

Michel VINAVER
René LOYON
Jehanne CARILLON
François CLAVIER

SUR UNE LIGNE DE CRÊTE

Table ronde animée par Évelyne Ertel et Catherine Naugrette

CATHERINE NAUGRETTE

J'aimerais ouvrir ce dialogue en partant de votre projet, René Loyon, de mettre en scène au mois de mars prochain *L'Émission de télévision* de Michel Vinaver au Théâtre de l'Est Parisien. Quel en a été le cheminement et où en êtes-vous aujourd'hui ?

RENE LOYON

Je participe depuis plusieurs années aux Rencontres théâtrales de Haute-Corse organisées par Robin Renucci et lors de l'édition de l'été 2000, Christian Paliggiano, un ami cinéaste et vidéaste, m'a demandé de prendre part à un projet de mise en espace de *L'Émission de télévision*. Ce spectacle a été joué en plein air, sur une petite place de village. Cette proposition, véritablement paradoxale, qui consistait à jouer cette pièce, dont les lieux de l'action sont très confinés, en plein air sous un ciel magnifique, m'a énormément marqué. Cette rencontre avec l'œuvre de Michel Vinaver, par le biais d'un rapport à la nature exceptionnel, a été décisive et c'est aujourd'hui la première fois que j'ai l'occasion de mettre en scène une de ses pièces. Plus tard, je me suis rendu compte que j'avais assisté à une ou plusieurs représentations de chacune des pièces de Michel Vinaver, depuis *Par-dessus bord* monté par René Planchon en 1972. D'où aussi, mon extrême familiarité avec l'œuvre.

MICHEL VINAVER

Jouer une pièce comme celle-ci, avec ce qu'elle contient de portes et de cloisons, dans un espace ouvert, c'est dire au public qu'il est ici non seulement pour voir mais pour imaginer.

CN

Il y a également dans *L'Émission de télévision* des espaces qui se superposent ou se juxtaposent.

MV

Une des difficultés de la pièce consiste à inventer une solution scénographique qui permette de représenter ces différents lieux tout en préservant une certaine fluidité. J'ai en mémoire le dispositif scénique adopté par Antoine Vitez et Yannis Kokkos pour *Iphigénie Hôtel*. C'était un spectacle mémorable, magnifique à bien des égards, mais le parti-pris de représenter sur un même plan et sans aucune séparation, tous les espaces, a pu à certains moments faire dévier la perception : je pense par exemple à l'agonisant supposé seul dans sa chambre qui restait au centre du plateau dans le flux des autres personnages. Le spectacle commençait et Alain et le groom venaient astiquer l'argenterie sur son lit. C'était un coup de force apporté à la pièce : l'œil du public était déporté sur une situation scénique contredisant l'action censée se dérouler.

ÉVELYNE ERTEL

Comment concilier la légèreté de ces enchaînements de scènes que vous indiquez dans votre texte, et la nécessaire lisibilité qui doit demeurer ? Comment avez-vous, René Loyon, abordé cette question-là ?

RL

Assez rapidement, j'ai imaginé un espace unique dans lequel nous pourrions reconstituer les six lieux qui composent l'action et qui nous permettrait de passer d'un espace à l'autre avec rapidité. L'espace scénique les contient tous les six, et chacun va être progressivement éclairé. On part d'un espace principal, le cabinet du juge, qui revient le plus souvent dans la pièce puis, grâce à un changement de lumière, on se retrouve dans la deuxième scène, autour de la table de cuisine des Delile. À un moment donné, le canapé évoque l'espace de la famille Blache, et ainsi de suite. Par ailleurs, on se sert d'une ouverture de plateau maximale avec très peu de profondeur, ce qui produit une image panoramique. Dans la didascalie initiale, vous parlez, Michel Vinaver, de *zapping* alors nous nous y essayons dans l'espace,

tout en préservant des variations de rythme, d'une séquence à l'autre, pour briser la monotonie.

