

La Tête vide

d'après Raymond Guérin
mise en scène Gilles Chabrier

du 27 au 31 janvier à 20 h

L'Usine

dossier d'information

- 04 Présentation
- 05 Projet et intentions scénographiques
- 06 Interview de Gilles Chabrier
Éléments du spectacle
- 09 Éléments biographiques
- 11 Ouverture pour une réflexion
- 14 Les coulisses de La Comédie
- 15 Les coulisses de *La Tête vide*

La Tête vide

d'après Raymond Guérin
mise en scène Gilles Chabrier

chef opérateur Pierre Grange
création lumière Hubert Arnaud
création son François Chabrier
collaboration artistique et vidéo Bertrand Saugier
assistant à la mise en scène Nicolas Zlatoff
chargée de production Aurélie Maurier

avec
sur le plateau
Eric Challier *Claude Pellegrin*
Muriel Coadou *Hélène Bourchenin*
Nathalie Ortega *Albertine Daquin*
Christian Scelles *Louis Bourchenin*

à l'écran
Stéphane Bernard *Victor Barcenas*
Christine Berthier *Adèle Morfain*
Louis Bonnet *Anselme Sablonet*
Yves Bressiant *Maximin Labertrandie*
Émilie Capliez *Léa Lucas*
Claudine Charreyre *Suzanne Barcenas*
Josiane Carle *Mme Pellegrin*
Anne Ferret *Lise Cardin*
Baptiste Guiton *Emmanuel Chicoine*
Jean-Pierre Laurent *Cyprien Sagelet*
Anne Raymond *Yvonne Tonnellier*
Jeanne Vimal *Marie Laustriat*
Les enfants
Victor et Samuel Bernard, Adèle Chabrier, Camille Koenig *Georges, Édouard, Françoise et Angèle Barcenas*
Colin Chabrier *Michel Tonnellier*

maquillage Mélusine Rolle et Aurore Lafaye

coproduction
La Comédie de Saint-Étienne – centre dramatique national / Collectif 7

La Tête vide est publié aux éditions L'imaginaire/Gallimard

création
le 27 janvier 2009 à La Comédie de Saint-Étienne

représentations
du 27 au 31 janvier 2009 à 20 h
à L'Usine La Comédie de Saint-Étienne



La fable

Au lieu dit La Tourbière, on découvre un matin les deux corps nus et enlacés de Suzanne Barcenas et Gustave Tonnellier. Crime ou suicide ? Ça jase au village... Qui aurait pu se douter que ces deux êtres « sans histoire » vivaient une passion adultère ? Madame Barcenas n'était-elle pas une épouse idéale dans une famille parfaite ? A moins que... L'enquête commence ! Et plus on avance de découverte en surprise, plus se creuse l'énigme des êtres...

Claude Pellegrin, écrivain, critique d'art, archéologue et propriétaire du lieu-dit « La Tourbière » où s'est déroulé le double meurtre/suicide, convie ses amis : Louis Bourchenin, rédacteur en chef de « l'éveil républicain », sa femme Hélène, la doctoresse Albertine Daquin, ainsi que le public, à se questionner, en sa compagnie, à propos des motivations des principaux protagonistes de l'affaire.

À partir de l'acte fondateur qu'est la découverte des deux cadavres, Claude Pellegrin, en archéologue des relations humaines, et avec l'aide de ses hôtes, va partir en quête d'une vérité de l'individu.

En se déplaçant au gré des témoignages et des confidences, son point de vue (la vérité) va changer, il va être amené à chaque fois à reconsidérer sa perception de l'histoire. Vérité qui va s'avérer rapidement insaisissable puisqu'elle ne pourra être perçue que de façon parcellaire, ou du moins que dans les oscillations des pensées qui l'entourent.

Où l'on s'aperçoit que chacun produit sa propre vérité à propos d'un fait donné.

Qui est Victor Barcenas ? Un mari cocu, bafoué, qui, sachant qu'il a épousé une femme indigne, essaye malgré tout de maintenir debout son ménage en reportant son affection sur ses enfants ?

Ou un mari toujours cocu, sans doute, mais qui ne l'a pas volé ; un mari jaloux, grippe-sous, tyrannique, violent et cynique ; bref, un mari pour lequel on ne peut avoir que du mépris ?

Pourquoi Suzanne Barcenas, qui affectait de tels sentiments de répulsion à l'égard de son mari, acceptait-elle ces si fréquents rapprochements sexuels avec celui-ci ?

Qu'il y avait-il d'empoisonné en elle, de vénéneux pour ensorceler Gustave Tonnellier, pour qu'au-delà de la vie même, ses sortilèges agissent ?

Quel a été le mobile du crime, et quels ont été les ultimes soliloques du « criminel » ?

Voici quelques questions qui seront soulevées lors de la soirée organisée par Claude Pellegrin.

Dans un dispositif scénique quadri-frontal, installé autour de l'espace de jeu, entouré par des mosaïques d'images donnant accès à d'autres points de vue, nous proposerons au public un espace, un jeu, un « cluedo cubiste », où il pourra à son tour participer à l'infini jeu des interrogations et au récit exquis des interprétations, où il pourra se réapproprier le flux de l'histoire. Gilles Chabrier

Le roman de Raymond Guérin

C'est une structure atypique que celle du roman *La Tête vide* ; composé de trois parties bien distinctes, nous allons ici aborder cette mise en forme particulière afin de tenter de mieux comprendre l'œuvre.

La première cote*, intitulée « Information », est constituée du procès-verbal effectué par la gendarmerie sur le meurtre de Suzanne Barcenas et le suicide de Gustave Tonnellier. Les faits sont donc exposés d'entrée au lecteur, qui est ainsi informé de la situation. Le rapport médical du médecin légiste donne encore davantage de détails sur les circonstances du drame. Cette première partie est complétée par les dépositions des témoins ; c'est à dire les conjoints respectifs des deux personnes retrouvées mortes, de leur famille, entourage et amis. Un autre point de vue s'offre alors au lecteur et une véritable discussion sur ce qu'est la « vérité » peut s'amorcer. Le rapport du juge d'instruction vient clore cette première cote.

La seconde, « Renseignements », contient toutes les lettres de Gustave Tonnellier à sa maîtresse. On le découvre alors sous un autre jour, non plus affable et raisonnable comme le décrit son entourage, mais jaloux et possessif, nourrissant une véritable passion pour Suzanne Barcenas. Qui donc est le véritable Gustave Tonnellier ?

