

Sur Michel Vinaver Saisir le monde, entre ordre et désordre

Jean-Pierre Ryngaert

Number 19 (2), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28846ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ryngaert, J.-P. (1981). Sur Michel Vinaver : saisir le monde, entre ordre et désordre. *Jeu*, (19), 75–81.

sur michel vinaver

saisir le monde, entre ordre et désordre

À la renverse, la dernière pièce de Michel Vinaver, a été présentée à Paris en novembre-décembre 1980 au Théâtre National de Chaillot (dir. A.L. Perinetti) dans une mise en scène de Jacques Lassalle¹. Elle continue sa carrière au Studio-Théâtre de Vitry, coproducteur du spectacle. Ce travail rigoureux et passionnant ne renonce à aucune des exigences d'une dramaturgie très élaborée et donne une part importante à chacun des artisans du spectacle. Pourtant, la critique journalistique n'a guère été favorable à un travail d'une qualité rare et qui dérange peut-être encore certaines habitudes. Ça m'a donné l'envie de me replonger dans les textes de Vinaver dont la carrière d'écrivain a commencé en 1950 avec un roman, en 1956 pour le théâtre. C'est seulement depuis quelques années que Vinaver commence à être mieux connu et beaucoup joué en France².

au commencement est le langage

Parler du langage à propos d'un dramaturge relève du lieu commun. Pourtant le «cas» Vinaver est un peu particulier. Il n'a jamais montré beaucoup d'intérêt pour la tirade, le discours construit (j'entends celui dont on connaît la fin dès l'entame), le mot d'auteur ou la scène à faire. Aucune rouerie dans sa quête patiente. On dirait qu'il tisse ses pièces à l'aide de bribes de phrases saisies dans la réalité³. Il montre une curiosité obstinée pour toutes sortes de résidus de paroles, de prélèvements. Toutes oreilles ouvertes, il engrange les phrases tronquées, les points de suspension, les tics langagiers, les conversations de bistrot (et d'entreprise). Il échappe cependant à la fois à la mécanisation du théâtre de l'absurde et à la tentation parfois vériste du théâtre du quotidien. Quand il réutilise ses découvertes, c'est au prix d'un savant montage, de tronçonnages-collages rigoureux, et d'une bonne dose d'humour. Si bien que ses personnages parlent comme vous et moi et pourtant comme personne. Amoureux de la polyphonie, Vinaver tend des pièges au sens, organise des dérapages, prépare des collisions entre les syllabes, les mots, les phrases, entre toutes les pièces rapportées d'un vaste puzzle. Ces chocs, souvent légers et fugitifs, construisent un discours théâtral mouvant où les chausse-trappes abondent. On

1. À la renverse: mise en scène de Jacques Lassalle; scénographie et costumes de Yannis Kokkos; avec Yveline Ailhaud, Roland Amstutz, Michel Berto, Jean Dautremay, Maurice Garrel, Bernard Le Coq. Film: Jean-André Fieschi avec Emmanuelle Riva. Montage sonore: Jean-André Fieschi, avec les voix de Luc Beeckman, Ingrid Bourgoïn, Michael Graham, Anouk Grinberg, Huguette Maillard, Théodore Schorske, Amiel van Teslear, Fabrice van Teslear, Michel Vinaver. Coproduction Studio-Théâtre de Vitry et Théâtre National de Chaillot.

2. Pour le théâtre, M. Vinaver a écrit *les Coréens*, (Gallimard, 1956); *les Huissiers*, dans *Théâtre populaire*, no 29, 1958; *Iphigénie Hôtel*, dans *Théâtre populaire*, no 39, 1960 (version intégrale) et Gallimard, 1963 (version scénique); *Par-dessus bord*, L'Arche, 1972; *la Demande d'emploi*, L'Arche, 1973; *Théâtre de chambre* (*Dissident, il va sans dire* et *Nina, c'est autre chose*), L'Arche, 1978; *les Travaux et les Jours*, L'Arche, 1979; *À la renverse*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1980.

