

La banalité dans le désordre Entretien avec Michel Vinaver

Louise Vigeant

Number 87 (2), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25673ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vigeant, L. (1998). La banalité dans le désordre : entretien avec Michel Vinaver. *Jeu*, (87), 165–172.



LOUISE VIGEANT

La banalité dans le désordre

Entretien avec Michel Vinaver

La pièce de Michel Vinaver, *la Demande d'emploi*, qui date de 1969, a été créée à la scène par Jean-Pierre Dougnac, à Paris, en 1973, mais il aura fallu attendre jusqu'en 1998 pour qu'une troupe, le Théâtre Niveau Parking, la présente aux spectateurs québécois devenus curieux de « découvrir » un auteur pourtant joué depuis longtemps en Europe¹. Plusieurs connaissaient Michel Vinaver pour l'avoir lu (les deux tomes de son *Théâtre complet* sont parus en 1986 chez Actes Sud et ses essais sur le théâtre sont populaires chez certains pédagogues) ou pour avoir lu des articles sur ses pièces dans différentes revues ou même dans des livres consacrés à la dramaturgie contemporaine². Ils savaient donc déjà que l'on a associé son travail au courant dit du « théâtre du quotidien³ », avec celui des Kroetz, Deutsch, Lassalle et Wenzel : un théâtre « concret », « non illustratif », une sorte de néo-réalisme fondé sur le « surgissement du réel lui-même⁴ » plutôt que sur la représentation d'une idée par le biais d'un récit linéaire. Bref, un théâtre qui montre plus qu'il ne démontre.

L'écriture de Michel Vinaver fait s'entrechoquer des fragments de conversations, livrés dans une sorte d'instantanéité qui déroute, de prime abord, le spectateur. Mais celui-ci en vient à « entendre » les paroles, pourtant souvent fort usuelles, d'une toute nouvelle manière à cause justement de cette juxtaposition. L'univers des personnages se présente alors dans sa

1. *La Demande d'emploi*. Texte de Michel Vinaver. Mise en scène : Lorraine Côté ; décors, costumes et accessoires : Véronique Dumont ; éclairages : Nicolas Saint-Pierre ; climat musical : Robert Caux. Avec Matieu Gaumont (Wallace), Linda Laplante (Louise), Édith Paquet (Nathalie) et Rychard Thériault (Fage). Production du Théâtre Niveau Parking, présentée au Théâtre Périscope du 10 au 28 mars 1998.

2. Je pense en particulier à *l'Avenir du drame* de Jean-Pierre Sarrazac, paru à L'Aire théâtrale, à Lausanne, en 1981.

3. L'expression viendrait du nom que Jean-Paul Wenzel a donné à l'équipe qu'il a constituée pour la mise en espace de sa pièce *Loim d'Hagondange*, à Avignon, en 1975.

4. L'expression est de Michel Vinaver, voir Evelyne Ertel, « L'éloge du fragment. Itinéraire de Michel Vinaver », dans *Théâtre/Public*, n° 97, janvier-février 1991, p. 39.



La Demande d'emploi, de Michel Vinaver, mise en scène par Lorraine Côté et présentée au Périscope, à Québec, par le Théâtre Niveau Parking. Sur la photo : Rycharth Thériault. Photo : Louise Leblanc.

réalité de puzzle : il est constitué de morceaux distincts, qui s'imbriquent pourtant pour former un tout, une vie. Ne sommes-nous pas, en effet, tous à la fois seuls dans notre tête et en contact avec les autres, à la fois individus et membres d'une collectivité, à la fois nageant dans des mondes divers : du travail, de la famille ou encore des amis. Ce sont ces entrelacs qui intéressent Michel Vinaver, le matériau même du quotidien.

