



LES DRAPS DE LIT

théâtre

édition établie, présentée et annotée par Laurent Demoulin

Jean-Philippe Toussaint
Cahier d'archives
2

LES DRAPS DE LIT

Pièce de théâtre de Jean-Philippe Toussaint
Texte établi par Laurent Demoulin et Isabelle Deleuse
Préface et notes rédigées par Laurent Demoulin
Couverture typographiée par Anna Toussaint
Édition électronique réalisée par Patrick Soquet

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

CAHIERS D'ARCHIVES # 1

www.jptoussaint.com

TABLE DES MATIÈRES

Préface

Toussaint dans de beaux draps

Laurent Demoulin

Notes sur l'édition du texte

Laurent Demoulin

Les Draps de lit

Pièce en deux actes

(mars 1982 - février 1983)

Jean-Philippe Toussaint

Acte I - Acte II

Préface

Toussaint dans de beaux draps

Laurent Demoulin

À Jacques Dubois

Présentation : le destin des *Draps de lit*

1985 : un jeune inconnu nommé Jean-Philippe Toussaint fait paraître aux éditions de Minuit un court roman, original, drôle et littéraire, qui rencontre à la fois un succès éditorial inattendu et un accueil critique très favorable : *La Salle de bain*.

Au risque de paraître très moral, l'on peut affirmer aujourd'hui que ce roman n'est pas tombé du ciel. Il n'a pas été dicté d'une seule voix dans l'allégresse et la spontanéité par les Muses à un jeune auteur aussi doué que désinvolte. Si le talent de Jean-Philippe Toussaint est indéniable, sa réussite est due, avant tout, à son travail d'orfèvre et *La Salle de bain*, roman traduit à ce jour en trente-cinq langues, ne constitue nullement ses premiers pas dans l'écriture. Six longues années d'apprentissage, parfois douloureuses, souvent obstinées, toujours riches d'enseignement, précèdent cette éclatante réussite.

De 1979 à 1983, Jean-Philippe Toussaint remet neuf fois sur le métier un roman qui lui tient particulièrement à cœur : *Échecs*, récit d'un tournoi d'échecs opposant deux protagonistes enfermés avec arbitre et public, durant des années, dans une même salle ^[1]. Entre deux versions de ce texte, le jeune auteur se consacre cependant à un autre roman, dont le manuscrit s'est entre-temps égaré. Le narrateur y demeure sans cesse au lit avec sa femme, tandis que, dans la même chambre, un autre lit accueille ses parents. Cette nouvelle tentative narrative n'aboutit pas en tant que telle, mais son principe est appelé à changer de forme : l'on y reconnaît déjà la trame de la pièce *Les Draps de lit*. D'ailleurs, dans la faible trace qui persiste de cette ébauche de roman au fond de la mémoire de Jean-Philippe Toussaint, il semble qu'y apparaisse déjà un groupe de peintres.

Pourquoi cette version romanesque des *Draps de lit* a-t-elle été abandonnée ? Sans doute parce qu'elle pose un problème épineux à l'apprenti romancier, dans la mesure où s'y laisse beaucoup trop clairement deviner l'ombre tutélaire de Samuel Beckett. Or, au sujet du maître irlandais, Toussaint confie, dans son essai *L'Urgence et la Patience* :

C'est la lecture la plus importante que j'ai faite dans ma vie. [...] Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett [...]. J'ai été au bout de cette impasse, j'ai connu une période d'abattement et de dépression. Cela a été une épreuve douloureuse, mais salutaire, j'ai dû me défaire de cette influence décisive, de ce regard terriblement lucide sur le monde, noir, pascalien, en même temps que porteur d'énergie et d'un humour triomphant. ^[2]

Peut-être est-ce de la version romanesque des *Draps de lit* dont il est question dans ce passage. Ce n'est pas certain : la mention « sans en être vraiment conscient » est étonnante à cet égard, tant la situation initiale du texte en question (le personnage qui demeure au lit) ressemble à un emprunt volontaire (par exemple de *Malone meurt*). Toujours est-il que Toussaint laisse de côté ce roman trop beckettien pour remettre, une fois de plus, *Échecs* sur le métier. Il en achève la dernière mouture, alors qu'il vit à Médea, en Algérie, où il officie comme professeur de français de 1982 à 1984, dans un « appartement de la Cité administrative d'Aïn d'Heb » ^[3]. C'est là aussi, que, tout en confiant *Échecs* aux éditeurs, il reprend le sujet de son roman beckettien, entre le mois de mars 1982 et celui de février 1983, pour en faire une pièce de théâtre... beckettienne, elle aussi, *Les Draps de lit*, qui est publié par voie électronique aujourd'hui ^[4].

Jean-Philippe Toussaint ne cherche ni à publier ni à faire jouer cette pièce, qu'il considère comme un exercice littéraire. Il s'y intéresse en effet uniquement à l'écriture théâtrale, notamment aux didascalies – comme par exemple à la mention « (Un temps) », qu'il emprunte à Beckett et qu'il n'envisage pas comme une véritable indication de scène adressée à de futurs acteurs, mais plutôt comme une pure forme. Aussi le fait même d'avoir achevé *Les Draps de lit* constitue-t-il à ses yeux un aboutissement en soi.

D'ailleurs, il a mieux à faire : à peine a-t-il fini sa pièce qu'il se lance, en septembre 1983, toujours à Médea, dans la rédaction de *La Salle de bain*...

Par la suite, en 1985, après la publication de son célèbre « premier » roman, Toussaint sort le dactylogramme des *Draps de lit* de ses tiroirs, en relit le texte et y apporte quelques corrections. Quelques années plus tard, en 1989, il y repense et songe à mettre la pièce en scène. Il va jusqu'à proposer le rôle du personnage intitulé « Moi » à Dominic Gould et celui du peintre à Tom Novembre, ce dernier ayant, entre-temps, interprété le narrateur de l'adaptation cinématographique de *La Salle de bain* réalisée par John Lvoff. Le directeur d'une salle parisienne est contacté également, mais le projet n'est guère poussé loin et n'aboutit pas ^[5].

C'est donc une œuvre peu lue et jamais interprétée sur les planches qui est livrée ici à la curiosité des lecteurs.

Statuts

Cette genèse, retracée ici essentiellement grâce aux souvenirs de Jean-Philippe Toussaint ^[6], comporte une contradiction apparente. Si la version romanesque des *Draps de lit* était trop influencée par Beckett, au point de plonger le jeune auteur dans les affres, et de le faire renoncer en chemin à son projet, en quoi le passage au théâtre se présente-t-il comme une solution ? Faire de ce début de roman une pièce ne permet pas, *a priori*, d'échapper à Beckett, puisque ce dernier est plus célèbre encore comme dramaturge que comme romancier. Qui plus est, Beckett n'a nullement été congédié de la version théâtrale des *Draps de lit* : il est à parier que nul ne trouvera ici d'intertextes issus des œuvres d'Anouilh, de Claudel ou de Giraudoux, alors que, spontanément, même celles et ceux qui l'ont peu fréquenté songeront à l'auteur d'*En attendant Godot*.

D'ailleurs, Toussaint a écrit deux autres pièces, très courtes, intitulées *Ni l'un ni l'autre* et *Rideau*, qu'il a envoyées, précisément, à Beckett. Il s'ensuit une anecdote plaisante qu'il conte dans *L'Urgence et la Patience* :

Au début des années 80, j'ai écrit une lettre à Samuel Beckett. Je lui expliquais que j'essayais d'écrire, j'ajoutais que je supposais qu'il devait être très sollicité par des inconnus et je lui proposais, plutôt que de lui demander son avis sur un de mes textes, de faire une partie d'échecs par correspondance, dont l'enjeu serait la lecture d'une pièce de théâtre que je venais d'écrire. Je gagnais, il lisait ma pièce, et me donnait son avis. Il gagnait, je relisais ma pièce à tête reposée. Je terminais ma lettre ainsi : « au cas où, 1. e4 ». Par retour du courrier, Samuel Beckett m'a répondu : « Les noirs abandonnent. Envoyez la pièce. Cordialement. Samuel Beckett. » Je lui ai envoyé la pièce, et une ou deux semaines plus tard, j'ai reçu un nouveau petit mot de sa main, il avait tenu sa promesse : il avait lu ma pièce et me conseillait d'abrégé certains passages. ^[7]

Dès lors se pose la question du statut des *Draps de lit*. Quel rôle joue cette pièce dans la formation littéraire de l'écrivain, alors qu'il s'agit de son dernier essai manqué avant sa première grande réussite ? Afin d'apporter une réponse provisoire à ces questions, nous examinerons la dette que *Les Draps de lit* semble avoir contractée à l'égard de Samuel Beckett ainsi que les liens qu'il est possible d'établir entre cette pièce et les romans de Jean-Philippe Toussaint.

Une (fin de) partie d'échecs avec Beckett ?

Jusqu'ici, cette préface se nourrit essentiellement d'informations récoltées lors d'un entretien avec Jean-Philippe Toussaint, à Bruxelles, le 15 août 2012. Nous allons à présent – pour des raisons d'ordre méthodologique – envisager le texte en lui-même, sans plus nous référer à la personne de leur auteur et hasarder des hypothèses de lecture, qui n'auront d'autres poids que celle des raisonnements qui les portent [\[8\]](#).

Notre hypothèse est la suivante : l'histoire des rapports de Toussaint à Beckett se joue en quatre temps. Première étape : durant les multiples phases de rédaction du roman *Échecs*, Toussaint aurait souffert d'une influence prégnante, mal digérée, écrasante et semi-consciente.

Deuxième étape : entre-temps, il se lance dans l'écriture du roman qui donnera lieu aux *Draps de lit* : là, il aurait affronté son modèle directement, de façon consciente, volontaire, comme on monte sur un ring de boxe, les poings serrés, ou comme on s'assied face à un échiquier, afin de se débarrasser définitivement de cette influence, d'en prendre acte, de la maîtriser. De transformer une faiblesse en force. Mais cela échoue : il ne parvient pas au bout de son projet, perd la partie d'échecs, et se retrouve *knock-out*. Il s'avère impossible de vaincre Beckett, de le dépasser, d'aller plus loin que lui dans la même voie. Toussaint laisse alors son roman en plan et reprend *Échecs*, sans parvenir pour autant à un résultat satisfaisant.

Il fait alors un pas de côté, reprend son thème le plus beckettien et en fait une pièce de théâtre. Pourquoi est-ce un pas de côté ? Parce que le Beckett qui l'obsède est le romancier, et non l'homme de théâtre. C'est en effet surtout la trilogie romanesque *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* qu'il évoque dans *L'Urgence et la Patience* [\[9\]](#). C'est la trilogie qui pèse sur *Échecs* et sur sa vision du monde.

Pour se débarrasser de Beckett, pour trouver le moyen, après Beckett, grâce à Beckett, d'écrire quand on l'a lu avec passion, il va sciemment, consciemment, volontairement, écrire à la façon du Beckett qui le concerne moins : le dramaturge.

Toussaint aurait donc composé une forme de pastiche sérieux, motivé par l'admiration et non par la moquerie, forme rare pratiquée notamment par Proust avec les récits « à la manière de » Balzac, de Flaubert ou des frères Goncourt de *L'Affaire Lemoine*. À partir d'un fond « à la Beckett » clairement posé, Jean-Philippe Toussaint aurait dégagé ainsi sa propre personnalité littéraire et sa singularité. La démarche n'est peut-être pas aussi étonnante qu'il y paraît : dans un autre domaine, le chanteur Dominique A note à ce sujet : « Étrangement, c'est parfois en voulant "faire comme", justement, qu'un artiste parvient à trouver une voie qui lui est propre. » [\[10\]](#)

Afin de mettre à l'épreuve cette hypothèse, qui demeurera invérifiable, revenons un moment à *Échecs*, ce roman dont Toussaint a écrit neuf versions entre 1979 et 1983. La marque de Beckett y est perceptible, mais fuyante, mouvante, noyée. Fuyante : elle se devine plus qu'elle ne se voit. Mouvante : ce n'est pas toujours le même Beckett qui se donne à lire entre les lignes d'*Échecs* – les premières versions se référant aux personnages clownesques du genre de Murphy ou de Molloy, les suivantes se rapprochant de l'abstraction fascinante de *L'Innommable*. Noyée : Beckett ne constitue certainement pas la seule influence remarquable d'*Échecs*. Le maître irlandais se partage en effet le terrain avec d'autres grandes peintures telles que Kafka, Sartre, Camus, Robbe-Grillet et, de façon moins nette, Nabokov.

Rien de tel en ce qui concerne *Les Draps de lit*. Beckett semble y constituer le seul intertexte [\[11\]](#). Il est visible et très stable. Bien plus, il semblerait qu'une pièce précise ait servi de modèle de départ : *Fin de partie* [\[12\]](#). Afin d'en juger, résumons brièvement les arguments respectifs des *Draps de lit* et de *Fin de partie*.

La pièce de Toussaint s'ouvre sur un espace très encombré, un des murs portant un tableau abstrait. Dans le premier acte, quatre personnages semblent contraints à l'immobilité : celui que les didascalies désignent sous le pronom « Moi », sa femme, son père et sa mère. Tous quatre sont en tenue de nuit et sont installés dans un lit. Quatre personnages circulent et sont, de fait, au service des quatre premiers : Pierre (frère de « Moi »), le peintre et ses deux « aides ». Pierre obéit aux ordres des membres de sa famille et quitte la pièce principale (et par conséquent la scène) pour se rendre dans une autre pièce, qui est à la fois sa chambre et la cuisine, où il va chercher ce dont les autres ont besoin. Quant au peintre et à ses acolytes, ils ont pour mission de repeindre les lieux, mais, durant tout le premier acte, ils ne font que préparer, très lentement, le terrain sans passer à l'action. Diverses conversations plus ou moins dérisoires sont engagées, certaines d'entre elles dégénérant en conflit entre la mère et le père. Quand s'ouvre le deuxième acte, la situation a évolué : le peintre et l'un de ses aides sont devenus immobiles également – l'autre aide ayant disparu – et Pierre est seul désormais à circuler selon les besoins ou les désirs des uns et des autres. Le père, malade ou moribond, ne prend pratiquement plus la parole. Les propos, à certains moments empreints de gravité, évoquent la fuite du temps.

Fin de partie présente également un espace unique, mais très dépouillé. Les murs portent également un tableau, qui est étrangement retourné. Hamm, le personnage principal, est immobilisé dans une chaise roulante, qu'il ne parvient pas à déplacer, et est, de surcroît, aveugle. Ses parents, plus immobiles encore que lui, sont présents également : ils sont enfermés chacun dans une poubelle, leur tête émergeant de temps en temps. Il n'est pas question d'un frère, mais le personnage de Clov joue à peu près le rôle tenu par Pierre dans la pièce de Toussaint : il va et vient de la scène à la cuisine et apporte divers objets que lui demande Hamm. Certaines répliques donnent à penser qu'il est le fils adoptif de celui-ci. Les conversations sont conflictuelles et le propos revient sans cesse au thème du néant, de la fin, de l'exténuation, de la mort.

Outre la ressemblance entre les canevas et les préoccupations existentielles, les deux textes se rencontrent sur certains détails précis : le plus récurrent est une notation qui peuple leurs didascalies respectives : « (*Un temps.*) ». Autre détail frappant : Hamm, au début de la pièce de Beckett, est recouvert d'un drap... auquel se réfère peut-être le drap de lit éponyme de celle de Toussaint. De part et d'autre, il est question d'escabeau, de tableau que l'on décroche, d'un baiser sur le front, d'une cuisine dans laquelle un personnage se retire. Le motif de la discussion pour savoir si un objet mécanique fonctionne n'est certes pas fréquent au théâtre : il est exploité dans les deux pièces (il s'agit d'une boussole chez Toussaint, d'un réveil chez Beckett). Des personnages semblent également passer d'un texte à l'autre : les peintres omniprésents de Toussaint sont peut-être appelés par ce souvenir de Hamm : « J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. » ^[13] Enfin et surtout, il est tout à fait frappant de trouver, des deux côtés, les personnages du père et de la mère.

Cette liste de points communs est trop longue pour être le fruit du hasard ou de l'inconscient ! Il est donc légitime de penser que Jean-Philippe Toussaint est allé ici, via le théâtre et via *Fin de partie*, jusqu'au bout de son penchant pour Samuel Beckett. Au-delà de cette limite, l'épigone peut se détacher de son mentor afin de savoir qui il est – ou plutôt (car l'on ne sait jamais tout à fait qui l'on est : « Être un homme cela veut dire ne jamais être soi-même » ^[14], disait Gombrowicz), il s'avère en mesure de construire sa personnalité d'écrivain.

Il y parvient ensuite par l'écriture de *La Salle de bain*, roman dont les influences non seulement redeviennent multiples, mais surtout se trouvent digérées, éloignées, recouvertes par l'originalité du texte ^[15]. Bien entendu, la frontière séparant les influences écrasant *Échecs* et celles qui soutiennent secrètement *La Salle de bain* est subtile : d'un certain point de vue, l'originalité est un mythe, tant la littérature est, depuis ses origines, intertextuelles. Mallarmé le soulignait : « Plus

ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée. » ^[16] Qui ne ressemble à personne ne ressemble à rien. Qui ressemble point par point à un autre n'existe pas. La bonne mesure de l'originalité et de l'influence est impossible à définir précisément : il s'agit d'une espèce de dialectique sans fin, qui ne peut se clore que par un paradoxe. Toujours est-il que, pour Toussaint, selon ses dires, le passage *d'Échecs* à *La Salle de bain* a consisté à quitter l'abstraction (héritée de Beckett) pour « parler de moi, du présent, de mon époque » ^[17]. Si le propos que nous venons de citer là est assez récent, il se base sur une phrase de *La Salle de bain*, qu'il prolonge, et qui faisait, implicitement, référence à l'auteur de *L'Innommable* : « Je devais prendre un risque, disais-je, les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. » ^[18] Les mots « vie abstraite » renvoyaient secrètement à *Échecs*, mais aussi au modèle qui sous-tendait ce texte, c'est-à-dire, on l'aura compris, à Beckett. Celui-ci n'est donc plus présent dans *La Salle de bain* que de façon subliminale, car Toussaint a réalisé entre-temps son travail de purge grâce au texte des *Draps de lit*.

Avant d'en revenir à notre pièce de théâtre, il est intéressant de souligner que c'est par le terme « abstraite » que Toussaint, en 1985, dans *La Salle de bain*, évoque subrepticement Beckett : pareille conception ne va pas de soi. Comme le remarque très justement Pascale Casanova dans un ouvrage datant de 1997, c'est « au nom de la profondeur et du pathos existentiel qu'il [Beckett] a été consacré et reconnu comme l'un des plus grands écrivains du siècle » ^[19]. La critique ajoute : « son invention de l'abstraction littéraire ne lui a jamais été vraiment reconnue. C'est sans doute pourquoi il est resté sans descendance : sa mise à mort du réalisme littéraire a été, au sens propre, inaperçue. » ^[20] Toussaint, en 1985, avait reconnu à sa façon la part abstraite de l'écriture de Samuel Beckett : et ce dernier compte, peut-être, tout de même, mine de rien, quelques descendants.

Construction d'une identité littéraire ?

Passé ce détour, revenons-en au texte des *Draps de lit*. Certes, comme nous l'avons répété, Toussaint y paie définitivement sa dette à Beckett et se trouve ainsi libéré au moment d'écrire *La Salle de bain*. Il convient toutefois de se demander si le jeune écrivain ne commence pas déjà, en sourdine, discrètement, au sein du texte même des *Draps de lit*, le travail de construction de son identité littéraire.

Il nous semble que oui. Sans doute le point d'amorce de cette construction se trouve-t-il dans la présence, très peu beckettienne, d'un « Moi » dans les didascalies. Un sujet s'est introduit dans le texte et il n'est pas près d'en sortir. Ce « Moi » présente divers points communs avec les narrateurs successifs des romans de Toussaint : il cultive un humour froid, il est obsédé par le temps qui passe et par la mort et il se montre volontiers misanthrope – tout en étant capable de tendresse pour quelques êtres choisis ^[21]. En outre, il présente de grandes facultés d'observation et de retrait. Sur ce dernier point, le « Moi » des *Draps de lit*, qui laisse volontiers la parole et la vedette aux autres personnages (principalement au père, à la mère et au peintre), est peut-être un ancêtre lointain du narrateur de *La Vérité sur Marie* que le récit laisse dans l'ombre durant de nombreuses pages au profit du personnage féminin éponyme.

Humours et angoisses

Un autre point crucial, par lequel Toussaint se dégage, dans *Les Draps de lit*, de Beckett tout en procédant de lui, est l'utilisation de l'humour. Là aussi, il s'agit d'une nuance subtile, car Beckett est, à bien des égards, un spécialiste en la matière : il est « porteur d'énergie et d'un humour triomphant », comme le déclare Toussaint dans le passage cité *supra*. Qui plus est, l'humour est

pluriel chez Beckett (comme chez Toussaint) et repose sur différents procédés. Dans l'étude qu'il a consacrée à l'écrivain irlandais, Ludovic Janvier note à cet égard : « Il serait vain de s'offrir ici le détail d'un dictionnaire de l'humour beckettien, qui innerve tant de pages et disperse dans une irrésistible drôlerie, comme dans *Watt*, chez Moran, ou la sérénité, comme chez Winnie, la monnaie des malheurs quotidiens. Des séries où s'enferme Watt aux jeux de mots joycieux où il pulvérise le langage, des calembours partout répandus à l'humour irlandais qui baigne *Tous ceux qui tombent*, de "l'histoire drôle" qu'on nous promet dans *En attendant Godot* à celle qu'on nous donne dans *Fin de partie*, des ravages de Molloy à ceux de Moran, des clowneries de Vladimir et Estragon aux indulgentes plaisanteries que se permet la sereine Winnie, on voit au travail, dans le plein corps du langage, l'allégresse massacrant, la distance amusée qui font de la tragédie une péripétie vue de Sirius, de l'existence un jeu détaillé de loin. » [\[22\]](#) À cette série de procédés, l'on pourrait ajouter, en se basant toujours uniquement sur *Fin de partie*, la parodie blasphématoire (« Léchez-vous les uns les autres ! » [\[23\]](#)), ou la grivoiserie [\[24\]](#).

Jean-Philippe Toussaint – que l'on considère son œuvre en général ou le cas particulier des *Draps de lit* – ne recourt pas tout à fait aux mêmes procédés. On relève dans ses textes assez peu de calembours proprement dits : il s'agit plutôt de jeux subtils sur les connotations des mots. Ainsi Toussaint produit-il volontiers de légers décalages de ton entre le propos et le vocabulaire utilisé, comme, dans *Les Draps de lit*, lorsque le père s'exprime avec une emphase excessive, au point d'user d'un subjonctif imparfait, alors qu'il n'est question que d'une table et que le dialogue demeure on ne peut plus prosaïque :

Pierre – On a des chaises.

Le peintre – Oui, il faudra bien ça.

Pierre – Mais elles sont fragiles. Ou la table. (*Se tournant vers le père.*) Éventuellement.

Le père – Je préférerais que l'on ne touchât pas à la table.

Le peintre – Je comprends très bien.

On ne trouvera guère de blasphèmes, de grossièreté, et pas plus d'« histoires drôles » dans *Les Draps de lit* [\[25\]](#). Par contre, de nombreux dialogues sont drôles à force d'être insignifiants, comme par exemple celui-ci :

Le peintre – Vous les avez faits vous-même ?

Pierre – Quoi ?

