

NINA, C'EST AUTRE CHOSE

Petit Théâtre

du 28 mai au 27 juin 2009

du mercredi au samedi 21h, mardi 19h, dimanche 16h – relâche lundi

texte **Michel Vinaver**

mise en scène **Guillaume Lévêque**

création lumières **Pierre Peyronnet**

conseil décors **Claire Sternberg**

avec

Léna Bréban Nina

Luc-Antoine Diquéro Sébastien

Régis Royer Charles

La pièce est éditée dans le Volume 3 du *Théâtre complet* de Michel Vinaver, L'Arche Éditeur, Paris, 2004

production Théâtre National de la Colline

Service pédagogique

Marie-Julie Pagès

01 44 62 52 53

mj.pages@colline.fr

Sylvain Hanse

01 44 62 52 69

s.hanse@colline.fr

Ninon Leclère

01 44 62 52 10

n.leclere@colline.fr

« *Nina, c'est autre chose* se compose à la manière d'une double hélice initiatique. Les deux frères, Charles et Sébastien, sont soumis par Nina à une série d'épreuves qui les font basculer d'un état dans un autre. Mais ce n'est pas sans se risquer elle-même toute entière dans l'aventure de sa propre mutation que la jeune femme opère celle des deux vieux garçons. »

Michel Vinaver
Écrits sur le théâtre 2, L'Arche Éditeur, Paris, 1998

NINA, C'EST AUTRE CHOSE

Pièce en douze morceaux

La pièce, écrit Vinaver, est une *chronique*. Du temps ainsi saisi quoi dire de mieux qu'il passe ! Riche en surface de toutes les variations possibles mais pauvre en indications réellement directives. La chronique n'est pas l'histoire : elle n'a pas son surplomb et le systématisme ou même la causalité lui manque. De fait : ni exemplaire, ni arbitraire. Résistante, réfractaire, elle ne se laisse pas piéger d'un mot puisqu'il en faut au moins deux et comme pour les thèmes, les motifs et les répliques, l'écriture, ici – et du même coup, avec elle, les multiples éléments de la représentation – consiste dans le maintien exigeant de l'entrelacs et de son corrélat : l'égalité contre toute prédominance. Abolition des privilèges.

À l'œuvre donc et dans l'écriture seule, deux forces d'apparence contradictoire : prolifération irrésistible des motifs de la vie courante dans le chaos dynamique et aveugle de leurs incessants télescopages et, venue d'on ne sait quel ressort dissimulé, cette nécessité pourtant – au risque de l'inertie – d'un ordonnancement, d'une configuration qui, sans contourner les pertes que le temps fait subir, pourrait permettre, en quelque sorte, de s'y (re)trouver. Croc-en-jambe permanent à qui voudrait s'en sortir par un discours général *a priori* orienté ; maigre et torturant espoir pour qui se sait englué dans l'informe. Il faudra bien s'y résoudre, la clé est dans l'acceptation des autres, de soi, du « réel ». Le tout

âprement conquis (et pourquoi pas initiatique) : il en faut plus qu'il n'y paraît pour passer d'une ouverture en rôti de veau (aux épinards) à un final en merguez purée (en sachet instantané, bien sûr). Ni plus ni moins peut-être qu'une *révolution* – le mot est de Nina elle-même. Il est ironique. Ou pas. Le risque est toujours grand, dans cet art de faire et de défaire, de s'emmêler tous les pinceaux ou mieux encore les cheveux puisque la souris – c'est ainsi qu'elle se désigne – est champouineuse.

Chronique d'un temps court et on ne peut plus défini : une année. *Des semailles aux semailles* (en passant par la moisson, les vendanges et la tonte) aurait dit Hésiode pour décrire son calendrier rural qui fait la moitié de ses *travaux* et de ses *jours* ; titre que Vinaver, évidemment notre contemporain, reprendra à la lettre pour sa pièce suivante. Un an seulement. C'est dire que le temps qui précède l'année soixante-seize est pour les deux frères quarante fois plus important (moitié moins pour Nina) que celui de nos douze *morceaux* ; quand à celui qui s'ouvre pour eux trois, une fois les morceaux digérés, il est – statistiquement au moins – tout aussi imposant. Modestie ou, là encore, acceptation du propos fragmenté : cette chronique est de nature intermittente (comme se qualifie aussi, à ce qu'on dit, le cœur). Et pourtant, de secousses en secousses (les véritables séismes, à ce qu'on croit, sont toujours à l'autre bout de la terre), d'incidents en accidents, se forment et se déforment – par effet de langage – les corps et les esprits, leur inertie et leur motricité, jusqu'à l'équilibre inévitablement précaire d'un partage où chacun reconnaît en l'autre le bienfait de leur rencontre.

L'idée est somme toute banale qui voit le devenir comme essence unique. Mais d'où peut bien venir alors, *a contrario* de la logique, ce refus – celui de l'objecteur ou de l'objectrice, figure d'abord romanesque, qui ne cesse dans toute l'œuvre de déposer son grain – de clamer un élégiaque ou mélancolique *c'est la vie*, de chançonner *ça s'en va et ça revient* ou *ainsi font font font* ; ou encore, plus radicalement, de passer, sans mot dire, l'arme à gauche ? Pourquoi la chronique accorde tant au passé des deux frères, au poids de cette mère morte, et si peu à cette *autre chose* (Nina ou Tahar, l'Algérien soupçonné sans preuve mais licencié par l'aîné) qui est comme posée là sans que place soit faite ? *L'arrivée* est bien le premier titre de son apparition : à peine entrée et pourtant déjà au bout. L'espace est maigre et manque (mais, après tout, le manque aussi, pour sûr, est un début). Y aurait-il dans ce déséquilibre, cette faille, matière à douter d'une réussite ? Injustice quand tu nous tiens... La chronique n'est pas toujours rose et les blessures, d'abord internes, remonteront au grand jour. L'aîné sera cogné au sang, le cadet cognera son rival. L'un consolidera ses arrières pendant que l'autre s'en ira au bistro. Verre à moitié vide ou verre à moitié plein : que l'on se perde à force d'en vouloir ou que l'on se dissolve, c'est du pareil au même. Nina, pendant ce temps, essaiera comme elle peut de panser et de devenir. Sans préméditation ni assurance. Avec elle, toujours, l'accident bascule dans l'évidence du vivant. Voilà sa force.

Étrange pièce qui dans le tissu du commun en raconte – il me semble – autant qu'un mythe et je ne fus pas tout à fait surpris,

en lisant Hésiode, de tomber sur celui de Pandora – cette Ève qui n'est pas Ève mais qui vient d'aussi loin – aux prises (les hasards, même si peut-être ils n'en sont pas, sont toujours bons à prendre) et entre les mains de deux frères ô combien différents mais à ce point attachés l'un à l'autre que leurs noms même sonnent presque à l'identique : Prométhée et Épiméthée. Les voici en tout cas après l'arrachement des tentures, l'ouverture d'une fenêtre ou pourquoi pas d'une jarre, en proie – mais le pire n'est pas toujours sûr – aux maux de l'existence.