Dans *la Demande d'emploi*, le personnage principal, Fage, se retrouve devant une sorte de psychologue chargé de l'interviewer afin d'examiner s'il est le candidat idéal pour un poste de cadre dans une entreprise. Imbriquées dans ce dialogue, des paroles échangées avec sa femme ou sa fille, dans toutes sortes de circonstances, tracent les contours de sa personnalité. Notre homme a perdu son emploi et se retrouve face à lui-même et face à l'image qu'il a toujours projetée, face aussi à sa femme qui, bien sûr, est « bien prête à être patiente » et à sa fille, une jeune adulte,

élevée « à la mode ». Des conversations entre Fage et chacun de ces personnages poursuivent tout le long du spectacle. La situation est banale, bien que triste, mais surtout elle montre bien, à travers un langage obtus, le piège dans lequel bien des gens sont enfermés quand le rôle l'emporte sur l'identité.

La mise en scène de Lorraine Côté, au Périscope, a maintenu l'action à l'époque de la création de la pièce, soit au début des années soixante-dix, par le choix des meubles et des costumes qui, même peu nombreux, suffisaient à créer cette atmosphère « moderne » de certains milieux – de travail et de vie – marqués par l'air du temps et, conséquemment, très impersonnels. Cela a eu, à mon avis, le désavantage de proposer un décor qui pouvait n'avoir l'air que d'un décor démodé, peut-être tout simplement parce que la période que l'on convoquait n'était pas tout à fait assez éloignée pour qu'on se sente vraiment dans le passé ni tout à fait assez proche pour qu'on s'y installe. Je me suis surprise

à me demander si la pièce n'aurait pas eu une plus grande portée si on l'avait jouée dans une scénographie plus minimaliste, plus *hi-tech*, question de gommer la distance temporelle pour finalement ne laisser voir que la situation de vulnérabilité dans laquelle se trouve le personnage principal.

La fêlure dans la vie de ces gens – confrontés à la perte de ce qui les définit socialement – n'était perceptible qu'à travers de petits signes : un trouble soudain dans le regard de Fage, la boue au bas de son pantalon, un léger trébuchement, tout à coup, chez sa femme. Cette discrétion convenait bien au propos, qui se maintient sur la corde raide entre le paraître et l'être. Les comédiens ont réussi un jeu juste assez réaliste pour que le spectateur y croie, tout en évitant le naturalisme trop descriptif ; dans ces circonstances pouvait surgir « l'insolite » que ce réalisme postbrechtien cherche à montrer et duquel dépend l'impact de la pièce.

À l'occasion de la création de *la Demande d'emploi* à Québec, j'ai pu rencontrer Michel Vinaver invité par le Théâtre Niveau Parking.

La banalité dans le désordre, c'est mon point de départ.

Michel Vinaver

Dans la *Demande d'emploi*⁵, Wallace déclare, au moment où il interroge Fage, qu'un interviewé est comme « une toile blanche » et l'interviewer, le peintre qui « commence à ôter le blanc » ; l'acte de peindre, ou d'interviewer donc, consisterait

5. Michel Vinaver, *Théâtre complet 1 : les Coréens, les Huissiers, la Fête du cordonnier, Iphigénie Hôtel, Par-dessus bord, la Demande d'emploi*, préface de Jean-Loup Rivière, Actes Sud et L'Aire, 1986, 581 p.

à « en arriver à un sentiment global, une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent ». Ailleurs, en exergue d'*Iphigénie Hôtel*, vous citez Braque qui dit que « l'entre-deux », l'espace entre les objets sur la toile, est aussi « peint » que les objets eux-mêmes, que c'est « le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec « l'entre-deux » qui constitue le sujet. « À entendre ces références à l'art plastique, on ne peut que faire un lien avec votre écriture dramatique : est-ce que vous ne peignez pas vous aussi autant « l'entre-deux », les rapports entre les êtres humains, que les « objets », ici les personnages ?

