

Les travaux et les jours
De Michel Vinaver
Mise en scène Robert Cantarella

« Je serais mieux dans ma peau si j'étais peintre. Je partirais alors de ce qu'il y a de plus indifférencié dans les matières, les formes, les tonalités, les rythmes... C'est du reste avec des peintres, plus qu'avec d'autres écrivains, que je me crée des relations de compagnonnage. » (in *Ecrits sur le théâtre I* p124)

Et pourtant depuis plus d'un demi siècle, Michel Vinaver écrit.

Il écrit pour « essayer de donner consistance au monde et à (lui) dedans » pour essayer de « raccorder des choses avec l'espoir que cela donnera naissance sinon à un sens du moins à des bouts de sens d'une façon discontinue et plurielle ».

Et il n'écrit (excepté ses deux premiers romans) que des textes théâtraux.

Plusieurs raisons à cela :

- l'écriture théâtrale « n'exige pas au départ le lié, peut n'être rien d'autre que des répliques banales jetées dans le désordre et la discontinuité »
- « *dans l'écriture théâtrale, ce sont d'autres que (lui) qui parlent ; des points de vue différents entrent en tension par la voix des personnages* »
- surtout « la parole théâtrale ne décrit pas, ne commente pas mais **agit** » : fascination de Vinaver devant ce « surgissement quasi magique du présent » à chaque réplique nouvelle.

Reste que concilier l'écriture théâtrale et l'engagement à plein temps dans une entreprise soumise aux lois d'une concurrence mondiale (Vinaver a été PDG des usines Gillette) ne va pas de soi. Pendant 10 ans Vinaver arrête d'écrire « je me demandais si je n'étais pas cuit » avoue-t-il. C'est en mettant en scène, de façon réflexive, sa difficulté à réconcilier les deux faces de Janus (le personnage de Passemar dans *Par dessus-bord* est à la fois cadre et auteur dramatique) qu'il sort de l'impasse et retrouve sa dynamique créatrice.

Dès lors, l'entreprise deviendra le champ privilégié de la plupart de ses pièces (*La demande d'emploi, Les Travaux et les jours, A la renverse...*). Il lui apparaît que le monde de l'entreprise, lieu par excellence des conflits et des tensions, est un lieu éminemment théâtral. « *je pense qu'il y a là un champ qui pourrait être aussi riche pour l'écriture que l'a été celui de la politique des Princes à l'époque de Shakespeare.... C'est de plus en plus par l'économie et non plus comme autrefois par le divin, ou même par le social qui continue à se désagréger, que les gens tissent leur lien au monde...* (Ecrits sur le théâtre p 286)

Parler de la relation de l'homme au travail (cf le titre de la pièce *Les Travaux et les jours* emprunté à Hésiode et la citation en exergue « *C'est par leurs travaux que les hommes sont riches en troupeaux et en or ; rien qu'en travaillant ils deviennent mille fois plus chers aux Immortels* ») permet à Vinaver d'être au plus près d'une juste évocation de la condition humaine au 20^{ème} siècle.

Pour autant son théâtre ne se réduit pas au néo-naturalisme de ce qu'on a appelé «le théâtre du quotidien». Si Vinaver prend «le parti» des hommes comme Ponge prenait le parti

des « choses » c'est aussi comme le poète « **compte tenu des mots** ». Tout son théâtre est fondé sur la confiance et l'importance qu'il accorde aux mots.

Conscient du retard qu'a pris le théâtre - au regard de la peinture abstraite, de la musique contemporaine du roman et de la poésie - en n'ayant pas encore rompu avec les formes traditionnelles de représentation du réel, Vinaver va tenter un renouvellement de l'écriture dramatique en prenant précisément pour matière première le langage.

Rare auteur contemporain (depuis Brecht et Artaud) à être en même temps théoricien, il a lui-même analysé très précisément, notamment dans ses *Ecrits sur le théâtre*, la singularité de sa démarche dramaturgique : sans dogmatisme aucun mais de façon fragmentaire et ludique (auto-interrogatoire ; abécédaire : notions classées alphabétiquement de A à H).

Proposons donc quelques entrées, libres déambulations, à travers ce nouveau paysage dramaturgique.

I De la contemporanéité

Dans chacune de ses pièces, l'action est contemporaine du moment de l'écriture.

1977 : époque de mutation ; les petites entreprises sont menacées d'être englouties par des multinationales : dans *Les Travaux et les jours* la petite entreprise familiale Cosson est sur le point d'être rachetée par la grande entreprise Beaumoulin. L'introduction de l'informatique va entraîner des suppressions ou des redéfinitions d'emploi (puisque les ordinateurs vont remplacer les employés pour répondre aux réclamations des clients.)

Bouleversement « des fonctions, des relations des êtres entre eux et à leur travail ».

II De l'entrelacs des sphères privées et professionnelles

Porosité totale entre les sphères privées et professionnelles.

