

THÉÂTRES DE MICHEL VINAVER
LA CHRONIQUE ET LA POÉSIE

« *Je connais gens de toutes sortes
Ils n'égalent pas leur destin* »
Apollinaire

Depuis l'avalanche, sept jours ont passé. La cabine est remplie de neige. Le fuselage en est recouvert. Le mur de valises est tombé. Il ne reste plus que deux survivants. Des onze passagers de l'avion accidenté :

Bob
Bess
Pat
Joe
Nan
Jack
Sue
Dick
Ed
Bill
Jimⁱ

- il n'y a plus que Sue et Ed.

Quand commence le septième morceau de *L'Ordinaire* - pièce "en sept morceaux" écrite par Michel Vinaver en 1981 et créée au Théâtre National de Chaillot en 1983 dans une mise en scène d'Alain Françon et de l'auteur - , Sue (Susan Beaver, vingt-huit ans, maîtresse de Jack) se réveille; Ed (Edward MacCoy, cinquante-deux ans, senior vice-président de Housies chargé de l'administration et des finances) est assis. Il écrit.

« SUE (...)
Qu'est-ce que vous écrivez?

ED
Une chronique
Ce qui s'est passé
Que les gens sachent

SUE
Quels gens?

ED
Le monde entier
Tous les deux on va signer

SUE
Et l'enrouler
Mettre le rouleau dans une bouteille

ED
Quelqu'un finira un jour
Ici par tomber dessus »ⁱⁱ

Un petit moment plus tard, Ed et Sue quittent la carlingue déglinguée et partent, pour tenter leur chance, essayer de s'en sortir. On les verra « de dos, qui lentement s'éloignent et disparaissent »ⁱⁱⁱ. C'est la fin du morceau, de la pièce, qui ne se termine pas pourtant sans qu'auparavant, quelques répliques plus haut, Ed ait lu à Sue, et aux spectateurs, le texte qu'il a rédigé pendant la nuit :

« Afin que la vérité soit connue un jour de la postérité, moi, Edward MacCoy, senior vice-président de Housies pour l'administration et les finances, et moi Susan Beaver, nous vous informons par la présente de tout ce qui s'est passé depuis l'accident survenu le 13 octobre.

Le pilote William Gladstone est décédé sur le coup à son poste de commande, le vice-président Joseph di Santo aussi est décédé le jour même après avoir été éjecté de l'appareil quand celui-ci a heurté la montagne et s'est séparé en plusieurs morceaux, quelques secondes avant que la cabine s'écrase avec tous ses autres occupants.

Le copilote James King, grièvement blessé au moment de l'impact, est décédé le onzième jour sans avoir pu être dégagé du poste de commande. Patricia Fielding, la secrétaire du président, a eu les jambes broyées dans l'accident et la gangrène s'est installée. Elle est décédée le quinzième jour.

Le président de Housies, Robert Lamb, est décédé le vingtième jour après l'accident des suites d'une blessure qu'il avait reçue dans le dos lors de la chute de l'appareil et apparemment d'une défaillance cardiaque.

Nancy di Santo, fille du vice-président Joseph di Santo, et le senior vice-président Richard Sutton sont décédés dans la nuit du trente-cinquième au trente-sixième jour, au cours d'une expédition pour chercher du secours.

Elizabeth Lamb, épouse du président, et le senior vice-président Jack Hirschfeld sont décédés dans la nuit du trente-cinquième au trente-sixième jour, étouffés par la neige qui a rempli la cabine suite à une avalanche.

La présente est écrite et signée par les deux passagers qui survivent en ce matin du quarante-deuxième jour et qui sont sur le point de quitter le lieu de l'accident pour tenter de rejoindre un lieu habité."»^{iv}

Telle est la chronique écrite par Ed tout au long de la nuit. Comme le montrent assez les guillemets qui à l'intérieur du dialogue encadrent ce fragment, comme l'indique surtout le passage à un langage différent, retour à une prose où la ponctuation revient, où la mise en page se fait linéaire et continue, il s'agit d'une mise en abyme, non seulement des faits à l'intérieur de leur propre déroulement dramatique, mais également d'une forme qui apparaît et brusquement se désigne comme telle au sein de l'œuvre. Si ce récit qui vient en fin de drame constitue le condensé de ce qui s'est passé durant la pièce, il ne se situe pas en effet sur un mode dramatique et poétique, mais adopte un style narratif et quasi impersonnel, administratif. Dans *L'Ordinaire*, la froide litanie des morts - ponctuée du terme médico-légal "décédé" - succède à la représentation spectaculaire de la mort sur scène. La chronique vient ponctuer le drame, désignant ainsi un geste d'écriture qui ne se borne pas à contaminer une seule pièce, mais au contraire parcourt l'œuvre entière : le geste du chroniqueur.

MATÉRIAUX

La plupart des pièces dans le théâtre de Michel Vinaver, empruntent à la chronique, et le geste d'écriture qui s'y déploie est bien, pour partie, celui du chroniqueur. Au point d'ailleurs que l'auteur lui-même redoute la contamination du dramatique par la chronique. Remarquant dans « Le Mémoire sur mes travaux », que sur les douze premières pièces de son œuvre, « il en est huit dont l'action se déroule suivant l'ordre chronologique », il déclare : « Il se pourrait que cette évolution marque une désaffection à l'égard du 'drame' dont l'action est relativement compacte et centrée, au profit de la chronique, large plage de temps jalonnée d'événements épars ; atrophie de la machine à causes et effets »^v. *L'Ordinaire* pour commencer non seulement contient une chronique au sens le plus strict (un bref récit qui rapporte les faits dans leur ordre de succession et qui plus est se trouve nommé comme tel), mais peut être aussi considéré dans son ensemble comme une chronique théâtrale (en sept morceaux),

dans laquelle sont mises en scène (et rapportées) une série d'actions dans leur ordre chronologique. Le miroir renvoyé par la mise en abyme est on ne peut plus exact : c'est une chronique à l'intérieur de la chronique. Surtout dans nombre d'autres pièces, cette dimension s'affirme plus nettement encore que dans *L'Ordinaire* dans la mesure où la représentation d'une série de faits fictifs se construit sur fond d'événements historiques, rejoignant par là même ce qui fonde la chronique en tant que telle, soit comme « un type de recueil de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession »^{vi}.