Quoi qu'il en soit du mythe et du reste – et c'est bien à cela qu'il nous faudra travailler d'arrache-pied –, en lisant *Nina, c'est autre chose* me reviennent toujours en mémoire des scènes de Laurel et Hardy mais aussi des mots de Jaccottet dans l'avertissement écrit pour sa traduction de l'*Odyssée* : *Il y aura eu d'abord pour nous comme une fraîcheur d'eau au creux de la main. Après quoi on est libre de commenter à l'infini, si l'on veut.*

Lorsque j'en fis part à Vinaver, il ne me répondit que sur Laurel et Hardy : *ce qui est juste dans cette référence*, me dit-il, *c'est celle faite au sérieux des burlesques américains.*

Tout est dit et par l'auteur. À nous de le rendre dans la durée le plus évidemment perceptible et sensible.

Guillaume Lévêque
mars 2009

« J’essaie de faire des formes... »

TABLE RONDE

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

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

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

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

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

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

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

La deuxième citation de Godard est la suivante : « Le montage, dit-il, c’est ce qui fait voir. » Si j’avais à exprimer ce que je fais et pourquoi je le fais, je dirais : « C’est pour faire voir, et c’est en faisant

un travail de montage. » Le terme de *montage* recouvre quantité de procédés, de processus, donc également ceux de déchirage, de lacérage et d'assemblage. Acceptons alors ce terme de *montage* pour affirmer que dans cette « chambre », par agglomération et par juxtaposition, ce qui se passe est de l'ordre d'un travail de montage, qui cherche à amener une forme. Si j'avais à choisir entre différentes voies pour définir mon travail, je dirais : « J'essaie de faire des formes. »

D. L. : Si j'ai proposé une citation de Jean-Luc Godard, c'est qu'il existe d'après moi un rapport étroit entre son écriture *aphoristique* et votre propre manière de composer. Quand on se penche sur les notes de *Par-dessus bord*, on prend conscience que pour vous, le fin fond de l'affaire, c'est de partir de rien. Or, il est très difficile de partir de rien et ce rien-là passe aussi par des formes. Pour compléter, je dirais que le cinéma dont parle Godard est lié à celui qui est son grand rêveur : Vertov, et son *Homme à la caméra*. Au début de *L'Homme à la caméra*, Vertov propose l'idée que viendrait s'ajouter à ces scénarios, ces histoires avec un début, un milieu et une fin, cet élément supplémentaire qu'est la caméra et du même coup, le montage. Alors peut-être votre œil est-il, Michel Vinaver, la caméra qui à partir de textes qui ne constituent pas à proprement parler d'histoire, crée des formes qu'il nous faudrait interpréter.

M. V. : Ces derniers temps, je me suis demandé ce qu'il y avait derrière ce rapport à la peinture et à la musique dont j'ai si

souvent fait part et si j'entretenais avec ces arts une relation organique. Le grand avantage de la peinture et de la musique, et ce qui fait que j'y vois mon utopie, réside dans le matériau utilisé par les peintres et les musiciens, qui n'a pas de sens. Il n'y a pas, dans le matériau travaillé, *véhiculation* de sens. Quelle simplification par rapport à l'usage des mots ! Et pourtant, contrairement à ce qu'il m'est arrivé de penser, ce n'est pas par défaut que je me retrouve à manier des mots et non des couleurs ou des sons, c'est véritablement ce que je cherche à faire. Cette équivoque de fond dans l'usage des mots, et notamment au théâtre, est une situation que je ne subis pas mais dans laquelle je trouve mon compte. Votre allusion à Vertov me fait penser à ce mot de Monet s'adressant à Clémenceau : « Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroite corrélation avec une réalité inconnue. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité ou tout du moins de ce que nous pouvons en connaître. » Et il ajoute : « Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers pour en rendre témoignage par mon pinceau. » Je peux rapporter cette pensée à ma pratique. Si l'on considère « Les Nymphéas », le chaos s'y trouve représenté, mais dans une forme constituée. Étrange polarité de deux contraires qui définit en peinture l'objet achevé.

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

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

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

C. N. : Il s'agit donc d'un travail de parole.

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

Jean-Pierre Ryngaert : À mon sens, une grande partie du paysage théâtral français actuel pourrait se résumer sous le vocable de « théâtre de parole(s) ». Là où votre œuvre était tout à fait rare,

il y a trente ans, elle est comme rejointe aujourd'hui par de nombreux auteurs, aux univers différents, qui se réclament de la parole. Ils n'envisagent pas forcément de fable, ni d'image, mais font à la parole de plus en plus confiance. Leur éventail est très large, et regroupe par exemple des écrivains tels que Valère Novarina et Daniel Lemahieu.

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

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

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

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

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

M. V. : Le plaisir que j'ai eu à travailler l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide est que je me suis retrouvé dans un monde de sentiments. Il s'agit là de sentiments constitués qui remplissent pleinement l'univers de l'œuvre. Je crois que ce qui m'empêche de le faire ailleurs, c'est que le sentiment implique quelque chose d'établi et du même coup, une durée. Le sentiment de l'amour, pour prendre un exemple, implique qu'il y ait à la fois une durée et une nomination. À prendre l'ensemble de mon parcours, je dirais que l'amour y est partout en suspension mais personne n'y dit « Je t'aime », ou l'équivalent. Il en va de même de la jalousie, de l'admiration, du mépris, de l'indignation, de l'estime, du dépit, de l'amitié etc. Stables ou instables, présents ou non déclarés.

J. D. : Établissez-vous alors un lien entre sentiment et émotion ?

M. V. : L'émotion est une secousse, le sentiment est un état. L'émotion est dans l'instant. Si elle s'installe, peut-être devient-elle un sentiment. Je dis aux acteurs : tout est dans la parole dans l'instant même où vous l'émettez ; concentrez toute votre énergie dans l'instant même où vous dites quelque chose sans vous

préoccuper de ce qui vient avant ou après. Le lien avec l'avant et l'après se fera de lui-même, et avec d'autant plus d'évidence que vous aurez fait accéder l'instant au plus haut degré d'intensité.

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

M. V. : J'essaie de faire juste. Ce qui est juste est beau.

Évelyne Ertel : Si, comme vous l'avez rappelé, vous inscrivez votre écriture en dehors de la fable, des personnages et du sens, il me semble qu'au contraire on retrouve tous ces éléments dans *Les Troyennes*. Il est caractéristique qu'en ce qui concerne le texte des protagonistes, vous êtes resté dans votre traduction relativement proche d'Euripide, sans viser une modernisation : les références restent des références antiques et vous leur préservez donc un statut de personnages, si ce n'est de figures mythiques. En revanche, vous réécrivez totalement la partition des chœurs, qui se rapproche alors de votre écriture actuelle. Pourquoi cette différence de traitement ?