Le « journal de Claude Pellegrin » compose la dernière partie du roman de Raymond Guérin. Propriétaire du terrain où s'est déroulé le crime, il va essayer d'y voir plus clair en relatant divers éléments jour après jour, en faisant part de ses impressions et de son ressenti. Son implication personnelle ne fait nul doute, et chaque personnage touché de près ou de loin par cette double disparition fera l'objet d'une enquête approfondie. Y verra-t-on plus clair pour autant ?

Grâce à cette structure « progressive », le lecteur part du plus factuel pour aller vers le plus intime, vers le petit détail qui ne doit pas échapper à l'enquête sous peine de cacher la vérité. Mais quelle vérité ? Quel point de vue sera le bon, celui qui fera la lumière sur cette affaire ?

C'est ce que Gilles Chabrier propose de discuter dans cette mise en scène de *La Tête vide*, adaptation du roman éponyme de Raymond Guérin.

Clémence Grenapin

* marque pour classer, repérer les éléments.

Plus on avance de découverte en surprise, plus se creuse l'énigme des êtres...

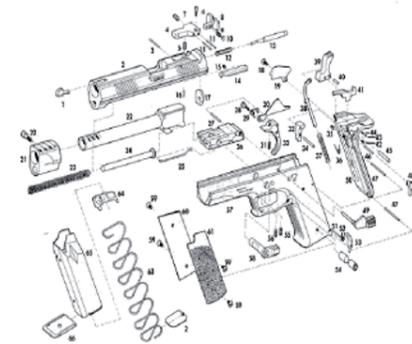
Plus on essaiera de décortiquer le sujet, de le fragmenter, plus la vision deviendra parcellaire, et moins il sera possible d'en percevoir la vérité, mais les vérités.

Étude vidéo-cubiste d'une passion

À partir de la structure même du livre de Raymond Guérin, qui est plus une accumulation de données autour d'un fait X (le meurtre-suicide de Suzanne et Victor) qu'un roman « traditionnel », nous allons construire un espace cubiste où nous abandonnerons l'unicité de point de vue du « motif », celui des personnalités des protagonistes ou celui des faits même, pour en introduire de multiples, sous des angles divers, juxtaposés ou enchevêtrés dans une même perception.

La scénographie, outil pour analyser la perception du réel, outil à fragmenter l'histoire en une multiplicité de facettes, projetées sur un même plan, où le public pourra exercer son « art de l'assemblage », pour se forger à son tour son propre point de vue. Plus on donnera d'informations sur le sujet, plus il disparaîtra, plus on essaiera de le montrer sous toutes ses faces, moins il sera lisible, plus il se dissoudra dans l'impression, l'émotion. Plus on essaiera de le décortiquer, de le fragmenter, plus la vision deviendra parcellaire, moins il sera possible d'en percevoir la vérité, mais les vérités.

Si je me déplace en observant le sujet ou si j'écoute la description de mon voisin, ma croyance en l'objet vacille, se fissure, et il m'est forcé de voir qu'une autre perception existe.



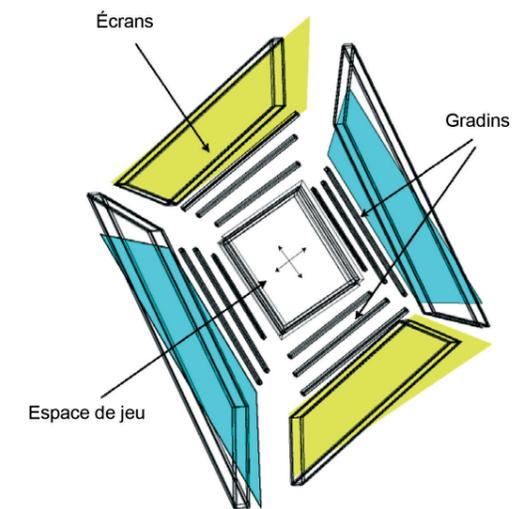
Installation scénique

Le dispositif scénique sera composé de quatre écrans (tulle) entourant le public, lui-même installé autour d'un espace de jeu où les quatre acteurs débattront sur les motivations des principaux personnages, en étayant leurs propos à l'aide d'images projetées, animées ou fixes, en une mosaïque permanente (témoignages filmés ou enregistrés, photos de lieux, de paysages, lettres enregistrées ou photographiées, bandes son, etc.), de jeux de rôles reconstituant certaines scènes supposées s'être

déroulées, de pièces à conviction et autres éléments du dossier. Le dispositif est un quadrilatère de 11 m x 11 m, avec installation du public à l'intérieur, sur quatre gradins (jauge : 130 personnes).

La scène, de 4 m x 4 m, d'une hauteur de 60 cm, est installée au centre. Les acteurs peuvent évoluer hors et sur ce « ring ». Quatre écrans (longueur 5 m ; hauteur 1,62 m) sont disposés sur chaque face du cube.

Quatre vidéoprojecteurs diffusent un flux d'images en mosaïque. Chacun des huit plans la composant peut, soit être sélectionné par les acteurs à partir du plateau ou interagir de façon autonome, soit être dépendant de l'action ou en influencer le cours, en fonction des impératifs du jeu et de la mise en scène.



Dispositif sonore

• partie filmée

Le paysage sonore sera traité comme une masse, où des samples, composés de sons extirpés des différentes parties filmées, se superposeront sans cesse, formant des voiles, qui viendront tour à tour révéler ou masquer le motif. Ce kaléidoscope sonore permettra au spectateur d'appréhender la complexité des points de vue dans toute sa profondeur.

• partie plateau

Une installation de micros permettra, comme pour la partie filmée, de reprendre les voix des acteurs, les sons produits par le jeu, permettant là aussi de les sampler et de produire un effet de couches sonores se juxtaposant ou se délitant, créant ainsi une partition de sens aux échos multiples.

Gilles, comment as-tu connu cette œuvre, et comment t'es venue l'idée de la porter sur une scène ?