Dès les deux premières répliques, où l'on entre comme par effraction dans le bureau du service après-vente de l'entreprise Cosson, le jargon professionnel autant que la parole intime s'accordent pour nous donner à entendre le bruit du monde. Les employées s'occupent de leurs clients au bout du fil sans perdre le fil de leurs conversations privées.(cf partie VI)

Dans une chronique s'étalant sur plusieurs mois la pièce « *explore le territoire de l'entreprise autant que le territoire amoureux* ». L'un et l'autre obéissent à la même logique « d'admission et de rejet » (*Ecrits* II p 60) : être aimé/ou pas

être licencié/ ou pas

« *Les relations de travail sont motrices de l'action ; elles mettent en tension le tissu interpersonnelles... Il s'agit de relations des gens entre eux dans le milieu de travail* » et « *l'enchevêtrement de ces deux types de relation est propice à toutes les précipitations passionnelles, émotionnelles, fantasmatiques* ». (*idem*)

Vinaver a en effet montré que se jouait quelque chose de l'intime dans les relations *de* travail et *au* travail. Il y a comme un *transfert* de l'entreprise sur l'intime et de l'intime sur l'entreprise. Ce que disent les personnages (employés, clientes) à propos des machines (des moulins à café en l'occurrence) s'appliquent à leur histoire personnelle (cf VI).

Clients comme employés entretiennent avec Cosson selon les termes de M.Vinaver une « mystique », « un lien affectif », « un réseau de sentiments », « une fidélité » : Guillermo, l'ouvrier amoureux des moulins, collectionne des vieux modèles Cosson ; Jaudouard, le chef

de service s'enorgueillit de conserver « le style de la maison » ; Anne fait tellement corps avec la maison qu'elle en intègre le discours et les phrases toutes faites «il veulent élargir son expérience » dit-elle à Nicole à propos d'un cadre supérieur : Célidon.

Cette fidélité sera d'ailleurs mal récompensée puisque le service après-vente qui a refusé la grève sera le premier service victime du plan d'économie. Les employés se trouvent à la fois « broyés par un système et en complète communion avec lui ».

Ce tissage de la sphère intime et de la sphère professionnelle est tout à fait novateur et particulièrement audacieux (même Brecht n'avait pas osé à ce point représenter des personnages en train de travailler) mais l'est plus encore le traitement formel qui en est fait.

III De la banalité à la réécriture des mythes

Employés de bureau, chef de service, les personnages vinavériens n'ont rien d'héroïque. Figures ordinaires, ils ne se singularisent ni par leur caractère, ni par leur langage ni par les situations qu'ils vivent.

Les pièces de Vinaver se situent dans l'ici-maintenant de la banalité. La banalité est précisément la matrice essentielle de ses pièces.

«La banalité dans le désordre, c'est mon point de départ, toujours, il ne peut y en avoir d'autre»(Ecrits)

« Plus une chose est au départ plate, plus elle m'intéresse... car sa platitude appelle l'accident, l'aspérité... Le banal c'est ce qui n'est pas encore constitué... c'est ce dont on peut partir, de quoi quelque chose peut émerger, c'est la condition d'un surgissement » (Ecrits)

Le banal, pour peu qu'on pose sur lui un regard neuf éveille la curiosité, la surprise, l'émerveillement.

Vinaver fait sienne cette phrase du peintre Dubuffet : *« La chaussée la plus dénuée de tout accident et de toute particularité, n'importe quel plancher sale ou terre nue poussiéreuse auxquels nul n'aurait l'idée de porter son regard, sont pour moi nappes d'ivresse et de jubilation ».*

Comme les poètes surréalistes, Vinaver veut donner à l'ordinaire la chance de devenir extraordinaire. Dans *Les Travaux et les jours* il redonne dignité à la trivialité du moulin.

Il y a chez lui le désir de prendre en compte la totalité du réel : de l'infiniment petit (le moulin) à l'infiniment grand (la condition humaine).

Dès lors la hiérarchisation des thèmes devient inopérante : les histoires d'amour de Nicole importent autant que ses revendications syndicalistes. L'intime et le travail sont mises sur le même plan et deviennent des épopées.

En effet de même qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les thèmes, il n'y a pas de hiérarchie entre la trivialité du quotidien et les mythes. Vinaver à cet égard parle de « **navette mythique** ». Il y a pour lui un « va-et-vient entre le quotidien, l'actualité et le mythique ».

Comme Shakespeare, il convoque à la fois le présent et l'éternité.

Ce que Vitez dit à propos de *La Mouette* de Tchekhov garde toute sa pertinence pour le théâtre de Vinaver :

« Les tragédies ont lieu dans la cuisine (ou dans les bureaux !!!). Les grandes et les petites actions permutent sans cesse, il n'y a pas de noblesse de styles ; les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous mais en nous. Nous portons au cœur de nos actions les plus banales toute la tragédie du monde. »

Le collage des trois citations en exergue, l'une empruntée à André Giraud, ministre de l'industrie en 1979, l'autre à La quête del Saint Graal et enfin à Hésiode est tout à fait emblématique de sa démarche et alerte clairement le lecteur sur la présence du mythique au delà de l'anecdotique et du sociologique.

Relisons la première didascalie concernant le lieu « Un espace de bureau ouvert, équipé de cloisons métalliques. Mobilier **métallique** en équerre... Un établi **métallique**... Mobilier **métallique** standard... ». Difficile de ne pas voir que derrière l'apparent réalisme de la description s'inscrit très probablement une référence à **l'âge de fer** (les dieux ont puni les hommes en les condamnant au travail explique Hésiode).

NB : Le théâtre de Vinaver est du reste un épais palimpseste : les matrices littéraires (Shakespeare, Labiche, T.S Eliot, Homère... : *Par dessus-bord* par exemple est construit sur le modèle de *Illiade*...) y sont aussi largement présentes que les matériaux empruntés au réel contemporain.