Michel Vinaver – Ceux qui m'ont accompagné le long de ma démarche ont plutôt été des peintres que des auteurs dramatiques. J'ai trouvé, en particulier, beaucoup d'affinités avec la peinture de Jean Dubuffet, celle d'une certaine période, notamment les *Matériologies*. J'ai été passionné, chez lui, par le rapport des figures, des personnages, avec ce que j'appelle le paysage. De la même manière, dans mon théâtre, j'ai mis l'accent sur « le paysage », dont émergent des éléments qui finissent par devenir des personnages. Il n'y a pas, d'abord, des personnages, avec leurs contours, leur psychologie, leur typologie ; il y a une sorte de matériau indifférencié, ce « paysage », et peu à peu se constituent les personnages. J'ai aussi été fortement influencé par le pop-art : Rauschenberg, Oldenburg.

Peut-on parler d'hyperréalisme pour désigner votre théâtre ? Dans les années soixante-dix, on a utilisé l'expression « théâtre du quotidien » pour parler de l'apparition d'une nouvelle forme de réalisme, moins psychologique, moins explicatif que le réalisme traditionnel, disons un réalisme plutôt descriptif que démonstratif. Que pensez-vous de cette appellation ?

M. V. – Je n'y suis pas hostile, bien que cela vaille ce que valent les épithètes de façon générale. À la base de cette écriture théâtrale, il y a effectivement la vie de tous les jours, surtout la banalité de cette vie, mais en tant que recelant bien des mystères. On part de l'indifférencié, de l'inintéressant, et il s'agit de faire surgir de ce magma ce qui, progressivement, peut donner un sens à ce que l'on est, ce que l'on

fait, ce que l'on ressent. Sachant que le quotidien est le matériau de départ, l'objet terminé, lui, s'il est réussi, n'a plus rien de chaotique. Il est aussi fortement charpenté, en définitive, qu'une tragédie classique.

Ce théâtre est plus que jamais fondé sur le langage plutôt que sur l'action. La Demande d'emploi, par exemple, est une pièce fractionnée où l'on n'entend que des

MICHEL VINAVER

Michel Vinaver est né à Paris en 1927 de parents originaires de Russie. Diplômé en littérature anglaise et américaine de l'Université Wesleyan du Connecticut, il publie deux romans à la fin des années quarante, *Lataume* et *l'Objecteur*. En 1953, après avoir obtenu une licence libre de lettres à la Sorbonne et après avoir travaillé comme bibliothécaire, il accepte un poste dans la société Gillette, qui a répondu à une annonce qu'il a fait paraître : « Jeune homme parlant anglais cherche emploi. » Il restera dans l'entreprise près de trente ans, participant à la promotion de produits de grande consommation : on lui doit de connaître la lame Gillette Bleue Extra, le déodorant Right Guard et le briquet jetable Cricket ! Ses premiers textes pour le théâtre datent de ses premières années comme cadre d'entreprise : *les Coréens* (1955), pièce qui connaîtra un grand succès et qui sera mise en scène, entre autres, par Roger Planchon et Jean-Marie Serreau, *les Huissiers*, *Iphigénie Hôtel* (qui sera montée par Antoine Vitez en 1977) et *la Fête du cordonnier* (1958-1959).

