

Michel VINAVER

DANS L'ÉVIDENCE DU POÉTIQUE

Entretien avec Catherine Naugrette

Catherine NAUGRETTE

Pour ce dernier entretien, je souhaiterais revenir sur la notion de « dévastation », qui me tient à cœur comme vous le savez, à laquelle j'ai récemment consacré un ouvrage¹, et que j'ai retrouvée à plusieurs reprises dans votre œuvre : nommée, déclinée, conjuguée de toutes les façons – tant dans les pièces de théâtre que dans les écrits sur le théâtre et bien sûr dans votre traduction du poème de T. S. Eliot, *The Waste Land*². Ainsi, dans le texte des *Écrits sur le théâtre 2* intitulé « Monsieur de Molière, de face et de profil » qui constitue par ailleurs une analyse du théâtre de Molière absolument passionnante, vous décrivez *Tartuffe* comme une « entreprise de dévastation » de la cellule familiale. Il y a donc ce mot de « dévastation » qui est là, que vous déclinez ensuite en disant qu'il s'agit, toujours à propos de *Tartuffe*, d'un « tableau de dysfonctionnement de la société ». En ce qui concerne *Le Misanthrope*, vous écrivez qu'il s'agit du récit d'un « cataclysme », ce qui est là encore une façon de nommer la dévastation. Je vous cite : « le désir de possession, qui mobilise la plus grande part des ressources d'énergie de l'humanité, conduit à une dégradation universelle »³. « Dévastation », « dysfonctionnement », « cataclysme », « dégradation » : on a bien là le champ sémantique complet et cohérent d'un paysage dévasté, en l'occurrence celui du monde représenté dans et par le théâtre de Molière.

Pour vous, la dévastation est ainsi liée aux deux cellules que vous distinguez dans le monde, la cellule privée et la cellule publique, la cellule familiale et la cellule sociale. Cela reviendrait-il à dire et à constater que la dévastation non seulement existe et paraît prégnante dans l'expérience de chacun, mais qu'elle

¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, coll. « Penser le théâtre », Circé, 2004.

² *La Terre vague*, *Poésie* n°31, 1984.

³ Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, 1998, p. 43 à 58.

a également envahi tous les territoires de l'homme, tous les « paysages » ? La terre est-elle donc devenue complètement « gaste », complètement dévastée ? Et est-ce cela que le théâtre, que vos pièces en particulier ne cessent de nous dire aujourd'hui, que la dévastation est totale tout autant qu'irréversible, qu'il faut s'en accommoder et puis écrire, tenter de vivre à partir de là ?

Michel VINAVER

Le mot « waste » en anglais, comme il est présent dans le titre *The Waste Land*, n'est pas, contrairement à ce que vous dites un peu trop sommairement dans votre livre, traduisible par « dévastation », « dévasté ». C'est la même racine bien sûr, mais *waste*, dans la connotation la plus habituelle, c'est le gaspillage, c'est le déchet, ce qu'on met dans la corbeille à papier ; c'est beaucoup plus ordinaire. La dévastation, c'est apocalyptique, quelque chose qui est tout à fait terrorisant. *The Waste Land* pour moi n'a pas cette connotation, tout au moins dans le titre. C'est à partir de cet ordinaire du titre que ce qu'il y a de dévastant dans le poème prend tout son poids.

Je serais tenté de dire que ma façon de faire est à peu près pareille. Je ne déclare pas le monde en état de dévastation. Il n'y a rien de prophétique ni de déclaratif sur ce thème-là. Il y a, pour reprendre le terme que vous employez, des « chroniques » qui se croisent, qu'on peut déchiffrer dans leurs différentes intersections, notamment entre le monde du travail et le monde privé, et c'est plutôt l'espace que créent ces intersections qui peut aboutir au constat que les choses vont dans le sens d'une perte.

C'est intéressant que vous citiez cet article sur Molière, parce que c'est déjà une indication que pour moi ce processus-là n'est pas, comme il l'est pour vous, lié à l'après-Auschwitz, à notre histoire récente, mais qu'il a quelque chose de quasiment indéterminé dans le temps. C'est comme si depuis l'origine les choses n'ont pas cessé d'aller se dégradant. J'associe un peu ce sentiment au deuxième principe de la thermodynamique : l'énergie va en se perdant. C'est comme s'il y avait une force en jeu dans la nature y compris dans l'espèce humaine, affectant le sort de chacun de nous, une force qui va dans ce sens, de la perte et de la dégradation. À partir de quoi, il y a ce dont nous avons déjà parlé ensemble, qui est la résistance. La résistance, ce sont toutes les stratégies qui permettent de freiner, de faire échec ponctuellement à la perte, ici

et là, dans la sphère intime ou le monde professionnel, dans l'Histoire ou la vie privée. Cette résistance, par le fait qu'elle apporte des atténuations, des possibilités de retardement, est ce qui chez moi je crois remplace l'utopie. Il n'y a pas une utopie générale, mais quelque chose qui est de l'ordre d'une gaieté, parce que l'on peut faire avec.