3. Vinaver a lui-même commenté cette façon de construire peu à peu le texte de théâtre: «Autant dire que pour l'écrivain que je suis rien n'existe avant d'écrire, et qu'écrire c'est essayer de donner consistance au monde, et à moi dedans. Le monde ça ne peut se créer qu'à partir de l'informé, de l'indistinct, du tout-venant.» (Extrait de «Pièce jointe», dans *les Travaux et les Jours*.)

parle parfois de «non dit» à propos des creux du langage, de cette absence de texte qui se constitue avec insistance au sein même du texte. Ce «non dit», s'il existe, n'a d'ailleurs rien à voir avec le fameux «sous-texte». Tout est dans le texte «troué» et pourtant rien n'y figure de façon définitive, car le sens est à construire au moment même où les mots sont proférés. Ils ne sont jamais que l'écume de tout un monde, mais d'un monde qui n'existe pas indépendamment de la matérialité de cette écume. Au commencement est le langage, pourrait-on dire. L'écrivain ne prend pas la pose au centre de chaque page en s'appêtant à l'envahir. C'est la parole qui est première, dans sa manifestation artisanale. Elle est parfois traversée par une «coulée brute», celle d'un discours intégralement rapporté dans sa réalité, comme la note de service des *Travaux et les Jours*, les démonstrations des publicistes de *Par-dessus bord* et d'*À la renverse*, ou le tract syndical:

«Devant l'entêtement démentiel d'une direction rapace absente et lointaine obsédée de superprofits qui depuis plus d'un mois se dérobe à toute négociation le comité de grève réaffirme son absolue détermination à tenir bon fraternellement unis dans la lutte pour faire aboutir leurs légitimes revendications les travailleurs ne plieront pas face aux basses manoeuvres de division et d'intimidation (...)». (*Les Travaux et les Jours*, p. 56.)

Souvent, la parole est tressée de discours multiples, d'origines diverses ou contradictoires, se rassemblant dans le creuset scénique qui fonctionne alors comme révélateur, comme provocateur d'interférences:

Nicole. — On lui a déjà changé le moteur trois fois

Yvette. — J'ai cru mourir

Nicole. — Un moulin neuf modèle Aristocrate au prix du Standard c'est l'offre exclusive Cosson à ses fidèles clientes chaque fois qu'il s'agit d'un cas irréparable

Yvette. — Oui au fond du couloir c'est moche d'être belle c'est pareil si je me défends» (*Les Travaux et les Jours*, premier morceau.)



Jacques Lassalle et Michel Vinaver. Photo: Daniel Ronsard.

Ces interférences sont facilitées par les «flottements de texte» que crée l'absence de ponctuation. Vinaver se recommande volontiers de l'art contemporain (de Motherwell comme de Merce Cunningham, par exemple). Il affectionne le hasard dont il fait le moteur intermittent de certains des «accidents de sens» qu'il se plaît à provoquer. Il n'a pourtant rien à voir avec les traditions d'écriture automatique. Collectionneur de phrases, il est avant tout un «grand agenceur» qui mêle les fils de nos discours pour que jaillisse de ces rencontres, banales en d'autres lieux que le théâtre, le choc électrique où nous lirons soudain du sens. Dans cette sorte de précipité de langage, au désordre de la quête initiale succède la rigueur de la pièce terminée. Les mots sont provisoirement figés dans un ordre apparent qu'il appartient à la mise en scène d'interroger en les réorganisant dans un autre espace. Ce lent travail sur l'écriture est le reflet d'un thème qui parcourt l'oeuvre depuis les origines: la nécessité du changement, le jeu de l'ordre et du désordre, la façon dont le monde (celui du travail, de l'économie, aussi bien que celui des individus et de leurs amours) se construit et se déconstruit, se métamorphose dans sa folle tentative pour s'adapter au passage du temps. Comment, en définitive, rendre compte de ces états de mouvance?

saisir le monde par tous les bouts

Il arrive que les recherches formelles soient *a priori* suspectes au théâtre, comme si elles relevaient forcément d'une mode dès qu'elles échappent au «bon sens». Ici, la polyphonie ne correspond nullement à un amour gratuit ou ostentatoire des formes. Le «montage», en tant que tentative de prise en compte du multiple, est une forme susceptible d'accuser les bouleversements sociaux. Pas de goût gratuit pour je ne sais quelle complication qui passerait par le puzzle, les effets esthétisants ou un peu vains du miroitement. L'écriture multiple appartient à une dramaturgie qui s'efforce de prendre en compte la totalité du monde, de saisir dans un même espace et dans le même temps du texte, une diversité de microcosmes artificiellement disjoints. Tout se passe comme si Vinaver ne pouvait pas ne pas essayer de *tout dire*, ou plutôt de *tout prendre en compte*, en ne censurant aucune des extrémités du monde dont il parle. Cette dramaturgie saisit littéralement la réalité par tous les bouts, multiplie les angles d'attaque, et trouve son équilibre dans un paradoxe. Elle s'appuie à la fois sur la saturation (ou en tout cas la surabondance) et sur le manque (ou en tout cas l'économie) dans un rapport simultané ou alterné. Dans *Par-dessus bord* comme dans *À la renverse*, les personnages se multiplient au point que le lecteur (et peut-être le spectateur) se trouve un temps submergé par cette prolifération. (On compte entre trente et quarante personnages dans chacune de ces pièces.) Ça n'est jamais un seul personnage, un seul fil, une seule vie, mais toute une série d'existences qui deviennent *intéressants*. De même, l'espace théâtral se trouve saturé par la multiplicité des lieux envisagés par la dramaturgie:

