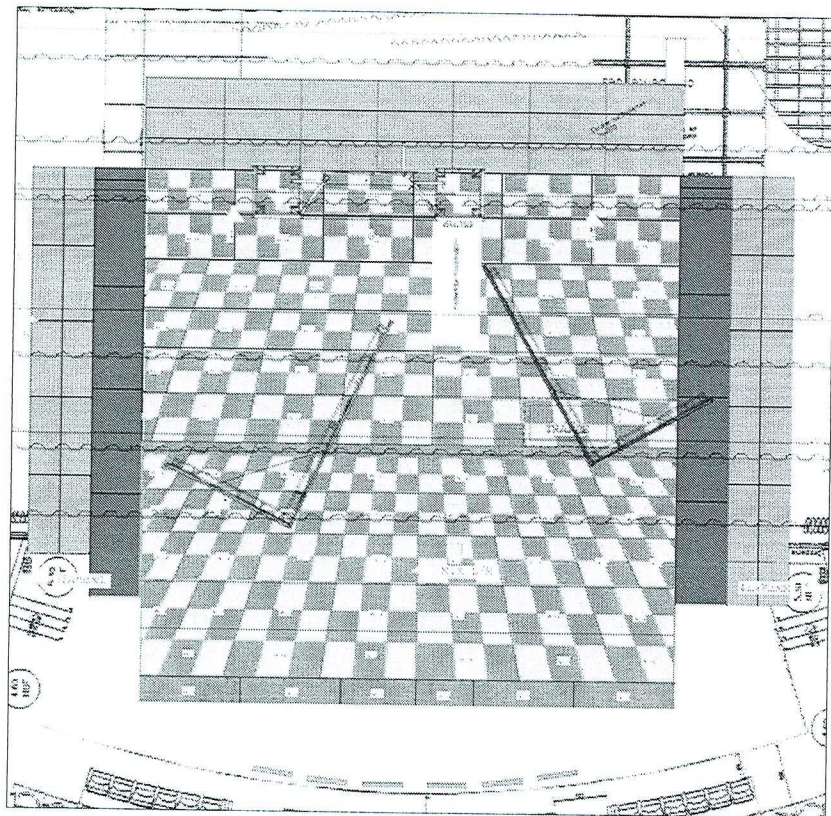
<sup>2</sup> Robin Wilkinson. *Le Théâtre de Roland Dubillard. Essai d'analyse sémiologique*. Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, 1989.

fête des fleurs, dans le garage du grand-père, l'accent de Québriac, le verre à vin qui colle, la nappe qui poisse, le papier-journal qui rape dans les cabinets au fond du jardin et deux sœurs qui y chuchotent après le repas. Au début, il y a la joie des travaux manuels.

Je suis allée à Combourg. J'ai noté le détail du travail avec les acteurs. J'ai tout mélangé, l'écriture du terrain, le récit des répétitions ; j'ai réduit l'une et l'autre à ce qui les renvoyait l'une à l'autre. Il ne s'agit pas de broser le portrait d'Eric Vigner. Il ne s'agit pas de raconter son enfance pour expliquer ses choix esthétiques. Il ne s'agit pas d'analyser le processus de création du spectacle. Il s'agit de tisser des liens, parfois gratuits, parfois artificiels, parfois évidents, peut-être pertinents. Il s'agit de fragmenter puis de croiser un extrait du roman familial et cinq semaines de répétitions pour empêcher de concevoir le récit de la vie vécue et celui du labeur théâtral autrement qu'à travers le mensonge et le hasard des associations d'idées.



Chantier du Grand Théâtre de Lorient, architecture de Henri Gaudin, images de Bruno Graziani, novembre 2002.



Plan d'implantation du décor de «...Où boivent les vaches.», Acte 1 sc. 12, sur le plateau du Grand Théâtre de Lorient, plan de Bruno Graziani, septembre 2003.

«Il y a d'abord Gaudin, l'architecte. Il commence par tracer un plan à partir des lois de la perspective euclidienne. Et ça devient un théâtre». Éric Vigner présente aux acteurs, réunis pour la première fois, en ce 1er septembre 2003, le Grand Théâtre de Lorient. C'est là que va se répéter et se créer «...*Où boivent les vaches*.». La pièce de Roland Dubillard doit y ouvrir la saison. C'est la première fois qu'un spectacle de théâtre s'y jouera.

«On a d'abord peint les villes puis on les a construites», poursuit le metteur en scène. Il pousse une porte et l'on accède d'une seule enjambée au fond du plateau, côté jardin. Les regards se tournent vers le centre de la scène. Dans la demi-obscurité, les volumes qui composent le dispositif scénique sont à peine visibles : trois grandes masses sombres s'imposent ; deux d'entre elles poussent en pointe vers les cintres. Dans les embrasures et les ouvertures du décor, les techniciens qui s'af-

faient apparaissent par intermittence. Olivier Fauvel, le régisseur général, passe en contre jour. On reconnaît la silhouette de Bruno Graziani, accoudé à un grand parallélépipède sur roulettes dont on ne distingue encore que l'armature arrière. L'assistant à la scénographie attend sans doute un signal pour montrer aux acteurs toutes les manipulations, tous les effets que permet le dispositif.

Les acteurs se tiennent à distance du décor. Éric Vigner retarde encore l'instant de la rencontre en entraînant les visiteurs à l'extrémité cour du plateau. «A l'endroit où le théâtre a été érigé, des ouvriers ont découvert, il y a quelques années, une bombe qui n'avait pas explosé pendant la guerre. La ville a été évacuée puis fermée. L'emplacement a été déminé. Tout est rentré dans l'ordre. A la place du trou laissé par la bombe, on a construit un théâtre». Les comédiens écoutent, commentent, regardent dans la salle. On y voit des gens qui bougent et qui lancent des «Bonjour». Impossible à cette distance de distinguer nos interlocuteurs. «Mille places, continue le metteur en scène. L'atmosphère d'une salle de concert. On s'est inspiré du bois et des matières sur les murs pour la scénographie». Impatients, les acteurs se sont dispersés dans l'aire de jeu, laissant Eric Vigner seul près de la petite maquette noire qui n'a pas encore été remarquée.

Les acteurs arpentent désormais l'espace de long en large, tâtent du pied le revêtement du sol. Ils touchent les grands volumes et mesurent, face à eux, la zone large et sombre impartie aux spectateurs. Bruno Graziani commence la démonstration. Il signale des portes presque invisibles, des poignées camouflées ou maquillées, un escalier transportable, escamotable, une trappe.

Quand on ferme une porte, elle ne claque pas, quand on s'appuie contre un mur, il tremble ou avance. Tout se déplace, s'escalade et se contourne.

L'espace scénique est mobile et transformable. D'où que l'on se tienne, il piège l'œil de par les perspectives, multiples et fausses, que le sol offre au regard. Des dalles brunes alternent régulièrement avec les blanches. Elles imitent la boiserie d'acajou sombre qui couvre les parois de l'ensemble de la salle. Sur cet échiquier, dont les lignes ne guident avec rigueur la vision que pour la perdre en se brisant soudain, le parallélépipède, à peine distinct tout à l'heure, glisse et se retourne : c'est une grande cheminée marquée, au centre de son linteau, des deux yeux ouverts sculptés au fronton d'un palais vénitien du XVIème siècle. Des portes ferment l'âtre.

Aux extrémités cour et jardin de la scène, deux grands paravents sont des murs. Chacun est constitué d'une paire de châssis. Les côtés verticaux internes des châssis, reliés par des gonds, sont beaucoup plus longs que les extérieurs. A demi refermés en équerre, les paravents forment donc une arête aiguë, très effilée, en leur milieu, à la jointure des châssis, tandis que la ligne supérieure horizontale des mobiles fuit vertigineusement vers le sol en une perspective contrainte.

De plus, les châssis ont été tendus d'une toile aux couleurs sombres. Celle-ci reproduit un détail infime d'un tableau de Delvaux appelé *Le Jardin nocturne*. Le fragment prélevé a été agrandi et multiplié. La toile est constituée désormais d'une succession de pierres apparentes dont l'étagement respecte sans surprise les lois de la perspective. Du coup, l'illusion d'optique provoquée par la découpe des paravents se révèle artificielle. Le



trait et le grain du dessin ajoutent à la sensation qu'il n'y a rien de moins réaliste que ce lieu.

Les règles de la géométrie euclidienne n'ont donc pas servi à reproduire la vision que nous avons du monde. Elles ont été détournées, falsifiées, afin que s'organise un mensonge ludique, que s'architecture le monde imaginé par Roland Dubillard, cette maison abstraite, métaphore du corps, dont la configuration mobile est conçue pour tromper l'œil, bouleverser le rapport entre les objets, les êtres et les volumes, truquer les dimensions et les distances.

Le jeu de perspectives contraintes renvoie à une des particularités de la fontaine de Médicis, celle qui fut élevée vers 1630 dans les jardins du Luxembourg et à laquelle le texte de Dubillard fait très souvent allusion : la fontaine restaurée après la Révolution, complétée par divers architectes, déplacée en 1862, comporte aujourd'hui un bassin dont les lignes pervertissent l'effet de perspective naturelle. En effet, les murets qui le bordent sont plus élevés au lointain qu'à la face. Celui qui se tient à l'extrémité du bassin, devant la fontaine, a donc l'impression que le plan d'eau monte en pente vers lui, ce qui est physiquement impossible.

Ainsi les éléments qui composent le dispositif scénographique renvoient-ils tout à la fois à la maison de Félix, dans laquelle se déroulent les deux premiers actes de la pièce, et à la fontaine de Médicis. D'une certaine manière, ce monument, que le personnage central deviendra à l'acte III, comme la plupart des créatures de la pièce, se donne à voir dès le début.

Eric Vigner guide les acteurs vers d'autres pistes : le dadaïsme,

le Cluedo, un film d'Hitchcock, l'univers du boulevard, *Le Noir te va si bien* avec Maria Pacôme. Il insiste sur sa volonté de concevoir l'ensemble comme un puzzle, un collage, un dédale kafkaïen. Il désigne celui qui ne connaît pas l'espace – le reporter, Marc Susini – et ceux qui sont sensés en connaître tous les détours pour s'y cacher, s'y fondre. Il propose une marelle sanglante, une enquête, un crime, un jeu macabre, tragi-comique, dont le dispositif épouserait le rythme. La description de l'espace scénique entraîne nécessairement quelques remarques sur le texte lui-même. Faussement linéaire, faiblement narratif, déroutant l'attention et trompant les attentes, il ne peut pour l'instant se résumer qu'à partir de son centre : la mort de Félix, le poète, mort intime et sociale, tout à la fois organisée par l'institution et relevant du roman familial, mort publique, muséale et irrémédiablement inscrite dans le secret du geste artistique. La mort, ici, a deux versants, l'un positif – l'exécution de l'œuvre passe par l'exécution de l'artiste qui, par elle, ne meurt jamais –, l'autre négatif – la reconnaissance publique provoque inmanquablement la pétrification de l'artiste, de l'œuvre, du sens. Le texte tient fortement liées les deux extrémités du paradoxe.

En regardant dans la salle, on a un peu le vertige mais on répond aux saluts de l'équipe du CDDDB venue rejoindre les acteurs. L'espace est immense. Le parterre s'enfonce profondément jusqu'au balcon qui aspire et soulève le regard. On a peur d'une déperdition du son. On pense à la façon dont la lumière va accorder le relief de l'espace à la tridimensionnalité du corps des acteurs. On pense à ce qui peut s'effacer, se perdre.

«D'abord on imagine les choses et ensuite elles arrivent», ajoute le metteur en scène. Dans un coin du théâtre, la petite

maquette noire reproduit le dispositif scénographique que nous venons de traverser. Indice d'une étape de travail sur le troisième acte, une voiture miniature s'y est écrasée à cour. Dans le bric à brac d'accessoires qui s'entassent au fond du plateau aucun véhicule n'apparaît parce que l'idée a été abandonnée.

Je me dis que, très vite, le titre de la pièce a été abrégé. Nous jouons «...Où boivent...». Les vaches sont tuées. On tait les vaches. Un suspens empêche que ça commence comme cela devrait commencer ; un suspens empêche que ça finisse comme cela pourrait se terminer, devrait se fermer.

A 16 heures, on installe une table au centre du plateau pour commencer la lecture.

Victoire n'avait qu'un œil. A ce qu'Eric croit se souvenir, elle habitait en face, quelque part en face, de l'autre côté de la route qu'elle traversait fréquemment pour se rendre ici, là, dans la boutique attenante à la quincaillerie, dans cette boutique où, tout aussi bien, on vendait des crêpes et du cidre, où l'on disait des bêtises, tandis que, de l'autre côté de la maison, après la véranda, le grand-père construisait un char de fête foraine.

Victoire, dont on sait juste qu'elle n'avait qu'un œil, n'habitait pas ce côté-là du monde. D'ailleurs, ce n'est pas Victoire le centre ni l'origine. Tout au plus faut-il retenir qu'elle avait un œil crevé, à l'orbite

inutilement blanchie par on ne sait quel accident ancien. On disait que c'était à cause de cette absence d'œil qu'elle vivait de l'autre côté de la route. Et seule. L'orbe impuissant l'avait condamnée à ce va-et-vient d'un trottoir à l'autre, de l'ombre de sa maison à la «crêperie-quincaillerie-carrosserie». De Victoire, à Combourg, on se souvient de la silhouette vague, comme échappée d'un roman sentimental, et sans histoire.

Au centre de l'aire de jeu, dans le demi-jour du plateau, on installe une table pour les premières lectures qui dureront à peine deux jours. Chacun soupèse l'épaisseur du tapuscrit qu'on lui a distribué. Certains savent déjà leur texte, comme Eric Vigner l'avait demandé. D'autres préfèrent attendre quelques indications supplémentaires pour commencer à le mémoriser.

Le travail à la table est le moment le plus frustrant pour moi : nous avons décidé avec Eric Vigner que je n'expliquerai rien aux acteurs du processus d'écriture, moins trouble, moins indicible qu'on a généralement la coquetterie de le dire. Il est sans doute vrai que monter Dubillard c'est s'intéresser surtout à ce qui, chez lui, échappe à l'analyse, mais «ça» s'échappe d'une œuvre très construite. Si, dans la pièce, la maison est une métaphore du corps, elle est tout aussi bien une image de l'œuvre écrite, en ce qu'elle se maintient grâce à un agencement complexe de fondations et de tuyaux, de matières et de structures interdépendantes, invisibles ou masquées mais régulièrement et systématiquement sollicitées, expérimentées.

L'auteur aime à entrecroiser, dans la même séquence textuelle,

deux modes de cohérence, de nature différente. Par exemple, il lui arrive de construire chronologiquement le discours d'un personnage autour d'une histoire. Ce récit sera émaillé d'une allitération, d'une métaphore filée ou d'une succession de jeux de mots qui glissent du sens propre au figuré. Progressivement, le système de cohérence secondaire s'impose et piège le sens qui commençait à se dessiner. La succession des événements racontés est bouleversée. L'attention est décentrée.

Eric Vigner considère que les répétitions sur le plateau doivent se développer comme un long cheminement vers les structures internes du texte. Il revient aux acteurs de les découvrir intimement, par leurs moyens propres. Toute synthèse préalablement énoncée ne servirait à rien, altérerait peut-être certaines étapes essentielles du travail.

A la table, la digression est donc de rigueur, certaines remarques approximatives. Quelques-unes des références littéraires qui sous-tendent le texte sont éclaircies. Le metteur en scène rappelle la fonction des personnages, l'enjeu des scènes. Il décrit des images. Les comédiens s'inquiètent des têtes parlantes du troisième acte. Olga flotte entre nous, énigmatique, comme ce chiffre : quarante-huit. On se demande aussi comment saisir Félix, celui dont parle le texte, ce rôle d'artiste joué par Dubillard, l'auteur, mis en scène par un autre, Roger Blin, et qu'il revient à Micha Lescot, aujourd'hui, d'interpréter. Qui est Félix ? Quand tous le composent, le racontent et le détruisent.

On commence la lecture.

Victoire n'avait qu'un œil et c'est ce qu'il restera de Victoire. Est-il nécessaire d'en faire une histoire ?



*La Fontaine Médicis, jardins du Luxembourg, photographie de Bruno Graziani, mars 2003.*



*Le Fantôme et le chat noir, dessin anonyme, coll. Château de Combourg.*

Partout les terrasses sont désaffectées. Les bistrots s'ouvrent sur des vues panoramiques et jamais personne pour vous y servir, jamais personne pour y contempler le paysage. Un réseau de signalisation invite cependant à suivre des chemins, des rues étroites, à descendre des escaliers pour s'asseoir sur un terre-plein aménagé, regarder le lac, faire halte, se désaltérer. Une flèche indique la direction d'un restaurant, en contrebas ; un pot de géranium obstrue le passage. On passe. On contourne, on passe, on ose pousser plus loin. La rue descend vers la rive. La terrasse de l'établissement indiqué par le panonceau est envahie d'herbes hautes ; au centre rouille un vieux toboggan d'enfant. Personne ne vient vous y servir. Tables et chaises sont pourtant disposées comme si on pouvait attendre, avec quelque espoir d'être vue, interpellée, questionnée. On hèle à tout hasard. On pousse une porte parce que la devanture qui la jouxte désigne le lieu comme un snack-bar-crêperie, *Le Garden Piquet's*, au numéro 22 de la rue principale. La porte est fausse et condamnée. Sur le côté de la bâtisse, un portail récemment installé ferme l'entrée d'une maison particulière. Les propriétaires sont absents. La boutique du coiffeur accueille par un jardinet transformé en remise. Des portes sont ouvertes, des

grilles ont disparu. Rien ne limite les territoires. Par inadvertance on passe le seuil invisible de jardins interdits.

- N'importe quel endroit est le bon si c'est par lui qu'on est entré.

Roland Dubillard, *La Maison d'os*, éd. Gallimard, 1960, sc. XLIII.

