



n° 4 mars 2004

Le Jardin aux betteraves

de Roland Dubillard,
mise en scène Jean-Michel Ribes



Édito

Enseignants de Lettres en Collèges, Lycées d'enseignement général, technologique ou professionnel

Dubillard, dramaturge foisonnant, entre dans la programmation du Théâtre du Rond-Point avec cinq de ses pièces à l'affiche ce printemps. Jean-Michel Ribes met en scène *Le Jardin aux betteraves*, trente-cinq ans après sa création par Dubillard lui-même. Dans le présent dossier qu'il lui consacre, le CRDP de Paris propose aux enseignants quelques éléments pour mieux aborder un texte théâtral qui résiste à la lecture, avec l'espoir qu'il les incitera à faire découvrir cette œuvre singulière.

Plus encore peut-être que les autres pièces qui ont fait l'objet d'un numéro de *Pièce (dé)montée*, *Le Jardin aux betteraves* a besoin de se faire entendre, de se laisser voir. La pièce s'appuie sur une réalité (la création des Maisons de la culture par André Malraux dans les années soixante). Les cinq personnages, en attente de l'improbable arrivée de celui qui ici s'appelle Schwartz sont enfermés dans un lieu non réaliste, au bout de nulle part ; le décor, écrasant, se constitue en boîtes gigognes. Progressivement, l'ensemble crée un décalage avec toute forme de réalisme, pour en décoller définitivement dans l'image finale. Entre réalisme et onirisme, l'absurde et le comique prennent corps : *Le Jardin aux betteraves* bouleverse peu à peu les certitudes, alors que Dubillard crée la langue aux racines multiples dont Tirribuyenborg est le porte-parole.

« Dubillard, pour le saisir, il faut se mettre debout, le ressentir et surtout faire ressortir l'extraordinaire musicalité du texte. [...] Chez lui, le son donne le sens. » Grâce au spectacle du Rond-Point, les élèves trouveront sûrement le corps de la langue de Dubillard : les coq-à-l'âne et les calembours ne les laisseront pas insensibles. Les enseignants renforceront cette découverte en leur faisant lire eux-mêmes, à voix haute, quelques extraits de l'œuvre de Dubillard.

Un travail en transversalité peut être envisagé avec les enseignants d'arts plastiques et de musique : sur la représentation visuelle des personnages ; sur l'utilisation des extraits de Beethoven, par exemple.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de Paris dans la rubrique Arts & Culture, Dossiers.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Portrait de l'auteur
Roland Dubillard, un poète

[voir page 2]



Le titre
Le Jardin aux betteraves
un rapprochement surprenant !

[voir page 3]

L'affiche du spectacle
C'est le bouquet ! Un quatuor à cinq ! Une bande d'hurluberlus !

[voir page 4]

La mise en scène et la distribution
Entretien avec Jean-Michel Ribes, le metteur en scène

[voir page 4]

Entretien avec François Morel, l'interprète de Milton

[voir page 8]

La liste des personnages

[voir page 9]

Lecture d'un ou deux

« diálogos »

[voir page 11]

Après avoir vu le spectacle :
pistes de travail

→ **Traces et remémorations**

[voir page 12]

→ **Analyse dramaturgique**

[voir page 14]

→ **Propositions de lecture**

[voir page 15]

→ **Pistes d'écriture**

Jeux avec la langue et l'angoisse

[voir page 16]

→ **Rebonds et résonances**

[voir page 17]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

- Susciter un désir d'assister à la représentation
- Permettre de comprendre un texte à multiple facettes
- Ménager l'effet de surprise

Portrait de l'auteur : Roland Dubillard, un poète

Regardez-moi. Ici maintenant. Vous m'avez vu ? Profitez-en. Je ne suis pas né, je suis là. Si ça ne vous intéresse pas, vous pouvez toujours vous en aller. Félix, dans *...Où boivent les vaches*, éd. Gallimard.

Auteur dramatique, comédien, metteur en scène, essayiste et... psychotérapeute, Roland Dubillard, né à Paris le 2 décembre 1923, est un poète, au sens grec du terme : un créateur.

Après des études de lettres et de philosophie, il écrit en 1946 des contes, des nouvelles et des sketches. Il suit des cours de théâtre avec Jean-Louis Barrault et se lie avec Jean Vilar. Il écrit ses premiers poèmes qui, en 1966, seront partiellement recueillis en volume, *Je dirai que je suis tombé* (éd. Gallimard), titre qu'il reprendra pour un montage de textes poétiques et dramatiques mis en scène par lui-même au Festival d'Avignon en 1988. Jean Tardieu, qui travaille à la radio, lui passe commande d'une pièce ; il livre *Si Camille me voyait...*, opérette sans musique que Jean-Marie Serreau crée en 1953 au Théâtre Babylone : Roland Dubillard y joue le rôle de Laurent de Vitpertuise. La même année, les sketches de Grégoire et Amédée, dialogues entre deux compères donnés quotidiennement sur France-Inter, connaissent un vif succès et deviendront *Les Diablogues*.

Au tout début des années soixante, il rédige les versions définitives de deux pièces, *Naïves Hirondelles* (commencée en 1952, publiée en 1961) et *La Maison d'os* qu'il jouera à Paris puis en tournée mondiale de 1963 à 1966. *Naïves Hirondelles* entre au répertoire de la Comédie-Française en 1994 (mise en scène de Pierre Vial, au Vieux-Colombier).



Jacques SASSIER © Gallimard

Le Jardin aux betteraves est créé en février 1969 au Théâtre de Lutèce : Dubillard en signe la mise en scène et joue le personnage de Guillaume. En 1972, Roger Blin, qui faisait aussi partie de la distribution du *Jardin aux betteraves*, crée, au Théâtre Récamier, *...Où boivent les vaches*, pièce qui tire son titre de « Comédie de la soif », poème de Rimbaud. Dubillard y interprète Félix. La pièce sera reprise dix ans plus tard au T.N.P., dans une mise en scène de Roger Planchon. Débutée en 1947 dans *L'alcool tue*, court-métrage d'Alain Resnais, la carrière d'acteur de Dubillard se confirme dans *Grégoire et Amédée* et se poursuit régulièrement, au théâtre comme au cinéma.

Confessions d'un fumeur de tabac français est publié dans un volume de nouvelles en 1974. Michel Raskine signe la mise en espace de la lecture qui en est faite au Théâtre du Rond-Point cette saison.

En 1975, l'auteur et Claude Piéplu montent *Les Diablogues* au Théâtre de la Michodière. *Les Chiens de conserve*, initialement scénario de film, sont créés à la radio en 1978, puis au théâtre en 1996, dans une mise en scène de Catherine Marnas. En 1985, Dubillard publie un long poème en prose, *La Boîte à outils*, qui sera montée au théâtre en 1997 par Pierre Chabert.

En 1995, le Théâtre de la Bastille qui donne aussi *Dedans notre maison* — montage de chansons et de sketches par sa fille, Ariane Dubillard — reprend *Les Crabes ou Les hôtes et les hôtes*.

Roland Dubillard, artiste inclassable, est victime en 1987 d'un accident vasculaire qui le laisse hémiparétique et ne lui permet plus d'exercer son exceptionnel talent d'acteur.

L'Académie du Cinéma lui décerne le Grand Prix d'interprétation pour *Quelque part quelqu'un* de Yannick Bellon (1972). Il reçoit par ailleurs en 1995 le Grand Prix du Théâtre de l'Académie française.

Pour une biographie plus complète, on peut consulter le site consacré au théâtre contemporain

► <http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/dubillard>

L'ensemble de l'œuvre de Dubillard a paru aux éditions Gallimard, à l'exception de *Méditation sur la difficulté d'être en bronze* (essai, Julliard, 1^{re} éd. 1972).

Le titre

Le Jardin aux betteraves : un rapprochement surprenant !

→ **Demander aux élèves ce que peut évoquer pour eux ce rapprochement apparemment incongru : que suggère-t-il ?**

→ **Se laisser porter à imaginer, selon sa fantaisie : « fantastiquons » aurait dit Montaigne...**

Le titre crée un effet de surprise ludique et nous place d'emblée dans un théâtre où l'usage qui est fait de la langue permettra de passer de surprises en surprises.