C'est Louis Bonnet [comédien permanent à La Comédie de Saint-Étienne] qui m'a offert ce livre en 1999 pour la première de *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès que je jouais et qu'il avait mis en scène au Luxembourg. Je me sers d'ailleurs de cet exemplaire pour travailler, la dédicace est toujours là. Après lecture, nous en avons reparlé avec Louis, et nous pensions qu'il y avait peut-être matière pour un spectacle ; cette idée est restée dans un coin de ma tête. Je revenais régulièrement à la lecture de *La Tête vide*, cherchant comment aborder cet ouvrage, plus proche de l'accumulation (expertises médico-légales, lettres, témoignages...) que du roman classique.

Justement, de ce roman composite, comment as-tu tracé les lignes d'une adaptation, d'une mise en scène ?

D'abord j'étais fasciné par la charge érotique de l'œuvre, aussi médusé que Claude Pellegrin lorsqu'il contemple la « sculpture » que forment les corps des deux amants à l'instant de la métamorphose, dans la mort et le plaisir confondus, mais aussi par la structure même du livre qui appelle d'innombrables interprétations et lectures. Il m'a paru alors passionnant, à partir de cette mosaïque, de montrer les multiples modalités d'apparition d'une réalité, de chercher à déconstruire l'espace de la représentation en quantité de points de vue, pour mettre au jour l'artificialité et la dictature de la « volonté d'unification du réel ». Il m'a paru indispensable de travailler sur une scénographie quadri frontale qui permette ce type de perception diversifiée.

Éléments du spectacle

Extrait de texte

« Je lève la tête et vois Cyprien précipitamment me faire signe. Je m'avance, j'ouvre et là, tout de go, le voilà qui me déballe sa découverte. Le pauvre vieux, il en était encore tout retourné. Il s'exprimait de façon si incohérente, dans un tel bredouillis, que j'avais peine à le suivre, à le comprendre. Je l'avoue, je me suis d'abord figuré qu'il avait bu. Il aime bien lever le coude, à l'occasion. Puis, très vite, j'ai été pris à son jeu. Non, ce n'était pas là un ton d'ivrogne. Mais quoi ? Des cadavres à moins de huit cents mètres de mes murs ? N'étais-je pas, moi-même, victime d'une hallucination ? Je le pressai de me donner des précisions, des détails. Bref, je dus me rendre à l'évidence. Il devait dire vrai. Je lui fis me situer l'endroit et, pendant que j'y courais, mi-circonspect, mi-excité, je l'expédiai au bourg pour prévenir les gendarmes. Ah, je me souviendrai toujours du spectacle qui se présenta

De là, a découlé l'idée des films : vrais-faux reportages-témoignages des principaux observateurs de l'affaire, qui viendront là encore perturber et/ou enrichir la perception des spectateurs.

Une fois les films tournés, le travail de plateau, d'une certaine façon, ne se trouve-t-il pas « fermé » ?

Toute la difficulté de la mise en scène est d'intégrer les images au travail des comédiens sur le plateau et vice-versa. Jusqu'à quel point la vidéo est-elle un partenaire de jeu ? Un décor ? Une extrapolation mentale de ce qui se passe sur le plateau ? Un outil permettant de mettre à plat toutes les facettes d'une même histoire ? Jusqu'à quel point influe-t-elle sur le jeu des comédiens ? Comment est-elle autonome ou dépendante ? Quelles peuvent être les interactions entre les spectateurs, le plateau et la vidéo... ? Autant de questions que nous allons expérimenter en répétition à partir du 8 décembre prochain, mais aussi lors des représentations au contact du public. Tout le principe du spectacle étant une mise en questionnement du point de vue, du regard, du réel, une mise en doute de la « vérité » en une sorte de jam-session vidéo théâtrale, et cela ne peut se faire de façon linéaire. Il faut que, comme dans le « roman », les acteurs et le spectateur puissent faire des « allers-retours », puissent bâtir leur propre fable, qu'elle soit séquentielle ou elliptique. L'adaptation et le matériau vidéo se doivent donc d'être relativement souples, pour pouvoir jouer avec les blocs de textes, d'images et de sons, comme avec les pièces d'un puzzle.

Propos recueillis le 14 novembre 2008 par François Béchaud

bientôt à ma vue ! La mort ne m'a jamais été bien familière. J'étais trop jeune quand mon père est mort. De la mort de ma femme, non plus, je ne me suis guère instruit. Ma mère, mes sœurs entouraient son lit. De mon propre chef je pris la fuite de la chambre quand je sentis que le moment fatal approchait. On m'épargna, comme il se doit, la corvée rituelle de la toilette mortuaire et je ne revis Alice que parée et paisible dans sa robe de mariage. Il est banal de dire qu'elle semblait dormir mais, sur ce drap trop pâle, elle avait bien l'air d'une belle au bois dormant et mon chagrin fut si doux et si tendre que rien de morbide ne s'y mêla. Ce n'était pas une morte que je contemplais mais une jeune beauté dans l'innocence d'un sommeil enchanté dont il m'eût été facile, je l'imaginai, de la dépouvoir. Et ce n'est que lorsque je la sus dans la tombe et que je me mis à la chercher partout, en vain, dans cette maison

désormais trop vaste, que je commençai à réaliser l'affreuse pesanteur de son trépas.

Mais rien de comparable à la macabre vision qui m'attendait dans notre bois de la Tourbière ! Outre ce que la position des corps enlacés avait d'insolite en un tel lieu, en une telle saison, il y avait dans ce groupe, à jamais pétrifié, une rigidité si totale et si burlesque à la fois que j'eus comme un choc au cœur et que je manquai défaillir.

Il n'y avait pas jusqu'à la clarté livide du jour finissant qui n'ajoutât à l'étrangeté de la scène que j'avais sous les yeux. Je butai dans quelque chose. Je me baissai, tendis le bras et ramenai un sac de femme entr'ouvert. Je l'examinai un instant puis le rejetai dans l'herbe à l'endroit même où je l'avais trouvé.