L'injonction textuelle épargne certaines questions. L'acteur n'a qu'à s'y conformer pour savoir à quel moment il lui est nécessaire de pénétrer dans l'espace. Prévues, écrites, indiquées ou seulement suggérées, l'entrée en scène n'implique pas de questionnement, à priori, sur l'instant où elle doit s'accomplir. Les interrogations portent plus fréquemment sur les raisons et la manière de passer le seuil, de gagner le terrain de jeu. Les acteurs cherchent d'abord dans la scène qui suit de quoi motiver leurs premiers pas ; ils espèrent ainsi définir un état, une atmosphère, un sentiment, un lieu de départ, un parcours psychique ou physique qui justifieraient, nécessiteraient, permettraient de franchir une porte, de sortir de l'obscurité pour atteindre l'aire que le public embrasse du regard, où toute présence devient visible, opérante, déchiffrable. Il semble souvent, à certains stades du travail théâtral, que l'on aime à penser que ce qui suit génère ce qui le précède. Le résultat induit la cause. Pour inventer une entrée, il faut d'abord savoir ce qui se joue dans la scène qui succède la transgression des seuils, ce qui entraîne la sortie, la fin, le retour vers l'ombre des coulisses. Or, le texte de Dubillard rend caduque et inutile cette traditionnelle étape de travail, en particulier lors des répétitions des premiers tableaux, qui constituent une série de « présentations » des personnages. Ces scènes n'engagent aucune action. Elles empruntent le plus souvent la forme de soliloques et s'élaborent comme autant d'affirmations de soi à travers le portrait en mouvement d'un autre – Félix ou Chopin – avec lequel le locuteur se confond, et par lequel il révèle sa place dans le roman familial originel. L'objet de la parole, c'est un artiste, dépendant de ceux qui le racontent comme les autres dépendent de lui. Chacun ici se dessine, occupe le plateau, pour expliquer comment un autre, centre de la fable, le constitue, et il donne à voir, de fait, le geste

par lequel lui-même l'invente.

Dans ces conditions, pour Eric Vigner, toute entrée ne doit pas être motivée par une autre nécessité que celle de créer la rencontre entre le projet de l'acteur – devenir tel ou tel personnage – et l'attente des spectateurs. La recherche de cette relation engage les comédiens sur une voie difficile à tenir : comment ouvrir le jeu à la salle et conserver le lien, essentiel, avec le reporter ? En effet, c'est Marc Susini qui, par ses déambulations et sa fonction questionnante, crée le lien entre les différents tableaux. C'est l'arrivée, dans la maison, du journaliste Edmond Trounu qui justifie chaque prise de parole. L'adresse doit-elle être d'emblée dirigée vers le public ? N'est-il pas préférable de respecter la situation proposée par la fable, du moins au début ? Sort-on de l'ombre en mesurant l'écart entre la salle et soi ou pour répondre à l'enquêteur ?



«...Où boivent les vaches...», entrée d'Hélène Babu et de Jean-damien Barbin. Acte II sc.5, photographique d'Alain Fonteray, septembre 2003

Longtemps discutée, la place de Marc Susini sera enfin désignée, après plusieurs séances de travail. Le reporter, intermédiaire entre le public et les autres personnages, sera assis au premier rang dans la salle dès le début du spectacle. Le seul qui, d'emblée, occupe une place fixe, est celui qui, dans la fable, découvre un lieu – la maison – et un groupe – la famille de Félix – auxquels il n'appartient pas : c'est par cet acteur qui n'entre pas, qui désigne la limite séparant les spectateurs des figures de la fiction, par cet acteur qui regarde et interroge, que les autres adviennent. Plus tard, il quitte son siège, monte sur le plateau, rejoint le monde de la fiction, mais ce parcours constitue moins une présentation qu'une étape dans le lent processus par lequel il devient, lui aussi, une créature dépendante de l'espace et de ses habitants.

Ainsi définie, la fonction du reporter transforme la nature des questions sur les entrées. Leur répartition dans le temps est remise en cause. Eric Vigner renonce à certaines injonctions didascaliques. Chaque fois que le texte le permet, les arrivées des acteurs sur le plateau succéderont à leur première interpellation par le reporter. Elles s'effectueront donc plus tard que Roland Dubillard ne les avait prévues. Seul dans l'espace trop grand pour lui et inconnu, face à la salle une fois qu'il a rejoint le plateau, Marc Susini commence une phrase et la suspend. A qui parle-t-il ? Il propose un nom. Le vocatif, qui désigne un des membres de la famille, a valeur non d'adresse à un partenaire déjà présent mais d'évocation. Il invente l'interlocuteur. La parole crée la nécessité d'une entrée pour que la scène puisse se déployer.

Les didascalies révèlent que Dubillard confère à la plupart des entrées une dimension fantastique significative. Le plus souvent,

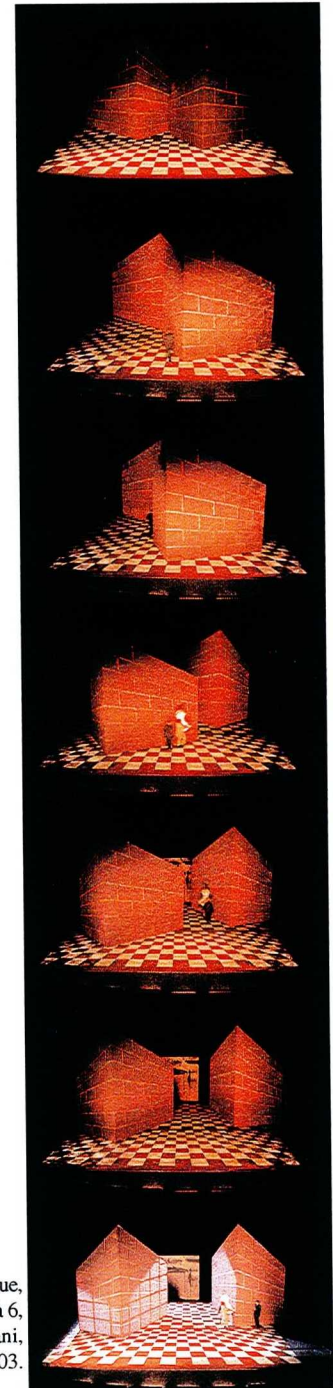
il indique que la première intervention d'un personnage doit tenir de «l'apparition». Si le reporter transgresse le seuil d'un monde inconnu de lui, les membres du roman familial, eux, n'arrivent pas. Ils sont déjà là, confinés à l'intérieur de la maison. La permanence, le caractère monolithique, archaïque des figures sont traduits par une absence de déambulation. Il devrait en être des personnages comme du buste d'Oblofet, immuable sur son socle. Seule la parole les met progressivement en mouvement.

En demandant aux acteurs de «trouver leurs entrées», d'utiliser les portes qui ouvrent les murs, les couloirs profonds que ménage la scénographie, en insistant sur la nécessité d'un déplacement, d'une marche jusqu'à l'aire de jeu, Eric Vigner leur demande de se confronter à un paradoxe : ils doivent entrer dans un lieu qui est sensé déjà les contenir. Ce qu'ils vont accomplir est déjà accompli. A l'inverse, en entrant, ils affirment qu'ils sont ce que la parole leur permet de devenir. La mobilité, pour Roland Dubillard, se confond avec l'être là, l'être en soi. Dès lors, les déplacements des acteurs n'ont pas pour visée de raconter le trajet des personnages mais constituent l'opération par laquelle ils se chargent d'un surcroît de présence. «Rose n'entre pas : elle est», dit Eric Vigner à Jutta Johanna Weiss. Et le parcours de l'actrice qui glisse contre les murs au gré d'un numéro de music-hall comiquement érotique, répond à la nécessité que les entrées soient moins lues comme des arrivées, des intrusions, que comme des apparitions irréductibles de formes qui s'imposent, générées par l'espace lui-même et entretenant un rapport sensuel avec la matière architecturale dont elles paraissent extraites. Il semble, dès lors, que la pertinence d'une entrée dépende de la façon dont, en toute conscience, l'acteur provoque et active une image en s'inscrivant dans l'espace.

Intuitivement, chacun cherche son point de départ en questionnant les effets de perspectives, le centre et l'équilibre du dispositif que son entrée vient bouleverser, souligner, et, le plus souvent, redéfinir. A mesure que les répétitions avancent, Eric Vigner oblige les comédiens à préciser cette ligne de travail en leur demandant que toute nouvelle scène soit clairement marquée par un changement de point de vue. L'angle de vision doit toujours être reconsidéré. De fait, il propose à son tour que les entrées coïncident avec une transformation, à vue, du dispositif scénographique. Le mouvement des acteurs accompagnera un mouvement de l'espace. Ce ne sont donc plus seulement les comédiens qui entrent mais c'est le lieu qui se métamorphose pour les laisser passer ou les révéler. La maison oppose des obstacles à la trajectoire de l'un, ménage un couloir pour un autre. Mobile, elle organise les déambulations intérieures de ceux qui ne cessent de transgresser les seuils qu'elle dessine indéfiniment. Elle est ce lieu fantastique voulu par Dubillard dans lequel toute apparition tient à la fois du mouvement et de l'immobilité en ce qu'elle est invention de soi et affirmation de l'immutabilité des présences, passage – matérialisé par les seuils – de l'invisible au visible, traversée si circonscrite, si répétitive dans l'aire du plateau, qu'elle ne peut raconter qu'un éternel retour. Toute entrée est provisoire, à refaire, à recommencer. Lorsque Thierry Godard se déplace, de jardin à cour, en tenant au bout de son bras un verre d'eau et un casque de motard, qu'il «cherche papa» comme il cherche le pas, en scandant le texte, en s'intégrant au rythme de déplacement de l'espace, l'acteur établit la mesure d'une marche qui ne va nulle part, n'est accomplie que pour disparaître et préparer un retour.

Enfin, il semble que les comédiens doivent être associés à des

«...Où boivent les vaches.», changement de décor à vue,  
Acte 1, sc.4 à 6,  
photographies de Bruno Graziani,  
septembre 2003.



objets, des formes inanimées pour pouvoir entrer. Les accessoires s'imposent alors comme d'indispensables supports de jeu. Concentrant sur eux l'attention des acteurs, ils les obligent à un travail «concret», ludique, résolument absurde. Hélène Babu doit d'abord entrer chargée de tout ce qu'Eric Vigner, dès le premier jour, lui dit : elle est la mère, c'est-à-dire, tout à la fois, celle qui écrit, qui a accouché d'un monstre – Churchill ou le Minotaure –, d'une œuvre – existentialiste –, d'un monde –celui de la famille Addams –. Quand elle entre, elle a mangé son fils et s'apprête à dévorer le reporter. Hélène Babu écoute puis va se poster derrière un des paravents. Le reporter la prononce. Elle n'entre pas. Elle choisit de retarder le moment du passage. Un silence la précède. Elle reste cachée, tandis que Marc Susini la cherche, arpente le désert de la scène et désigne d'un regard la hauteur des murs qui l'entourent. Puis elle décide de passer une porte à jardin, s'arrête, revient sur ses pas. Elle opte pour une porte au centre, s'arrête, recommence, essaie à cour la même action. Revient sur ses pas. Se cache derrière un paravent. Marc Susini lance à nouveau sa réplique. L'actrice ouvre immédiatement mais lentement une porte au centre du plateau. Elle n'entre pas. Sa main glisse par l'entrebâillement étroit, puis son bras, puis le corps entier. Celui-ci glisse contre le mur très progressivement. Un autre jour, du haut du mur à jardin, Hélène Babu apparaît, haute et minuscule, penchée au-dessus du plateau, menaçant le reporter, mais sans savoir à quel moment il lui conviendra de descendre.

C'est lorsqu'elle choisit d'arriver chargée d'un grand ballon que l'actrice, en multipliant, de façon comique, les figures, trouve l'énergie nécessaire à son entrée, la force qui l'expulse, elle, au centre du plateau, comme elle expulse le texte, le fils, l'histoire. Bientôt, une autre proposition se fait jour. Le ballon

est poussé par une main invisible. Il précède la comédienne. Il décrit le trajet qu'Hélène Babu n'a pas encore parcouru, depuis l'ombre au lointain, par le couloir creusé entre les deux paravents, jusqu'à l'avant-scène. Il entre au nom qui la désigne. La chose devance la figure. L'inanimé, énigmatique et nu, retarde l'arrivée du corps parlant, se substitue quelques secondes à lui. L'accessoire, mille fois manipulé, réinventé au cours des répétitions, se présente, encore insignifiant pour le spectateur, chargé de toutes les étapes du travail pour l'actrice qui en a partagé l'histoire.

Un jour, on décide de supprimer le ballon.

Le temps entre les paroles du reporter et l'entrée de la mère conserve l'empreinte de l'objet absent.

Bavolendorf est sans doute le personnage qui dialogue le plus fréquemment avec les objets. Pierre Gérard manipule, au gré du texte, caisse, hache, lyre. A cette liste, Eric Vigner ajoute le buste d'Oblofet, initialement associé, pourtant, au personnage de la mère. La première sculpture que l'acteur promène est de taille moyenne : sur un socle cubique, un buste sans bras porte un globe blanc en guise de tête. Un jour, la tête grossit, le buste disparaît. L'accessoire, transformé, encombre d'abord, surprend et dérange. Ce sont sa taille, sa forme et son poids, nouveaux, qui induisent la mesure du pas de l'acteur et surtout son parcours, qu'il choisit volontiers complexe, préférant le passage étroit d'une porte aux larges espaces et couloirs. Les données qui rendent l'expérience contraignante sont aussi celles qui inspirent le parcours et la nature du mouvement, son travail. Ainsi l'acteur exhibe-t-il en effigie, au devant de lui, ce qui l'encombre et le soumet aux lois de l'espace et de la matière.

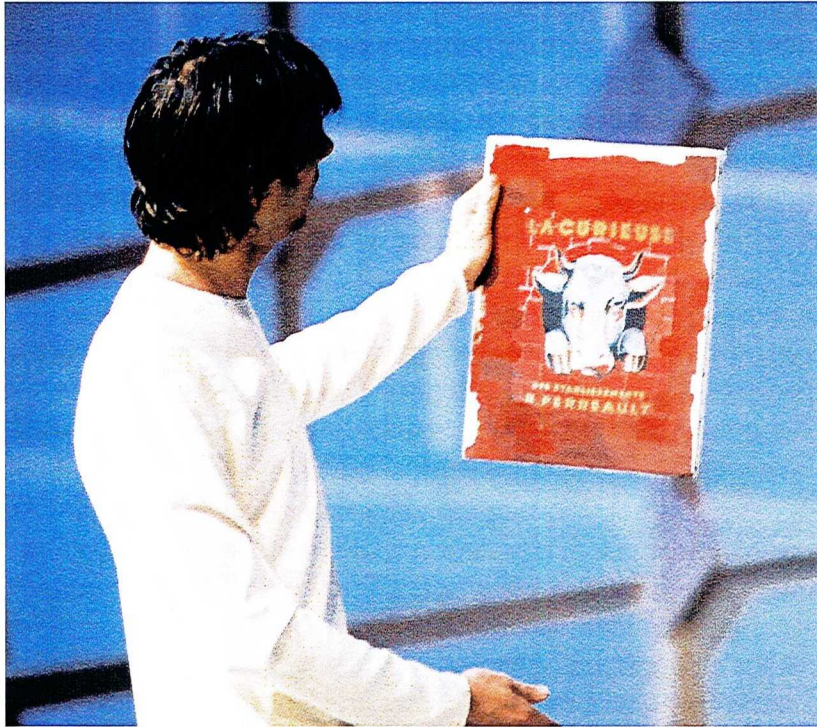


Un fauteuil contourne l'angle du mur de papier à cour. Micha Lescot apparaît, à la traîne du siège qu'il pousse d'un lent mouvement continu qui le mène, tête basse, à l'autre bout du plateau, en suivant la ligne du décor, là où le reporter l'attend. L'entrée du fauteuil relègue le personnage principal au second plan, règle le rythme du temps de Félix, celui auquel le reporter puis les autres personnages vont se trouver confrontés.

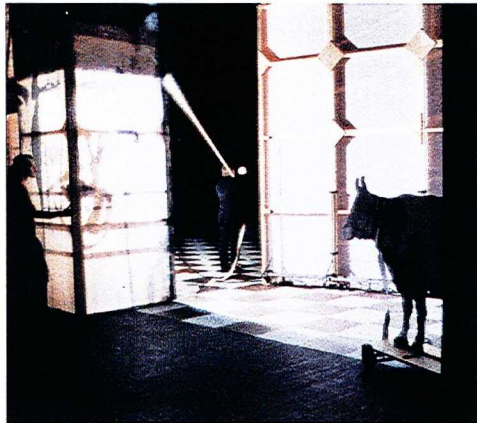
La première entrée de Jean-Philippe Vidal se fait par la cheminée au lointain. Il marche en une diagonale légère jusqu'au centre de l'avant-scène, suivi par le reporter puis par tous les autres acteurs, qui reviennent dans l'aire de jeu en empruntant différents trajets et ouvertures. En effet, la présentation de Walter met fin aux soliloques et réunit tous ceux qui participent à la scène de la cérémonie. «Moi. C'est moi. Le piano», commence le comédien, quelques secondes après avoir passé le seuil. L'ambiguïté de la réplique que l'acteur souligne annonce une analogie entre le personnage et l'instrument. Jean-Philippe Vidal, une fois entré, mesure de l'œil l'arrivée de ce dernier. La place à laquelle l'acteur s'arrête, l'aire de jeu qu'il occupera pendant la scène résultent non seulement d'un équilibre dynamique des positions entre les comédiens mais aussi du point d'ancrage du grand piano à queue. La lenteur précautionneuse avec laquelle procède Jutta Johanna Weiss pour amener l'instrument à l'extrémité cour, à la suite de Jean-Philippe Vidal, est inversement proportionnelle à la rapidité de l'acteur qui déboule sur le plateau et enchaîne de façon burlesque les gestes, les répliques, les adresses. Le piano devient un indispensable partenaire du comédien bien avant d'être, à la fin de la scène, le destinataire d'un délire érotomane sur la sublimation. Il double la présence humaine qui s'agite de son évidence immobile, muette d'abord puis légèrement

occupée à la mélodie de Chopin. Il travaille en sourdine, tandis que l'acteur accélère le rythme, ignore le *Nocturne*, multiplie les postures physiques et les modulations narratives. Il est l'indice d'une mélancolie intime au cœur du lyrisme burlesque. L'entrée du piano est nécessaire au processus ironique du spectacle et à la mise en pièces – en pièce – de la subjectivité romantique.

En mobilisant à la fois l'espace, l'objet, l'acteur, les entrées imposent et impliquent d'étranges analogies entre l'animé et l'inanimé ; elles installent ainsi, au centre du plateau, une temporalité duelle. Elles destituent l'objet, soustraient l'espace à son immuabilité, remettent en question la capacité de l'acteur à concentrer en lui toutes les forces dynamiques de la représentation.



«...Où boivent les vaches.», portrait de Micha Lescot en jeu, Acte II, sc.5, photographie d'Alain Fonteray, septembre 2003.



Acte III, photographie d'Alain Fonteray, septembre 2003.

Olga est un signe polysémique. Elle se présente d'abord comme une création de Félix. Elle vient de l'enfance : enfance du monde, quand elle se substitue au taureau de Minos ; enfance de la pièce, qui s'inspire d'une nouvelle écrite en 1948 par Roland Dubillard ; enfance du langage, où le mot n'est qu'un mot «vache», à peine articulé, plus proche du cri que des formes dans lesquelles s'enferme le sens. Elle est aussi «la face cachée du travail de création, l'autre de l'écrivain, dans sa relation narcissique à l'œuvre objet»<sup>1</sup>, une Eurydice affable, aux gémissements bucoliques.