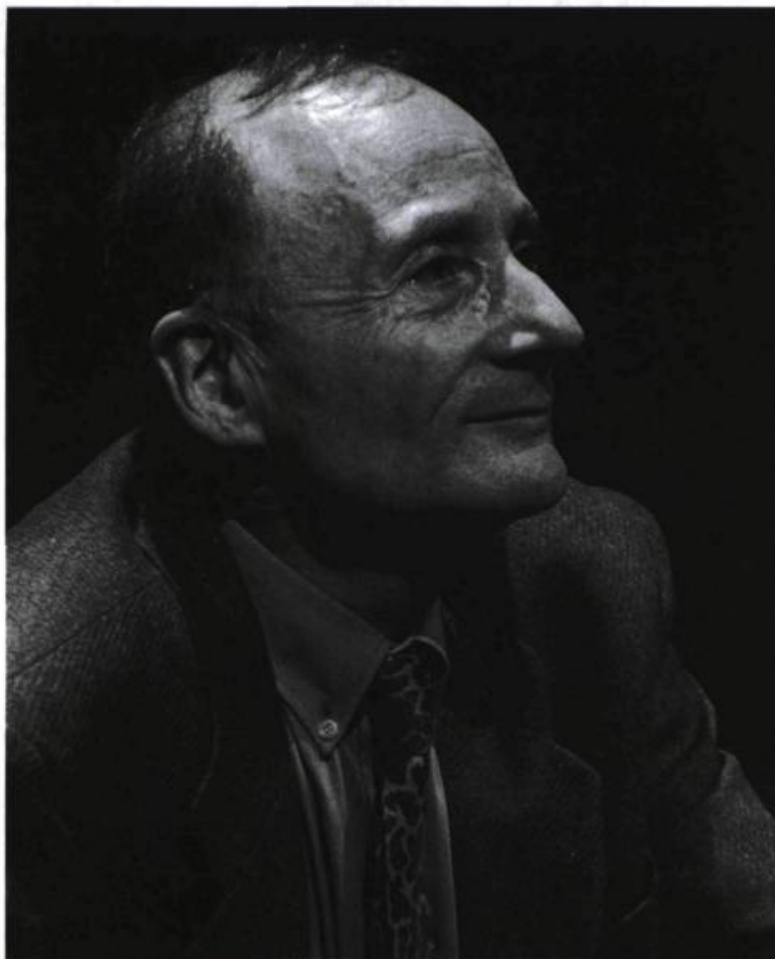
Il interrompt un silence de dix ans avec une pièce débordant les limites habituelles : avec soixante personnages, vingt-cinq lieux, sept heures de représentation, *Par-dessus bord* ne sera montée en version intégrale qu'en 1983 par Charles Joris, après avoir connu une version

abrégée signée Roger Planchon en 1973. De 1971 à 1982, il écrit *la Demande d'emploi*, *Dissident il va sans dire*, *Nina c'est autre chose*, *les Travaux et les Jours*, *À la renverse* et *l'Ordinaire*. En plus de faire quelques adaptations et traductions, il se met à la théorie quand, en 1982, il quitte Gillette et devient professeur à l'Institut d'études théâtrales à Paris. Il publiera ses *Écrits sur le théâtre* en 1982 et, sous sa direction, paraîtra *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, en 1993. En 1984, il donne au théâtre *les Voisins* et *Portrait d'une femme*. Sa dernière pièce, *King*, écrite cette année, sera créée en mars 1999 au Théâtre National de la Colline à Paris, dans une mise en scène d'Alain Françon.

C'est à Michel Vinaver que l'on doit la création de la Commission théâtrale au sein du Centre national des lettres, un organisme qui distribue des fonds aux éditeurs proposant des projets qui ne semblent pas rentables *a priori*. Cette aide à l'édition est la première vocation de la Commission, qui en a aussi une autre : désigner des bénéficiaires de bourses d'aide à l'écriture. Michel Vinaver a dirigé cet organisme paragouvernemental – qui visait à trouver quelques remèdes aux maux affligeant l'édition théâtrale –, pendant ses quatre premières années d'existence. Et il se dit, aujourd'hui, fier du travail accompli et même optimiste pour l'avenir de la dramaturgie en France.

bribes de conversations entremêlées. Ce procédé fait beaucoup penser au fonctionnement de la conscience où les sujets se bousculent sans cesse. Ici, les effets sont créés par le montage et par le rythme.

M. V. – L'action, dans ce théâtre, n'est pas ce qui manque, mais elle n'est pas centrée sur une intrigue. C'est le langage lui-même qui est actif. À la différence du théâtre tra-



Michel Vinaver.
Photo : Éric Didym.

ditionnel, où il y a une exposition, une crise et un dénouement, il y a ici une multiplicité d'actions qui s'agencent les unes aux autres. Et le langage est ce par quoi cette action se fait.