Le peintre – Les clichés.

Pierre – Non, je les ai découpés dans le catalogue.

Le peintre – Ce sont de très beaux tonneaux. Indiscutablement.

Pierre – Ils sont en chêne.

Le peintre – Du chêne oui. Un bois complet le chêne.

Ce dialogue en est à peine un – ce qui est un comble dans une pièce de théâtre –, tant les personnages semblent extérieurs aux propos qu'ils tiennent. Un pas de plus est franchi quand l'absence de communication repose sur un malentendu verbal :

Le père – L'aiguille quoi l'aiguille, l'aiguille indique toujours la même chose.

La mère – Évidemment elle indique toujours la même chose, elle indique toujours le Nord.

Il s'agit peut-être d'un jeu sur les mots, mais, réparti sur les deux répliques, il ne fonctionne pas

tout à fait de la même façon que les calembours, plus bruts, de Beckett.

Mais la grande différence entre l'humour de l'un et celui de l'autre ne tient pas aux procédés auxquels ils ont chacun recours. Plus fondamentalement, elle repose sur les *ethos* qu'ils produisent, ou, pour le dire de façon simple, sur les liens qui se nouent entre le rire et l'angoisse : chez les deux écrivains, ces deux affects s'articulent et conjuguent leurs effets. À ce sujet, Toussaint, lors d'un entretien, s'est d'ailleurs référé explicitement à une réplique de la pièce de Beckett envisagée ici : « [...] la difficulté de vivre [...] est toujours d'un grand ressort comique. "Rien n'est plus drôle que le malheur", dit un personnage de *Fin de partie* de Beckett » [\[26\]](#) Mais c'est de façons différentes que l'humour se marie à l'angoisse chez chacun des deux écrivains.

L'humour de Beckett naît d'un surcroît de désespoir : il surgit d'un au-delà de la cruauté, d'un au-delà de la souffrance, d'un au-delà de l'épuisement. C'est un ricanement salutaire produit par l'outrance de la douleur ou de la fatigue : le rire chez Beckett, déclare encore Janvier est un « [d]ébondement de toutes les énergies tendues contre le malheur, dans un spasme qui violente toute souffrance et la fait servir à ce bruit éphémère, brève gloire » [\[27\]](#). L'humour de Toussaint, dans *Les Draps de lit*, *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* ou *La Télévision*, est premier : il prend le devant de la scène. Quant à la noirceur du désespoir, elle vient ensuite, non au-delà, mais par derrière l'humour, comme par surprise. Dans *Les Draps de lit*, elle apparaît subitement, au deuxième acte, avec le motif du déclin brutal du père et elle s'exprime explicitement à travers diverses réflexions de Pierre ou du « Moi » au sujet du temps qui passe :

Moi – C'est sur les petits détails que l'on juge les grandes œuvres. Même en qualité négligeable, le Temps est dégradant. Regarde. (*Je montre la pomme à ma femme.*) Tu vois les traces de mes dents, là, dans la chair humide de la pomme, elles brunissent. Elles brunissent oui, prémices de sa ruine. Dans une heure, tous les endroits exposés, endroits où j'ai croqué, seront bruns, bientôt noirs. Alors elle commencera à se décomposer. Lentement elle s'altèrera, se corrompra ; la mort gagnera sa chair et s'en emparera. (*J'approche la pomme de mes yeux et l'observe.*) (*Un temps long.*) Tiens.

L'humour de Toussaint est un voile qui recouvre (partiellement) une angoisse profonde – celui de Beckett est un voile d'angoisse qui se déchire.

Dialogues ?

L'écart qui se creuse à cet égard entre Toussaint et Beckett est particulièrement sensible dans le fonctionnement des dialogues. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov s'affrontent sans cesse et sans se faire la moindre concession. Le fonctionnement du dialogue en lui-même n'a rien de drôle, mais un certain humour noir sourd de la situation mise à jour et illustrée par ces conflits verbaux. Sauf exception, ce ne sont donc pas les dialogues en eux-mêmes qui sont potentiellement humoristiques, mais la situation – l'impasse – dont ils constituent la manifestation. Chez Toussaint, la mécanique du dialogue elle-même est comique, à la fois par son côté caricatural et par son absurdité. Et, dans un second temps, les échanges s'avèrent producteurs d'inquiétante étrangeté : à force de se répéter comiquement, l'absence de vraie communication devient angoissante (tandis que, chez Beckett, l'angoisse de la non-communication devient drôle à force de se répéter). Ainsi dans ce dialogue des *Draps de lit*, où toutes les phrases sont creuses, où les malentendus sont à la fois permanents et minuscules et où les propos manquent de conviction :

Le peintre – Le café est très bon.

La mère – On le dit. [\[28\]](#)

Un temps.

Le peintre – Et c'est tout à fait vrai. (*Un temps.*) Vous le faites venir d'un endroit particulier.

La mère – Oui.

Le peintre boit une gorgée.

Le peintre – Un spécialiste du café sans doute.

La mère – Oui son café est très bon.

Le peintre – C'est vrai. (*Un temps.*) Et le sucre aussi. (*Un temps long.*) Un bon sucre c'est rare.

La mère – Vous trouvez ?

Le peintre – Oui, il me semble. [\[29\]](#)

La mère – Peut-être.

Le peintre – Un bon sucre c'est important pour avoir un bon café.

Un temps.

Moi – Et un bon sucre sans petite cuillère, c'est parfois désolant.

Les deux absurdes

Le caractère absurde des situations mises en scène se ressent également de la différence de traitement que les deux écrivains appliquent au couple humour/angoisse. On pourrait dire que l'absurde chez Beckett est existentiel, tandis que Toussaint aurait recours à un *absurde de situation* (comparable au comique de situation). Dans *Fin de partie*, le point de départ de l'action est, en quelque sorte, expliqué : Hamm est immobilisé en vertu de ses handicaps physiques. L'obéissance de Clov aux caprices de ce maître diminué est *a priori* difficile à comprendre, mais le texte en donne deux explications. La première demeure assez mystérieuse pour le spectateur-lecteur, mais ne semble pas l'être pour les deux protagonistes :

Hamm. – Pourquoi ne me tues-tu pas ?

Clov. – Je ne connais pas la combinaison du buffet. [\[30\]](#)

Le buffet, doit-on supposer, contient un élément essentiel à la survie, argent ou réserve de nourriture, mais on ne voit pas très bien comment un aveugle immobilisé peut y avoir accès seul et sans aide et comment il peut empêcher son domestique de lui en voler le secret. Il entre donc une part d'absurde de situation dans ce dispositif. Mais la seconde réponse, plus directe et de nature psychologique, atténue le trait :

Clov. – Il y a une chose qui me dépasse. [...] Pourquoi je t'obéis toujours. Peux-tu m'expliquer cela ?

Hamm. – Non... C'est peut-être de la pitié. (*Un temps.*) Une sorte de grande pitié. [\[31\]](#)

Dès lors, ce qui est absurde, ce n'est nullement la pièce, mais la situation qui y est décrite, la vie qui y est mise en scène. La pièce exténue l'absurdité même de la vie en la caricaturant féroce, au prix d'une critique sans appel [\[32\]](#).

Dans *Les Draps de lit*, la situation est inexplicée et inexplicable : c'est sans raison que les personnages (à l'exception de Pierre) semblent frappés d'inaction. Il s'agit d'une sorte de donnée du scénario, brute, peut-être plus surréaliste qu'absurde. Cela rappelle en tout cas certaines situations que l'on rencontre dans les films de Luis Buñuel : par exemple, dans *L'Ange exterminateur* (1962), les convives, à la fin d'un repas, s'avèrent incapables de sortir de la pièce dans laquelle ils dînaient, alors que celle-ci n'est nullement fermée.

Pourquoi le peintre se retrouve-t-il cloué au lit dans le deuxième acte ? Rien ne souligne cette anomalie, qui est présentée comme la chose la plus naturelle au monde. Une réplique produit même une sorte de petite mise en abyme à cet égard : le peintre, pour encourager la mère à

cracher dans un vieux récipient, explique : « C'est un vieux broc. Je ne m'en sers pour ainsi dire plus. » L'incise « pour ainsi dire » souligne discrètement le trait, de façon ironique : le peintre ne se sert plus du tout du broc, ni d'aucun de ses outils, puisqu'il est passé dans le rang des parfaits inactifs.

En résumé, l'absurde chez Beckett se situe au niveau de l'histoire contée et il a d'emblée une portée existentielle. Ou du moins, est-on irrésistiblement tenté de lui en prêter une – réflexe cognitif contre lequel, on l'a vu, Pascale Casanova s'inscrit en faux en défendant le caractère abstrait de l'œuvre de Beckett. Chez Toussaint, l'absurde se situe au niveau du récit, dans sa construction même. Dès lors, l'interprétation philosophique ou morale s'avère plus difficile à réaliser : à cet égard, il est peut-être possible de prétendre, avec prudence, que, sur ce point, Toussaint est plus beckettien que Beckett lui-même, puisqu'il échappe mieux encore au sens (ou au retour du sens).

Épuisement et inaction

Il serait sans doute aisé de continuer longtemps la comparaison entre Toussaint et Beckett et de montrer ainsi comment le premier se dégage du second tout en s'en inspirant, tant cette grille de commentaires paraît féconde. Attardons-nous seulement encore sur un dernier point, crucial s'il en est, chez l'un comme chez l'autre : le rapport à l'action. Il est clair que, par rapport au théâtre classique, ou à la narration en général, dans les romans comme dans les pièces de Toussaint et de Beckett, *il ne se passe rien*. Ou presque rien. Mais ce n'est pas du tout de la même façon que le besoin traditionnel de récit, de péripéties, d'anecdotes, de rebondissements, etc., est déjoué chez les deux écrivains.

En ce qui concerne Beckett, le commentaire le plus éclairant qu'il nous ait été donné de lire à ce sujet est dû au philosophe Gilles Deleuze. Il est intitulé « L'épuisé » et se trouve en appendice de *Quad et autres pièces pour la télévision*. Il faudrait, pour bien faire, lire *in extenso* cette postface magistrale. Contentons-nous, non de la résumer (ce qui paraît impossible, tant elle est dense), mais d'y renvoyer et d'en retenir quelques éléments utiles à notre propos. Puisons dans « L'épuisé ». Deleuze entame son analyse par une distinction entre, d'une part, la fatigue et le fatigué et, d'autre part, l'épuisement et l'épuisé. L'être humain, au départ, se trouve devant une infinité de possibilités d'actions que le philosophe nomme des « possibles ». Il pose alors des choix, des buts et des préférences en vue de réaliser l'un de ces possibles. « Mais toujours, commente Deleuze, la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. Ce sont ces variations, ces substitutions, toutes ces disjonctions exclusives (la nuit-le jour, sortir-rentre...) qui fatiguent à la longue. » ^[33] L'être humain en question, qui se trouve face à une infinité de choix, devient dès lors le « fatigué ». Les personnages de Beckett sont d'une tout autre nature : ce sont des épuisés. L'épuisement n'est pas un aboutissement comme la fatigue, mais un point de départ, car il résulte d'un renoncement initial « à tout besoin, préférences, but ou signification » ^[34]. Comme l'explique Isabelle Ost, dans un ouvrage où elle étudie de concert le philosophe et l'écrivain, « il s'agit d'un épuisement mental, non pas d'une fatigue subséquente à une quelconque réalisation, puisque l'épuisé ne se préoccupe que de l'ordre du possible » ^[35]. L'épuisé agit tout de même mais sans réaliser quoi que ce soit. Désintéressé et scrupuleux, il « s'active, mais à rien » ^[36]. Et comme il agit sans être motivé par un choix, il épuise les possibles par l'usage de la combinatoire : songeons, pour comprendre ce point, à la célèbre scène où Molloy fait glisser des « pierres à sucer » des poches de son manteau à celles de son pantalon. L'opposition entre fatigué et épuisé peut sans doute être résumée par une formule que Deleuze écrit en cours de développement : « On était fatigué de quelque chose, mais épuisé de rien. » ^[37]

Sans doute peut-on considérer, en s'écartant de Deleuze, que le héros traditionnel agit en réalisant des possibles et se prépare, sans le savoir, à une grande fatigue, qui intervient souvent au moment où s'interrompt le récit, entre deux aventures, c'est-à-dire entre deux projets. Le héros est un fatigué en puissance, dont l'héroïsme tient au fait qu'il retarde plus longtemps que l'homme normal le surgissement de la fatigue. Il a la force de repousser le repos dans les marges de l'anecdote. En effet, si le récit traditionnel met parfois en scène la défaite, il passe volontiers la fatigue sous silence. L'épuisé de Beckett est en-deçà de la distinction entre l'homme normal et le héros : son récit (ou son absence de récit) est composé par l'épuisement même.

Et le personnage de Toussaint ? Dans *Les Draps de lit* se rencontrent quatre figures : des épuisés beckettien, un héros avorté, des héros fatigués et des inactifs. Passons-les en revue.

Les épuisés sont eux-mêmes de deux types : les premiers jouent un rôle mineur, mais très référentiels, dans la mesure où ils sont désignés d'emblée par leur apparence beckettienne : il s'agit des deux vieux aides du peintre, qui portent de longs manteaux élégants (des Chester Barrie) contrastant avec leur état subalterne. Ils sont impossibles à distinguer l'un de l'autre (l'un est désigné comme « l'aide » et l'autre comme « l'autre aide ») et font inévitablement penser à la paire interchangeable constituée par Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. Une scène du deuxième acte, qui met l'un d'entre eux en évidence, est particulièrement emblématique à cet égard : celle où l'aide fouille, en se voulant « méthodique », les poches de son Chester Barrie à la recherche d'un élastique. La référence au célèbre passage des cailloux de *Molloy* évoquée *supra* montre bien que l'on a affaire à un épuisé. Dans la suite de la scène, l'aide, de manière tout aussi obsessionnelle, « se recouvre les jambes avec une minutie spectaculaire. Il cherche à replacer le Chester Barrie dans sa position antérieure. Comme il n'arrive pas à retrouver la place exacte que le manteau occupait dans l'histoire de ses jambes, le jeu est infini. » Il s'agit, là aussi, d'une espèce de combinatoire, d'une agitation sans réalisation.

Pierre constitue l'autre figure de l'épuisé des *Draps de lit*. Sa position est moins caricaturale, mais la référence à Beckett, et plus précisément à *Fin de partie*, est encore perceptible : Pierre, on l'a vu, est dans une position similaire à celle de Clov. C'est un Clov qui ne se rebelle pas. Aussi son absurde obéissance l'écarte-t-elle résolument de la posture du héros affrontant les possibles, puisqu'il ne pose aucun choix. Pour les mêmes raisons, on ne peut le considérer comme un fatigué. Et il n'est nullement inactif. Il agit en bon épuisé sans vraiment réaliser quoi que ce soit, obéissant à l'autre avec une sorte de lassitude, quelle que soit le bien-fondé des ordres reçus.

Le héros avorté est le peintre : il a toutes les apparences, au départ, du personnage prêt à réaliser le possible pour lequel il est convoqué dans le récit. Cependant, non seulement son armure et son fier destrier sont remplacés par un pyjama d'emprunt et par des pots de peinture, mais surtout, il est gagné, au second acte, par l'inaction. En cours de pièce, Toussaint semble remporter une sorte de victoire personnelle sur ce personnage qui était pourtant appelé à lui résister... [\[38\]](#)

Les personnages du père, de la mère, de Moi et de sa femme forment *a priori*, quand le rideau se lève, un groupe homogène par sa position : tous sont au lit et en tenue de nuit. Il ne nous semble pas qu'il s'agisse d'épuisés et cela pour au moins trois raisons. D'abord, ils posent tout de même des choix, même si ceux-ci ne sont suivis d'aucune réalisation : décision de repeindre la pièce, refus d'acheter un tonneau, etc. Ensuite, ils n'agissent d'aucune façon, alors que l'épuisé agit sans cesse – même si c'est pour ne rien réaliser. Enfin (et surtout), ils ne se trouvent pas devant l'absence de sens résultant du non-choix, mais dans l'insignifiant ou dans l'infinitésimal [\[39\]](#).

À y regarder de plus près, ce groupe n'est peut-être pas aussi uniforme qu'il y paraît. Le père et la mère peuvent sans doute être considérés comme des fatigués saisis non au moment de la

réalisation d'un possible, à l'instar des héros traditionnels, mais en plein repos. Comme si Toussaint nous donnait à voir ce qui est d'ordinaire repoussé dans les marges du récit par la littérature ainsi que par ses champions. Le cas du père est sans doute plus patent à cet égard que celui de la mère. Par sa stature, sa verve, son autorité aussi bien que par le dépérissement qu'il subit au deuxième acte, le père incarne en effet pleinement le héros fatigué.

Il reste les figures du « Moi » et de sa femme, qui ne paraissent guère pouvoir se targuer d'un passé héroïque. À nouveau, le personnage masculin paraît plus marqué que sa comparse féminine. Celle-ci est effacée, douce, enfantine, si passive que son retrait ressemble à de la faiblesse. Le retrait du « Moi », au contraire, paraît volontaire, ferme, conscient. Il n'empêche pas une forme de force de caractère. « Moi » reste sur ses gardes, il observe la situation et intervient peu, et, la plupart du temps, froidement. Il n'a nullement épuisé les possibles : il imagine d'ailleurs ce qu'il ferait s'il était à la place de Pierre et dans quel but il agirait : il visserait « dans le bois des étagères, pour fixer les rayons de la bibliothèque ». Le « Moi » est face aux possibles ; il pose mentalement des choix, mais ne passe pas à l'action. Pourquoi ce refus ? Par peur de la fatigue, peut-être. Car celle-ci – le destin du père semble l'indiquer au deuxième acte – conduit à la mort, « qui est immobilité. Olé. » [\[40\]](#) Une réplique du second acte semble conforter pareille hypothèse :

Moi – L'homme est l'homme si j'ose dire. (*Un temps*.) Nulle part trace de victoire. Nulle trace. S'essouffler, c'est tout ce qu'il y a à gagner. Mais il s'obstine. Moi-même je me sens homme, si j'ose l'être.

« S'essouffler, c'est tout ce qu'il y a à gagner » : donc ne cherchons pas à réaliser quoi que ce soit. Ainsi, éviterons-nous peut-être de subir le sort du père. Le « Moi » semble s'extraire de la sorte du nombre des hommes, qu'il observe de l'extérieur. La dernière phrase, cependant, rend le discours ambigu : d'une part, elle annule cette extériorité (« je me sens homme » s'entendant alors « je sens bien que je suis un homme »), d'autre part, elle la renforce (« je me sens homme » pouvant très bien être une pensée de non-homme, par exemple de femme ou de pur esprit). Et la clause, « si j'ose l'être », ajoute du doute au doute : elle signifie, à tout le moins, que la possibilité, pour le « Moi », de n'être pas un homme existe bel et bien.

Ce personnage du « Moi » inactif constitue assurément la véritable trouvaille des *Draps de lit* : c'est lui qui sera développé par la suite à travers la série des narrateurs des romans de Toussaint. Celui de *La Salle de bain* s'enferme au lieu d'affronter le monde. Au sujet de celui de *L'Appareil-photo*, Marie-Pascale Huglo évoque « un désœuvrement, une démobilisation systématique et désinvolte » [\[41\]](#). Et celui de *La Télévision* est le parangon de l'inactif souriant et sans vergogne : il s'agit d'un thésard dont la thèse ne progresse nullement et qui prétend qu'il y travaille fermement quand il va nager à la piscine ou dans un lac...

Les autres personnages dont les types sont relevés ici seront plus ou moins évacués de la littérature selon Jean-Philippe Toussaint. Le personnage du père, fatigué et au repos, ne trouvera pas d'équivalent par la suite, pas plus que les héros avortés ou les épuisés : on voit à quel point le texte des *Draps de lit* constitue une transition entre l'influence de Beckett et les romans à venir [\[42\]](#).

Un fait demande encore d'être interrogé à ce propos : la disparition de « l'autre aide » au second acte. En effet, sans, là non plus, qu'aucune explication ne nous soit donnée, il n'est plus question que d'un seul aide durant toute la deuxième partie de la pièce. Les deux vieux messieurs sont tellement interchangeables que l'on peut, en tout cas à la lecture, ne pas s'en apercevoir immédiatement. Il est tentant, ici, de voir dans cette disparition d'un épuisé la marque de l'autonomie que Toussaint prend progressivement vis-à-vis de son modèle au cours de la rédaction des *Draps de lit*.

Les Draps de lit, La Salle de bain et L'Appareil-photo

En tâchant de montrer comment *Les Draps de lit* se dégageait lentement de Beckett pour construire la personnalité littéraire qui prendra, peu de temps plus tard, son plein essor avec *La Salle de bain*, nous avons déjà exploré les liens entre cette pièce et ce premier roman : le narrateur de l'un provient du « Moi » inactif de l'autre et les deux textes partagent un même humour voilant une même angoisse au sujet du temps qui passe. Et l'on trouve dans *La Salle de bain* plusieurs dialogues décalés et dérisoires comparables aux échanges mis en scène dans *Les Draps de lit*. Il paraît inutile d'y insister.

Un fait anecdotique mérite cependant encore d'être souligné : c'est, bien entendu, la présence des peintres. La première partie de *La Salle de bain* reprend en effet ce motif particulier. Deux peintres polonais, débauchés par Edmondsson (la compagne du narrateur), arrivent en effet dans l'appartement de ce dernier, mais ils ne se mettent guère au travail. Cette fois, leur inaction est expliquée par le texte : Edmondsson ne se décide pas à leur fournir la peinture nécessaire – l'absurdité ne se trouve dès lors plus au niveau du récit, mais bien de l'histoire, plus précisément du comportement d'un des personnages. Le roman changera d'orientation sans que l'on sache jamais si Witold Kabrowski et Kovalskazinski Jean-Marie, les deux peintres, ont eu l'occasion de remplir leur office... [\[43\]](#)

Enfin, un fait de structure rapproche *Les Draps de lit* non plus de *La Salle de bain* mais de *L'Appareil-photo*. Le ton change en effet assez brutalement entre l'acte I et l'acte II, la dominance passant de l'humour à la gravité. Il en va de même dans *L'Appareil-photo*, à cette différence prêt que le changement n'y est indiqué par aucun indice paratextuel. Il s'agit d'un glissement ayant lieu dans le corps même du texte, que Toussaint a lui-même commenté :

[...] à partir de l'épisode de la traversée en bateau, le ton change et apparaît une sorte de gravité poétique. C'est la première fois que cette tonalité plus sombre apparaît dans mes livres, et cela sans le contrepoint de l'humour, sans le « Olé » désinvolte de *La Salle de bain* qui venait contrebalancer le sérieux d'une réflexion sur le passage du temps. [\[44\]](#)

Il s'agissait bien de la « première fois » dans les « livres » publiés de Toussaint, mais pareil cas de figure s'était présenté dans un manuscrit demeuré inédit jusqu'à ce jour. Quoi qu'il en soit, dans le même entretien, l'écrivain déclare encore : « [...] la troisième partie de *L'Appareil-photo* est très révélatrice, on y trouve de nombreux éléments qui seront caractéristiques de *Faire l'amour* ou *Fuir*, la mélancolie, la gravité poétique [...] » [\[45\]](#) Par-delà, *L'Appareil-photo*, le texte des *Draps de lit* annonce peut-être, sans le savoir, la poésie proustienne de *Faire l'amour* et de *Fuir*, romans qui paraîtront une vingtaine d'années plus tard.