CN

La notion de *zapping* ne suppose pas uniquement la fluidité mais également des passages brusques et souvent inattendus d'une image, ou d'une chaîne, à une autre. Comment cela influe-t-il sur le jeu des acteurs et la prise de parole ?

RL

Je prendrais pour illustrer ceci l'exemple du passage de la première à la deuxième scène. Les personnages de la deuxième scène s'avancent sur les derniers mots du juge qui évoque de manière presque poétique comment il a passé la nuit dehors : « Sortez-moi le dossier Blache »/« Si je nage ». L'assonance entre « Blache » et « nage » est d'une très grande richesse pour le jeu des comédiens. Ces effets se révèlent extrêmement savoureux et nous éprouvons beaucoup de plaisir à travailler sur ces assonances, ces frottements ou même, ces collisions. Dans la scène 20, tout se rassemble, tout s'interpénètre et ces frottements sont à la fois le signe de l'ordre et celui du désordre.

EE

Contrairement à certaines autres pièces, il y a dans *L'Émission de télévision* des personnages extrêmement bien définis, je dirais même *caractérisés*. Il doit y avoir pour les acteurs une tentation, assez difficile à tenir, pour une véritable et pleine incarnation. Mais on peut aussi jouer cette deuxième scène d'une façon comique, presque boulevardière, en accentuant les effets comiques. On se trouve ici sur une ligne de crête. La question du jeu et du comique que vous évoquiez au niveau de ces assonances, de ces collisions plus ou moins volontaires, se pose une fois encore ici.

RL

La réponse est justement sur cette ligne de crête : sitôt qu'on bascule trop d'un côté, c'est perdu. On pourrait bien évidemment, et de manière volontaire, jouer sur un code de jeu boulevardier, à certains endroits presque burlesque. Mais c'est comme si on tirait le texte dans une direction unique, vers « l'unilatéral ». Toute la difficulté consiste précisément à maintenir ouvert le sens et en cela, la pression du public est

terrible, puisqu'il s'attend le plus souvent à une résolution des incohérences dramatiques en terme de situation et de personnage. Comme si le texte n'était qu'un instrument au service d'une dramaturgie. J'espère que le spectacle fera rire mais nous ne cherchons pas à forcer dans ce sens.

Michel Vinaver rit aussi au dépend des journalistes, avec le personnage de Béatrice qui commence « Par un coup de baguette magique... » ! Il y a là une manière délicate et fine d'aborder les clichés de langue des gens de la télévision. Certaines répliques font naturellement rire et c'est de ce point de vue, une vraie comédie.

MV

Dès lors qu'un acteur actionne la pédale du comique, il s'opère une saturation qui fait que tout s'efface et que rien ne passe. Le comique ne réside pas dans le grossissement du réel mais plutôt dans la juxtaposition de plusieurs propos dont aucun n'est en soi comique. Non pas dans le propos lui-même, mais dans la déflagration entre deux propos.

Lorsque je me suis attelé à l'écriture de la pièce, passait mensuellement l'émission « Médiations » de François de Closet. C'était ce que la télévision publique offrait de mieux et je l'ai prise pour modèle sans la caricaturer, bien au contraire. Ce qui m'intéressait, c'est que pour faire une émission comme celle-ci présentant un maximum d'exigence et avec une patente intention d'utilité publique, on est contraint de faire du spectacle, et de transformer les sujets en objets.

CN

Les intentions peuvent être bonnes, c'est le médium lui-même qui est remis en question.