De fait, au premier acte, Olga n'entre pas, contrairement à ce que le texte semble suggérer. Félix l'appelle, lui demande de se montrer. Micha Lescot va chercher une longe tout en haut de la cheminée, par l'escalier resté au centre du plateau. Il redescend les marches jusqu'à ce point précis de l'avant-scène autorisé par la longueur de la longe, sur laquelle il pèse de tout son poids, et qui le retient, oblique, au-dessus de la salle. Ainsi, le refus d'entrer d'Olga suspend-t-il l'action, l'acteur, la scène, en un point d'équilibre fragile à partir duquel la parole se déploie. Les autres acteurs ont disparu. Le reporter est retourné s'asseoir dans la salle. Félix s'adresse tantôt au journaliste, tantôt à son entourage devenu invisible, tantôt à la vache, située derrière lui, mais il parle toujours vers le public. La longe tendue s'anime de mouvements pendulaires. Qui retient l'autre, de la créature ou de son créateur ? Qui parle, de celle qui meugle ou de celui qui se dit l'interprète de son silence et de ses cris ? Depuis la limite du plateau, à l'extrémité de la longe, l'acteur lance le texte, comme un fil, dans la salle. C'est surtout son visage que l'on voit.

Par la tranche se présente, à la fin du spectacle, une Olga de carton, montée sur roulettes, que tous les comédiens poussent jusqu'à l'avant de la scène.

<sup>1</sup> Robin Wilkinson, *Le Théâtre de Roland Dubillard. Essai d'analyse sémiologique*, op. cit. p. 205.

J'ai bien suivi la route indiquée, de l'hôtel au cimetière, d'ouest en est. J'ai parcouru une à une les tombes. Il y avait du vent. Les portes s'ouvraient seules. Personne à cette heure-ci n'est venu, sauf à la tombée du jour un vieil homme et une femme pressée. Sur les grilles, on donnait les noms des concessions qui arrivaient à terme. Je suis retournée en arrière, décidée, avant la nuit, à trouver le chemin raconté, du cimetière au château. «Passe à travers, va par le travers, de l'autre côté. Traverse. Jusqu'au château. De l'autre côté». Quelle que soit la direction que je dessine sur la carte, je ne vois pas quelle ligne me permettrait de filer «à travers» la ville, de l'autre côté. La réalité est double : soit je décris, après le cimetière, à partir de l'église, un angle de quarante-cinq degrés et suis la rue principale jusqu'au château ; soit j'essaie, en passant par derrière le jardin de l'évêché, en évitant la rue centrale, de dessiner une diagonale accidentée et maladroite.

Je repère deux ou trois rues et choisis d'aller au hasard, à travers la ville, pour vérifier si elle mène inmanquablement au château. J'évite l'artère principale qui s'étend d'est en ouest. J'emprunte les ruelles et les passages, parfois peu praticables, qui délimitent des îlots de maisons

basses et de jardins, entre le cimetière et l'axe central. J'avance en lignes brèves, toujours déroutées, détournées, brisées. La traversée se fait par étapes, contournements, retours en arrière. Les sinuosités sont imprévues. Et la nuit tombe. Je m'aperçois que la position du cimetière - au-dessous de l'église - et celle de l'édifice monumental - près du lac - me faisaient espérer une ligne diagonale que l'on aurait pu appeler la traversée. Or je n'ai jamais eu la sensation de «traverser» la ville, jamais tout à fait. Je soupçonne qu'une route a été fermée, qu'un passage est ignoré de moi, invisible sur la carte. Inmanquablement, la ville mène à la rue principale.

Je marque une pause devant une maison, fermée, particulière, repeinte, habitée. On ne peut pas la traverser impunément sans se signaler, se présenter, s'y arrêter, s'y expliquer. La nuit est tombée vite. Le parc du château est fermé.

Le premier acte porte un titre : «le jour».

Or, d'où vient l'impression que ce début mérite d'être sombre et brumeux, qu'il doit baigner dans un éclairage nocturne, ou dans la lumière jaune, ronde, artificielle, d'une cérémonie que rien de solaire ne vient éclairer ?

Parfois, la plongée éblouissante d'une poursuite de music-hall délimite un espace restreint de la scène et laisse le reste du plateau dans le noir. Ombres portées, corps tapis que l'on devine au

bruit qu'ils font en se glissant sur scène, découpes, intensités lumineuses lentes à venir chercher le visage d'un acteur à l'avant-scène, profondeurs d'encre noire que l'on peut croire habitées, perspectives évanouies dans une obscurité dont rien ne permet de deviner la limite... il semble que ce « jour » pour Christophe Delarue et Eric Vigner n'ait rien de la clarté que l'on prête au monde diurne. C'est d'un certain repli de la nuit qu'il s'agit, d'un jour intérieur, celui qui ne vaut que par les jeux d'ombres et de lumières qu'il permet quand les faisceaux des projecteurs heurtent les volumes de l'espace et des corps. Ce «jour» modèle et transforme, accuse ou invente les reliefs, les contrastes. Il triche avec le regard. Partout l'on peut s'y cacher, s'y fondre, s'y laisser deviner ou s'absenter mais aussi se montrer, s'avancer, surprendre. Il dessine un moment de théâtre en ce qu'il n'invente la lumière que pour entretenir les ténèbres et rendre perceptible l'invisibilité qui protège les corps et les choses, qui rend toute apparition possible. C'est le jour, donc, mais enclos, horizontal et profond, désavoué par le texte qui ne cesse d'évoquer la nuit du monde extérieur, la verticale levée d'un «nocturne d'étoiles», la musique de Chopin, les picotements, le froufroutement des ciels de lune rimbaldiens. Toute nuit est ailleurs que dans l'obscurité du jour. Toute nuit advient par les mots prononcés à l'intérieur du théâtre.

A l'intérieur de la maison, de l'obscur corps dubillardien, les variations de lumières ne marquent jamais le temps qui s'achemine vers la nuit mais accompagnent le passage d'un registre à l'autre, d'une parodie de genre à une autre, des soliloques sortis du labyrinthe aux dialogues qui réunissent, au centre du plateau, tous les comédiens.

La nuit dubillardienne ne peut pas descendre. Elle monte lente-

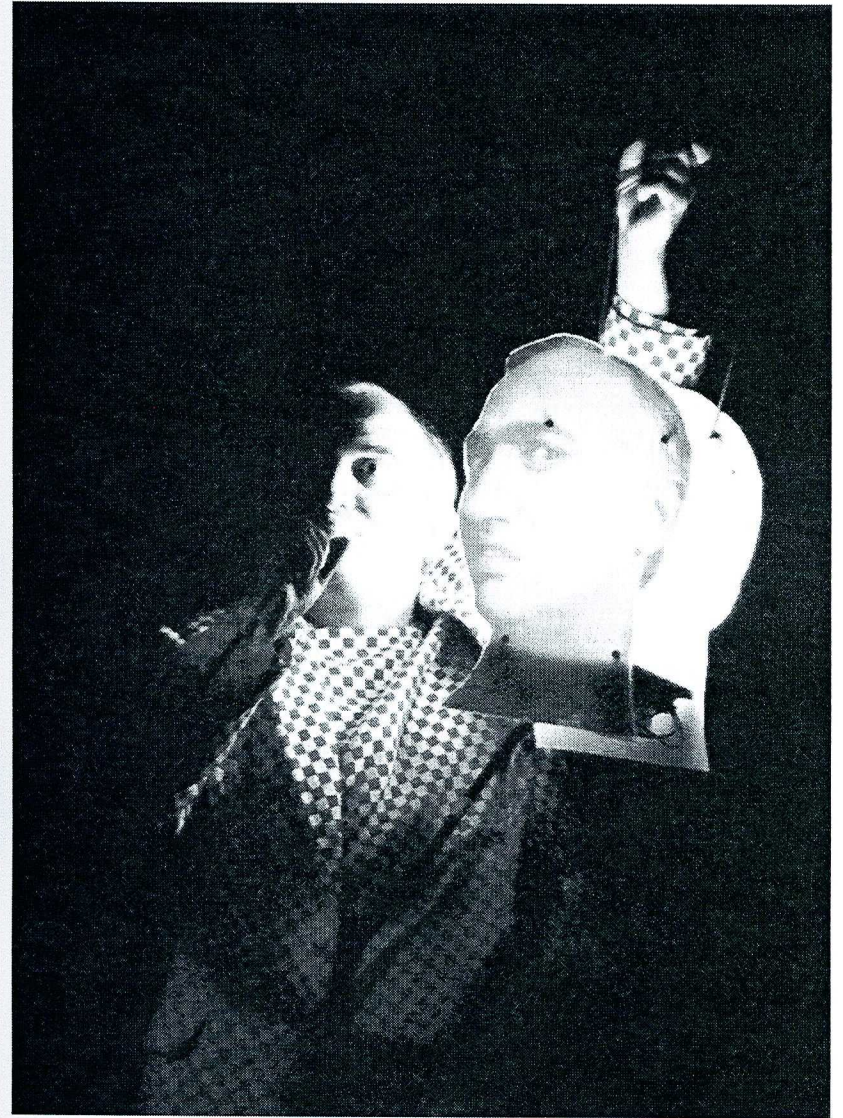
ment, au deuxième acte, celui justement appelé «la nuit» et vient trouver les obscurités – dans la chambre de Rose, par exemple. Elle n'est pas obscure mais blanche, comme celle de St Petersburg, comme celle des insomniaques, sommeil debout du cauchemar dont la levée du jour ne pourrait même pas marquer le terme tant sa lumière paraîtrait faible. Elle n'est pas marquée par une absence de visibilité mais sollicite l'acuité du regard. Aucune ombre à la traîne des choses et des êtres. Le profil et la ligne, la trace et le signe, la forme et le cadre, se révèlent, fixes, indéniables. Le moindre des détails est perceptible. La lumière elle-même se voit. Sa blancheur est d'une transparence qui se pose sur les choses et les êtres et décolore un peu la maison. Celle-ci se transforme de l'intérieur, par un surcroît de lumière qui la fait appartenir toute entière à Félix, l'accorde à la blancheur lisse de son costume, de son insomnie, l'offre à l'effrayante acuité d'un regard de myope qui n'y voit clair que dans la nuit, au saut du lit. Le nocturne dubillardien n'emprunte plus à Chopin que son titre. La nuit blanche monte, zénithale, quand le mari et la femme parlent, ensemble et séparément, quand la mère meurt, laissant le fils à ses interlocuteurs de carton. La mort, blanche, éblouit avant que le monde ne bascule à nouveau dans une demi-obscurité, cernant cette fois «l'Autre Scène», celle du retour fantasmatique des créatures et des morts, celle où la parodie creuse et révèle le masque des rhétoriques, où le langage s'emballe, où la solitude multiplie les voix qui la cernent. La folie conduit Félix, comme de l'extérieur de lui, à l'extérieur de chez lui. Il meurt dehors, ou peut-être pas. Au crépuscule. Et devient finalement son effigie. L'acteur – les acteurs – posent à côté d'eux leur visage, le carton de leur grimace. Félix est Félix pour rire.

J'aime beaucoup cette lumière très blanche de Christophe

Delarue qui confère à l'ensemble la blancheur du vêtement de l'artiste, de la page qu'il ne parvient pas à écrire, du drap mortuaire, du mannequin qui double l'acteur, du buste en plâtre d'un oncle despotique et inconnu. Il me semble qu'il existe un lien entre cette lumière et l'image, irréaliste, de Félix tirant la longe au bout de laquelle Olga reste cachée. Le corps, à l'avant de la scène, est retenu par la guinde fixée au lointain, en haut de l'escalier. Il pourrait tomber mais tient en équilibre au bord du plateau, oblique et raide. Il s'impose de tout son relief, devant les fausses perspectives dessinées sur les murs de toile. L'homme, ici, s'affranchit du poème de l'espace, vraie présence, dans un univers rendu, de par son entrée, à son irréalité.

- Vous rêvez ou vous parlez ?

Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance*, 1970, L'Arche, 1974, p.7.



*Portrait de Marc Susini en jeu. Acte III. photographie d'Alain Fonteray, septembre 2003.*

Nous habitons l'hôtel *Cléria* entre la gare et le théâtre. Au petit jour, les couloirs étouffent à peine l'écho des passages. Les bruits de la rue entrent dans les chambres. Chaque nuit, quand il ne parvient pas à s'endormir, Micha Lescot répète à voix basse la scène travaillée pendant l'après-midi. Celle de la cérémonie me réveille parce qu'il y rit régulièrement, d'un rire bref, aigu, entrecoupé de silences. Je l'entends qui marche à l'étage supérieur. Sans doute ébauche-t-il aussi quelques mouvements, dans l'espace réduit de sa chambre. Les mots sont prononcés à voix si basse qu'ils restent inaudibles. La durée des silences entre les rires a la mesure des paroles dites par lui, est la part rendue aux interventions des autres acteurs, qui dorment, peut-être, à cette heure, derrière les minces cloisons de ce lieu provisoire et silencieux, «ou peu s'en faut».

Des nuits enfantines de Combourg, Eric Vigner ne m'a rien raconté. Elles se laissent à peine deviner. Je les imagine oisives. L'enfant imaginait alors que le corps noir du château «gardait la ville», comme on dit dans les contes. Avant le coucher, la grand-mère organisait un bain dans la cuisine, et l'on se retrouvait nu sous le feu des regards, devant les bassines de plastique et le robinet, celui-là même qui servait à la confection des crêpes pendant la journée. Le corps est donc visible, au milieu des passages. Sa nudité n'impressionne personne. Le sexe ne s'impose pas. La pudeur enfantine est ignorée.

La vraie nuit de Combourg est légendaire,

publique et publiée. Elle se rattache à la mémoire de René-Louis de Chateaubriand. Elle est agrémentée d'un fantôme, d'une jambe de bois qui descend toute seule les escaliers de la tour du chat, d'un chat, noir, qui donne son nom à la tour et précède le fantôme. C'est ce que raconte l'écrivain. C'est ce que répète le guide qui accompagne les visiteurs, dans la tour du chat, au château de Combourg, et qui leur demande avec insistance de s'imaginer combien l'enfant, confiné là-haut, dans une pièce lugubre, fut éloigné de sa mère, combien les nuits furent sans lune, les vents bruyants quand ils s'engouffraient dans la coursive attenante à la cellule. Et voyez, voyez ces murs épais, cet escalier, hanté, qui rendaient vain tout appel. Combien de fois l'enfant, fort jeune, a-t-il cru entendre, la nuit, les coups réguliers de la jambe de bois qui descendait les marches de la tour. Ici, précise le guide, est né l'écrivain, son inspiration, le romantisme, dans cette austère demeure combourgeoise, solitaire au milieu du parc.

Les nuits de Combourg, c'est ce jardin calme, toujours désert, que borde le mur du château et qu'on aperçoit à peine des fenêtres de l'hôtel tant les murs sont épais et éloignent de l'objet du regard.

Combourg. 3 heures du matin. Le jardin est désert. Rien ne disparaît. Les signes sont muets.

Combourg. 5 heures du matin. Désert du jardin derrière le mur épais, de pierre.

Les nuits de Combourg commencent rituellement par une visite chez l'antiquaire qui est ouvert de 22 heures à minuit. Le commerce est difficilement visible de la route car il se situe derrière une crêperie qui a pignon sur rue et qui est tenue par le même commerçant. L'antiquaire fait aussi des crêpes. On accède au bric-à-brac accumulé par une impasse voûtée. Un mannequin de taille humaine, habillé en bretonne de nuit, garde l'entrée et tient le panonceau qui indique si le lieu est ouvert ou fermé. L'intérieur est à peine praticable. On vous y laisse seule, pour commenter un peu plus loin, avec d'autres visiteurs, la réfection possible d'objets anciens, passer commande ou rejoindre les clients qui dînent et s'impatientent dans le restaurant. La mezzanine est inaccessible. L'escalier qui y mène est encombré, l'étage couvert d'outils rouillés, de journaux pas toujours anciens, de livres qui sentent la poussière, de jouets sans imagination. Je décide d'un but, au hasard : je cherche des vaches, des traces de la fête des fleurs - images ou

morceaux de char - des objets de famille, cette carte postale qui représente la jambe de bois et le chat noir de la tour, reproduction de la gravure à l'entrée de la chambre d'enfant de Chateaubriand, et dont l'édition, aujourd'hui, est épuisée. Eric l'envoyait chaque année à Claudine P. L'antiquaire ne pose pas de questions. Il cherche avec moi des vaches. Il m'autorise à fouiller sur les étagères et dans les buffets. Rien, sauf un chevreuil, un chat, des écureuils, un petit cochon dit *collector*. L'antiquaire s'excuse et s'impatiente : il y a tant de choses ici. C'est si mal rangé. Il faut lui laisser du temps, repasser demain. Il verra, il se souviendra. Il n'oubliera pas de chercher.

Nous n'avons jamais rien trouvé de ce que j'attendais. La nuit suivante, il avait classé les cartes postales et les albums photos dispersés un peu partout. Son archiverie relevait d'un choix arbitraire : les albums étaient réunis par famille, les cartes par destinataire. On peut envisager d'autres rangements possibles, selon qu'on veut engager à une lecture historique ou thématique.

Les photos ont été prises à Combourg, la plupart du temps, quoiqu'aucune ne montre la ville. On le devine seulement au tampon apposé sur les clichés par leurs auteurs.

Les cartes postales représentent toutes des vues du monde extérieur, dont elles proviennent. Comme il se doit. Rien ne vient de Combourg de ce qui se trouve entassé, de ce qui reste, à l'intérieur des boîtes en carton. La trace de Combourg est ailleurs.

Les photographies montrent des enfants qui devancent d'un pas petit leurs parents, des communicants aux mains jointes, des robes blanches du mariage. Des sourires, beaucoup. Pas de désordre. L'image ne laisse rien découvrir sinon l'énigme d'un visage dont le destin nous est raconté par la plus commune succession d'événements, de ceux qui marquent, dit-on, les étapes de presque toutes les vies. Dans les albums, l'histoire se suspend soudain, après le mariage ou, plus mystérieusement, après la communion solennelle. Ceux qui sont photographiés n'ont pas laissé d'autres témoignages. Il faudrait suivre la trace de l'un d'eux : au hasard, le petit garçon blond, aux grandes oreilles. C'est son nom qui ouvrirait la piste. On pourrait peut-être alors savoir pourquoi l'album est aujourd'hui en vente chez l'antiquaire.