« La vision hésiodique du monde déjà présente dans Iphigénie Hôtel, irrigue *Les Travaux et les jours* » écrit d'ailleurs Vinaver.

De fait tous les personnages de la pièce sont en quête d'un **âge d'or** perdu. Tous (comme c'est souvent le cas en période de crise) se réfèrent à des temps meilleurs.

La quête (cf la référence au mythe du Graal en exergue) n'est pas celle d'un temps où l'homme sans travailler pouvait cueillir « des fruits savoureux » mais celle d'un temps où l'entreprise Cosson fonctionnait mieux. Les nouveaux patrons ne sont pas à la hauteur des anciens et c'est pourquoi une sorte de généalogie divine est reconstituée avec nostalgie par les personnages ! (Martial fils de M. Louis ; M. Albert, fils de M. Martial ; M. Pierre fils de M. Albert) mais il n'y aura pas de 6^{ème} génération. M. Nicolas ne prendra pas la succession de son père : (cf Hésiode « Le père ne ressemblera plus à ses fils ni les fils à leur père »). M. Bataille, un cadre supérieur venu de chez Beaumoulin est nommé PDG.

Les chefs de service eux-mêmes ne sont plus ce qu'ils étaient « M. Benin était **infiniment** plus **humain** » dit Nicole à Anne dans le mouvement UN. (réplique 87)

La référence aux mythes (antiques ou judéo-chrétiens) si elle sert de point de repère aux lecteurs (qui retrouvent ainsi de façon fragmentaire des éléments d'une culture commune) peut aussi se charger d'humour et d'ironie : en ces temps déçus, Anne croque une pomme ! (comme nous l'indique malicieusement la didascalie dans le premier mouvement) tandis que Cécile (secrétaire de direction qu'on ne voit pas mais dont Anne parle beaucoup) passe ses vacances d'été à gratter les colonnes du Parthénon (comme le rapporte Anne dans le sixième mouvement) :

D'ailleurs c'est **l'ironie** qui « autorise les connexions qui s'opèrent entre l'actualité et les mythes », qui permet de les réactualiser sans craindre de les dégrader (les chœurs des huissiers dans la pièce du même nom, sont par exemple une forme dégradée des chœurs antiques).

IV De l'ironie au politique

1/L'ironie ne s'exerce jamais contre les personnages. Il n'y a pas de dimension satirique dans le théâtre de Vinaver. L'ironie pourtant est « constitutive » à son théâtre.

Elle se définit par la notion de **décalage** entre ce qu'on attend et ce qui se produit. »Le décalage est le principe même de la dramaturgie vinavérienne. Le décalage est partout « dans la matérialité du texte et dans les contenus ; dans le moléculaire et dans les grands ensembles ».

Au niveau moléculaire, l'ironie est consubstantielle à l'écriture ; ce peut être « les trous, les pannes dans le dialogue, les court-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de signification d'une réplique à l'autre... » les attelages de mots abstraits et concrets, de mots triviaux et nobles (cf VI)

Dans le premier mouvement, par exemple la réplique d'Yvette « Corps et âme le corps aussi bien que l'âme » non seulement établit un écart par rapport à la réplique précédente énoncée par Anne : « Nicole n'arrête pas de lui montrer Monsieur Jaudouard faut qu'elle s'imprègne ça se fait pas en un mois » mais introduit une expression consacrée (par la religion, par la philosophie..) qui est en décalage par rapport au niveau de langue et de culture d'Yvette. Décalage du reste confirmé par sa réplique suivante « Un très vieux pharmacien me l'a dit » comme s'il s'agissait de la recette d'un élixir d'amour.!!

Autre exemple : à la fin du mouvement deux la réplique de Nicole introduit un nouveau décalage par le détournement d'une autre expression consacré :

« En tout cas moi je te dis que je n'en ferai pas une maladie peut-être un suicide mais pas une maladie » !!

Au niveau des personnages et de la fable on peut observer pareil décalage : tant au niveau professionnel que sentimental tout se passe à l'inverse de ce qu'imagine et prévoit Anne. Nicole pour sa part affirme haut et fort dans le mouvement un « Non je ne supporterai pas » (à propos de la liaison de Guillermo avec Yvette). Or à la fin de la pièce ils partent tous les trois vivre ensemble !!

2/Ces **décalages ironiques** provoquent évidemment des effets **comiques**. Vinaver du reste aime à ce qu'on donne un traitement burlesque et même farcesque à ses pièces.

« Ce qui retient mes pièces (**je le regrette**) d'acquérir le statut de farces, c'est l'oscillation, sans doute de la parole tout au long de cet axe qui va du décalage lourd au décalage léger et vice-versa. La farce ne trouve pas le temps de s'installer. » écrit-il.

(Il le regrette car pour lui « *entre le monde et l'homme et entre l'homme et le monde, le courant passe si mal que c'en est comique* ». (Ecrits p 61 tome2))

La référence à Aristophane revient d'ailleurs souvent quand il parle de ses pièces et notamment de *Par dessus-bord*.

Dans le mouvement DEUX de *Les Travaux et les Jours* il y a une telle surenchère dans l'évocation d'événements tragiques ou dramatiques, (condamnation à mort, chute de cheval, écrasement contre un rocher, corps amputés comme si ils avaient été « concassés » par une machine cf la réplique d'Yvette à propos d'un moulin « il ne broie plus il concasse ») que le rire l'emporte sur la compassion.