Singularité des *Draps de lit* dans l'œuvre de Toussaint

Après nous être penchés sur les points communs entre *Les Draps de lit* et *Fin de partie* de Beckett, d'abord, et ensuite entre la pièce de Toussaint et ses romans, consacrons quelques lignes à la singularité de cette pièce de théâtre.

À plus d'un égard, *Les Draps de lit* constitue en effet un hapax, c'est-à-dire un cas unique, dans la production de notre auteur. D'abord par son genre. Jean-Philippe Toussaint est un artiste complet : au romancier se marient un cinéaste [\[46\]](#), un plasticien, un photographe [\[47\]](#), un concepteur de site Internet (avec la complicité de Patrick Soquet) et un essayiste [\[48\]](#). Mais, en ce qui concerne le théâtre, *Les Draps de lit* demeure un texte solitaire.

En outre, deux traits thématiques sont propres au texte des *Draps de lit*.

Le premier est lié aux deux personnages les plus forts de la pièce : les parents. Ils y jouent en effet un rôle cardinal à plusieurs égards, notamment par le biais de leurs conflits. Le père, surtout, qui s'avère dominant dans le premier acte, confère à l'acte II, par son effondrement, la tonalité plus sombre dont il a été question. Leurs dénominations même font du père et de la mère des personnages éminemment interactifs, qui portent de fortes représentations, pour les autres personnages comme pour le lecteur-auditeur, avant même d'agir ou de parler. Ils participent au présent et sont responsables du passé.

Il s'agit là d'une thématique puissante qui, du moins à ce jour, n'a plus été exploitée par Toussaint dans la suite de son œuvre. À peine en trouve-t-on quelques traces çà et là. La mère réapparaît, de façon assez brève (et drolatique), au début de *La Salle de bain*. Et il est question de la mort du père dans une des plus belles scènes de *Fuir*, mais il s'agit du père de Marie (et non de celui du narrateur), et le lecteur, qui n'avait pas eu l'occasion de le rencontrer avant d'apprendre son décès, a affaire à un fantôme plus qu'à un être cher disparu.

L'autre singularité thématique des *Draps de lit* est en réalité un manque : il ne s'agit plus d'un élément présent uniquement dans la pièce, mais au contraire d'une caractéristique absente, alors qu'elle est cruciale dans le reste de l'œuvre. Les romans de Toussaint tirent une grande part de leur force de leur contemporanéité : « parler de moi, du présent, de mon époque », disait l'écrivain dans l'entretien commenté *supra*. Et c'est en effet le monde d'aujourd'hui, tel qu'il évolue, que l'écrivain cherche à saisir dans les mailles de son écriture. Un grand dossier pourrait être ouvert ici, mais il serait absurde d'insister sur une absence. Contentons-nous de nous référer à un ouvrage qui s'intéresse aux traces du monde actuel dans la littérature française : certes, Lionel Ruffel se penche au départ sur des écrivains qu'il qualifie de « maximalistes », comme Antoine Volodine ou Olivier Rolin, mais il retrouve les mêmes préoccupations contemporanéistes chez ceux qu'il nomme les « minimalistes », Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint : les uns et les autres résistent, selon Ruffel, à un « métadiscours consensuel » de « la fin » tout en le mettant en scène ^[49]. L'essayiste n'aurait certainement pas pu en dire autant des *Draps de lit*, pièce très peu marquée temporellement et qui se réfère à... *Fin de partie*.

Très brève conclusion

Les considérations qui précèdent aimeraient avoir prouvé l'importance, durant un processus de maturation littéraire, d'une pièce de théâtre longtemps vouée à l'obscurité des fonds de tiroir. Le texte des *Draps de lit* contient à la fois un adieu à un modèle clair, sec, grandiose et abstrait, celui de Samuel Beckett, et les signes avant-coureurs d'une naissance, celle de l'écrivain Jean-Philippe Toussaint.

^[1] *Échecs* est paru en version électronique en 2012 aux éditions Jean-Philippe Toussaint Archives. Ce roman est à présent disponible sur le site jptoussaint.com.

^[2] Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 97-98.

^[3] *Ibidem*, p. 15.

^[4] Le dactylogramme des *Draps de lit* en notre possession mentionne Paris et Médea comme lieu d'écriture de la pièce, mais la période temporelle que ce même document confirme est bien celle durant laquelle Toussaint vécut en Algérie.

^[5] En revanche, Toussaint tournera avec les deux acteurs : *Monsieur* en 1990 avec Dominic Gould ; *La Sévillane* (1992) et *La Patinoire* (1999) avec Tom Novembre.

[6] À la suite d'un entretien à Bruxelles le 15 août 2012.

[7] Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 87-88.

[8] Cette préface a d'ailleurs été rédigée, pour l'essentiel, avant le 15 août 2012, toujours par souci méthodologique. Les éventuels points de désaccord entre critique et écrivain seront consignés en notes de bas de page.

[9] Voir particulièrement le texte intitulé « Dans le bus 63 », dans Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 97-107.

[10] Dominique A, *Un bon chanteur mort*, Paris, La Machine à cailloux, 2008, p. 76.

[11] Jean-Philippe Toussaint ne partage pas tout à fait, avouons-le, notre avis sur ce point : il semble lui souvenir que le motif des aides du peintre est emprunté à Kafka, plus précisément au *Château* : K., l'arpenteur, y bénéficie en effet d'aides. En outre, de façon moins précise, Toussaint se demande également s'il n'a pas été influencé par Ionesco en écrivant *Les Draps de lit*.

[12] Sur ce point-là non plus, les souvenirs de Jean-Philippe Toussaint ne concordent guère avec l'hypothèse que nous allons défendre. Non seulement, il ne se souvient pas d'avoir donné la prééminence à une pièce par rapport aux autres, fût-ce *Fin de partie*, ni même de s'être concentré sur le théâtre. Il y aurait beaucoup à dire quant aux raisons théoriques qui nous poussent à maintenir notre hypothèse sur ce point malgré le (très aimable) désaveu de l'auteur. Mais pareille question nous occuperait trop longtemps et nous écarterait de notre objet : il s'agit d'un sujet d'ouvrage et non de notes de bas de page.

[13] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 62. En outre, dans *Les Draps de lit*, il est aussi question d'un homme devenant fou, mais il s'agit d'un joueur d'échecs et non d'un peintre. Toussaint, dans ce passage-là, envoie donc peut-être à la fois un clin d'œil à *Fin de partie* de Samuel Beckett et à... *Échecs* de Jean-Philippe Toussaint !

[14] Witold Gombrowicz, « Préface » de *La Pornographie*, traduit du polonais par Georges Lisowski, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1962, p. 10.

[15] Commentant *La Salle de bain* vingt ans après sa publication, Toussaint y reconnaît diverses influences : Beckett, bien sûr, mais aussi le Nouveau Roman, Witold Gombrowicz, Robert Musil, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Blaise Pascal. Voir Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005 », dans *La Salle de bain, revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 25-28 (accessible en ligne sur le site de Jean-Philippe Toussaint à la page : http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf).

[16] Stéphane Mallarmé, cité par Thiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 2001, p. 7.

[17] Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », *op. cit.*, p. 25.

[18] Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 15.

[19] Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 169.

[20] *Ibidem*, p. 170.

- [21] Il le déclare lui-même : « Ceux qui me connaissent le savent bien, en règle statistique, je n'aime pas les gens. Autant le dire simplement, je n'aime pas les gens. (*Un temps.*) Mais j'ai de la tendresse pour Pierre. »
- [22] Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 99–100.
- [23] Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 91.
- [24] La grivoiserie passe parfois par les calembours : « Clov. : À moins qu'elle ne se tienne coïte. / Hamm. : Coïte ! Coïte tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte. [...] Si elle se tenait coïte nous serions baisés. » (*ibidem*, p. 51)
- [25] En ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre, le roman le plus humoristique (et le plus drôle) de Jean-Philippe Toussaint est sans conteste *La Télévision*. L'écrivain y manie l'autodérision, l'ironie, la transposition, l'absurde, le comique de caractère, le comique de situation, il procède à des alliances sémantiques incongrues et invente une espèce de mauvaise foi comique tout à fait originale.
- [26] Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », dans *L'Appareil-photo* [1988], Paris, Minuit, coll. « Double », 2007, p. 134. Le personnage en question est Nell, c'est-à-dire la mère de Hamm.
- [27] Ludovic Janvier, *Beckett*, *op. cit.*, p. 150.
- [28] Le peintre parle du café précis qu'il est en train de boire ; la mère semble répondre comme s'il s'agissait du café en général : exemple de malentendu *a minima*.
- [29] L'affirmation péremptoire parce que très générale (« Un bon sucre c'est rare ») est suivie de l'expression du doute (« il me semble »). Le dialogue ne « prend » pas.
- [30] Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 22.
- [31] *Ibidem*, p. 99–100.
- [32] En revanche, le fait que le père et la mère de Hamm soient installés dans des poubelles demeure inexpliqué.
- [33] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 58–59.
- [34] *Ibidem*, p. 61.
- [35] Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, coll. « Lettres », 2008, p. 277.
- [36] Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.*, p. 59.
- [37] *Ibidem*.
- [38] Sans entrer dans des considérations générales qui nous mèneraient trop loin de notre objet, disons tout de même que le héros avorté, englué dans le prosaïsme, est une figure beaucoup moins originale que l'épuisé de Beckett ou que l'inactif dont il va être question : c'est un personnage courant de la modernité. Ainsi Morgan Sportès note-t-il plaisamment : « Homère

chantait les guerriers, je chante casseroles et poêles à frire. Ces temps démocratiques veulent qu'on s'abaisse, plus bas, toujours plus bas. Cervantès nous a engagés sur cette pente. Alain Robbe-Grillet l'a savonnée. Je poursuis ici leur œuvre. Humblement. » (Morgan Sportès, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000, p. 58-59)

[39] « Infinitésimal » est le terme qui clôt *Faire l'amour* : « Il ne restait plus rien qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. » (Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2005, p. 179). Jean-Philippe Toussaint s'y réfère pour qualifier son art dans Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimaliste », *op. cit.*, p. 129-141, particulièrement p. 140-141.

[40] Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 36.

[41] Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 95.

[42] Dans ce contexte, le personnage de Marie dans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005) et *La Vérité sur Marie* (2009) participe peut-être à une sorte de retour de l'héroïsme.

[43] Le fait que les deux peintres, seulement désignés par leur fonction dans la pièce, portent un nom dans le roman marque un nouvel écart par rapport à l'abstraction beckettienne.

[44] Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimaliste. », *op. cit.*, p. 133.

[45] *Ibidem*, p. 139.

[46] Toussaint a en effet réalisé trois longs métrages (*Monsieur*, 1990, *La Sévillane*, 1992 et *La Patinoire*, 1999), ainsi que plusieurs courts-métrages d'art et d'essai (dont la série *Trois fragments de Fuir* projetée au Louvre en 2012).

[47] Le photographe et le plasticien se sont particulièrement distingués lors d'une exposition dans les salles Sully du Louvre de mars à juin 2012. Voir son ouvrage Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le Regard*, Paris, Louvre Éditions / Le Passage, 2012.

[48] Avec *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*

[49] Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, p. 79.

Notes sur l'édition du texte

Laurent Demoulin

Nous ne disposons que d'un seul dactylogramme, qui contient l'intégralité du texte de la pièce *Les Draps de lit*. Il s'agit d'un volume relié et encollé, de format A4, présentant une couverture beige sans mention. Il compte 74 pages. Le texte y est dactylographié au moyen d'une machine traditionnelle. Quelques pages présentent des corrections antérieures à la reliure du texte : certaines phrases se voient surlignées par un liquide correcteur blanc. L'auteur a dactylographié un nouveau texte par dessus ce liquide – opération bien entendu impossible une fois les pages reliées. Nos notes consignent ces modifications. Par ailleurs, le texte a été relu et annoté très finement au crayon de la main de Jean-Philippe Toussaint. La plupart de ces annotations sont des suppressions, ou plutôt des suggestions de suppression : le plus souvent, des segments de texte sont placés entre crochets sans être biffés. Il ne semble pas que cela puisse être la correction de 1985 évoquée *supra*. Le document contenant celle-ci ne nous est pas parvenu. Toujours est-il que l'appareil de notes a également gardé la trace de ces marques au crayon : mais, puisqu'elles sont hésitantes, nous avons choisi de prendre pour texte de base la version dactylographiée.

Nous avons reproduit le texte tel quel en n'y apportant que de très menues modifications. Comme il est d'usage dans les publications de textes de théâtre, les didascalies ont été mises en italiques – possibilité que la machine à écrire de Toussaint ne présentait peut-être pas. De très rares fautes de frappe ou d'orthographe ont été corrigées. La ponctuation classique a été rétablie alors que le jeune écrivain avait pris l'habitude de placer un espace *avant* les points et les virgules. Enfin, le texte hésitait quant à l'application de la ponctuation lorsqu'une indication scénique entre parenthèses s'intégrait au sein d'une réplique. Nous avons uniformisé le texte à cet égard, nous alignant sur la convention à l'œuvre dans... *Fin de partie* de Beckett, c'est-à-dire en plaçant systématiquement un point avant de fermer la parenthèse ^[1].

Le texte de Toussaint comporte quatre notes en bas de page, qui constituent autant d'indications scéniques supplémentaires. Nous les avons reproduites telles qu'elles apparaissaient. Elles sont introduites par des chiffres romains. Nos propres notes sont appelées par des chiffres arabes : il s'agit de notes philologiques (consignant les quelques variantes et corrections évoquées *supra*) et de commentaires critiques divers.

^[1] Par exemple dans la mention récurrente « (*Un temps.*) ».

Les Draps de lit

Pièce en deux actes

(mars 1982 - février 1983)

Jean-Philippe Toussaint

Pour Madeleine [\[1\]](#)

Personnages :

Le père.

La mère.

Moi.

Ma femme.

Pierre.

Le peintre.

L'aide.

L'autre aide.

Décor :

Une pièce grande et meublée. Incroyablement meublée. Des meubles et des meubles. Partout. Des lampes, des tables, des armoires, des buffets, des consoles, des malles, des coffres et des lits. Deux portes, la porte d'entrée et la porte de la chambre de Pierre (la cuisine). Les murs sont sales. Sur le mur du fond, un tableau blanc abstrait [\[2\]](#).

Acte I

Deux lits doubles. Dans le premier lit, le lit du fond, sont le père (en pyjama) et la mère (en chemise de nuit). Dans l'autre lit, mon lit, se trouvent ma femme (en chemise de nuit) et moi (en pyjama) [\[3\]](#).

Au centre de la scène, immobiles, le peintre (costume noir) et ses aides, deux vieux messieurs vêtus de Chester Barrie, élégants manteaux sombres [\[4\]](#).

Près de la porte d'entrée, le fournement du peintre.

Long Silence.

Le père (s'adressant à nous, désignant les peintres) – Qui sont ces hommes ?

Silence.

Le peintre – Ce Monsieur (il désigne la porte de la chambre de Pierre) m'a fait venir pour repeindre la pièce.

Le père – Vous êtes peintre ?

Le peintre sourit affirmativement.

Le père (poursuivant) – Ça vous plaît ?

Le peintre – Oui, oui, je ne peux pas me plaindre.

Le père – Vous exercez depuis longtemps.

Le peintre – Voici mes aides.

Il ouvre le bras en direction des deux vieux messieurs qui l'accompagnent, lesquels, se voyant présentés, inclinent la tête.

Le père – Vous exercez depuis combien de temps ?

Le peintre – Moi ou eux ?

Le père – Vous.

Pierre (costume gris, chemise blanche sans cravate) entre. Il s'immobilise. Inquiet, il regarde les peintres.

La mère – Ce sont les peintres. (Un temps.) ^[5] Nous faisons connaissance.

Pierre – Tant mieux.

Le père – Vous exercez depuis combien de temps ?

Le peintre – Dix-sept ans.

La mère – C'est merveilleux.

Un temps.

Le père – Dix-sept ans, vous devez avoir une bonne technique, de l'expérience.

Le peintre – Ma foi (il enlève sa veste) vous permettez ?

Il examine les murs, détaille la crasse, repère les fissures. Il refait un tour.

Le peintre (après réflexion) – Je pense que je peux faire ça en quatre heures.

Le père – En quatre heures. Qu'est-ce que c'est quatre heures. ^[6]

Le peintre a un sourire complice.

Le peintre – Mais je préfère vous prévenir à l’avance, cela vous coûtera huit cents francs [171](#).

Le père – Huit cents francs. Qu’est-ce que c’est huit cents francs.

Le peintre – Cela vous convient ?

Le père – Mais bien sûr. Que peut-on faire avec huit cents francs de nos jours ? Huit cents francs aujourd’hui, c’est comme quatre cents francs hier, c’est-à-dire rien, rien du tout.

La mère – C’est comme mille deux cents francs.

Silence.

Le peintre ramasse son cartable, l’ouvre et sort trois crayons noirs, qu’il dépose dans sa bouche. Il fouille avec méthode le fond de sa serviette. Ayant trouvé ce qu’il cherche, il recrache les crayons dans le fond du cartable et, simultanément, sort une feuille de papier, une sorte d’imprimé, un formulaire. Le contrat.

Le peintre – Si vous voulez bien vous donner la peine de signer.

Le père – C’est indispensable ?

Le peintre – Absolument.

Le père se redresse dans son lit et sort ses lunettes de la poche de son pyjama.

Le père (à Pierre) – Va me chercher un stylo.

Le peintre (ouvrant son cartable) – Prenez un de mes crayons.

Le père – Je préfère un stylo. (À Pierre.) Allez, va me chercher un stylo. (Au peintre.) Méfiez-vous du crayon pour tout ce qui est officiel. Les contrats par exemple. (Malicieux et didactique.) La trace du crayon, contrairement à celle toujours plus ou moins indélébile de l’encre, est fragile. Elle risque de s’effacer au moindre contact prolongé, voire de disparaître purement et simplement sous la gomme d’une main maladroite. (Un temps.) Malveillante même.

Le peintre se détourne. Il regarde les murs.

Le père l’attire à son chevet.

Le père – Ne croyez pas que je ne vous fais pas confiance.

Le peintre – Loin de moi.

Le père – Être prudent est la première des prudences.

Le peintre – Absolument.

Le père lui serre chaleureusement le bras. Le peintre approuve. Comme le père ne semble pas disposé à lui lâcher le bras, en souplesse le peintre se dégage.

Un temps.

Pierre revient avec un crayon.

Pierre – C'est tout ce que j'ai trouvé.

Le père – Pas de stylo ?

Pierre – Non, je n'en ai pas trouvé.

Le père – C'est fâcheux.

Un temps.

L'aide – Je peux peut-être vous prêter mon stylo. (*Il sort de sa poche un très bel étui.*) C'est un porte-plume, un souvenir de ma grand-mère (*Un temps.*) paternelle. Mais il devrait pouvoir vous dépanner.

Le père – Ah oui, très certainement. Vous ne voyez pas d'inconvénients à vous en séparer quelques instants ?

L'aide – Je ne le mettrais pas dans toutes les mains. (*Il tend l'étui.*) Mais si vous en prenez soin.

Le père – N'ayez crainte. (*Il sort précautionneusement le stylo de l'étui. Il le considère.*) Un très bel objet.

L'aide – Ma grand-mère était une très belle femme.

Le père (au peintre) – Je signe là ?

Le peintre – Oui là, dans le cadre prévu à cet effet.

Le père signe. Rend le stylo. Tend le contrat au peintre. Le peintre le regarde. Il range le contrat dans son cartable.

Le peintre (refermant le cartable) – Si vous n'y voyez pas d'inconvénients, nous allons commencer tout de suite.

Le père – Je vous en prie. (*Un temps.*) Pierre, propose des rafraîchissements à ces messieurs.

Le peintre – Ce n'est pas la peine.

Pierre – Vous voulez de la bière ? Il y a de la brune au frais.

L'aide – Volontiers.

L'autre – Oui.

Le peintre – Non merci, pas pour moi.

Pierre – Un verre d'eau ? De la gazeuse ?

Le peintre – Non, je vous remercie.

Le père – Vous êtes sûr que vous ne voulez rien boire ?

Le peintre – Non vous êtes gentil. Cela m'alourdirait l'estomac. Je suis très nerveux.

La mère – Sujet aux troubles gastriques ?

Le peintre – De l'acidité.

La mère – Je sais ce qu'il vous faut. Pierre, fais une tisane à Monsieur.

Le peintre – Ne vous donnez pas ce mal.

La mère – Vous n'aimez pas la tisane ?

Le peintre – Si, je l'aime, mais je ne la digère pas.

La mère – Vous ne digérez pas la tisane ?

Le père – C'est pourtant médicamenteux.

Le peintre – Oui c'est étrange.

Le père – Les décoctions, c'est excellent. Excellent pour la santé, les décoctions.

La mère – Aucune infusion ?

Le peintre – Non, tout ce qui est macéré, je ne le digère pas. (*Un temps.*) Je digère mieux les crudités.

La mère – Les légumes bouillis sont plus digestes.

Le peintre – Personnellement je digère mieux les crudités.

La mère – Il faut beaucoup mâcher.

Silence

Pierre – Je vais chercher la bière.

Il sort. Il ferme la porte de sa chambre à clé [III](#).

Un temps.

La mère – Mais vous digérez le café ?

Le peintre – Le café ça va. (*Un temps.*) Sans lait.

Un temps.

Pierre revient. Il donne la bière aux aides.

Le peintre – On va commencer. Je suis désolé mais il va falloir bouger vos lits. (*Un temps.*) Pour le passage.

Le père – Bouger les lits ?

Le peintre – Oui. Et les meubles. (*Il montre.*) Pour le passage.

Le père – Et les meubles aussi ?

Le peintre – Oui.

Pierre – C'est impossible.

Le peintre – Impossible. Impossible de déplacer les lits ?

Pierre – Mais oui. Vous n'y pensez pas.

Le peintre – Je regrette, mais il faut déplacer les lits. Pour le passage.

Pierre – Vous ne pouvez pas faire ça.

Le peintre – C'est nécessaire.

Un temps.

Pierre – Vous n'y arriverez pas.

Le peintre – Mes aides sont expérimentés.

Pierre – Ils n'y arriveront pas.

Le peintre – Ils s'y connaissent en déménagement. Ce n'est pas la première fois qu'un tel cas se présente.

Pierre – C'est impossible. Vous ne pouvez pas faire ça. Vous ne savez pas à quoi vous vous exposez.

Le peintre – Que voulez-vous dire ?

Pierre (au père) – Vous n'allez pas leur laissez faire ça ?

Le peintre – C'est indispensable.

Le père – Puisqu'il le faut. (*Un temps.*) Comment allez-vous vous y prendre ?

Le peintre examine le mobilier.

Le peintre – Le plus simple est d'éloigner les meubles des murs. De les regrouper et de bien les serrer au centre de la pièce. Ensuite, pour gagner de l'espace, je pense qu'il faudra débarrasser les tables de tous ces petits objets qui jonchent leur surface (*il les montre*) ; et les déposer sur les chaises, ces petits objets. Oui les petits objets sur les chaises. Comme ça on pourra mettre les consoles sur les tables. Et les chaises sur les consoles. C'est le plus simple. (*Un temps.*) À ce moment-là, à mon avis, on pourra apporter les lits.

Pierre – Laisser les lits en place. (*Un temps.*) Vous laissez les lits en place.

Le peintre – Je ne vous comprends pas.