CN

Vous avez intitulé votre traduction du poème de T. S. Eliot, *La Terre vague...*

MV

Je n'en étais pas, je n'en suis toujours pas très content. Pas plus que du titre donné par Pierre Leyris à sa traduction, *La Terre vaine*. Et *La Terre dévastée* ne serait pas juste non plus. Si aujourd'hui, j'avais encore à proposer un titre, je crois que soit je maintiendrais le titre anglais *The Waste Land*, soit j'opterais pour *La Terre Gaste*, car il n'y a aucun terme en français moderne dont les résonances approcheraient de celles du titre original.

CN

Selon vous, le terme « dévasté » pour l'anglais « waste » ou pour l'ancien français « gaste » est un peu fort, ou tout au moins, il dépasse, il ne rend pas la banalité, le caractère ordinaire du processus désigné. Pourtant, dans le mythe du Graal que vous citez en exergue de votre pièce *Les Travaux et les jours*, il est dit que ce que ce qu'on a appelé la Terre « Gaste », c'est ce qui a résulté d'une grande « pestilence » et d'une grande « persecucion », c'est-à-dire qu'il s'agit tout de même de quelque chose de plus extraordinaire et de plus fort qu'un simple phénomène de gâchis, que quelque chose de désert, de vain ou de vague. La « Terre Gaste », c'est le résultat d'une catastrophe. Comme vous l'écrivez à propos d'*À la Renverse*, pièce dans laquelle réapparaît le motif de la « Terre Gaste » : il s'agit bien du « thème de la dégradation universelle »⁴.

⁴ *Écrits sur le théâtre 2*, p. 69.

MV

C'est bien en effet l'horizon dans lequel se situent et ces deux pièces et bien d'autres. Mais ni dans leur déroulement ni dans leur fin, il n'y a la catastrophe. Je pourrais évidemment me demander comment et pourquoi, étant donné que je mets la « pestilence » et la « persecucion » en exergue... Cependant, ce qui se passe dans le dialogue et dans les situations à l'intérieur de chaque pièce, semble montrer que l'on fait comme si on ne savait pas ce qui était en train de se passer. C'est l'une des constantes de l'œuvre : on fait comme si on ne savait pas ce qui est en train de se passer parce que si on le savait, on ne pourrait pas tenir. Ce n'est pas une simple cachotterie vis-à-vis de soi-même. Ce n'est pas une mystification qu'on se construit. Cela fait partie de la résistance, du souffle même de la vie, qui ne s'assortit pas d'une possible lucidité, de la capacité de faire front directement, massivement. Il y a bien sûr des gens, des écrivains, des poètes, qui choisissent de faire front de cette façon, et certains se suicident, ou deviennent fous. D'autres font une œuvre massivement désespérée. Pour moi, faire front, c'est à la fois ne pas vouloir voir la catastrophe dans toute son étendue et percevoir la drôlerie de la chose : la drôlerie de tout ce qui est en train de faire faux bond.

CN

Cette drôlerie, qui paraît ainsi intimement liée à la résistance et au désespoir, est tout de même très entachée de noirceur. Je reviens un instant sur votre texte consacré à Molière, dans lequel vous liez justement la notion de dévastation à la catégorie du comique, en disant que cette constatation d'une dévastation de la société ne peut que finalement produire du comique quand elle est seulement constatée, sans pathos, sans l'idée qu'il aurait pu en aller autrement ou que cela pourrait changer, donc sur un fond de désespoir. Je vous cite : « On peut se demander si la comédie en tant que genre n'exige pas pour fleurir un sol fait de désespoir, un désespoir qui n'a rien de pathétique mais qui se traduit philosophiquement par l'absence de toute attente ». Paradoxalement, « la tragédie et le mélodrame s'ancrent plutôt dans la croyance qu'une pièce qui a mal tourné aurait pu tourner autrement ». Ainsi, pour vous, la comédie, dans la mesure où elle s'origine dans la constatation première d'une dévastation sans remède ni solution, mais dont on ne fait en

quelque sorte pas un drame, serait en définitive une forme dramatique radicalement plus pessimiste, plus désespérée et sans retour que la tragédie ou le drame ?