«Le comptoir de Lépine Frères, le bureau de Passemar, l'atelier de M. Dehaze, la salle de fête, la salle de cours du Collège de France (Premier mouvement). Chez Lépine Frères, la chambre à coucher de Benoît et Margerie, le bureau du président, deux ou trois autres bureaux, l'atelier de M. Dehaze, le bureau d'Ausange, une chambre d'hôpital (Deuxième mouvement de *Par-dessus bord*) 4.»

Cette dramaturgie de l'abondance est également une dramaturgie du manque (ou de la rareté) dans la mesure où les différents fils entamés ne sont jamais traités dans

4. Cette multiplicité des lieux est le problème essentiel que doit résoudre la mise en scène, soit en accentuant les *séparations*, soit en tentant de mêler ces espaces, de les enchevêtrer autant que l'est le texte. Le travail de Lassalle-Kokkos allait dans ce sens pour *À la renverse*.

leur totalité, ou en tout cas dans leur épaisseur. Il revient au lecteur ou au spectateur de les recomposer dans leur totalité. Vinaver les fait en effet avancer par l'intermédiaire d'un texte troué, abondant par ses effets d'enchevêtrement et les pistes qu'il donne à saisir, rare par sa précision, son sens de l'économie et ce fonctionnement par *brèves* auquel nous faisons allusion plus haut. Dans les «petites formes» (par exemple, dans *Théâtre de chambre* et dans *la Demande d'emploi*), la prolifération opère par l'autre bout et irrigue de la même façon différents champs de l'existence d'un seul personnage.

L'usine où travaille Sébastien, le salon de coiffure de Charles et Nina, la totalité du monde extérieur réapparaissent dans les événements minimes de la vie quotidienne des trois personnages. Les «micro-événements», les changements à peine apparents, les notations anodines sont alors la règle de ce théâtre qui entend pourtant y réinvestir le champ historique, comme le fait bien remarquer J.P. Sarrazac.⁵

Jouant sans cesse du vide et du plein, de la saturation et du manque, du décentrement, de l'anodin ou du déplacement de ce qui passe traditionnellement pour essentiel, Vinaver redonne aux individus une place imprévue sur cette scène. Comme s'il s'agissait par là de voir autrement et sans recettes, de créer une nouvelle perspective par le jeu de l'enchevêtrement :

«**Nina.** Il peint des paysages avec des petits personnages effrayants il peint des maisons qui éclatent il peint des choses comme ça.

Sébastien. C'est un artiste?

Nina. Et l'intérieur des trains c'est un dissident sorti des camps

Sébastien. Il fait de la peinture dans le train?

Nina. Il peint des intérieurs de train il peint des trains qui ressemblent à des femmes et des animaux qui ressemblent à des trains moi je me suis acheté un appareil pendant qu'il peint je prends des photos je photographie tout il m'a appris à regarder

Sébastien. Comme toi tu nous a appris à voir autrement»

(*Nina, c'est autre chose*, p.66.)

peindre des maisons qui éclatent et l'intérieur des trains...