M. V. : Je suis parti d'un désir de fidélité. J'avais envie d'être au plus près de l'inouï de cette pièce. Pour ce qui est des personnages, ce sont ceux, je crois, d'Euripide, sans transposition. Il n'a fallu que resserrer, émonder. En revanche, le chœur chez Euripide est pour l'essentiel d'une part le déploiement d'une

lamentation à l'infini, ce qui est intraduisible aujourd'hui, et d'autre part le renvoi au contexte mythologique, ce qui n'a plus que de faibles résonances actuellement. D'où ma tentative de substituer intégralement à la partition d'origine un quatuor de voix féminines incarnant un nombre indéterminé de captives, tantôt entourant Hécube (ce qui est leur unique fonction chez Euripide), tantôt conversant entre elles dans l'attente de la déportation. Pour ces femmes en perdition, la conversation joue un rôle vital de protection contre l'intolérable : elle couvre le présent mais aussi leur passé, c'est-à-dire la vie quotidienne pendant les dix ans du siège de Troie, et enfin ce qui les attend. Après coup, *Femmes entre elles*, le film d'Antonioni, m'est remonté à la mémoire.

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

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

Qui nous aurait chantées / Pour plaire aux oreilles des hommes à venir ? »

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

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

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

Ce terme, qui remonte à l'Antiquité et qu'Aristote définit par opposition à la tragédie, renvoie également au Moyen Âge, aux chroniques de Froissart par exemple. Si Bertolt Brecht a rapproché les deux genres si opposés de l'épique et du tragique, ne pourrait-on pas avancer que vous réconciliez dans votre écriture l'ordinaire et l'extraordinaire, la chronique et la poésie ? Autrement dit, que

vous reprenez à votre compte la tâche à laquelle s'attelle Ed à la fin de *L'Ordinaire*, et que vous inscrivez la chronique dans le travail même de la langue et des formes poétiques.

M. V. : Manet, commentant son tableau intitulé « L'Asperge », a cette formule : « C'est ça, parce que c'est ça. » Le morceau que vous relevez dans *L'Ordinaire* peut être considéré comme un encart. Il se situe sur un autre registre que le dialogue et serait plutôt de l'ordre du compte rendu, dont il y a d'autres occurrences dans mes pièces. Je pense par exemple à cet épisode de *Par-dessus bord* dans lequel se trouvent en présence, au début de leur idylle, Alex et Jiji. Ils ne se connaissent pas, Jiji vient de faire irruption dans le local où Alex répète avec ses musiciens et ce dernier décrit alors le déroulement de rafles de Juifs dans la ville de Lvov. Jiji répond, si l'on peut dire, par un compte rendu, tout aussi factuel et tout aussi brut, d'un happening de Claes Oldenburg auquel elle a participé. Ces morceaux étant juxtaposés, le spectateur va alors faire des connexions. Dans le même registre, il y a lecture, dans *L'Émission de télévision*, d'une série de procès verbaux, de dépositions de témoins devant un juge : ce sont également des morceaux bruts. Dans *Les Travaux et les Jours*, Guillermo relate la généalogie de l'entreprise Cosson à la manière d'Hésiode dans la *Théogonie*. Il lit aussi un tract, ce que fera Nathalie dans *La Demande d'emploi*. Curieusement ces inclusions, ces incrustations dans le tissu du dialogue, ont une charge poétique, si j'ose dire, au carré. Quand Alex rend compte des rafles allemandes, il n'est pas en train de restituer quelque chose qui existerait en dehors de sa parole, c'est

bien la sienne, mais cela prend un relief d'autant plus saisissant que justement, ça n'appartient pas au registre de la conversation. C'est peut-être ce qui est à l'œuvre dans le montage de *11 septembre 2001*.

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

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

J.-P. R. : À propos du personnage vous avez eu cette formule : « Au fond, le personnage, c'est culturel. » Or, votre œuvre reste à mes yeux un magnifique réservoir de très beaux personnages de

théâtre. Plus je fréquente vos pièces, plus j'en garde des souvenirs non pas seulement de fragments de textes et de répliques, mais de personnages. Je ne sais pas si vous les avez construits mais moi, peut-être dans l'après-coup, je le fais. Chacun des personnages de *Nina, c'est autre chose*, pour ne prendre que cet exemple, fait très fortement partie de mon imaginaire, de ma sensibilité et d'une certaine manière de mon histoire.

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

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

Je pense qu'il n'y a pas moyen de les empêcher d'arriver. Les personnages arrivent à différents niveaux, avec différentes facettes, ce qui fait qu'ils ne se raccordent pas nécessairement d'une façon

explicable. À la fin de la pièce, on ne saura pas beaucoup d'eux, on a leur parole, le *dévidement* de leur parole et c'est tout. On ne sait pas très bien qui ils sont. Mais on peut dire cela des personnages de tout théâtre.

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

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

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

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

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

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

mardi 20 janvier 2004
transcription Julien Fišera

VINAVER ET LE CŒUR

Vinaver est un auteur dramatique dont l'œuvre unit fortement une expérience individuelle de vie et la vitalité de la création. On ne s'étonnera pas, pour lors, de le voir décrire un univers de la production auquel il a été jour après jour confronté. Évocations d'une force et d'une précision incomparables. Mais le réalisme ne suffit pas au théâtre, il y faut du *nouveau*. Ce nouveau, ce sera, inattendue, une cassure dans l'inévitable.

Chacune des pièces de Michel Vinaver est une démonstration du mécanisme des lois du marché et de leur impact sur la vie de chacun, que ce soit lorsqu'elle restitue le développement d'une grande firme ou l'étrange volonté des dirigeants d'une entreprise, non seulement de continuer à vivre, mais de rester, jusqu'à la mort, les maîtres lors de la catastrophe aérienne qui les laisse dépouillés et nus, sur la neige des Andes. Du mouvement d'*À la renverse* jusqu'à la mini tragédie qu'est le renvoi de la mère de *Dissident*, *il va sans dire*, ce sont toujours les mêmes rouages qui sont révélés : non pas ceux de la fatalité antique, mais de sa sœur, la nécessité. Mises en lumière jusqu'au dernier instant par le Grand Mécanisme qui gouverne les psychismes, ces lois de l'économie capitaliste servent encore, par exemple, d'armature à la grande épopée de *Par-dessus bord*, l'Iliade du papier cul.

Mais comment s'opère la rupture devant l'exigence infrangible de ces lois ? Par un grain de sable... L'histoire, la fable, c'est précisément ce travail du grain de sable, ce que l'on pourrait appeler la révolte de l'humain, semblable à celle du héros qui donne son

élan à la tragédie antique : Antigone contre Créon, la petite femme contre le grand maître. De là, à la fois, l'intérêt et le pathétique, et cette part essentielle de l'activité théâtrale qu'est l'adhésion du spectateur, parfois à la limite de l'identification avec le « héros »... une identification qui trouve sa place non dans tout le cours de l'œuvre, mais à cet instant précis, dans ce point vital.