MV

Effectivement, on peut parler d'un paradoxe : la pure figure de l'optimisme se situe du côté de la tragédie et du drame. Si l'on laisse de côté un type de comédie fondé sur le clin d'œil – mais cela va presque de soi – le comique naît d'un pessimisme fondamental. Il n'est porteur ni de messianisme, ni d'espoir. Ce qui ne le fait pas pencher nécessairement vers le sarcasme, la dérision, la moquerie. Il s'agit plutôt d'un comique de découverte, qui est conducteur de sympathie et de tendresse plus que de chagrin.

Je pense à un article paru dans une revue américaine de théâtre. C'est une étude de *Par-dessus bord*⁵, qui s'attache à démontrer que cette pièce a pour sujet la Shoah, non pas directement mais par l'oblique, et que le résultat n'en est que plus « dévastateur ». À bien des égards excessif et sur certains points délirant, ce regard m'est apparu aussi surprenant qu'irréfutable. Disons que je n'y avais pas pensé. C'est un exemple de comment le sens s'insinue dans une pièce à laquelle je travaille. Jamais en ligne directe, mais par des tracés obliques. Quand on réfléchit aux derniers événements en Irak et aux révélations qu'ont apportées les photos des sévices subis par les prisonniers irakiens, on est renvoyé au fait que l'humiliation des déportés dans les camps nazis par la saleté n'était pas du tout latérale ni marginale, mais au contraire faisait partie d'un processus par lequel il fallait détruire le respect de soi le plus élémentaire, le sentiment de dignité des victimes, dissoudre l'âme en quelque sorte, moyennant ce que Fox appelle « l'assaut excrémental ».

CN

Par ce recours à ce que vous nommez « la ligne oblique », il y a donc dans vos pièces un certain nombre d'événements majeurs du monde et de l'histoire qui sont abordés, qui intéressent la dévastation, en particulier la destruction d'une certaine humanité de l'homme. En ce qui concerne la mort, les différentes morts

⁵ Michael David Fox, « Anus Mundi : Jews, the Holocaust, and Excremental Assault in Michel Vinaver's *Overboard (Par-dessus bord)* », *Modern Drama*, vol. XLV, Number 1, Spring 2002.

possibles de l'homme, phénomène qui engage également aujourd'hui un processus de dégradation ne cessant depuis Auschwitz de s'aggraver, qu'en est-il dans votre œuvre ? Apparemment, il y a assez peu de morts, de mises en scène de la mort, dans vos pièces. Mais si l'on y regarde d'un peu plus près, il y en a beaucoup plus qu'on ne le penserait *a priori* et la mort est présente, directement ou indirectement, représentée sous des formes très diverses, dans une grande partie de votre œuvre dramatique. *Iphigénie Hôtel* s'ouvre ainsi par la mort d'Oreste, même si cette mort advient dans le hors-scène. *À la Renverse* met en scène un parcours vers la mort, celui de la princesse Bénédicte, atteinte d'un cancer de la peau. Surtout *L'Ordinaire*, qui est sans doute celle de vos œuvres qui traite le plus directement du mourir de chacun, s'ordonne autour des disparitions successives des victimes d'une catastrophe aérienne. D'autres pièces encore racontent ou montrent la mort : des *Coréens* au *11 Septembre 2001*, en passant par exemple par *L'Émission de télévision* et le meurtre de Blache, ou *Portrait d'une femme* avec là encore un meurtre, celui du fiancé de Sophie. C'est en définitive un fil très fort, récurrent, qui pourrait aisément passer inaperçu ou tout au moins secondaire dans la trame ordinaire des jours, mais qui semble pouvoir à tout moment menacer, atteindre et pourrait-on dire détruire les personnages dans votre œuvre.

MV

Le phénomène de la mort y est d'autant plus présent qu'il repose sur une absence de démarcation entre la mort physique de l'individu et la mort qui est constamment en train de se produire dans le tissu social dans lequel on se trouve. Dans *Les Travaux et les jours*, l'ordinateur vient remplacer les êtres humains et c'est la mort de quelque chose. Le caractère non apocalyptique du traitement de la perte en général, dont nous parlions tout à l'heure s'applique également à la mort. Il n'y a pas pour la mort un traitement particulier. Elle est tellement profondément inscrite dans la vie et le destin de chacun qu'elle ne vaut pas la peine d'être mise en relief. Au fond, je trouve plus intéressant de voir comment quelqu'un perd son emploi, que la façon dont quelqu'un perd sa vie.