Les cartes postales représentent tous les endroits du monde - clichés-bonheur statiques des plages marocaines, îles paradisiaques de publicité, photos de carton sépia, nombreuses, diverses, du débarquement de Normandie. Au dos, les écritures deviennent

familiales. Je note cette graphie appliquée, en rondes et déliés.

Comment lire l'histoire de Combourg à travers le geste de ceux qui se racontaient à d'autres restés ici ? Comment deviner la silhouette de chaque destinataire à la trace laissée par l'expéditeur du message ? Quel théâtre inventer ?

L'imagerie combourgeoise, les clichés de la fête des fleurs, les vues anciennes des maisons de la ville, tout cela est plus sûrement ailleurs. La jambe de bois et le chat, ce n'est pas ici qu'il faut les chercher. Où, chez quel antiquaire les chercher ? Dans quelle ville du monde ? Les cartes postales ne disent pas même l'endroit où fut envoyée la réponse au message qu'elles contiennent puisqu'aussi bien le propre de ces rectangles de carton est de n'attendre aucune réponse, d'attester une station si provisoire sur les lieux de leur provenance que toute écriture en retour a dû parvenir à une autre adresse.

Pour trouver quelques indices chez l'antiquaire, il faudrait pendant plusieurs nuits, en empiétant même sur les fins d'après-midi, déchiffrer ces milliers de cartes postales, les classer et les déclasser indéfiniment par dates, par lieux, par familles, risquer des recoupements, les inventer, croiser



peut-être les albums de cérémonie avec les clichés de vacances.

Ici et ailleurs. Ici comme ailleurs.

L'antiquaire m'installe, quand la nuit tombe, devant la boutique, sur un escabeau à côté du mannequin. A la lumière d'un vague lampadaire, je trie les cartes et les photographies. Un jour, alors qu'il ne fait pas encore sombre, je lève le nez. De l'autre côté de l'impasse, sur le mur que je ne regarde jamais, s'étale une publicité : Pierre Pêchard, vitrerie etc. ou store ou je ne sais plus. C'est quelque chose qui a à voir avec le regard et des surfaces qui ne se suffisent pas en soi. Le nom et le prénom s'étalent, en lettres capitales, suivis d'une adresse et d'un numéro de téléphone.

Je cherche Pierre Pêchard. Je cherche la route diagonale du cimetière au château. Je cherche Pierre Pêchard pour qu'il m'indique la route, l'histoire. Je cherche des vaches, des cartes postales, la croix du château. Je cherche à m'asseoir. Je cherche à ne pas être vue - comment être vue ? -. Je cherche un homme du nom de Pêchard. Je ne me souviens plus de son prénom, Marie-Jeanne. Je cherche à dessiner le parcours des cyclistes pendant la course de dimanche car Pierre Pêchard y

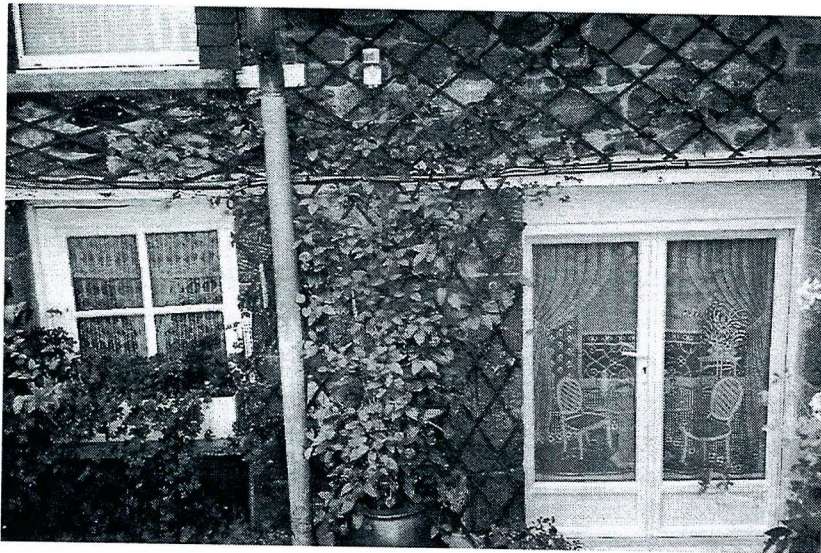
sera peut-être. D'où vient la musique ? D'où vient la voix ? Il y a des micros de fête foraine mais où ? Des vaches meuglent mais où ? Je cherche la route des comices agricoles de Combourg. Je cherche à ne pas perdre le chemin. Je cherche une femme du nom de Monique qui connaîtrait un homme qui serait le fils ou le petit-fils de Pierre Pêchard et qui a repris son entreprise de vitrerie etc. ou store ou je ne sais plus. Je cherche avec quoi les mots avaient à voir. Je cherche une carte qui représente une jambe de bois précédée par un chat. Je veux bien cette photographie du chat que Mme Récamier a offert à Chateaubriand - elle est jolie merci - mais je cherche la gravure du chat.

Au fond du verre une image. Au fond du jardin le hangar. Au fond, la maison n'a pas de fond. Elle est trouée de part en part, ouverte sur des espaces hybrides, clos de barrières trouées elles-mêmes. Le dehors est aussi le dedans.

Je suis à la porte du n°23 de la rue Notre Dame. Le nouveau propriétaire a tiré les rideaux. J'hésite à sonner.

- Vous cherchez quelqu'un ? me demande un agent de la circulation. Vous connaissez son nom ? Quels indices avez-vous ? Que voulez-

vous savoir ? Si ce n'est pas trop vous demander, tournez-vous un peu de ce côté et prenez la tangente, sans faire d'histoire. Dans n'importe quelle direction. Suivez une autre piste, inventez-la s'il le faut, si je puis me permettre. Après, c'est une question de mort. Cherchez qui fait le mort si vous voulez connaître la suite.



Photographie de l'auteur, Combourg, août 2003

Derrière le nom, la chose – quelqu'un, et peut-être une histoire. Le nom serait l'indice à l'origine d'une reconstitution de l'histoire. Il ouvrirait la piste, provoquerait les récits. Par lui, les circonstances seraient établies, les faits éclaircis. Un nom propre, de famille. Un nom qui désigne, qui intitule et domine. Un nom dont on dispose, qu'on porte, qu'on partage et qu'on signe, qu'on paraphe, par lequel on émarge. Le nom répété, que l'on épèle, celui à la traîne duquel on court, on entre, on est présenté. Celui qu'on prononce moins que tous les autres noms, un nom de poche, le nom des proches, qu'on porte toujours avec soi, le nom du père et celui de la mère, le nom sur la pierre. Qu'on porte. En gourmette, en médaille, en colère. Par lequel on se souvient de ceux qu'on n'a pas connus. Un nom à se mettre debout, à réveiller les morts. Celui que l'on donne. Le nom par lequel on appelle, on convoque, on espère faire venir. Celui qu'on abrège – d'un claquement on exhorte ou salue –. Le nom des autres. Qui court, qu'ils portent. Le nom sur la carte. Qu'on orthographie toujours avec un doute. Le nom sur la boîte aux lettres devant lequel on se tient.

Le nom qu'on se fait, qu'on honore, qu'on retient, celui de famille qui devient commun. Le nom de substitution. Qu'on porte. Le nom sur la notice.

Ou bien un nom plus personnel, plus inattendu, que beaucoup ignorent et qu'on est parfois seul à connaître. Pas le nom sur la porte. Le nom dans le livre. Pas sur la boîte. Un nom d'oiseau. Pour soi seul. Sans paraphe ni signature. Pas gravé. Un nom en douce, à ne jamais être appelé, imprononçable. Un nom pour rire, sous-entendu. Un nom à coucher dehors.

Dans le numéro de *La Revue d'esthétique* consacré à Roland Dubillard, une page manuscrite a été photographiée. Sur les lignes d'un cahier à gros carreaux, l'écrivain cherche les noms des per-

sonnages d' « ...Où boivent les vaches. ». D'une encre noire, les lignes quadrillées sont chargées. En rangs serrés, les tentatives se succèdent. Le trait rature ou souligne. L'onomastique privilégie le jeu de mots, les images et les sonorités à connotations burlesques. A la table, les acteurs écoutent les noms qu'ils vont porter en scène, qu'ils vont prononcer. Ils les répètent.

Sur les murs de l'atelier, les croquis de Paul Quenson sont épinglés. Les feuillets présentent les costumes conçus pour les huit acteurs du spectacle. Chaque personnage est constitué d'un empilement de matières et de vêtements, d'une multiplication de pièces et d'accessoires : gants, voiles, postiches, ventres mous et talons hauts, turbans, chaussettes à paillettes et manchettes. Le costume est composite et stratifié. Motifs et couleurs saturent les surfaces imprimées. Paul Quenson a reproduit, en deux ou trois traits, quelques-unes des caractéristiques physiques de chaque acteur puis a détaillé la forme et le dessin de la silhouette qu'il a imaginée pour son rôle.

Sous les croquis, les noms des personnages.

Sur la page reproduite dans *La Revue d'esthétique*, se succèdent les noms écrits par Dubillard, composés par lui, comme une phrase dont le sens ne découlerait pas d'une lecture horizontale mais qui obligerait à jeter les sondes, de strate en strate, jusqu'au plus éloigné des arrière plans qui justifient la composition des mots. Sous chaque nom, des livres et des poèmes, la bibliothèque secrète de Roland Dubillard. Le nom porte en lui l'énigme de l'aventure souterraine de l'œuvre. Il ouvre la piste, désigne le geste palimpsestueux de l'artiste, engage à découvrir dans l'ensemble du texte les traces d'autres écrivains.

Si le titre de la pièce cite un vers tiré de *La Comédie de la soif*, le mode de désignation des personnages s'inspire aussi, le plus souvent, de fragments rimbaldiens.

## ROSE

L'étoile a pleuré **ROSE** au cœur de tes oreilles,  
L'infini roulé nu de ta nuque à tes reins  
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles  
Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain.

Arthur Rimbaud, *Poésies*, in *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, 1972, p.53.

LES DOUANIERS

Ceux qui disent : Cré Nom, ceux qui disent **MACACHE**,  
Soldats, marins, débris d'Empire, retraités,  
Sont nuls, très nuls, devant les Soldats des Traités  
Qui taillaient l'azur frontière à grands coups **D'HACHE**

Pipe aux dents, lame en main, profonds, pas embêtés,  
Quand l'ombre **BAVE AUX** bois comme un mufler de **VACHE**,  
Ils s'en vont, amenant leurs dogues à l'attache,  
Exercer nuitamment leurs terribles gaîtés !

Ils signalent aux lois modernes les faunesses.  
Ils empoignent les Fausts et les Diabolos.  
« Pas de ça, les anciens ! Déposez les ballots ! »

Quand sa sérénité s'approche des jeunesses,  
Le Douanier se tient aux appas contrôlés !  
Enfer aux Délinquants que sa paume a frôlés !

Arthur Rimbaud, *Poésies*, in *Œuvres complètes*, op.cit., pp.38-39.

LES MAINS DE JEANNE-MARIE

**Jeanne-Marie** a des mains fortes,  
Mains sombres que l'été tanna,  
Mains pâles comme des mains mortes.  
- Sont-ce des mains de Juana ?  
[...]

Arthur Rimbaud, *Poésies*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p.49.

ALCHIMIE DU VERBE

[...]

La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais **la félicité des bêtes**, – les chenilles qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité !

Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances [...].

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p.108.

Le jeu intertextuel intrigue. Nous le prolongeons au-delà des références clairement identifiables afin qu'à chaque nom prononcé s'ouvre la possibilité d'un poème, d'une œuvre ; le buste d'Oblofet dort du sommeil blanc d'Oblomov ; Rose s'énonce comme une ritournelle de Gertrud Stein. La paupière mauve de Gennaro évoque le bal travesti dans *Lucrèce Borgia*. Zerbine rappelle en sourdine *Don Giovanni* de Mozart, au cœur d'une impossible scène de séduction. Bivolendorf fait entendre le nom d'Ollendorff, libraire, éditeur et directeur de la Société d'éditions littéraires et artistiques à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. On aime à se souvenir qu'il demanda à Marcel Proust de traduire *La Bible d'Amiens* de John Ruskin.

Félix Jean-Marie AIME dit Félix ENNE : amour et haine de la poésie.

Derrière le nom, parfois, quelqu'un. Il se prénomme Léon : c'est le grand-père de Roland Dubillard. Ou Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud, c'est un poète. Ou Jean-Charles-Félix Cuif, c'est son oncle. Ou André. André Gide. Celui-ci se profile derrière Walter, Geneviève, Saül ou Chopin. Il écrit, il s'écrit, il s'avoue à mesure que son œuvre le masque ; il se grime d'un nom de substitution – André Walter – se raconte dans une histoire cousue de fil blanc, de fragments de poèmes, et renvoyant donc elle-même à un continent littéraire. Il s'invente des alter ego pour mener le simulacre du spectacle solitaire qu'il organise. «Je» est un autre. C'est cet autre qui signe fallacieusement l'œuvre, cet autre qui devient le sujet des autobiographies truquées, des aveux déguisés, d'un improbable journal – celui de Geneviève dans *L'Ecole des mères* –, du mensonge de faux cahiers – *Les Cahiers d'André Walter* – véritablement intimes.

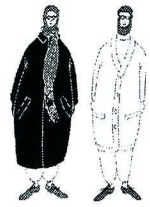
Qui est Walter ? **W- alter**. La lettre à l'initiale entrelace deux consonnes identiques ; le pronom qui la complète, et qu'on obtient en la soustrayant, désigne «l'autre» comme ce double que le caractère en majuscule annonce par la forme de son dessin. Le nom est l'avatar de l'écrivain, par lequel il se cache et se dévoile, comme l'image dans le tapis. La figure de Walter, chez Dubillard, devient impersonnelle. Elle se substitue à Chopin sur scène, à Félix, ainsi qu'à tous «les petits Walter», dans le lit de Rose.

Le vieux roi Saül, caché derrière les tentures rouges d'un drame en cinq actes d'André Gide, se plaint du poids de sa couronne, de la faiblesse de sa descendance et surveille avec envie les amours de Jonathan et David, moins vainqueur de Goliath, ici, que séduisant joueur de luth.

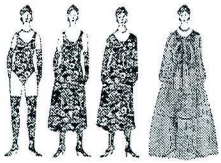
À la table, les acteurs écoutent les noms qu'ils vont porter, cherchent comment, à travers le masque du nom, ils pourraient inventer la figure. Dans l'atelier, chaque matin, ils regardent les dessins sur les murs, essaient leurs costumes par fragments, les voient se transformer, discutent avec Laurence Révillon, la costumière, leur confort et leur ajustement.

L'œuvre de Dubillard semble induire un exercice de composition. Or, Eric Vigner insiste : c'est le costume qui compose le personnage et en impose la forme caricaturale. «Jouer le costume», ce serait ne pas «creuser la figure» qui, par le nom qui lui a été attribué et par tous les modes de désignation qui la constituent, semble être vouée à disparaître. Les silhouettes de Rose, Walter, Saül, Bivolendorf se fragmentent et s'estompent dès lors que l'on a constaté la diversité des références littéraires auxquelles elles renvoient. Edmond Trounu, en se présentant, nomme l'œilleton de sa caméra et l'évidence de sa transparence. Félix

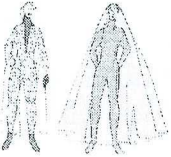
cherche l'anonymat, **fait l'X**, à moins qu'un de ses noms de famille ne se réduise à l'initiale énigmatique avec laquelle on peut, phonétiquement, le confondre. Il est «dit Enne» : **N**. Le nom d'un autre désigne sa capacité à se transformer en objet : **Hache-moche** ; Elodie trahit son origine élémentaire, annonce sa liquéfaction finale : «**et l'eau dit...**». Disant trop ou trop peu au-delà de lui-même, le nom suggère toujours l'anonymat, l'impersonnel, la réification, sous l'illusion identitaire. Le costume, lui, intitule, fixe la forme de la figure et la stylise de façon flagrante. Les premières discussions entre Paul Quenson et Eric Vigner, avant même que la distribution ne soit faite, visaient une exigence : le dessin des personnages ne devait pas renvoyer à des références trop précises ; les signes composant les caricatures devaient rester ouverts. Déguiser Bivolendorf en ours, c'était l'associer trop clairement au monde de l'enfance. Il fallait, par des détails moins directs, traduire l'ambiguïté du texte qui lui est attribué, confessant de sympathiques aspirations spirituelles et des perversions pédophiles. Si Elodie, enturbannée, rappelle les intellectuelles existentialistes, il était nécessaire de suggérer aussi la dimension fantasmatique du personnage de la mère, à la fois cannibale et désirable pour Félix. Les superpositions et les strates qui composent chaque dessin de Paul Quenson permettent d'éventuelles variations connotatives. Au cours des répétitions, Soizic Sidoit, la maquilleuse, accuse le trait, complète les figures, en ajoutant perruques et postiches, en grimant ostensiblement les visages, en proposant de changer les coiffures selon les scènes. Les créatures de Dubillard s'affirment alors visuellement et, malgré les diverses transformations qu'elles subissent pendant le spectacle, restent reconnaissables. Elles ressemblent à la fois et tour à tour aux héros d'une vieille série télévisée – Eric Vigner pensait à *Fantomas* –, aux stars



hollywoodiennes des années cinquante, à un groupe de rock'n roll démodé, à des artistes de music-hall. Le point commun entre ces apparences est qu'elles affichent le spectacle des artifices dont elles procèdent. Le nom est le masque du geste palimpsestueux de



l'œuvre, qu'il révèle en creusant de son énigme la figure qu'il désigne. Le costume est le palimpseste du corps qu'il transforme et masque pour dévoiler la figure. Noms et costumes, composites, stratifiés, ne garantissent plus l'identité du personnage mais font



apparaître que le principe de constitution de la figure tient à la fois du paradoxe – elle apparaît masquée ; elle masque sa disparition – et de l'accumulation des fragments – littéraires, vestimentaires.



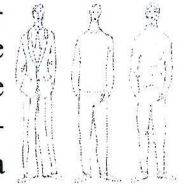
Quand il entre en scène, l'acteur actionne une tension : comme le nom du rôle qu'il joue le suggère, il accepte la dynamique dubillardienne qui entraîne inmanquablement son effacement ; dans le même temps, le costume montre le personnage sous ses



formes les plus caricaturales. Mais si le comédien se désincarne, s'il ne joue pas, il ne parvient pas à s'inclure dans les situations interdépendantes, dialogales, imposées par Dubillard. S'il prend en charge son rôle comme une composition, s'il force le trait, il impose une caricature trop figée et ne peut faire entendre les sous-entendus, l'humour noir, la voix commune sur lesquels se fonde la tragi-comédie. Ce qu'il doit jouer, c'est ce que ni les costumes, ni les maquillages, ni les noms ne disent.