MV

Au fur et à mesure se met en place une dramaturgie propre à la télévision, sans pour autant qu'il y ait eu à aucun moment « perversité » d'aucun des agents. Il peut être intéressant de s'interroger, puisque mon modèle et l'écriture de la pièce datent de 1988, sur l'évolution de ce processus. Je suis tombé par exemple sur les notes que j'ai prises au cours de l'émission du 25 avril 1988, sur le sujet : « Le SIDA, La nouvelle menace ». J'ai écrit le premier jet de la pièce tout de suite après, du 24 mai au 2 juin. François de Closet ouvre l'émission : « Le mal et la peur ont maintenant

dans notre société un nouveau nom, nous ferons le point et nous chercherons la prévention. Mais d'abord la peur, diffuse, partout. ». Et puis alors *cut*. Une fille chez le docteur : « – Et ça implique une grande angoisse ? – Oh oui. » Autre entretien chez un autre docteur : « – Peur par la toilette, la sueur, les crachats. Vous avez vraiment cru... » [*cut*] « – Exactement, on attrape ça même si on n'a pas de rapport. » Quatrième entretien : « – Le test est positif. Donc vous êtes séropositive. [*long silence*] » Plus tard, le docteur : « – La patiente reçoit ça comme une annonce de mort, je dois lui expliquer : 'vivre demain comme elle vivait hier.' C'est ça qu'il faut faire. » [*cut*] « Patrice, vous l'avez vécu de plein fouet ? – Voilà, j'ai appris que quand notre enfant... » [*cut*] « Vous êtes venu ce soir, c'était difficile ? – Atroce. – Vous êtes venu pour dire quelque chose ? – Oui, mon épouse est morte seule... une solitude une... elle est morte comme un chien. – Alors vous c'est au départ la toxicomanie... » Etc. etc.

On perçoit, dans ces notes prises au vol, une dramaturgie déjà tout à fait au point.

RL

J'ajouterai que le médium télévisuel a évolué dans une direction que la pièce annonce très clairement, c'est-à-dire vers une *spectacularisation* qui est devenue un but en soi. La pièce repose sur le parcours de deux journalistes qui s'intéressent à la question du montage et à celle du personnage et d'une certaine manière, leurs questions sont légitimes. On les voit hésiter entre Blache et Delile pour des raisons, comme vous dites, Michel Vinaver, *dramaturgiques*. Ce que la plus jeune des deux journalistes indique aussi, c'est que l'audimat baisse et ce critère de l'audimat est bien évidemment, et déjà à l'époque, crucial.

La question de l'audimat est devenue déterminante. Il y a globalement une déliquescence de la télévision en tant que possibilité de spectacle. Sur toutes les chaînes, sauf peut-être sur La Cinq et Arte, revient cette seule motivation de la course à l'audimat. Je ne vois donc pas comment on pourrait échapper à cette *scénarisation* et à ces effets de spectacle, si l'on s'en tient au seul critère de l'audimat. Cela ne peut que conduire à des abaissements successifs.

EE

Sur ce plan, comme dans grand nombre de vos pièces, Michel Vinaver, on constate une espèce d'anticipation de ce qui va devenir d'ici peu évident. C'est le cas par

exemple dans *Les Travaux et les jours* au niveau de la petite entreprise. Ici, dans cette *scénarisation* du réel que la télévision impose, on aperçoit déjà en germe le phénomène de la *télé-réalité*. Le phénomène de *scénarisation* a aujourd'hui envahi la plupart de nos écrans.

MV

En feuilletant la liasse de coupures de presse que j'avais accumulées au moment d'écrire *L'Émission de télévision*, ce qui me frappe, c'est qu'à l'époque, le chômage était beaucoup plus dramatisé qu'il ne l'est aujourd'hui. Depuis, le chômage s'est banalisé, la société l'a intériorisé. En revanche, ce qui a pris de l'ampleur depuis quinze ans, c'est la tentation de s'exposer, de s'exhiber, de se faire entendre, même lorsque cela peut paraître d'une impudence absolue. J'aimerais citer cette annonce tirée de *Libération* daté du 21 août 1989 : « Contact pour émission de télévision : « Valeur déclarée honneur » diffusée sur Antenne 2. Chômeurs en fin de droits, vous voulez témoigner sur la honte qui s'attache à la privation d'emploi, contactez-nous au 01. ... etc. »

CN

De la même manière que dans *À la renverse*, on assiste au témoignage en direct de quelqu'un qui va mourir.