Dès *Aujourd'hui ou les Coréens* (1955), l'aventure personnelle du soldat Belair se construit dans le contexte de la guerre de Corée, qui constitue la trame historique de la pièce : l'action commence après un bombardement et se situe près d'un village coréen (Hu-Won), dans lequel il y a eu des habitants fusillés par "les soldats blancs" (selon l'expression de la petite Wen-ta). Bien plus, ainsi que le veut la chronique, les faits ne sont pas interprétés, ils sont seulement rapportés, montrés, tels quels. Comme l'écrit Roland Barthes lors de la création de la pièce : « les soldats de Vinaver ne sont donc pas jugés, ils sont constatés »^{vii}.

Dans *Les Huissiers* (1957), pièce écrite immédiatement après *Les Coréens*, l'histoire est encore là pour fournir la trame de la pièce, l'histoire et plus exactement l'actualité politique. L'action est située dans différents lieux liés au pouvoir - le secrétariat du ministre de la Défense nationale, le bureau du ministre, les couloirs du Palais-Bourbon, le bureau du président du Conseil - et se joue principalement entre le ministre (Paidoux), "exclu du Parti radical-socialiste", le président dudit Parti (Créal), un député, membre du comité directeur (Niepce), et le président du Conseil, également président du Parti socialiste (Letaize). Qui plus est cette action se déroule durant « la dégradation regrettable de la situation en Algérie »^{viii} et met en jeu les décisions des hommes politiques affrontés à la crise algérienne :

« PAIDOUX
Que comptes-tu faire?

LETAIZE
Il faut, à mon avis, une réaction énergique.

PAIDOUX

De quel ordre?

LETAIZE

Je ne sais pas. C'est délicat. »^{ix}

Par ailleurs, c'est alors que se met en place dans *Les Huissiers* le double plan sur lequel vont ensuite fonctionner la plupart des pièces : le mélange entre l'actualité politique la plus cruciale (la guerre d'Algérie) et le contexte social le plus trivial, ici les préoccupations des coiffeurs français à la fin des années cinquante. La crise du cheveu (long ou court) accompagne à la fois la crise de l'empire colonial qui s'écroule et la crise du régime politique qui vacille. Elle n'apparaît pas moins importante que les deux autres et provoque les mêmes soucis aux gouvernants, chacun y allant à son tour de sa petite idée pour résoudre cet angoissant dilemme :

« CRÉAL
La question...

LETAIZE
Est épineuse...

CRÉAL (*réfléchissant*)

Vois-tu, je suis convaincu qu'il n'existe pas de conflit qui ne soit susceptible de se résoudre, non par le triomphe de l'un des deux camps, mais par l'émergence d'une solution de synthèse. Une solution qui ne figure pas dans les données du problème. Il s'agit de toute évidence de lancer une mode du cheveu long qui nécessite, plus encore que le cheveu court, l'appel au praticien. J'ai pensé aux postiches. »^x

La chronique se spécifie et se diversifie ainsi, devenant une annale qui rend compte avec précision et exactitude des événements d'une année (1957) et des préoccupations diverses qui traversent le pays durant ces quelques mois de la vie des français. Ce faisant, elle fonctionne comme un témoignage, ce que marquent les interventions du chœur des huissiers :

« TROISIÈME HUISSIER
Et je suis le témoin

DEUXIÈME HUISSIER
Le témoin

PREMIER HUISSIER
Le témoin

CINQUIÈME HUISSIER

Des scènes de la vie de tous les jours

QUATRIÈME HUISSIER

Les jours où se joue ah se joue se joue

TROISIÈME HUISSIER

Le destin du pays »^{xi}

Au plan de « la vie de tous les jours » comme au plan du « destin du pays », le geste du chroniqueur se confond alors avec celui du témoin.

Une pièce comme *Iphigénie Hôtel* (1959) poursuit encore le même schéma. Les intrigues privées qui agitent la vie quotidienne des personnages, valets, femmes de chambre ou clients de l'hôtel grec, se tissent et s'entremêlent avec les événements politiques qui secouent simultanément la France, c'est-à-dire les journées de mai 1958 et le putsch des généraux, le passage d'une République à l'autre. Comme le souligne David Bradby : « L'action de la pièce se situe à Mycènes, en Grèce, dans un hôtel fréquenté par des touristes français, et suit un drame compliqué où les vies du personnel de l'hôtel et ceux des estivants se trouvent enchevêtrées de façon inattendue, et où les grands événements politiques qui bousculent la France et l'Algérie trouvent des échos lointains dans ces vies d'ailleurs »^{xii}.

Les questions de cœur et de vaisselle :

« PIERRETTE

Vous voyez que vous ne comprenez même pas! Ça n'est pas parce que ça me dégoûte de faire la vaisselle...

ALAIN

Ah! Cette affaire de vaisselle...

PIERRETTE

Si vous saviez comme je m'en moque, de votre vaisselle.

ALAIN (*balbutiant*)

J'aurais dû t'expliquer... Mais tout cela a été si vite... Il a fallu que j'agisse sans perdre de temps. Quand je t'expliquerai, tu comprendras...

PIERRETTE (*frénétique*)

Je vous dis que je ne veux pas que vous m'expliquiez!