L'intérieur et l'extérieur, le grand et le petit, le social et l'individuel apparaissent ainsi dans toute l'oeuvre qui s'organise en autant de champs dont l'intérêt réside dans l'interaction. Dans *les Huissiers*, une émeute au début de la guerre d'Algérie provoque une série de conséquences dans le petit monde du secrétariat du ministère de la défense française. Les premiers événements de la guerre sont ainsi perçus par le «mal aux pieds» d'un huissier obligé de se rendre chaque jour à un vestiaire provisoire éloigné, parce que le sien est devenu la chambre à coucher d'un ministre tenant à rester sur place. Dans *Iphigénie Hôtel*, le microcosme est un hôtel grec troublé par la mort soudaine de son directeur et par la vacance du pouvoir qui en découle. Des nouvelles épisodiques de la prise de pouvoir par De Gaulle arrivent aux touristes français arrêtés là pour une durée indéterminée, tandis que le personnel de l'hôtel s'agite et attend la nomination du nouveau directeur. Dans *Par-dessus bord*, les relations s'établissent entre la vie des individus et la vie de l'entreprise Ravoire et Dehaze, elle-même dépendante d'un ordre économique mondial créé par les multinationales. Chacune des existences se trouve ainsi dédoublée ou détriplée, traitée selon un jeu de facettes qui prennent toutes en charge une partie de la réalité. La vie

5. Dans «Vers un théâtre minimal», postface à *Théâtre de chambre*, Lassalle, à l'origine de la création de ces deux pièces, avait déjà soulevé la question à propos de Milan Kundera: «Ce qui me hante dans les nouvelles de Kundera, c'est que, en s'en tenant strictement au territoire du couple et des relations très ténues, il parvient à réinvestir la totalité du champ historique.» (*Travail théâtral*, XXIV — XXV. Repris dans Jeu 10.)



Par-dessus bord de Michel Vinaver. Mise en scène de Roger Planchon, Théâtre de l'Odéon, 1973.
Photo: A. Dumage.

de Lubin, représentant chez Ravoire et Dehaze, passe par les quantités de papier hygiénique qu'il parvient à placer aux grossistes, par les soucis que lui donne sa fille Jiji amoureuse d'un musicien de jazz juif, par sa femme contrainte d'entrer en clinique. Son existence se mêle étroitement à celle de l'entreprise même quand elle en paraît très éloignée.

Il ne faudrait pourtant pas envisager ces relations comme autant de métaphores à usage théâtral, le petit s'expliquant par le grand, ou le détail donnant la clef de l'essentiel. Selon les pièces, c'est le microcosme qui est secoué par les ondes extérieures (*Théâtre de chambre*) ou le macrocosme qui est traversé par les préoccupations des individus qui le composent (*Les Travaux et les Jours*). Plus souvent, ce sont les deux, le particulier et le général, l'intime et le social, qui s'imbriquent. Il n'y a pas de hiérarchie apparente dans le traitement de toutes ces informations qui passent toujours par le langage. Une série de frottements bien agencés, parfois minimes, diversement lisibles, rendent compte de la perméabilité entre ces mondes et d'étroites relations que les individus ne maîtrisent pas toujours. Dans *Nina, c'est autre chose*, la pièce se déroule chez Charles et Sébastien, où Nina fait irruption. Ce noyau central, celui du souvenir de la mère, des traditions culinaires tendrement recueillies, du ménage quotidien, est traversé par la sexualité, la fantaisie, l'imaginaire, à cause du « savoir » de Nina. Ce noyau entretient des échanges avec un autre quotidien, celui du travail, de l'engagement syndical de Sébastien, de sa promotion (devenir ou ne pas devenir chef d'équipe?), de la vie de Nina et Charles au salon de coiffure. Ces deux « couches de vie » se projettent sur un monde plus vaste, celui des peuples, réel ou fantasmé, rempli de souvenirs historiques et de lieux communs.

L'Italie y est la patrie de la coiffure, habitée par «un peuple vif et entreprenant», et c'est, bien entendu, un Italien qui prend la place de Charles au salon de coiffure.

Impossible de lire dans ces différents univers un rapport unique, défini une fois pour toutes, une sorte d'*indexation* d'un système sur l'autre. Chacune des pièces commence à exister précisément parce que «ça joue» (il y a du jeu) entre les différents quotidiens, et que toutes ces transmissions d'écart, d'échanges, de similitudes s'inscrivent dans un langage dont on a déjà dit à la fois la précision et la mouvance.

l'onde de choc du changement

Nommer systématiquement ces «couches de réalité», comme nous sommes tentés de le faire, revient déjà à les simplifier. Or, Vinaver ne réduit pas sa démarche à un recensement des zones de vie saisies dans une stabilité apparente. Chacune des pièces commence, en fait, quand l'ordre qui semble établi entre les microcosmes, cet équilibre fragile, est soudain menacé par un événement nouveau (rarement considérable en soi) qui va pourtant déstabiliser tout un univers. Toutes les cellules patiemment élaborées sont alors traversées par une onde de choc préméditée qui va en s'amplifiant et dont les répercussions sur ce tissu vivant constituent l'enjeu de la pièce. Dans la plupart des récits, un ordre initial est menacé. Ici, les vagues concentriques pénètrent plusieurs mondes; profitant des décentrement, elles contaminent tous les terrains et suscitent autant de chocs en retour.