Car la vue des corps me fascinait. Je m'approchai davantage. A les toucher. Et c'est alors que je fus pris d'une envie irrésistible. Avec un sentiment de culpabilité je lançai un regard soupçonneux à la ronde. Quelqu'un ne m'épiait-il pas derrière un arbre ? Non, j'étais bien seul. Un grand silence planait. J'avais une impression de solitude totale. Et, comme un coup de vent arrachait une plainte à la bruyère, je frissonnai. Alors, subitement, je mis mon dessein à exécution. Je m'accroupis près des cadavres et posai ma main sur la fesse nue de l'homme. C'était froid et dur comme du marbre avec, cependant, une élasticité quasiment prégnante. Mon toucher se transforma en caresse puis, en pression. J'essayai d'imprimer deux de mes doigts dans cette matière inerte. Je ne savais plus si c'était moi qui commandais à ma main ou ma main qui m'échappait. Je la maintins une seconde en suspens puis elle vint se coller contre la cuisse de la femme. Ainsi, elle descendit et remonta le long de cette cuisse morte, se plaqua enfin sur le ventre, sur cet étrange ventre mort... Je tremblais. Des visions de statues obscènes flottaient dans ma mémoire. Oui, ce devait être quelque groupe apocalyptique et monstrueux abandonné dans cette clairière par un diabolique statuaire.

Je finis par m'agenouiller pour contempler les visages de plus près. La nuit était maintenant tombée. Je frottai une allumette. A la lueur clignotante, je les reconnus. L'huissier de Louts, mon huissier ! Parbleu, c'était bien lui ! Et elle ? Elle, Mme Barcenas, la femme du fourreur ! Des gens que je voisinais de longue date. Lui, Tonnelier, je l'avais trois ou quatre fois utilisé pour régler des différends avec mes fermiers. Elle, je lui avais acheté un manteau de petit-gris, avant-guerre (c'était alors une fourrure très à la mode) pour l'anniversaire d'Alice. A part ça, je ne lui avais jamais parlé, mais je la saluais quand je la rencontrais dans la rue, car j'avais été plusieurs fois en rapport aussi avec son mari au Comité des Fêtes.

Médusé, combien de temps restai-je là à supputer sur leur compte ? La réputation de la femme à Barcenas était bien connue. On lui avait prêté déjà maintes aventures. J'en prenais et j'en laissais. En province les calomnies vont bon train. Pour ma part, la dame ne m'aurait pas déplu. J'avais même parfois

imaginé qu'elle devait avoir, en la voyant marcher d'un pas léger, des cuisses longues et satinées, ces mêmes cuisses mortes que je caressais à présent librement dans ce creux de La Tourbière. La salope ! Ce n'était donc pas une légende qu'elle avait la cuisse hospitalière ! Dans un éclair fugace, je la violai mentalement. Cela me fit songer à l'huissier. Ainsi donc, ce Tonnelier avait une maîtresse ! Et cette maîtresse n'était autre que la jolie Mme Barcenas ! Cette femme convoitée, il avait su, il avait osé la séduire ! Cette femme avait été à lui, à lui seul ! Il en avait joui ! Il l'avait tenue dans ses bras ! Qui aurait pu croire ? Lui si rogue, lui si intransigeant et si sévère ! Rien d'un Don Juan, pourtant ! Comme la vie se flattait de vous surprendre !...

Mais mon étonnement se doublait d'incertitude. Comment n'avais-je jamais croisé le couple dans les parages ? Il est vrai que je sors peu. Quand je descends au bourg, je passe toujours par la vigne pour rejoindre la route. Je vais rarement du côté de La Tourbière. Je n'aime pas ce coin de mon domaine. Je le trouve sinistre. Et j'ai même été souvent tenté de le vendre. Si je ne l'ai pas fait c'était non seulement parce qu'il me répugnait de morceler mes terres mais aussi parce que je me disais que, même vendue, La Tourbière ne cesserait pas pour ça d'exister et que j'en subirais toujours la présence. C'est bien le diable si je parcourais mon bois une fois l'an à l'époque des coupes. Pas tellement bizarre, par conséquent, que je n'aie jamais aperçu la Barcenas et son amant ! D'autant qu'ils ne devaient pas tenir à ce qu'on les voie ensemble. Pourtant, Cyprien m'a dit qu'il l'avait vue, elle. Je suppose qu'elle devait arriver par la route de la Margevine. Et lui, par la route de Louts. Quelle comédie ! »

Mais mon étonnement se doublait d'incertitude. Comment n'avais-je jamais croisé le couple dans les parages ?

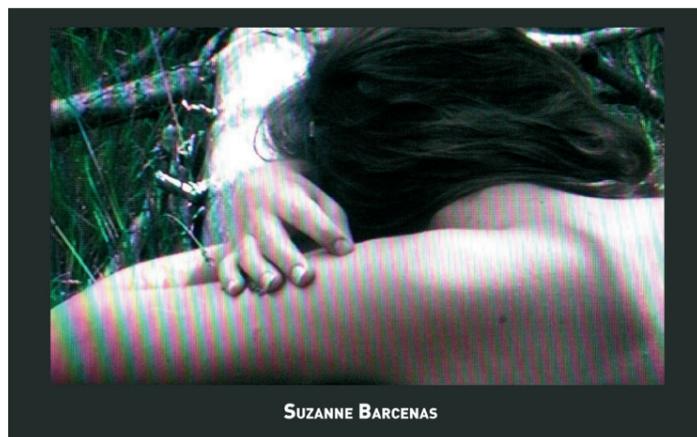
Il est vrai que je sors peu. Quand je descends au bourg, je passe toujours par la vigne pour rejoindre la route. Je vais rarement

Il n'y avait pas jusqu'à la clarté livide du jour finissant qui n'ajoutât à l'étrangeté de la scène que j'avais sous les yeux.

du côté de La Tourbière. Je n'aime pas ce coin de mon domaine. Je le trouve sinistre. Et j'ai même été souvent tenté de le vendre. Si je ne l'ai pas fait c'était non seulement parce qu'il me répugnait de morceler mes terres

mais aussi parce que je me disais que, même vendue, La Tourbière ne cesserait pas pour ça d'exister et que j'en subirais toujours la présence. C'est bien le diable si je parcourais mon bois une fois l'an à l'époque des coupes. Pas tellement bizarre, par conséquent, que je n'aie jamais aperçu la Barcenas et son amant ! D'autant qu'ils ne devaient pas tenir à ce qu'on les voie ensemble. Pourtant, Cyprien m'a dit qu'il l'avait vue, elle. Je suppose qu'elle devait arriver par la route de la Margevine. Et lui, par la route de Louts. Quelle comédie ! »

La Tête vide, « Journal de Claude Pellegrin », page 93 à 97



SUZANNE BARCENAS



CYPRIEN SAGELET



MARIE LAUSTRIAT (BONNE CHEZ VICTOR BARCENAS)



ANSELME SABLONET

Éléments biographiques

Raymond Guérin

Raymond Guérin est né en 1905 à Montparnasse, à la taverne Dumesnil, gérée par son père, à qui l'on apporta à trois heures du matin, parmi les consommateurs, le nouveau-né à admirer. Il a vécu à Paris jusqu'en 1914, et c'est en partie avec ses souvenirs de cette époque qu'il a écrit *Quand vient la fin*. Il fit ensuite ses études secondaires à Poitiers.