ALAIN

Tu ne la feras pas longtemps, la vaisselle. »^{xiii}

- de même que les révolutions dans la mode parisienne de l'époque :

« LILIANE

Je fais ce que je peux, Christophe... Mes enfants, j'ai besoin de votre patience. Il ne faut pas vous décourager (...). Il faut que vous vous rendiez compte que ce n'est pas un simple changement de mode, un changement comme les autres... Nous lançons une nouvelle image du corps féminin... Nous rompons avec le fonctionnel, l'utilitaire. Nous réveillons la femme dans ce qu'elle est au plus profond d'elle-même... Un objet de plaisir, un objet de souffrance et d'adoration, un objet sacré... Comprenez bien, c'est une réaction contre la camaraderie, le copinage, le camping. Savez-vous pourquoi vous êtes si mal à l'aise? Vous avez oublié ce que c'est qu'un vêtement qui à la fois vous entrave et vous révèle... »^{xiv}

- recourent les bouleversements de la vie politique ainsi que le contexte de la guerre, sans que l'on puisse dire si l'un de ces aspects l'emporte sur les autres :

« MME LHOSPITALIER

Ça ne va pas?

ALAIN

Si, vous allez avoir la communication dans un moment, la ligne de Paris est surchargée...

PIERRETTE

Dans les parachutistes?

LAURE

C'est ce qui est écrit. »^{xv}

À la suite de ces différentes pièces, qui s'échelonnent de 1956 à 1960 et qui constituent la première période de l'œuvre dramatique de Vinaver, une interruption de dix ans intervient, qui sépare *Iphigénie Hôtel* (1959) de *Par-dessus Bord* (1969). Les œuvres qui suivent - il s'agit pour l'essentiel des pièces écrites entre 1969 et 1988 : *Par-dessus bord*, *La Demande d'emploi*, *Dissident, il va sans dire* et *Nina, c'est autre chose*, *Les Travaux et les Jours*, *À la Renverse*, *L'Émission de télévision* -, se fondent davantage, peut-être parce que la guerre s'est éloignée et le bruit des batailles assourdi, sur l'actualité économique et sociale, sur les problèmes de croissance des entreprises et les conflits de génération (nous sommes au lendemain de mai

soixante-huit). Et dans la mesure où elles traitent surtout des problèmes liés à l'expansion du capitalisme ainsi qu'à l'évolution de la société moderne, la chronique devient alors celle des "travaux et des jours". Il faudra en fait attendre *11 septembre 2001* pour que ressurgisse, avec la violence que l'on sait, la dramaturgie de la guerre chez Vinaver, comme dans notre univers.

« *Par-dessus Bord* : il s'agit bien là d'une chronique, se déroulant sur environ deux ans, mais avec des incrustations de temps cyclique et des dislocations de la chronologie »^{xvi}. Selon son auteur, la trame de *Par-dessus Bord* (1969) est « la lutte implacable que se livrent, sur le marché français, deux entreprises » - l'une "une puissante société américaine", l'autre "une moyenne entreprise familiale". Autour de la fabrication et du commerce du papier toilette, l'affaire française (Ravoire et Dehaze) et l'entreprise américaine (United Paper) luttent pour la conquête du marché, chacune prenant à son tour l'avantage, tandis qu'à l'intérieur vivent et luttent également les personnages de l'histoire, employés et patrons, parents, enfants et couples. L'interaction ici se situe moins entre la sphère étatique et le quotidien des français (tout au moins de quelques-uns), qu'entre les différents rapports qu'entretiennent les gens entre eux, à l'intérieur d'un monde donné : celui du travail, et plus précisément de l'entreprise. La trame est sociale et économique, surtout économique semble-t-il, car c'est en son sein que se tissent tous les liens privés, d'amitié, de famille, d'amour, qu'ils en dépendent et en pâtissent. Comme l'explique Vinaver : « C'est de plus en plus par l'économique – et non plus, comme autrefois, par le divin, ou même par le social qui continue à se désagréger – que les gens tissent leur lien au monde ».^{xvii}

Dans toutes les œuvres qui sont écrites après *Par-dessus Bord*, on retrouve au premier plan la chronique du monde de l'entreprise. Avec bien sûr, une série de variations. Il y a les pièces qui à l'instar de *Par-dessus Bord* se situent à l'intérieur de l'entreprise, dont elles représentent un moment de crise, de conflit (comme dans la tragédie). C'est le cas par exemple de *Les Travaux et les Jours* (1977) et de *À la Renverse* (1979). Dans *Les Travaux et les Jours*, l'entreprise Cosson, qui fabrique des moulins à café subit une crise à la fois économique et sociale. L'usine est en grève ; les bureaux sont restructurés ; la direction change ; les réparations sont délocalisées. On

passé là aussi du monde ancien de la fabrique familiale à de nouveaux systèmes de production et de gestion du travail. On vit sans doute avec les personnages les dernières heures de la petite vie banale du Service Après-vente chez Cosson, où travaillent ensemble Guillermo, qui contrôle les appareils défectueux retournés par les clients, Anne, Nicole et Yvette qui répondent aux appels téléphoniques. Bientôt, tout cela va être restructuré, changeant la vie de certains, bousculant les autres. De même *À la Renverse* présente les tribulations des employés d'une entreprise française, celle-ci étant déjà passée par ailleurs au stade ultérieur, puisque la société Bronzex SA est devenue la « filiale dynamique et prospère d'une multinationale qui vend des produits solaires » (Vinaver) : la multinationale Sidéral de Cincinnati (USA). Là encore, la chronique des travaux et des jours se fonde sur les divers rebondissements pouvant affecter l'entreprise, grève, changement de statut, gains et pertes, pertes et profits..., et par conséquent la vie et les sentiments de ceux qui y travaillent.