3/Les décalages ironiques ont aussi indirectement une **dimension politique** : suscitant une étrangeté permettant de mettre à distance ce qui est attendu, ce qui pour le spectateur va de soi, ils donnent à voir « tout ce qui est mystifiant dans notre rapport au monde ». **Distanciation** brechtienne ? Oui sauf que pour Vinaver il n'y a dénonciation d'aucune opinion ou idée. Il

n'y a pas désir de heurter frontalement ni désir d'adopter une démarche didactique. On est « en deçà de toute épreuve de force entre des idéologies différentes ». La vision un peu manichéenne du monde qu'avait Brecht lui semble dépassée. Pour lui la distanciation est beaucoup plus intériorisée. Elle est dans l'écriture même. L'ébranlement des idées reçues, des comportements stéréotypés est opéré au niveau moléculaire par les connexions formelle et d'une manière générale par le travail textuel.

V D'une discontinuité à l'autre

La démarche de Vinaver, si l'on schématise, peut se décomposer en deux temps :

1/ L'auteur part du discontinu

Compte tenu de la **fragmentation** du réel qui caractérise notre époque, Vinaver ne veut pas faire un théâtre qui artificiellement procéderait comme auparavant par enchaînement continu de cause à effet. Le choix d'une écriture discontinue apparaît bien comme une forme-sens.

« Au départ, rien n'existe avant d'écrire » précise Vinaver qui entend partir « du magma, de l'indifférencié ». « Je n'ai pas encore de personnages, pas d'intrigue... juste quelques mots jetés aléatoirement sur le papier, des répliques peu ou prou connectées, ou fragments de répliques » des bribes de conversations éparses prélevées vraisemblablement dans le réel et présentant en elles-mêmes peu d'intérêt (dans *Les Travaux et les jours* par exemple la matière première ce sont les conversations de bureau).

A la lettre C de son abécédaire (*Ecrits 1 p 130*) voici ce qu'il écrit : **CONSTRUCTION** « Au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. Mais aussitôt l'écriture de la pièce commencée, il y a une poussée vers le sens, une poussée vers la constitution de situations, de thèmes, de personnages. A partir d'un noyau indéterminé issu de l'explosion initiale, la pièce n'arrête pas de se construire. A la fin, si elle est réussie ; elle se présente comme un objet aussi rigoureusement construit que s'il y avait eu un plan préalable. »

2/.....pour parvenir à un continuum

Par quelle alchimie passe-t-il donc du magma à la constitution de l'œuvre, de la discontinuité à la continuité, de l'informe à la forme ?

Le surgissement du sens est affaire « de **montage** » (cf le cinéma) : Les répliques en elles-mêmes ne font pas nécessairement sens. C'est « leur collage » leur « frottement » leurs connexions sémantiques et sonores qui produisent l'**unité** et la **pertinence** du **ruban sémantique**.

Ainsi une continuité de la matière verbale se constitue t-elle à partir d'éléments au départ discontinus. Et cette continuité verbale sera d'autant plus dense que les connexions seront plus nombreuses.

Le théâtre de Vinaver ne se mesure pas à l'aune des critères traditionnels (intérêt des thèmes, des situations, des personnages, de l'action, du suspens) mais à l'aune d'une écriture en constante tension poétique.

Dès lors qu'on est attentif au maillage très serré des répliques aux chaînes paradigmatiques qui s'y constituent, peu à peu pour reprendre l'expression de Vinaver « tout se met à **clignoter** » : se révèle ainsi la **dimension poétique** de son théâtre. Celui-ci échappe au principe de causalité : de ce fait l'ordre de la succession inhérente au principe de causalité fait place au principe poétique de **répétition/variation**.

La modernité de cette écriture théâtrale qui essaie notamment de suggérer une simultanéité de la parole (simultanéité qu'on trouve naturellement dans la peinture abstraite : Picasso par exemple peignant à la fois le profil et la face d'un visage) induit un lecteur actif, soucieux de mettre en perspective les répliques, attentif à tout ce qui se joue dans « l'**entre-deux** » pour reprendre une expression que Vinaver utilise à propos de Tchekhov « *Le théâtre de Tchekhov me paraît être le premier à concentrer l'intérêt sur l'entre-deux* » et qu'il emprunte au peintre Georges Braque qui parle de sa peinture en ces termes : « *Ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi. Cet entre-deux me paraît un élément aussi capital que ce qu'on appelle l'objet. C'est justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'entre-deux qui constitue l'objet* »

Vinaver lui-même écrit « *Les émotions dont la pièce est porteuse surgissent des correspondances entre tel et tel élément, plutôt que de tel élément particulier. Les émotions surgissent de « l'entre-deux », donc du rythme* ». (cf lecture au ralenti en VI)

Etre aux aguets donc pour saisir ce qui surgit dans ces espaces « comme dans les toiles de Cézanne où les blancs non peints font partie du tableau », dans cette langue elliptique où aucun mot n'est en trop.

Etre confiant pour accepter de s'embarquer avec l'auteur et se laisser dérouter par l'inattendu. Etre patient pour recomposer, assembler les morceaux du **puzzle**, constituer avec l'auteur ce qui n'est pas encore constitué.