Pierre – Il doit bien être possible. (*Un temps.*) D'éviter les déplacements. Ce n'est pas envisageable qu'aucune solution ne puisse être trouvée. Qu'il faille bouger les lits. Absolument bouger les lits. (*Un temps.*) Ce serait une erreur de les bouger. Vraiment une grave erreur.

Pierre prend les bouteilles vides des mains des aides et les fait s'entrechoquer, l'une contre

l'autre.

Le peintre – Il n'y a pas d'autre solution.

Pierre les fait s'entrechoquer plus fort.

Pierre – Pour peindre, vous n'êtes pas obligé d'être face au mur. Vous pouvez peindre de profil, en léger décalage.

Le peintre – Ce n'est pas raisonnable. (Pierre les fait s'entrechoquer moins fort.) Non, il faut bouger les lits.

Pierre les fait s'entrechoquer plus fort.

Il sort.

Un temps.

Le père – Qu'allez-vous faire ?

Le peintre – Je vous l'ai dit, il faut déplacer les lits.

Le père – Déplacer les lits ?

L'aide – Pour le passage.

Le peintre – Mais n'ayez crainte, dans la mesure du possible, nous vous épargnerons les désagréments. La chose se fera très vite. Mes aides connaissent leur métier. Vous ne devrez vous occuper de rien.

Le père – Eh bien, si c'est nécessaire...

Le peintre – Je vous remercie.

Le père – Je vous en prie. (Un temps.) Nous sommes à votre disposition.

Le peintre (aux aides) – Messieurs...

Avec une lasse précision, les aides éloignent les meubles des murs, reculent la table rectangulaire, avancent la table ronde, apportent les chaises, poussent la commode, tirent le buffet, bougent les consoles. Puis, au même rythme lent et précis, ils empilent les meubles, les objets sur les chaises, les chaises sur les consoles et les consoles sur les tables. Pause. Les aides commencent à tirer le lit des parents. Le peintre guide. Les aides poussent. Le père se retourne et regarde les aides.

Le père – Vous devriez essayer de le... soulever.

La mère – Arrête de faire de remarques.

Le père – Ne commence pas. (Un temps.) Pour ne pas rayer le parquet.

Le peintre – Ne vous tourmentez pas, tous se passe bien. Comme s'ils avaient l'habitude. (Un temps.) Les lits. L'habitude de bouger.

En ayant fini avec le lit des parents, les aides s'en prennent à mon lit.

Moi (dès que mon lit commence à bouger) – Doucement, doucement.

Ma femme (aux aides) – Mon mari n'aime pas les déplacements. (À mon adresse, plus bas.) Les mouvements qui déplacent les lignes, celle de mon visage. [\[8\]](#)

Moi – Et jamais tu ne pleures ?

Un doigt sur la bouche, me suggère le silence.

Notre lit arrive à destination.

Moi – Mais tes yeux restent bleus. D'un beau bleu pessimiste.

Le peintre fait le tour des lits [\[9\]](#). Il fait un autre tour. Les aides lui emboîtent le pas.

Le peintre – C'est parfait. Le couloir est commode, bien conçu. Très géométrique.

L'aide (en souriant presque) – Un vélodrome.

Le peintre – Ne plaisantez pas. Vraiment parfait. Nous allons pouvoir aller en paix, aller et venir en toute tranquillité.

Il s'immobilise.

Un temps.

Le peintre – Une chose encore. (Un temps.) Le tableau. Que faut-il faire du tableau ?

Il le regarde attentivement, les mains derrière la nuque.

Un temps.

Le père – Il vous plaît ?

Le peintre – Il est beau. Mais je m'y entends peu.

Un temps.

Le père – Il est rassurant.

Le peintre – Oui très blanc [\[9\]](#). Que faut-il en faire ?

Le père – Je préférerais que l'on n'y touchât pas [\[10\]](#).

Le peintre – Je vous comprends. Mais pour peindre en dessous, comprenez-moi, il faut l'enlever.

Le père – L'enlever ? Mais vous risquez de l'abîmer...

Le peintre – Nous le mettrons à l'abri.

Le père – De le tacher. Avec votre peinture de le détériorer.

Le peintre – Non, nous le mettrons à l'abri. (Un temps.) Sous les lits par exemple, ou mieux encore, entre vos lits. Comme ça il ne gênera personne. Et puis, ça a l'avantage de le maintenir,

comment dire, en équilibre. De toute manière ce ne sera que provisoire. Dès que nous aurons fini, nous le remettrons à sa place.

Le père – Faites pour le mieux. Mais prenez-en soin.

En vue de l'enlever, le peintre se hisse, en face du tableau, sur la pointe des pieds.

Le père – C'est un conseil que je vous donne : il est lourd.

Le peintre se retourne. Regarde le père.

Le père – Oui, oui, lourd.

Le peintre remet pieds à terre.

Le peintre – Merci. *(Aux aides.)* Venez m'aidez.

Le peintre se hisse sur la pointe des pieds et, un aide de chaque côté du tableau, parvient à le décrocher de son clou. Le soutenant à trois, un au début, un au milieu, un à la fin, ils nous l'apportent. Ne sachant pas quoi faire du tableau (144 x 234 cm), ils le déposent contre le lit.

Le peintre – Il va falloir légèrement écarter les lits, désolé n'est-ce pas.

Le peintre tire d'un côté. Les aides tirent de l'autre.

Le peintre soulève la toile.

Le père – Faites attention de ne pas griffer la surface peinte, brossée plutôt.

Le peintre dépose la toile entre les lits. Puis rapproche les sommiers, pour bien la coincer.

Un temps.

Le peintre – Je vais commencer.

Le père – Je vous en prie.

Le peintre s'approche de ses sacs. Il en ouvre un et sort des pinceaux, qu'il donne à l'aide. Il en ouvre un autre et sort quatre pots de peinture qu'il dépose plus ou moins en quinconce sur le parquet. Avec un petit couteau, il fait sauter les couvercles des pots. Il prend les pinceaux des mains de son aide et, dans chaque pot, dépose un pinceau. Il se met à tourner, pour attendrir la pâte.

Le peintre (relevant la tête) – Est-ce que vous avez des livres ?

Le père – Des livres. Qui n'a pas de livres.

Le peintre – Vous en avez. Des vieux livres ?

Le père – Demandez à Pierre.

Le peintre – Pour le parquet.

Le père – Oui, demandez à Pierre. Je l'appelle tout de suite. *(Plus fort.)* Pierre ! *(Un temps.)* *(Au*

peintre.) Il ne va pas tarder.

Un temps.

Pierre entre. Il regarde le tableau. Regarde le mur (le rectangle moins sale qui témoigne de la présence passée du tableau). Regarde le tableau. Regarde le mur.

Pierre – Vous...

Le peintre – Oui. C'était nécessaire.

Pierre tousse.

Pierre – Mais vous.

Un temps.

Le peintre – Est-ce que vous avez des livres. Des vieux livres ?

Pierre – Dans ma chambre.

Le peintre – Vous pouvez m'en apporter ? Nous allons recouvrir le sol de livres pour ne pas salir le parquet.

Pierre – Oui, c'est une idée, une idée, comment dire. (Un temps.) (Il tousse.) Je vais aller chercher des livres.

Il sort.

Silence.

L'aide (à l'autre) – Ça va ?

L'autre – Oui ça va. Merci.

Silence.

Pierre entre. Il a quatre livres en main. Il les feuillette en vitesse.

Pierre – Ce sont des journaux.

Le père – Des journaux. Des documents d'une importance essentielle pour la connaissance de l'œuvre et de la personne d'un écrivain [\[11\]](#).

Le peintre – Ça ne suffira pas. (Jaugeant les livres.) C'est évident, ça ne suffira pas.

L'autre – Non.

L'aide (en souriant presque) – À moins d'arracher les pages.

Le peintre – Ne plaisantez pas. (À Pierre.) Vous n'en avez pas d'autres ?

Pierre – Vous en voulez d'autres ?

Le peintre – Oui mais des plus gros, des bottins, des dictionnaires, des almanachs.

Pierre (donnant les livres) – Prenez toujours ceux-ci. Je vais voir ce que je trouve d'autre.

Pierre sort.

Le peintre dispose les quatre livres, ouvert, les feuilles face au parquet, les couvertures face au plafond, dans un coin de la pièce.

Le peintre – Ils ne protègent pratiquement rien.

Le père – Ils sont très isolés.

Le peintre – Il y a à peine la place pour un pied.

Le père – Une petite pointure. Vous chaussez du combien ?

Le peintre – Je ne pourrais pas vous dire.

Un temps.

L'aide – Moi-même du 44.

Le père – C'est curieux.

La mère – Je ne sais pas jusqu'à quel point c'est vrai, mais j'ai entendu dire que les grands pieds.

Le père – N'ennuie pas Monsieur.

L'aide – Mais pas du tout.

La mère – Enfin, c'est ce que j'ai entendu dire.

L'aide – Oui, très possible. Moi-même il m'arrive de connaître le problème lorsqu'il y a de trop grosses chaleurs, en été par exemple. En été, c'est parfois déroutant.

La mère – Il n'y a pas de mal à cela. Le corps se purifie. Élimine les déchets. C'est un signe de bonne santé.

L'aide (regardant ses pieds) – De longévité.

Un temps.

Pierre entre.

Pierre (brandissant un ouvrage volumineux) – Tenez, j'en ai trouvé un gros.

Le peintre – Il en faudrait au moins dix comme ça.

Le père – Cent vous voulez dire.

Le peintre – Non dix, dix suffisent, on les met tous les dix juste en dessous de l'endroit que l'on veut peindre, on peint, et quand on a fini de peindre, on bouge les livres, on les met ensuite en dessous de l'endroit que l'on projette de peindre ensuite, on peint, et quand on a fini de peindre, on bouge les livres, vous comprenez, c'est le principe du tronc. (Un temps.) Avec trois troncs, on transporte ce qu'on veut d'un endroit à un autre ; il suffit, en courant à côté du convoi, de mettre

devant les troncs de derrière.

Le père – C'est comme une échelle, une suffit.

Le peintre – À propos d'échelle, vous en avez une au moins ?

Pierre – Non.

Le peintre – Vous n'avez pas d'échelle !?

Pierre – Non.

Un temps.

Le peintre – C'est contrariant. (*Un temps.*) La mienne, je ne l'ai pas apportée, je ne pouvais pas savoir.

Pierre – On a des chaises.

Le peintre – Oui, il faudra bien ça.

Pierre – Mais elles sont fragiles. Ou la table. (*Se tournant vers le père.*) Éventuellement.

Le père – Je préférerais que l'on ne touchât pas à la table.

Le peintre – Je comprends très bien.

Le peintre, songeur, prend le livre des mains de Pierre et l'étale sur le sol, à côté des quatre autres.

Le peintre – Il en faudrait d'autres.

Pierre sort.

Un temps.

La mère (sortant ses pieds de sous les draps) – Regardez. (*Elle les bouge, les fait tourner.*)

Le peintre (regardant à peine) – En effet.

La mère regarde ses pieds, scrute ses ongles, s'attache aux peaux. Un silence respectueux.

Pierre ouvre la porte. Sans entrer, il monte quatre livres et, du regard, interroge le peintre.

Le peintre – Ils sont petits.

La mère (rentrant ses pieds sous les couvertures) – Comme mes pieds.

Le peintre – Oui comme vos pieds Madame. (*À Pierre.*) Donnez toujours. (*Pierre entre, les donne.*) Mais ça ne suffira pas. Nous sommes trois.

Pierre – Je vais en chercher d'autres. Écoutez, je vais en ramener le plus possible.

Le peintre – Vous êtes gentil. Voulez-vous que mes aides vous accompagnent ? Pour vous aider à les porter.

Le père – Pierre n’aime pas beaucoup que l’on entre dans sa chambre.

Le peintre – Je comprends ça.

Pierre sort.

Silence.

Le peintre (se retournant vers nous) – Je suis désolé hein, mais c’est pour ne pas salir votre parquet.

La mère – Vous avez bien raison.

Le peintre s’immobilise en face du lit des parents.

Un temps.

Le peintre (désignant le bord du lit des parents) – Vous permettez ?

Le père – Faites, faites.

Le peintre s’assied sur un coin du lit. Il fait légèrement rebondir le matelas et les parents avec. Il s’excuse du regard. Silence. Le peintre gratifie les parents de quelques sourires de politesse qui lui sont rendus. Long silence. Le peintre sort un paquet de cigarette de sa poche pectorale. Il offre une cigarette à la cantonade. Seule ma femme accepte, en silence. Le peintre fait craquer une allumette, se penche largement sur le côté et, faisant passer son bras de l’autre côté du tableau, allume la cigarette de ma femme. Allume la sienne ensuite.

Un temps.

Le peintre (tirant une longue bouffée) – Moi vous savez, si je prends des précautions, c’est pour vous n’est-ce pas.

La mère – Bien sûr.

Silence.

Le père – Dites-moi, qui vous a fait venir ici ?

Le peintre (désignant la porte de la chambre de Pierre) – Ben ce Monsieur, Pierre.

Le père – Non, sincèrement, répondez. *(Plus fermement)* Qui ?

Le peintre – Je vous le dis.

Le père – C’est impossible. Pierre n’a pas bougé d’ici.

Le peintre – Je vous l’assure. Je peux vous assurer.

Le père – Non, ce ne peut pas être lui. Pierre n’a pas bougé d’ici.

Silence.

Le peintre (regardant sa cigarette) – Pourtant.

Silence.

La mère – Je me demande ce que Pierre fabrique.

Un temps.

Moi – Il visse peut-être.

Un temps.

La mère – Il quoi ?

Moi – Il visse. (*Je mime.*) Il visse, avec un tournevis il visse.

La mère – Tu crois ? Qu'est-ce qu'il visserait ?

Moi – Des vis. Des vis dans le bois des étagères, pour fixer les rayons de la bibliothèque.

La mère – Tu crois ?

Moi – À sa place, c'est ce que je ferais.

Silence.

Le peintre (avec tristesse) – Je suis quelqu'un d'honnête, de foncièrement honnête.

Le père – Certainement.

Le peintre – J'ai été élevé à la dure, vous savez. Dès que je fus en âge de parler, on m'a appris à me taire. Lorsqu'on me confie un travail, je tâche toujours de faire mon possible pour le bien faire [\[12\]](#).

Le père – Je n'en doute pas.

Le peintre – Je ne sais pas à quoi c'est dû. Une habitude de l'adolescence. Une trace de l'éducation. Une valeur qui m'aurait été insufflée par mes proches... et qui ne m'aurait plus quittée. Un attachement. (*Un temps.*) Un attachement. (*Haussant les épaules.*) À mon âge !

Le père (ton doux, réconfortant) – Quel âge avez-vous ?

Le peintre – Ce n'est pas la question. C'est dans ma nature, un point c'est tout. Dans mon tempérament. C'est un trait de mon caractère. (*Accablé.*) Je suis consciencieux.

Le père – Cela peut être une qualité.

Un temps.

Le peintre (sans conviction) – C'est comme ça que je l'entends.

Silence.

Pierre entre.

Il est chargé. Une montagne de livres dans chaque bras. Triste, le peintre se lève et aide Pierre à

se débarrasser des livres. Avec ses aides, il les place à côté des neuf autres. Ainsi disposés, les livres forment un tertre, un petit tertre de quatre ou cinq centimètres de haut, de quatre-vingt centimètres de large et d'un mètre cinquante de long, environ.

Le peintre (tâtant du pied la solidité des couvertures) – C'est robuste.

Le père – Oui, cela semble bien agencé.

Le peintre – Vous êtes gentil.

Un temps.

À grandes enjambées, le peintre rejoint les sacs qui abritent son matériel. Il ouvre le plus gros des sacs et sort un seau, un balai et une serpillière. Il met le tout dans le seau.

Le peintre – Est-ce que vous avez de l'eau ?

Pierre – Oui, oui, dans le cubitenaire.

Le peintre – Vous stockez l'eau dans des cubiténaires ?

Pierre – Oui.

Le peintre – Et elle se conserve bien ?

Pierre – Non pas très bien. Au bout de quelques jours, elle stagne.

Le peintre – Oui, c'est bien ce que je pensais. Pour garder de l'eau, le plastique n'est pas très indiqué. Le bois, c'est beaucoup mieux. Plus salubre. Pourquoi n'utilisez-vous pas des tonneaux ?

Pierre – Moi je ne demande que ça.

Le père – C'est un vieux litige, un point d'anicroche entre nous.

Le peintre – Les tonneaux ?

Le père – Oui, les tonneaux comme vous dites. (Un temps.) Depuis plusieurs mois, Pierre nous empoisonne le tempérament pour en obtenir. Il nous tanne, le mot n'est pas trop fort, pour que nous en achetions. Mais je suis contre.

Le peintre – Vous êtes contre les tonneaux ?

*Le père – Non. Mais je n'en vois pas l'utilité. Et ce n'est pas faute d'information, croyez-le bien. Tous les jours, Pierre vient s'asseoir à côté de mon coussin, là (*il montre*) et il m'explique, de façon détaillée, tous les avantages qu'il y aurait pour moi à le suivre sur son terrain. Mais tout ce que je vois, moi, c'est que les tonneaux qu'il veut nous faire acheter coûtent infiniment chers, pour des fûts.*

Le peintre (à Pierre) – C'est quel modèle de tonneaux ?

Pierre – Vous voulez les voir ?

Le peintre – Vous les avez ?

Pierre – Non, j’ai les photos. (*Un temps.*) Je vais les chercher tout de suite. Elles sont dans ma chambre.

Pierre sort.

Un temps.

Le père – Je vous en prie, ne l’encouragez pas trop. Dites–lui qu’il ne sont pas terribles ses tonneaux.

Le peintre (intègre) – Je dirai ce que je pense.

Le père – Bien sûr. (*Un temps.*) Mais essayez d’atrophier le débat. Dites–lui qu’après tout, des tonneaux, des cubiténaires, ce ne sont que des récipients.

Le peintre – Je vous assure qu’il est très malsain de conserver du liquide dans du plastique. Et de l’eau potable *a fortiori*. (*Un temps.*) Ils supportent quelle contenance, vos cubiténaires ?

Le père – Cinquante litres, je crois. Il faudrait demander à Pierre.

Un temps.

Le peintre – Pour la consommation courante, vous transvasez l’eau dans des jéroboams ?

Le père – Je ne sais pas.

Un temps.

Le peintre – Cinquante litres c’est beaucoup trop. Beaucoup trop. Cela croupit, c’est inévitable.

Le père – Tout dépend du plastique. De sa qualité.

Le peintre – La bakélite est obtenue en traitant le formol par le phénol [\[13\]](#).

Le père – C’est... très possible.

Le peintre – Même les petits jerrycans de cinq ou dix litres sont à déconseiller.

Pierre entre.

Il tend les photos au peintre et se place à côté de lui, penché derrière son épaule. Le peintre consulte en vitesse toutes les photos.

Le peintre – Vous les avez faits vous–même ?

Pierre – Quoi ?

Le peintre – Les clichés.

Pierre – Non, je les ai découpés dans le catalogue.

Le peintre – Ce sont de très beaux tonneaux. Indiscutablement.

Pierre – Ils sont en chêne.

Le peintre – Du chêne oui. Un bois complet le chêne.

Un temps.

Il regarde la première photo avec attention.

Le peintre – Il est très beau. (*Deuxième photo.*) Celui-là aussi est beau. (*Troisième photo.*) Un peu massif, un modèle plus ancien sans doute. (*Quatrième photo.*) Ah comme ça, en bois vert, c'est très rustique ; il doit sûrement bien s'intégrer dans une cuisine... sur un socle à côté de l'évier... on peut même mettre une planche dessus... il y a des attaches latérales. (*Cinquième photo.*) Le bois est un peu rustre non ? (*Sixième photo.*) Pas mal, simple, mais bien dessiné. (*Septième photo.*) Qui est ce Monsieur ?

Pierre regarde la photo. Il la prend en main.

Pierre – Tiens, qu'est-ce qu'elle fait là cette photo ?

Il la montre au père.

Le père – C'est la photo du photographe.

Le peintre – Du photographe ?

Le père – Oui, il y a quelques années un photographe est venu chez nous. (*Un temps.*) Il est venu deux fois. Une fois pour nous impressionner et l'autre fois pour nous faire part du résultat. Nos têtes sur du papier glacé. Comme c'était du bon travail, du très bon travail – la photo de Pierre notamment était particulièrement bien cadrée –, nous les avons achetées. Le photographe nous a remerciés et, avant de partir, il nous a dit, croyant nous faire plaisir : Je vous laisse ma photo. (*Il tend la photo au peintre.*) Si vous la voulez ?

Le peintre – Non, je vous remercie.

Il remet la photo dans le tas. Distraitement, il regarde encore une fois toutes les photos. Il les rend.

Pierre – Alors, qu'est-ce que vous nous conseillez ?

Le peintre (au père) – Vous connaissez mon point de vue n'est-ce pas ? (*À Pierre.*) Pour ce qui est du choix du modèle... Vous permettez ? (*Il reprend les photos.*) Celui-ci (*il montre la quatrième photo*) me semble tout indiqué.

Le père – Il est toujours délicat de juger un meuble sur une photo.

Le peintre – Cela donne quand même une idée.

Le père – On peut faire dire ce qu'on veut à une photo.

Le peintre – Une petite idée de l'apparence.

Le père – Un meuble ne se juge pas sur son apparence.

Le peintre – Comment juger un meuble ?

Le père – La question n'est pas simple.

Le peintre – Sur quels critères ?

Le père – Je ne sais pas... sur ses caractéristiques.

Le peintre – Pour autant que je puisse en juger, ce tonneau devrait vous donner entière satisfaction.

Pierre (au père) – Vous avez entendu ? Vous êtes convaincu ?

Le père – Oui nous verrons. Plus tard. Plus tard nous verrons peut-être.

Le peintre rend la photo à Pierre.

La mère – Mais est-ce qu'un tonneau c'est un meuble ?

Le père – Non. Laisse ses messieurs travailler maintenant.

Le peintre – Oui, je vais m'occuper de l'eau. Où sont-ils, les cubiténaires ?

Pierre – Dans la cuisine.

Le père (montrant Pierre) – Ils sont dans sa chambre.

Pierre – Dans la cuisine.

Le père – Pierre aime à faire la différence entre sa chambre et la cuisine. Il n'y a qu'une pièce, mais il tient à faire la distinction. Une distinction subtile. Quand on lui demande où se trouve la bibliothèque, il dit dans sa chambre ; mais lorsqu'on lui demande où sont les cabinets, il dit dans la cuisine, pour se désolidariser, vous comprenez.

Le peintre – Absolument.

Le peintre ramasse son seau. Il agite l'anse.

Pierre – Je vous accompagne dans la cuisine.

Le peintre – Je donne des seaux à mes aides et je suis à vous.

Il ouvre un sac et sort deux seaux. Il les donne aux aides. Pierre ouvre la porte. Ils sortent, pour chercher de l'eau, en compagnie des seaux. Un silence expectatif.

La mère – Très poli cet homme.

Le père – Le peintre ? Il a un regard inquiet.

La mère – C'est peut-être un inquiet.

Un temps.

Le père – Tu as vu ses yeux ? Parfois à son regard, se mêle de la panique. (*Un temps.*) Tu crois qu'il peut être dangereux ?

La mère – Non. Certainement pas.

Le père – De la panique.

La mère (joignant les mains, regardant ses doigts attentivement) – N'ai pas remarqué.

Silence.

Le père (s'adressant à moi) – Qu'est-ce que tu en penses ?

Moi – ?

Le père – Du peintre ? Qu'est-ce que tu en penses ?