D'autres pièces de la même mouvance inversent au contraire le point de vue et rapportent les faits depuis l'extérieur de l'entreprise et du monde du travail. Soit parce qu'il y est question de chômage et de non-emploi – c'est le cas de *La Demande d'emploi* (1971), de *Dissident, il va sans dire* (1976) et de *L'Émission de télévision* (1988) -, soit parce que c'est depuis l'univers de la maison qu'est perçu l'univers de l'entreprise : c'est le cas de *Nina, c'est autre chose* (1976) et de *Les Voisins* (1984). Si les deux composantes de l'univers dramatique sont toujours présentes conjointement, la proportion se renverse et la chronique devient alors moins celle des *travaux* que celle des *jours* – de ces dimanches ou de ces soirées passés à la maison, après et avant le travail, en famille ou entre amis, entre collègues ; surtout de ces longues journées qui s'étirent interminablement en attendant de trouver du travail. Ce *sont* de telles journées, lugubres et vides, qui caractérisent par exemple dans *L'Émission de télévision* la vie dégradée de Delile après sa mise au chômage, comme en témoigne sa femme devant les deux journalistes féminines venues soudain solliciter leur participation à un documentaire médiatique :

«S'il fait de la bicyclette ?

C'était sa détente il n'y avait que ça qui comptait pour lui son vélo je peux vous dire que c'était une passion

Après qu'il est tombé chômeur il a continué à en faire mais de moins en moins et puis plus du tout

Il s'est bien écoulé deux ans et demi sans qu'il y touche et il prenait de la brioche bien qu'on fasse attention au porte-monnaie pour la nourriture notre fils Paul lui a dit un jour papa tu prends de la brioche ils se sont crié dessus parce que Paul il ne dit jamais ce qu'il faut au bon moment et mon mari ne supportait plus rien il était devenu irritable »^{xviii}

À la base de ces textes, de tous ces textes donc, le réel. Le réel historique et politique (la guerre en Corée et les bombardements, les attentats et la torture en Algérie, le putsch des généraux...); le réel économique et social (les intérêts des coiffeurs, l'informatisation et la concurrence des entreprises, l'employabilité, le chômage, la publicité, la télévision, les faits divers...); enfin le réel vécu, l'intime, celui des gens. En ce sens, la chronique constitue bien plus qu'un geste d'écriture se développant au cours du processus de création : elle représente une forme matricielle de l'œuvre, présente dès l'origine, présidant à son élaboration, à sa genèse. On le sait, Michel Vinaver travaille à partir de documents très précis, coupures de journaux, notes, photographies..., qui, sélectionnés puis assemblés année après année sous forme de dossiers ou de carnets – de « cahiers de collages »^{xix} -, fournissent le point de départ et l'ancrage référentiel de bien des événements mis en scène dans son œuvre. Dans *Les Huissiers*, l'affaire Audin^{xx} devient ainsi l'affaire Aiguedon. Dans *L'Ordinaire*, le crash de l'avion transportant l'équipe uruguayenne de rugby en 1972 devient celui de l'avion transportant le personnel de direction de Housies. Une émission de François de Closet intitulée « Médiations » et les articles parus dans la presse à ce sujet, l'émergence du rôle des juges d'instruction dans les grands procès d'assise ainsi que l'affaire du « petit juge » de Bruay-en-Artois apportent le point de départ de *L'Émission de télévision*. Un fait divers, le jugement en 1953 de Pauline Dubuisson pour le meurtre de son amant, et la série de comptes rendus parus dans *Le Monde* à cette occasion, constituent le matériau brut de *Portrait d'une femme* (1984). La vogue des produits solaires

et leurs publicités dans les journaux donnent la trame de *À la Renverse*. Enfin, la carrière professionnelle de Michel Vinaver lui-même, qui travaille au sein de la Société Gillette pendant une trentaine d'années, représente une ouverture sur le monde de l'entreprise ainsi qu'une expérience inappréciable pour l'écrivain. Comme le raconte, dans *Par-dessus Bord*, Passemar qui est un peu le double de Vinaver, cadre et auteur:

« PASSEMAR

Je suis l'auteur de cette pièce dès le plus jeune âge se manifestait mon don d'écrire à neuf ans j'avais composé une pièce en un acte qui s'appelle *La Révolte des légumes* mais il fallait vivre alors ç'a été cette petite annonce jeune licencié ès lettres présentant bien et ils m'ont embauché chez Ravoire et Dehaze pour succéder à un chef de section au service facturation qui s'était suicidé sans raison apparente je ne m'étais jamais jusqu'alors interrogé sur tout ce que ça représente une facture d'abord ça a été un peu la panique et puis (*les danseurs posent la caisse et sortent en dansant*) chez Ravoire et Dehaze ils ne connaissent pas mon activité littéraire pour eux j'étais un cadre qui faisait à peu près correctement son boulot je dépendais je dépends toujours de madame Alvarez (*madame Alvarez apparaît. Passemar est maintenant à son bureau*) ancienne maîtresse de monsieur Ravoire le fondateur de la maison elle est directeur administratif l'an prochain elle prend sa retraite et mon Dieu si les événements ne prennent pas une autre tournure du fait de l'entrée en scène des Américains j'ai l'impression que je ne suis pas mal placé pour la succession »^{xxi}

PETITS MONDES

Cependant, si la chronique peut à bien des égards être considérée comme fondatrice dans le théâtre de Michel Vinaver, elle n'en signifie pas la clôture esthétique, pas plus qu'elle ne s'érige en forme exclusive et définitive de son écriture. En aucun cas elle ne réduit la fiction au réel, ni ne borne la poétique du drame à une poétique du constat. Bien au contraire. Le geste du poète ne cesse de venir croiser le geste du chroniqueur. La chronique rencontre sans cesse la poésie.

Aristote, dans la *Poétique*, définit et différencie la chronique et la poésie en tant que deux modes particuliers de représentation du monde. Contrairement à Platon, pour lequel la relation représentative au réel se révèle, dans le domaine de l'art, univoque, et où elle se ramène à une théorie de l'imitation, Aristote distingue en effet dans la *Poétique* plusieurs types de rapports au réel par rapport auxquels il définit la place du poète, celle du

chroniqueur. La *mimèsis* poétique peut être envisagée de trois manières différentes : « Puisque le poète est auteur de représentations, écrit Aristote, tout comme le peintre est faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un de trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être » (60b6)^{xxii}.