Que ce soit au niveau moléculaire (où les répliques ne bouclent pas ensemble, où on a souvent des changements d'aiguillage : dans le mouvement UN par exemple en R48 Jaudouard sur un même sujet (à propos de l'email) parle de Nicole à Anne puis dans une même émission de voix s'adresse à Yvette comme s'il était dans un espace-temps différent)) ou au niveau des grands ensembles, **le lecteur doit accepter de ne pas comprendre tout de suite**.

Peu à peu les situations, les enjeux s'éclaircissent. Peu à peu comme le dit Vinaver dans la présentation qu'il fait de sa pièce « *On s'aperçoit qu'une **histoire** s'est racontée* » : le service après-vente est déstructuré ; Nicole est licenciée ; Anne change de service ; Yvette la plus jeune et la moins expérimentée est la seule à rester ; côté cœur Nicole, Yvette et Guillermo s'inventent un oasis : ils vont vivre tous les trois ensemble. Quant à Anne, elle entretient une relation privilégiée avec Jaudouard.

De micro actions en micro actions, « *toute la pièce est une poussée vers la **figuration*** ».

Les Travaux et les jours, de ce point de vue sont autant une pièce Machine qu'une pièce Paysage (cf VI)

De la même façon ce n'est pas parce que les personnages n'ont pas droit à « un portrait en pied » comme le dit Jean-pierre Ryngaert, ce n'est pas parce qu'ils sont toujours saisis dans un ensemble, dans une collectivité, que leur présence singulière est négligée. Peu à peu, leurs sensibilités (les trois femmes sont très différentes : Nicole -30ans- est toujours dans l'opposition et la revendication ; Anne -40 ans- est plutôt dans la négociation et Yvette -20 ans- dans la séduction. Pourtant - et c'est ce qui est assez beau- leur camaraderie n'en pâtit pas.), leur passé (cf le père de Guillermo tué pour ses idées...), leurs parcours (Guillermo évolue : en retrait au début de la pièce, il affiche de plus en plus haut ses opinions...), leurs affects, bref, leurs singularités s'imposent.

Se faisant comme le souligne JP Ryngaert, les personnages contribuent, dans la permanence d'une parole qui s'affirme en toute indépendance, et qui déborde du cadre étroit de la fable, à tisser l'unité de la pièce. « *Leur véritable lien avec notre monde est d'ordre biologique* », poursuit-il, « *les personnages occupent des fonctions bien identifiées à l'intérieur du tissu vivant qu'est la pièce. Ce que leur agitation donne à voir et à entendre, c'est le formidable dynamisme de cellules qui parlent, qui changent de places (de postes) dont les intérêts s'imbriquent les uns dans les autres et qui finissent par disparaître. Le rêve de Vinaver est de saisir la vie au moment où elle advient...* » et de la façon dont elle advient, pourrait-on ajouter.

« *Le saut à côté le met en plein dedans* » comme l'écrivait en effet Vinaver à propos du personnage central de son deuxième roman *L'Objecteur* : son refus du psychologique, son refus de partir d'une réalité donnée d'avance, son désir de partir du discontinu, aboutissent au bout du compte à un théâtre d'un réalisme profondément humain :

« *Le réalisme ? c'est peut-être ce à quoi mon écriture théâtrale aboutit. Car il n'est pas exclu que celle-ci colle de très près à la réalité de la conversation humaine dans le quotidien. Cette conversation, la nôtre, si on l'écoute attentivement, est avant tout **discontinue**, faite de fragments réfractaires.* » (in *Ecrits II* p 124), .

Il n'est pas rare en effet que dans la vie les conversations soient croisées, court-circuitées, et qu'il nous faille remettre dans l'ordre des informations données pêle-mêle, sans hiérarchie...

Mais ce réalisme n'est pas un point de départ (nul désir de reproduction d'un réel qui serait donné d'avance. Vinaver n'écrit pas pour imiter mais pour découvrir) il est « *le résultat d'un processus* » créateur.

Observons à présent ce processus de plus près par la « lecture au ralenti » du début du mouvement UN.

VI De « la lecture au ralenti »

Non seulement Vinaver a produit beaucoup de textes théoriques mais il a mis au point une méthode d'analyse de textes théâtraux valable aussi bien pour les textes classiques que pour les textes contemporains. (cf *Ecritures dramatiques* chez Babel + collection Répliques chez Acte Sud). Sa méthode se fonde sur plusieurs postulats :

1/ Le texte de théâtre doit être appréhendé dans sa spécificité : à la fois objet littéraire et objet théâtral, l'analyse qui en est faite doit être autant dramaturgique que textuelle.

2/ « *L'analyse d'un petit échantillon de texte prélève dans le tissu de l'œuvre (le prélèvement peut aller de quelques répliques à une ou deux scènes), permet pour l'essentiel de déterminer le mode de fonctionnement de l'ensemble de la pièce, fournit toutes les clefs nécessaires à la compréhension de l'œuvre dans sa totalité.*».

3/ **La parole est action** (surtout dans son théâtre où les « mots ne sont pas le véhicule d'idées et de sentiments, où ils ne sont pas le moyen pour l'action de progresser, où **ils sont l'action** »).

NB : Vinaver distingue les pièces **Machines** (où l'avancement se fait par d'éléments discontinus) et les pièces **Paysages** (qui procèdent par juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent). Le plus souvent les pièces ont un statut mixte.

« *Le théâtre où il se passe quelque chose est celui où la **parole agit**.* » écrit-il.