Le choix du mot « betterave », inattendu sans doute, n'est pas du tout arbitraire puisqu'il renvoie assez directement au nom du compositeur allemand Ludwig van Beethoven (1770-1827) : le metteur en scène Jean-Michel Ribes précise que, littéralement, Beethoven signifie « jardin aux betteraves » en néerlandais.

À la fin de la pièce, l'un des personnages au nom stupéfiant de Tirribuyenborg annonce au quatuor son arrivée « dans la bulle du Jardin aux Betteraves ».

→ **Faire remarquer aux élèves que la référence à la musique de Beethoven est centrale dans la pièce et leur donner l'argument établi par le metteur en scène :**

« Pourront-ils répéter ? Dans une étrange maison de la culture perdue au milieu de champs de betteraves, le quatuor Schécézig tente de répéter des sonates de Beethoven. Le commanditaire Monsieur Schwartz n'est pas là, le public n'est pas là, personne n'est là... Si, quelqu'un soudain ! Un paysan au

langage étrange qui remue des mots et des manettes... bruits de rails, de turbines, orage, on dirait que le bâtiment s'envole au rythme fou de la musique... Où vont-ils ? »

Ce n'est donc pas seulement la référence aux opus et symphonies de Beethoven qui est importante, c'est le mode d'écriture de la pièce : « Il y a beaucoup de musique dans *Le Jardin aux betteraves*, ma manière de composer les thèmes, c'est un peu musical » (Entretien de Charlotte Escamez avec Roland Dubillard, *Revue du Rond Point*, n°6, Actes Sud, janvier 2004).

Pour preuve de l'intérêt de Dubillard pour Beethoven, notons cette anecdote amusante : Roland Dubillard a déposé dans son jardin familial un buste en bronze de Beethoven !

On mentionnera que le sculpteur français Antoine Bourdelle (1861-1929) a réalisé toute une série de bustes de Beethoven en recherchant constamment un effet dynamique et expressif du visage du compositeur.

→ **On pourra également demander aux élèves de faire une recherche sur Bourdelle et son œuvre en consultant notamment le site Internet du Musée Bourdelle**

► <http://www.paris.fr/musees/bourdelle>.

→ **Pour les élèves de terminale, on pourra signaler l'essai de Dubillard *Méditation sur la difficulté d'être en bronze* (éd. Julliard, 1972).**

L'affiche du spectacle

C'est le bouquet ! Un quatuor à cinq !
Une bande d'hurluberlus !

n° 4 *Pièce (dé)montée*
mars 2004



→ Inviter les élèves à échanger leurs réactions en insistant sur deux aspects de l'affiche

• **La disposition en bouquet des personnages**

- au premier plan, le personnage féminin, Angélique, est plantée là, en pied, comme la fleur principale du bouquet composé par les autres acteurs ; elle porte une robe noire de concertiste et des gants noirs ; elle esquisse une note sur son alto, sourire coquin et regard en coin ;

- au centre et dans le prolongement vertical, apparaît le buste du chef du quatuor, Guillaume, en tenue de gala, air sombre et ténébreux (à l'instar du buste en bronze de Beethoven), tenant son violon et son archet de la main gauche ;

- à sa droite, le personnage de Camoens, violoncelliste, vêtu d'une veste en laine au col vert, cramponné à son violoncelle, le tenant d'une manière peu conventionnelle comme on le ferait d'une bêche, sourcils froncés et visage non rasé ;

- au-dessus de lui, le personnage de Milton, second

violon du quatuor, semble plus détendu et tient son violon et son archet contre lui, dans son bras droit ;

- de l'autre côté, surgissant comme un diabolotin derrière l'épaule gauche de Guillaume, apparaît, sourire aux lèvres, casquette et visière de pilote sur la tête, le personnage truculent de Tirribuyenborg. Il tient dans ses bras le buste en bronze de Beethoven, objet référentiel dans la pièce.

• **L'image-photo du quatuor**

L'image de l'affiche donne l'impression d'une pose photographique : composée sur fond d'un rideau rouge et sur la base d'un parquet de scène et d'une petite estrade sur laquelle sont juchés les quatre hommes. L'aspect quasi réaliste des personnages contraste avec la composition en bouquet des personnages.

L'image du bouquet est en arrière-plan du texte, et le titre de la pièce, écrit en caractères blancs, est ainsi mis en valeur.

Notons aussi que les noms des acteurs apparaissent dans l'ordre alphabétique.

La mise en scène et la distribution

Entretien avec Jean-Michel Ribes,
Directeur du Théâtre du Rond-Point et metteur en scène de la pièce
Théâtre du Rond-Point, 11 février 2004, réalisé par Danièle Girard et Jean-Louis Cabet



Pourquoi dans l'œuvre de Dubillard avez-vous choisi Le Jardin aux betteraves ?

Jean-Michel Ribes : Parce que j'ai été voir Roland et qu'il me l'a demandé. Et aussi parce que je crois que c'est sa pièce préférée. J'ai voulu lui rendre un hom-

mage et je l'ai fait de toutes mes forces. Je lui ai demandé : « Que voulez-vous que je monte ? ». Il m'a répondu : « *Le Jardin aux betteraves* ».

Pourquoi l'insistance à faire passer, à l'intérieur de

la saison du Théâtre du Rond-Point, une programmation sur Dubillard ?

Jean-Michel Ribes : Parce qu'il a été abandonné, qu'il a quatre-vingts ans et que je n'ai pas de formule pour faire des programmations, mais je fais ce que j'aime et

je vous citerais volontiers mon éloge du sursaut mis en exergue de ma pièce *Théâtre sans animaux* : « Ces courtes fables, portraits, gribouillis [...] sont une modeste contribution à l'art du sursaut et un hommage à tous ceux qui luttent contre l'enfermement morose de la mesure. »

Quels sont les rebonds et les résonances avec votre propre écriture ?

Jean-Michel Ribes : Je ne copie pas, mais c'est vrai que je me sens plus proche d'une famille comme celle de Dubillard plutôt que de celle d'un Heiner Müller, sans mépris pour ce dernier. C'est toute une famille qui est partie très lointainement de Rabelais en passant par Jarry et en repassant par les dadaïstes et les surréalistes, de ces gens qui ont cassé les systèmes et qui passent à côté de la grande messe culturelle et du théâtre donneur de leçons qui dit « ça c'est bien et ça ce n'est pas bien », et qui se laissent porter par l'absurdité des choses. Beckett est beaucoup plus proche de Dubillard qu'on ne le croit et on voit bien que *Le Jardin aux betteraves* est très proche d'*En attendant Godot*. Ce sont des gens perdus dans un lieu fermé qui attendent quelque chose, mais personne n'est là, ni le commanditaire, ni le public. Arrive un personnage, Tirribuyenborg, dont ils ne savent ni qui il est ni ce qu'il veut, et qui remue des manettes, avec des jeux infinis de langage, puisque le jardin aux betteraves c'est phonétiquement « Beethoven » en hollandais. Ce sont donc des jeux et des rebonds permanents. Il y a un plaisir à se perdre dans un univers extrême-

ment angoissant même s'il est raconté d'une façon drolatique et finalement proche d'un univers à la Beckett. C'est pourquoi je crois que Dubillard est un auteur extrêmement moderne, bien en avance sur les donneurs de leçons.

Le Jardin aux betteraves est écrit en deux actes dont l'un comporte quatre scènes alors que le second est d'un seul tenant. En avez-vous tenu compte dans la dynamique de votre mise en scène ?

Jean-Michel Ribes : Ce qui est important à trouver ce sont les diverses résonances des personnages. Et on s'aperçoit que dans cet univers apparemment déconstruit, à travers des sons, des bruits, des attitudes, il y a tout un relais de signes qui n'est pas uniquement du langage et qui tisse une construction extrêmement cohérente à l'intérieur.

Quels sont, selon vous, les pièges à éviter pour monter ce « théâtre du verbe » ?