MV

La princesse Bénédicte est atteinte par le mal, mais le mal n'est inscrit dans aucun personnage. Si mal il y a, il résulte des situations. Par exemple, dans *L'Émission de télévision*, il n'y a pas de personnage en soi mauvais.

CN

Dans *À la renverse*, Bénédicte déclare, à propos de son cancer, de sa mort prochaine et de l'attitude des médecins : « c'est infect c'est mauvais. ». Le mal est effectivement quelque chose d'objectif, qui est dans les choses, dans les situations.

MV

Je crois qu'on aborde là un élément récurrent dans mes pièces, qui est qu'il n'y a pas de satire. Il n'y a pas de doigt pointé sur Bénédicte qui se livre à la télévision, pas

plus que dans *L'Émission de télévision*, Madame Delile n'est tournée en ridicule pour que son mari y aille et devienne une œuvre de fiction, l'œuvre du producteur Vincent Bonnemalle. En parallèle, le jeune juge d'instruction Phélypeaux prend intensément plaisir à créer une réalité qui serait celle de la culpabilité de Pierre Delile dans le meurtre de Blache. Le juge Phélypeaux invente cette culpabilité, c'est son œuvre, et ce que la pièce raconte, c'est la façon dont s'entrecroisent la création de deux œuvres de fiction, l'une par la justice et l'autre par la télévision, créatrices rivales, étrangement similaires dans leur mode de fonctionnement. Destructrices l'une et l'autre de l'humain, chemin faisant.

CN

Comment cela se passe-t-il quand on est acteur dans ce type de dramaturgie ?

JEHANNE CARILLON

Avec cette écriture, on est obligé de prendre les personnages au pied de la lettre. Je me suis rapidement aperçue qu'il faut s'en tenir précisément à ce qu'ils disent et non pas à une idée qu'on se ferait d'eux. Il y a inévitablement des choses qui nous échappent, alors qu'il faudrait simplement se laisser traverser par le texte, essayer de s'en tenir aux retours à la ligne, trouver l'énergie juste et pas forcément immédiatement le sens. Jacky, le rôle que j'interprète, semble exprimer à voix haute toutes ses pensées. Il n'y a jamais de sous-entendus dans le texte, c'est un personnage entier, qui s'exprime toujours avec énormément d'aplomb. Cette expérience m'amène à croire qu'il est souvent plus riche d'assumer les contradictions du personnage plutôt que de chercher à les gommer.

FRANÇOIS CLAVIER

Je partage totalement ton point de vue : ces rôles supposent que l'on s'y abandonne entièrement et que l'on reste dans une disponibilité maximale par rapport au texte. Or, subsiste la tentation, que travaille l'écriture de Michel Vinaver, qu'il faudrait arriver à faire le silence sur ses sentiments. Autrement dit, d'éviter de nourrir le personnage de son expérience personnelle. Il faut trouver cette alchimie qui consiste à être disponible sans jamais montrer qu'on l'est. Et certains jours, ça rend fou. En deux mots, mon travail consiste à essayer de rester complètement calme.

EE

Cette difficulté que rencontrent les acteurs, le metteur en scène la partage-t-il?

RL

Oui, et j'ajouterai que tout grand auteur produit son code de jeu. Je m'aperçois qu'effectivement, avec l'écriture de Michel Vinaver, on se retrouve une fois de plus sur une ligne de crête, entre la nécessité du concret, c'est-à-dire que ces personnages acquièrent l'existence sociale et psychique telle qu'elle est malgré tout indiquée dans la pièce, et d'autre part l'autonomie du texte en tant que composition sonore. L'action, comme le dit Michel Vinaver, c'est les mots. Nous abordons les mots comme nous le ferions avec une partition musicale. L'auteur, du point de vue du code de jeu, qui me paraît le plus proche de Michel Vinaver, c'est Nathalie Sarraute. Elle déclarait de la même manière qu'elle ne visualisait jamais la scénographie, mais qu'elle entendait des voix. Il faut arriver aussi à trouver cet équilibre. La longue deuxième scène nous a permis de trouver, dans l'espace, une géométrie des personnages qui exprime justement les rapports entre chacun d'entre eux.