Qu'est-ce qu'une parole agissante ? C'est celle qui « déclenche des pulsions, des désirs, des envies... » c'est celle qui fait passer d'une situation à l'autre, d'un état à l'autre.

Or la lecture que Vinaver appelle «**au ralenti**» permet de déplier minutieusement le texte afin de repérer d'une réplique à l'autre les **micro actions produites par la parole**.

- à travers notamment l'identification de figures comme l'attaque, la défense, la riposte, le mouvement vers, l'esquive qui constituent sur plusieurs répliques des figures de duel, de duo, d'interrogatoire ou de chœur.
- à travers l'identification des types d'enchaînement entre les répliques (bouclage, non bouclage, effet-miroir, répétition-variation, fulgurance..)

Sans prétendre à l'exhaustivité lisons au ralenti un fragment de la pièce : le début du mouvement UN de la réplique 1 à 25

1/ Analyse des 3 premiers segments

1^{er} segment : R1 à R11

R1 : Début in medias res pour le moins abrupt.

Voir la définition que donne justement Vinaver du mot ABRUPT : « Impossible de ne pas être abrupt dans les démarrages. Il ne peut pas y avoir d'exposition. La naissance d'une pièce c'est comme une petite explosion atomique. Les mots partent un peu dans n'importe quel sens. C'est que justement au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. »

R1/R2 : Non bouclage entre les deux répliques (aucun rapport de sens ni de forme)

Collage de deux thématiques différentes: Nicole parle d'un objet avec neutralité (si l'on excepte la modalité contenue dans l'adverbe « déjà ») et de façon impersonnelle « ON ». Yvette parle d'elle-même en utilisant une expression modalisée et hyperbolique. « j'ai cru mourir »

Liaison en revanche par les phonèmes : allitération en M : Moteur/ Mourir qui se poursuit en R3 avec Modèle.

R3 :

La situation de communication en R1 se précise : Nicole s'adresse probablement à une cliente. La neutralité repérée est celle qui est de mise dans un contexte professionnel.

R4 :

Entrelacs d'une thématique professionnelle et privée puisque Yvette (qui semble répondre à une question qui lui aurait été posée) continue à parler d'elle-même. Contraste des registres : hyperexpressivité d'Yvette // neutralité de Nicole.

Énoncé oxymorique « c'est moche d'être belle » commenté par le « c'est pareil » qui introduit peut-être une égalité entre les deux éléments de la phrase : belle comme moche on a des ennuis et qui surtout joue de la double acception de l'adjectif « moche » pris au sens esthétique et au sens moral (=mauvais)

R5 :

Nouvel interlocuteur qui introduit apparemment un nouveau thème. Ce thème toutefois entre en connexion avec le premier (moteur/entrailles) et avec le deuxième par la possible conjointure syntaxique. « Si je me défends ça lui arrache les entrailles.. » = Feuilletage sémantique.

R6 :

Répétition-variation de R1 : « Trois fois qu'on lui a changé le moteur » avec antéposition emphatique de l'information numérale.

R6/R7:

L'absence de ponctuation permet là encore un effet de sens lié au télescopage entre deux énoncés apparemment sans rapport : « la première fois il y 7 ans » semble en dénominateur commun avec « moteur » et avec « amoureuse ».

R7/8/9 :

Bouclage ! Seul moment dans le segment où il y a bouclage sur plusieurs répliques. Signal probable d'un temps fort : des informations sont données ; quelque chose d'important semble se dire.

Le bouclage fonctionne d'ailleurs aussi bien au niveau sémantique que phonétique : Ces 3 répliques sont saturées par les sons vocaliques et le OUI d'Yvette est comme disséminé dans l'ensemble des énoncés.

Le bouclage toutefois ne ferme pas le sens qui reste ouvert au moins à deux possibilités : le OUI renvoie à la personne encore non identifiée dont parle Anne mais peut aussi se lire comme l'aveu que fait Yvette à Anne du sentiment amoureux qu'elle nourrit à l'égard de Guillermo.

R10 : Fonction référentielle : simple information donnée à Yvette à propos de la personne amoureuse de Guillermo ou fonction conative : sorte d'avertissement que Nicole donne à Yvette (en étant amoureuse de Guillermo tu mets les pieds dans une histoire compliquée) ?

Segment R 11 à R 22 :

R11

Nouvel interlocuteur. Non bouclage. Thématique du travail s'inscrit toutefois dans le même champ que R1 / R3/ R6

Ière didascalie qui semble marquer (physiquement) un mouvement-vers : Jaudouard/Yvette « se penche sur » même si le contenu de la réplique sonne comme un reproche : le corps et les mots disent peut-être simultanément deux choses différentes à la fois.

Reprise quasi anaphorique « Chez Beaumoulin... »//« Chez Mixwell » (l'ajout d'un subordonnant « qu'on » introduit un rythme d'alexandrin). La réplique se présente comme une ritournelle. Musicalité obtenue également par l'écho consonantique Beaumoulin / Mixwell. Poétique du nom propre.

R12 :

Non bouclage

Nouveau motif (le chien) mais qui renoue avec le fil de la conversation privée Anne // Yvette.

Ambiguïté : le « elle » renvoie-t-il au « elle » de R5 ?

R13 :

Mouvement-vers amorcé par la didascalie trouve ici sa confirmation ; après les représailles, le ton doucereux !