Jean-Michel Ribes : C'est un piège permanent ou alors c'est un état de grâce, de l'apesanteur, cela participe de la reconstruction des règles avec la seule intention de me faire balloter par les plaisirs et les émotions de la pièce, guidé par le passage du coq à l'âne. Il faut se laisser bercer et se laisser porter par la navigation du texte et de sa musique, et je crois que j'y nage sans affolement et sans problème apparent. Mais je crois aussi qu'il faut éviter de vouloir tout comprendre et qu'il faut fuir les routes qui conduiraient à un sens unique.

Comment avez-vous traité le rapport à cet espace par-

ticulier de l'enfermement et du trouble de l'identification du lieu où se trouvent les personnages ? (maison de la culture, casino, train, navire, submersible, ballon...)

Jean-Michel Ribes : Dans les pièces qui sont « bizarres », il ne faut pas mettre de la bizarrerie partout. Sinon cela s'annule. C'est un peu comme les pièces d'Harold Pinter qui étaient montées dans des décors flottants. Si l'on mettait tout dans le bizarre, ce que disent les personnages n'aurait plus d'intérêt puisqu'ils vivraient déjà une expérience bizarre. Il faut qu'ils s'appuient sur une réalité d'où progressivement ils se décalent. En fait, il n'y a pas de problème scénographique, il y a un décor qui joue, il n'y a pas de changement. Nous avons, avec Jean-Marc Stehlé, construit un grand étui à violon et une grosse machine à pistons pour la fin. Mais en fait ce sont les personnages qui changent, dans leur tête. Le décor, lui, reste fixe. Si les deux bougeaient (le décor et les personnages), cela s'annulerait.

Quel est le type de jeu que vous estimez être en phase avec les personnages et les recommandations que vous faites à vos acteurs ?

Jean-Michel Ribes : Cette pièce est une partition et j'ai beaucoup d'exigences, mais la partition s'arrête quand la distribution n'est pas bonne. Je pense qu'il y a un type d'acteur pour jouer Dubillard comme il y en a un autre pour jouer Feydeau. Sinon, tout le monde peut jouer Brecht ou Shakespeare. Il existe des types et des caractères humains compatibles ou incompatibles, à

tel point qu'on a été obligé de changer d'acteur, non pas parce que c'était un mauvais acteur mais parce qu'il ne pouvait pas dire ça. Je crois que c'est un peu comme les exploits sportifs : celui qui est capable de faire un 110 m haies n'est pas forcément fait pour faire du saut à la perche. C'est vrai qu'il y a une mise en partition notamment dans la musique de la voix et que souvent, chez Dubillard, le son donne le sens. Catherine Marnas qui monte *Les Chiens de conserve* m'a fait part de son étonnement devant l'obligation de travailler l'intonation pour que les acteurs comprennent ce que ça veut dire. Il faut presque chanter les paroles pour savoir ce que ça veut dire.

Pouvez-vous préciser davantage en quoi consiste cette écriture musicale ?

Jean-Michel Ribes : J'ai l'impression que pour ce type d'auteur, il y a souvent un rire profond qui est une vraie résistance à la bêtise, qui est le dernier rempart à l'envahissement du sérieux et de la pensée imbécile. Et quand il y a du rire, il y a forcément quelque chose comme de la musique dans l'écriture. Parce que le rire se déclenche selon un phénomène de rupture, un phénomène de tirage de tapis qui nécessite de retrouver quelque chose de très musical pour donner tout son sens et sa vitalité au dialogue.

Je suis un metteur en scène très préoccupé par les acteurs, et qui essaie de montrer à un acteur qu'il est beaucoup plus « nombreux » qu'il ne le croit, qu'il peut sortir plusieurs choses. Mais ceci a ses limites, s'il ne peut pas, s'il n'est pas fait

pour ce type d'écriture, la chaîne est rompue. C'est ainsi qu'un des acteurs s'est retrouvé « autiste » effectivement, face à ce texte ; la distribution des acteurs n'est pas évidente.

Est-ce qu'il y a un point et un contre-point entre les différents personnages ?

Jean-Michel Ribes : D'abord on s'aperçoit assez rapidement qu'il y a un désir d'amour très profond des trois personnages masculins et même du quatrième (Tirribuyenborg) pour Angélique, jeune femme qui a un appétit solide d'ailleurs envers les hommes. Et on s'aperçoit aussi petit à petit que les trois personnages du quatuor sont profondément différents.

Camoens est quelqu'un de très angoissé et de très bouleversé qui vit dans un monde fantasmagique et qui a de fortes angoisses sur les sons.

Milton est un type plus classique, soucieux des défraîchements, qui fait dans le concret et le syndical.

Guillaume est embarqué dans le dédoublement de la personnalité. On ne sait pas s'il sait jouer du violon mais il se prend pour Beethoven...

Tirribuyenborg est un gros paysan, incroyablement fou, et qui petit à petit se révèle être un pilote étonnamment poétique. On passe d'un personnage très concret à un martien. Il fait décoller le navire à la fin de la pièce.

Avez-vous fait un travail de lecture à la table ?

Jean-Michel Ribes : Oui, douze jours de travail à la table. On a besoin de mettre de la vie et du son dans les mots. Souvent dans le texte de Dubillard, quand tout à coup l'auteur

est saisi par une volonté de « dire une image », au lieu de passer par une grammaire classique et une syntaxe raisonnable, il accumule, il cristallise dans un foisonnement étourdissant. Si on met la densité émotionnelle des personnages dans les mots qu'ils doivent dire, le texte s'éclaire tout de suite.

Les personnages se posent-ils la question de savoir comment être à l'intérieur de l'art ?

Jean-Michel Ribes : Je pense que plus on explique, moins on comprend : ce qui est expliqué est toujours plus petit et réduit que ce qui est. Il y a une poésie qui fait que tout ça s'envole dans un charme incroyable. C'est là la grande force et la grande difficulté des textes de Dubillard : une poésie active qui embrase les acteurs, qui eux-mêmes la communiquent au public. Tout à coup il y a un état d'apesanteur, et la musique c'est ça.

Quand il aborde le grand monologue sur la musique (« Camoens : On dit : faire de la musique [...] », acte I, scène IV p. 56), Dubillard ne veut pas nous dire ce qu'est la musique mais il va essayer d'inventer quelque chose qui ressemble à ce qu'il pense être la musique, c'est-à-dire la mer, le voyage, les bateaux.

Moi, je pense que plus on fait de la fiction, mieux on explique le monde, et plus on fait de la réalité, moins on l'explique. Il y a quelque chose qui fait rêver chez Dubillard et qui fait comprendre le monde. Je n'ai jamais compris le monde qu'à travers les grands écrivains parce qu'ils l'ont réinventé.

Quelle importance voyez-vous à monter Dubillard pour les jeunes d'aujourd'hui ?

Jean-Michel Ribes : Je pense que c'est exactement ce que les jeunes attendent aujourd'hui du théâtre. Le théâtre de Dubillard, comme celui de Beckett, celui de Ionesco, celui de Pinget, comme celui de tous ces gens qui ont refusé de rester dans le monde du didactisme, de ce qui est bien ou pas bien, d'un certain manichéisme, a dit depuis longtemps ce que nous vivons aujourd'hui. Et le rire — je ne vous parle pas des conteurs de blagues — est non seulement une fois pour toutes le propre de l'homme, mais aussi une des grandes armes pour s'en sortir. Il faut arrêter de jeter un regard de bannissement ou d'amoindrissement là-dessus. Oui, Montherlant c'est bien, oui, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel c'est bien, mais Offenbach c'est génial !

Et j'espère que les jeunes se sentiront avec Dubillard tout à fait chez eux, dans la manière de sauter du coq à l'âne, dans la drôlerie, dans la volonté de sortir définitivement des études fossilisées. Il y a une impertinence dans la manière d'être, une impertinence dans la manière de parler, une volonté d'être hors des sentiers battus, de sortir de la route comme le font les jeunes avec une envie parfois d'être un peu dangereux, ce que disait déjà Oscar Wilde : « Une idée qui n'est pas dangereuse n'a pas le droit de s'appeler une idée. » Je pense qu'aujourd'hui tous les jeunes sentent ça.

Cette pièce est-elle un hommage rendu à Beethoven ou bien à Beethoven en tant

que symbole de la musique ?