Le premier rapport proposé est le plus direct. L'artiste représente les choses telles qu'elles sont (ou étaient) : la *mimèsis* relève de la copie ou du miroir. Elle est le simple reflet des choses. C'est à peu près la conception de la représentation chez Platon (dans *La République* notamment) : le peintre ou le poète se bornent à reproduire le lit tel qu'il est ou plutôt tel qu'il leur apparaît, étant donné qu'on ne peut saisir l'essence des choses. Par contre, le second rapport décrit dans la *Poétique* situe la conception aristotélicienne de la fiction au-delà de la théorie platonicienne. Le poète représente les choses telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être : la réalité est relayée par le regard de l'homme. Il y a une part subjective dans la perception des choses, dont l'artiste prend acte dans sa représentation du réel. *Dire, sembler* : les verbes employés par Aristote décrivent la pensée et le jugement humains, qui interviennent désormais entre le poète et le réel. La fiction ne va donc plus de soi. Elle devient plus complexe. Enfin, troisième possibilité, le poète représente les choses telles qu'elles doivent être. L'intervention sur le réel est cette fois manifeste. Il est reconstruit par la fiction selon des critères entièrement subjectifs, voire normatifs. Il devient tel que l'on pense qu'il doit être : on est au plus loin de la copie, du côté de la reconstruction, voire de la moralisation artistique, dont on verra les effets par exemple dans le théâtre classique du XVII^e siècle.

En ce qui concerne la dimension représentative de l'art, Aristote a donc recours à une série de catégories pour cadrer le rapport de l'œuvre au réel, qui fondent notamment la différence qui existe pour lui entre le chroniqueur (l'historien) et le poète (épique ou dramatique), ainsi que la supériorité de ce dernier : « Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (...); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu » (51a36). Le rapport en miroir au réel est donc attribué au chroniqueur, qui dit les choses telles

qu'elles sont ou ont été : qui retranscrit fidèlement ce qui a eu lieu. La poésie par contre relève de rapports élargis au réel et s'apparente au second type de fiction décrit par Aristote, qui implique de représenter les choses telles qu'on les dit ou qu'*elles semblent être*. Ce qui explique que son véhicule soit comme le dit Aristote "l'expression" (la *lexis*) - à laquelle il consacre toute une partie de la *Poétique*.

Si l'on peut effectivement distinguer deux figures d'écrivain chez Michel Vinaver, celle du chroniqueur et celle du poète, s'il est même possible de repérer dans son œuvre deux types de rapport au réel, l'un plus homothétique l'autre plus détourné, plus oblique, il est impossible cependant de les séparer, partant de les opposer comme chez Aristote. Les annales de l'ordinaire, la chronique du politique et de l'histoire, sont travaillées par le poétique, qui les traverse de bout en bout. Inversement et simultanément, le poétique passe toujours par le concret de la chronique. L'élaboration poétique n'est pas séparable de la retranscription du réel, mais se tisse et se métisse au contraire avec elle, en un inextricable mélange, qui tient à la fois du défi et d'un miracle toujours recommencé.

À la question :

« Comment définissez-vous l'artiste ? »

Michel Vinaver répond :

« C'est celui dont la démarche, qu'elle soit fulgurante ou tranquille, fait voler en éclats les conformismes et les stéréotypes du système, et ouvre des voies non encore imaginées. »

Ainsi en va-t-il du réel et du théâtre. C'est dans cet improbable mélange que se joue l'écriture du théâtre de Vinaver, de même sans doute que ce qui fonde sa théâtralité.

Dans la pièce qui s'intitule d'après Hésiode *Les Travaux et les Jours*, les citations placées en exergue par Michel Vinaver sont à cet égard éloquentes, tant par ce que chacune d'entre elles raconte que par leur juxtaposition - on peut d'ailleurs à juste titre, tant elles paraissent importantes, se demander ce qu'il doit advenir de ces citations dans la représentation - :

"Applique-toi de bon cœur aux travaux convenables, pour qu'en sa saison le blé qui fait vivre emplisse les granges. C'est par leurs travaux que les hommes sont riches en troupeaux et en or; rien qu'en travaillant ils deviennent mille fois plus chers aux Immortels."

Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, VIIIe s. av. J.-C.

Si en avint si grant pestilence et si grant persecucion que onques puis les terres ne rendirent as laboureors lor travaux, car puis n'i crut ne blé ne autre chose, ne li arbre ne porteront fruit, ne en l'eve ne furent trové poisson se petit non. Et por ce len apelee la Terre Gaste, por ce que par cel dolereus cop avoit esté agastie.

La Queste del Saint Graal, XIIIe s.

Les conditions de travail, de communication et d'échange d'une société se transforment. Il dépend de la sagesse des hommes que l'informatique apparaisse comme une contrainte nouvelle et pesante ou comme un moyen de libération (...). Une période de l'histoire de l'humanité s'achève : une autre s'ouvre. Il importe que nous gardions la maîtrise de ces changements (...). Pour contribuer à cet objectif, le président de la République a souhaité que soit organisé un Colloque International sur l'Informatique et la Société. Il s'agit d'ouvrir un large débat public sur ce thème qui imprègne tous les futurs imaginés.

Alain Giraud, ministre de l'Industrie, 20 juin 1979.

Et plût au ciel que je n'eusse pas à mon tour à vivre au milieu de la cinquième race, et que je fusse ou mort plus tôt ou né plus tard. Car c'est maintenant la race du fer. Ils ne cesseront ni le jour de souffrir fatigues et misères, ni la nuit d'être consumés par de dures angoisses que leur enverront les dieux. Du moins trouveront-ils encore quelques biens mêlés à leurs maux. Mais l'heure viendra où Zeus anéantira à son tour cette race d'hommes périssables : ce sera le moment où ils naîtront avec des tempes blanches. Le père alors ne ressemblera plus à ses fils ni les fils à leur père.