Le cœur et l'action dramatique

Une des caractéristiques de ce mouvement psychique, c'est son aspect inattendu. En effet, parce qu'il est improbable et qu'il ne s'inscrit pas dans le cours habituel des événements, il va à l'encontre de la psychologie traditionnelle ; il est l'équivalent du coup de théâtre de la tragédie (c'est encore la tragédie que l'on retrouve !). Si toutefois, le coup de théâtre classique peut être amené, ce n'est pas le cas du « grain de sable » vinavérien que personne n'attend, parce que personne ne peut raisonnablement le prévoir. Comment imaginer le brutal mouvement de charité de Blason qui s'est, tout au long de la pièce, affiché comme amant de l'or ? Alors qu'il pouvait garder légalement l'or découvert dans la cachette d'un vieux meuble, il se dit soudain que la vieille femme qui a vendu le meuble a certainement besoin de cet or pour subsister.

Où se place le moment du grain de sable ? Souvent, il surgit à l'approche du dénouement, pour précisément résoudre l'insoluble, retourner du côté du bien la catastrophe qui semblait inévitable. Ainsi, dans *Les Travaux et les Jours*, la subtile décision d'Yvette qui donne l'impression de refuser de garder Guillermo pour elle seule alors que Nicole, dans une décision parallèle et de même

nature, accepte de vivre à trois avec l'homme qu'elle aime et la femme que cet homme aime. Une particularité du travail dramaturgique de Vinaver : l'absence de parole et d'explication. Nul ne saura jamais ce qui s'est dit – ou non dit – dans cette étrange décision. On ne sait pas non plus qui a pris l'initiative ; on ne voit que le résultat, « le lit » commun, dont Yvette affirme l'importance, tandis que Nicole préfère « la table ».

Dans *Nina*, c'est autre chose, ce « mouvement » du cœur se confond avec l'élan même du récit, rythmé par les quatre décisions de Nina : s'installer chez les deux frères, sauter dans le lit de l'aîné, s'en aller parce qu'elle a rencontré l'amour, le vrai, revenir faire une visite, comme elle l'a promis. Ce qui fait de *Nina* un texte à part, c'est que dans cette pièce, plus qu'ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre, on perçoit les réactions face à l'acte de la femme – sujet de la fable – jusqu'au moment où, par une sorte de contagion, le désir d'amour de la femme atteint tous les personnages, même Sébastien, le plus « difficile ». Vrai drame d'amour, le plus clair sans doute, parce que l'amour y est présent dès le départ sous la forme inaltérable de l'amour de la mère morte. Un amour si puissant qu'il maintient les deux frères dans un passé définitif, si l'on peut dire, qui éloigne l'aîné Sébastien de la relation avec la femme, selon un processus très « lacanien ». Ils sont comme confits dans la mort. Après quoi, libérés par Nina, ils peuvent briser le cocon tissé par la mère morte, changer les meubles, tout le décor et Sébastien peut trouver « une petite amie ». C'est pour eux le dénouement tandis que pour Nina, le nouvel amour qui l'unit à l'autre ne se vit pas seulement pour le plaisir, mais

s'engage dans une sorte d'appropriation commune, un rapport au monde au-delà de l'usage : le jeune émigré peint ; Nina, dans les mêmes lieux, devant le même spectacle, prend des photographies. La solution la plus étrange est celle d'À *la renverse* : l'émission de télévision dans laquelle Bénédicte de Bourbon-Beaugency raconte l'histoire de son cancer dû au soleil et son évolution jusqu'à une mort, non seulement prévue, mais immédiatement attendue, occupe l'intégralité du drame. Or, cette suite télévisuelle a pour contrepoint et pour conséquence l'effondrement final de la société Bronzex, qui vend des crèmes solaires chargées d'aider le travail d'un soleil excessif. Le mouvement général de l'œuvre s'organise ainsi selon une double évolution sans qu'il y ait rapport ou confrontation entre les deux parties. Dans ce dispositif original, le spectateur télévisuel, inclus dans l'œuvre et double du spectateur de théâtre, joue en somme le rôle de médium. S'engage alors un double travail psychologique, celui du spectateur de l'émission qui, méfiant devant les ravages du soleil n'achètera plus les crèmes solaires, celui de Bénédicte, qui donne une explication curieuse au geste de raconter sa mort devant la télévision. C'est « la peur, non pas de la mort, dit-elle, mais de la solitude dans laquelle on fait le dernier bout du parcours ». Cette explication laisse au spectateur une certaine marge d'interprétation : Bénédicte n'a-t-elle pas voulu prévenir aussi contre les dangers du soleil ? Un geste « vinavérien » en direction des autres. Le mystère psychique cher à Vinaver, trouve ici sa place, et il occupe le spectateur tout au long de la pièce, tandis que le personnel de Bronzex, des directeurs aux secrétaires, s'agit dans

l'inquiétude, une inquiétude « vitale » elle aussi car il s'agit de leur gagne-pain et / ou de leur pouvoir.

Le scandale du cœur

Le pouvoir du cœur est perçu comme un scandale, c'est ce que montre dans le détail la très justement célèbre *Demande d'emploi* : Fage, qui a démissionné de son emploi (ou a été « démissionné ») est soumis, pour une nouvelle embauche, à un interrogatoire et dans le même temps sa fille Nathalie attend un enfant d'un garçon « noir... comme l'ébène ». Fage veut l'emmener à Londres pour un avortement, encore interdit en France à cette date. Scandales : l'enfant naturel, le père apparemment fils d'une sorte de roi africain, et l'avortement interdit... qui semble pourtant la « meilleure solution ». Mais voilà, la fille unique multiplie les refus : refus du monde tel qu'il est, dont chacun porte la marque en soi, refus du convenable, de l'attendu, refus de faire disparaître la faute, refus de quitter le Noir (polygame pour faire bonne mesure), mais aussi refus de l'épouser. La fille porte en elle tous les refus, jusqu'à participer à un casse à la *Maison du caviar* et à se retrouver seule en prison puisque les autres ont réussi à s'échapper. Et voici l'acte sans cause apparente, le « scandale » gratuit, le pur mouvement du « cœur » : Fage, dans *La Demande d'emploi*, laissé semble-t-il sur le sable par sa femme et sa fille, invente un geste inattendu. Sur la place Saint-Sulpice, il distribue aux passants les pipes d'une collection à laquelle il tenait beaucoup. Il les vend ? Non, il les donne... Un moment d'« amour », l'instant du « cœur ». Puis il raconte l'épisode à sa femme : « ... elle était belle la place

Saint-Sulpice la grande église avait été lavée sous le soleil ils avaient remis le monument au milieu lui aussi tout blanc flambant neuf » et il ajoute « j'ai dit aux flics que je payais une tournée ».