Moi – Rien.

Un temps.

Pierre et les peintres entrent.

Le peintre – C'est très bien aménagé.

Pierre tousse. Les peintres déposent les seaux contre le mur.

Le peintre – Vraiment très bien aménagé. Les appareils de cuisine...

L'aide – Compacts entièrement encastrés.

Le peintre – La bibliothèque... le coin douche... et puis les drapés, du très beau velours.

L'aide – Vraiment somptueux.

Pierre tousse.

Le peintre – C'est vrai. (*Un temps.*) Une belle pièce, une très belle pièce. Vous l'avez aménagé tout seul ?

Pierre – Oui et non.

Il tousse.

Le peintre – Cela a dû vous demander beaucoup de travail n'est-ce pas ? (*Un temps.*) Vous êtes bricoleur ?

Pierre tousse.

Un temps.

Le père – Vous n'en tirerez rien. Pierre déteste parler de sa chambre. En public, il n'y fait jamais allusion. Et même avec nous il ne se montre pas plus disert. Une carpe. Mais ne croyez pas que c'est de l'indifférence. (*Un temps.*) Pierre est très attaché à son lieu. (*Un temps.*) C'est de la pudeur. C'est pour cela qu'il déteste que l'on entre dans sa chambre. Il déteste que l'on entre dans sa chambre, mais si d'aventure un visiteur y est entré, pour une raison ou pour une autre, pour prendre de l'eau par exemple, Pierre attend. Il attend qu'on lui fasse des compliments. Ce n'est rien de le dire, Pierre adore qu'on le congratule, même si physiquement il supporte fort mal les éloges : il tousse.

Pierre tousse.

Le père – Il tousse voyez-vous.

Pierre tousse.

Le père – C'est de la timidité.

Le peintre – Un peu de fièvre.

Pierre – Vous avez encore besoin de moi ?

Le père – Vous voyez il détourne la conversation.

Pierre (au peintre) – Je peux faire quelque chose pour me rendre utile ?

Le peintre – Non je vous remercie, nous allons préparer le détergent. Nous serons bien assez de trois pour le faire fondre. (*Un temps.*) Écoutez, je pense à ça tout à coup. Un balai. Nous aurons certainement besoin d'un autre balai.

Pierre – Je vais en chercher un.

Le peintre – Si vous voulez je vous accompagne.

Pierre – Oui venez. Comme ça je vous montrerai les autres photos. Elles sont dans un tiroir.

Ils sortent. Les aides suivent.

Un temps.

La mère – Ils sympathisent, dirait-on.

Silence.

Le père (s'adressant à moi) – Alors, qu'est-ce que tu en penses ? Tu ne m'as pas répondu.

Moi – Moi ?

Le père – Oui. Qu'est-ce que tu en penses ?

Moi – De ?

Le père – Du peintre ?

Moi – Il sourit beaucoup. Mais je n'ai rien contre. À chaque fois qu'il sourit il a l'air de s'excuser d'en arriver là.

Le père – Ce n'est pas ce que je te demande.

Moi – Il a de belles attitudes.

Le père – Réponds.

Moi – De profil surtout. Mais ce sont des réponses, non ?

Arrête de me harceler. Qu'est-ce que tu veux ? Tu veux un apophtegme ? Avec anacoluthes ? (*Un temps.*) Le peintre, ce que j'en pense ? Rien. Ceux qui me connaissent le savent bien, en règle statistique, je n'aime pas les gens. Autant le dire simplement, je n'aime pas les gens. (*Un temps.*) Mais j'ai de la tendresse pour Pierre [\[14\]](#).

Silence.

Le père – À chaque fois pareil, quand tu parles... (*Un temps.*) Quand tu ne parles pas, je m'inquiète, te regarde en biais, me demande si. (*Un temps.*) Et quand tu parles, au début je me réjouis, et puis. (*Un temps.*) Et ensuite ?

Pierre, le peintre et les aides entrent.

Pierre tousse.

Pierre (répondant au peintre) – Oui je l'ai ajusté tout seul. Bien peu de choses. Les mesures sont importantes ça oui. Il faut bien prendre les mesures au préalable, et ensuite scier selon.

Le peintre (au père) – Nous parlions de la bibliothèque.

Le peintre hoche la tête.

Un temps.

Pierre – Je vais aller préparer leur café. (*Au peintre.*) Vous en voulez une tasse ?

Le peintre – Ah volontiers oui. (*Se tournant vers le père.*) Si vous nous le proposez.

Le père – Bien sûr. Tu le serviras sur le grand plateau, Pierre.

Pierre – J'y songeais.

Pierre sort.

Le peintre rejoint les seaux. Il dépose le balai contre le mur. Un temps. Il ouvre un sac et en sort plusieurs savons. Il les dépose dans un seau vide.

Le peintre (aux aides) – Vous pouvez vous occuper du détergent.

Les aides s'agenouillent difficilement. Avec soin, ils répartissent autour d'eux les pans de leurs élégants manteaux. Un temps. Ils commencent à malaxer le savon. Le peintre regarde. Un temps. Il revient vers nous.

Le père – Vous allez commencer ?

Le peintre – Oui.

Silence.

Le père – Vous ne craignez pas de salir nos pyjamas avec la peinture.

Le peintre – J'y ai pensé.

Le père – Très bien.

Le peintre – Pour l’instant nous allons seulement laver les murs à grande eau.

Le père – C’est indispensable ?

Le peintre – Oui, pour les pulvérulences. (*Montant les murs.*) Pour peindre, il faut que la paroi soit lisse, débarrassée des moisissures et autres efflorescences.

Les aides cessent de malaxer.

L’aide – Il est visqueux.

Le peintre (se retournant) – Le savon ? Le savon, il faut qu’il soit liquide.

L’aide – On continue à le malaxer ?

Le peintre va voir dans le seau.

Le peintre – Oui encore un peu.

Les aides se mettent au travail.

Un temps.

L’aide – Au tact, on dirait du beurre.

L’autre – De la glu.

Le peintre regarde dans le seau.

Le peintre – Joignez encore un filet d’eau en retournant votre gourde. (*L’aide sort une gourde de la poche de son manteau. Il l’ouvre. Il goûte. Il verse.*) Voilà. Encore une rasade. Voilà. (*Un temps.*) Il faut le rendre parfaitement fluide pour l’étaler sans peine.

Un temps.

Le père – Lorsque vous laverez les murs, vous ne risquez pas de nous éclabousser ?

Le peintre – Le risque est minime. (*Un temps.*) Mais vous avez raison, il vaut mieux être prudent. Je vais m’occuper de ça tout de suite.

Le peintre ouvre un sac, regarde ce qu’il contient et le referme difficilement. Il ouvre un autre sac et sort une bâche. Il met la bâche sur son dos et vient nous rejoindre.

Le peintre – Je vais vous recouvrir avec ça.

Le père – C’est étanche ?

Le peintre – Garanti imperméable.

Le père – C’est du nylon ?

Le peintre – De la toile renforcée. Une variété robuste. On l’utilise pour les camions.

Le père – Elle a l’air grande.

Le peintre – Je vous remercie.

Le père – Elle fait combien ?

Le peintre – Quatre mètres sur deux. (*Un temps.*) C'est ce qu'il faut pour deux lits doubles. Pour un lit simple, c'est deux mètres sur un, et pour un lit double, ou deux lits simples, c'est deux mètres sur, attendez que je ne dise pas de bêtises, sur deux.

Le père – C'est standard ?

Le peintre – Si on veut.

Un temps.

Le père – Elle n'est pas trop lourde ? Si vous nous recouvrez avec, est-ce que nous n'allons pas être un peu opprimés ?

Le peintre – Non lorsqu'elle est étendue, le poids se répand. Il se disperse. C'est très supportable. Et puis il y a le tableau, le tableau allègera le poids.

Moi – Et les cheveux ?

Le peintre – Les cheveux ?

Moi – Ils ne seront pas à l'abri. On va avoir les cheveux mouillés, c'est couru.

Le peintre me sourit timidement.

Il se retourne vers le père et, du regard, l'interroge.

Le père – Il est vrai que nos têtes ne seront pas à l'abri.

Le peintre – Ne vous en faites pas. Dès que nous commencerons à travailler, je vous conseille de tenir le haut de la bâche dans vos mains, de bien la maintenir sous votre menton et, au moindre danger, vous vous recouvrez la tête.

Le père – Cela demande une certaine attention.

Le peintre – Non, c'est une question d'habitude.

Les aides nous rejoignent.

Le père – Et lorsque vous peindrez le plafond ?

Le peintre – En effet. Oui, vous devrez vous y prendre autrement. À ce moment-là, le plus simple est de soulever la bâche et de la maintenir au dessus de vos têtes en gardant les bras tendus.

Le père – Et on sera à l'abri ?

Le peintre – Comme sous un chapiteau.

Le père – Nous serons très exposés latéralement.

Le peintre – Je ne comprends pas.

Le père – Sur les côtés.

Le peintre – Oui, sur les côtés vous ne serez pas protégés. Mais quand on peint le plafond vous ne risquez rien de ce côté-là. La peinture tombe toujours de haut en bas.

Le père – Oui. (*Un temps.*) Puisqu'il en est ainsi, nous allons vous recouvrir tout de suite, si vous le permettez.

Le père – Je vous en prie ; faites doucement.

Le peintre donne la bâche aux aides qui, lents, en saisissent chacun une extrémité. Ils la passent par-dessus les lits, jaugent, lèvent les bras et, en les baissant, nous enveloppent partiellement. Le peintre passe la main pour effacer les plis. Soigneusement, il plaque la bâche de chaque côté du tableau.

Le peintre – Elle ne vous gêne pas n'est-ce pas ?

Le père – Ce n'est pas désagréable.

Pierre entre.

Il porte une console à bout de bras.

Pierre (au peintre) – Pour y déposer la cafetière.

Il dépose la console à proximité des lits. Il ressort.

Moi (à ma femme) – Bien agréable cette bâche.

Ma femme – On se croirait en hiver.

Moi – En plein cœur. (*Un temps.*) Emmitouflés dans nos grosses laines, recroquevillés au fond du lit, les pieds qui se chamaillent sous la bouillotte.

Ma femme me dépose un baiser sur les yeux.

Moi – Pas les yeux, pas les yeux. (*Un temps.*) Un autre. (*Elle me dépose un baiser sur la tempe.*) Encore. (*Me dépose un baiser sur la tempe.*) Encore. (*Un baiser sur la tempe.*) Encore. (*Sur la tempe.*) Encore. (*La tempe.*) Plus.

Ma femme sourit.

Silence.

L'aide (à l'autre) – Ça va ?

L'autre – Ça va.

Silence.

Le père (au peintre) – Asseyez-vous, vous serez plus à l'aise pour consommer le café. Asseyez-vous là, vous connaissez la place.

Il montre le bout de son lit.

Le peintre s'assied. [\[111\]](#)

Un temps.

Le père passe la main sur la console pour enlever la poussière. Il examine sa main. Il la renifle. Le peintre regarde la console.

Le peintre – Elle est sale ?

Le père – De la poussière. Peut-on dire que la poussière c'est de la saleté ? Et après notre mort, nous retombons en saleté ? (*Il regarde sa main.*) Non sans doute. J'espère que non.

Le peintre (regardant la console de plus près) – Non, c'est juste un peu de poussière. (*Un temps.*) Elle est marrante cette petite table.

Le père – Une console. Une petite console toute simple avec une boussole incrustée dedans.

Le peintre – De l'acajou ?

Le père – Une babiole ancienne. Surannée.

Un temps.

Le peintre – La boussole marche ?

L'aide (en souriant presque) – Non elle rampe.

Le peintre – Ne plaisantez pas.

Le père – Laissez ils sont vieux.

La mère – Et drôles !

Un temps.

Le père – Oui, oui, elle a marché. (*Un temps.*) Mais pas longtemps.

Le peintre – Et maintenant elle ne marche plus ?

La mère – Si, si, elle marche encore.

Le père – Mais je te dis que non. [\[15\]](#)

La mère (aux peintres) – Ne l'écoutez pas.

Le père – C'est incroyable. Ça, c'est incroyable !

Il secoue fâcheusement la tête, se penche hors de son lit et scrute un moment la boussole.

Le père (à la mère) – Tu vois bien que non.

La mère – Et l'aiguille.

Le père – L'aiguille quoi l'aiguille, l'aiguille indique toujours la même chose.

La mère – Évidemment elle indique toujours la même chose, elle indique toujours le Nord.

Le peintre tousse légèrement.

Le peintre (avec des gants) – Dans ce cas... Madame a raison... elle marche.

Les yeux du père s'obscurcissent.

Le père (voix blanche, pesant chaque mot) – L'aiguille indique toujours la même chose...

La mère (le coupant) – Le Nord.

Le père (élevant la voix) – Mais non pas le Nord !

La mère – Si le Nord.

Le père – Mais je vais m'énerver. Je vais m'énerver. (À la mère.) Qu'est-ce que tu veux ? Hein ? (À la mère et au peintre.) Qu'est-ce que vous voulez ? Vous voulez quoi au juste ? Vous voulez des preuves ? Qu'à cela ne tienne, je vais vous en donner, moi, des preuves. Des preuves, pff. (Un temps.) Il suffit de retourner la table. Ce n'est pas compliqué, pas plus compliqué que ça, il suffit de retourner la table. On verra bien alors. Alors on verra bien, si on la retourne, vous verrez bien. Si on la retourne l'aiguille indiquera toujours la même chose, enfin pas la même chose mais le contraire. Non pas le contraire. Si on retourne la table, l'aiguille ne bougera pas. C'est évident. Elle est coincée, cette aiguille. (Un temps.) Et ne comptez pas sur moi pour retourner la table. Certainement pas. Si vous voulez des preuves, vous n'avez qu'à la retourner vous-même, vous verrez bien.

La mère – Tu veux qu'on la retourne ? Tu veux que l'on demande à Monsieur de la retourner ?

Le père – Complètement égal.

Un temps.

Pierre entre. Il fonce avec un plateau plein de tasses. Il courbe le corps sous le poids pour les derniers pas et, avec l'aide du peintre, dispose le plateau sur la plaque de verre, recouvrant la boussole.

Pierre – C'est lourd. Mine de rien, trois tasses de surcroît, ça fait du poids, du poids en plus.

Le père – Pierre, dis-moi ?

Pierre – Quoi ?

Le père – La boussole. Elle marche ou pas, la boussole.

Pierre (impertinent) – Quelle boussole ?

Le père – La boussole de la console.

Pierre – Je n'en sais rien moi.

Le père soupire.

Pierre s'assied sur un tabouret bas.

Un temps.

La mère – Mais ça n'a pas d'importance, pour ce qu'on s'en sert de cette boussole.

Le père – Ce n'est pas la question.

Un temps.

Pierre *tousse, ouvre la bouche comme s'il allait engager la conversation, la referme.*

Un temps.

Pierre (au père) – Vous avez besoin d'une boussole ?

Un temps.

Le père – Mon cher Pierre, ce n'est pas parce que tu t'appelles Pierre que tu dois te prendre pour un Tsar.

Pierre – Je croyais. [\[16\]](#)

Le père – N'insiste pas. Sers les cafés ; allez, sers-moi une tasse de café maintenant.

Pierre choisit une tasse.

Le père – De deux choses l'une. (*Un temps.*) Soit l'aiguille est coincée, c'est ma thèse. (*Un temps.*) Soit le Nord change de place lorsqu'on bouge la table. C'est votre thèse, ne dites pas non, c'est votre thèse. Insoutenable non ?

La mère – Là, je te reconnais bien là, à toujours vouloir chercher midi à quatorze heures. Seulement, l'aiguille n'est pas aussi tordue que toi, elle indique toujours le Nord. Quelle que soit la position de la table.

Le père – Eh bien bougeons-la, la table ! (*Moins fort.*) On verra bien.

La mère (pratique) – On ne peut pas la bouger maintenant, Pierre sert les cafés.

Le père (trionphant) – Ah évidemment, évidemment.

La mère – Quoi évidemment ?

Le père ne répond pas.

La mère lui tourne le dos. [\[17\]](#)

Un temps.

La mère (aux aides) (avec un grand sourire, très maîtresse de maison) – Mais ne restez pas debout messieurs, asseyez-vous donc, il y a de la place, là, à côté de mon mari. (*Insistant.*) Mais oui, asseyez-vous, mon mari va se serrer.

D'abord un peu intimidés, les aides ne se font pas prier. Le peintre se décale. Les aides s'asseyent. Le père est obligé de se recroqueviller.

Silence.

Pierre termine le service de la première tasse. Un temps. Pierre tousse. Il tend la tasse en direction du père. Le père ne bouge pas. Pierre attend un instant et, passé ce délai, repose la tasse sur le plateau. Un temps.

La mère – Donne-la à Monsieur.

Pierre tend la tasse (la tasse du père) à la mère qui la donne au peintre. Le père suit la scène du coin de l'œil.

Il semble calme.

Pierre commence le service de la deuxième tasse.

La mère – Si comme tu le prétends elle ne marche pas cette boussole, je ne vois pas pourquoi on n'a pas demandé à Pierre de la réparer.

Le père ne répond pas.

La mère – Tu m'entends ?

Le père ne répond pas.

La mère n'insiste pas. Elle se tourne vers Pierre et le regarde intensément.

Pierre (anticipant) – Oui ?

La mère – Pierre, rappelle-toi bien, est-ce qu'on t'a déjà demandé de réparer la boussole ?

Pierre – Non.

La mère (au père) – Tu vois.

Un temps.

Le père – Je ne vois pas le rapport.

La mère – Tant pis pour toi.

Et elle bâille longtemps, voluptueusement.

Silence.

Pierre nous apporte les cafés. Une tasse pour moi et une tasse pour ma femme. Un temps. Pierre commence le service de la quatrième tasse.

La mère – Si on ne lui a pas demandé de réparer la boussole, c'est qu'elle n'avait rien la boussole.

Le peintre approuve discrètement de la tête.

Un temps.

La mère – N'est-ce pas ?

Un temps.

Pierre donne une tasse à la mère. Un temps. Elle boit une petite gorgée. Le peintre en fait de même.

Le peintre - Le café est très bon.

La mère - On le dit.

Un temps.

Le peintre - Et c'est tout à fait vrai. (Un temps.) Vous le faites venir d'un endroit particulier.

La mère - Oui.

Le peintre boit une gorgée.

Le peintre - Un spécialiste du café sans doute.

La mère - Oui son café est très bon.

Le peintre - C'est vrai. (Un temps.) Et le sucre aussi. (Un temps long.) Un bon sucre c'est rare.

La mère - Vous trouvez ?

Le peintre - Oui, il me semble.

La mère - Peut-être.

Le peintre - Un bon sucre c'est important pour avoir un bon café.

Un temps.

Moi - Et un bon sucre sans petite cuillère, c'est parfois désolant.

Le peintre (sceptique) - Peut-être. Dans certains cas, le camping par exemple, il n'est pas rare que l'on manque de petites cuillères.

Pierre tend une tasse au père. Le père ne bouge pas.

La mère - Laisse.

Elle prend la tasse et la donne à l'aide. Le père suit la scène du coin de l'œil. Il semble calme.

Le peintre - Et mélanger son café avec son doigt, c'est désagréable.

La mère - Surtout quand il est chaud.

L'aide - Ou moite.

La mère - Moite ?

Le peintre - Moite ?

L'aide - Le doigt.

Le peintre – Ah le doigt.

La mère – Vous avez les mains moites ?

L'aide – Ma fille.

La mère – Votre fille a les mains...

L'aide – Oui, oui, moites.

La mère – C'est ennuyeux.

L'aide – On s'habitue.

Pierre tend une tasse au père. Sans hésiter, la mère la donne à l'autre aide. Le père s'appuie sur un coude et, lentement se redresse. Un temps. Il fait glisser son coude sous les couvertures et, univoque, se rallonge.

La mère (en se les frottant) – Non moi je n'ai jamais eu les mains moites. *(Un temps.)* Ni rêches.

Le peintre – C'est souvent les personnes nerveuses.

La mère – Les mains rêches ?

Le peintre – Non, les moites.

La mère – Ah oui parce que les mains rêches, vraiment râpeuses, c'est plutôt les vieilles personnes déshydratées.

La mère réajuste les manches de sa chemise de nuit et, en faisant une drôle de grimace, examine son épaule.

Le peintre – Remarquez, maintenant on fait de très bonnes petites cuillères en plastique.

La mère mouille son index et se frotte l'épaule.

La mère – Ce n'est pas tout de même pas pareil.

Le peintre – Non bien sûr, mais je disais ça à propos du camping.

La mère relève la tête.

La mère – Vous êtes campeur ?

Le peintre – Non, non.

La mère – Mais vous en connaissez.

Le peintre – Des campeurs ? *(Un temps.)* Très peu.

Pierre tend une tasse au père. Le père ne bouge pas.

La mère (au peintre) – Vous prendrez bien une autre tasse.

Sans lui laisser le temps de répondre, elle lui prend des mains la tasse vide et lui donne la tasse pleine. Le père suit la scène du coin de l'œil. Il ne semble pas calme.

Silence.

Le peintre – Le camping, c'est lassant.

La mère – Inconfortable.

Un temps.

Le peintre – C'est pourtant moderne. (Un temps.) Les origines du camping sont controversées remarquez. Mais c'est moderne. Contemporain du tandem.

Un temps.

La mère – Nous devons beaucoup à Lagrange [\[18\]](#).

Le peintre – C'est parfois dangereux. Le camping s'entend... Il n'est pas rare que la tente s'enflamme, piégeant le campeur dans le guêpier.

Et soudain le père se retourne dans son lit !

La mère vacille. Les aides sont projetés en arrière. Le peintre a un brusque mouvement de repli, catastrophique. Les tasses pleines débordent. Il y a du café partout, dans les sous-tasses, sur la bâche, sur la chemise de nuit de la mère. Il y en a partout, mais il y en a surtout sur le pantalon du peintre. Le peintre, en effet, n'a pas pu s'empêcher de déverser sa tasse sur ses cuisses. Son pantalon a tout pris. Des testicules aux rotules, la flanelle est complètement imbibée de café ; il y a même des bulles.

Le père (sur un ton sincèrement désolé) – Oh, je suis désolé.

La mère – Il l'a fait exprès.

Le peintre – Ce n'est rien.

La mère – Il l'a fait exprès.

Le père (au peintre) – Mais vous semblez sali.

La mère – Ça t'étonne ?

Le peintre (plus sec) – Ce n'est rien.

Le peintre fait quelques pas. Il s'égoutte.

Le peintre – Pourrais-je avoir une serviette ?

Pierre sort.

Le peintre – Une serviette ?

Le père – Pierre est allé en chercher je crois.

Un temps.

Pierre revient avec un torchon. Le peintre le prend et, en faisant de grands mouvements nerveux et désordonnés, se frotte énergiquement les cuisses.

Le père – Faites attention, le café ça tache.

Le peintre (sec) – Je sais.

Le père – Vous feriez bien de rincer votre pantalon à l'eau chaude.

Le peintre – Je sais.

Le père – Un peu d'eau chaude et fuuuit il n'y paraîtra plus.

Le peintre (cinglant) – Je sais.

Il frotte de plus en plus rageusement. Il appuie. Il s'acharne.

Le père – Oui, oui, faites ce que je vous dis.

Le peintre s'immobilise. Il relève la tête et regarde fixement le père. Il ouvre la bouche pour parler, se ravise et de nouveau s'active, appliquant de toutes ses forces la serviette contre le tissu, l'enfonçant encore et encore, pour aspirer, pour éponger.