Hésiode, *Les Travaux et les*

Jours^{xxiii}

Le collage est remarquable (et vertigineux) entre Hésiode, Alain Giraud et la Quête du Graal : il invite à lire le texte qui suit à travers le grand et le petit, le quotidien de l'humanité et l'Histoire des hommes, la prose et la poésie. Les démêlés et les misères ordinaires des employés de cette entreprise de moulins à café en France à la fin des années soixante-dix, affrontés à leur hiérarchie ainsi qu'aux transformations et à la réduction de leur travail, entrent en résonance avec les grands malheurs dont l'humanité fut de tout temps frappée : peste, pestilence, guerre, famine... "L'horreur économique" appartient à un processus de dégradation universelle qui renvoie à la fois aux paroles du ministre giscardien et aux chants du poète

grec, qui ressortit à la fois à la chronique et au poème. À l'image d'Hésiode, Vinaver est « un homme qui s'adresse à d'autres hommes de son temps », tout en écrivant « un poème des hommes ». Comme lui, il oppose sans doute "deux formes de lutte - Eris : une mauvaise lutte ou querelle, qui est à la fois lutte guerrière et lutte sociale, et une bonne lutte, ou émulation, source de richesse et de vie »^{xxiv}.

Le travail poétique à l'œuvre chez Vinaver est ainsi moins un travail de rapprochement, qui jouerait sur le paradigmatique (Aristote), qu'une besogne de découpe et de montage, voire même de collage, qui fait se croiser et se juxtaposer des pans de temps et de réel différents. Il s'agit plutôt d'une question d'échelle que de semblance. La chose est particulièrement nette dans les premières pièces qui superposent au moins deux plans de réalité : le quotidien et l'historique, l'ordinaire et le politique. Même parmi les œuvres qui se trouvent plus directement placées dans le champ du travail et dont la dimension politique ou historique est moins directement présente, le tissu des incidents de l'existence ordinaire, que ceux-ci ressortissent à la sphère publique ou privée, au travail, à la famille ou à l'amour, entre le plus souvent en interaction avec une trame faite d'événements plus primordiaux - situés au plan de la Vie dans ce qu'elle a d'élémentaire et de fondamental, par exemple dans ses rapports avec la mort ou la dignité de l'homme.

Dans *Par-dessus Bord*, un récit vient ainsi croiser l'action dramatique, qui par l'horreur historique et humaine qu'il rapporte, confère, de façon *oblique* une nouvelle dimension, un autre sens, bien plus terrible et définitif à toute la pièce :

« ALEX

Ça se passait à Lvov les Allemands fouillent les maisons où sont déclarés des Juifs les jeunes sont empilés dans un bâtiment tandis que les vieux sont emmenés faire de la gymnastique sur un terrain de hockey et là on les divise en deux groupes ceux qui étaient devant sont relâchés libres ils rentrent chez eux ceux qui étaient derrière passent la nuit sur le terrain de hockey entre les mains des SS qui les font courir sous une pluie de coups de matraque et qui piétinent à mort ceux qui tombent ça c'était la première aktion dans la ville de Lvov l'aktion suivante a commencé de la même façon mais du terrain de hockey les hommes ont été conduits à une ancienne fabrique de bonbons là on les a fait décharger d'un wagon des sacs de ciment et les recharger dans le même wagon sous les coups de matraque ceux qui survivaient ont

ramassé les corps et on les a emmenés se laver sous la douche où quelques autres sont morts et puis ils ont été libérés »^{xxv}

Au cœur de la pièce, l'évocation des corps martyrisés creuse une perspective sans fond par où échappe et se creuse le sens.

De même, *À la Renverse* entrecroise la vie et les luttes d'une société qui vend des produits solaires (Bronzex SA) avec la mort d'une jeune femme atteinte d'un cancer de la peau (Bénédicte de Bourbon-Beaugency), le drame "d'une pièce de cadres" (Vinaver) avec la tragédie d'une mort annoncée. La représentation des séquences où se déroulent les petites actions de l'entreprise, promotion des produits, jalousies, rivalités, vente, rachat, grève..., alterne avec l'évocation de la maladie de Bénédicte, mise en scène par les entretiens qu'elle donne chaque samedi soir sur Antenne 2 au journaliste Michel Beuret, jusqu'à ce qu'elle meure. Le contrepoint de cette mort, s'il ne se rattache ni au politique ni à l'Histoire proprement dits, fonde la gravité de la pièce et de ce qui s'y passe. Sous la publicité et la vente des produits solaires, derrière la mode du soleil et du bronzage, ce sont bien des questions de vie et de mort qui sont en jeu, de manipulation des esprits et de destruction des corps.

Dans *L'Émission de télévision*, qui, on l'a vu, reprend et développe le thème des médias ainsi que du chômage amorcé par *À la Renverse* et d'autres pièces, il y a également pour point aveugle une mort qui vient rappeler les enjeux que peut dissimuler une simple "émission de télévision" et relier les deux principaux thèmes de la pièce : « Ces deux thèmes, la télévision et la justice, sont intimement liés dans la pièce par une double trame où deux histoires s'entrelacent : d'un côté, l'histoire de deux chômeurs repérés pour fournir le matériau d'un documentaire télévisé sur les problèmes de ceux qui perdent leur travail après la cinquantaine; de l'autre, l'histoire d'un meurtre, celui de l'un des deux chômeurs en question »^{xxvi}. *Portrait d'une femme* est également traversé par l'histoire d'un meurtre, ou plutôt d'un procès : celui de Sophie Auzanneau, accusée d'avoir assassiné son amant, condamnée aux travaux forcés à perpétuité. Là encore, à partir de l'existence banale de personnages ordinaires (une jeune femme qui se cherche, un jeune étudiant amoureux), l'événement d'une mort brutale induit un questionnement plus grave : le thème de la justice, si important dans