Non bouclage mais collision avec R « comme un mini phénomène de décharge ironique » : un chien pour éloigner les Jaudouards trop entreprenants ! On commence à comprendre un peu mieux pourquoi Yvette en R2 et R4 a « cru mourir ... au fond du couloir »

R14 : Plusieurs possibles connexions : avec R13 (avoir peur = une étape qui une fois qu'elle sera franchie permettra à Jaudouard d'approcher Yvette)

avec R7/R9 (l'aveu de son penchant pour Guillermo est une étape)

avec R10

R15 : Anne suit son idée : « je croyais ».... qu'elle avait un chien ? auquel cas elle bouclerait avec sa propre réplique en R12.

R16 : Bouclage différé avec R 12

R17 : Bouclage avec R16. Enoncé gnominique et modalisé (« falloir » modalité déontique = qui implique le devoir, le rapport à une instance d'autorité) comme en R5. Anne semble être celle qui détient la loi.

Segment R18 à R 27

R18 :

Non bouclage.

Changement de situation de communication (qui éclaire un peu plus la situation de communication en R 1/3/R6) : collage de deux discours : citation aux autres interlocuteurs de ce qu'elle a répondu à la cliente au tel mais aussi de ce que la cliente lui a répondu. Nécessité à la lecture de varier la hauteur de voix pour précisément faire entendre ces différentes voix.

Enchevêtrement cette fois explicite du moulin et des affects (à travers l'histoire de la cliente pour qui le moulin devient la métonymie du mari mort).

R19 :

Non bouclage avec R18 mais bouclage différé avec la propre réplique d'Yvette en R14.

L'assonance en i permet par ailleurs d'entendre une connexion entre **folie** et **oui** : tourner une page, franchir cette étape (cf R 14)oui c'est peut-être une folie mais oui on l'a fait quand même.

Yvette semble être celle qui toujours dit oui, qui toujours est dans l'assentiment aux choses et aux êtres ! : (cf R4//R9).C'est cette récurrence qui invite à penser qu'elle parle d'elle-même et non d'une tierce personne. Le « on » toutefois peut inclure à la fois Yvette et cette tierce personne (l'ambivalence de R10 et R14 s'est donc modifiée).

Le verbe « tourner » quoi qu'il en soit est intéressant puisqu'il caractérise aussi bien les moulins (qui théoriquement doivent tourner !) que les pages de la vie des employées.

R20 : Nouvelle ambiguïté : Nicole parle-t-elle de la cliente ou d'Yvette (auquel cas il y aurait presque bouclage avec R19) ? En tout cas l'enchaînement des répliques semble indiquer que tourner une page c'est tomber amoureux et inversement (ce qui confirmerait l'interprétation faite de R9).

R21 :Bouclage probable avec R20. Anne est dans le respect de la loi mais aussi dans la croyance. (cf R 15)

R22 :

La petite ritournelle se poursuit. (cf R11)

R23 : A nouveau énoncé sentencieux. Jugement. Bouclage avec R 21 ? Avec R 18 ?

R24 : L'implication affective contenue dans le « je te jure » laisserait supposer qu'elle parle d'Yvette plus que de la cliente.

R25 : On retrouve les deux attitudes de Jaudouard : à la fois représentant de la loi (comme Anne, il utilise volontiers le verbe falloir) et le paternalisme doucereux (tentative comme en R13 : pour rassurer Yvette)

R26 : Bouclage avec R25 même s'il y a probablement ellipse d'une partie de l'échange (le style de la maison = ne pas s'excuser). La **riposte** d'Yvette répond bien à une **attaque** de la part de Jaudouard.

R27 : Mais Jaudouard qui joue comme on l'a vu sur deux tableaux à la fois neutralise le **duel** par un retour au **mouvement-vers**. « je ne suis pas un méchant loup.. » cf R13 « il ne faut pas avoir peur ». Dénégation ? Sans doute car si l'en en croit ce que dit Yvette en R2 et R4 Jaudouard (il semble bien qu'il s'agisse de lui) se comporte justement comme une bête sauvage. Dans cette perspective la réplique d'Anne en R17 « *Faut aimer les bêtes* » est peut-être chargée d'ironie...

2/Remarques sur la méthode :

Ce premier fragment permet de saisir le mode de fonctionnement dramaturgique de l'œuvre.

A/ répliques qui ne se répondent pas nécessairement. Etrangeté des situations de communication : conversations croisées. Le **non bouclage** semble la règle et le **bouclage** l'exception (à l'**inverse de la dramaturgie classique**).

B/ Tissage de la sphère professionnelle et de la sphère intime. Non seulement les thèmes se croisent mais ils se superposent : en décrivant ce moulin à qui on a changé le moteur 3 fois et dont la carrosserie est toute cabossée Nicole n'évoque-t-elle pas l'état de sa vie affective ?

C/ Ce premier fragment a en effet une fonction programmatique : il annonce les enjeux principaux de la pièce, les relations entre les personnages :

Constitution de couples (Yvette/Guillermo ; Yvette/ Jaudouard ? ; Anne/Jaudouard si l'on en croit la conformité de leurs discours et la réplique d'Anne «faut aimer les bêtes » qu'on peut prendre aussi au premier degré ! Jaudouard est une bête qu'il faut aimer) et même des trios (R19 « une page **qu'on** tourne ». Si l'ambiguïté est d'ailleurs toujours maintenue quant à l'identité de la femme qui est amoureuse de Guillermo cf R9 ; R14 par exemple, c'est qu'en réalité Nicole et Yvette tourneront la page ensemble en vivant toutes les deux avec Guillermo.)