Puis il revint à Paris où son père lui fit faire des stages dans plusieurs grands palaces. C'est là qu'il a trouvé la matière de son roman *L'Apprenti*.

Raymond Guérin s'est ensuite installé comme agent d'assurances à Bordeaux. Après avoir été mobilisé en 1939, il est resté prisonnier dans un camp de représailles, dans le pays de Bade, et c'est de là qu'il a rapporté *Les Poulpes*.

Certaines de ses œuvres ont été adaptées au cinéma. *La Tête vide* aurait notamment inspiré François Truffaut pour son film *La Femme d'à côté*.

Raymond Guérin est mort en 1955.

Bibliographie

Zobain (Gallimard, 1936)

Quand vient la fin. Après la fin (Gallimard, 1941. Réédition collection L'imaginaire)

L'Apprenti (Gallimard, 1946. Réédition collection L'imaginaire)

La confession de Diogène (Gallimard, 1947. Réédition Le Passer, 1999)

La main passe ou si les mots sont usés (Editions du scorpion, 1947. Réédition la Bartavelle, 1997)

Un romancier dit son mot (Corrèa, 1948. Réédition la Bartavelle, 1997)

La Peau dure (Editions des artistes, 1948. Réédition la Bartavelle, 1997)

Parmi d'autres feux... (Gallimard, 1949. Réédition collection L'imaginaire)

Fragment testamentaire (Editions d'Art Vulc, 1950)

Du côté de chez Malaparte (La boîte à clous, 1950)

Empédocle (Gallimard, 1950)

La Tête vide (Gallimard, 1952. Réédition collection L'imaginaire)

Les Poulpes (Gallimard, 1953. Réédition le Tout sur le Tout, 1983.)

Le Pus de la plaie : journal de maladie (le Tout sur le Tout, 1983)

Le Temps de la sottise (Le dilettante, 1988)

Humeurs (Le dilettante, 1996)

Correspondance avec Henri Calet : 1938 – 1955 (Le dilettante, 2005)

Lettres à Sonia : 1939 – 1943 (Gallimard, 2005)

Retour de Barbarie (Finitude, 2005)

Représailles (Finitude, 2006)

À propos de Raymond Guérin

Une écriture à la violence rare, souvent cruelle, commandée par la volonté obsessionnelle de tout dire, jusqu'au plus cru.

Bernard Quiriny *Chronic'art*

Ecrivain autodidacte, se qualifiant lui-même de « mosaïste malhabile », Guérin se comparait volontiers à Arlequin, personnage de comédie italienne au costume cousu de pièces multicolores, dont il revendiquait l'inconstance comme un champ ouvert à tous les possibles, comme le signe de la liberté.

Phil Fax *Nouvelle revue moderne*

Les ouvrages de Guérin sont pour la plupart des romans d'éducation, et si la sexualité y est malade, dans le refoulement ou la démesure, c'est afin de prouver, sans ambiguïté aucune, que le seul apprentissage possible est celui de l'échec, de la dérision. Qu'ils choisissent l'ascétisme ou la débauche, que la maladie les libère ou les rende esclaves de leurs sens, lucides ou totalement aveugles, les personnages de cet univers romanesque découvrent que tout épanouissement révèle la flétrissure.

Bruno Curatolo

Le cochon a du style, mais on éprouve à le lire un plaisir qui n'est pas dénué de gêne. Il ne nous offre jamais un livre rassurant, sans rugosité. Au fil des pages, on tombe vite sur une erreur de perspective, une incongruité ou une obscurité qui mettent mal à l'aise. La lecture (...) de *La Tête vide* ne laisse pas intact. Il y a quelque chose qui ne va pas, qu'on cherche obscurément à comprendre après coup. [...] Guérin a cassé le moule, a toujours remis le titre en jeu (...). En outre, Guérin a payé son individualisme forcené, cette volonté de n'appartenir à aucune chapelle, à aucun réseau. (...) L'être humain à besoin de classer, de poser des étiquettes, et Guérin est insaisissable.

Jean-Paul Kauffman

Gilles Chabrier

Issu de l'École de La Comédie de Saint-Étienne, Gilles Chabrier met en scène, avec la compagnie Le Rouge des phlox, *Escorial* de Michel de Ghelderode et *La Waldstein* de Jacques-Pierre Amette, au Théâtre du Rond-point à Valréas, puis au Théâtre du Tourtour à Paris. Pour la salle Gérard Philipe de Villeurbanne, il monte *Isma* de Nathalie Sarraute et *Décadence* de Steven Berkoff, repris dans la programmation Backstage de La Comédie de Saint-Étienne.

Après avoir rejoint Collectif 7, il crée *Ce doit être tentant d'être Dieu* d'après *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, *performance pour un acteur et dix Revox* (magnétophones enregistreurs). En tant que comédien, il joue à La Comédie de Saint-Étienne sous la direction de Daniel Benoin dans *Roméo et Juliette* où il tient le rôle de Mercutio, dans *Maître Puntilla et son valet Matti* où il joue Matti, ainsi que dans *Top Dogs* au Théâtre National de Chaillot, et *Oublier* à la Comédie-Française.

Il travaille avec Philippe Vincent (compagnie Scènes) dans *La Mission*, *Homme pour homme*, *Waiting for Richard*, *Titus Andronicus*, programmé au Festival d'Avignon en 2001, et *Tout est au possible...* avec Laurent Fréchuret sur *Haute surveillance*, Gilles Chavasieux dans *Têtes rondes et têtes pointues*, etc.

En 1999 et 2000, il collabore avec le Théâtre des Capucins au Luxembourg pour les créations de *Roberto Zucco*, *La Traversée de l'hiver* et *Quadrille*. Il participe aussi au projet *Caravanes*, mis en place par la compagnie Travelling Théâtre autour des gens du voyage, à Saint-Étienne.