L'Emission de télévision, est au cœur du *Portrait*. Enfin dans *King* (1998), un récit polyphonique et décalé invite le spectateur à entendre sur plusieurs plans et à travers de multiples décrochages temporels, la vie de King C. Gillette, inventeur du rasoir jetable du même nom, fondateur de l'entreprise qui le produit – une des premières multinationales de produits de grande consommation -, sage et visionnaire. La pièce se présente sous la forme d'un trio, mettant en scène King jeune, King mûr, King âgé. Leurs voix à tous trois se relaient et s'entrelacent tour à tour pour raconter, de 1888 à 1932, la vie de King, sa jeunesse, sa maturité, sa vieillesse ; son action dans l'entreprise et le monde du travail en même temps que ses rêves de bonheur et d'égalité pour l'humanité. *King* se réfère à la fois à une aventure industrielle et à une utopie humaniste. Ce théâtre (cette vie-là) ne concerne pas seulement la vie d'un homme mais de tous :

« L'un dans l'autre

L'histoire de Gillette ressemble à l'histoire du monde

Quand Gillette était petit les hommes qui s'en occupaient étaient grands
aujourd'hui que Gillette est grand

Les hommes qui en ont la charge sont petits »^{xxvii}

La chronique, au sens où l'entend Michel Vinaver : l'enregistrement du vrai, se dédouble donc très souvent en deux, voire trois niveaux, dont l'un peut être transhistorique, c'est-à-dire utopique ou mythique. Comme le dit Alain Françon : « J'ai une très grande admiration pour *Les Voisins* parce que cette pièce, qui est d'une profonde simplicité, nous propose une fable à dormir debout qui va bien au-delà d'un simple récit. Je me souviens quand Michel avait vu un filage, il disait "c'est beau comme un mythe". De fait, lorsqu'à la fin de la pièce, après que l'or a été trouvé, Alice entre en scène en portant dans ses bras Ulysse blessé –« ensanglanté » dit la didascalie -, il s'agit davantage d'une scène mythique (découverte du trésor et mort du jeune héros) que de la fin d'une mésaventure pour les personnages. De nombreuses pièces sont ainsi traversées par ce que Vinaver appelle la « navette mythique »^{xxviii}. La trame des *Coréens* rejoint « l'organisation des

rites de passage dans les sociétés archaïques ». La « séquence des événements, dans *Les Huissiers*, est calquée sur celle d'*Œdipe à Colone*. Mais aussi, les personnages sont les avatars de la tragédie de Sophocle : Paidoux = Œdipe, Créal = Créon, Letaize = Thésée, Mme Tigon = Antigone, Melle Simène = Ismène, Niepce = Polynice ». De même, pour *Iphigénie Hôtel*, le fil de l'histoire est celui des Atrides. C'est « le mythe nordique des Ases et des Vanes, tel que le rapporte Dumézil, qui fournit l'une des deux trames qui se superposent dans *Par-dessus Bord*, l'autre étant celle, générique, des comédies d'Aristophane »... Enfin, le mythe du Graal se trouve à l'arrière-plan non seulement dans *Les Travaux et les Jours* mais également dans *À la Renverse* : «Le thème de la Terre Gaste resurgit dans *À la Renverse* : 'Vous voulez savoir ensuite ce qui s'est passé (...) Le lancement a été éclatant (...) Le résultat a été médiocre / Car le marché des produits solaires en dépit de quelques sursauts / N'a pas rebondi / Année après année les plages sont restées désertes...' Thème de la dégradation irréversible qui se conjugue ironiquement avec celui de l'Éternel Retour : 'Entre-temps les Pommades du Docteur Sens ont réalisé une percée profitant d'un retour / Dans les tranches jeunes de la population / Aux remèdes de grand-mère / Aujourd'hui encore le vent souffle en direction des médecines douces (...) Les cadres à l'exception de deux / Girard et Piau / Ont quitté le bateau / Volontairement en l'espace de dix-huit mois sept cent vingt personnes ont quitté Bronzex / Les quatre-vingt restants correspondent au besoin Bronzex ne fait pas de profit mais équilibre ses recettes et ses dépenses / Bronzex ? je devrais dire Les Laboratoires du Docteur Sens car l'entreprise a changé d'état-civil / A repris son ancien nom...' ». Comme l'explique Michel Vinaver pour conclure cette analyse : « J'ai intitulé cette section 'navette mythique' parce qu'il me semble qu'on a affaire, de façons qui varient d'une pièce à l'autre, à un va-et-vient entre l'actualité (ce territoire indistinct, morcelé, sans repères) et l'ordre du monde tel qu'il est dit dans les mythes anciens. Il s'agit bien d'un va-et-vient, et non d'une relation explicative ni même métaphorique. »^{xxix}

Changements de registres, sautes d'échelles, entre le présent des gens et l'intemporalité des héros, entre la réalité prosaïque et la structure du mythe, ce *va-et-vient* ne cesse ainsi de se produire et chaque fois de

provoquer autant de déflagrations poétiques. Bien plus, les références légendaires essaient et se multiplient, croisent leurs traces au sein d'une même pièce, la « navette mythique » tendant alors à devenir une sorte de vaste « palimpseste mythique ». Pour reprendre l'exemple de *À la Renverse*, Michel Vinaver fait non seulement appel dans cette pièce à la Quête du Graal (*La Queste del Saint Graal*) et au mythe de l'Éternel Retour, mais encore à *La Chanson de Roland*, qui lui permet de construire la mort symbolique de Piau sur le modèle du récit de la mort de Roland : en reprenant, en répétant plusieurs fois la même séquence. « C'est ainsi que commence *A la Renverse*. Un personnage dit à un autre personnage : "C'est Bouteiller que j'ai choisi". C'est tellement violent, tellement intense, que je n'ai pas pu faire autrement, dans l'écriture de cette pièce, que de reprendre cette situation sous d'autres facettes, c'est-à-dire de faire une sorte de dislocation du temps, puisque dans la durée de la représentation se succèdent ces différents moments, tandis qu'en fait ce sont des éclats de cette scène primitive. »