Jean-Michel Ribes : Je crois que c'est très simple : Dubillard aime Beethoven, donc il parle de Beethoven. C'est une forme d'amour pour Beethoven. Je suis sûr qu'il le connaît très bien, il y a d'ailleurs des partitions et des opus précis qui sont cités dans la pièce ; mais la notion d'hommage, qui est un peu obsolète pour Dubillard, ne correspond pas. Je dirais que c'est quelqu'un qu'il aime et dont il parle.

Le Jardin aux betteraves, c'est aussi le jardin de la culture, et peut-être une dénonciation d'une certaine culture ou une charge contre certaines formes de la culture ?

Jean-Michel Ribes : C'est à la fois vrai et faux. Dubillard s'amuse de cela, mais sa pièce ne se résume pas à une dénonciation. Il mélange les maisons de la culture avec les casinos de la culture : cela m'a beaucoup plu. Maintenant cela va-t-il plus loin ? Certainement, mais cela n'emprunte pas les chemins habituels de la démonstration argumentée. Il est évident qu'il rit de tout cela et là aussi, c'était très en avance sur son temps. Pour en finir là-dessus, je dirais que c'est beaucoup plus fort comme attaque parce que c'est implosif : il réduit les maisons de la culture en poudre et c'est très drôle. Je dirais en effet que devant l'agenouillement absolu (c'est une pièce de la fin des années soixante), face aux maisons de la culture créées alors par André Malraux, Dubillard réagit le premier en disant que ce n'est pas parce qu'on mettra des maisons de la culture

qu'il y aura de la culture dedans. Il pose bien là les rapports fondamentaux de la Culture et de l'Art. On ne peut pas faire des ghettos en disant tout à coup qu'il va y avoir de la culture à l'œuvre, et il s'en amuse. Mais de là à en faire une démonstration néo-brechtienne, non.

Ma position est parallèle à celle-là : avant de mettre une maison de la culture, il faut mettre du désir.

En termes d'univers, voyez-vous un équivalent filmique ?

Jean-Michel Ribes : Tout d'abord il ne faut pas oublier que, comme Guitry, Dubillard a été un acteur de ses propres pièces (il a joué le rôle de Guillaume en 1969) et qu'il était un interprète de génie. Pour preuves les films dans lesquels il a joué et certains documents filmiques conservés par l'INA.

Ensuite, je dirais que, d'une certaine manière, les films de Buñuel comme *Le Fantôme de la liberté* ou *Le Charme discret de la bourgeoisie* sont très proches parce qu'il y a de l'absurdité, de la drôlerie, des décalages comiques : par exemple, des personnages vont aux toilettes pour y manger un sandwich...

Si vous aviez à conseiller une lecture à faire auprès de lycéens avant d'avoir vu le spectacle, que proposeriez-vous ?

Jean-Michel Ribes : Une petite introduction aux *Diablogues* permettrait de comprendre comment fonctionne l'absurdité de la chose et le type de construction. Mais entrer tout de suite dans cette pièce sans en avoir les clés me paraîtrait plutôt ardu !

Entretien avec François Morel, comédien interprétant le rôle de Milton *Théâtre du Rond-Point, 23 février 2004, réalisé par Danièle Girard et Jean-Louis Cabet*

Après de brillantes études en lettres, puis à l'Institut d'Études Théâtrales de Caen, vous avez intégré l'École de la rue Blanche, l'ENSAT, à Paris, et déjà vous aviez joué, comme pièce de sortie, une pièce de Roland Dubillard, Naïves Hirondelles. Il y a comme cela un retour vers vos premières expériences théâtrales.

François Morel : En effet, et la pièce avait été mise en scène par Marcel Bozonnet. Nous avons travaillé aussi les sketches des *Diablogues*. C'était un univers que j'aimais déjà beaucoup. Puis, j'ai cheminé encore avec le théâtre de Dubillard, puisqu'en 1994, j'ai joué dans *La Maison d'os*, mise en scène par Éric Vigner, au Festival d'Automne.

C'est donc un vrai plaisir de replonger dans ce théâtre ?

François Morel : Oui, immense. En revanche, cela génère une grande inquiétude. En effet, c'est une espèce d'exercice ophtalmologique : quand on commence à regarder le texte, on ne comprend rien, on ne voit rien. Ainsi, pour *Le Jardin aux betteraves*, j'ai d'abord lu la pièce chez moi, c'était un amas de mots et de pensées et ma question était : comment peut-on entrer dans cet univers-là ? J'avais joué *Naïves Hirondelles*, mais pour cette pièce, la fable apparaissait plus clairement. Puis, peu à peu, à la relecture, j'ai commencé à saisir le sens, mais en même temps il ne faut pas saisir que le sens.

De fait, il ne semble pas que ce soit le sens à proprement parler qu'il faille à tout prix chercher ?

François Morel : Effectivement, car l'écriture de Roland

Dubillard est profondément poétique. Je pense donc qu'il faut se laisser embarquer dans ce monde, unique et rare.

Très concrètement, comment avez-vous travaillé ?

François Morel : Quand Jean-Michel Ribes m'a proposé de jouer dans la pièce, je l'ai lue, relue, et lui ai avoué que le sens m'échappait. Je lui ai dit : « Voyons-nous et lisons ». Aussi, le fait de lire à voix haute avec Jean-Michel m'a permis de commencer à comprendre des choses et j'ai senti du même coup que ce texte était vraiment fait pour le théâtre. Dubillard, pour le saisir, il faut se mettre debout, chercher le sens, le ressentir, et surtout faire ressortir l'extraordinaire musicalité du texte. Cela ne peut pas advenir, je crois, si on en fait une lecture silencieuse dans sa tête : beaucoup de choses manquent !

La mémorisation d'un tel texte pose-t-elle problème ?

François Morel : Oui, cela m'a un peu inquiété, alors que d'habitude ce n'est pas un problème. Mais finalement, cela ne va pas être une difficulté.

Comment appréhendez-vous la verve comique du Jardin aux betteraves ?

François Morel : La façon dont nous fait travailler Jean-Michel Ribes nous permet d'entrer dans les mots. Il nous demande de trouver les choses les plus concrètes : comment donner de la chair à des personnages qui, a priori, n'en ont pas forcément, qui pourraient n'être que des idées ou des abstractions. Le rire naîtra

de notre jeu pour donner vie à cette écriture poétique si déroutante.

À propos de l'écriture, sans doute y a-t-il un travail sur le rythme à effectuer ?

François Morel : Oui, il y a une musique à jouer. Ce texte est véritablement une partition musicale.

Vous avez effectué un travail préparatoire à la table : était-il indispensable pour cerner les divers enjeux du texte ?

François Morel : Oui, pour trouver effectivement un maximum d'enjeux concrets. Néanmoins, plein de choses m'échappent encore à ce stade du travail.

La mise en scène se situe dans quelle esthétique ?

François Morel : Elle est plutôt réaliste : le texte étant tellement abstrait, il faut lui donner de la réalité, il faut le donner à entendre. Plus on est dans le concret, plus l'absurdité et la poésie comique du texte seront mises en valeur.

Si l'on considère les didascalies, qu'en faites-vous ?

En tenez-vous compte ?

François Morel : Bien évidemment, nous les lisons attentivement, mais nous ne nous en servons pas de façon systématique. D'autre part, nous avons un peu coupé le texte car nous le jugions trop long.

Pour jouer le personnage de Milton, prenez-vous comme appui une dynamique animale ?

François Morel : Non, je n'ai pas pensé à cela pour ce personnage, alors que souvent en improvisations

j'utilise ce type de jeu. Comme appui, j'ai pris le texte. J'ai surtout cherché à donner de l'humanité et pas d'animalité. Ce texte-là est dans les airs, l'écriture est en suspension. Mon travail est de tirer le texte vers la terre, pour lui donner de la chair et de l'humanité. J'ai cherché à lui donner une musique, à trouver une partition particulière. J'admets cependant que l'on puisse suivre d'autres pistes, plus philosophiques ou poétiques. Diverses lectures sont possibles, tant l'œuvre est riche. Nous proposons une approche parmi d'autres. Voilà encore une différence avec le théâtre de Feydeau, qui présente une écriture dramaturgique à respecter absolument. Avec le théâtre de Dubillard, il me semble que la liberté est plus grande.