Quand mon père est mort, j'ai trouvé dans ses papiers un écrit qui était destiné à ses enfants, comme une sorte de dernière volonté. Il avait mis comme titre :

« La mort est un événement banal qui me laisse froid ». C'est un petit peu ce dont j'ai hérité.

CN

On retrouve là, dans cette attitude par rapport à la mort, cette résistance qui caractérise fondamentalement votre œuvre, et l'ironie qui si souvent l'accompagne. À chaque détresse qui se manifeste dans la vie des hommes ou du monde, vous apportez ou vous tentez d'apporter une réponse teintée de comique. Vous insistez sur le fait que vous écrivez des comédies, que votre utopie, c'est la farce. Au point même que parfois vous avez exprimé des regrets, dans la mesure où vous trouviez que votre comique à vous Michel Vinaver n'était pas assez « gros », pas assez caricatural, en un mot pas assez burlesque.

MV

Je viens de m'apercevoir d'une chose : ce regret que j'ai exprimé plusieurs fois est un fantasme. En fait, ce n'est pas vrai. C'est le fantasme d'un auteur qui peut avoir regretté moult fois que les spectateurs ne rient pas, ne soient pas tout réjouis de ce qu'ils entendent et de ce qu'ils voient. Cependant, chaque fois qu'il y a eu tentative ou tentation chez un metteur en scène de grossir l'effet, le résultat c'est d'aplatir et de faire en sorte que l'intérêt se perd. En définitive, je réalise que je fais exactement ce que je suis fait pour faire et que je n'ai pas à regretter le « gros ». L'origine de ce regret, c'est une remarque que m'a faite un jour Planchon, affirmant que le théâtre c'est « gros ». Du coup, cela s'est gravé dans ma tête que je ne fais pas assez « gros » ! Mais aujourd'hui, j'en viens à penser, à partir de plusieurs mises en scène, et non seulement de mes pièces, mais par exemple de celle très récemment d'*Ivanov* de Tchekhov par Françon, que le théâtre n'est pas une chose ou une autre. Certes, il y a un théâtre « gros », et j'ai adoré faire l'adaptation de la pièce de Erdmann qui entre complètement dans l'esthétique de la grosseur du trait, mais un théâtre comme celui de Tchekhov n'est pas moins puissant dans sa façon et d'émouvoir et de faire rire que celui de Erdmann. Et quand je dis « faire rire », c'est un autre rire. On n'est pas dans l'éclat de rire, mais dans un rire interne, qui ne se manifeste

pas de façon bruyante. Dans les meilleures mises en scène de mes pièces, on a ce rire et je n'ai pas besoin d'en chercher un autre.

CN

Ce qui vous rapproche encore de Tchekhov... Celui-ci était en effet animé par le même fantasme que vous : lui aussi voulait écrire des farces. Et il allait même jusqu'à reprocher à Stanislavski de ruiner le comique de ses pièces pour en faire des drames.

MV

Vous parliez tout à l'heure du burlesque. L'une des clés pour la réussite de la mise en scène de mes pièces est sans doute l'impassibilité, celle qui est manifeste dans l'art de Buster Keaton par exemple. Plusieurs expériences récentes me le confirment, il est souhaitable que l'acteur n'indique pas, par une expressivité quelconque, ce qui est en train de se passer en lui, pas plus d'ailleurs qu'il ne faut qu'il le réfrène. Il doit y avoir une relative insensibilité ou indifférence, qui est un peu liée à ce dont nous parlions : une indifférence à l'égard du cataclysme, une façon de ne pas voir ce qui est en train de nous arriver. L'acteur peut partir de cette indication-là pour aller plus loin dans l'émotion de ce qu'il transmet.

CN

Le personnage n'a pas conscience de la dévastation ou du moins de son ampleur, et la tâche de l'acteur est de transmettre ce non savoir. Qu'en est-il donc du spectateur ? Doit-il lui aussi demeurer dans la sphère de ce non savoir, ou bien doit-il comprendre, grâce à un jeu quasi brechtien des comédiens, à la fois l'étendue de la catastrophe et l'attitude de résistance qui lui est opposée à partir de cette ignorance ? Autrement dit, ce non savoir repose-t-il sur un « comme si » : ils font « comme si » ils ne savaient pas ? Et les comédiens doivent-ils montrer ce dédoublement ? Ou bien n'y a-t-il pas de profondeur derrière l'attitude des personnages et aucun double jeu à déployer ou à laisser deviner par les acteurs ? Le spectateur enfin doit-il être conscient de la dimension de ce non savoir ou tout simplement contaminé par lui ?