Si les costumes et les maquillages, pour ce spectacle plus qu'un autre, ont une influence directe sur le travail des acteurs, l'onomastique n'apporte pas toujours des éclaircissements liés à l'interprétation des personnages. Il y a fort à parier que la lecture de *Geneviève* n'aiderait pas Hélène Babu à trouver le sens du texte dans lequel l'héroïne gidienne est mentionnée, ni la relation que son rôle entretient avec elle. Tout au plus la comédienne peut-elle prendre en considération la façon dont la construction syntaxique de Dubillard dépend de cette référence intrusive, qui entraîne, à sa suite, d'autres allusions littéraires, historiques ou biographiques, par associations d'idées et de mots. En étendant ce système à l'ensemble du récit qu'elle mène à ce moment-là, Hélène Babu procède alors comme l'auteur écrit, en cherchant une cohérence qui ne consiste pas seulement à enchaîner chronologiquement les actions racontées.



Il est très difficile de se repérer dans un cimetière à partir de ce qu'on vous en a raconté. Les souvenirs des visiteurs se transmettent difficilement, toujours de façon approximative. Ou bien les circulations tiennent à ce point du réflexe et de l'habitude qu'elles sont incommunicables. De plus, les plans sont rares et le système de dénomination des lopins de terre souvent méconnu. Il faudrait penser à calculer le nombre de ses pas depuis le mur qui encercle, la porte qui clôt, le mausolée

d'une famille plus visible que les autres ; il faudrait dessiner d'infaillibles signes de reconnaissance, marquer à sa manière l'espace afin de guider l'ignorant, de raconter sans erreur la géographie silencieuse du lieu. Il faudrait ne plus compter pour se repérer sur la hauteur des croix, les fleurs dans les vases, la couleur des couronnes, la forme des pots.

On retient ce geste improvisé par Jean-Philippe Vidal qui cherche comment Walter, l'amant, offre à Rose, l'épouse, un bouquet : il glisse une fleur dans le verre que tient Jutta Johanna Weiss. Ce pourrait être une violette. La fleur est trop petite. Les jours précédents, l'acteur faisait apparaître entre ses jambes un bouquet plus fourni qu'il avait caché derrière son dos depuis le début de la scène. Il transforme l'essai : une fleur, un verre. Le mouvement petit du sacrilège public : le verre était réservé à Félix, le mari.

Le verre plein d'eau ferait le lien. Entre les acteurs, entre les scènes. L'encrier de Félix à l'acte II ferait le lien. On se passerait avec précaution ces récipients fragiles qui vaudraient surtout par le liquide qu'ils contiennent.

Sur scène, on surveille le niveau de l'eau, on mesure le geste qui protège ou libère le contenant, on calcule l'inclinaison de la surface sur laquelle on posera l'objet. Le verre passe. Rose prend l'encrier de Félix à l'acte II. La scène est conjugale. Il n'y a pas d'étreinte.

Rose et Félix se passent l'encrier comme ils se font un geste muet, d'un bout à l'autre du plateau, à l'acte II. Pas d'étreinte. Un geste muet – celui de l'un, celui de l'autre, chacun à une

extrémité de la scène – clôt leur dernière rencontre. Et l'échange verbal, apparemment intimiste, qui prépare ce silence conjugal oblige les acteurs à construire parallèlement leurs discours, comme deux monologues qui se croisent et se font écho, sans dialoguer. Les confidences révèlent la surdité et l'éloignement de celui ou de celle qui les provoque. Le geste, parce qu'il veut ne rien dire, souligne l'espace entre Micha Lescot en fond de scène à jardin et Jutta Johanna Weiss en avant-scène à cour. La passation du contenant est de même nature. L'objet désigne, en la couvrant, la distance. Mais, dans le même temps, il signale à l'attention l'interdépendance des figures, ce qui les lie et circule entre elles.

A Combourg, je cherche, parmi les tombes, l'emplacement du caveau de la famille Vigner. Je ne sais absolument pas où il se trouve. Une grande croix, m'a dit Eric, le surplombe. Je lis un à un les noms gravés, en remontant de la droite vers la gauche. A plusieurs reprises, je croise le nom «Pêchard». Plus j'avance, plus j'ai du mal à déchiffrer les inscriptions : les marbres nominatifs sont disposés à diverses hauteurs, dans la terre, au ras du sol, au-dessus des frontons, verticalement, de biais... L'exercice donne le vertige. J'avance d'allée en allée, craignant toujours avoir sauté un nom, celui que je cherche.

- Où poser le regard ? disent les acteurs.

Ici, l'œil du père – ou d'une figure équivalente – active le désir



et empêche sa réalisation. Dans le champ étroit de la vision se dessine le lieu des rencontres que le voyeur interdit. Mais ceux qui sont vus, surveillés, observés, que fixent-ils des yeux ? Hors de portée du regard qui signale l'interdit, que peuvent-ils encore avoir à se dire, sinon sa permanence, puisqu'ils n'existent que par lui, que par cet œil qui les sépare et les unit à la convenance de sa loi ?

A quelque distance que Micha Lescot lance l'eau contenue dans son verre, le liquide, en touchant le sol, marque une augmentation de l'intensité lumineuse et l'entrée d'Hélène Babu. Dans la scène suivante, la flaque fixe le point d'arrêt de Jutta Johanna Weiss et Thierry Godard. Face public, immobiles, c'est à leurs pieds que les acteurs cherchent le départ de la parole, au bord de la trace humide d'un jet antérieur. Le texte doit avancer comme le fil de leurs communes pensées sur Félix. Ainsi Dubillard élabore-t-il le duo secret, érotique, du fils et de la femme, autour du souvenir de l'écrivain absent.

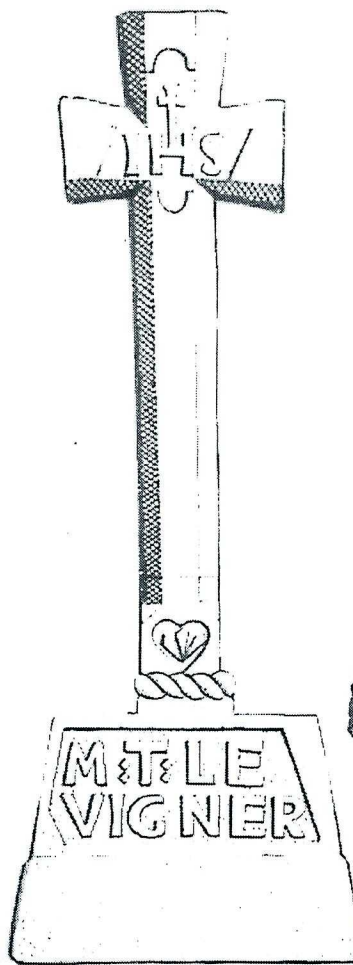
La scène énonce la permanence en soi de l'autre. Elle se développe selon un mouvement introspectif et néanmoins partagé. Aucun indice ne sollicite une mise en action extérieure du corps.

- Que faire ? demandent les acteurs. Où poser le regard ? S'ils l'échangent, le dialogue se referme, devient intersubjectif et n'évoque qu'anecdotiquement le troisième terme absent. C'est à une banale scène de séduction que l'on assiste alors. Les acteurs tentent de regarder ailleurs, la flaque, par exemple. Thierry Godard, d'abord, l'approche, l'essuie puis recule et préfère se tenir à distance. C'est Jutta Johanna Weiss qui décide alors d'avancer, fixant, à ses pieds, l'image trouble – et invisible pour le spectateur – du couple illégal que forment Rose et Saül. Thierry Godard parle le texte de la pensée sur Félix en la

regardant. Jutta Johanna Weiss parle le texte de la pensée sur Félix en regardant la flaque. L'un regarde l'autre qui regarde l'eau puis, un jour, le public, puis l'eau, et, par intermittence, l'eau comme le public, le public comme l'eau. Le regard ricoche. Et toujours, depuis le début, ils parlent en marchant : ils avancent de cour à jardin, en ligne droite, cherchant le rythme de cette pensée intérieure qu'ils partagent, écoutant l'écho de leurs paroles. Le regard, de l'un sur l'autre, de l'autre à l'eau, d'elle au public, se retourne.

- Félix est où ? Félix est ailleurs.

Roland Dubillard, « ...Où boivent les vaches. », éd. Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1973, Acte I sc.7.



Thomas Vigner, qui avait offert la croix de la Mariais en 1627, en fit placer une autre quelques années plus tard à Mouazé dont il était devenu recteur.



Au fond, à gauche lorsqu'on entre par la porte principale, je m'arrête devant deux tombes en marbre gris. Je photographie les lettres sur les pierres : Vigner. Au-dessus, une autre inscription est gravée. Je me souviens qu'Eric m'a parlé d'un second nom de famille, précédant le sien, comme d'un signe de reconnaissance. Mais le mot que je lis ne me dit rien. Par homophonie, il me rappelle un fait divers qui défraya la chronique au siècle dernier. Je prends encore des photographies.

Sur les portes du cimetière, on a affiché la liste des noms dont les emplacements seront bientôt remis à la disposition d'autres histoires. Dans l'église, une exposition sur les croix de Bretagne a été organisée : des photographies et des dessins couvrent une vingtaine de piliers situés à proximité de l'entrée. Ils montrent des ouvrages cruciformes proches de Combourg et invitent à une exploration contemplative des environs. La croix de la Mariais est signée, comme c'était l'usage au XVIème siècle, du nom de son donateur, un certain Thomas Vigner ou Vignier, prêtre de son état, précise la notice. On pourrait vouloir croire que ces lettres gravées sous la croix désignent un ancêtre de la famille dont j'ai cherché le caveau au cimetière. Il est plus probable que ce nom n'ait qu'une parenté phonique avec les Vigner que je connais. Pas de lien. Rien à voir. Je suis alors persuadée que

les pierres tombales, devant lesquelles je me suis arrêtée quelques minutes auparavant, ne sont pas celles qu'Eric m'a demandé de repérer. Pendant les répétitions, je glisse à Eric et Bénédicte les photographies prises au cimetière. Ils sont formels : non, ce n'étaient pas ces stèles, ces marbres, ces tombes. Ils corrigent les dates. Epèlent le nom qui aurait dû apparaître au-dessus du leur. Essaient de redéfinir l'emplacement du caveau. Ma photographie fait circuler, sur la table de régie, la pierre gravée d'une famille que personne ne connaît. L'homophonie justifie la circulation du cliché, la présence de l'image au milieu de nous. Vrai nom, fausse piste, autre histoire, autre pensée des morts, qui m'ont arrêtée et nous arrêtent encore. J'ai perdu la trace, ai cru, dans le même instant, la trouver. Le nom, ici, ne crée pas de lien. Il ouvre la brèche, révèle que, si l'on peut lire partout les signes d'une histoire, il est sans doute nécessaire de constater, parfois, qu'il n'y en a aucun. Pas de lien. Pas d'étreinte. Ça ne passe pas. Le nom ne parle que par erreur, mensonge ou déplacement, par effort de la volonté pour reconnaître, dans la forme des lettres, un repère, un chemin, une famille, son roman. On peut donc décider que la photographie est aussi inutile à cette enquête que la croix de la Mariais et son prêtre Thomas.

Le carré de l'hypoténuse est égal au carré des deux côtés.

C'est le quinzième jour des répétitions. Eric Vigner m'appelle quelques heures avant le début du service. Il veut savoir si la pièce n'aurait pas pour origine un fait divers. *La Maison d'os* était écrite à partir d'une histoire vraie dont Roland Dubillard avait eu connaissance en lisant le *Journal* des frères Goncourt : un vieil homme, très riche, agonisait, tandis que ses domestiques faisaient la fête quelques étages au-dessous de lui. Le lendemain, il fut retrouvé mort. Des ventouses avaient été posées sur ses bas. Mes recherches autour d'«...Où boivent...» n'ont pas permis de définir une source de même nature. Je rappelle l'existence antérieure d'une nouvelle de l'auteur, *Olga ma vache*, dont les éditions Gallimard datent la rédaction de 1948. Je raconte cette scène où le narrateur, avec une hache... Eric insiste. Suis-je sûre de ce que j'avance ? Est-ce qu'il ne serait pas possible de trouver, d'inventer le cas échéant, une histoire vraie, précédant le texte et que celui-ci aurait détournée, reconstruite, déconstruite. Il faut une origine narrative, brève, indépendante de l'œuvre et que tous la partagent, que chacun s'en saisisse et se «l'approprie», pour trouver d'autres clés, contourner la difficulté de jouer une pièce dont la fable est mince. Nous ne nous sommes pas assez raconté d'histoires.

Les références à des archétypes ou à ceux que nous avons décidé tacitement de considérer comme tels – Elisabeth Taylor, la famille Addams, Hitchcock qui faillit un temps prêter sa tête à la statue d'Oblofet, Chateaubriand qui finalement lui sert de modèle – s'accumulent et se figent, épinglées dans notre cabinet d'amateurs. Les poèmes, les autobiographies, réelles ou fictives, les romans et les récits mythiques se dérobent et se défont. Tristan et Iseult, Acis et Galatée, Hermès et la tortue,

Orphée et Eurydice se déclinent en numéros burlesques. Ils nous sont devenus plus familiers qu'étranges. Le geste parodique les banalise, les embourgeoise, active l'écart entre la version originelle et sa variation. Certes les motifs récurrents (l'eau, l'épée, l'art, le regard, le double, la mort, la situation triangulaire) que Dubillard privilégie par ces histoires font le lien entre les diverses scènes. Ils émaillent le discours d'une voix qui passe à travers tous les personnages. Ils constituent un imaginaire commun. Cependant, ils n'apportent aucune information sur ce qui distingue les figures, sur les places différentielles qu'elles doivent occuper pour établir entre elles des relations dynamiques. Or, la dimension transpersonnelle du texte semble devoir nécessairement s'articuler à des relations intersubjectives. Quelque chose manque et empêche les acteurs de tisser un fil qui les réunirait en les distinguant, une situation. Il faudrait un événement, suffisamment étonnant pour que les journaux en aient parlé, suffisamment criminel pour que s'organise le réseau des forces autour de Félix. Nous avons le corps. Nous savons qui doit mourir. Il faut établir le rôle de chaque coupable autour de lui, inventer les étapes qui les conduisent tous au meurtre, qui induisent les fonctions des uns et des autres. Il faut un fait divers. Ou un polar, noir. Un enchaînement de faits mathématiquement calculés, une mécanique mathématique, un jeu de pistes, une affaire hermétiquement close, rationnellement définissable. Et que chacun y trouve sa place.

Les problèmes qu'Eric Vigner entend résoudre ainsi se révèlent particulièrement à l'intérieur des scènes de groupe. Celle de la cérémonie, que nous devons travailler cette après-midi, piétine, faute de précisions quant aux rapports d'interdépendance entre les acteurs. Les objets, pourtant indispensables, encombrant. L'enjeu n'est pas clair. Les relations inventées semblent fra-

giles. A peine sont-elles envisagées et testées qu'elles sont remises en cause. Toute piste de travail, toute proposition, toute direction d'adresse ou de regard sont sans cesse à reconsidérer. L'improvisation l'emporte. Il semble que la scène soit piégée, qu'aucune piste, aucune proposition, aucune direction ne puissent imposer une ligne d'ensemble.

Avancer en précisant des rapports psychologiques incite les acteurs à «construire» chaque personnage en fonction du lien familial et social explicitement énoncé dans la pièce. La scène raconte alors, sur le mode réaliste, une remise de prix anecdotique et banale. De plus, le texte en jeu est constitué d'une succession de fragments dont chacun s'organise à partir d'un point de vue différent. De fréquents changements de cadrage et de plan, des effets de grossissement ou de décentrement sont essentiels à la scène car ils garantissent le caractère énigmatique et comique de cette cérémonie où s'accomplit la mort symbolique de l'artiste. L'écriture exige que les acteurs changent régulièrement de posture, redéfinissent à plusieurs reprises le regard à partir duquel ils évoluent, à l'intérieur du groupe qu'ils forment. Le terrain est miné. Les comédiens s'inquiètent. Tentent le tout pour le tout. Oublient le texte. S'arrêtent. Parlent du vide dans lequel ils sont. Recommencent. Se reprochent la lenteur d'un mouvement, le mauvais départ d'une réplique. Lâchent. Abandonnent. Renoncent. Dans cet abandon, parfois, dans ces forces laissées, dans cette façon de ne pas jouer, de renoncer, quelque chose se montre qui sied bien à la pièce : une lenteur, un rythme à contre-temps qui permettent d'espérer non une scène d'hystérie collective mais une reconstitution progressive et concertée d'un rituel où se rejoue, sur le mode fantasmatique, le crime originel.

La question du meurtre, posée dès le début, avait donné lieu à

une longue séance de travail à la table, entre Jutta Johanna Weiss, Eric Vigner et moi : lecture après lecture, nous avons essayé de sous-tendre le premier acte d'une trame policière serrée qui aurait permis aux comédiens de clarifier la nature des liens entre eux, de définir leur part et leur fonction dans l'exécution. Ainsi auraient-ils été complices et complémentaires, auraient-ils manié avec précision les sous-entendus, auraient-ils transformé la cérémonie officielle en sacrifice public devant le reporter, dont le regard naïf et la fonction interrogatrice les auraient obligés tout à la fois à se dévoiler et à cacher le pire. Entre mise en représentation d'un protocole honorifique et protection d'un secret largement partagé, la scène aurait révélé son tour paradoxal et inquiétant, l'humour noir qui la teinte. Or, la trame policière inventée ne pouvait doubler l'intégralité du passage. Le fil se rompait ou se divisait en arborescences.

En insistant sur la nécessité de relier les uns et les autres par l'anecdote d'un fait divers, Eric Vigner poursuit cette recherche d'une trame simple, qui frapperait les imaginations et fonderait une situation dynamique. Il ne peut envisager qu'une origine narrative au texte pour aider les acteurs à définir la nature de leur interdépendance.

Cependant, aucune anecdote n'est à la source de l'œuvre. On en reste donc là, à cet espoir de fable qui n'advient pas, de mobiles approximatifs, d'enquête qu'on ne parvient pas à mener, à écrire. Les acteurs ont écouté : ils se mettent à chercher, eux aussi, sur le plateau, en répétant la scène, comment et jusqu'où les propositions d'Eric Vigner peuvent tenir. Ils avancent précautionneusement, attentifs à ce que, peut-être, ils n'ont pas encore entendu, aux indices, à l'intérieur du texte, qu'ils n'auraient pas encore explorés. Ils se regardent beaucoup. Ils attendent. Ils parlent chaque réplique comme s'ils reconstituaient une situation

dont ils n'ont pas la clé, dont ils traquent l'origine en se concentrant sur son fonctionnement. Ce qui se montre alors, c'est la façon dont chacun épie et accepte la donne des partenaires, lance à son tour les dés, risque et précise un regard comme on annonce une carte, tente, sans anticiper, de faire une proposition et espère, dans le silence loquace qui lui succède, trouver le secret à partir duquel il définira finalement ses responsabilités dans l'histoire, ses équipiers et ses adversaires. Sur le damier du plateau, un jeu s'organise, dans lequel l'acteur joue son rôle, au sens où il prend le risque d'en construire hasardeusement le dessin, réplique après réplique, selon ce que la situation lui impose, selon ce que les autres lui renvoient de lui-même. D'abord proférée en frontal, la scène se replie.