Dans cette pièce, bizarrement, le langage est rarement un véritable moyen de communication. Les personnages disent ce qu'ils croient que l'on attend d'eux, les phrases sont toutes faites, convenues ; le langage correspond à des rôles, à des types de situations. Il sert à l'individu pour se définir par rapport à l'autre, et pour se créer une image. N'est-il pas troublant de constater que sa première fonction est un échec ?

M. V. – S'il échoue en tant qu'outil de communication, le langage n'en est pas moins ce par quoi les gens existent, se constituent et évoluent. Il est la plus grande richesse que nous ayons, mais nous ne le contrôlons pas comme nous contrôlons un outil. Il est ce par quoi nous nous manifestons, ce par quoi nous aimons, ce par quoi nous nous transformons. Je crois qu'il y a dans mon écriture une exploration de ce qui, dans le langage, conduit à la découverte du rapport avec soi-même et du rapport avec autrui. Par l'effet du montage, comme vous l'évoquiez. En fait, le langage n'est plus ici un médium mais la matière même dont nous sommes faits.

On entend ce que le personnage dit : Fage, par exemple, essaie de tenir un discours très précis, celui de l'homme qui doit prouver sa compétence, qui est soutien de famille, qui aime sa femme, etc. ; mais on entend aussi le non-dit. On sent la fracture ; tout son univers est en train d'être liquidé. Sans que cela soit précisément dit, l'homme est démoli complètement, tout s'écroule au point où il finit par se dire « un déchet ». La pièce est très dure sur ce plan.

M. V. – Mais, en même temps, il se produit quelque chose dans le sens inverse : il se libère de son cadre.

Oui, entre autres parce qu'il cherche à retrouver l'étonnement qu'il envie à sa

fille. Mais il y a beaucoup de ressentiment qui nourrit des images de violence. Diriez-vous que la Demande d'emploi est caractéristique de votre œuvre ?

M. V. – Oui... mais ce n'est pas tellement moi qui peux dire cela. C'est une pièce où j'ai poussé à un point extrême l'expérience de la fragmentation chronologique et psychologique. L'enjeu était de savoir si, en montrant l'entrelacs des situations, on reste accessible et si le contact avec les personnages se maintient. Il me fallait passer par là pour arriver à montrer un réel à l'état naissant, dans l'instant même où la parole se constitue. Cette pulvérisation comportait le risque de l'opacité, mais il me semble que la représentation que j'ai vue ici ainsi que d'autres que j'ai pu voir ailleurs dans le monde montrent que, finalement, ce n'est pas un théâtre difficile. Je ne voulais pas faire un théâtre qui demande un effort intellectuel.

Nous avons vu un spectacle qui dévoile des choses d'une manière assez claire : le spectateur peut difficilement ne pas voir ce qu'on lui montre.

M. V. – Il y a sans doute, au départ, un embarras chez le spectateur, mais peu à peu celui-ci peut « habiter » la représentation, qui lui parle directement sans qu'il doive avoir une habitude particulière du théâtre. Je crois que cela est dû à ce qui rapproche ce spectacle de la musique : il est fait de répétitions et de variations. Ce couple répétition-variation se substitue à l'enchaînement des causes et des effets, plus habituel au théâtre.

Cela me faisait penser à la musique contemporaine, comme celle de Philip Glass, par exemple.

M. V. – Voilà ! Oui, je crois qu'il y a une correspondance.



La « vraie vie »

Vous mettez en scène des cadres, un certain monde des affaires que l'on voit rarement au théâtre. Or, vous avez été longtemps gestionnaire dans une grande firme, Gillette ; il est manifeste que cette expérience a alimenté votre œuvre. D'ailleurs, l'écriture dramatique a toujours été marginale, pour vous, par rapport à votre travail. Comment avez-vous combiné ces deux univers ? Étiez-vous comme votre personnage, Fage, qui dit : « Moi, je voulais entrer immédiatement dans la vraie vie » ? Le monde du travail est-il plus « vrai » que le monde de l'écriture ?