Le trait distinctif de cette « révolte du cœur » est qu'elle se manifeste contre les lois de la société ou simplement des convenances ou du bon sens. Elle est toujours un *contre*, une opposition aux conventions sociales, aux lois usuelles du mariage. C'est le ménage à trois dans *Les Travaux et les Jours*. Dans *Nina, c'est autre chose*, c'est « autre chose », justement cette fille qui, introduite dans la maison par l'un des frères, saute dans le lit de l'autre, non sans une certaine provocation. Provocation redoublée quand désireux de laisser seul le nouveau couple, le frère aîné, Sébastien, organise son départ et que la fille refuse de le laisser partir et menace d'aller le rejoindre. Il arrive que le théâtre dise la révolte contre ce que le personnage n'accepte pas : ainsi dans *Iphigénie Hôtel*, le jeune Jacques (dix-sept ans) décide de s'engager « dans les paras » plutôt que de supporter la domination, sexuelle et dans le travail, du nouveau patron. Madame Aiguedon apporte la violence dont elle a été victime dans l'univers feutré du pouvoir rythmé par le chœur des huissiers dans la pièce du même nom. Elle crache alors brutalement au visage des représentants du pouvoir politique. Moins clairement interprétable, plus surprenante, la décision de Margerie de quitter son mari, le triomphant bâtard Benoît, pour le frère vaincu. Certes, elle ne sortira pas de l'univers de la production, mais c'est tout de même une révolte, dont le signe est la brusque passion pour un objet : la tabatière pompadour.

Le scandale est ainsi désigné, fortement souligné par une manière d'humour noir, caractéristique de l'écriture de Vinaver. Il y a plus fort encore : dans l'*Antigone* de Sophocle, la transgression d'une loi constitutive de l'humanité, dans *L'Ordinaire*, la décision de Sue de manger les morts pour survivre, en commençant par faire cuire les pilotes. Quand, dans cette dernière pièce, on passe aux abats, l'une des femmes dit : « Une couille, regarde » ; la même poursuit : « C'est doux, c'est fondant, les dents s'amuse-dedans » : l'anthropophagie a aussi sa poésie.

Le cœur : un refus et un désir

Le refus est si présent dans le théâtre de Vinaver que ses causes (dites et non dites) en sont claires. Les choses auraient dû continuer comme elles vont depuis toujours, selon l'ordre défini par la société et l'économie. C'est alors qu'intervient le refus, le grain de sable qui grippe la machine. Le héros, même s'il paraît en marge, dit *non*, et les choses s'arrêtent... ou prennent un autre tour. « C'est autre chose », le rêve d'un instant...

Un refus donc, mais aussi un *désir*. C'est ce désir qui, à la lettre, produit la marche du texte et enclenche un processus d'« identification » – en tout cas d'adhésion du spectateur –, adhésion d'autant plus forte qu'elle est paradoxale, que le spectateur ne devrait pas en effet accepter ce qui est si peu conforme à ses attentes et à ses habitudes. Pourquoi cet état de fait ? C'est que le spectateur est contraint de se poser des questions, ou plutôt *la question*. Quel est ce désir qui meut le personnage ? Que veut-il, lui qui refuse l'ordinaire ? On ne saurait dire que ce désir soit

celui d'une morale autre, plus haute, même si obscurément, quelque chose de tel apparaît. Ce désir n'est donc pas de l'ordre de la satisfaction morale. Il s'agit de « faire rentrer les choses dans la justice » ; il s'agit d'un autre mouvement, d'une relation à l'autre proche de la charité, c'est-à-dire de l'amour. Amour quand on donne la mort au pilote agonisant, amour encore de l'avare dans *Les Voisins*, pour la vieille qu'il ne verra même pas. Il faut entendre ici par amour cette relation privilégiée à l'Autre, à la fois première et primitive, celle de l'être au monde qui ne veut pas être seul, comme celle qui unit le petit à sa mère. En somme une force de désir qui peut se confondre avec le besoin, le besoin de l'autre, dans tous les sens du mot. C'est un besoin de cette nature qui donne, par exemple, un sens aux allées et venues psychiques des personnages dans *Iphigénie Hôtel*.

L'un des plus beaux exemples figure sans doute dans la première pièce de Vinaver, *Les Coréens*, où le soldat Belair quitte la troupe pour rester dans le village coréen où la guerre l'a fait atterrir. Il découvre là une vraie communauté humaine : « Je ne sais pas demain ce qui se passera, dit-il, mais aujourd'hui je vais vous dire, j'ai envie de rester ici, jusqu'à ce que cette guerre soit finie, et quand elle sera finie, de rester encore ici. » Pas d'autre explication, non, mais la rencontre avec la petite fille qui, en geste d'amour, lui a donné le caillou qui « permet de ne pas mourir », puis la rencontre avec la jeune fille, à qui la femme mûre Lin-Huai a demandé de façon explicite, pour le jeune ennemi blessé « un mouvement d'amour ». « Pas pour lui, a-t-elle précisé, pas pour toi... Pour la vie. »

Le mouvement d'amour... Dans *Nina, c'est autre chose*, la jeune Marocaine qui a connu une nuit heureuse, envoie chaque année un colis de dattes à celui qui lui a donné un bonheur fugitif, éternel. Pour finir, Sébastien a encore un geste d'amour : donner à Nina envolée le colis de dattes. « Pour la vie » ; dans certains cas, cette dimension vitale est claire : survivre en mangeant de la chair humaine, sauver le chien dont la patte est blessée, ne pas laisser mourir faute de soins une vieille femme sans argent.

Dans d'autres cas, c'est la « demande d'amour » qui est la substance même d'un désir qui n'est pas sexuel. Nina est sexuellement satisfaite par les deux frères, pourtant elle s'en va : elle a trouvé l'être qui peut donner et recevoir cette autre chose qu'est la « demande d'amour », demande qui peut être celle d'une communauté. Ainsi ce désir qui échoue dans *Nina* semble réussir dans *Les Voisins*. De la même façon, dans *Dissident, il va sans dire*, malgré le massacre de leurs vies, Hélène et Philippe, la mère et le fils trouvent quand même un instant de communion et d'amour. Qui va porter le refus et le désir ? Tous les personnages de Vinaver le peuvent, le vieil avare des *Voisins*, comme l'adolescent d'*Iphigénie Hôtel*. Mais plus généralement dans l'œuvre, ce sont les femmes qui accomplissent avec le plus de facilité cette tâche. Nina encore, comme les trois femmes dans *Les Travaux et les Jours* ou la fille dans *La Demande d'emploi*.

Le non-dit et l'insoluble

Ce mouvement du cœur, de révolte ou de désir présente une caractéristique originale, un trait « non théâtral » : il ne peut être

dit, à peine parfois sous-entendu. Révolte et désir sont ainsi de nature inavouable ou indicible, à demi-conscients peut-être chez ceux qui les ressentent, mais non formulables.

Contre ce sentiment de non-dit Vinaver proteste : « Le non-dit, c'est une notion que je ne comprends pas. Je ne comprends pas ce qu'on essaie de dire quand on dit : le non-dit, puisque tout est dit¹. » Protestation illusoire, Vinaver le sait. N'affirme-t-il pas dans la même page : «... je crois que mon écriture [...] échappe à l'interprétation, elle n'y échappe pas parce qu'elle la fuit, mais... C'est un mot qui me revient, de Vitez, qui avait dit un jour : "Elle est insoluble", et ça ne veut pas dire qu'elle est obscure, mais elle ne prête pas à l'interprétation². »

Si nous sommes dans l'ordre de l'insoluble, c'est que justement, la motivation de l'acte qui rompt le mécanisme, l'acte du « cœur », n'est ni formulée, ni peut-être formulable, en tout cas rarement perçue par le locuteur lui-même (c'est du moins le sentiment qu'en a le spectateur). Un exemple : à la fin de *Nina*, les deux frères offrent le colis de dattes – ancien cadeau d'amour reçu par le frère aîné – au nouveau couple d'amoureux. Ce qui est non formulé et, à la lettre, sous-entendu, c'est que le cadeau d'amour vaut pour ceux qui s'aiment et non plus seulement pour ceux qui sont à présent désertés par l'amour. Désertés par l'amour ? Il leur reste le puissant amour fraternel. On voit ici l'étonnante chaîne de non-dits qu'entraîne la rupture du mécanisme. C'est ce non-dit que le visuel de la mise en scène est chargé de montrer.