Avec Collectif 7, il joue dans *L'Échange* de Paul Claudel et dans *La Mouette*, mis en scène par Vincent Roumagnac au Théâtre de la Croix-Rousse, ainsi que dans *Viens*, mis en scène par Muriel Coadou.

Au cinéma, il joue pour Jean-Pierre Denis, Pierre Grange, Thomas Lilti, Gaël Morel, Eric Guirado. À la télévision pour Fabrice Gényestal, Denis Malleva, Fabrice Cazeneuve, Eric de Dadelsen...

Collectif 7

L'association Collectif 7 a été créée en octobre 2000 par Muriel Coadou, Paulo Correia et Frédéric de Goldfiem, tous trois issus de l'École de La Comédie de Saint-Étienne.

Après deux créations en coproduction avec La Comédie, Paulo Correia et Frédéric de Goldfiem partent pour le Théâtre National de Nice. Arrivent alors Gilles Chabrier, Nathalie Ortega et Vincent Roumagnac, également anciens élèves de l'École de La Comédie de Saint-Étienne.

Le Collectif 7 a à son actif une dizaine de créations, ainsi que des lectures et des mises en espace. Il intervient régulièrement auprès des amateurs et au sein du milieu scolaire.

La Tête vide de Raymond Guérin est mis en scène par Gilles Chabrier et interprété, entre autres, par les membres du Collectif 7, Muriel Coadou et Nathalie Ortega.

Ouverture pour une réflexion

Afin de prolonger le spectacle, l'équipe de La Comédie propose quelques thèmes de réflexion, dont certains sont ensuite développés et illustrés.

- Le cubisme
- Le roman
- Le droit et la justice
- La vérité
- La société et l'individu

Le cubisme

[...] abandon de l'unicité du point de vue du motif pour en introduire de multiples sous des angles divers [...]



Pablo Picasso, *Le guitariste*, 1910

Ce mouvement artistique, né au début du vingtième siècle, fait éclater les formes et se multiplier les points de vue, tout comme dans le roman de Raymond Guérin. Il nous paraissait ici intéressant de creuser davantage ce parallèle, afin de mieux comprendre comment une forme ou une vérité peut se distordre ou s'annuler selon l'angle choisi.

Le cubisme est sans doute le mouvement le plus décisif de l'histoire moderne. Héritant des recherches de Cézanne sur la création d'un espace pictural qui ne soit plus une simple imitation du réel, et des arts primitifs qui remettent en cause la tradition occidentale, le cubisme bouleverse la notion de représentation dans l'art. Comme le dit John Golding, historien de l'art et spécialiste de ce mouvement : « Le cubisme est un langage pictural absolument original, une façon d'aborder le monde totalement neuve, et une théorie esthétique conceptualisée. On comprend qu'il ait pu imprimer une nouvelle direction à toute la peinture moderne ».

Le mouvement cubiste comprend plusieurs étapes. Ses protagonistes conduisent d'abord une recherche qui pose la ques-

tion de l'unité de la toile et du traitement des volumes en deux dimensions. Cette première phase du cubisme, nommée Cubisme cézannien, se situe entre 1908 et 1910.

Une fois conquise l'autonomie du tableau, la question de l'espace se précise, pour devenir une sorte de déconstruction du processus perceptif. Cette étape, appelée Cubisme analytique, se poursuit jusqu'en 1912. Pablo Picasso et Georges Braque affirment avec le cubisme analytique une rupture avec la vision classique déjà entamée depuis quelques années. Ils abandonnent l'unicité du point de vue du motif pour en introduire de multiples sous des angles divers, juxtaposés ou enchevêtrés dans une même œuvre. Ils revendiquent l'éclatement de la forme et la confusion des points de vue.

Enfin, après avoir frôlé l'abstraction et l'hermétisme, les artistes réintroduisent des signes de lisibilité dans l'espace de la toile, des éléments issus du quotidien, des papiers et objets collés, orientant ainsi le cubisme vers une réflexion esthétique sur les différents niveaux de référence au réel. Cette dernière étape a été baptisée Cubisme synthétique.

Comme nous avons pu le remarquer dans ce dossier d'information, la structure du roman de Raymond Guérin est atypique. Mais qu'est-ce qu'un roman ? Qu'est-ce qui caractérise cette forme littéraire parmi les plus célèbres, et comment la reconnaître ?

Le texte romanesque est un récit de taille très variable mais assez long (ce qui le distingue de la nouvelle), écrit en prose depuis le douzième siècle, qui a pour objet la relation de situations et de faits présentés comme relevant de l'invention (même si l'auteur recherche souvent un effet de réel), ce qui le distingue du simple récit-transcription et du conte.

Le roman appartenant au genre narratif, on peut rendre compte de l'enchaînement plus ou moins complexe des événements d'un roman en établissant le schéma narratif de l'œuvre, et définir le principe général de l'action par le schéma actanciel qui expose les différents rôles présents dans le récit. On peut également définir le statut du narrateur (ou des narrateurs), distinct(s) de l'auteur, ainsi que les points de vue narratifs choisis et la structure chronologique de l'œuvre. Genre polymorphe, le roman exploite aussi bien les différents discours (direct, indirect, indirect libre), la description (cadre spatio-temporel, portraits) que le récit proprement dit (péripiéties), le commentaire ou l'expression poétique.

Le roman a été et est toujours l'objet de remises en questions, qu'il s'agisse par exemple de sa vanité et de son immoralité au dix-septième siècle, de la mise en cause de la psychologie avec le béhaviorisme*, de la notion même de personnage avec le nouveau roman, de l'éclatement de la narration (forme chorale avec la multiplication des narrateurs – perturbation de la chronologie...) ou de la séparation auteur/narrateur avec l'autofiction.

Le roman s'est progressivement installé depuis le seizième siècle comme un genre dominant dans la littérature occidentale, en corrélation avec le développement de la notion d'individu et une réflexion non religieuse sur le sens de la vie et de l'Histoire, ainsi qu'avec la généralisation de l'apprentissage de la lecture par l'école et la diffusion imprimée.

« Le roman n'a plus de cadre, il a envahi et dépossédé tous les autres genres. Comme la science, il est maître du monde. » (Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, 1881)

Sources : wikipedia.org et calma.qc.ca

* Conception selon laquelle la psychologie se réduit à la science du comportement.

Droit et justice

Les références judiciaires sont au cœur du roman de Raymond Guérin. Nous avons choisi ici d'approfondir certains termes, afin d'illustrer le processus juridique décrit dans *La Tête vide* et de comprendre l'importance de celui-ci dans la découverte de la « vérité ».