M. V. – Dans un sens, oui. Je n'ai jamais voulu être un écrivain professionnel parce que je tenais à ce que ma vie s'apparente à celle de tout le monde, avec d'autres préoccupations que celle de l'art ou de la culture. De plus, je ne voulais pas dépendre de mon travail d'écrivain pour gagner ma vie. J'ai toujours pensé que je ne devrais pas être dans la position de me demander si ce que je faisais allait plaire ou réussir. Non seulement je ne voulais pas être un écrivain professionnel, mais je ne

La Demande d'emploi, de Michel Vinaver, mise en scène par Lorraine Côté et présentée au Périscope, à Québec, par le Théâtre Niveau Parking. Sur la photo : Rychard Thériault, entouré de Matieu Gaumond, Linda Laplante et Édith Paquet. Photo : Louise Leblanc.

voulais même pas avoir un métier qui soit proche de l'écriture, par exemple être enseignant ou journaliste. Je me suis toujours reposé d'un des deux univers dans l'autre. Pouvoir passer du management au théâtre, et inversement, a toujours été un facteur de détente.

Cette expérience de la gestion vous donne un regard unique sur le monde des affaires que l'on perçoit très cruel dans la Demande d'emploi, où l'on sent bien toute la pression qui pèse sur cet homme qui, ayant perdu son poste, doit absolument se replacer. Vous avez écrit cette pièce au début des années soixante-dix, le monde des affaires est tout aussi cruel aujourd'hui, sinon plus. L'homme se définit par l'emploi qu'il occupe et on définit l'homme par son emploi. Le chômeur est souvent mal vu. Récrieriez-vous la même pièce aujourd'hui ?

M. V. – Au moment de l'écriture de *la Demande d'emploi*, l'ordinateur n'était pas encore dans tous les bureaux, la télévision n'était pas omniprésente comme aujourd'hui, mais les constantes priment sur les différences. Par exemple le besoin de l'appartenance : le sentiment d'adhérer à quelque chose, et parallèlement la hantise d'être rejeté par le groupe dont on fait partie. Cela date d'avant l'ère capitaliste ! L'homme a toujours fait « partie » de quelque chose. Le serf se définissait par rapport à son suzerain, il occupait une place bien précise. Malgré les conflits que l'on peut avoir avec l'autorité, on a le sentiment d'appartenir à un monde dont on a peur d'être exclu. Le thème de *la Demande d'emploi* a à voir avec un thème biblique, celui de l'homme chassé du paradis. Plusieurs de mes pièces sont des variations autour de ce thème qui est de tous les temps.

Professeur tout de même

Vous avez dit que vous ne vouliez pas pratiquer un métier proche de l'écriture ; toutefois, professeur, vous l'êtes devenu en 1982 à l'Institut d'études théâtrales.

M. V. – Voici comment cela est arrivé ! J'ai été cometteur en scène, avec Alain Françon, d'une de mes pièces. Or, pour arriver à me positionner par rapport à une pièce que j'avais moi-même écrite, il a fallu que je fasse une démarche de mise à distance. Cela a été compliqué : je devais faire comme si je découvrais un texte dont j'ignorais tout alors que j'en étais l'auteur ! À cette époque, il s'est trouvé par hasard que Bernard Dort, qui enseignait à l'Institut, m'a proposé de le remplacer pendant un an. J'ai accepté à cause de ce que j'avais appris de cette expérience, en me disant que j'allais essayer de faire la même chose avec d'autres textes. J'ai développé ainsi une technique d'appréhension du texte de théâtre.

Et vous êtes resté à l'Institut sept ans !