Dubillard écrit qu'il faut des comédiens « qui ne jouent pas ». Qu'en pensez-vous ?

François Morel : D'abord Roland Dubillard était un grand acteur, avant d'être un auteur. Cela d'ailleurs pose la question : peut-on jouer du Dubillard sans Dubillard lui-même ? Il a une telle personnalité que nous avons envie de l'entendre et de le voir jouer ses propres textes.

Le père de Roland Dubillard exerçait une profession en rapport avec les boîtes, puisqu'il était industriel, fabricant de boîtes de conserves. La thématique de la boîte et de l'enfermement est très présente dans le texte.

François Morel : Assurément, l'enfermement existe de façon récurrente, cela devient même un cauchemar. Mais, d'autres thèmes sont abordés, comme par exemple l'argent,

la musique et la paternité. C'est un théâtre lié au théâtre de l'absurde. D'ailleurs, quand Ionesco avait assisté à la répétition de *La Maison d'os*, il avait dit : « C'est la même pièce que la mienne ! » C'était à l'époque où, lui, écrivait *Le roi se meurt*.

Quel passage conseilleriez-vous de mettre en scène avec des élèves ?

François Morel : Je trouve que l'entrée de Milton est intéressante, lors de sa rencontre avec Camoens. Globalement, travailler ce théâtre-là avec des élèves est d'une grande richesse, car il laisse libre cours à l'imagination de chacun et... au plaisir !

→ On pourra faire lire aux élèves, suivant la suggestion de François Morel, la scène II de l'acte I (Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2002, p. 16-44).

La liste des personnages

Par ordre d'entrée : Camoens, Milton, Tirribuyenborg, Guillaume et Angélique.

Sur ces cinq personnages « physiquement » présents dans la pièce, deux sont désignés par des noms patronymiques célèbres, deux autres par un prénom nettement sexué, le dernier enfin porte un nom aux consonances étrangères.

Un objet central dans la pièce est le buste de Beethoven, quasi élevé au statut de personnage.

→ Faire remarquer que l'attribution d'un nom propre à un personnage est nécessaire à son individuation, puisque le nom permet à la fois de le spécifier et de le reconnaître.

→ Faire rechercher dans un dictionnaire des noms propres les noms de Camoens, de Milton et de Beethoven.

Les élèves constateront que ces noms réfèrent à des artistes européens ayant vécu dans les siècles derniers, chacun d'eux ayant eu de fortes exigences artistiques. La référence peut être considérée comme un hommage, mais peut-être aussi la manifestation de la volonté artistique de Dubillard.

Milton est le nom du deuxième violon du quatuor. Il porte le patronyme de John Milton, poète anglais pré-romantique (1608-1674), célèbre pour son poème biblique en douze chants *Paradise Lost* et qui exerça une forte influence sur les romantiques français et anglais. Le personnage fait une entrée

fracassante dans la scène II de l'acte I comme le précise la didascalie même : « Tonnerre. Milton entre dans un tourbillon de porte, deux violons en bandoulière, une grosse malle, il est plus chargé à lui seul qu'un orchestre complet » (p. 16).



Camoens, le violoncelliste qui ouvre la pièce, porte le nom du poète portugais né à Lisbonne (1524-1580) dont la célébrité est grande puisque son épopée en vers *Os Lusíadas* (qui raconte la découverte de la route des Indes par Vasco de Gama) est devenue le poème national du Portugal.



La scène I de l'acte I repose exclusivement sur ce personnage, très attaché à son instrument dont il prend le plus grand soin (p. 36 : « [À son violoncelle] : Hein, mon bébé. » et encore p. 60 : « Milton à Camoens : Tiens. Ta femme [Il rend à Camoens son violoncelle et reprend son violon.] »).

Guillaume (rôle tenu par Dubillard en 1969) fait son entrée dans la scène IV, acte I, en même temps qu'Angélique. C'est le chef du quatuor. Dans le second acte, il poursuit une quête d'identification avec Beethoven et s'engage alors un jeu sur les prénoms : Angélique est appelée, par Guillaume surtout, des noms de femmes ayant compté dans la vie de Beethoven. Guillaume, pour sa part, est hanté par l'œuvre de Beethoven et le prénom glisse vers « Ludwig van ».



Angélique, l'altiste du quatuor, se voit appeler Joséphine, Maria, Thérèse, Bettina par Guillaume, prénoms qui font allusion aux amitiés amoureuses, lumineuses ou décevantes de Beethoven (Thérèse et Joséphine von Brunswick, Bettina Brentano Amalia Erdödy, Thérèse Malfati) mais aussi à « l'Immortelle bien-aimée » du compositeur. Tout ceci contribue à faire d'Angélique la figure condensée de toutes les femmes.



Tirribuyenberg, (prénom : Émile) au nom étrange, personnage insolite au langage déroutant, entre en scène III acte I. Son arrivée est farfelue : « Il a un chapeau mais porte ses souliers à la main, son pantalon sur le bras. »

→ **Demander aux élèves ce que ce nom leur évoque.**

Il va se révéler être le pilote de tous les engins, train, navire, sous-marin, astronef... Il parle un sabir étonnant et truculent : « En route ! Voyez, moucheux, là ce clavier, j'appuie sur les touches et en route ! Que je t'explique. Ici je mets le contact. Je m'assouille. Je claviote de ma main gauche, qui contrôle la puissance des turbines [...] » (fin de l'acte II, p. 118)



Le quatuor s'appelle les quatre Schécézig du nom de famille de Guillaume, leur fondateur.

→ **Faire observer que le nom résonne, par un jeu sur les consonances, avec Ludwig, certes mais que, prononcé à voix haute, il joue la dérision et prête à sourire.**

On trouve aussi dans la pièce un certain nombre de personnages auxquels il est fait fortement allusion mais qui n'apparaissent pas. Tout d'abord **Schwartz**, le commanditaire, dont le nom évoque la noirceur en allemand donc peut-être aussi l'obscurité de la situation, le sépulcre de Beethoven. Dans les didascalies, il est fait mention de blasons qui portent son nom en plusieurs langues y compris le latin. Ensuite, l'autre quatuor nommé **Parkinson** que l'on entend en écho dans l'espace du dessus en hors-scène, et qui joue les mêmes partitions de Beethoven dès la fin du premier acte et tout au long du deuxième acte. Il est dirigé par Philippe-Emmanuel, le cousin de Tirribuyenberg.

Lecture d'un ou deux « diálogos »

Ainsi que le metteur en scène Jean-Michel Ribes nous y invite, plutôt que de choisir un extrait de l'œuvre dans un premier temps, nous proposons de faire lire aux élèves les deux « diálogos » suivants :

« **B.B. ou musicologie** » et « **Le Plongeon** » in *Les Diálogos et autres inventions à deux voix* (éd. Gallimard, coll. « Folio », 1997), afin de les faire pénétrer dans l'univers langagier et musical de Dubillard.

Bien évidemment on leur fera remarquer que le mot « diálogos » est un mot valise, produit de « dialogues » et de « diable », donc aussi dialogue endiablé, infernal, où les choses les plus nettes finissent presque toujours par s'embrouiller à l'infini.

B.B. ou musicologie, p. 29-33 (éd. Gallimard, coll. « Folio », 1997)

Nous avons choisi ce « diálogo » non seulement parce qu'il est question de Beethoven mais aussi parce que le personnage **Deux** se bouche les oreilles pour écrire comme Beethoven qui, bien que sourd, continuait à écrire de la musique. Il y a là un écho avec le personnage de Guillaume qui se prend pour Beethoven. (cf. *Le Jardin aux betteraves*, p. 104 : Milton à Angélique : « En tout cas, Bettina, il ne ressemble pas à votre Beethoven, Beethoven. » Guillaume, se retournant : « Et lui ? Beethoven ? Est-ce qu'il ressemblait, lui, à Beethoven ? Attendez que j'en finisse. Je n'ai jamais ressemblé à Beethoven, c'est une affaire entendue. J'aurais bien voulu, ça ne m'est pas arrivé. [...] Raison de plus pour l'être, Beethoven. Ce qui m'arrive à moi, ce n'est pas de ressembler à Beethoven, c'est que je suis, Beethoven. C'est plus rare. C'est même un cas unique. Une question de Destin. »)

Ce diálogo se compose en quatre temps.