¹. Henri Mainié, « Drôle de puzzle », « 1^{re} petite géométrie vinavérienne », in *Théâtre aujourd'hui*, n° 8, Michel Vinaver, CNDP, mai 2000, p. 147.

². *Ibid.*

Impossible alors pour le spectateur de ne pas *voir* que les deux frères restés là seuls sont satisfaits puisqu'ils s'aiment. Ce n'est pas un hasard si la réplique qui dit le *don* comporte le mot *aimer* : « Puisque vous deux vous les aimez ».

La parole seule ne suffit pas. Ou plutôt, ce n'est pas le sens explicite de la parole, mais tout ce qui l'entoure, les gestes, les modes étranges du dialogue et sa force poétique qui disent, comme dans l'exemple précédent, ce qui ne peut être formulé. Le non-dit est, de fait, dit autrement. L'échange s'effectue, même sans le recours d'une parole explicite. Au spectateur de percevoir la signification de l'acte et de traduire ainsi l'implicite. Cet acte toutefois sera bien rapporté par des mots mais pas par les mots de l'auteur de l'acte. Le déplacement de la parole ne traduit plus alors le mouvement d'une conscience mais l'incongruité d'un comportement. Rétrospectivement, le spectateur entend alors ce qui n'est pas dit, et le contenu de la parole du « héros », ou plus exactement le rapport qu'elle institue avec l'autre affleure. De la sorte, le fonctionnement de la parole apparaît multiple ; c'est une part du *réalisme* qui procède « comme dans la vie » où ce que nous apprenons sur l'autre nous est communiqué de diverses façons. Ainsi, par exemple, les mille et une façons utilisées, dans *La Demande d'emploi*, pour informer le spectateur de la nature du problème de Fage.

C'est là que réside la puissance même du théâtre de Vinaver, dans la richesse du non-formulé / non formulable, dans les multiples sens de la parole, dans ses rapports au contexte, aux motivations, peut-être inconscientes, en tout cas informulées et informulables, dans ce que peut dire la mise en scène, mais aussi dans ce qu'entend

le spectateur en fonction de son propre contexte, de son propre psychisme. Dans le même temps, la variété des procédés du dialogue assure la clarté, une clarté toujours présente, à laquelle Vinaver tient par-dessus tout. Comme dans tout théâtre, l'essentiel du travail incombe alors au spectateur. C'est au spectateur d'entendre et de voir le continu dans le discontinu, la clarté du désir sous l'obscur des représentations, le sens de la révolte sous l'anarchie apparente du comportement.

Ce n'est pas tout, la réalité du monde est là, elle figure sur scène par la présence simple ou multiple de l'objet-symbole : le colis de dattes de Nina, la collection de pipes du héros de *La Demande d'emploi*... L'objet dit à la fois le poids des choses et la force antagoniste de la demande d'amour. L'objet, relais du langage.

C'est à la fois l'intensité du mouvement du cœur et sa paradoxale discrétion qui permettent au théâtre de Michel Vinaver de mettre en question l'univers de la production, de le critiquer vertement, sans courir le risque de la dénégation théâtrale. Le spectateur ne peut alors se contenter de porter le jugement suivant : « Ce n'est pas vrai, c'est du théâtre ». En effet, le cri du cœur lui confirme que la révolte et l'amour s'adressent bien à un réel. Là encore, la tâche de comprendre est dévolue au spectateur. À lui d'assembler ce qui semble se disperser, à lui de repérer l'informulé, à lui de s'interroger sur les raisons d'un refus ou d'un étrange consentement.

Anne Ubersfeld

Europe, revue littéraire mensuelle, n° 924 « Michel Vinaver »,
avril 2006

Michel Vinaver

1927 Naît à Paris, de parents originaires de Russie.

1938-1943 Études secondaires à Paris, Cusset (Allier), Annecy (Haute-Savoie), New York.

1944-1945 Engagé volontaire dans l'armée française.

1946-1947 Bachelor of Arts, Wesleyan University, Connecticut, USA. Études de littérature anglaise et américaine. Abandonne en cours de route un mémoire sur l'écriture de Kafka. Y substitue, à la suggestion de son tuteur, l'écriture d'un ensemble de nouvelles.

1947 Traduit *The Waste Land* de T. S. Eliot (publication dans Poésie n° 31, en 1984).

1947-1948 Écrit un roman, *Lataume*, que Camus fait publier chez Gallimard et que Gabriel d'Aubarède, dans *Les Nouvelles Littéraires*, qualifie de « morne tissu d'extravagances et de grossièretés qui n'inspire pas même la répugnance ». *L'Espoir du Congo* (Élisabethville, Congo belge) cependant reconnaît « à cet écrivain un incontestable talent ».

1950 À partir de son expérience de l'armée et de la guerre froide, écrit *L'Objecteur*, son deuxième roman publié par Gallimard, honoré du prix Fénelon, mais « qui n'a pas fait grand bruit, que je sache », rapporte Max-Pol Fouchet dans *Carrefour*. Écrira une pièce éponyme cinquante après.

1951 Licence libre de lettres à la Sorbonne. Bibliothécaire à mi-temps au Centre international de l'enfance.

1953 Cherche un emploi. La société Gillette France, qui procède au transfert de son siège et de son usine de Paris à Annecy,

répond à sa petite annonce. Embauché comme cadre stagiaire. Nommé chef de service administratif, trois mois plus tard.

1955 Suit les répétitions d'*Ubu Roi* à Annecy pendant l'été (stage d'art dramatique amateur). Gabriel Monnet, qui dirige le stage, lui demande s'il écrirait une pièce pour son stage de l'année suivante. Écrit *Les Coréens* pendant ses trois semaines de vacances. Monnet doit renoncer à monter cette pièce, interdite par le ministère de la Jeunesse et des Sports dont il dépend. *Les Coréens* sont montés en octobre 1956 par Roger Planchon à Lyon, en février 1957 par Jean-Marie Serreau à Paris : double création qui connaît un certain retentissement, la presse de droite et/ou traditionaliste se répand en imprécations, le reste de la presse saluant la naissance d'un auteur dramatique pouvant (peut-être) prendre la relève de Beckett, Adamov, Ionesco...