M. V. – Oui ! Bernard Dort ne revenait pas, d'année en année. J'ai donc continué, et cela m'a intéressé au point où, ensuite, je suis devenu titulaire. Et cela m'a passionné. Quand j'ai quitté cet enseignement, j'ai poursuivi la démarche sur le plan éditorial avec la collection « Répliques » chez Actes Sud, où les appareils pédagogiques accompagnant les textes suivent ma méthode.

Je me suis personnellement beaucoup intéressée à votre méthode que l'on peut voir à l'œuvre dans votre livre Écritures dramatiques⁶. Les applications y sont fascinantes, elles permettent de suivre le

6. Michel Vinaver [sous la direction de], *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 923 p.

texte mot à mot à travers l'analyse de fragments, qui apparaît rapidement révélatrice pour l'ensemble du texte. Dans cet ouvrage, vous faites une distinction fort utile entre ce que vous appelez une « pièce-machine » et une « pièce-paysage ». Comment vous sont venues ces images ?

M. V. – Je crois que cela m'est venu lorsque j'ai fait la traduction des *Estivants* de Maxime Gorki. Je me suis interrogé sur le fonctionnement de cette pièce qui n'a pas d'intrigue. Il n'y a pas ce que l'on peut appeler une « machine » à l'œuvre, un engrenage qui fait qu'un événement en provoque un autre. Il s'agit plutôt d'une juxtaposition de situations et, pourtant, cela marche et intéresse ! Cela m'a renvoyé à ma propre manière de travailler. Et j'ai compris que cela fonctionne ainsi partiellement dans le théâtre de Shakespeare, mais pas dans le théâtre antique ni dans le théâtre français classique. Peu à peu s'est imposée cette scission, non pas vraiment entre deux types de théâtre mais entre deux pôles. Certaines pièces sont manifestement proches de l'un ou l'autre pôle alors que d'autres participent des deux, elles sont à la fois « paysage » et « machine ».

Diriez-vous que votre écriture, comme plusieurs écritures contemporaines, correspond à la « pièce-paysage » et que ce pôle convient à notre époque ?

M. V. – Oui, je pense qu'il y a une tendance forte vers la pièce-paysage qui s'explique par la crise de la causalité d'une façon générale, la crise de ce qui est le fondement de la rationalité. Cette crise de la causalité se vérifie dans tous les domaines scientifiques et artistiques. Notamment, au théâtre, à la charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, le passage s'est fait par des auteurs comme Strindberg et Tchekhov.

Vous avez déjà utilisé l'expression « pessimisme instrumental » pour parler du théâtre de Bertolt Brecht, ce théâtre épique qui posait des questions, essayait de dévoiler les causes des situations dans lesquelles l'homme se trouvait afin de donner des pistes pour améliorer son sort. Aujourd'hui, il y a du pessimisme, mais il n'est même plus « instrumental » ; est-ce là une forme de démission ? Auparavant, le théâtre pouvait poser des questions et proposer des réponses. Maintenant, il ne ferait que laisser advenir les questions. Cela explique peut-être le désarroi dans lequel se trouve parfois le spectateur.

M. V. – Au cégep François-Xavier-Garneau, où l'on m'a invité à discuter de la *Demande d'emploi* devant une centaine d'étudiants, une jeune fille m'a demandé si Nathalie était enceinte ou non. Quand je lui ai répondu que je ne le savais pas, elle était estomaquée. « Comment, vous ne savez pas ! Vous êtes l'auteur ! » m'a-t-elle dit, et encore : « Si on écrit du théâtre, c'est justement pour savoir. » On sentait qu'elle était troublée par un auteur qui venait là – événement tout de même assez rare – et qui lui disait : « Je ne sais pas » à propos d'une pièce qu'il avait écrite. C'était pour elle inimaginable. On constate que les spectateurs ont des attentes à l'endroit du théâtre. Cela m'a beaucoup touché qu'elle intervienne en me disant que je ne pouvais pas ne pas savoir puisque j'étais l'auteur. **J**