Le père – Ce que vous faites ne sert à rien.

Le peintre laisse tomber la serviette à ses pieds.

Il se redresse lentement.

Le peintre – Et que dois-je faire ?

Le père – Détendez-vous. Nous allons demander à Pierre d'aller chercher de l'eau. Pierre, peux-tu aller faire bouillir de l'eau s'il te plaît ?

Le peintre – Ce n'est pas la peine.

Pierre sort.

Le peintre – Mais ce n'est pas la peine. Cela sèchera bien tout seul.

Le père – Cela sèchera mais la tache subsistera.

Le peintre – Vous croyez ?

Le père – Absolument. Elle subsistera. Malgré tous vos efforts pour la faire disparaître.

Le peintre – Avec de la térébenthine ?

Le père – Non, non. Rien ne vaut l'eau chaude immédiatement. Croyez-moi, c'est excellent. Aussi efficace que le sel pour les taches de vin sur les draps. [\[19\]](#)

Le peintre – Peut-être. (*Il ramasse la serviette. Il nous la montre.*) Excusez-moi hein. J'ai dû vous

paraître un peu brusque.

Le père – Ce n'est rien.

Un temps.

Pierre entre avec une casserole fumante. Il la dépose sur le plateau. Le peintre jette un coup d'œil dedans.

Pierre – C'est l'eau du café. Je l'ai à peine réchauffée.

Le peintre – Elle a l'air très chaude.

Le père – C'est ce qu'il faut.

Le peintre semble sceptique. Il chiffonne la serviette pour en faire une boule maniable, la trempe dans le récipient et la promène sur son pantalon.

Le peintre (en gigotant un peu) – C'est chaud.

Le père – C'est ce qu'il faut.

Le peintre cesse de frotter. Il regarde ses cuisses.

Un temps. [\[20\]](#)

Le peintre – Il faudrait que je change de pantalon.

Le père – Je vous en prie.

Pierre (regardant les cuisses du peintre) – Oui ce serait mieux.

Le peintre – Pourriez-vous m'apporter un pantalon de rechange ?

Pierre (navré) – Hélas, on n'a pas grand-chose.

Le peintre – Vraiment rien ? Vous avez bien des vieux vêtements, des haillons, des oripeaux.

Pierre – Je vais voir.

Le peintre – Pour attendre que l'autre soit sec.

Pierre – Je vais voir ce que je trouve.

Le peintre – Je vous fais confiance.

Pierre – Je ne garantis rien.

Pierre sort.

Le peintre – Je suis sûr qu'il va trouver quelque chose.

Le père – Ce n'est pas sûr. Je ne sais pas si Pierre garde nos vieux vêtements.

Moi – Non, je crois qu'il les découpe. Pour en faire des coussins, rouges et bleus, bariolés.

Le peintre – Vraiment ?

Moi – Non. Non, mais il lui arrive de coudre. (*Aux parents.*) N'est-ce pas ?

Le père – Oui c'est exact.

Un temps.

Poussant la porte du pied, Pierre entre de profil, les bras repliés, couverts de pyjamas.

Le père – Tous mes pantalons...

Pierre jette tous les pyjamas sur le sol.

Pierre (au peintre) – Choisissez celui que vous préférez.

Le peintre – Vous n'en avez pas d'autres ?

Pierre – C'est tout ce qu'il y a.

Le père – Tous mes pantalons, de les voir ainsi...

Le peintre (à Pierre) – Mais vous, vous n'avez pas de vieux pantalons ?

Pierre – Moi ?

Le peintre – Oui vous.

Pierre – Non les miens je les donne aux pauvres.

Le peintre semble agacé. Il fouille nerveusement nos pantalons avec la pointe de la chaussure et donne un petit coup dans le tas, qui se disloque.

Le peintre – C'est très respectable.

Un temps.

Le père – Le miroir de la table de nuit. C'est me retrouver en face d'un miroir perdu de vue, celui de la table de nuit par exemple, que Pierre a cassé... je suis sûr que si je me voyais [121](#). (*Un temps.*) (*Au peintre.*) Les pantalons ne vous plaisent pas ?

Le peintre – Ils sont très bien.

Le père – N'est-ce pas.

Le peintre – Mais cela gêne de travailler en pyjama.

Le père – Ce ne sera que provisoire.

Le peintre – Je sais bien.

Il hésite. Il s'accroupit en face du tas et, une main au sol, regarde attentivement les pantalons.

Moi (à ma femme) – Je le reconnais. (*Montrant un grand pantalon, vert, ample, large.*) Tu t'en

souviens de celui-là ? Hein tu t'en souviens. Un de mes pantalons préférés, la coupe idéale et la couleur exquise, un pantalon que j'ai quitté à regret pour dieu sait quelle raison, obscure raison. (*Un temps.*) Cinq ans au moins que nous ne sommes pas vus.

Le père - Toi aussi n'est-ce pas ?

Moi - Quoi ?

Le père - L'émotion.

Moi - Le passé est le passé si j'ose dire. C'est classique. Vieilles chaussettes que l'on retrouve et qui restituent. (*Un temps.*) À travers les âges le passé intact.

Le père - Intact.

Moi - Ce qui m'égaré, c'est que cela surgisse d'un pantalon.

Le peintre ramasse un pantalon, le regarde et le rejette.

Le père - Essayez le bleu, je vous le recommande.

Le peintre se penche.

Le père - Non pas celui-là, celui-là, juste à côté ; voyez il fait presque pantalon de ville.

Le peintre l'examine à bout de bras.

Le peintre - C'est un point de vue.

Il replie le pyjama et le dépose dans le tas.

Le peintre - Non, ça ne peut convenir.

La mère - Trop cintré ?

Le peintre - Ce n'est pas la question.

La mère - Essayez un blanc.

Un temps.

Le peintre - Je crois que je vais garder le mien.

Le père - Vous avez tort. Il sèchera moins bien sur vous.

Le peintre - Vous avez un radiateur ?

Le père - Dans la chambre de Pierre il y a un poêle.

Le peintre - Je n'ai pas remarqué.

Pierre - Contre le mur.

Le peintre - C'est possible. [\[22\]](#)

Le père – Vous le laissez une demi-heure contre le poêle et il sera sec. Chaud, il sera même chaud. (*Un temps.*) Enfilez des vêtements chauds sur un corps froid, vous n'aimez pas cette sensation ? Une sensation irrécusable. La chaleur de la matière qui rencontre votre froid, votre petit froid humain et personnel. C'est une chaleur rare que celle de la matière. Une chaleur inerte et réservée. Absolument désintéressée. Vous ne lui devez aucune reconnaissance. (*Un temps.*) Un peu de chaleur à si bon compte, vous n'allez pas refuser ça ?

Le peintre – Il est vrai que c'est très agréable de mettre des vêtements chauds. En hiver surtout. Des chaussettes brûlantes quand les pieds sont engourdis, paralysés de froids. (*Il frissonne.*) Vous avez raison.

Le père – Curieux, curieux quand même que les gens n'en profitent pas plus souvent. S'ils mettent des vêtements chauds, chauffés au préalable, c'est toujours par nécessité, parce qu'ils sont mouillés et que, dégoulinants jusqu'aux os, ils craignent d'engranger un froid tenace. (*Un temps.*) C'est comme ça qu'on récolte un refroidissement, remarquez.

Le peintre – Un début de grippe.

Le père – Par nécessité. Toujours par nécessité. C'est ça qui m'étonne. (*Un temps.*) Rares sont ceux qui, par pur plaisir, font rissoler leur chemisette sur le poêle. Rissoler c'est une image. Mais il faut faire attention quand même. Oui je pense à ça, quand vous mettez votre pantalon sur le poêle, il faudra bien le surveiller, pour éviter qu'il ne brûle par endroits.

Le peintre approuve de la tête.

Un temps.

Le père – Jamais par plaisir. C'est ça qui m'étonne. Pourtant rien ne nous empêche de réchauffer nos pyjamas. De les réchauffer tous les matins pendant un petit quart d'heure et puis, en les remettant sur nous, de les frotter, de bien les frotter contre la poitrine pour faire entrer toute la chaleur. Plusieurs fois par jour même on pourrait le faire. Toutes les heures. Pourquoi pas ? (*Un temps.*) Toutes les heures peut-être pas. Non. À trop fréquenter la douceur, la lame du plaisir s'émousse. Les gladiateurs vous le diront : son tranchant perd de son tranchant. Mais sans en tirer argument à tout bout de champ, on pourrait peut-être le faire de temps en temps.

La mère – Oui, il suffit de demander à Pierre.

Le père – Nous verrons. Demain. Demain nous verrons peut-être.

Un temps.

Le peintre regarde ses cuisses.

Le peintre – Ça ne sèche pas.

Le père – Non, ça ne peut pas.

Le peintre – Au moins un peu. Ça pourrait commencer.

Le père – En si peu de temps, ça ne peut pas. Ne vous inquiétez pas. (*Un temps.*) Changez de pantalon et n'y pensez plus.

Le peintre (montrant les pantalons) – Mais lequel ?

Le père – Peu importe. Prenez au hasard.

Le peintre – Autant choisir.

Le père – Choisissez, choisissez si vous voulez.

Le peintre s'agenouille. Il fait glisser nonchalamment sa main sur la surface des pyjamas.

Le peintre – Vraiment je ne sais lequel choisir.

Le père – Mais cela n'a aucune importance.

Le peintre – Je sais bien. Mais je n'arrive pas à me décider.

Le père – Regardez-les, regardez-les bien. Et choisissez sans réfléchir. *(Plus ferme.)* Allez, choisissez maintenant.

Le peintre soulève un pyjama rouge sombre.

Le père – Très bien.

Le peintre – Je vais essayer celui-là.

Le père – Comme vous voulez.

Le peintre – Oui je préfère à côté. Devant ces dames cela me gêne un peu.

Le père – Comme vous voulez.

Pierre fait tourner la clé dans la serrure. Il ouvre la porte et, cédant le passage, invite du bras le peintre à entrer. Ils sortent.

Silence.

L'aide (à l'autre) – Ça va ?

L'autre – Ça va.

Un temps.

L'aide – Vraiment ?

L'autre – Oui.

Le père (à l'aide) – Il n'allait pas bien ?

L'aide – Il est malade.

Le père – Malade ? *(À l'autre.)* Vous ne vous sentez pas bien ?

L'aide – Non, maintenant je crois qu'il va bien. *(Un temps.)* Mais il est malade.

Le père – Une maladie ?

L'aide – Exactement.

Un temps.

L'autre – Mais ce n'est pas grave. (*Un temps.*) Ce sont les douleurs, surtout, qui me déchirent.

Le père – Parce que vous souffrez ?

L'aide – Il souffre beaucoup.

L'autre – Non. Pas autant qu'il est raisonnable de le craindre. (*Un temps.*) Depuis quelque temps je souffre moins.

Le père – J'en suis heureux.

L'autre – Un peu moins.

Le père – Tant mieux.

L'autre – Mais parfois la douleur me traverse de part en part. Une douleur fulgurante. D'une fulgurance. Comment vous dire. (*Un temps.*) Une collision d'oiseaux.

Silence.

Pierre et le peintre entrent.

Le peintre est vêtu du pantalon de pyjama rouge sombre.

Le peintre – Voilà.

Le père – Très bien.

Le peintre – Vous trouvez ?

Le père – Oui très bien.

La mère – Il est peut-être un petit peu large.

Le père – À peine.

Le peintre regarde ses jambes. La fente de la braguette s'ouvre légèrement sur le caleçon. Il essaie de la fermer.

Le peintre – Auriez-vous un trombone ?

Pierre – Pour boucler [\[231\]](#) la braguette ?

Le peintre – Ou une épingle ?

Pierre – Non.

Le peintre (essayant de fermer la braguette) – Vous n'auriez rien qui...

L'aide – Moi j'ai des épingles, je crois.

Le peintre – Vraiment.

L'aide – Je vais voir. J'en ai souvent.

Il soulève la jambe de son pantalon et, au sommet de sa chaussette, recueille une épingle. Il la tend au peintre.

Le peintre – Merci.

L'aide – Service.

Le peintre arrange ses petites affaires.

Le peintre – Voilà. C'est très bien. Je pense que ça tiendra.

Le peintre se dirige vers les seaux. Les aides suivent.

Silence.

Le père – Vous allez commencer ?

Le peintre – Oui.

L'autre – Pour laver le plafond. (*Il regarde le plafond.*) Sans échelle, je ne m'y vois pas.

Le peintre – C'est vrai.

L'autre – Il faut au moins un escabeau.

Le peintre – Oui. (*À Pierre.*) Vous avez un escabeau ?

Pierre – Non.

Le peintre – Une chaise alors. Elles sont solides ?

Pierre – Non, je vous l'ai déjà dit. Pour monter dessus, je vous les déconseille.

Le peintre – Mais comment vous faites, vous ?

Pierre – Pour ?

Le peintre – Lorsque vous avez besoin d'un escabeau. Pour changer une ampoule par exemple.

Pierre – Oui. (*Un temps.*) Je sais ce qu'il vous faut. Ne bougez pas.

Pierre sort.

Un temps.

Le peintre – Si j'avais su j'aurais apporté la mienne. Mais elle est assez lourde. Et puis la plupart des gens ont une échelle chez eux, n'est-ce pas ?

Le père – Oui.

Le peintre – Curieux que vous n'en ayez pas.

Le père - Oui.

Un temps.

Le peintre - Il en existe de pliantes. Très bon marché. Vous devriez en commander une.

Le père - Oui nous verrons. Plus tard. Plus tard nous verrons peut-être.

Un temps.

Pierre entre.

Il porte un lit de camp replié.

Le peintre - Un lit ?

Pierre - C'est une espèce de lit pliant. Les ressorts sont renforcés. C'est très solide.

Le peintre - À première vue, cela n'en a pas l'air.

Pierre - Très solide, vous verrez.

Il le dépose. Il le déplie. Le peintre tâte de la solidité des ressorts.

Le peintre - Solide, j'en doute.

Pierre - Oui. Montez dessus, vous verrez.

Le peintre - Je veux bien essayer, mais j'en doute.

Il enlève ses chaussures.

Pieds nus, il monte sur le lit.

Pierre - Alors ?

Le peintre force un peu.

Le peintre - Cela a l'air de tenir.

Pierre - Je veux bien le croire.

Le peintre (regardant le plafond) - Mais cela ne sera pas assez haut.

Pierre - Quelle importance ?

Un temps.

Le père - Quelle importance ?

Le peintre regarde le plafond. Hoche la tête.

Moi - Quelle importance ?

Silence.

Le père – Vous allez commencer ?

Le peintre – Oui.

Un temps.

Le peintre s'assied sur le lit.

Le peintre – Oui.

Un temps.

Rideau.

Acte II

Infimes changements par petites touches quelques variations pour l'illusion. Infimes changements. Pour le renouvellement quelques mouvements, invariables mouvements que je suscite. Invariablement.

Deux lits doubles. Dans le premier lit, le lit du fond, sont le père (en pyjama) et la mère (en chemise de nuit). Dans l'autre lit, mon lit, se trouvent ma femme (en chemise de nuit) et moi (en pyjama).

Sur le lit de camp, partiellement recouvert par une couverture écossaise, le peintre (en pyjama).

À droite de la scène, assis par terre, adossé au mur, l'aide (en pyjama). Le Chester Barrie, élégant manteau sombre, est négligemment posé sur ses jambes.

Le peintre – Les petits gâteaux manquaient.

Moi – Eux seuls ?

Le peintre – Les petits gâteaux chocolatés.

La mère – Je crois qu'il n'en reste plus.

Le peintre – Hier encore nous en avons mangé.

La mère – Hier ?

Le peintre – Oui. Je nous revois très bien.

La mère – S'il en était resté, Pierre nous les aurait apportés. Il nous connaît Pierre, il sait que nous aimons les petits gâteaux avec le café. (*Un temps.*) Il ne doit plus en rester...

Le peintre – C'est dommage.

La mère – On a dû les manger tous.

Le peintre – Je ne me souviens pas d'en avoir mangés tant.

Un temps.

La mère – Ils étaient très bons ces petits gâteaux.

Le peintre – Délicieux.

La mère – Vanillés.

Le peintre – Et quand on les trempait, tout imprégnés de café. (*Un temps.*) Longuement je les égouttais sur le bord de la tasse et, remontant la sous-tasse, je les aspirais. D'un coup je les aspirais. En fondant sur la langue ils se multipliaient.

Un temps.

La mère – En principe, les tremper, ça ne se fait pas. Mais entre nous, une petite mouillette, où est le mal ?

Le peintre – J'ai toujours eu un faible pour les mouillettes.

La mère – Pourvu qu'elles soient discrètes.

Le peintre – Quand le café est bon, je n'y résiste pas.

La mère – Il était assez fort aujourd'hui. Vous n'avez pas trouvé ?

Le peintre – Le café ?

La mère – Je l'ai trouvé amer.

Un temps.

Le peintre – Plus amer que d'habitude ?

La mère – Oui, c'est ça qui m'étonne un peu. Pas vous ?

Le peintre – Non, pas particulièrement davantage.

La mère – Moi si. Beaucoup plus amer que d'habitude. Ça m'étonne parce que c'est du très bon café. Du très bon café. On a toujours eu à nous en féliciter. Je n'ai pas souvenir que. Et aujourd'hui, sans que je sache vraiment pourquoi, bing, je le trouve un peu amer. (*Un temps.*) L'arrière-goût surtout.

Le peintre – Je n'ai pas fait attention.

Un temps.

La mère – Oui (*très affirmative*) il avait un arrière-goût surtout.

Le peintre – Peut-être.

La mère – Un arrière-goût.

Le peintre – C'est possible.

La mère – Un arrière-goût désordonné, inhabituel chez lui.

Le peintre – Oui, c’est possible. Moi, vous savez, l’arrière-goût.

Un temps.

Moi – Si on me demandait mon avis, je dirais que c’est une histoire de paquet. Pas d’emballage, non. De paquet.

La mère – De paquet ?

Moi – De changement de paquet.

La mère – Comment ça ?

Moi – Je n’en dirais pas plus.

La mère – Oui, tu as sans doute raison. (*Un temps.*) Pierre a dû ouvrir un autre paquet. Ce n’est pas possible que ce soit le même qu’hier. Hier il était si bon notre café. (*Un temps.*) Si bon. (*Un temps.*) ^[24] Mais chaque fois que l’on ouvre un autre paquet, c’est souvent pareil, on ne peut jamais savoir. Parfois, on peut mal tomber.

Le peintre – Il ne faut en vouloir à personne.

La mère – On n’est pas dedans n’est-ce pas.

Le peintre – À personne. Ils l’emballent sous vide.

La mère – Le moulu.

Silence.

La mère frotte sa langue contre son palais. Bruits de clapotements. Un temps. Avec ostentation, elle salive.

Un temps.

Le peintre – Encore lui ?

La mère – L’arrière-goût oui. Rien à faire ; j’ai beau saliver, il est inexpugnable. ^[25] (*Elle salive.*) Et à force de saliver, j’ai la bouche pâteuse. Un vrai pétrin.

Le peintre – Ah c’est certain. Trop saliver dessèche. Ça dessèche la bouche, mais le goût reste.

La mère – Et qui plus est l’arrière-goût.

La mère salive.

Un temps.

Le peintre – La salive non plus n’a pas bon goût.

La mère – La salive ?

Le peintre (avec une légère grimace) – Son goût.

La mère – Son goût ça va encore. On supporte la sienne.

Le peintre – Sans enthousiasme.

La mère – Mais on la supporte. Tandis que son odeur, vous avez raison. Moi je ne supporte pas du tout cette odeur... même pas la mienne, c'est dire.

Le peintre – La sienne pourtant. Vous connaissez l'adage. Déjection fleure bon à qui l'excrète. C'est assez bien senti ma foi. Bien observé. Peut-être pas toutes les sécrétions ; mais souvent les siennes, on sait les apprécier.

La mère – Pas moi.

Le peintre – Aucune ? N'aimez-vous pas votre sang ? Sucrer votre doigt lorsque vous vous êtes légèrement blessée ?

La mère – Non. Sans plus.

Le peintre – Moi j'aime beaucoup.

Un temps. [\[26\]](#)

La mère salive.

La mère – Ça ne part pas. Même les dents, parfois. Donnent l'impression d'être imprégnées. (*Elle fait circuler sa langue contre son palais, le long des dents*) Ça ne part pas : ça ne part pas.

Le peintre – Ça ressemble à quoi ?

La mère (après réflexion) – Je ne pourrais pas vous le dire. C'est à peine un goût. Le prolongement d'un goût, d'un goût de café.

Un temps.

Moi – Un grain peut-être.

La mère – Non.

Moi – Ou la moitié d'un grain, égaré dans le marc.

La mère – Dans le marc ? Mais je n'ai pas bu le marc.

Moi – En tournant la cuillère, pour améliorer le sucre, un peu de marc a pu monter et, sans t'en apercevoir, dans une gorgée, tu as pu en happer un peu.

La mère – Je m'en serais aperçue.

Moi – C'est une hypothèse.

La mère – Je l'aurais remarqué.

Moi – Ce n'est pas facile à repérer, un petit bout de grain. Un fragment coincé, blotti entre deux dents.

La mère – Mais ce n'est pas entre deux dents, ce n'est pas à un endroit précis. C'est diffus plutôt.

Moi – Éminemment moulu en somme.

La mère – Oui diffus. [\[27\]](#) C'est sur la langue et autour, tout autour du palais. Mais surtout sur la langue.

Moi – Fais une révérence.

La mère – Pardon ? [\[28\]](#)

Moi – Ancré dans la langue, fais une révérence. Un discret hommage. Papilles qui s'en souviennent.

La mère – Papilles ?

Moi – Les papilles. Papilles depuis longtemps désertées où subsiste la trace du mouvement. Invariable mouvement labourant les bouches closes. Ainsi que les mémoires. Est-il mémorable ce goût ?

La mère – Non, pas spécialement.

Moi – Est-il pénétrant ? Durera-t-il ?

La mère – Je ne sais pas. Espérons que non. (*Un temps.*) Je devrais peut-être boire un verre d'eau. Qu'en dites-vous ?

Le peintre – C'est une bonne idée.

La mère – N'est-ce pas.

Le peintre – Oui, ça ne peut pas faire de mal. Au pis, ça ne changera rien.

La mère – Mais ça m'ennuie de déranger Pierre maintenant ; je crois qu'il joue au échecs.

Le peintre – Aux échecs ? Avec qui ?

La mère – Je ne sais pas. Je ne m'y connais pas.

Le peintre – Mais il y a quelqu'un dans sa chambre ?

La mère – Non. Il fait des vieilles parties. [\[29\]](#)

Un temps.

Moi (au peintre) – Vous jouez au échecs ?

Le peintre – Plus. Je n'y joue plus. Dans le temps j'y jouais, rarement mais toujours volontiers. Seulement les dernières parties ont été très pénibles.

La mère – Vous avez perdu ?

Le peintre – Non, très pénibles. Chaque fois que j'étais en train de jouer, on est venu m'annoncer la mort d'un proche.

La mère – Vraiment ?

Le peintre – Oui, trois fois cela m’est arrivé.

La mère – Ça doit déconcerter.

Le peintre – À quelques mois d’intervalle. Je ne pense pas qu’il y ait une relation, cela n’a rien à voir bien sûr, mais maintenant, merci, je préfère m’abstenir. [\[30\]](#) Trois fois vous vous rendez compte, c’est à devenir anxieux. À devenir fou.