- Premier temps : rappel de la surdité tardive

de Beethoven, ce qui ne l'empêchait cependant pas d'écrire.

- Deuxième temps : **Deux** annonce que lui aussi se bouche les oreilles pour écrire, ce qui pourrait laisser sous-entendre qu'il se prend pour Beethoven.

- Troisième temps : **Un** enfonce le clou sur l'impossible méprise de prendre **Deux** pour Beethoven.

- Quatrième temps : confirmation du décalage énorme entre **Deux** et Beethoven et glissement comparatif entre Bach et Beethoven.

→ **Pour respecter le caractère musical de l'écriture, nous proposons de répartir les élèves par groupe de deux selon les quatre temps, en leur proposant de jouer sur deux paramètres de la voix : le contraste aigu / grave et le tempo lent / rapide pour interpréter les répliques des deux personnages et envisager également comment les temps entre répliques peuvent être dilatés ou contractés.**

Le plongeon, p. 118-124 (éd. Gallimard, coll. « Folio », 1997)

« **Deux** : On n'a pas le droit d'en parler parce qu'elles font rire ?

Un : Non. Elles font rire parce qu'on n'a pas le droit d'en parler.

Deux : Si on ne peut pas en parler sans rire, après tout, il vaut mieux rire et en parler tout de même. »

Ce « diálogo » aboutit à une impasse entre les deux personnages : jamais ils n'arriveront à plonger en même temps parce chacun attend l'autre et que la simultanéité de leur plongeon ne sera jamais parfaite ; il y aura toujours un décalage temporel si petit soit-il. Un des ressorts du comique de Dubillard tient peut-être au déploiement foisonnant et méticuleux des attaques et des ripostes argumentatives et dialogiques.

D'autres thèmes vont faire leur apparition comme le rapport *slip / caleçon* (ne pas avoir

de slip ne signifiant pas être tout nu), le rapport permis interdit entre ce dont on a le droit de parler et les choses qui font rire, la température de l'eau... Et au moment où ils se décident enfin à plonger, arrive une péniche remplie de charbon...

→ **On invitera les élèves à chercher** comment se déploie l'aporie temporelle et on pourra faire référence aux apories de Zénon d'Elée comme le montre bien François Régault dans son article « Dubillard présocratique. Eau et mots mêlés » du numéro 6 de la revue *Rond Point* (éd. Actes Sud, janvier 2004) : jamais le lièvre ne rattrapera la tortue, jamais la flèche n'atteindra son but..., etc. On pourra rappeler que Dubillard est licencié en philosophie, et **leur demander de faire un relevé** des trames présentes dans le dialogue.

n° 4 *Pièce (dé)montée*
mars 2004

Après avoir vu le spectacle

Pistes de travail

ÉCOUTER ET SUSCITER LES ÉCHANGES

→ Être à l'écoute des réactions des élèves au spectacle.

Après la représentation et pendant les jours qui suivent, les élèves échangent des émotions, des avis sur le spectacle, sur des moments aimés ou non ; ils manifestent des sensibilités diverses, et confrontent des opinions parfois opposées tant sur les formes que sur les propos du spectacle.

Il est bon de consacrer un temps à l'écoute de ces réactions ; puis d'amener les élèves par des reprises et des questions plus précises à développer l'émergence d'une expression critique plus affirmée, plus consciente d'elle-même, et davantage argumentée ; mais surtout, de développer des pistes destinées à confronter ces expériences avec différents enjeux spécifiques à la théâtralité du texte et de sa mise en représentation.

TRAVAIL

Traces et remémorations du spectacle

→ Le texte écrit comporte de très nombreuses didascalies : il sera donc intéressant de faire des confrontations entre ce qu'elles indiquent ou prescrivent, les choix retenus par le metteur en scène, et ce que les élèves en ont perçu.

Ce qui est représenté

Une boîte à illusions

Le décor « rouge avec une cloison qui ne va pas jusqu'au plafond et une porte tambour » représente un intérieur dont le spectateur s'aperçoit progressivement qu'il est celui d'un étui à violon.

Dans la scénographie proposée, on nous montre sous un plafond coloré comme du papier raisin : un joyau dans un écrin, un tableau qui prend vie, une « boîte » qui s'ouvre sur l'imaginaire.

Ainsi, l'effet de quatrième mur est fortement marqué dans un rapport global avec l'espace spectateur, renforcé par un cadre de scène imposant.

À l'intérieur de la « boîte », capitonnée de rouge, envahie d'objets hétéroclites et insolites, des personnages prennent vie.

Le déséquilibre se donne à voir dès l'ouverture du rideau : le plateau fortement incliné, de jardin à cour et du lointain à l'avant-scène

Le non-sens, l'absurde :

- un escalier posé, à cour, ne menant nulle part, semble sorti de l'univers de Marcel Duchamp

- un archet immense, un violon minuscule.

→ Demander aux élèves de mentionner les éléments du décor ou les accessoires qui relèvent de cette esthétique.

L'enfermement

« Des boîtes, rien que des boîtes, et nous-mêmes en boîtes » (p. 72)

- la mise en abyme de la boîte : « la boîte »
- objets-valises : le violon dans le violon (cf. des poupées ou boîtes gigognes). On se demande comment on pénètre dans cette maison de la culture, ce que signifie cette porte. Un porte-bonheur ?

→ Demander aux élèves de mentionner les éléments du décor ou les accessoires qui traduisent cet enfermement.

- une maison de la culture construite dans un étui à violon géant, lui-même renfermant des boîtes diverses :

- boîtes à outils
- boîtes de conserve
- boîtes de homard
- boîte de navigation
- panier
- sac d'Angélique
- étuis divers de tous les instruments

→ Demander aux élèves de se rappeler la circulation des objets au cours de la représentation, leur taille, leur matière.

Les objets réunis au départ de l'action dans cette « salle de musique » :

- le matériel d'un quatuor ; un piano droit ;

*Jean-Michel Ribes :
« Je pense qu'on
doit dire aux gens
d'aujourd'hui qu'il
faut qu'ils se
perdent, qu'ils
sautent dans le vide,
qu'ils comprennent
qu'il ne faut pas
comprendre. »*

des tabourets ; des chevalets ; un buste en bronze de Beethoven ;

- un monumental fauteuil ; des blasons au nom de Schwartz ; des portraits de femmes romantiques
- objets hétéroclites : un vieux klaxon à manivelle

Les éléments sonores

- Les coups donnés par les personnages eux-mêmes. À quel moment ? Comparer les deux actes.

• Les moments où la partition est jouée ; parfois par un personnage seul, parfois de façon chorale.

Sont-ils produits sur scène ou hors scène ? Pourquoi ? Quels effets sont recherchés ?

→ **Si l'on a le texte, on pourra s'interroger sur leur correspondance avec les didascalies.**

Les jeux de la lumière qui s'éteint et se rallume.

→ **S'interroger sur les objectifs scéniques.**

Les costumes et aspects visuels des personnages

- Repérer ce qui identifie chaque personnage : forme, couleur, matières.
- Observer les éléments de caricature.
- Associer les personnages avec les objets qu'ils apportent et les vêtements qu'ils portent.
- Souligner l'importance des souliers et des chaussons (chaussures de villes, chaussures boueuses, espadrilles, chaussures protégeant de la pluie, chaussures de femme), des déshabillés au fur et à mesure que la représentation avance.
- Analyser la fonction des changements de costume au cours de la représentation.

Les registres de jeu des comédiens

→ **Repérer les mimiques, les tics, la gestuelle** (jeu expressionniste, extériorisé), la respiration, la manière de se déplacer, l'énergie dégagée par chaque personnage : un jeu relativement fermé, notion de quatrième mur : bien que le jeu soit présenté dans une grande ouverture d'image, les personnages ne s'adressent pas directement à la

salle, ce qui souligne leur enfermement et leur embarquement dans cette « bidouille qui voyage ».