• la preuve

Une preuve est un argument étayé visant à établir une conclusion. Il existe deux types de preuves épistémologiquement considérées comme valides : les preuves basées sur la déduction, qui ont un caractère absolu ou certain pour autant que l'on respecte leurs hypothèses de départ, et les preuves basées sur l'induction, qui ne sont vraies qu'avec une certaine probabilité, dont l'estimation dépend des connaissances disponibles. La théorie des probabilités permet de démontrer que l'ajout de conditions à une preuve non certaine peut augmenter ou diminuer son niveau de confiance jusqu'à la certitude ou au rejet (l'ajout d'une pièce à un dossier juridique peut augmenter ou diminuer l'estimation de culpabilité et même la garantir ou la rejeter totalement), mais en aucun cas l'ajout de conditions à une preuve certaine ne peut changer son caractère certain. Si cela devait arriver, cela signifierait que la preuve n'était pas aussi certaine qu'on le pensait.

Source : wikipedia.org

Envisagée dans l'acception la plus globale du terme, la notion de preuve peut apparaître comme un procédé, ou une règle, par laquelle une hypothèse acquiert le statut d'évidence. Elle est une opération qui établit, de manière indubitable, la vérité d'une proposition, considérée d'abord comme douteuse et incertaine. En d'autres termes, indépendamment du contexte – scientifique, théologique, judiciaire – dans lequel elle intervient, on peut concevoir la preuve comme une procédure terminale de ratification destinée à substituer, définitivement, au doute et à la controverse dont une proposition ou un acte fait l'objet, la valeur de vérité et de certitude qui l'entérine. D'un point de vue général, celle-ci prend donc la forme d'un raisonnement, même si, relativement au champ à l'intérieur duquel elle exerce une fonction de vérification, elle peut s'associer à une présentation de fait, ou un témoignage. L'idée de preuve n'apparaît plus, dans ce contexte, comme un simple opérateur logique au même titre que les catégories de doute, de réfutation ou de certitude, mais plus précisément un recours, ou une référentiation à un ordre externe visant à justifier, et par conséquent à rendre opératoire le raisonnement qui l'accompagne. La spécification des modalités probatoires dépend précisément de la nature de ce recours, et du type de savoir mobilisé. C'est pourquoi, pratiquement, la fonction de la preuve est d'établir la vérité, c'est-à-dire de légitimer les présupposés théoriques autour desquels elle se construit.

Xavier Culot, à propos de *Justice et vérité* de Michel Foucault

• le témoin

Un témoin est une personne neutre qui témoigne en justice ; une personne qui a vu ou entendu une chose et qui pourrait donc attester de sa réalité.

Les témoins prêtent serment lors de leurs dépositions, sauf les enfants de moins de seize ans, les parents proches et les personnes interdites de droits civiques et de famille (ne peuvent être témoins les magistrats, les jurés et la partie civile).

Dans le cadre d'une information judiciaire, les témoins sont convoqués par le juge d'instruction par citation, ou par officier de police judiciaire, pour procéder à une audition ou à une confrontation. Si le témoin ne peut pas venir, il peut être entendu dans le cadre d'une commission rogatoire. S'il ne veut pas venir, il peut y être contraint par la force, après réquisition du procureur de la république, et le juge d'instruction peut prononcer en cas de refus une peine-amende. Un témoin à charge est un témoin dont le témoignage est en défaveur de l'accusé.

Source : wikipedia.org

• De l'enquête à la notion d'examen

Parmi les formes de véridiction définies par la pratique pénale, et dont on peut retrouver le fondement dans une politique administrative liée plus précisément à la pratique judiciaire, l'enquête peut apparaître comme une forme caractéristique de la recherche et de la reconstitution de la vérité. L'intégration des techniques d'enquête dans l'ordre juridique date approximativement du milieu du Moyen-âge, mais c'est au cours de l'époque ancienne que l'on peut percevoir plus profondément le point d'émergence de cette forme de reconnaissance de la vérité. Dans sa forme primitive, l'enquête est née au cœur même d'un contexte législatif de type théologico-judiciaire : en l'absence des critères rationnels de probation, ce sont les procédures traditionnelles et religieuses inspirées par les Poésies héroïques et les Tragédies mythiques de la haute Antiquité qui façonnent l'archétype des pratiques de juridiction. La poésie homérique est proprement représentative de ce processus. Le serment qui permet à Ménélas de rétablir la vérité, dans la mesure où il constitue un acte de foi, et par là même qu'il sollicite un système de croyance qui le rend légitime, comble totalement l'insuffisance que l'on accorde au regard sensible du témoin. Dans cette conjoncture, le serment a valeur d'aveu, et l'enquête, confortée par la divine approbation, privilégie le recours aux techniques rituelles, ou aux « épreuves » religieuses.

La tragédie de Sophocle constitue un autre point de formation des modalités grecques de l'enquête. La pièce est l'histoire d'une recherche de la vérité : c'est l'histoire d'un peuple qui, pour être lavé de la souillure dont il fait l'objet, entreprend de découvrir, par l'intermédiaire de techniques qui sont conformes aux pratiques judiciaires grecques, la vérité qui met en question la personne même du souverain. Le mécanisme de véridiction mis

en place dans la tragédie reprend le déplacement que l'on a pu observer précédemment chez Homère, entre le regard empirique des témoins, minoré et dévalorisé, et l'énonciation d'une vérité prophétique de type religieuse. Dès la première scène, en effet, la vérité est établie par l'Oracle, et Œdipe est d'ores et déjà impliqué dans le serment qu'il prononce publiquement. Il faudra, pour autant, attendre la fin de la pièce pour le voir se rendre maître, par le concours du témoignage de l'esclave, de la vérité terminale, qui assure finalement la concordance entre le souvenir du témoin et la prophétie pythique. Ce qui apparaît en ce sens chez Œdipe, c'est que le témoignage peut acquérir autant de crédit que le dire énigmatique des Dieux, que le discours du témoin ne peut exprimer autre chose qu'une actualisation de ce que la divinité avait déjà établi antérieurement. L'enquête qu'il met en œuvre s'achève ainsi dans la valorisation de la parole prophétique vis à vis de la procédure de reconnaissance sociale qui n'en constitue que la confirmation. [...]

