

« J'ESSAIE DE FAIRE DES FORMES... »

TABLE RONDE

**Michel Vinaver,
Joseph Danan, Évelyne Ertel, Daniel Lemahieu,
Catherine Naugrette et Jean-Pierre Ryngaert**

Daniel LEMAHIEU

D'ordinaire, je commence toujours par poser une ou deux questions. Je partirai, aujourd'hui, d'une citation de Jean-Luc Godard : « Je n'aime pas tellement raconter une histoire, j'aime bien me servir de l'Histoire comme d'un fond de tapisserie sur lequel je brode mes propres idées. Ce que les gens dans le métier appellent "raconter une histoire" m'a toujours gêné : partir à zéro heure, faire un début et arriver à une fin. Ce qui m'intéresse moi, c'est de prendre des morceaux. Désir inconscient de faire un peu de peinture, un peu de musique. Du reste, en musique, on dit "morceau de musique"... » Je vous pose alors, Michel, les questions suivantes : Qu'est-ce que la musique chez vous ? qu'est-ce que la peinture chez vous ?

Deuxièmement, j'ai retrouvé une de vos notes datée du 9 juillet 1977, dans laquelle, à propos de *Théâtre de chambre*, vous énoncez la chose suivante : « Il faut bien que j'utilise des mots quand je parle. » Ma question serait : Comment essayez-vous de parler aux autres, à travers la fabrique des mots ?

Vous ajoutez plus loin : « Je fais un "théâtre de chambre" comme il y a une "musique de chambre", où la matière se constitue à partir du jeu ensemble d'un petit nombre de voix, un thème, accords et dissonances, répétitions et variations, théâtre pauvre, disons léger par ses moyens, pas d'histoire, dialogue où le silence joue avec la

parole, qui dit moins là que le non-dit ce qui est dit. Fascinant domaine défiant le recensement des lieux, même communs, appelant une exploration qui n'en finit pas, théâtre de chambre parce qu'il est bon de le jouer dans une chambre, spectateurs compris. » À propos de ce « théâtre de chambre » qui se joue dans une chambre, chambre obscure ou chambre claire, comment composez-vous vos textes ? Autrement dit : Comment écrivez-vous ?

Michel VINAVER

Certainement pas en partant du projet de « raconter une histoire ». Dans cette « chambre », les choses se mettent en place davantage par juxtaposition que par enchaînement. La notion d'*enchaînement* implique celle de causalité et du même coup, celle de construction. Il y a au départ une turbulence et une poussée vers ce qui pourrait commencer à constituer une histoire mais de celle-ci, rien ne dit qu'elle aboutira. La poussée est désordonnée, elle n'est pas encore charpentée ou étayée. C'est ainsi que, comme ça peut, ça démarre.

Vous évoquez Jean-Luc Godard dont j'ai moi-même apporté deux citations... Dans la première, il évoque Alfred Hitchcock : « Hitchcock a été le plus grand inventeur de formes du 20^e siècle. » Et, dit-il : « Ce sont les formes qui nous disent finalement ce qui se trouve au fond des choses. » Godard parvient à exprimer en peu de mots tout ce que, dans le désordre, je peux penser.

La deuxième citation de Godard est la suivante : « Le montage, dit-il, c'est ce qui fait voir. » Si j'avais à exprimer ce que je fais et pourquoi je le fais, je dirais : « C'est pour faire voir, et c'est en faisant un travail de montage. » Le terme de *montage* recouvre quantité de procédés, de processus, donc également ceux de déchirage, de lacérage et d'assemblage. Acceptons alors ce terme de *montage* pour affirmer que dans cette « chambre », par agglomération et par juxtaposition, ce qui se passe est de l'ordre d'un travail de montage, qui cherche à amener une forme. Si j'avais à choisir entre différentes voies pour définir mon travail, je dirais : « J'essaie de faire des formes. »

DL

Si j'ai proposé une citation de Jean-Luc Godard, c'est qu'il existe d'après moi un rapport étroit entre son écriture *aphoristique* et votre propre manière de composer. Quand on se penche sur les notes de *Par-dessus bord*, on prend conscience que

pour vous, le fin fond de l'affaire, c'est de partir de rien. Or, il est très difficile de partir de rien et ce rien-là passe aussi par des formes.

Pour compléter, je dirais que le cinéma dont parle Godard est lié à celui qui est son grand rêveur : Vertov, et son *Homme à la caméra*. Au début de *L'Homme à la caméra*, Vertov propose l'idée que viendrait s'ajouter à ces scénarios, ces histoires avec un début, un milieu et une fin, cet élément supplémentaire qu'est la caméra et du même coup, le montage. Alors peut-être votre œil est-il, Michel Vinaver, la caméra qui à partir de textes qui ne constituent pas à proprement parler d'histoire, crée des formes qu'il nous faudrait interpréter.