A la recherche de bruitages et d'ambiances sonores désuètes qui connotent la carrière radiophonique de Roland Dubillard, Xavier Jacquot rapporte un jour plusieurs enregistrements de la série *Les Maîtres du mystère*, produite, comme il le fait remarquer, par Pierre Billard.

Les titres nous sont inconnus : *Le Voyage en Grèce* d'Edmond Constans, *Oncle Mike est arrivé* de Rodolphe-Maurice Arlaud, *Vocalises* de Fred Kassak, *Bonsoir Léon* de Jean Cosmos, *Qui rira le dernier* de Pierre Frachet, *Manque de pot* de Jacques de Beaupré.

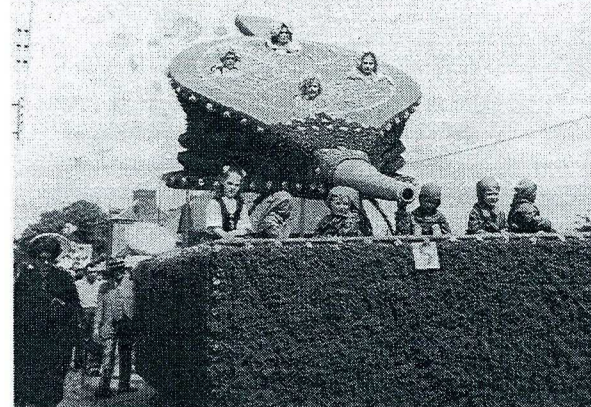
Il envoie, au début de la scène de la cérémonie, le générique. C'est un peu vieux, d'une étrangeté surannée. Ça grince. A pas mesurés, les acteurs entrent dans la lumière. La musique confirme l'exécution d'un crime dont nous ne sommes pas parvenus à établir les circonstances.

A Combourg, je n'ai jamais trouvé Pierre Pêchard. Je sais que son fils a

repris son entreprise d'artisan peintre. Sa fille, Evelyne, organise parfois les visites du château. Elle est absente lorsque je m'y rends. Le guide de service ne signale pas la gravure du chat, placée à l'entrée de la cellule de Chateaubriand. Il commente longuement le squelette d'un autre chat, derrière une vitrine. L'animal fut découvert dans les murs de l'édifice lors de travaux de réfection. Sans doute avait-il été emmuré vif, comme le veut la coutume régionale, pour protéger les lieux. Les enfants regardent la gueule ouverte de l'asphyxié, la peau, qui lui fait un manteau gris, la maigreur cadavérique. Avant de repasser la porte du château, je demande à voir la gravure. Le guide s'excuse et bafouille : il a oublié d'indiquer son emplacement. Je veux retourner en arrière. L'affluence ne le permet pas. La foule des visiteurs pousse et se presse. Je renonce. Ce sera comme cela : je n'aurai pas vu la gravure du chat. Je serai passée devant. Deux heures durant j'attends, dans le bistrot qu'un jeune couple vient d'ouvrir, où l'on sert du jus d'orange frais, des tartines et des crêpes. J'observe, en face de moi, un ancien snack-bar-restaurant, *Le Garden Piquet's*, au n°22 de la rue Notre Dame. Je m'étonne qu'aucune boulangerie ne le jouxte, comme Eric me l'avait indiqué. Pourquoi, dès lors, le n°22 me paraît-il s'inscrire de

façon plus vraisemblable que tout autre bâtiment de la rue dans l'histoire qui m'échappe ? Est-ce à cause de l'étrange configuration de la bâtisse, dont l'entrée sur la rue est condamnée ? De là où je suis, on ne voit pas de porte qui permette d'y pénétrer. Il faut contourner la maison, s'enfoncer profondément dans la place, là où le son est plus mat que sur la route, pour découvrir le seuil. Le patron du bistrot me dit de prendre patience. Il m'explique que les propriétaires sont partis pour la journée. Mais je peux, pour tromper l'attente, interroger Marie-Jeanne, qui tient le magasin de vêtements féminins *Intuition*, à côté du n°22. Marie-Jeanne, dans l'histoire, est celle qui n'a jamais quitté le pays. Elle en connaît toutes les familles mais ne se souvient pas d'Eric, sans doute plus jeune qu'elle. Son père, un bricoleur, participait chaque année, dans le garage des Vigner, à la confection des chars pour la fête des fleurs. C'est Marie-Jeanne qui me dit de faire un demi-tour sur moi-même, pour regarder de l'autre côté de la rue, un peu plus à droite, en face, le n°23, cette maison en pierre de taille. Le 23, c'était la maison des Vigner. Pas le 22. J'avise la demeure. Je reconnais la boulangerie dont Eric m'a parlé. L'enseigne en a été rachetée. Je me souviens d'une histoire, celle du boulanger,

qui avait fait l'Indochine. C'était lui qui desservait tout le quartier. Il avait ramené, de ses années de guerre, un boa. Longtemps, Eric refusa d'entrer dans la boutique à cause de la présence invisible du serpent au-dessus des têtes. Je raconte l'histoire à Marie-Jeanne. Elle me corrige : «Ce n'était pas à la boulangerie. Retournez-vous, encore, d'un demi-tour : c'était là, au n°23, dans le snack-bar-restaurant *Le Garden Piquet's*. Le patron, qui avait fait l'Indochine, et qui était bizarre, n'élevait pas un seul reptile mais deux, trois, quatre... Il est parti un jour en Australie avec sa femme et ses enfants. On ne les a jamais revus». Marie-Jeanne m'apprend aussi que la fête des fleurs n'existe plus.



*La fête des fleurs à Combourg, photographie de la famille Vigner.*







### Comment être portier ?

Au seuil de la représentation, du texte, de la maison, le portier, ganté, garde les clés, garde la porte. Il raconte l'histoire du lieu dramatique, en guise de prologue. Ils étaient quarante-huit à construire la bâtisse commandée par Oblofet et sa «môme», la Comtesse d'Artsin. Tous sont morts aujourd'hui, ou «peu s'en faut». Le portier faisait partie des bâtisseurs. Parce qu'il en a posé les fondations, les tuyauteries, les pierres, il connaît la maison mieux que personne, autant que les autres ouvriers qui, pour la plupart, ont disparu. Le portier, en racontant l'édification de la demeure, décide de sa place et de son rôle, devient le héros d'une épopée maçonnique. Il se constitue par reconstitution historique des étapes d'une construction. Aujourd'hui, affirme-t-il, la propriété «a changé de mains». Et le portier garde la porte. Il annonce aussi et dans le même mouvement le code du spectacle qui va se jouer. Il invente le protocole du langage : il parle de

façon fragmentaire, elliptique et paradoxale ; il donne à entendre le système de croisements d'isotopies selon lequel le texte va tour à tour s'écrire et se déconstruire, les clichés être détournés. Il passe aussi en revue les motifs récurrents, essentiels, de l'œuvre. De fait, il a beau se raconter, s'inventer, se vanter, s'inscrire dans le drame et le temps fictionnel, il a beau se dire l'artisan du monde pour attirer l'attention et centrer sur lui les regards, il incite surtout à regarder au-delà du simulacre de sa présence, à entendre comment s'écrit le texte plus qu'à saisir le sens, l'ordre ou les implications de son récit épique. Plus il dit être et avoir été, plus il désigne la représentation à venir, un autre espace, derrière lui – la maison de Félix – dont il n'outrépassera jamais le seuil. Plus il s'applique à décrire les fondations invisibles, les tuyauteries cachées, les souterrains de la bâtisse, plus il rend perceptible qu'un manque à voir, à entendre, sous-tendra le simulacre théâtral qui suivra son intervention prologétique. Le portier guide le regard et l'écoute vers un autre objet que son propre corps au travail, mais c'est pour rendre sensible que cet objet, mis en forme, en œuvre, en scène, vaut par ce qui, en lui, est insaisissable, invisible, tout à fait inaccessible, sauf si la représentation opère comme lui, le portier, en provoquant de constants décentrement. Alors, peut-être, ce qui ne peut être ni vu, ni dit, ni entendu, est-il convoqué.

Le portier est une utilité, jouée par l'acteur à tout faire, dont la fonction consiste moins à raconter une histoire qu'il ancre dans l'espace et le temps du récit qu'à initier le spectateur au processus de l'œuvre en cours, en déjouant ses horizons d'attente. Dès lors, Eric Vigner incite Jean-Damien Barbin à éviter, dans ce qu'il appelle un «faux prologue», toute nostalgie anecdotique, toute posture revendicative. L'acteur ne doit pas céder à la possibilité d'une inscription émotionnelle, personnelle, dans le

passé qu'il narre. De même, il ne doit pas instruire le procès des nouveaux propriétaires, ni se plaindre du mépris manifesté aux ouvriers constructeurs. Le portier ne doit être ni un personnage de la fiction ni un porte-parole même s'il prend toujours le risque, au cours du texte, de devenir l'un et l'autre, l'un ou l'autre. Aussi, lorsque Jean-Damien Barbin entre sur le plateau, évite-t-il de donner l'impression que son arrivée marque le début de la représentation. Il cherche à le retarder en tissant un lien direct avec la salle. Si, par son discours, le personnage sculpte les volumes du lieu dramatique, l'acteur, lui, tente de ne pas élever de quatrième mur, se défend de toute théâtralité. Dans cette perspective, Xavier Jacquot installe un micro au bord de la scène, côté jardin. Jean-Damien Barbin s'en saisit pour dire certains passages. Il s'assoit parfois quelques minutes au bord du plateau, regarde la salle, s'appuie sur les regards de ceux qui entrent par hasard ou assistent à la répétition, puis marche en silence de long en large, recommence à raconter. Brusquement, il s'arrête de parler comme s'il avait perdu le fil. Il écoute les spectateurs, attend une réaction. C'est cette écoute qui semble retarder le plus intensément le début de la représentation. Très vite, Eric Vigner précise la métaphore qu'il veut obtenir. Celle-ci dépend de la lisibilité du lien entre le portier et le texte : les deux grands volumes de l'espace sont serrés l'un contre l'autre derrière l'acteur et forment l'arête d'un livre géant ; l'œuvre n'est pas encore ouverte. C'est au personnage d'en donner les clés sans en livrer ni le sens, ni l'enjeu : «J'ai le sentiment qu'il ne dit rien. Il est comme les autres personnages : il ne connaît pas l'histoire», ajoute le metteur en scène. Il demande alors qu'on apporte un brasero brûlant et un fauteuil pliant qu'on place à cour, à deux mètres de l'avant-scène. On ajoute, devant le siège, une bouteille et un verre d'eau. Jean-

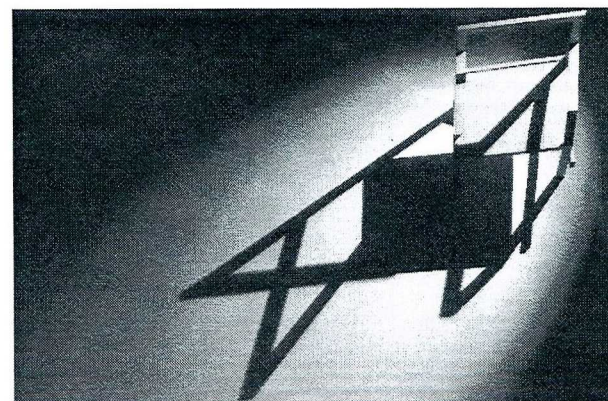
Damien Barbin s'assoit, pose sur ses genoux le manuscrit d'«...Où boivent les vaches.». Il tient aussi un carnet de croquis que Bruno Graziani avait dessiné pendant les répétitions de *La Bête dans la jungle*. Tout en lisant le texte du portier, l'acteur arrache les pages du carnet et les fait brûler une à une dans le bidon qui flambe. De temps en temps, il parle à la salle, au reporter. Le plus souvent, il se concentre sur les actions qu'il accomplit. La voix est calme. Il invente l'histoire tandis que les dessins se consomment. « Un clin d'œil aux *Papiers d'Aspern*, à Henry James », dit Eric Vigner, faisant allusion à un spectacle que Jean-Damien Barbin vient de jouer au Théâtre du Vieux-Colombier, avec Catherine Hiégel. Cependant, la position de l'acteur dans l'espace semble réduire la possibilité de tout lien direct avec le public. Le comédien est trop loin. Xavier Jacquot propose à nouveau un micro. Les essais successifs ne corrigent pas la mise. On en reste là.

Pendant les séances suivantes, l'acteur à tout faire répète d'autres rôles, regarde ses partenaires travailler, écoute, interroge et commente parfois à mi-voix.

Un jour, il entre avec le costume du portier dont nous n'avions vu que des fragments. L'espace a été vidé : on a abandonné le brasero, le tabouret, les carnets de croquis, la position à cour et l'usage des micros. Jean-Damien Barbin choisit une place, au centre du plateau, en avant-scène, devant la fente formée par les deux volumes du décor. Il se met à parler à la salle et, chaque fois que le texte le nomme, au reporter. Mais des gestes accompagnent ses paroles ; le récit est ponctué de signes. Les mains sont gantées. Elles bougent en avant de la tête et tracent dans l'espace les formes hiéroglyphiques d'un autre langage. Elles écrivent une longue phrase visuelle, presque ininterrompue qui double les paroles du dessin de leur propre énigme. Chaque

geste est inventé à partir de certains mots du texte, qui se répètent et se déclinent : notice, maison, fenêtre, étages, ciel, quarante-huit. Chaque geste signifie d'un seul trait un des éléments permanents ou récurrents que l'œuvre développera plus tard sous d'autres formes : la lecture, la danse, les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, la verticalité, les insolubles opérations chiffrées de l'acte II, la circularité – des têtes, de l'œil de Polyphème, du temps, de la structure dramatique –. Le jeu de mains annonce aussi le thème de l'écriture et la crampe de Félix, souligne les motifs du chantier et du travail artisanal des matières.

Quelques jours plus tard, Jean-Damien Barbin me montre une photographie trouvée par hasard, dans un numéro de la revue *Art Press* : une notice indique qu'elle représente *La Chaise de Mondrian* créée par Robert Wilson. L'œuvre est abstraite. Un agencement savant de tubes minces offre au regard la possibilité d'inventer à l'infini les formes géométriques d'une maison, d'un seuil, d'un cadre, d'une porte ou d'une fenêtre, d'un siège. L'ombre portée de l'objet photographié complète l'image d'un chiffre : 48. La forme est obtenue par accumulation et condensation de tous les signes qui pourraient, chacun séparément, constituer le début d'une histoire.



*Mondrian Chair*,  
Robert Wilson,  
1989,  
créée pour De Materie,  
court. Galerie de  
France, Paris

48

Révolution de 1848  
Fondation de la Seconde République

48

Fin de la rédaction de *Olga ma vache* de Roland Dubillard

48

En 1880, l'administration britannique entreprend, à Chypre, sur le mont Troodos, l'édification d'une résidence d'été pour le gouverneur. Arthur Rimbaud est engagé ainsi qu'une cinquantaine d'hommes.

48

Constitution de l'état d'Israël

48

$4 \times 8 = 32$

« Même des cinq doigts de mon pied gauche, je suis capable de compter les touches de mon piano : 32 ! »

Roland Dubillard, « ...Où boivent les vaches. », *op. cit.*, Acte II, sc. 10.

48

$4 + 8 = 12$

« [...] Les amants de ma femme sont douze, sans compter les enfants ».

Roland Dubillard, « ...Où boivent les vaches. », *op. cit.*, Acte II, sc.10.

Des pistes se sont ouvertes. C'était incalculable cette explosion d'histoires qui pulvérisait ou ramifiait la fable.

On pourrait dire que nous ne nous sommes pas assez raconté ces histoires, que nous avons effleuré les contes, les références, que nous avons à peine écouté les légendes qui venaient à notre rencontre. On pourrait dire que nos veillées ont tourné court, que les sources se sont taries, que les mythes nous sont devenus plus familiers qu'étranges. Il en a été des histoires comme de ces passants que l'on croise, de ces images qui continuent de nous hanter, désancrées de tout contexte : on peut inventer indéfiniment le récit que les hommes et les visions suscitent en nous lorsque nous les percevons d'un coup, sans la trame qui expliquerait leur présence à cette heure du jour ou de la nuit, sur la route. Si les histoires se contractent en un signe, un geste, une forme, des chemins s'ouvrent. En saisissant ce qui, dans le mythe, en constitue les motifs majeurs, nous nous épargnons le flux réducteur de la narration pour développer un langage opératoire, sonore et visuel, indifféremment, commencer d'autres histoires.

Edmonde Trounu revenue de Combourg dit : « Je suis allée jusqu'au jardin. J'ai fait le trajet de Victoire et des autres, depuis la route jusqu'au jardin. J'ai traversé la maison. Je suis passée par la véranda. Le Breton se taisait. Dehors, l'angle de vue n'était pas assez large. Erreur de focale. J'ai posé les questions de circonstance sur ce que je voyais, sur le lieu où il m'était permis de m'arrêter un peu. Le Breton hésitait. Se racontait à peine. Montrait les réfrigéra-

teurs qu'il avait fait installer du temps où il était poissonnier. Ce que j'ai vu ? C'est - à peine, en passant - un drôle de couloir qui serpente, le dallage jaune et noir de la cuisine, le linteau d'une cheminée d'origine dans une des pièces qui donnaient sur la rue, ce bric à brac d'objets, cet escalier, dérobé, qui monte aux chambres. On imagine que c'est petit, divisé en obscures sous-pentes. Que reste-t-il, que reste-t-il de la première maison ? Rien, dit le poissonnier, rien : repeinte, rajustée, élargie d'une terrasse, c'est vrai, c'est vrai. Et propre. Achetée et en partie vendue, là-bas, à un syndicat d'artisans».

Eric regarde les photos : il ne reconnaît qu'à peine la maison d'enfance ouverte à l'intérieur d'un jardin jamais délimité.