Une fois établi le mécanisme spécifique par lequel on peut remarquer, avec la réhabilitation de l'enquête dans la seconde partie du Moyen-âge, une restructuration classique de la procédure pénale, il est possible de voir dans l'avènement moderne de la notion « d'examen » l'un des éléments constitutifs d'une nouvelle transformation des modalités probatoires. La complexification du système pénal liée à la restriction du champ d'incertitude subordonne l'arsenal judiciaire à une procédure « d'instruction » qui sollicite des techniques scientifiques résultant d'une institution extra-juridique. Par opposition au savoir relatif des témoins pris en compte dans le cadre de l'enquête, sous sa forme classique, le domaine de savoir auquel la procédure moderne d'examen se réfère, et par laquelle elle se struc-

le domaine de savoir auquel la procédure moderne d'examen se réfère, [...] est celui des sciences de l'observation

ture, est celui des sciences de l'observation, ou les sciences de l'homme, dont le champ d'expérience est fourni par la pratique politique, sociale et administrative de contrôle régulier et de surveillance établie à la fin du dix-huitième siècle. On peut perce-

voir l'humanisme lié à cette transformation chez des penseurs comme Bentham ou Beccaria : placer le regard universel de la raison au service de la justice humaine, afin de rompre avec la barbarie et l'archaïsme des modèles traditionnels de la véridiction religieuse. Psychologie, psychopathologie, et par extension criminologie, criminalistique, sociologie, clinique ; l'ensemble théorique des sciences humaines devient, à la période moderne, le regard empirique dont l'institution pénale a besoin pour fonder légitimement et pratiquement son régime de probation.

Xavier Culot, à propos de *Justice et vérité* de Michel Foucault

Les coulisses de La Comédie

Nous invitons les enseignants à faire découvrir à leurs élèves les techniques, les métiers, les espaces avec lesquels le spectacle vivant se fabrique. L'équipe chargée des relations avec le public de La Comédie vous accompagne tout au long de l'année pour faciliter ces rencontres (renseignement au 04 77 25 01 24).

Les dossiers d'information

Pour les spectacles suivants, ces dossiers d'une quinzaine de pages sont disponibles trois semaines avant la première représentation

Un sapin chez les Ivanov
L'Envolée
La Tête vide
Cet enfant
Le Triomphe de l'amour
Family Art
Et pourtant ce silence ne pouvait être vide

Les rencontres avant ou après les spectacles

Une personne de l'équipe artistique (comédien ou metteur en scène), accompagnée d'une personne chargée des relations avec le public de La Comédie, peut venir dans votre établissement pour vous aider à préparer la découverte du spectacle (deux classes maximum par rencontre).

Ces rencontres sont surtout proposées pour les productions et les coproductions de La Comédie. La rencontre doit être préparée par les élèves (lecture de la pièce et/ou du dossier).

Les répétitions publiques

Vous venez voir les comédiens en costumes de répétition débroussailler une scène ou figoler un passage du spectacle sous la houlette du metteur en scène. Vous assistez à une heure de travail au cours de laquelle le metteur en scène dirige les acteurs, leur donne des indications, leur propose des contraintes. Les mêmes fragments sont donc joués plusieurs fois devant vous ; ainsi, vous percevez l'évolution du travail de façon sensible. La répétition est toujours suivie d'un échange entre le public et l'équipe artistique. Pour les créations, des séances pour les scolaires peuvent être définies sur demande.

Les rencontres en bord de scène

À chaud, juste après la représentation, l'équipe artistique peut répondre aux questions des spectateurs. Une façon d'éclaircir certains passages qui seraient restés dans l'ombre ou de confier quelques secrets concernant les processus de création qui ont permis au spectacle d'aboutir.

Le Plaisir des sens

Quelques jours après la représentation, une personne attachée à l'équipe des relations publiques anime un atelier dans votre classe : elle aide les élèves à effectuer un travail de description et d'interprétation de la représentation (lecture de spectacle)

Les visites techniques de La Comédie

Découvrir l'architecture des bâtiments qui abritent La Comédie, se perdre dans des méandres de couloirs, passer sous la scène, observer le plateau depuis le gril à près de vingt mètres de hauteur, se mirer dans une loge de comédien, enfoncer la tête entre les milliers de costumes conservés sur place dans une odeur de naphthaline...

Nous vous accompagnons et vous donnons des explications au cours de cette déambulation insolite qui dure environ 1 h 15. En raison des nombreuses demandes qui nous sont faites, la visite de La Comédie est réservée aux groupes inscrits dans un parcours de découverte théâtrale.

La préparation des élèves et leur accueil à La Comédie

La Comédie de Saint-Etienne met tous ses moyens en oeuvre pour faciliter la préparation des élèves en amont des représentations. Elle compte cependant sur l'implication des enseignants pour apporter aux élèves tous les éléments nécessaires à la découverte agréable des spectacles (informations pédagogiques, codes élémentaires d'un comportement respectueux des artistes et de la représentation).

Afin d'apporter la plus grande attention à l'accueil des groupes scolaires (en matinée comme en soirée), La Comédie les invite à se présenter dans le hall d'accueil une demi-heure avant le début de la représentation. Chaque groupe d'une trentaine d'élèves est alors accueilli par une personne chargée des relations avec le public.

La documentation disponible à l'attention des publics scolaires

- Charte de la découverte du théâtre en groupe
- Les dossiers d'information
- Complément de visite du théâtre (histoire sommaire du théâtre et de La Comédie de Saint-Etienne, lexique des termes technique, environ 40 pages)

L'équipe chargée des relations avec les milieux éducatifs

- Bertrand Perret, secrétaire général adjoint
- Zizou Grangy, responsable des relations avec le public
- Clémence Grenapin, attachée au relations avec le public
- François Font, comédien permanent de la troupe de La Comédie

Les coulisses de *La Tête vide*

Pour en savoir plus...

Répétition publique

- samedi 17 janvier à 17 h à La Comédie de Saint-Étienne

Rencontres avec les comédiens du spectacle

- Rencontre en bord de scène, jeudi 29 janvier à l'issue de la représentation



La Comédie, c'est de la connaissance comestible



**La Comédie
de Saint-Étienne**
centre dramatique national

7, avenue Emile Loubet
42048 Saint-Etienne Cedex 1
04 77 25 01 24
www.lacomédie.fr