MV

Ces derniers temps, je me suis demandé ce qu'il y avait derrière ce rapport à la peinture et à la musique dont j'ai si souvent fait part et si j'entretenais avec ces arts une relation organique. Le grand avantage de la peinture et de la musique, et ce qui fait que j'y vois mon utopie, réside dans le matériau utilisé par les peintres et les musiciens, qui n'a pas de sens. Il n'y a pas, dans le matériau travaillé, *véhiculage* de sens. Quelle simplification par rapport à l'usage des mots ! Et pourtant, contrairement à ce qu'il m'est arrivé de penser, ce n'est pas par défaut que je me retrouve à manier des mots et non des couleurs ou des sons, c'est véritablement ce que je cherche à faire. Cette équivoque de fond dans l'usage des mots, et notamment au théâtre, est une situation que je ne subis pas mais dans laquelle je trouve mon compte.

Votre allusion à Vertov me fait penser à ce mot de Monet s'adressant à Clémenceau : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroite corrélation avec une réalité inconnue. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité ou tout du moins de ce que nous pouvons en connaître. » Et il ajoute : « Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers pour en rendre témoignage par mon pinceau. » Je peux rapporter cette pensée à ma pratique. Si l'on considère « Les Nymphéas », le chaos s'y trouve représenté, mais dans une forme constituée. Étrange polarité de deux contraires qui définit en peinture l'objet achevé.

DL

Votre travail serait de l'ordre de la sensation, de l'impression photographique : ce qui est saisi n'est pas la chose exacte que l'on avait vue mais plutôt cette chose qui est advenue.

Catherine NAUGRETTE

Afin de poursuivre sur cette idée de formes qui se fondent non sur le sens mais sur les structures, je voulais vous interroger, Michel Vinaver, sur l'image : plus précisément sur cette habitude que vous avez de vous référer à la peinture. Le théâtre, comme la peinture, va vers l'image, vers sa représentation. Or, le mot d'« image » ne revient pas souvent dans les commentaires sur votre œuvre. Votre façon de monter les mots en essayant de dépasser le sens, ne s'apparenterait-elle pas à chercher, comme le dit Samuel Beckett, à « faire l'image » ?

MV

Je ne suis pas sûr de ce qu'il veut dire. En écrivant je ne visualise pas. Cette incapacité est une constante, un handicap qui, comme souvent en matière d'art, se convertit en force. Le fait de ne pas imaginer l'aspect visuel que peut prendre dans une étape ultérieure le texte que je suis en train d'écrire, cela permet sans doute une plus grande concentration.

CN

Il s'agit donc d'un travail de parole.

MV

C'est le travail que fait la parole. De temps en temps, une didascalie, c'est rare. Les didascalies, quand elles adviennent, ont la fonction de ce qu'on appelle en matière de moulage des « carottes ».

Jean-Pierre RYNGAERT

À mon sens, une grande partie du paysage théâtral français actuel pourrait se résumer sous le vocable de « théâtre de parole(s) ». Là où votre œuvre était tout à fait rare, il y a trente ans, elle est comme rejointe aujourd'hui par de nombreux auteurs, aux univers différents, qui se réclament de la parole. Ils n'envisagent pas forcément de fable, ni d'image, mais font à la parole de plus en plus confiance. Leur

éventail est très large, et regroupe par exemple des écrivains tels que Valère Novarina et Daniel Lemahieu.

Vous intéressez-vous à ces pièces qui, comme l'exprime Elfriede Jelinek par analogie avec la peinture, mettent en place une « surface de langage » ? Et vous reconnaissez-vous dans certaines tentatives d'écriture d'aujourd'hui ?

MV

Je ne suis plus l'actualité de ce qui s'écrit mais suis néanmoins conscient de l'orientation dont vous parlez.

JPR

Du côté du dialogue, vous avez beaucoup travaillé à ne pas procéder à des bouclages systématiques qui chercheraient à briser le flux conversationnel ordinaire. Je suis aujourd'hui frappé par le fait que le dialogue est en train de se disloquer : c'est comme si vous aviez pressenti que le théâtre allait vers des formes plus particulières d'échange.

MV

Je suis preneur de *mini-décharges* dans le dialogue. Il faut que celui-ci s'électrise. À partir de là, des segments de sens adviennent sans que j'aie les chercher. C'est dans la matérialité même de la parole telle qu'elle est échangée que se produit l'événement.