→ **Décrire la direction de leurs regards** : sont-ils un appui ou sont-ils lointains ? Malgré ce jeu « fermé », il existe pourtant une proximité avec le public : comment, par quels procédés ? Quand les spectateurs rient-ils ?

La profération de la parole

→ **Essayer de décrire pour chacun des personnages leur rythmique dominante** (cf. les entretiens avec François Morel et Jean-Michel Ribes) : quel registre, quel tempo ?

Repérer :

- le rythme : la parole se dévide parfois dans l'urgence
- le débit lors des tirades
- les surprises dans la diction
- les moments de chœur
- les silences : y en a-t-il ?

La parole est organique, vive et incandescente. Peut-être y a-t-il une peur évidente du vide derrière tout cela ?

→ **Attirer également l'attention des élèves :**

- sur le fait qu'à partir du deuxième tiers de la scène IV de l'acte I jusqu'à la fin de l'acte II, les cinq personnages sont quasiment toujours en présence sur la scène ;
- sur les modalités d'occupation de l'espace scénique : où sont les personnages les uns par rapport aux autres ? Que font-ils et avec qui ? Quand se déplacent-ils et dans quelle direction ou vers qui ? Comment sont organisées les « balances », c'est-à-dire par quoi et vers qui le regard du spectateur est-il sollicité ou attiré ?

Les personnages sont donc incarnés, mais ce sont des personnages sans épaisseur psychologique, des « personnages-marionnettes » : ils ont une logique interne décalée du réalisme quotidien. Ils font preuve chacun d'une grande étrangeté, mais ils sont traités avec une grande humanité. Parfois, ils semblent avoir l'innocence des enfants... Ils forment un ensemble et la partition des comédiens ne se réduit pas, pour chacun, à son propre rôle.

Espaces évoqués par ce qu'on entend : le hors-scène

→ **À l'aide des souvenirs des élèves, de relevés dans les indications scéniques, mais aussi dans la parole des personnages, chercher comment se faire des images d'un espace qui évolue aussi bien pour les personnages que pour les spectateurs.**

Il s'agit donc de la mise en jeu de ce que Robin Wilkinson appelle « des espaces-valises » (in *Le théâtre de Roland Dubillard. Essai d'analyse sémiologique*, éd. Peter Lang, Berne, 1989.) : des glissements ou des incertitudes s'opèrent entre ce qui est

donné à reconnaître par un ensemble de caractéristiques et l'objet à reconnaître, ce qui participe de cette impression de plonger dans un monde du fantastique. Ainsi la maison de la culture devient-elle salle de musique, étui à violon, train, navire submersible, astronave.

Les différents bruits : les coups de tonnerre, les quatre coups frappés, des trot-

tements d'un cheval, les bruits de pas, le bruit de la pluie, un bébé qui pleure, les répétitions des opus de Beethoven par le deuxième quatuor.

À la fin du premier acte les personnages entendent le bruit d'un train en marche, glissement progressif vers le lieu supposé de l'acte II.

Analyse dramaturgique

L'espace-temps dans le texte : sens dessous-dessus ?

→ **Demander aux élèves de faire un relevé de toutes les indications scéniques portant sur les éléments sonores.**

On leur fera constater que des renversements s'opèrent entre les deux espaces, celui du bas et celui du haut, au cours des deux actes : notamment au deuxième acte,

ce sont les membres du quatuor Schécézig qui frappent au plafond alors qu'ils entendent leur propre répétition musicale reprise par le quatuor Parkinson et ce n'est qu'à la fin de la pièce que les deux quatuors jouent ensemble le même opus 133 de Beethoven, opérant ainsi une sorte de concordance entre les « différentes répétitions ».

Une relativité du temps (Albert Einstein) dans un référentiel qui voyage ?

→ **De la même manière, on pourra faire un relevé des indications portant sur les marques du temps dans ce que disent les personnages.**

Au début de l'action, Camoens nous dit l'heure : « Il est vingt et une heures ! Il est neuf heures du soir » ; nous apprenons que ses collègues ont pris du retard et que le quatuor prépare le concert de « demain soir ». À la scène II : « Il est neuf un quart » mais Camoens prétend qu'il est dans l'auditorium depuis une heure et demie. Dislocation de la simultanéité : « Dans ce pays aucun wagon n'arrive à la même heure » (p. 18) ...

Au second acte, Camoens annonce : « À longtermes rouler le climat nécessairement change » (p. 77). Le quatuor voyage dans l'espace, même si le décor reste fixe, et aussi dans le temps ; Bettina est en robe de chambre, elle bâille. Le temps semble, au cours de l'acte II, avancer ou s'arrêter, comme la musique et le voyage qui marquent des pauses et qui reprennent. Après de longues digressions dialogiques, Tirribuyenborg, après avoir été « déligoté », va remettre l'action en marche, le véhicule stationne au fond de la mer, et l'air se raréfie. Dès lors le temps presse et se précipite vers la fin jusqu'à l'apothéose finale de l'entrée dans le jardin aux betteraves et peut-être dans un autre temps.

Un roman familial

« Camoens : On parle de musique, de fric, ou de paternité » (p. 95)

→ **Demander aux élèves de faire des recherches sur la biographie de Ludwig van Beethoven et les inviter à saisir comment cette référence biographique se met à jouer à plusieurs reprises dans la pièce :**

- Dans le récit de Milton, p. 29, à propos d'un certain Charlot qui renverrait au neveu de Beethoven, Karl, fils de son frère Karl et de Thérèse Reiss. Beethoven voulut s'occuper de l'éducation de ce neveu qui rata son

suicide à l'âge de dix-neuf ans. Il l'envoya dans l'armée « les cosmonautes ». Mais il renvoie aussi à Beethoven lui-même puisque ce Charlot aurait été le fils de la « veuve de Béthoire, le cuisinier du Zob-Saint-Michel », de Marie-Madeleine, « cette espèce de traînée » (la mère de Beethoven, Maria Magdalena, était veuve et fille d'un chef cuisinier, Joseph).

Ce discours sera repris par Guillaume lorsqu'il se prendra pour Beethoven. Dans

la tirade p. 98-99, Guillaume évoque les faits suivants : à la suite d'une querelle avec son frère Johann qui ne voulait pas nommer Karl son légataire, Beethoven rentre à Vienne où il tombe malade ; son neveu oublie de lui chercher un médecin ; atteint d'hydropisie, il subit plusieurs opérations avant de mourir dans la *Schwartspanierstrasse* (la rue du panier noir) le 26 mars 1827, peu après cinq

heures, pendant un orage. (Voir Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, écrite en 1903, mentionnée par Guillaume lui-même, p. 98).

- Angélique, sorte de femme « statuette » et « élastique », se verra attribuer presque tous les noms de femmes ayant un rapport avec Beethoven, de la mère aux femmes amoureuses du compositeur.

Le plaisir des jeux avec la langue

« *Qui lulu qui l'eût dit !* » (Milton, p. 16) ou « *Vertiges de la langue* », « *Écllosion de mots* »

Il y a un plaisir d'enfance, un étonnement premier devant les jeux avec la langue et les mots, mais ce burlesque langagier se situe entre le sourire et le soupir.

→ **Inviter les élèves à relever des expressions ou des tournures drôles ou insolites puis à s'interroger sur les procédés textuels et poétiques :**

- la mise en valeur de la matière sonore, allitération et assonance : « qui lulu qui l'eût dit ! », « À la maison de la Culture de Croûton Vieille Ville, tout se passe sur les paliers d'un interminable escalier en spirale » (p. 20). On sera sensible aux onomatopées : par exemple « Bim, bididim, bim bididim » (p. 13), « Des eclirs ! Plouic, plouic, et bouic ! voyez moucheux » (p. 45).
- les jeux de mots : « Popom, popom ! C'est le dos de la sole. Sol, sol, sol do, c'est une quarte ! Nous nageons en pleine musique » (p. 78).