Parfois, l'événement est de taille et tout commence alors comme un sujet shakespearien. La mort, dans *Iphigénie Hôtel*, et la nécessité de prévoir une succession. La mort, encore, celle du fondateur de l'entreprise Ravoire et Dehaze, dans *Par-dessus bord*. Mais dans *la Demande d'emploi*, il s'agit de la perte de travail d'un cadre, son oisiveté soudaine. Dans *Nina, c'est autre chose*, la seule arrivée de l'héroïne constitue l'événement. Aucun de ces points de départ ne provoque à proprement parler de bouleversement immédiat. Ils entraînent des *petits changements* qui se répercutent alors à tous les niveaux. Tout commence lorsque groupes et individus faisant face à ces changements s'adaptent, se réorganisent, mutent. On assiste alors à la réorganisation périodique des structures de l'entreprise qui se plie aux exigences du marché (*Par-dessus bord, les Travaux et les Jours, À la renverse*) en modifiant son organigramme. En même temps, des façons de vivre se modifient, des trajectoires apparemment toutes tracées s'incurvent, les individus changent (un peu) leur vie, des couples se font et se défont. Avec des résistances, des pertes, des douleurs. Sébastien est une sorte d'exemple de cette perplexité devant le bien-fondé du changement, de cette hésitation et de cette résistance. Il a autant de difficulté à abandonner son emploi de régleur et à accepter le travail de chef d'équipe ou à supporter la présence insolite de Nina dans son univers quotidien:

«**Sébastien.** — On est bien comme ça

Charles. — Comme quoi?

Sébastien. — Comme on est

Charles. — Alors tu vas refuser

Sébastien. — Si je refuse ils risquent de me reléguer dans un poste bidon (...)»
(*Nina, c'est autre chose*, p.39.)

Le «on est bien comme on est» de Sébastien résume l'inquiétude vague que fait naître le mouvement. Pourtant, en introduisant dans son oeuvre la durée, en y inscrivant le vieillissement et l'approche de la mort, Vinaver fait du changement un



Nina, c'est autre chose de Michel Vinaver. Mise en scène de Jacques Lassalle, Petit T.E.P., 1978.

processus inévitable, pour les individus comme pour les entreprises. Dans *Par-dessus bord*, Ravoire et Dehaze, entreprise familiale sans histoires, subit une première grande mutation, modifie ses produits, son « style ». L'entreprise fait appel à des publicistes, des professionnels du *brain storming*, entre à son tour dans l'ère des multinationales. Entretemps, et pour ne prendre qu'un seul destin individuel, Alex, musicien de jazz marginal, crée une boîte qui devient à la mode, se lance avec Jiji dans le happening. Devenu le gendre de Lubin, il entre à son tour dans l'entreprise pour y créer le service *styling* et *merchandising*. Et il prononce un étrange discours :

« Mon père est mort en tombant dedans maintenant moi (...) j'entre dedans je titube je (...) tombe le gouffre (...) mais pas en chute libre ce serait monotone rebondir de paroi en paroi beaucoup plus amusant (...) l'entrée de la normalité avancez descendez on ne résiste pas à la tentation tiendrons-nous le coup? C'est la question on ne s'aventure pas dans cet au-delà où je vous vois... » (p.241).

Changer, subir, s'adapter, progresser? La question est posée aussi pour la vie biologique. Le plus grand changement (désordre) récemment mis en théâtre par Vinaver est l'étrange interview de la princesse de Bourbon-Beaugency dans *À la renverse*, qui meurt d'un cancer de la peau. Paradoxe: une prolifération implacable, inéluctable, la dévore et la tue par l'intermédiaire de la vie même et du soleil. Une cellule devenue folle (du changement?) entraîne l'individu vers l'ultime changement, celui de la mort, par sa propension malade à croître. Un ton nouveau, sans doute, dans *À la renverse*. Les entreprises se restructurent toujours, même quand des forces lointaines les condamnent. Les hommes finissent par mourir. D'avoir trop changé?

jean-pierre ryngaert
décembre 1980