En un tournemain, le crépon qui plisse se tord. L'exactitude du geste dépend de la précision, de la force de la pince, formée par le pouce et l'index, et sollicite l'appareil locomoteur des membres supérieurs. La torsion génère un bruit bien plus discret que celui de la tôle qui se froisse sous le choc. La pierre se taille, tue les poulets, fait crisser les ciseaux. Le béton résiste aux compressions extérieures à condition qu'en se basant sur la relation fondamentale qui lie la résistance à la compression aux volumes de ciment, d'eau et de vides contenus dans un mètre cube de béton durci, on réduise sa porosité. Sa porosité est réduite par optimisation de la granulométrie des granulats qui entrent dans sa composition, par l'ajout de fillers et d'ultra

finies, comblant les vides entre les granulats et les grains de ciment, par l'action mécanique de serrage et de compactage du béton frais en œuvre. Mais il faut aussi utiliser une quantité minimale d'eau.

C'est ce que le béton partage avec la pâte à crêpe. De la mesure de l'eau dépendent la fluidité et l'homogénéité du mélange farineux, l'absence de grumeaux. Un geste sûr et régulier est nécessaire à l'incorporation des ingrédients et réduit considérablement la durée du temps de repos de la pâte. C'est dire que le bras qui tourne et bat est largement sollicité. Les muscles, l'action combinée des tendons, des ligaments et des articulations garantissent les poussées et les tractions. Le corps est peut-être nu sous la blouse de nylon. Le filet d'eau coule continûment dans la jatte. Son débit est calculé à partir de la force et de la fréquence du geste.

Les coulées des pâtes se transforment et se figent diversement, au contact du feu ou de l'air.

La forme fixée par la matière ne modélise jamais le mouvement qui l'a façonnée. Le pli du crépon ne garde pas l'empreinte du geste rotatif des pinces et des poignets ; la crêpe s'aplatit ; la céramique fait la biche ; les faïences dallent les sols, les pierres et le béton construisent les maisons, le bronze et le plâtre s'érigent en buste. Les stèles sont de marbre. Le corps à l'ouvrage, lui, reste irrévocablement soumis au temps et se transforme au gré des exigences du travail de la matière. Il porte les stigmates de l'histoire du chantier et s'adonne au labeur jusqu'à la crampe. En outre, la vie quotidienne est rythmée par l'expulsion des matières que l'organisme fabrique secrètement : excréments, larmes, sueur, et autres humidités informelles. L'anatomie s'adapte aux sollicitations extérieures mais se conforme aussi à l'exigence d'un tel travail interne. C'est pratique.

Sur scène, les acteurs accomplissent d'incessants mouvements giratoires.

C'est Jean-Damien Barbin qui soulève la question sur le plateau, question dont nous avons trop peu débattu à la table et qui est centrale : comment rendre compte de la thématique et de la dynamique du travail de la matière que révèle l'analyse dramaturgique de la pièce ?

Suffit-il de représenter, de façon non réaliste, des matières (pierres, dalles...) pour en donner la sensation ? Suffit-il de la blancheur d'un buste pour dire la solidité du plâtre ? Suffit-il de laisser le texte énumérer les matières (pierres, plâtre, pâte, encre, peinture, marbre et bronze) pour éclairer la nature de la terreur de Félix, qui redoute par dessus tout l'immobilisme, la muséification, la paralysie des forces créatrices, la fin de l'œuvre par sa mise en forme et sa solidification ? Suffit-il de se concentrer sur l'énonciation pour faire apparaître que le texte est matière ? Pour faire comprendre et sentir que l'écriture de Dubillard est mue par la même angoisse : éviter toute fixation du sens et de la forme ?

*Cours, cours dans l'espace et prends la pose, et repars, cours, fige le visage, échappe à ton image. Que ce soit l'éclatement qui se fige un instant. Exprime, exprime. Le théâtre est cette «toile pluridimensionnelle» que Marchecru met en scène.*

Comment faire découvrir que ce qui constitue la matière du texte est sonore et rythmique ? Comment rendre cette expérience émouvante ? La matière textuelle, pour s'imposer comme telle, peut-elle se passer d'un dialogue avec les éléments paraverbaux de l'écriture scénique ? Si, dans ce théâtre, nommer la chose vue ce n'est pas en consigner la présence dans l'ordonnement

codé de la fiction mais souligner l'écart entre le mot qui la désigne et son énigmatique apparence, comment en nommant les matières, ne pas souligner qu'elles sont irréductibles à la forme qui les représente dans la lumière ?

*Mâchez, mâchez les mots. Parlez, vite et serré, sans tenir compte des ponctuations. Oubliez les points d'exclamation. Oubliez les points. Respectez les virgules. Mais parlez sans arrêt. Enchaînez les répliques. Ne vous répondez pas. Enchaînez. Que ça coule, comme l'eau, comme cette eau que Micha crache à la fin.*

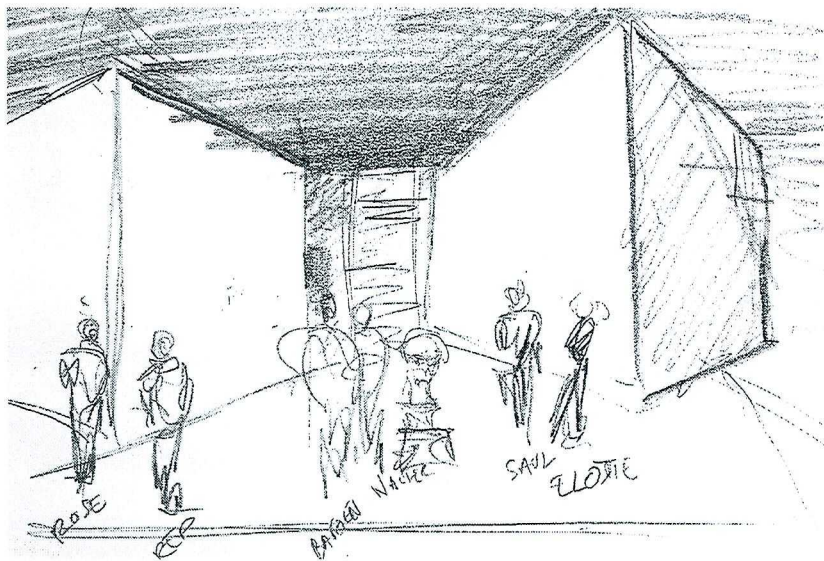


«...Où boivent les vaches.», Acte III, photographie d'Alain Fonteray, septembre 2003.

Suffit-il de dire qu'une lyre est en marbre pour qu'elle le soit ? N'est-ce pas tout le contraire qui apparaît, qu'il n'y a pas plus de marbre que de lyre, et que c'est ailleurs, dans ce que les deux mots connotent, indépendamment l'un de l'autre, qu'il faut aller chercher des éléments qui construisent le sens et la suite du texte ? Une lyre ? Du marbre ? Comment scinder, cliver le mot et la chose sinon à la hache ? Une hache peut-elle être une lyre ? Une lyre n'est-elle pas tout aussi bien une vache à condition que les regards se concentrent sur le dessin de sa forme ? Et, par extension et manipulation, la lyre ne peut-elle pas aussi ressembler au couperet d'une guillotine ?

Comment dissocier la matière de l'objet qu'elle invente, le mot de la chose, l'objet de sa fonction ?

*Faites entrer les bustes, les volumes, les ballons, les sièges. Accumulez, accumulez. Remplacez le piano... il n'était pas là, le piano... non... plus à jardin... moins à jardin... peut-être plus à l'avant-scène...*



Dessin de répétition. Bruno Graziani, septembre 2003.

Comment affranchir le corps du signe qui le dit, de la situation qui le lie ? Comment être un corps quand on est acteur ? Suffit-il de parler de son poids ? Suffit-il de plier sous le poids des choses et des êtres ? Suffit-il d'évaluer, devant les spectateurs, le bien fondé du théorème d'Archimède, la poussée du sol, l'attraction terrestre, pour peser, de toute sa présence, sur la salle ? Donner à voir le travail du corps suffit-il à en transmettre l'expérience ? Faut-il au contraire inventer des images paradoxales - rendre léger un corps qui se dit lourd, faire mine de porter un objet invisible, aérien, sous lequel on ploie, on titube et recule - pour que la question de la matérialité du monde s'expose et se dépose, se pose et s'impose, en volume, en poids, en pierre, en chair, sur le plateau ? Faut-il, par analogie, user d'ironie avec le discours ?

*Qui veut bien faire la voix d'Oblofet qui récite un poème ? Est-ce que c'est un beau poème ? Et quand Saül répète la biographie officielle de son père, est-ce que c'est émouvant ?*

Comment s'alléger d'un corps quand on joue Félix ?

*Les chaussures de Micha glissent sur le sol. La chute lui échappe. Félix cherche le centre de la terre, son centre de gravité. Micha choisit de se tenir dans les angles. Il change de chaussures.*

Comment passer la muraille ? Comment peser à la fois de tout son poids et passer la muraille ? Avec les mains ? En glissant, en poussant, en éraflant les murs ? La tête en avant ? Comment perdre la tête ?

*Faites sortir de scène les objets, les chevalets, les brosses, les sièges, les ballons. Laissez les murs. Et qu'ils bougent.*

Comment faire apparaître la transparence du sujet, la fragilité du monde, sa fallacieuse opacité ? Des têtes de plâtre peuvent-elles diffuser leur lumière intérieure ? Comment crever la toile, permettre au regard de la traverser ? Un mur de fausses briques

peut-il à la fois suggérer la densité de la pierre et l'espace intérieur qu'elle enserme, l'obstacle et sa transgression ? Comment ce qui contient est-il aussi ce qu'il contient ? Comment ce qui se voit est-il surtout ce qu'il cache ? Comment se faire vache ? *Passez-vous le verre d'eau. C'est celui qui a le verre d'eau qui regarde.*

*Crie «Valère» comme quelqu'un qui se noie.*

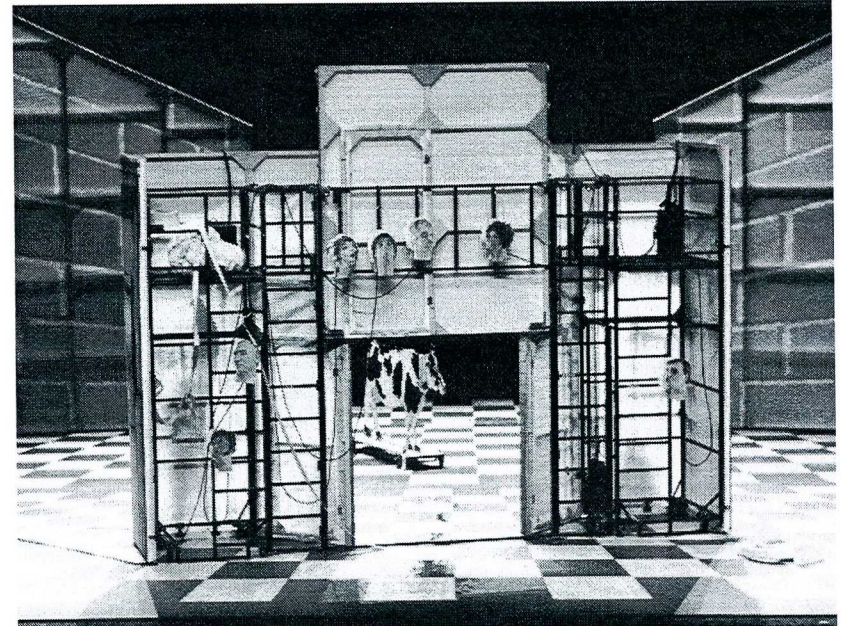
Comment mettre en scène la métaphore du verre contenant de l'eau, à interpréter par analogie avec la problématique du fond et de la forme ? Comment l'eau épouse-t-elle les contours du récipient qui la contient ? Comment la forme, donc, induit-elle le fond ? Comment le fond se confond-t-il avec sa forme ? Comment la maison bat-elle au rythme du corps qu'elle retient ? Comment le corps devient-il minéral ? Comment le théâtre peut-il être un contenant d'une transparence si cristalline, d'une porosité si minérale qu'il laisse voir et passer l'élément dynamique qui le constitue ? Comment conserver à l'œuvre sa liquidité vitale en évitant son évaporation ou sa liquéfaction ? Comment cette liquéfaction peut-elle n'être pas une liquidation de l'auteur ? Comment se faire fontaine ?

*Entrez, on verra.*

*Faites une fontaine.*

Comment rendre compte de l'ambivalence de la dernière image, celle de la fontaine où sont accrochées les têtes des personnages ? Quelles matières, hormis la pierre, trop solide, trop opaque, peuvent-elles raconter que la fiction déjoue la mort ? Que le corps de l'artiste, transformé en monument commémoratif, continue de donner à boire aux vaches, d'être traversé pour transmettre ? Suffit-il que les murs soient de carton et les visages en polycarbonate alvéolaire ? A quelles tubulures brancher les tuyaux ?

*Une bouteille en plastique, ça suffira. Et laissez les guindes qui pendent, les plis des rideaux, le mur du lointain, visibles. Empêchez-vous dans les fils, les répliques, les mouvements. N'oubliez pas la vache. Faites «O». De l'eau. Parlez toujours un peu trop haut.*



Comment le concret renvoie-t-il à l'abstrait, la matière à la pensée et la pensée à la matière ? Comment inventer des liaisons de nature différente entre le concret et l'abstrait ? Comment sauter qualitativement d'un domaine à l'autre, du fécal au poétique, du tragique au comique ? Les cailloux peuvent-ils avoir le hoquet ? *Saute. Essaie. Pends- toi aux guindes, dans les cintres, si tu peux. Fais l'homme oblique au bord du plateau. Tombe, tombe, sur le sol, dans la caisse, de l'escalier. Assieds-toi debout. Coupez. Coupez, coupez ma phrase, supplie l'actrice. Remettez*



sa phrase, supplient les autres.  
Et si on jouait à la marelle ?



Comment couper le texte en conservant la structure répétitive sans laquelle son corps se délie ? Comment trancher la matière, prélever les greffes, choisir les morceaux ? Comment préserver le trait, la ligne, la nécessité ? Comment couper les têtes sans couper le fil de la parole ? Comment mesurer l'afflux des mots dans la bouche sans en affaiblir le cours, sans en ajourner la fuite ? Comment contrôler l'inondation sans l'endiguer ? Comment respecter le texte, l'écriture, la logorrhée originelle, le signataire, l'aïeul, l'auteur ? Comment être fils ? Qui est à l'origine ? Qui a hérité de quoi ? De quel titre de propriété ? Qui est dépositaire ? Qui est signataire ? Comment le travail de la matière peut-il changer de mains ? Comment devenir l'origine ? *Vole ton père. Eponge-le. Joue la nuance de doute quand tu dis «Mon père est un connard». Enonce le reste, la biographie offi-*

*cielle de ton père, sans ironie. Ce n'est pas intéressant l'ironie. La mère ? Elle n'est peut-être jamais sortie de scène puisqu'elle a ouvert cette porte.*

Ils mangent. La scène représente un repas de famille bien arrosé. Les adultes se serrent autour de la table. On fête un baptême. C'est peut-être à cette occasion qu'un oncle appelé Fernand est tombé mort dans son assiette. L'objectif vise deux petits enfants debout au premier plan. Ils font face à l'appareil. Tous les autres montrent leur dos. Ils ne se savent pas pris en photo.

Sur un autre cliché, un petit garçon est debout devant une 403. Il porte un bonnet et un manteau rouges. Il serre dans sa main une branche de genêt. C'est un enterrement. Celui d'un aïeul. L'enfant se tient entre son père et sa mère, tous les deux jeunes encore. «Imagine son regard : il fixe l'objectif, droit devant lui ; il n'a peur de rien ; il n'a pas peur de la mort. Il est celui, dans l'histoire, qui chasse la mort de la maison». En évoquant cette image, Eric parle de lui comme d'un autre. Là où ils sont, sur la photo, il a l'air de faire froid. On dit qu'il y eut du verglas et des accidents ce jour-là.

Cri de la mère au cœur de la nuit. Un jeu de folle et de reine de comédie, de magicienne au centre du cercle magique. Le territoire est fantastique. Elle crie pour jouer. Elle parle haut. Elle meurt en silence dans une pose de ballerine. Sans autre raison qu'un peu de fatigue. Le fils danse, lui qui a mis en scène la mort, la lyre, la vache et le père et qui attend que passe la nuit. Lui qui a poussé le lit au centre de la scène, ouvert la porte, frappé le ballon. L'horloge règle le temps de ses coups. La vache meugle. La mère a parlé puis s'est tue, les yeux ouverts. Pour le fils, l'instant de sa mort est invisible. Quelqu'un, un autre acteur, s'endort au premier rang, tandis qu'il se retourne, qu'il tourne et qu'elle disparaît.

Je suis là dit l'acteur. Je suis là et je suis. Là et ailleurs, aussi bien. Dans la scène 2 de l'acte II, Félix parle avec son double, l'artiste avec son effigie. Micha Lescot entre en scène, tenant à bout de bras un long mannequin blanc, chauve, sans mains. Il avise la mise : deux fauteuils rouges, identiques, sont installés l'un près de l'autre, côté jardin. Il installe la poupée sur l'un des sièges et s'assoit, en face d'elle, en copiant la position qu'il lui a donnée. Eric Vigner interrompt la scène et demande que l'on sorte les fauteuils. Il monte sur le plateau. Il explique à l'acteur qu'il doit «partir du minimum», pour sentir ce qui pourrait arriver, «de ce reste de lui-même», ce mannequin, ce bout de toile rembourré, aux moignons portés bas. S'il parle, c'est en mesurant la distance qui le sépare de lui. S'il fait un geste pour se situer, il est vague, ne procède d'aucun choix définitif. Il désigne un espace, «là-bas», sans le préciser de la main. Le mouvement se prolonge en des crispations répétées des doigts. Alors il peut affirmer que ce soir, oui, Félix a la crampe des écrivains. Le même geste désignerait cet ailleurs de soi-même, irrepérable, et

la douleur qui arrête, en un point précis, à cet exact endroit où l'acteur se tient debout, de trois quarts face à la salle, à laquelle il parle, à laquelle il montre qu'il est, là où il est, en cet endroit où il tient, à bout de bras, par l'autre main, cet autre lui-même, informe et blafard, cette effigie grossière, qui, elle, n'a pas de quoi écrire. Micha Lescot s'exécute, entre, traînant le pelochon dans l'espace débarrassé. Il attaque comme pour toutes les scènes qu'il commence à répéter, sans forcer, prenant au pied de la lettre le texte, laissant faire. Le corps bouge toujours avant la phrase qui justifie son mouvement ; le mannequin est immobile. L'acteur parle à proximité de lui-même la distance intérieure. Félix explique que ce soir il ne peut pas. Qu'il travaille. Qu'il a la crampe des écrivains. Qu'il est seul. L'acteur se défend la plainte. Il s'amuse parfois avec le mannequin, le redresse, lui apprend à marcher en le tenant sous les épaules.