Un temps. [\[31\]](#)

Moi – Assez rare qu’un joueur d’échecs devienne fou. Difficile de dire pourquoi. Une exception toutefois. Un joueur devenu fou... complètement fou... une caricature. Il se prenait pour le pion e4. Assis par terre, prostré, dans un coin, il regardait à gauche et à droite, à droite surtout ; il craignait f5. (*Un temps.*) Il est mort d’un torticolis.

La mère (portant la main à son cou) – D’un torticolis, quelle horreur.

Moi – Son dernier mot fut : Bon-papa.

Le peintre – Son grand-père ? [\[32\]](#)

Moi – Ou son père. Difficile de deviner l’intonation du trait d’union dans la voix d’un mourant.

La mère – Mais, mourir d’un torticolis... (*Geste de la main.*) Non, je préfère ne pas y penser.

Le peintre – Cela doit être particulièrement vexant.

La mère – Et douloureux.

Le peintre – Aussi.

La mère – Atrociement douloureux, n’est-ce pas.

Le peintre – Forcément, la douleur est très localisée.

La mère – Elle s’acharne toujours au même endroit.

Le peintre – Aiguë et localisée. C’est comme à la fin, à la toute fin d’un accouchement, lorsque les lèvres de votre vagin sont, me semble-t-il, extrêmement tendues. (*Un temps.*) Vous avez été opérée des dents de sagesse ?

La mère – Non.

Le peintre – C’est pareil.

Un temps.

La mère – Même si je dérange, on verra bien. Je vais l’appeler. (*Un temps.*) Pierre !

Le père – Il ne va pas tarder.

La mère (pleine de tendresse) – Ne parle pas autant. (*Elle le borde.*) Voilà. (*Elle l’embrasse sur le*

front.) Voilà. (Un temps.) Pierre !

Un temps.

Pierre entre.

La mère - On ne te dérange pas ?

Pierre - Un peu.

La mère - Tu jouais aux échecs ?

Pierre - Non, je laquais.

Un temps.

Le peintre - Vous étiez en train de peindre ?

Pierre - Oui. Je laquais une petite console.

Un temps.

Le peintre - Vous laquez avec une bombe ?

Pierre - Non. Une queue de morue.

Le peintre - C'est plus fastidieux que le pulvérisateur.

Pierre - Mais le rendu est plus net. Je préfère.

Le peintre - C'est vrai. Rien ne vaut le pinceau pour les finitions. C'est beaucoup plus maniable. Quel sorte de pinceau utilisez-vous ?

Pierre - La queue de morue classique.

Le peintre - Poils de porc ?

Pierre - De putois.

Un temps.

La mère - Et ça avance ?

Pierre - Quoi ? Le travail. Oui j'ai fini les pieds. Il ne me reste plus que le plateau.

Le peintre - Le plus dur est fait.

Pierre - J'ai eu du mal avec le plateau pour la première couche.

Le peintre - Avec le plateau !?

Pierre - Oui il y avait des grumeaux.

Le peintre - Vous aviez bien nettoyé au préalable ?

Pierre – Oui.

Le peintre – Et passé le papier de verre ?

Pierre – Non. Mais j'ai frotté avec un chiffon sec.

Le peintre – Ça ne suffit pas.

Pierre – Frotté fort. Je n'y suis pas allé de main morte.

Le peintre – Oui mais cela ne suffit pas. Sans papier de verre vous aurez toujours des grumeaux. La preuve.

Un temps.

Pierre tousse. [\[33\]](#)

Pierre – Vous aviez besoin de moi ?

La mère – Oui Pierre, est-ce que tu peux aller me chercher un verre d'eau ?

Pierre – De la gazeuse ?

La mère – Peu importe, c'est pour faire passer un goût.

Le peintre – Prenez plutôt de la plate.

La mère (à Pierre) – Oui de la plate.

Pierre – Je ne sais pas s'il en reste. Depuis quelques heures il ne coule plus qu'un mince filet. Chaque fois que j'ouvre le robinet je m'inquiète. Il est presque vide ce cubiténaire.

La mère – S'il est vide, remplace-le.

Pierre – Pour un simple verre d'eau ?

La mère – De toute manière, il faudra bien que tu le remplaces, alors autant le faire tout de suite.

Pierre – Pour un simple verre d'eau ? Mais cela me prend la moitié de la soirée de changer de cubiténaire.

Le peintre – Ils sont si lourds que ça ?

Pierre – Oui ils sont lourds. Cent litres avoisinent une tonne. (*Un temps.*) [\[34\]](#) Et pour les transporter, il faut tout déménager.

Le peintre – Vous ne pouvez pas les porter à bout de bras ?

Pierre – Le vide oui. Mais le plein, je suis obligé de le traîner. Pour qu'il puisse passer, il faut tout dégager dans la cuisine. Je ne peux tout de même pas porter une tonne sur mon dos. Je ne suis pas Crésus. (*Esquivant un sourire.*) Pour me payer un porteur.

Le peintre – Rien ne vous empêche de le faire rouler sur l'arête.

Pierre – Lequel ?

Le peintre – Le plein. Le faire rouler tel un cerceau.

Pierre – C'est ce que je comptais faire. Mais cela ne change rien, il faut tout dégager. C'est une question de volume.

La mère – De volume ou pas, s'il est vide tu le remplaces, un point c'est tout. Moi je veux un verre d'eau.

Pierre – Entendu.

Un temps.

Le peintre – Dites-moi, pour peindre, est-ce que vous avez retourné la console ?

Pierre – Non pourquoi ? Je devais ?

Le peintre – Non, mais alors il fallait commencer par le plateau. Si vous teniez à commencer par les pieds, il fallait la retourner. Réfléchissez. Maintenant, lorsque vous allez peindre le plateau, vous risquez de saloper les pieds avec les gouttes. Pour peindre, c'est une règle absolue, il faut toujours commencer (*il réfléchit*) commencer par le haut. C'est le secret.

Pierre regarde le plafond.

La mère – Et, tant qu'à faire, tu prends un verre à pied. (*Au peintre.*) Même pour un verre d'eau je préfère.

Le peintre – Vous avez raison.

La mère – Ce n'est pas que je sois difficile.

Le peintre – Au contraire.

Pierre – Un ballon ?

La mère – Oui, très bien.

Pierre – Entendu.

Pierre sort.

Un temps.

Le peintre – Ça ne passe pas ?

La mère – L'arrière-goût ? Non.

Elle salive.

Le peintre – Le verre d'eau vous fera du bien.

La mère – Je me demande si l'eau suffira.

Le peintre – Quelques gorgées et ça passera.

La mère – Parce que l'eau, ça n'a pas de goût.

Le peintre – Je vous le garantis.

La mère – Ni bon ni mauvais, ça n'a pas de goût. (*Un temps.*) Ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de plus précis pour faire passer un goût.

Moi – Tu aurais dû tirer parti du pain. Le pain c'est excellent. Très oriental. Les chameliers en mâchent, pour éponger le sable, enlisé dans leurs dents. Tu devrais essayer.

Un temps.

Pierre entre.

Par le pied, il porte un verre d'eau.

La mère – Il restait de l'eau ?

Pierre – Toujours ce mince filet. (*Il donne le verre d'eau.*) Il s'amenuise mais persiste. Des semaines qu'il persiste. Je commence à me demander si ce n'est pas le tuyau, le tuyau qui est encombré.

Le peintre – Un dépôt de calcaire dans les canalisations.

Pierre – Non, c'est un simple tuyau. (*Un temps.*) Nous n'avons pas de canalisation d'eau.

Le peintre – Mais sans canalisation, votre eau ne se renouvelle pas. Elle ne peut pas se renouveler.

Pierre – Non.

Le peintre – Il n'y a pas de renouvellement ? Pas du tout ?

Pierre – Non, nous sommes en vase clos. Avec un filtre pour épurer.

La mère boit une gorgée.

Le peintre (sceptique) – Elle est bonne ?

La mère – C'est de l'eau.

Le peintre – Elle ne m'inspire pas confiance.

La mère – L'eau ?

Le peintre – Mais oui l'eau. Si je comprends bien, c'est toujours la même eau. À chaque fois la même, ressassée sans cesse. Dieu sait d'où elle vient cette eau, à quoi a-t-elle servi...

Pierre – Ne vous inquiétez pas, elle est comme neuve. C'est un filtre à moteur. L'épuration est draconienne.

La mère boit une gorgée.

Le peintre – N'avalez pas.

La mère – Trop tard.

Le peintre – Vous avez avalé ?

La mère – Ben oui. J’ai continué sur ma lancée.

Le peintre – Il ne fallait pas.

Pierre – Il n’y a aucun danger.

Le peintre – Il ne fallait pas. Vous n’arriverez à rien comme ça. Vous buvez trop vite. Pour faire passer le goût, vous devez garder l’eau dans votre bouche le plus longtemps possible. Bien la faire circuler. Et la recracher.

La mère – La recracher ?

Le peintre (à Pierre) – Vous avez une bassine ?

Pierre – Je vais voir.

Le peintre – Ne vous dérangez pas. Je crois que j’ai un broc dans mon matériel.

Pierre (mimant une forme) – Un broc c’est un truc comme ça ? [\[35\]](#)

Le peintre – Évasé oui. Allez voir dans ce sac. (*Il montre un des sacs de son matériel.*) Je crois qu’il y en a un au fond.

Pierre ouvre le sac. Il aventure ses mains dedans.

Le peintre – Tout au fond, si je me souviens bien.

Pierre fouille dans le fond du sac. Un temps. Il ressort un broc en matière plastique.

Pierre – C’est ça ?

Le peintre – Oui donnez-le moi.

Pierre apporte le broc au peintre. Le peintre le regarde attentivement. Il passe la main à l’intérieur. Soigneusement il l’essuie avec la manche de son pyjama.

Le peintre – Il est poussiéreux. Mais pour cracher dedans cela n’a pas d’importance. (*À la mère.*) Tenez.

Il le donne à Pierre. Pierre transmet.

La mère (regardant le broc) – Cela me gêne un peu.

Le peintre – Vous pouvez y aller. C’est un vieux broc. Je ne m’en sers pour ainsi dire plus. [\[36\]](#)

La mère – Ce qui me gêne, c’est de cracher. (*Confuse.*) Je n’ai pas tellement l’habitude de cracher. (*S’encanaillant.*) Mais puisque vous m’y invitez...

Elle porte le verre à sa bouche.

La mère (la bouche pleine) – Ne vous formalisez pas, hein.

Un temps.

Un mince filet, discret pipi féminin, glisse entre ses lèvres. Un temps. Le solde, elle le crache.

Le peintre – Vous recrachez trop tôt.

La mère crache de nouveau, à plusieurs reprises, pour s'enlever de la bouche l'impression du crachat.

La mère – Pff. Mrcl. Prst.

Le peintre – Vous avez recraché trop tôt. Avant de recracher, il fallait vous gargariser. (La mère salive) Il n'est pas passé ?

La mère – Non.

Le peintre – Rien d'étonnant.

La mère – C'est la troisième gorgée.

*Le peintre – Mais vous avalez trop vite. Vous ne laissez pas le temps à l'eau de faire son œuvre. À peine entrée, vous l'avalez. Dans le meilleur des cas vous la recrachez. Non, comme ça vous n'arriverez à rien. Vous devez la garder plus longtemps dans votre bouche. Beaucoup plus longtemps. [\[37\]](#) Permettez que je me mouche ? (*Il se mouche.*) Vous devez vous gargariser.*

La mère – Il est joli ce mouchoir à carreaux.

Le peintre – Ça tombe sous le sens.

La mère – Mais si je me gargarise, ne risque-t-il pas de se propager ?

Le peintre – L'arrière-goût ?

La mère – De s'étendre à la gorge.

Le peintre – Il n'y a aucun risque. (Un temps.) Faites-moi plaisir, gargarisez-vous.

Un temps.

La mère porte le verre à ses lèvres. Aspire une gorgée d'eau. Se gargarise. Les glouglous se font entendre.

Le peintre – Voilà. Très bien.

Un temps.

La bouche pleine, la mère demande l'autorisation de cracher.

La mère – Je peux ?

Le peintre – Pas encore. Continuez. (À Pierre.) Vous avez pu faire quelque chose pour les grumeaux ?

Pierre – Ben non. Pour l’instant je n’ai pas bougé d’ici.

Le peintre – Et que comptez-vous faire ?

Pierre – Je vais les gratter.

Le peintre – Avec les ongles ça laisse des traces.

Pierre – Avec une lime. Et après je repeins par-dessus.

La bouche pleine, la mère demande l’autorisation de cracher.

La mère – Maintenant je peux ?

Le peintre – Non, non, pas encore. (À *Pierre*.) Je vous conseille de reboucher les trous avant.

Pierre – Bien sûr. Justement je voulais vous demander. Vous croyez qu’un peu de mastic pourrait convenir ?

Le peintre – Oui, très bien. Ou même avec le doigt si vous égalisez bien autour. Il est en bois le plateau ?

Pierre – Oui, enfin pas entièrement. Au centre il y a un verre convexe. (*Mimant une forme convexe*) convexe, c’est comme ça ?

Le peintre – C’est possible.

Pierre – Convexe oui. Une sorte de hublot.

Le peintre – Un hublot ? Dans la console.

Pierre – Oui. Pour protéger la boussole.

La mère recrache son eau dans le broc.

La mère – Tu as réussi à la réparer, la boussole ?

Pierre – Non. Le ressort me manque.

La mère – Quel ressort ?

Pierre – Le ressort qu’il faut.

La mère – Aimanté ?

Pierre – Non, non, un simple ressort. Un élastique.

Un temps.

L’aide (sans bouger la tête) – Vous voulez un élastique ? (*Voix lasse.*) Je crois que j’en ai un.

Pierre – Vraiment ? Un caoutchouc sans doute. Mais ce n’est pas ça qu’il faut.

Lentement, l’aide fait glisser son manteau le long de son corps. Par étapes, il le remonte des pieds vers la tête.

Pierre – Ne vous donnez pas ce mal. Ça m'étonnerait que vous ayez la pièce qu'il faut.

L'aide, toujours aussi lentement, remonte le Chester Barrie. Lorsqu'il atteint le sommet de son crâne, il le fait basculer par-dessus sa tête et le coince, entre sa nuque et le mur.

L'aide (à lui-même) – Un élastique.

Pierre – Non ce n'est pas vraiment un élastique. C'est un ressort plutôt. Un ressort particulier. De dimensions précises. Minuscule et inoxydable. Ça m'étonnerait vraiment que vous ayez la pièce idoine.

L'aide – Un élastique. Comment faire ? (*Il essaie de se pencher en avant, vers ses chaussures. Le manteau glisse le long de son dos. Il renonce.*) Un élastique ? (*Saisissant son manteau.*) Peut-être dans la poche de mon Chester Barrie. (*Il le dépose à côté de lui. Il le regarde longtemps.*) Dans la poche intérieure de mon Chester Barrie. (*Il fouille dans la poche intérieure.*) Qu'est-ce que c'est que ça ? Ces écailles ? (*Il fouille plus à fond.*) Mon portefeuille.

Pierre – Vous ne trouvez pas...

L'aide – Mon portefeuille ?

Pierre – Ce n'est pas grave.

L'aide – Non, un élastique. Dans les poches extérieures peut-être ? (*Il fouille une poche extérieure.*) (*Un temps.*) Il n'y a pas un chat. (*Il ressort sa main.*) [\[38\]](#) Peut-être dans la doublure. Dans la doublure de mon Chester Barrie. Oui. (*Un temps.*) Mais il serait peut-être plus méthodique de jeter d'abord mon dévolu dans l'autre poche. Oui. [\[39\]](#)

Pierre – Ce n'est pas la peine. Laissez tomber.

L'aide fouille la seconde poche extérieure et, sans triomphe aucun, sort un élastique classique rouge sale.

L'aide (avec dégoût) – Voilà.

Il tend le bras. Pierre ne bouge pas. L'aide garde le bras tendu, l'élastique suspendu au bout.

Pierre (sans bouger) – Merci.

L'aide – Service.

Un temps.

Pierre se décide à aller cueillir l'élastique. Il le prend. Essaie plutôt. L'aide ne le lâche pas. Pierre tire plus fort. L'élastique se distend, s'allonge.

L'aide (en souriant presque) – Il faut tirer.

Pierre – Ne faites pas l'enfant.

L'aide – Tirer. Il faut tirer.

Pierre tire. L'aide le lâche. Pierre reçoit violemment l'élastique. L'aide rit presque.

Un temps.

L'aide (à Pierre) – Ça va ?

Pierre regarde l'élastique. Le glisse dans sa poche.

Pierre – Ça va.

Un temps.

L'aide se recouvre les jambes avec une minutie spectaculaire. Il cherche à replacer le Chester Barrie dans sa position antérieure. Comme il n'arrive pas à retrouver la place exacte que le manteau occupait dans l'histoire de ses jambes, le jeu est infini.

La mère finit son eau d'un trait. Elle s'essuie la bouche.

Pierre tend le bras.

Pierre – Terminé ? Vous en voulez un autre ?

La mère – Non, tu peux le laver.

Pierre (regardant le verre) – Il est sale ?

La mère – Non, mais il vaut mieux le laver.

Pierre – Pas la peine, c'est de l'eau.

La mère – J'y ai trempé les lèvres.

Pierre – Elles sont saines vos lèvres. Vous n'avez pas de croûtes.

La mère – Non, mais il faut le laver. Est-ce clair ? Le laver. Ça se fait.

Pierre fait demi-tour.

Pierre – Je vais le rincer.

La mère – Le laver je te dis. Savonner les bords.

Pierre – J'y passerai le pouce en rinçant.

Pierre sort.

Un temps.

Le peintre – Il est passé ?

La mère – L'arrière-goût ? Non.

Le peintre (surpris) – Non ?

La mère – Rien n'y fait. D'autres se décourageraient, mastiqueraient leurs draps, en vain s'évertueraient. Je les comprends. Mais je ne suis pas comme ça. Pour rien au monde, je ne

sacrifierais mon flegme.

Le peintre – Vous avez raison.

La mère – Il finira bien par s'en aller tout seul.

Le peintre – Par se lasser de vous.

La mère – Exactement.

Un temps.

Le peintre – Vous êtes sûre que vous ne voulez pas essayer autre chose ?

La mère – Je n'y tiens pas. Dans le fond, on s'y fait à ce goût. On s'y fait.

Moi – Le nougat peut-être.

La mère (songeuse) – Il y a belle lurette que je n'ai plus mangé de nougat.

Le peintre – Ce serait le moment. Vous l'aimez ?

Un temps.

La mère (très songeuse) – Si je l'aime ? Le nougat ? Si je l'aime ? (*Un temps.*) C'était ma raison de vivre.

Le peintre – Le Nougat ?

La mère – Ce jour-là, avec mon mari, nous nous en enfilâmes un ballotin. (*Confuse.*) Ce n'est peut-être pas très convenable, tout un ballotin tandis qu'il m'honorait. C'était dans ce lit. Il avait de la santé alors, le pauvre cher. (*Elle le regarde.*) L'usure est lamentable. (*Elle le montre du doigt.*) Regardez-le. C'est une plante d'appartement à présent. (*Elle s'approche de lui, détaille son visage.*) Et dire que c'est cette vieille petite tête qui venait chercher refuge tout contre moi, (*touchant son nez.*) ce vieux petit nez qui se frottait contre le mien dans des éclats de rire, (*touchant sa bouche, l'ouvrant, la fermant.*) cette vieille bouche, cette belle vieille bouche qui m'effleurait si tendrement. Les yeux fermés. (*Un temps.*) Non, je préfère ne pas voir ça.

Elle couvre la tête du père avec le drap.

Le père maugrée.

Le peintre – Vous avez ici, du nougat ?

La mère – Sûrement, il faudrait demander à Pierre. Mais ce n'est plus de mon âge.

Le peintre – Les dents ?

La mère – Oui : elles ne craignent plus rien.

Le peintre – Les miennes sont très robustes. Très franchement, ce ne serait pas de refus.

La mère – Vous voulez que je demande à Pierre d'en apporter ?

Le peintre – Volontiers. (*Ravi.*) Ah volontiers, oui.

La mère – Pierre !

Le père (sous les draps) – Il ne va pas tarder.

La mère (regardant le drap) – Vous croyez qu'il comprend encore ce qu'il dit ? (*Un temps.*) Je me demande pourquoi il s'obstine à vouloir parler. Peut-être cherche-t-il par là à attirer l'attention. J'en doute. Ça m'étonnerait qu'il ait encore la force, la simple force d'imaginer un stratagème aussi complexe pour témoigner de la persistance d'une existence aussi minime. C'est bien au dessus de ses forces. Il parle parce qu'il ne peut pas faire différemment. Chaque fois qu'il entend le son Pi-er prononcé avec quelque force, machinalement il ajoute : Il ne va pas tarder.

Le peintre – À chaque fois ?

La mère – Oui, à chaque fois. C'est bien simple, c'est tout ce qu'il laisse échapper.

Le peintre – N'avais pas remarqué.

La mère – Vous voulez voir ? Ce n'est pas compliqué, je vais appeler Pierre de nouveau. Écouter sa réaction.

Pierre entre.

La mère (criant) – Pierre !

Pierre (étonné) – Oui ?

Le père (sous les draps, sans animosité) – Tu ne vois pas qu'il est là ?

Un temps.

La mère – Il l'a fait exprès. (*Avec hargne, précipitamment.*) Il l'a fait exprès. Il l'a fait exprès. (*Elle le pousse.*) Je suis sûre qu'il l'a fait exprès. (*Le pousse.*) Hein, tu l'as fait exprès !? Hein !? (*Le pousse.*) Il ne pense qu'à ça. Jusqu'à son terme il le voudra. (*Les bras du père sortent du lit.*) Le faire exprès.

De toutes ses forces, elle le pousse hors du lit. Les jambes du père s'accrochent aux draps. À coup de pied, la mère les dégage, les frappe, les pousse. Le père tombe sur le sol. [lvi](#)

Silence.

Le peintre (à Pierre) – Vous avez du nougat ?

Pierre (bouleversé par la scène précédente, machinalement) – Du nougat. (*Un temps.*) (*comprenant la question, approuvant de la tête.*) (*Un temps.*) Je vais voir.

Moi – Tu peux me prendre une pomme aussi, s'il te plaît ?

Pierre (aussi machinal) – Une pomme.

Moi – J'ai une fausse faim.

Pierre sort.

La mère est effondrée. Le peintre attend le nougat.

Long silence.

Ma femme – Tu te souviens de mon regard de ce matin ?

Moi – Non.

Ma femme – Je t’ai regardé. (*Un temps long.*) Je t’ai fixé. Tu as baissé les yeux. Tu t’en souviens ?

De la tête je fais non.

Un temps.

Ma femme (autre ton) – Tu es triste ?

Un temps.

Moi – De voir ce père agoniser me promène en arrière. Que ce père soit le mien, là, agonisant par terre, m’éloigne. M’éloigne. M’éloigne. [\[40\]](#)

Ma femme – Donne-moi la main.

Moi – Laquelle ?

Ma femme – Donne. (*Elle la prend.*) Il y a longtemps que tu ne me l’as plus donnée.

Elle la serre.

Moi – Oui. Il est loin le temps où nous jouions à la barbichette, à je te tiens, tu me tiens par les poils pubiens. On avait de l’élan alors. Le cœur à l’ouvrage. Je me souviens de ton rire, ton rire à ce moment là... (*Un temps.*) Tu perdais toujours, hein ?