Joseph DANAN

Quelle serait, dans cette matérialité-là, la place accordée au sentiment ? On a évoqué tout à l'heure les notions de sens et de sensation dans votre travail d'écriture mais qu'en est-il du sentiment ? Est-ce à rapprocher de l'émotion qui, dans l'art contemporain mais aussi dans la musique, n'est pas une donnée brute, mais qui au contraire, se construit ?

MV

Le plaisir que j'ai eu à travailler l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide est que je me suis retrouvé dans un monde de sentiments. Il s'agit là de sentiments constitués qui remplissent pleinement l'univers de l'œuvre. Je crois que ce qui m'empêche de le

faire ailleurs, c'est que le sentiment implique quelque chose d'établi et du même coup, une durée. Le sentiment de l'amour, pour prendre un exemple, implique qu'il y ait à la fois une durée et une nomination. À prendre l'ensemble de mon parcours, je dirais que l'amour y est partout en suspension mais personne n'y dit « Je t'aime », ou l'équivalent. Il en va de même de la jalousie, de l'admiration, du mépris, de l'indignation, de l'estime, du dépit, de l'amitié etc. Stables ou instables, présents ou non déclarés.

JD

Établissez-vous alors un lien entre sentiment et émotion ?

MV

L'émotion est une secousse, le sentiment est un état. L'émotion est dans l'instant. Si elle s'installe, peut-être devient-elle un sentiment. Je dis aux acteurs : tout est dans la parole dans l'instant même où vous l'émettez ; concentrez toute votre énergie dans l'instant même où vous dites quelque chose sans vous préoccuper de ce qui vient avant ou après. Le lien avec l'avant et l'après se fera de lui-même, et avec d'autant plus d'évidence que vous aurez fait accéder l'instant au plus haut degré d'intensité.

JD

J'entendais émotion aussi à un niveau esthétique. Est-ce que vous cherchez à susciter une émotion esthétique auprès du spectateur ?

MV

J'essaie de faire juste. Ce qui est juste est beau.

Évelyne ERTEL

Si, comme vous l'avez rappelé, vous inscrivez votre écriture en dehors de la fable, des personnages et du sens, il me semble qu'au contraire on retrouve tous ces éléments dans *Les Troyennes*. Il est caractéristique qu'en ce qui concerne le texte des protagonistes, vous êtes resté dans votre traduction relativement proche d'Euripide, sans viser une modernisation : les références restent des références antiques et vous leur préservez donc un statut de personnages, si ce n'est de figures

mythiques. En revanche, vous réécrivez totalement la partition des chœurs, qui se rapproche alors de votre écriture actuelle. Pourquoi cette différence de traitement ?

MV

Je suis parti d'un désir de fidélité. J'avais envie d'être au plus près de l'inouï de cette pièce. Pour ce qui est des personnages, ce sont ceux, je crois, d'Euripide, sans transposition. Il n'a fallu que resserrer, émonder. En revanche, le chœur chez Euripide est pour l'essentiel d'une part le déploiement d'une lamentation à l'infini, ce qui est intraduisible aujourd'hui, et d'autre part le renvoi au contexte mythologique, ce qui n'a plus que de faibles résonances actuellement. D'où ma tentative de substituer intégralement à la partition d'origine un quatuor de voix féminines incarnant un nombre indéterminé de captives, tantôt entourant Hécube (ce qui est leur unique fonction chez Euripide), tantôt conversant entre elles dans l'attente de la déportation. Pour ces femmes en perdition, la conversation joue un rôle vital de protection contre l'intolérable : elle couvre le présent mais aussi leur passé, c'est-à-dire la vie quotidienne pendant les dix ans du siège de Troie, et enfin ce qui les attend. Après coup, *Femmes entre elles*, le film d'Antonioni, m'est remonté à la mémoire.

EE

Dans un entretien récent que vous avez donné au *Monde*, vous affirmez que *11 septembre* n'appartient pas au registre de la tragédie, mais est de l'ordre de la catastrophe. En diriez-vous autant des *Troyennes* d'Euripide ?

MV

Il s'agit moins d'une tragédie, au sens que nous lui donnons d'habitude, que des suites d'une catastrophe arrivée. La tragédie implique une causalité, l'enchaînement d'une transgression, d'une faute et d'un châtement. Rien de tel dans *Les Troyennes* : on est après le désastre et le désastre n'ouvre sur aucune catharsis. On ne peut pas se faire à ce qui va arriver. Seule cette étonnante consolation : « Mais » dit Hécube « s'il n'avait pas pris aux dieux de mettre le monde sans dessus dessous, / Nous serions restées ignorées. / Qui nous aurait chantées / Pour plaire aux oreilles des hommes à venir ? »

EE

On remarque dans votre traduction, notamment par l'emploi d'un vocabulaire emprunté au politique ou à l'économique d'aujourd'hui, un mouvement qui rapprocherait ces personnages de leurs équivalents contemporains. Cette inflexion, qui fait notamment des dieux des hommes politiques contemporains, est-elle délibérée ?