1957-1959 Prévisions qui ne semblent pas se vérifier : les deux pièces écrites dans la foulée, *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel*, attendront, l'une vingt-trois ans avant d'être créée par Gilles Chavassieux à Lyon, l'autre dix-huit ans avant d'être créée par Antoine Vitez à Paris. Adaptation, sur commande de Jean Vilar pour le TNP, de *La Fête du cordonnier* de Thomas Dekker.

1959-1960 Fait un stage dans la force de vente de Gillette en Angleterre, puis l'entreprise l'envoie neuf mois dans une école internationale de management à Lausanne. Nommé P.D.G. de Gillette Belgique (40 employés). C'est le début du marketing en Europe. Premières promotions de produits de grande consommation pour stimuler le désir et non plus seulement répondre au besoin, et ce, non seulement au niveau du public mais à tous les

niveaux de la distribution. Se distingue, au sein de la multinationale, par le succès des opérations qu'il mène sur son marché pour faire progresser l'usage par la population féminine des permanentes à froid « chez soi » de marques Toni et Prom.

1964 Promu P.D.G. de Gillette Italie (300 employés). Expansion rapide de cette unité. Lancement de la crème à raser et de la lotion après-rasage.

1966 Promu P.D.G. de Gillette France (1000 ouvriers et employés). Lancements successifs du rasoir Techmatic, de la lame Gillette Bleue Extra traités au Teflon, et des lames Super Gillette Longue Durée. Lancement du déodorant Right Guard.

1969 Fin de la « Longue Panne » : une dizaine d'années s'étaient écoulées sans pouvoir écrire. Commence *Par-dessus bord*, pièce excédant les limites habituelles (60 personnages, 25 lieux, 7 heures de représentation) que monteront Roger Planchon dans une version abrégée en 1973, et Charles Joris dans la version intégrale en 1983.

1969-1978 Négocie l'acquisition par Gillette de la société S. T. Dupont (briquets de luxe, briquets jetables « Cricket »). Devient, et restera huit ans, P.D.G. de cette société. Lance les instruments à écrire de S. T. Dupont, étend la présence de Cricket à tous les marchés occidentaux.

1979-1980 Délégué général pour l'Europe, Groupe Gillette.

1981 Publication par Castor Poche des *Histoires de Rosalie* (littérature enfantine).

1971-1982 Écrit *La Demande d'emploi*, *Dissident il va sans dire*, *Nina c'est autre chose*, *Les Travaux et les Jours*, *À la renverse*, *L'Ordinaire* : pièces créées à Paris par Jean-Pierre Dougnac, Jacques Lassalle, Alain Françon.

1980-1982 Adapte *Le Suicidé* d'Erdman et *Les Estivants* de Gorki pour la Comédie-Française, mise en scène Jean-Pierre Vincent, Jacques Lassalle.

1982-1986 Quitte Gillette et les affaires. Professeur associé, Institut d'études théâtrales, Paris III.

1982-1987 Création, au sein du Centre national des lettres, de la commission théâtrale dont il assure pendant les quatre premières années la présidence ; engage une enquête sur l'état de l'édition théâtrale. Actes Sud publie son rapport sous le titre « Le Compte rendu d'Avignon – Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager ».

1984 Écrit *Les Voisins* (création Alain Françon) et *Portrait d'une femme* (création Claude Yersin).

1986 L'ensemble de ses pièces, jusqu'alors publiées au coup par coup par Gallimard, L'Arche, L'Aire et la revue Théâtre Populaire, est publié par Actes Sud : Théâtre complet en deux volumes.

1988-2002 Écrit *L'Émission de télévision*, *Le Dernier Sursaut*, *King* (pièces créées à Paris par Jacques Lassalle, Michel Didym, Alain Françon), *11 septembre 2001*, *L'Objecteur*, et un texte qui n'est pas de théâtre : *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, publié à L'Arche, également l'éditeur des deux volumes de ses *Écrits sur le théâtre* (1982 et 1998).

1990-2002 Adapte *Jules César* de Shakespeare mis en scène par Claude Stratz en 1990 à la Comédie de Genève, *Le Temps et la chambre* de Botho Strauss mis en scène par Patrice Chéreau en 1991 au Théâtre National de l'Odéon, et *Les Troyennes* d'Euripide.

2005 Entame une activité de metteur en scène en présentant *À la renverse* aux Théâtre Artistique Athévains et *Iphigénie Hôtel* au Théâtre Nanterre-Amandiers.

2002-2005 Nouvelle édition, en huit volumes, de son *Théâtre complet*, en cours de parution, réalisée conjointement par Actes Sud et L'Arche, sous leurs marques distinctes mais dans une présentation commune.

2008 Deux metteurs en scène, le Coréen Byun-Joo et la Française Marion Schoenvaert présentent *Les Coréens*, du 27 mars au 1^{er} avril, production de la troupe Wuturi (Séoul), à la Scène nationale Évreux-Louviers.

Par-dessus bord, dans sa version intégrale, est créé au TNP Villeurbanne dans une mise en scène de Christian Schiaretti.

2009 Entrée au répertoire de la Comédie-Française avec sa pièce *L'Ordinaire* qu'il met en scène en collaboration avec Gilone Brun.

Ouvrages édités

Lataume, roman, Gallimard, 1950.

L'Objecteur, roman, Gallimard, 1953.

Les Histoires de Rosalie, « Castor Poche », Flammarion, 1980.

Théâtre complet, 1^{ère} édition (deux volumes), Actes Sud et L'Arche, 1986.

Le Compte Rendu d'Avignon, Actes Sud, 1987.

Écritures dramatiques (sous la direction de Michel Vinaver), Actes Sud, 1993.

Écrits sur le théâtre 1, L'Arche, 1998.

Écrits sur le théâtre 2, L'Arche, 1998.

La Visite du chancelier autrichien en Suisse, L'Arche, 2000

Théâtre complet

Vol. 1 : *Les Coréens* (1955), *Les Huissiers* (1957), Actes Sud 2004.

Vol. 2 : *Iphigénie Hôtel* (1959), *Par-dessus bord* (version hyper-brève,

1967-1969), Actes Sud, 2003.

Vol. 3 : *La Demande d'emploi* (1973), *Dissident, il va sans dire* (1978), *Nina, c'est autre chose* (1978), *Par-dessus bord* (version brève, 1978), L'Arche, 2004.

Vol. 4 : *Les Travaux et les Jours* (1979), *À la renverse* (1986), L'Arche, 2002.

Vol. 5 : *L'Ordinaire* (1981), *Les Voisins* (1984), Actes Sud, 2002.

Vol. 6 : *Portrait d'une femme* (1984), *L'Émission de télévision* (1988), Actes Sud, 2002.

Vol. 7 : *Le Dernier Sursaut* (1988), *King* (1998), *La Fête du cordonnier*,

d'après Dekker (1958), Actes Sud, 2005.

Vol. 8 : *L'Objecteur* (2001), *11 septembre 2001* (2002), *Les Troyennes*, d'après Euripide (2003), L'Arche, 2003.