Au début de l'acte II, la salle de musique s'est transformée en sous-marin ce qui fait apparaître dans les répliques des couples de mots paronymiques entre le lexique musical, le lexique marin, les poissons et même le lexique culinaire : « Rendez-moi la clé de la sole... » « Puis-je goûter à cette boîte de sole ? » « Boîte de sole extra-plate, luth aplati ou de la lotte en plaque... » « La sole a cet avantage de n'être jamais seule. » « Les arêtes vous arrêtent. » « À la quarte. – Une sole à la carte ? » (p. 78).

Propositions de lecture

L'ouverture sur le ciel

p. 115 jusqu'à la fin

Essayer de donner aux quatre personnages du quatuor un parti pris vocal, comme par exemple : une voix sourde et un ton bougonnant, pour Camoens, une voix aiguë et un ton revendicatif pour Milton, une voix

- le non-sens : par exemple p. 66, le dialogue entre Guillaume, Camoens et Milton : « Le bouda est une monnaie structurellement religieuse. Faut le faire. Et malheureusement folklorique. » ; p. 66, encore : « Je sors toujours quand je ne peux pas sortir. » ; Milton, p. 90-91, et toute sa tirade sur son être violon.

- les détournements de proverbes ou d'expressions :

- Tirribuyenberg : « À bon chat, bon rat, qui se reverra vivra. » (p. 61)

- Camoens : « Ça m'enlève un véritable violoncelle du pied. » (p. 68)

- Milton : « Tu bois donc tu crées » (p. 102)

- les mots valises : « Clavir », issu de *clavier* et de *navire*

- les évidences : « Un quatuor, ça se répète à quatre » « Un escalier, moi ça m'est égal qu'il descende, ça ne m'empêche pas de le monter. »

- les trouvailles poétiques : Camoens « À ma montre, ma nuit est tombée. » (p. 34) ;

- Milton : « C'est que je n'ai pas été payé depuis Chienne Dingue, tu sais. » (p. 66) et toute sa tirade sur les cathédrales (p. 101).

Mais le point d'orgue de ces jeux verbaux culmine dans le sabir de Tirribuyenberg et particulièrement la tirade finale dans laquelle le lexique propre à la musique est utilisé pour décrire le pilotage d'un astronef.

forte avec une attaque franche comme un aboiement pour Guillaume, Angélique n'intervenant quasiment pas sinon sur une note rieuse. Une voix joviale, chantante et de bonimenteur pour Tirribuyenberg.

La fierté de l'altiste-soliste, Angélique

la quête d'un homme, un vrai et de l'alto comme d'une arme

De : *Angélique* : « C'est avec ta maman que tu fais de la musique » (p. 92) jusqu'à *Angélique* : « [...] lequel des quatre ? » (p. 95).

Dans ce passage Tirribuyenborg n'intervient que pour demander si quelqu'un aurait vu sa

« boîte de navigation ».

Angélique règle son compte à chacun des personnages : il serait intéressant de faire varier la tonalité de sa voix : constats, provocation, défi, emphase, etc.

PISTES D'ÉCRITURE

Jeux avec la langue et l'angoisse

« La LANGOUSTE, donc, habite dans les ANGLÉS. La LANGUE, elle, habite dans la cavité buccale, du côté de l'ANGINE, dangereusement ! au bord du précipice toujours vertigineux de la gorge ; cavité sujette à des étranglements, parfois, qui pour un peu la déglutiraient, cette LANGUE, si agile pourtant que c'est en vain qu'on voudrait lui reconnaître une forme permanente... La LANGUE et la LANGOUSTE ont cette vocation commune de vivre à l'étroit, dans l'ANGUS LOCUS des Latins ; traduisons le lieu de l'ANGOISSE. »

Réponse à une enquête sur le langage dans Robert Benayoun, « *Les dingues du non-sens* », éd. Virgule.

→ Inviter les élèves à produire à leur tour des créations verbales :

- soit locales, en effectuant des détournements de sens ou des rapprochements insolites comme par exemple « un fer à friser la catastrophe, une machine à laver les injures, un marteau à clouer le bec, etc. », ou en parlant d'expressions familières pour créer des effets inattendus comme par exemple « Quand on rase les murs on récolte des oreilles ! Pourquoi ? Parce que les murs ont des oreilles ! ».

- soit plus globales, en essayant de rapprocher deux champs lexicaux. Par exemple, faire un inventaire de termes de machines technologiques avec des termes corporels. Nous pensons ici d'ailleurs à l'un des sketches d'Harold Pinter : « *Crise à l'usine* ». (voir *Dix sketches*, éd. Gallimard, 1971).

Mais dans la pièce, un thème et ses variations reviennent inépuissablement : celui de la boîte dont l'une des caractéristiques est l'idée de contenant comme le déclare Milton : « Des boîtes, rien que des boîtes, et nous-mêmes en boîtes » (p. 72) mais l'un des exemples le plus frappant est celui du buste en bronze de Beethoven.

Le contenant s'élargit de l'endroit où ils se trouvent : « Cette petite boîte bien chaude où nous sommes, sans même une fenêtre par où la foudre entrerait... » (p. 24), à la

plaisanterie d'un emboîtement gigogne : « Si on me met en boîte, cette boîte, je la mets dans ma boîte à moi... », à la musique : « On nous conserve bien dans un étui à violon en bois » (p. 79), à l'alimentaire : « Boîte de sole extra-plate » (p. 78).

Pour Wilkinson « le thème de la boîte s'articule avec des catégories sémiologiques majeures, vide / plein, inerte / vivant : vide dans le cas d'un œuf chinois qui « s'est vidé de soi-même », inerte dans le cas des piles à l'intérieur du magnétophone que contient « le violon vivant » de Milton. Dans la même séquence (p. 26-33), c'est le sémème *bébé mort* qui se dégage des confusions multiples du récit de Charlot, rattachant le contenu vide à la mort intérieure, ce qui serait aussi le sort du quatuor puisque, selon Milton, la présence de Camoens et de lui-même égale « nous moins deux ».

L'une des significations premières de la mise en abyme tournerait autour de l'expression « être dans la musique » mais cette mise en abyme pourrait aussi servir la contestation de l'identité des personnages.

→ Inviter les élèves à écrire une quinzaine de répliques entre des personnages placés dans une situation d'enfermement (salle d'attente, labyrinthe, panne dans une cage d'ascenseurs...) et qui finissent par se demander où ils sont et s'ils sont encore vraiment vivants.

Rebonds et résonances

Au théâtre

sur des spectacles provocateurs :

Alfred Jarry, *Ubu Roi*, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 2002.

Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, éd. Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000.

sur le jeu avec la langue et la drôlerie :

Jean Tardieu, *Comédie du langage* (reprises de dialogues divers de 1949-1987), éd. Gallimard, coll. « Folio », 1987.

Harold Pinter, *Dix sketches*, éd. Gallimard, coll. « Du monde entier », 1979, (se trouve à la suite de la pièce *No man's land*).

Jean-Michel Ribes, *Il faut que le sycomore coule*, éd. Actes sud, 1971.

Eugène Ionesco, *Exercices de conversations pour étudiants américains*, éd. Gallimard, coll. « Pléiade ».

sur l'aspect d'une solitude asociale dérisoire à la fois drôle et cruelle dans des espaces raréfiés :

Eugène Ionesco, *Les Chaises*, éd. Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1996.

Le roi se meurt, éd. Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1997.

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, 1952.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Académie de Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil,
directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier

Danielle GIRARD
Jean-Louis CABET

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Sylvie GROUSSET DAMBRE
Avec la collaboration de Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages

Eric GUERRIER

Photos

Jacques SASSIER © Gallimard

Croquis

Jean-Marc STEHLÉ et Arielle CHANTY
© Théâtre du Rond-Point / CRDP de Paris

Remerciements à Gallimard pour nous avoir autorisés
à reproduire la première de couverture de *Le Jardin aux betteraves*.

© Tous droits réservés.

Remerciements à l'équipe artistique du spectacle et au service des publics du Théâtre du Rond-Point.

Pour inscrire vos classes à une représentation :

Joëlle WATTEAU
01.44.95.98.27

j.watteau@theatredurondpoint.fr

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr/>, rubrique Arts & Culture - Dossiers,
des documents complémentaires et les dossiers précédents