MV

À me risquer à faire une profession de foi, je dirais que ma foi réside dans le fait que le spectateur lui, fait ce travail de prise de conscience à partir du spectacle de l'inconscience ou de la semi inconscience de l'acteur, et via l'acteur, du personnage. Là encore, *Ivanov* est exemplaire. Le personnage-titre ne se rend pas compte de cette absence chez lui de rebond : il croit rebondir, ne le fait pas. Le spectateur lui emmagasine tout cela et, par rapport à toutes les interconnexions qu'il peut faire, le reconstitue de façon tonique. Ce qui postule une autre idée du théâtre. Le théâtre est tonique dans la mesure où le spectateur a ce petit travail à faire qui est de combler un manque : ne pas simplement recevoir une ressemblance avec le réel mais trouver son compte dans le fait qu'il y a un écart. Ce n'est pas la distance brechtienne – comme Barthes très tôt l'avait noté, il n'y a pas de procès au centre de mon théâtre – mais c'est la distance que crée l'espace de la représentation par rapport à ce qu'on pourrait supposer que la représentation doit raconter. La tonicité, liée à cette position qu'est invité à occuper celui qui reçoit, est une dimension essentielle du théâtre, qui en constitue à la fois le plaisir et la nécessité. Il y a là une réception au sens plein du terme et, dans le meilleur des cas, une offrande, qui aide à vivre.

Dans votre livre, vous citez un extrait de l'ouvrage consacré à Kafka par Günther Anders⁶, où il est dit que ce qui fait Kafka, c'est son style, et que son style c'est une distance. Cela m'a rappelé un épisode de ma vie où, étudiant de lettres aux États-Unis, à l'Université de Wesleyan : à la fin de ma scolarité, en vue de ma « graduation » il fallait que je présente un mémoire, et j'ai choisi comme thème « l'écriture de Kafka ». Avec pour projet de me concentrer sur la façon dont il écrit cet homme-là... Et un jour, je suis allé voir mon tuteur pour rendre les armes. Je lui ai dit : « je ne peux pas le faire ». Je n'ai même pas pu argumenter ; simplement, je ne pouvais pas le faire. Incapacité ou impossibilité, interdit peut-être, qui n'était pas d'ordre technique mais existentiel : ne pas aller voir de près. Danger. Kafka m'était trop proche, sans doute. Or ce tuteur avait lu une nouvelle que j'avais publiée dans le magazine étudiant de cette université, et il m'a proposé, en lieu et place d'une étude critique, de présenter

⁶ Günther Anders, *Kafka, pour et contre*, Circé, 1990.

une collection de nouvelles. C'est sur cette impulsion que s'est fait le démarrage de mon parcours d'écrivain de fiction. En renonçant à dire ce qu'est l'écriture de Kafka. Se mettre à écrire soi-même permet de ne pas se poser la question du « comment faire pour ». Ce qui me fait penser à la fin tragique de Barthes, qui l'année de son accident dont il ne s'est pas remis (mais c'était une mort contre laquelle il semble qu'il n'ait pas voulu lutter), avait choisi pour sujet de son cours au Collège de France comment s'y prendre pour aborder l'écriture d'un roman.

CN

Après être passé par ce parcours de la fiction, il se trouve que vous écrivez très bien sur les œuvres des autres, sur Molière, sur Ibsen, sur Koltès... Votre œuvre d'écrivain me semble-t-il vous a permis de dépasser cette impossibilité et d'aborder avec une extrême acuité une activité de commentateur et de critique littéraire. Vous êtes un grand lecteur et vous avez beaucoup réfléchi justement sur la lecture, en particulier sur la lecture du texte de théâtre. Et vous êtes un des premiers à avoir affirmé le côté hybride du texte dramatique, tout en affirmant sa nature de texte littéraire, au même titre que l'écrit poétique ou narratif, et sa capacité à être lu tout autant qu'à être représenté.

MV

Le théâtre est lisible, et pas simplement par raccroc. Il l'est avec la même légitimité, donc le même plaisir possible, la même gratification que tout autre genre littéraire. Simplement le lecteur est invité, au même titre que le spectateur, à être actif et voir ce qui n'est pas nécessairement vu par les personnages. Mais c'est tout autant vrai quand on lit un roman de Dostoïevski ou de Balzac, même si l'activité du lecteur est alors facilitée par le tissu narratif.