Guillaume Lévêque

Metteur en scène, acteur et dramaturge

Avant d'obtenir une maîtrise en philosophie, il débute, en 1979, une carrière d'acteur sous la direction d'Arlette Théphany avec qui il joue *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, puis avec Pierre Meyrand *La Révolte dans le désert* de Jacques Théphany, avec Jacques Nichet *Le Silence de Molière* de Giovanni Macchia, avec Stéphane Braunschweig *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht, avec Jean-Pierre Vincent *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce. Il travaille avec Alain Françon dans *La Remise* de Roger Planchon, *Pièces de guerre*, *Café*, *Naître* d'Edward Bond, *La Mouette*, *Ivanov*, *Platonov* et *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Édouard II* de Christopher Marlowe, *Les Huissiers* de Michel Vinaver, *e* de Daniel Danis, *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau.

À la Sorbonne, il met en scène *Faust* de Goethe et *Le Nouveau Mendoza* de Jacob Lenz. Puis il est assistant à la mise en scène et dramaturge auprès d'Alain Françon.

En 2004, il crée au Théâtre National de la Colline *Le Soldat Tanaka* de Georg Kaiser, ce spectacle a été joué en tournée au Théâtre Dijon-Bourgogne-Centre dramatique national, à La Comédie de Valence-Centre dramatique national, à La Passerelle-St Briec-Scène nationale, à La Manufacture-Centre dramatique national. Puis en avril 2007 il a présenté *Au but* de Thomas Bernhard au Théâtre National de la Colline.

Il a également dirigé un atelier autour de *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver au Conservatoire d'art dramatique de Montpellier (2004).

Depuis 1996, en tant qu'artiste associé au Théâtre National de la Colline, il intègre le groupe des lecteurs, il anime régulièrement les ateliers des classes option théâtre, d'Hypokhâgne et de l'Institut d'études théâtrales de l'université Paris III.

Durant 6 ans il a été membre de la Commission d'aide à la création (DMDTS).

Au cinéma et à la télévision il tourne sous la direction d'Hervé Baslé.

Léna Bréban

Après un an à Houston-Texas (High School for Performing and Visual Arts), elle suit la formation de l'École du Théâtre National de Chaillot de 1993 à 1995, puis du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de 1997 à 2000.

Théâtre

Elle joue entre autres avec Jacques Lichvine et Hervée de Lafond Terezin *2005 à l'heure* ; Jean-Christian Grinewald *Victor ou les Enfants au pouvoir*, *L'École des femmes* ; Pascal Rambert *Asservissement sexuel volontaire* ; Thierry de Peretti *Valparaiso* de Don Delillo et *Richard II* de Shakespeare ; Jean-Yves Ruf dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare ; Charles Tordjman *Le Retour de Sade* de Bernard Noël et *Daewoo* de François Bon ; Julie Recoing *Phèdre* de Sénèque. Au printemps 2008, elle fait une tournée avec *Chaise* d'Edward Bond, mis en scène par Alain Françon, spectacle repris en juin 2008 au Théâtre National de la Colline.

Elle met en scène *Bonjour* et *Où sont les mamans* de Claude Ponti au Théâtre du Jardin.

Cinéma

Elle travaille avec Christophe Blanc *Une femme d'extérieur* ; Dominique Cabrera, *Le Lait de la tendresse humaine* ; Sam Karmann, *À la petite semaine* ; Martin Provost *Séraphine* et tourne dans de nombreux courts-métrages.

Luc-Antoine Diquéro

Théâtre

Formé à l'École Jacques Lecoq, il travaille au théâtre avec, notamment, Jean-Christian Grinevald ; Jorge Lavelli dans *Opérette* de Witold Gombrowicz, *Les Comédies barbares* de Ramon del Valle Inclán, *Greek* de Steven Berkoff, *Macbett* d'Eugène Ionesco, *Maison d'arrêt* d'Edward Bond, *C.3.3* de Robert Badinter, *Arloc* de Serge Kribus, *Slaves* de Tony Kushner ; Robert Cantarella *Baal* de Bertolt Brecht, *Monstre, Va* de Ludovic Janvier ; Michel Raskine *Une fille bien gardée* d'Eugène Labiche ; Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès ; André Engel *Woyzeck* de Georg Büchner ; Jean-Louis Martinelli *Le Deuil sied à Électre* d'Eugene O'Neill ; Christophe Perton *Médée* et *Les Phéniciennes* de Sénèque.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2003, il joue sous la direction de Ludovic Lagarde dans *Maison d'arrêt* d'Edward Bond ; Stéphane Braunschweig *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov ; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de Pierre* d'après *Dom Juan* de Molière ; Laurent Gutmann *Nouvelles du plateau S.* d'Oriza Hirata ; Alain Françon le dirige au Théâtre National de la Colline dans *Si ce n'est toi* et *Naitre* d'Edward Bond. *Si ce n'est toi* est repris en tournée au printemps 2008, puis au Théâtre National de la Colline en juin 2008. Il travaille avec Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche ; Sophie Loucachevsky *Passion selon Jean* d'Antonio Tarantino. En 2009, il est à l'affiche de *Gertrude (Le Cri)* de Howard Barker, une nouvelle

collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti ; et avec Jérôme Deschamps dans *À bas les gnian-gnian !* (lecture en scène).

Mise en scène

Il réalise plusieurs mises en scène dont *For the good times*, *Elvis* d'après Denis Tillinac, créé au TNS en 2000 dans lequel il joue également.

Cinéma/Télévision

Il tourne notamment avec Andrej Wajda, Philippe de Broca, Jean-Pierre Sentier, Philippe Labro, Bob Swaim, Med Hondo, Jean-Louis Lorenzi.

Régis Royer

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique entre 1993 et 1996, il a pour professeur Dominique Valadié, Catherine Hiegel et Jacques Lassalle. Il partage depuis sa carrière de comédien entre le théâtre et le cinéma.

Théâtre

Il joue sous la direction de Gérard Maro dans *Poil de carotte* de Jules Renard ; Roger Planchon dans *Le Vieil Hiver*, *Le Radeau de la méduse* de Roger Planchon, *No man's land* de Harold Pinter, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, *Les Démons* de Dostoïevski et *Un lourd destin* d'après Charles Juliet ; Georges Lavaudant dans *Ulysse's matériaux* et *Impression d'Afrique* ; Jérôme Robart *TES* ; Jean Boillot *Le Balcon* de Jean Genet ; Lionel Spycher *La Suspension du plongeur* ; Jacques Lassalle dans *La Madone des poubelles* ; Victor Gauthier-Martin *Le Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski, *La Vie de Timon* d'après *Timon d'Athènes* de William Shakespeare et *Gênes 01* de Fausto Paravidino. Alain Françon le met en scène dans *Platonov* d'Anton Tchekhov, et dernièrement Patrick Pineau dans *La Noce* de Bertolt Brecht.

Cinéma

On le retrouve sur grand écran dans *La Lectrice* de Michel Deville, *Louis*, *Enfant Roi* ainsi que *Toulouse Lautrec*, réalisés par Roger Planchon ; à la télévision dans *Rendez-moi justice* de Denis Granier-Deferre et *Pierre 41* de Jimmy Halfon et Tristan Séguéla.