Xavier Jacquot attend que débute le moment où Félix dialogue avec son double où le texte qu'il dit se répartit distinctement entre deux voix, où les corps, selon Dubillard, devraient être muets, immobiles et assis. Ce matin, il a préenregistré avec l'acteur l'intégralité des répliques du passage. Il propose de les donner à entendre en marquant leur alternance par l'utilisation de deux sources sonores. Le comédien tente la scène en play-back. L'essai ne convainc pas. Xavier Jacquot installe un micro pour Micha Lescot qui recommence, entre avec son double, depuis le haut de l'escalier, placé au centre, de trois quarts vers le jardin. Il descend, assoit le mannequin sur une marche à mi-hauteur, va chercher le micro posé à l'extrémité jardin, parle à la salle, raconte la solitude, la douleur, va s'asseoir lui aussi sur la marche, à proximité de son double. Il égrène les répliques toujours tourné vers le public, distingue en s'amusant les deux voix que deux sources sonores diffusent. Il recommence.

Xavier Jacquot prépare deux micros pour Micha Lescot. L'acteur remonte l'escalier. Redescend. A bout de bras, la poupée, qui gît ; debout dans l'escalier, le corps souple, qui parle. Il assoit son double à mi-hauteur sur une marche et rejoint en continuant son texte l'extrémité à jardin. Il prend les deux micros, restés au sol, il rejoint son double sur l'escalier, il s'assoit à son tour, il baisse la tête, il cache les micros, cache ses mains, cache ses bras entre ses cuisses. On l'entend qui parle. On dirait qu'il est immobile. Ses jambes occultent les gestes qui ramènent alternativement un micro, puis l'autre, jusqu'à son visage, qu'on ne voit pas. Deux voix, deux sources. A côté de lui, le mannequin dresse encore, quoique mollement, la tête. L'acteur parle, immobile, recroquevillé sur lui-même. Il n'est ni seul, ni accompagné mais radiophoniquement divisé, spatialement dispersé. On ne voit pas qu'il parle. On ne voit pas qu'il bouge. On distingue à peine la différence entre les voix qu'il module, sans marquer de temps d'une réplique à l'autre, sans transformer son timbre, en respectant la ponctuation et les fluctuations du texte. L'acteur est devenu sa propre effigie, masquant son visage entre ses jambes, immobile à côté de la poupée qui s'anime, à force d'être vue, de tout ce que lui, l'acteur, ne porte plus.

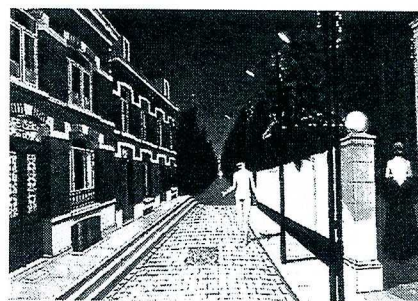
Deuxième voix - Qu'est que tu fais en ce moment ?

Première voix - Et toi ?

Deuxième voix - Je travaille.

Première voix - Oui. Moi aussi. Je crois que je travaille.

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte II sc. 2.

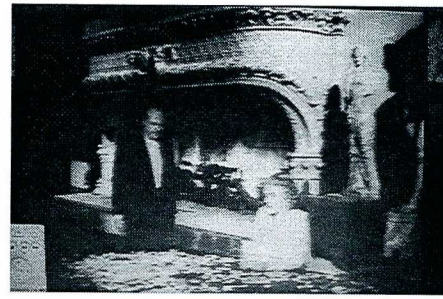
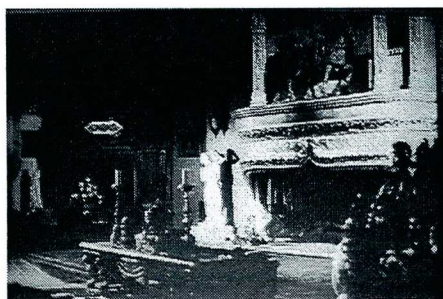


*Orphée*,  
Paul Delvaux,  
huile sur panneau,  
120 X 170cm,  
coll. Baron Lambert, Bruxelles.

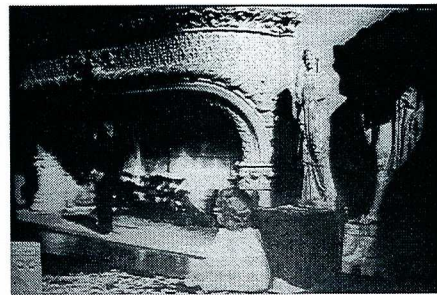
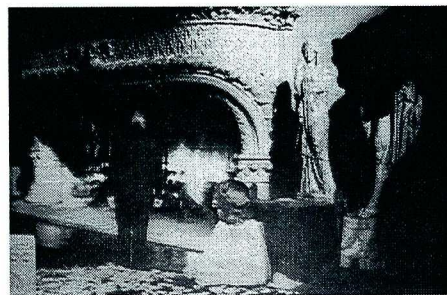
L'homme marche, devancé par son chien autour du lac, au petit matin. Les pêcheurs s'étonnent de sa présence à cette heure. Il entend quelque chose, très loin dans l'espace, un bruit confus qu'il voudrait suivre et dont il ne parvient pas à définir la provenance. Il tourne autour du lac, en parlant avec son chien, sans trouver la direction.

«Le Reporter - Moi, ma propre tête à la main je vois : autour de nous l'horizon, noir. Là-haut, tout au bout d'une allée à la cime d'un chêne, un buste sur un socle, blanc...[...]. Tourne encore que je voie».

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte III.

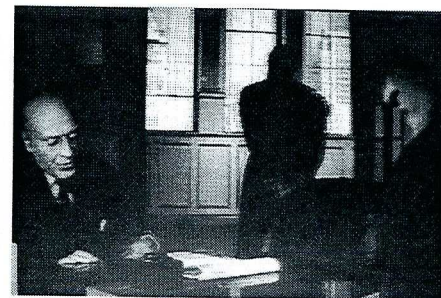


Le serpent du boulanger ronfle au plafond  
d'une Indochine de tuyaux vrombissants et de  
baguettes chaudes. Il attend son heure.



- Félix, la chasse !

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte II sc.10.



Les gagnants, constructeurs d'un char énorme, tout en grillage et papier crépon, emportent fièrement la marmite creuse, pendue au trépieds.

Le saindoux est dans la jatte, le chiffon dans la boîte de charcuterie Hennaff. Mathilde a les seins généreux et les bras puissants qui malaxent et tournent la pâte indéfiniment, sous le filet d'eau continu. D'un geste, elle beurre la galetière. Le goût de la galette dépend de son épaisseur, de sa cuisson et du graissage.

- Tristan et Iseult, vous connaissez l'histoire ?

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte II sc. 1.



Images extraites de *Citizen Kane*, Orson Welles, film©1941 RKO / ARIES.

Un petit palmier de plastique est oublié sur le réfrigérateur. Il reste là, inattendu et déplacé, inconsidérément offert au regard, avec son socle plat et ses branches mal découpées.

- Pour qu'on obtienne de vous un portrait ressemblant, je vous donne un conseil, ressemblez d'abord à un portrait qu'on aurait fait de vous.

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte I sc.10.

Il y eut du verglas et des accidents ce  
jour-là.

Fuyons Félix, dans la petite auto rouge de votre maman.

Roland Dubillard, «...Où boivent les vaches.», *op. cit.*, Acte II sc.10.

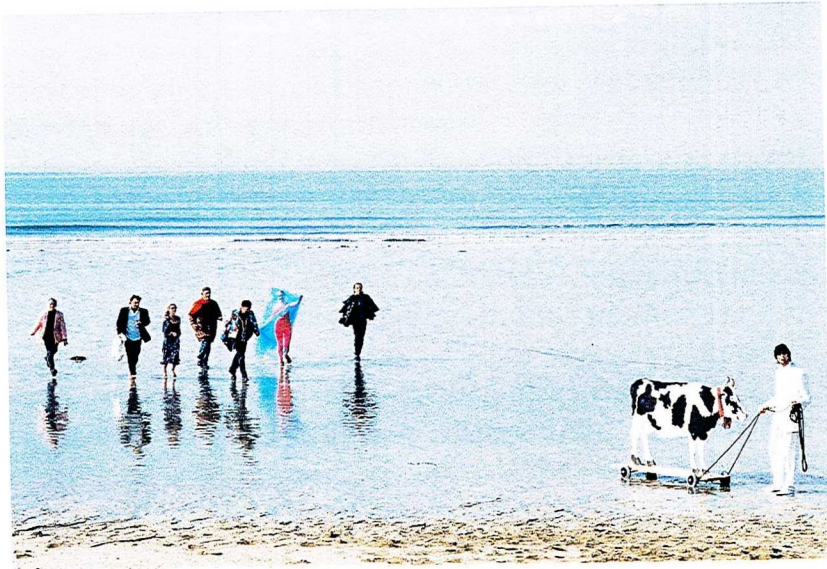


Ici, on parle avec l'accent de Québriac, jusque dans les toilettes aménagées au fond du jardin.

Aux comices agricoles de Combourg, le grand concours de vaches laitières et fromagères bat son plein. On y accède par un champ jaune et boueux, gardé par un agent en costume. Les animaux sont alignés tout le long d'une haie d'arbres courts et montrent leurs arrière-trains. Ils sont classés par ordre alphabétique. Une fiche descriptive pendue au-dessus d'eux indique leur nom, leur poids, leur provenance et leurs performances laitières. Par groupe de cinq ou six, les vaches sont amenées au centre d'une arène que des barrières métalliques délimitent. Chacune fait le tour de l'aire, tandis que le présentateur la décrit : «Et voilà... le numéro 96... Orbite... de l'élevage Trégaudan... une vache très complète, très bien conformée. Beaux ligaments. Très belles mamelles arrière. Une vache profonde comme chacun le constatera aisément. Notez néanmoins l'écart de la mamelle avant et les attaches arrière qui sont un peu lâches». A la longe, un jeune homme ramène Orbite sur le côté de l'arène. Olta de Montbéliard est traînée au centre. Le présentateur continue : «Celle-ci est bien conformée... belle attache arrière de la mamelle... belle couleur de robe... 22kg de lait en cours... deuxième lactation... plus tarissement... une vache comme on aimerait tous en avoir dans nos troupeaux...». La musique couvre le bruit de sa voix, malgré le micro qui l'in-

tensifie. Les enfants s'amuse. Les citadins se moquent. Les commerçants de Combourg ne sont venus que pour tenir des stands et commentent avec condescendance les animations proposées. Sept petits cochons dorment sous le ventre d'une truie. Sur l'air de *Yellow Submarine* des enfants défilent en tirant de petits veaux nés pendant l'année 2003. Leurs noms commencent par un -U. On applaudit particulièrement «Ucorsica», «Ulm» et «Ursule». Au loin, interminablement, patiemment, la course de labours s'achemine vers son but. Un chanteur hurle en fond sonore qu'il veut «juste une dernière danse», une autre geint qu'elle est «cassée». La bande son tourne en boucle depuis le matin. Le présentateur continue. Il félicite l'élevage Trégaudan, décidément le grand vainqueur du jour, et déclare, définitif : «Avoir une belle vache c'est bien mais en avoir quatre, c'est mieux». Une démonstration active de moissonneuses batteuses détourne l'attention. Sur la scène aménagée, quelques notables, ignorés par la foule, tentent de mener un débat sur l'irrigation des champs de maïs et les risques des engrais chimiques. La bande son reprend. Les volailles dans la basse cour sont absolument muettes. A dix-sept heures, les vaches entrent dans les bétailières et retournent à la ferme pour être traitées. Sur un grand panneau de bois,

s'affichent les photographies du concours de tenue de ferme. A la buvette, on boit un cidre léger et on mange des crêpes à la saucisse. On demande de faire attention aux enfants pendant les manœuvres. La truie s'est pris le museau dans un seau et tente à grands coups portés contre la tôle qui délimite son enclos de se dégager. On la délivre.



Photographie d'Alain Fonteray, Lorient, septembre 2003.

V1 : Et après ?

V2 : On se sépare.

V3 : On va vivre sa vie.

V1 : Où ?

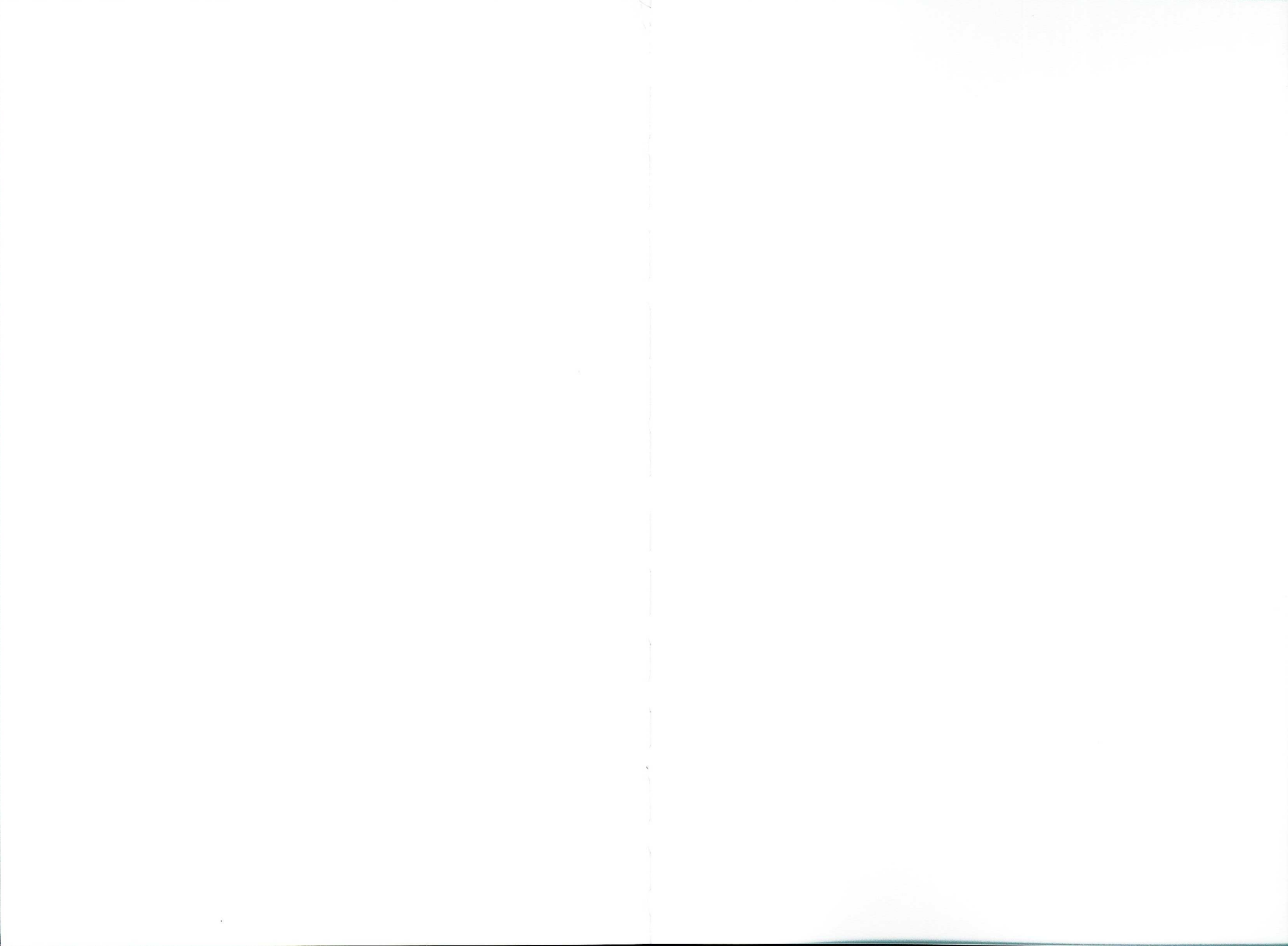
V2 : Là-bas. Là où il y a des souvenirs d'enfance : l'eau ; la pêche à la ligne ; la jambe de bois ; le feu ; un placard dont j'ai perdu la clé ; des inconnus qui ont connu mon père.

V1 : Ton père !

V2 : S'il était là, mon père... J'ai beau écouter, je ne sais pas ce qu'il dirait.

Roland Dubillard, *La Maison d'os*, op.cit., sc.LIX.

Ouvrage édité par le CDDB - Théâtre de Lorient  
11 rue Claire Droneau  
BP 726 - 56107 Lorient Cedex  
Imprimerie LAUNAY - PARIS V<sup>e</sup>



**Terrain** n.m. Espace de terre plus ou moins grand, délimité ou non, cultivé ou non, mais non bâti. L'usage d'un terrain est généralement précisé par un adjectif ou un complément (*terrain vague, terrain maraîcher, terrain d'épandage, terrain de sports, terrain à bâtir*) ; il en est de même pour sa nature (*terrain argileux, terrain marécageux...*).

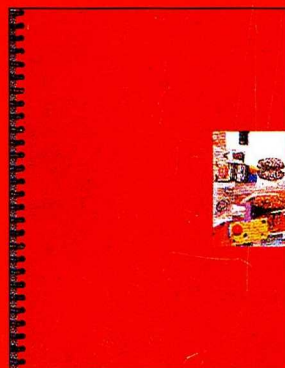
**Enfance** n. f. **1** Partie de la vie qui s'écoule depuis la naissance jusqu'à l'âge de douze ans environ. **2** Fig. Commencement, origine : *l'enfance du monde*. **3** Fam. *C'est l'enfance de l'art, c'est la chose la plus facile*.

**Répétition** n. f. Recommencement d'une scène ou d'un mouvement, reprise d'une réplique. C'est à la fois l'action d'apprendre le texte et de créer autour du texte, ou de chercher les éléments qui vont servir à la mise en scène du spectacle. Toute forme de spectacle vivant demande un certain nombre de répétitions.

Je suis allée à Combourg. J'ai noté le détail du travail avec les acteurs.

J'ai tout mélangé, l'écriture du terrain, le récit des répétitions.

Il ne s'agit pas de raconter l'enfance d'Eric Vigner pour expliquer ses choix esthétiques. Il ne s'agit pas d'analyser le processus de création du spectacle. Il s'agit de tisser, entre les lieux et les faits, des liens, parfois gratuits et artificiels, parfois évidents, peut-être pertinents. Il s'agit de fragmenter puis de croiser un extrait du roman familial et cinq semaines de répétitions pour empêcher de concevoir le récit de la vie vécue et celui du labeur théâtral autrement qu'à travers le mensonge et le hasard des associations d'idées



Cahier de répétition  
n°1  
*La Bête dans la  
jungle.*

*Répétitions*  
Cahier de répétition  
n°2  
*Savannah Bay*