MV

Sur ce point, j'ai l'impression d'être resté fidèle au texte. Dans la pièce d'Euripide, les personnages de Poséidon et d'Athéna ont cette dimension de médiocrité et de suffisance que nous trouvons dans les hommes qui nous gouvernent.

CN

Dans le dernier morceau de *L'Ordinaire*, une scène que vous avez d'ailleurs récemment sélectionnée pour votre parcours de lecture au Théâtre National de la Colline, *Duos dans un triangle*, Ed écrit une chronique de « ce qui s'est passé », « pour que les gens sachent », dit-il. Le mot de *chronique* me paraît ainsi décrire une des entreprises à l'œuvre dans vos pièces.

Ce terme, qui remonte à l'Antiquité et qu'Aristote définit par opposition à la tragédie, renvoie également au Moyen Âge, aux chroniques de Froissart par exemple. Si Bertolt Brecht a rapproché les deux genres si opposés de l'épique et du tragique, ne pourrait-on pas avancer que vous réconciliez dans votre écriture l'ordinaire et l'extraordinaire, la chronique et la poésie ? Autrement dit, que vous reprenez à votre compte la tâche à laquelle s'attelle Ed à la fin de *L'Ordinaire*, et que vous inscrivez la chronique dans le travail même de la langue et des formes poétiques.

MV

Manet, commentant son tableau intitulé « L'Asperge », a cette formule : « C'est ça, parce que c'est ça. » Le morceau que vous relevez dans *L'Ordinaire* peut être considéré comme un encart. Il se situe sur un autre registre que le dialogue et serait plutôt de l'ordre du compte rendu, dont il y a d'autres occurrences dans mes pièces. Je pense par exemple à cet épisode de *Par-dessus bord* dans lequel se trouvent en présence, au début de leur idylle, Alex et Jiji. Ils ne se connaissent pas, Jiji vient de faire irruption dans le local où Alex répète avec ses musiciens et ce dernier décrit

alors le déroulement de rafles de Juifs dans la ville de Lvov. Jiji répond, si l'on peut dire, par un compte rendu, tout aussi factuel et tout aussi brut, d'un happening de Claes Oldenburg auquel elle a participé. Ces morceaux étant juxtaposés, le spectateur va alors faire des connexions. Dans le même registre, il y a lecture, dans *L'Émission de télévision*, d'une série de procès verbaux, de dépositions de témoins devant un juge : ce sont également des morceaux bruts. Dans *Les Travaux et les jours*, Guillermo relate la généalogie de l'entreprise Cosson à la manière d'Hésiode dans la *Théogonie*. Il lit aussi un tract, ce que fera Nathalie dans *La Demande d'emploi*. Curieusement ces inclusions, ces incrustations dans le tissu du dialogue, ont une charge poétique, si j'ose dire, au carré. Quand Alex rend compte des rafles allemandes, il n'est pas en train de restituer quelque chose qui existerait en dehors de sa parole, c'est bien la sienne, mais cela prend un relief d'autant plus saisissant que justement, ça n'appartient pas au registre de la conversation. C'est peut-être ce qui est à l'œuvre dans le montage de *11 septembre 2001*.

CN

Vous envisagez ce phénomène à l'intérieur de séquences bien délimitées mais ne pourrait-on pas l'envisager à l'échelle de la pièce tout entière ? Autrement dit, que la trame soit constituée de cette relation de faits et qu'affleure parfois, ne serait-ce que par bribes, autre chose ?

MV

Je n'avais pas compris votre question. Mon travail, je n'y avais jamais pensé dans ces termes. Je m'interroge. Oui, peut-être bien. La chronique au théâtre serait ce qui n'est pas tragique (même si ça comprend des éléments tragiques), non plus comique (même si ça comprend des éléments comiques), ni épique (idem). Ce serait « ce qui s'est passé », strictement et exactement (même si c'est entièrement inventé), rien de plus, posé là, sans ligne d'horizon séparant un ciel de la terre ; et dont la seule finalité est d'être enregistré ; dont la seule nécessité est d'être rapporté, en dehors de tout critère d'importance. Donc sans intérêt *a priori*. Et tout se passe comme s'il fallait aller au fond de ce gouffre pour que s'allume le voyant « poésie ».