JC

J'éprouve parfois une réelle difficulté à trouver et à respecter la forme. Dans l'espace, on se rend d'autant plus vite compte que si c'est quotidien, ça ne fonctionne pas. Il y a des lignes de force sur le plateau et si on ne se situe pas au bon endroit, ça ne sera pas juste. Il est essentiel, avant la parole, de trouver sur le plateau le corps dans l'espace.

FC

La solution est toujours dans l'écoute du texte de l'autre. Là aussi, sans faire le moindre effort, le texte de l'autre vous parvient, entre en vous, et produit ses effets. Si l'on est obligé de faire un effort pour percevoir la parole de l'autre, c'est que la localisation dans l'espace n'est pas juste.

MV

La recherche d'une géométrie des personnages dans l'espace est la direction juste, plutôt que la recherche d'un prétendu sous-texte. Certains metteurs en scène et

acteurs ont l'impression de ne pas vraiment faire leur travail s'ils ne réalisent pas des forages dans ce qu'il y a derrière les mots. Or plus on essaye de voir ce qu'il y a derrière les mots, moins ça fonctionne.

EE

Votre écriture exige de l'acteur qu'il prenne de la distance par rapport à la tradition issue de Stanislavski. Dans vos pièces, le théâtre c'est ce qui est écrit, il n'y a pas d'au-delà. Le personnage est entièrement constitué des mots du texte et il faut donc s'en satisfaire. De la même manière, le spectateur reçoit le personnage comme une personne, et il lui faut donc chercher ce qu'il y a de *vrai* dans le *faux* de cette personne.

RL

Ce code de jeu aujourd'hui dominant, qu'on pourrait appeler *réalisme psychologique*, n'est pas un code de jeu inintéressant qu'il faudrait rejeter mais il est néanmoins souvent à remettre en question. Il se trouve que ce n'est pas la bonne façon d'aborder ce texte. Certaines choses viennent toutes seules, mais il s'agit également de comprendre comment le texte fonctionne musicalement. J'adore retrouver les étymologies des noms de personnages. C'est une façon amusante, utile et efficace d'avancer dans le travail. Je me suis beaucoup amusé avec le nom de Blache, qui est le nom de famille le plus souvent prononcé dans la pièce. D'un point de vue sonore, « Blache » se lit comme autant de pavés dans la mare.

Michel Vinaver dit souvent que pour la plupart de ses pièces il s'est servi de références mythologiques. Dans *L'Émission de télévision*, il n'y a pas de références immédiates même s'il y a néanmoins la référence mythique à Robinson sur son île. En effet, Blache va précisément développer ce thème, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'autre personnage s'appelle Delile. Pour chacun de ces personnages, enfermés dans un espace mental insulaire provoqué par la dépression du chômage, la question est de savoir comment s'en sortir. Si la télévision est une aspiration à être au centre du cercle de lumière, celui-ci est d'une certaine façon également une île. Le texte de Michel Vinaver raconte d'une manière poétique le parcours de personnages qui aspirent à la lumière.

FC

Michel Vinaver est un écrivain qui marque clairement la rupture avec l'école meyerholdo-brechtienne, c'est-à-dire avec le montage. La difficulté pour des acteurs comme moi qui ont été formés par Antoine Vitez au montage du jeu, c'est que nous avons ici affaire à des auteurs qui font eux-mêmes le montage. Il ne s'agit donc plus de composer mais d'assumer le montage, en ceci que le personnage n'est rien d'autre qu'une articulation de signes. L'articulation a déjà été faite et il s'agit de la laisser agir. C'est un travail difficile qui est chaque jour remis en cause, en fonction de notre propre disponibilité.