Ma femme – Tu me chatouillais.

Moi – Moi ?

Ma femme – Les joues gonflées tu te retenais, tes yeux éclataient de rire et quand tu n’arrivais plus, vraiment plus à te contenir, pour ne pas perdre, tricheur, tu me chatouillais la barquette [\[41\]](#). Pour ne pas perdre. (*Un temps.*) Pour ne pas perdre.

Un temps.

Moi – L’homme est l’homme si j’ose dire. (*Un temps.*) Nulle part trace de victoire. Nulle trace. S’essouffler, c’est tout ce qu’il y a à gagner. Mais il s’obstine. Moi-même je me sens homme, si j’ose l’être. (*Un temps.*) Pourquoi m’as-tu regardé ?

Ma femme – Ce matin ? Comme ça.

Moi – Tu m’as fixé ? Fixé longtemps ?

Ma femme – Non, pas longtemps. Tu as tout de suite baissé les yeux. Tu ne t’en souviens pas ?

De la tête je fais non.

Silence.

Pierre entre, le visage grave. Son regard se dépose sur le père. Sans quitter son corps des yeux, il me donne une pomme, une boîte de nougats au peintre.

Le peintre – Merci, vous êtes gentil. (Il regarde la boîte, l'ouvre.) Hmm, il y en a beaucoup. (Il choisit un nougat. Le porte à ses lèvres. Se ravise.) (À la cantonade.) Vous en voulez ?

Silence.

Avec une extrême lenteur, Pierre s'assied à l'extrémité du lit des parents, dos à la mère. Les yeux dans le père, il regarde le vide.

Le peintre (tendant la boîte devant lui) – Quelqu'un en veut ?

Un temps.

Je croque dans ma pomme.

L'aide (à lui-même) – Non.

Il secoue son Chester Barrie.

Le peintre – Personne ?

L'aide dépose son manteau sur ses jambes et, comme par le passé, tente de le replacer.

Ma femme – C'est curieux que tu ne t'en souviennes pas.

Le peintre, croyant que l'on s'adresse à lui, se tourne vers nous. Ne trouvant aucun regard à qui parler, il choisit un nougat. Le regarde. Le mange.

Un temps.

Moi (les yeux fixés sur ma pomme) – Non.

Ma femme – Quoi non ?

Moi – Ce n'est pas curieux.

Je croque dans ma pomme.

Silence.

La mère (à voix basse) – Il ne bouge plus ?

Pierre (sans se retourner) – Non.

La mère – Plus du tout ?

Pierre – Non.

Un temps.

Je croque dans ma pomme.

Pierre se penche en avant. Il défait les lacets de ses chaussures.

La mère - Il a bougé ?

Pierre - Non.

Je croque dans ma pomme.

Pierre revient en arrière.

La mère - Avant non plus. Hein ? Avant non plus il ne bougeait pas.

Pierre - Non.

La mère - Il ne bouge pas moins qu'avant. C'est malheureux mais ça me rassure. Pierre ?

Pierre (sans se retourner) - Oui ?

La mère - Prends-lui la main.

Pierre - Non.

La mère - De ma part.

Pierre - Non.

La mère - S'il te plaît.

Pierre - Non.

La mère - S'il te plaît.

Silence.

Pierre (dos à la mère) - Consolez-moi.

La mère - Moi ?

Pierre - Oui. Consolez-moi.

Pierre enlève ses chaussures.

Un temps.

Pierre (toujours de dos) - Consolez-moi. (Un temps.) Vous entendez ?

La mère - Tu veux que je te console ?

Pierre - Oui. Consolez-moi.

Pierre s'étend sur le dos. Un temps. Il hisse ses jambes sur le lit. En rampant sur le dos, il s'approche de la mère. Entre ses bras il s'installe, dans la position du Christ, une fois mort, dans les bras de sa mère.

Pierre – Consolez–moi.

La mère le berce lentement.

Silence.

La mère – Voilà, voilà. (*Elle caresse sa tête.*) Ça va mieux ?

Pierre – Non.

La mère – Ne pense plus à rien. Détends–toi. Détends–toi complètement. Suis tes chairs s'éloigner de ton corps. Sens ton corps se détacher de ton esprit. (*Elle le berce.*) (*Un temps.*) (*Elle caresse doucement sa tête.*) Tu commences à perdre tes cheveux, dis–moi.

Pierre – Consolez–moi.

La mère – Ils commencent à tomber. Tu ne vas pas tarder à être chauve.

Pierre – Je ne veux pas être chauve.

La mère – Mais ce n'est pas grave.

Pierre – Je ne veux pas être chauve. Je ne veux pas le redevenir. (*Un temps.*) Demeurer chauve, voila ce que je voulais. Petit et chauve. (*Il se blottit davantage dans les bras de la mère.*) Je suis resté chauve assez longtemps, mais pas assez longtemps. (*Relevant la tête vers la mère.*) Un ou deux ans, n'est–ce pas ?

La mère – Oui, lorsque tu es né, tu n'avais pas un seul cheveu sur la tête, pas un seul. (*Se tournant vers moi.*) Ton frère non plus d'ailleurs. Pas même un léger duvet. Vous aviez le crâne parfaitement lisse. Cela vous donnait un air sérieux. Vous ressembliez à des chefs d'orchestre.

Pierre – Vous me trouviez mignon ?

La mère – Très.

Pierre – J'avais le crâne parfaitement lisse, n'est–ce pas.

La mère – Je le caressais sans cesse. (*Elle caresse sa tête.*) Comme maintenant Pierre. Comme maintenant.

Pierre – Demeurer chauve, voilà, voilà ce que je voulais. (*Un temps.*) Au contact des poils, la sensation du temps ^[42]. Je l'ai compris tout de suite. Dès la première seconde, ma joue qui s'y effleure.

Il ferme les yeux.

La mère continue de caresser sa tête.

Silence.

Le peintre – Le nougat, ce n'est jamais décevant. Personne n'en veut, vous êtes sûr ? (*Un temps.*) Vous avez tort. C'est délicieux. (*Il en mange un.*) Beaucoup plus gratifiant que le caramel. (*Un temps.*) Quelle heure est–il ?

Moi – Taisez-vous.

Le peintre – Hein ? Quelle heure ?

Un temps.

Ma femme – Plus j’y pense, plus je trouve ça curieux. Essaie de te souvenir. Je t’ai fixé. Tu as baisé les yeux. Tu ne t’en souviens pas ?

De la tête je fais non.

Ma femme – Et tu ne trouves pas ça curieux ?

De la tête je fais non.

Ma femme – Un regard si récent.

Moi – C’est sur les petits détails que l’on juge les grandes œuvres. Même en qualité négligeable, le Temps est dégradant. Regarde. (*Je montre la pomme à ma femme.*) Tu vois les traces de mes dents, là, dans la chair humide de la pomme, elles brunissent. Elles brunissent oui, prémices de sa ruine. Dans une heure, tous les endroits exposés, endroits où j’ai croqué, seront bruns, bientôt noirs. Alors elle commencera à se décomposer. Lentement elle s’altèrera, se corrompra ; la mort gagnera sa chair et s’en emparera. (*J’approche la pomme de mes yeux et l’observe.*) (*Un temps long.*) Tiens.

Je tends la pomme à ma femme. Elle la prend. Elle la regarde. Un temps.

Ma femme – Elle commence à pourrir.

Un temps.

Moi (grave) – Toi aussi tu commences à m’intriguer. Les femmes meurent moins vite que les fruits. Meurent moins vite que les mûrs. Mais quand je te regarde, le soir quand je te vois, si douce et si vivace – un colibri – je vois bien que tu es encore belle, que tu es encore fraîche. (*Un temps.*) Encore. (*Un temps.*) Et moi, rien que moi, quand je me regarde, le visage je ne le vois plus souvent, mais quand je me penche et que je regarde mon ventre, il s’assoupit mon ventre, tu dis qu’il s’assoupit, mais moi je le sais bien, il s’assoupit, et mes seins, ils ne se relâchent pas mes seins ? Hein !? (*Un temps.*) Et mes cheveux, mes cheveux que je retrouve tous les matins sur le coussin et que je balance par terre, en douce, pour pas t’effrayer. (*Un temps.*) Non ce n’est pas bon signe tout ça. (*Un temps.*) Donne. (*Ma femme me rend la pomme. Je la regarde longtemps.*) Infimes changements par petites touches quelques variations pour l’illusion. Infimes changements pour le renouvellement quelques mouvements, invariables mouvements que je perçois. Invariablement. [\[43\]](#)

Silence.

Le peintre – Quelle heure est-il ?

Moi – Taisez-vous.

Le peintre – Vous n’avez pas l’heure ?

Moi – Pour toute horloge une boussole cassée [\[44\]](#). Irréparable.

Le peintre – Quelle heure peut-il être ?

Moi – Taisez-vous.

Silence.

Le peintre – Hein ? Quelle heure ? À votre avis ?

Moi – Je regarde humblement devant moi ^[45] et mon regard revient bredouille. (*Un temps.*) ^[46]
Bredouille. Il ne va pas tarder à être tard.

Le peintre – Vous ne savez pas ?

Moi – Ça continue.

Le peintre mange un nougat.

Le peintre – Ils sont vraiment bons ces nougats. (*Il regarde dans la boîte.*) Quand il n'y en aura plus, ils vont me manquer.

Un temps.

Rideau.

Paris, Médéa.

Mars 1982 – février 1983

[I] *Chaque fois qu'il entre ou qu'il sort de sa chambre, Pierre fait tourner la clé dans la serrure, pour fermer ou pour ouvrir, selon les cas.* [Les notes en italiques sont de Jean-Philippe Toussaint : elle apparaissent déjà dans le dactylogramme de la pièce. Les notes de l'éditeur sont en caractères droits.]

[II] *Les lits sont côte à côte au centre de la scène. Un couloir de deux mètres de large est ménagé le long des murs.*

[III] *Les aides restent debout. Depuis le début de la pièce les aides sont debout. À une exception près, le peintre également était, jusqu'à présent, toujours debout. Et lorsqu'ils sont debout, les peintres sont foncièrement debout.*

[IV] *La scène, fulgurante, est d'une extrême brutalité.*

[1] Madeleine Santandrea est l'épouse de Jean-Philippe Toussaint et la mère de ses deux enfants. (Les notes qui, comme celle-ci, sont introduites par un chiffre arabe sont dues à l'éditeur du texte. Les notes introduites par un chiffre romain sont de Jean-Philippe Toussaint et apparaissent comme telles dans le dactylogramme original.)

[2] Ce dernier détail doit peut-être être mis en lien avec le « tableau retourné » qui se trouve dans la description initiale du décor de *Fin de partie*, pièce de Beckett qui semble avoir servi d'intertexte à Toussaint.

[3] Notez l'originalité des didascalies – originalité uniquement perceptible pour les lecteurs. Ainsi, la présence d'un « je » et d'un « Moi », qui n'entre pas dans les conventions théâtrales, n'est

jamais prise en charge par le dialogue. Elle ne pourrait, par conséquent, pas apparaître lors d'une représentation de la pièce – sauf au moyen d'un dispositif scénique audacieux.

[4] Ces vieux messieurs portant d'élégants manteaux malgré leur qualité de peintres donnent, d'emblée, un caractère beckettien à cette description.

[5] La notation « (Un temps.) », très fréquente dans *Les Draps de lit*, est également souvent utilisée par Samuel Beckett.

[6] Dans ses premières œuvres, Jean-Philippe Toussaint aimait à jouer de la ponctuation. Il use ici d'une phrase interrogative sans la ponctuer par un point d'interrogation, comme pour signifier qu'il faut y voir davantage une exclamation qu'une question. Dans toute la pièce, la ponctuation présente par ailleurs une autre originalité : un espace est inséré avant les points, avant les virgules et avant les points de suspension – usage réservé d'ordinaire aux points-virgules, aux points d'interrogation, d'exclamation et aux deux points. Nous avons rétabli la disposition habituelle, comme nous l'avons fait dans notre édition électronique du roman *Échecs*, dont les différents manuscrits présentaient la même particularité.

[7] Jean-Philippe Toussaint, qui est de nationalité belge, vivait alors en France : il faut supposer qu'il s'agit de francs français et non de francs belges. Selon les échelles de conversion, 1 franc français de 1982 équivaut à 0,31727 € de 2011. Ces 800 francs correspondent donc à 253,82 € de 2011.

[8] Cette réplique contient une citation masquée des *Fleurs du mal* de Baudelaire, plus précisément du sonnet « La Beauté » : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes », y lit-on à la fin du second quatrain. Par ailleurs, cette remarque au sujet du mouvement fait songer à une des thématiques les plus chères de Toussaint, qui, comme le note Frank Wagner, « dès *La Salle de bain*, [...] place au centre de sa création, sur le plan thématique, la dialectique de la mobilité et de l'immobilité [...] » (Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité », dans Pierre Piret et Laurent Demoulin (dir.), *Textyles*, n°38, *Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Le Cri, 2010, p. 25). Plus précisément, de par son lien entre ce thème du mouvement et celui du vieillissement du visage, le propos de la femme annonce cette scène de *La Salle de bain* : « Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour une minute s'écoulait. C'était lent et agréable. » (Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 25)

[9] Ces considérations au sujet d'un tableau « rassurant » et « très blanc » rappellent les propos tenus par le narrateur de *La Salle de bain* au sujet de Mondrian : « Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. » (*Ibidem*, p. 23)

[10] L'emploi du subjonctif imparfait « touchât » s'accorde avec les propos volontiers sentencieux du personnage du père. Celui-ci usera d'ailleurs du même verbe au même temps et au même mode *infra* dans une phrase presque similaire : « Je préférerais que l'on ne touchât pas à la table. » Le père ne confère donc nullement au subjonctif imparfait une valeur ironique – contrairement aux narrateurs des romans de Toussaint. Ainsi, dans cette phrase extraite de *Monsieur* : « Il [...] dit à Monsieur de bien vouloir s'accroupir là, sur le carrelage, de manière que son bras reposât librement sur ses cuisses. » (Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Minuit, *Monsieur*, 1986, p. 19) Le subjonctif imparfait « reposât » y entre en contraste avec la position décrite, ce qui produit un effet ironique.

[11] Il est rare qu'il soit question d'écrivains dans les textes fictionnels de Jean-Philippe Toussaint, comme si le romancier évitait toute mise en abyme à ce sujet. Ces propos du père constituent par conséquent une exception. Mais peut-être est-elle ironique – non dans le chef du père, mais dans celui de l'écrivain –, car la conception de la littérature présentée ici est plutôt archaïque en ce qu'elle met sur le même plan la vie et l'œuvre d'un auteur. Proust, déjà, s'est opposée à cette vision de la littérature dans *Contre Sainte-Beuve*.

[12] Cette phrase étrange contient deux expressions recherchées : le verbe « je tâche » plus rare que « j'essaie » et, surtout, une inversion, rappelant le XVIII^e siècle : « le bien faire » au lieu de « bien le faire ». Et entre les deux, Toussaint a recours à un tour oral : « faire mon possible ». Il s'ensuit un effet comique assez subtil. La phrase précédente est intéressante également, forte du paradoxe qui place l'apprentissage des enfants du côté du silence et non de la parole.

[13] Le propos du peintre est conforme à la définition de la bakélite que donne *Le Robert* : « Résine synthétique, matière plastique qui imite l'ambre, obtenue en traitant le formol par le phénol. » (Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2000)

[14] Sans doute entre-t-il un peu de misanthropie dans le caractère des principaux héros-narrateurs des romans de Toussaint. Mais celle-ci est le plus souvent voilée par l'humour. Elle apparaît plus clairement dans *Échecs*, premier roman écrit par Toussaint. Le contrepoint énoncé ici – la tendresse éprouvée pour Pierre – est également présente chez la plupart des narrateurs, même si, le plus souvent, elle s'adresse à une femme et non à un individu de sexe masculin.

[15] Dans *Fin de partie* de Beckett, une discussion similaire a lieu pour savoir si un réveil fonctionne. Faut-il y voir ici une allusion?

[16] La phrase « Je croyais » a été redactylographiée au-dessus d'une couche de liquide correcteur blanc. Sous cette couche était écrit : « Vous n'en avez pas besoin ? ».

[17] L'épisode de la boussole s'interrompt sans que l'on sache si c'est le père ou la mère qui se trompe à son sujet. Il s'agit d'un procédé dont Toussaint se servira dans ses romans humoristiques : la fausse anecdote. Non seulement celle-ci se dénonce par sa propre insignifiance, mais elle crée une tension qui n'est pas suivie d'une résolution. Dans ce cas-ci, le lecteur apprendra tout de même, mine de rien, en passant, durant le second acte, qui du père ou de la mère avait raison. Mais nous nous garderons de tuer ici le suspense...

[18] La mère fait référence ici à Léo Lagrange (1900–1940), socialiste français qui fut sous-secrétaire d'État au sport et à l'organisation des loisirs sous le gouvernement Blum durant le Front populaire.

[19] Le passage qui va de la phrase (prononcée par le père) « Nous allons demander à Pierre d'aller [...] » jusqu'à « Aussi efficace que le sel pour les taches de vin sur les draps. », avec les six répliques intermédiaires, est mis entre crochets au crayon – sans toutefois être biffé – sur le dactylogramme en notre possession. D'autres marques de ce genre se rencontrent dans la suite du texte (nous les mentionnerons également en note). Il s'agit peut-être de traces de la relecture ayant suivi la lettre de Samuel Beckett : celui-ci avait en effet conseillé au jeune auteur « d'abrégé certains passages » (Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minit, 2012, p. 87–88).

[20] Le passage qui s'ouvre par la phrase « *Pierre entre avec une casserole fumante.* » et qui se clôt sur « *Il regarde ses cuisses. Un temps.* » est également mis entre crochets au crayon sur le dactylogramme.

[21] Le motif du miroir est omniprésent dans l'œuvre de Toussaint : nous avons déjà cité, dans notre note 8, un passage de *La Salle de bain*, qui illustre ce point. En général, ce motif concerne le narrateur et, le plus souvent, une sourde angoisse s'en dégage, comme le note Sylvie Loignon, pour qui l'autoportrait au miroir « donne à voir l'altérité en soi, et devient le lieu de surgissement d'une inquiétante étrangeté » (Sylvie Loignon, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, *Jean-Philippe Toussaint, op. cit.*, p. 95).

[22] Deux traits au crayon assez discrets semblent encadrer le passage suivant, comme si Toussaint avait songé à le supprimer : « *Le peintre* – Je n'ai pas remarqué. / *Pierre* – Contre le mur. / *Le peintre* – C'est possible. »

[23] Le verbe « boucler » est dactylographié par dessus un trait de liquide correcteur blanc qui recouvre le verbe « fermer ».

[24] Les deux dernières mentions « (*Un temps.*) » sont très finement biffées au crayon sur le dactylogramme.

[25] Sans qu'aucun mot ne soit biffé, on lit, au dessus de « est inexpugnable », les mots « ne part pas » inscrits au crayon en position interlinéaire. La graphie est celle de Jean-Philippe Toussaint.

[26] Le segment « *Un temps.* » est très finement biffé au crayon.

[27] Le segment « *Moi* – Éminemment moulu en somme. / *La mère* – Oui diffus. » a été placé entre crochets et a été biffé d'un trait léger au crayon.

[28] Le segment « *Moi* – Fais une révérence. / *La mère* – Pardon ? » a été placé entre deux courtes barres horizontales et biffé d'un trait léger au crayon.

[29] Ce détail anecdotique (Pierre s'isolant pour jouer seul aux échecs) est peut-être une sorte de clin d'œil que Toussaint s'adresse à lui-même : son premier roman, *Échecs*, raconte l'histoire de deux joueurs enfermés dans la même pièce et s'affrontant en un tournoi infini.

[30] Le segment « Je ne pense pas qu'il y ait une relation, cela n'a rien à voir bien sûr, mais maintenant, merci, je préfère m'abstenir. » est placé au crayon entre crochets sans être biffé.

[31] Le segment « *Un temps* » est très finement biffé au crayon.

[32] Peut-être s'agit-il, là aussi, d'une référence à *Échecs* : le roman est dédié à Juozas Lanskoronskis, le grand-père maternel de Toussaint. Le héros s'y nomme d'ailleurs « Koronskis ».

[33] Le segment « *Pierre tousse* » est très finement biffé au crayon.

[34] Le segment « avoisinent une tonne. (*Un temps.*) » a été dactylographié par-dessus une couche de liquide correcteur blanc. Sous cette couche, il était écrit : « cela ne fait pas loin d'une tonne ». Par ailleurs, deux crochets au crayon encadrent le segment « Cent litre avoisinent une tonne. (*Un temps.*) ». Notons que Pierre exagère, bien entendu : cent litres d'eau pèsent plus ou moins cent kilos, alors qu'une tonne équivaut à mille kilos.

[35] Ce dialogue en rappelle un autre, que l'on lit dans *La Salle de bain* : « Vous avez un saladier ? demanda Kabrowinski. Pardon ? Un saladier, répéta-t-il en mimant approximativement un saladier. » (Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain, op. cit.*, p. 34)

[36] Cette réplique souligne l'absurdité de la situation au moyen d'une litote : le peintre, qui a

visiblement cessé de travailler, ne se sert *plus du tout* de son vieux broc ! Comme les membres de la famille, il compte sur Pierre pour effectuer la moindre action.

[37] Le segment « Dans le meilleur des cas vous la recrachez. Non, comme ça vous n'arriverez à rien. Vous devez la garder plus longtemps dans votre bouche. Beaucoup plus longtemps. » est placé entre crochets.

[38] Le segment « (*Un temps.*) Il n'y a pas un chat. (*Il ressort sa main.*) » est placé entre crochets.

[39] Ce passage rappelle évidemment l'un des passages les plus célèbres de *Molloy* de Beckett : celui durant lequel le personnage éponyme fait passer des cailloux d'une poche à l'autre de son pantalon et de son manteau.

[40] Le thème de l'agonie du père, à peine abordé ici, n'est pas développé dans la suite de l'œuvre de Toussaint. Il ne réapparaît que de biais, bien plus tard, dans *Fuir*, quand le narrateur apprendra la mort du père de Marie.

[41] L'usage du terme « barquette » pour désigner l'organe sexuel féminin n'est certes pas courant. Toussaint l'emploie pourtant également dans *Monsieur* : « Cessez de vous mettre les doigts dans la barquette, disait Monsieur, quand j'explique. » (Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, *op. cit.*, p. 71) C'est à des petites filles – ses nièces – que Monsieur s'adresse ainsi : l'emploi du même mot, dans notre passage, s'explique peut-être par le caractère enfantin de la relation sexuelle décrite.

[42] Voilà peut-être qui éclaire d'un jour symbolique la présence de plusieurs scènes de rasage masculin dans les romans de Toussaint, comme par exemple dans *La Salle de bain* (*op. cit.*, p. 25) et dans *L'Appareil-photo* (Paris, Minuit, 1989, p. 61–62).

[43] Le thème du temps qui passe et des ravages qu'il cause sur le corps sera exploité dans *La Salle de bain*, mais de façon plus ironique et moins explicite. Il y est également mis en relation avec le thème du mouvement.

[44] Sans que la phrase soit biffée, un ajout interlinéaire au crayon de la main de Toussaint suggère la variante suivante : « Pour le moment la boussole est cassée. »

[45] Sans que le segment soit biffé, un ajout interlinéaire au crayon de la main de Toussaint consigne cette variante : « Je regarde la pomme. »

[46] Le segment « *Un temps.* » est très finement biffé au crayon.