JPR

À propos du personnage vous avez eu cette formule : « Au fond, le personnage, c'est culturel. » Or, votre œuvre reste à mes yeux un magnifique réservoir de très beaux personnages de théâtre. Plus je fréquente vos pièces, plus j'en garde des souvenirs non pas seulement de fragments de textes et de répliques, mais de personnages. Je ne sais pas si vous les avez construits mais moi, peut-être dans l'après-coup, je le fais. Chacun des personnages de *Nina, c'est autre chose*, pour ne prendre que cet exemple, fait très fortement partie de mon imaginaire, de ma sensibilité et d'une certaine manière de mon histoire.

Je suis donc surpris par votre système de défense contre le personnage qui me semble être plutôt dirigé à l'encontre de la psychologie, de la notion de construction et de l'excès de sentiment. Il y a dans votre œuvre toute une série de personnages qui, bien qu'ils soient en partie des personnages évidés, des énonciateurs, ne sont en aucun cas des constructions psychologiques.

MV

Ma méfiance à l'égard de cette notion tient probablement au fait que dans le répertoire, et peut-être d'ailleurs plus dans le regard que l'on porte sur le répertoire que dans le répertoire lui-même, on a une saisie immédiate et entière du personnage. Dans le genre de la comédie notamment, c'est un travers, un trait prééminent qui définit tel ou tel personnage. En vous écoutant, et en repensant à mes pièces sous cet aspect, je suis bien obligé d'être d'accord avec vous : les personnages sont là. Mais ils ne le sont pas d'emblée : ils ne se présentent pas d'emblée comme étant constitués.

Je pense qu'il n'y a pas moyen de les empêcher d'arriver. Les personnages arrivent à différents niveaux, avec différentes facettes, ce qui fait qu'ils ne se raccordent pas nécessairement d'une façon explicable. À la fin de la pièce, on ne saura pas beaucoup d'eux, on a leur parole, le *dévidement* de leur parole et c'est tout. On ne sait pas très bien qui ils sont. Mais on peut dire cela des personnages de tout théâtre.

JPR

L'erreur précisément d'un certain nombre de commentateurs traditionnels a été d'essayer de nous faire prendre les personnages pour des personnes. Dans le fond,

je ne peux pas en dire davantage sur Dom Juan de Molière que sur tel ou tel personnage de votre œuvre. Il faudrait considérer le personnage en aval de l'œuvre et non pas en amont, c'est-à-dire comme une somme de paroles dont on va faire l'addition à la fin. Le personnage se constituant après-coup, les commentateurs ont pris la fin comme étant le début. Il y a là confusion entre le théâtre comme exemple arrêté et non comme mise en jeu, comme action. Vous faites, pour moi, partie de ces dramaturges qui font toujours appel à des personnages même si, évidemment, ils ne sont pas pré-construits ou volontaristes.

MV

Pour aller dans votre sens, j'évoquerai le couple de personnages Piau-Bouteiller dans *À la renverse*. Au départ, ils sont interchangeable, deux cadres moyens, au format de leur condition. Et puis, ils sont entraînés dans des événements qui les révèlent chacun dans sa singularité. Non seulement ils ont des traits particuliers mais ils sont les sujets d'une histoire au cours de laquelle leur caractère bouge.

JPR

Sur cette notion, Aristote ne dit rien d'autre que cela : le caractère est constitué d'un ou deux traits éventuellement intéressants qui vont « caractériser » provisoirement le personnage qui va être ensuite confronté à l'action. Cela modifie la compréhension trop rapide de la notion de caractère et de celle de personnage. On nous a trop souvent présenté le caractère comme une entité psychologique construite, cohérente et logique.

Le personnage est constitué dès les premières répliques et on ne sait pas comment il va évoluer. Il ne s'agit pas d'ailleurs d'évolution psychologique, mais d'évolution par rapport à ce qui va lui arriver. Le personnage, c'est quelque chose qui advient : c'est l'action qui va faire en sorte qu'il évolue, et rien d'autre.

DL

Aristote est décidément mal compris. À un moment donné, prend forme une entité dotée de deux potentialités d'où va découler un caractère unique. On les installe ensuite dans une situation, dans une confrontation, et on observe ce qui se produit. Au fond, c'est très proche du théâtre moderne.

MV

Les enjeux sont du malentendu, sont énormes et cela a des répercussions sur la pratique même des répétitions. L'acteur a en effet souvent l'habitude de commencer par se demander : « Qui suis-je ? avant de passer à l'action de dire, et d'en expérimenter les différentes façons.

Théâtre National de la Colline

Mardi 20 janvier 2004

Transcription Julien Fisera