CN

Vous évoquiez Stanislavski et je me demande s'il ne serait pas plus riche d'aller dans le sens d'un travail sur le souffle, sur la voix et sur l'incorporation de la voix. Il est vrai qu'on ne peut totalement brider l'imagination mais au lieu de se tourner vers une recherche sur la mémoire affective d'une situation donnée de chômage, il s'agirait plutôt de s'appuyer sur les images poétiques ou mythologiques qui structurent le texte. Vous parliez justement de Delile comme d'un Robinson sur son île mais on peut lire aussi Mademoiselle Belot comme une Cassandre. Comment aborder ces personnages aux assises mythologiques ou mythiques ?

RL

Chez Delile, il y a une minéralité qui est contenue dans son nom : Pierre Delile et sa femme dit d'ailleurs de lui qu'il a été « posé là comme un sac de plâtre ». Je retrouve cette image dans la proposition de François Clavier, d'un être massif, à certains moments réellement minéral.

CN

Le personnage de Jacky, paraît, lui, beaucoup plus ambigu.

JC

Pour ma part, j'évite autant que possible de jouer l'ambiguïté. Jacky ne semble pas hiérarchiser ses propos, elle peut passer d'un sujet à un autre dans un même mouvement de pensée. Tout se retrouve sur le même plan, au moment même où ça la traverse. L'ambiguïté vient des situations.

MV

J'appuierais complètement votre propos et je me demande ce qui nous pousse à croire qu'un personnage est ambigu. Très souvent, l'ambiguïté vient de l'intersection de situations dans lesquelles se trouve ce personnage. Si l'on prend le cas de Paul, on peut chercher à savoir s'il est, ou non, tombé amoureux. Il se passe certainement quelque chose entre lui et Jacky. Il y a une histoire mais ce n'est pas à mes yeux ambigu. Je crois qu'il faut jouer là la disponibilité de Paul à ce qu'une autre personne s'empare de lui. Quelle est la relation amoureuse de ces deux personnages-là ? Je pense ne m'être jamais posé la question au cours du processus d'écriture et je suis certain que les acteurs auraient tout intérêt à ne pas se la poser. On ne sait pas, mais il n'y a pas non plus à décider. Le cas de Jacky est en cela exemplaire. Quand elle va vers Paul, elle est « intéressée », elle cherche à tirer de lui quelque chose qui pourrait lui être utile. Je ne pourrais dire si à un moment donné il y a du sentiment. Quelque chose s'est produit et ce n'est pas nécessairement le passage d'un état à un autre état, mais plutôt une coexistence de plusieurs. J'ose dire que le réalisme réside peut-être dans cette multiplicité de fibres à l'intérieur même de la parole d'un personnage, dans le présent de l'énonciation.

RL

La question de l'ambiguïté se pose à propos des personnages de Michel Vinaver. Ils sont d'une certaine façon doubles, contradictoires, comme nous le sommes aussi. Je ne dirais pas d'eux qu'ils sont ambigus, mais plutôt qu'ils sont francs. Effectivement, comme le dit Jehanne Carillon, ils disent ce qu'ils disent. On n'est pas dans la problématique du Tartuffe, d'un personnage qui dissimulerait sa pensée.

Enfin, je trouve que la pièce, pour revenir à mon ciel étoilé de Corse, nous interroge sur une éventuelle transcendance. *L'Émission de télévision*, comme beaucoup d'autres pièces de Michel Vinaver, revient sur la question de la survie des groupes sociaux auxquels nous appartenons. Je suis frappé par ce besoin de transcendance qui est exprimé dans la pièce de manière tout à fait dérisoire, à travers l'aspiration de certains êtres à l'émission de télévision. Il y a dans cet exhibitionnisme pathétique quelque chose qui dit à quel point la question de l'identité et de la représentation de soi est problématique aujourd'hui.

Paris,
Mercredi 25 février 2004
Transcription Julien Fisera