Dissonance et dislocation. Refus des normes et des formes. Dynamique de tensions irrésolues. Le « dire » dans le théâtre de Michel Vinaver porte en soi sa propre évidence. Avec une écriture en éclat, le collage de paroles arrachées au réel, le montage de fragments traumatiques, de récitatifs assumés par un journaliste dont Vinaver dit qu'il peut faire penser (ou tout au moins sa fonction) à l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach, avec une forme enfin qui « se rapproche de celle des cantates et des oratorios » : *11 septembre 2001* constitue l'état à ce jour paroxystique de la poétique vinavérienne. Le lieu dans l'œuvre où se rejoignent et culminent l'enregistrement du vrai et la dislocation du tissu dramatique, la polyphonie de la poésie et le concret de la chronique, afin de tenter de rendre compte de l'inouï, de l'horreur jusqu'alors impensée, telle qu'elle a surgi par un matin bleu de septembre dans le ciel de Manhattan. Les voix de *11 septembre 2001*, toutes les voix du texte, ne cessent de se répondre et de se désaccorder, de s'agréger et de se désunir pour former les lambeaux défunts d'une conversation imaginaire. Cette conversation parmi les morts a lieu entre des interlocuteurs issus de la grande foule anonyme des victimes et

des rescapés, qui se nommant avant que leurs voix s'entendent ne donneront jamais que leur nom ou leur prénom :

Madeline
Lisa
Todd
John Paul
Dorene
Arturo
Demczur
Iyer

Ou bien au contraire elle a lieu entre des orateurs trop connus – BUSH BEN LADEN -, dont les paroles immédiatement juxtaposées font entendre l'effrayante violence de leur différend en même temps que l'effarant parallélisme de leur discours.

Toutes ces voix donc, en un certain ordre assemblées, parlent et témoignent. Des vies de ceux qu'elles habitent, de leurs opinions de leurs croyances de leurs habitudes de leurs certitudes. De leur peur leur angoisse leur horreur. Avec raison déraison sans raison. Avec violence avec courage avec soulagement avec détresse. Laissant résonner, dissoner, l'écho de notre incertitude, de part et d'autre du monde :

«And now and now and now

Et maintenant et maintenant et maintenant”

Catherine Naugrette

-
- ⁱ À propos des noms chez Vinaver, voir la Préface de Jean-Loup Rivière au *Théâtre complet* (Actes Sud, 1986).
- ⁱⁱ Michel Vinaver, *L'Ordinaire*, *Théâtre complet 5*, Actes Sud, 2002, p. 179-180.
- ⁱⁱⁱ *Ibid.*, p. 195.
- ^{iv} *Ibid.*, p. 182-183.
- ^v « Mémoire sur mes travaux », *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, 1998, p. 79.
- ^{vi} *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, vol.1, p. 448.
- ^{vii} Roland Barthes, "À propos des Coréens", *Théâtre populaire*, n°23 (1957), repris dans *Les Cahiers de Prospero*, n°8 (« La Voie Vinaver »), juillet 1996, p. 59.
- ^{viii} *Les Huissiers*, *Théâtre complet 1*, Actes Sud, 2004, p. 191 et p. 285.
- ^{ix} *Ibid.*, p. 228.
- ^x *Ibid.*, p. 294.
- ^{xi} *Ibid.*, p. 241-242.
- ^{xii} David Bradby, "Parcours dans l'œuvre", *Michel Vinaver, Théâtre Aujourd'hui* n°8, CNDP, mai 2000, p. 25.
- ^{xiii} *Iphigénie Hôtel*, *Théâtre complet 2*, Actes Sud, 2003, p. 173-174.
- ^{xiv} *Ibid.*, p. 211-212.
- ^{xv} *Ibid.*, p. 138.
- ^{xvi} M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, p. 80.
- ^{xvii} *Écrits sur le théâtre*, L'Aire, 1982, p. 286.
- ^{xviii} *L'Emission de télévision*, *Théâtre complet 6*, Actes Sud, 2002, p. 127.
- ^{xix} Selon l'expression employée par Michelle Henry dans M. Vinaver et M. Henry, *Le Livre des Huissiers*, Limage/Alin Avila, 1981 (cf. la note intitulée « Les Cahiers de collage », p. 96-97) .
- ^{xx} À ce sujet, voir *Le Livre des Huissiers*, *Op. Cit.*, notamment les reproductions des coupures de presse concernant la disparition du professeur Audin p. 80 et 86, et les Repères concernant la chronologie des événements p. 96.
- ^{xxi} *Par-dessus Bord*, *op. cit.*, p. 251.
- ^{xxii} Toutes les références que nous donnons de la *Poétique* d'Aristote renvoient à l'édition de R. Dupont-Roc et J. Lallot (Seuil, coll. « Poétique », 1980).
- ^{xxiii} *Les Travaux et les Jours*, *Théâtre complet 4*, L'Arche, 2002, p. 7.
- ^{xxiv} Suzanne Saïd, Monique Trédé, Alain Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, PUF, 1997, p. 60.
- ^{xxv} *Par-dessus Bord*, *Théâtre complet 2*, *op.cit.*, p. 310.
- ^{xxvi} D. Bradby, *op. cit.*, p. 48.
- ^{xxvii} *King* suivi de *Les Huissiers* (nouvelle version), Babel, Actes Sud, 1998, p. 69.
- ^{xxviii} « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, p. 59 à 74 (les citations qui suivent se réfèrent à ces mêmes pages).
- ^{xxix} *Ibid.*, p. 70.