CN

L'activité littéraire contemporaine passe par le décroisement des genres et des types d'écriture fictionnelle, entre le dramatique, le narratif et le poétique. Vous-même déclarez qu'au moment de votre troisième pièce, vous choisissez d'abandonner la ponctuation – vous dites je crois que la ponctuation vous est « tombée des doigts ». C'est exactement la même attitude que celle

d'Apollinaire, lorsqu'en 1913 il décide de supprimer la ponctuation de ses poèmes. Vous dites par ailleurs que vos dernières pièces vont vers une structure en vers libres. Rappelons enfin la proximité de votre écriture avec la musique. Il semblerait ainsi que votre façon d'écrire emprunte davantage, se métisse davantage de poésie que de roman.

MV

Mes romans eux-mêmes sont peu fournis en tissu narratif, sont déjà fortement fondés sur l'échange d'une parole. À l'époque où je les ai écrits, je ne m'intéressais pas au théâtre, je n'avais pas du tout l'idée que j'allais passer de ce côté. Mais quand j'ai repris *L'Objecteur*, pour en faire un texte dramatique, je me suis aperçu que j'avais très peu à enlever. Ce qui renvoie à ce que je dois – je n'en ai pris pleine conscience que récemment – au Surréalisme et surtout à Dada. Moins pour le contenu que pour les instruments qu'ils ont créés et qui ont remplacé d'autres instruments plus anciens, à savoir l'explosion de la continuité narrative, la destruction de ce qui faisait jusqu'alors la cohérence d'une œuvre, et l'avènement de la juxtaposition, du collage, du principe de dislocation. Un récent petit ouvrage d'Anne Larue, *Le Surréalisme - de Duchamp à Deleuze*⁷, est éclairant sur le sujet.

CN

Une dernière question peut-être, transversale. Dans le commentaire de vos travaux, au chapitre des contrastes, vous parlez du nombre des personnages, et puis tout soudain, vous faites une remarque sur la vraisemblance et le vrai. Vous écrivez : « ce que j'ai fait, c'était pour empêcher que la vraisemblance s'installe, la vraisemblance qui empêche le vrai de passer »⁸. D'un coup, vous vous situez ainsi au cœur d'un débat esthétique fondamental, qui remonte aux origines mêmes de la pensée sur le théâtre et ses fonctions mimétiques, et vous emboîtez le pas à toute une lignée d'écrivains et de théoriciens du théâtre, qui à partir de Diderot et de Zola, se sont engagés dans une bataille pour le vrai au théâtre. Certes cette bataille a longtemps péché par manque d'instruments adéquats et par une trop grande adéquation à un mode de représentation

⁷ Éditions Talus d'approche, 2003.

⁸ « Mémoire sur mes travaux », *Écrits sur le théâtre 2*, p. 76.

essentiellement fondé sur l'imitation, qu'il s'agisse du réalisme ou du naturalisme. Aujourd'hui, comme vous le montrez par ailleurs également dans ce texte, et comme vous venez de l'expliquer, de nouveaux instruments, la libération des règles, l'explosion des formes, permettent de dépasser absolument tout attachement, tout lien avec la vraisemblance et d'appréhender le réel par le « trouble », le bouleversement de l'écriture dramatique. Mais l'objectif est là au fond qui reste le même : permettre au vrai de passer. Le vrai, est-ce à dire la conscience de la perte, du manque, et au fond de la dévastation ?

MV

Le vrai, c'est ce fragment du réel qui passe dans la parole sans hiérarchisation préalable, sans anticipation de sens. Ce qui est comme ça parce que c'est comme ça. C'est vrai parce c'est là. Sans autre critère, sans autre légitimité possible que dans l'évidence du poétique.

Mon œuvre se positionne de la sorte entre le concret et l'abstrait : le faire de la parole des personnages doit se situer à la cime du concret – comme s'il y avait un magnétophone sous la table pour enregistrer la conversation – et le résultat doit être à la cime de l'abstrait – du côté de Bach et de la polyphonie musicale. Il s'agit d'occuper ces deux pôles-là simultanément et que ce ne soit pas le résultat d'une négociation entre les deux mais d'un « à la fois ». L'évidence vient de cette coexistence, que je ne peux pas expliquer davantage, mais qui est la condition même pour qu'un texte advienne.

Théâtre National de la Colline

Mercredi 10 juin 2004

Transcription Julien Fisera