Sur le plan professionnel, l'intérêt de Jaudouard pour Yvette et la confiance qu'il lui témoigne annoncent le maintien de celle-ci dans le service, à la fin de la pièce, alors que les postes des autres « tourneront » comme les moulins (Anne) ou disparaîtront (Nicole).

Mais cette mise en perspective du fragment avec l'ensemble de la pièce ne peut se faire qu'après coup.

La lecture au ralenti, pour être la plus attentive possible aux micro actions engendrées par la parole elle-même, pour être la plus attentive possible aux infimes plis de l'écriture, doit s'interdire d'expliquer le fragment par la connaissance de ce qui suit. Les pièces du puzzle se composent progressivement et s'éclairent rétroactivement..

Le lecteur est ainsi amené à proposer plusieurs hypothèses de lecture qu'il validera ou qu'il invalidera au fur et à mesure qu'il avancera dans le flux du texte. Se faisant les différentes potentialités du texte se déploient et le sens au lieu de se fermer « irradie des choses..... qui sont d'emblée plurielles, qui ne sont pas réductibles à telle ou telle signification. »

La lecture échappe donc en partie à la linéarité : les différentes strates de signification du texte s'appréhendent presque simultanément comme pour un tableau... ou un morceau de musique.

*« Ce théâtre devrait se saisir comme un autre art inscrit dans la durée se saisit : la musique. On n'attend pas la fin du morceau, on est en jouissance tout au long. Un désapprentissage est nécessaire afin que le spectateur... décroche de son exigence de **suspense** »* écrit d'ailleurs Vinaver.

Chaque instant doit valoir en lui-même (et non seulement en tant qu'élément de l'édifice). Chaque instant doit être vécu dans l'acuité et l'intensité maximum.

Mais si la pièce devient ce concert de mots, qu'en est-il de la mise en scène ? ?

VII De la mise en scène

1/ Nécessité d'une direction musicale :

Mettre en scène Vinaver implique préalablement un long travail à la table : le texte doit être déchiffré comme une véritable partition musicale. Vinaver lorsqu'il assiste aux répétitions donne d'ailleurs souvent aux acteurs (qui travaillent parfois avec un métronome) des indications musicales, sur les notes tenues, sur les silences, sur le rythme... « *je serais tenté de dire que ce qui est premier, dans la pièce c'est le rythme* » écrit-il.

Le rythme pallie l'absence de principe de causalité dans les pièces de Vinaver : c'est lui qui assure le lien entre les différents éléments et donne forme, sens et cohérence à l'ensemble.

L'absence de ponctuation par ailleurs (excepté les points d'interrogation) contribue à cette dimension musicale : la parole affranchie de son armature logique peut s'appréhender dans « *son flux, ses rebonds, ses ruptures, ses précipitations, ses étalements* ».

Vinaver parle d'ailleurs de musique de chambre à propos de *Les Travaux et les jours*. Comme pour des pièces plus symphonique (*Par dessus bord* par exemple qui comporte 41 personnages.) la composition en est musicale : on a pu voir dans la lecture au ralenti comment s'enchevêtraient différents thèmes intimes/ professionnels). Ces thèmes comme dans une fugue de Bach apparaissent, disparaissent, réapparaissent...

Mettre en scène Vinaver c'est donc prendre la mesure des répétitions/variations qui structurent l'œuvre, c'est d'une manière générale prendre la mesure de « *la musique du texte sans laquelle il n'y aurait pas de pièce* » expliquait Vinaver aux comédiens de *L'ordinaire* (mise en scène A.Françon).

De la musique avant toute chose et pour cela Vinaver préfère parfois les simples mises en espace, les simples lectures à haute voix, à l'hypertrophie scénographique de mises en scène plus sophistiquées : redoutant que la musique du texte se fasse « phagocyter » par les images, il en vient même à considérer dans certains cas la mise en scène comme « **une mise en trop** » !!

2/Nécessité d'aimer les défis à relever !

Pas facile en effet de mettre en scène et d'interpréter Vinaver !

- Difficulté pour l'acteur non seulement de faire entendre les qualités rythmiques et phonétiques du texte mais aussi de trouver sa place dans des interventions nécessairement intermittentes : dans la mesure où chez Vinaver les répliques ne s'enchaînent pas selon l'effet ping-pong (on me parle/ je réponds) l'acteur ne peut plus prendre appui sur la réplique précédente; il doit puiser dans une énergie nouvelle à chaque fois qu'il prend la parole et sans anticiper, rester dans le présent de ce qu'il va dire.

Comme le souligne JP Ryngaert la question classique « que faire sur scène quand je ne joue pas prend ici une acuité particulière » ! L'acteur est à la fois hors-jeu (en « carafe » il n'a aucune raison de manifester de l'intérêt pour une réplique qui ne le concerne pas) et en même temps bien-sûr dans le jeu. Alternance donc de moments forts et de moments creux. Discontinuité oblige.

- Difficulté pour le metteur en scène de ne pas tomber ni dans l'écueil du naturalisme (reconstitution exacte d'un bureau en 1977 par exemple) ni dans celui d'une trop grande abstraction qui ne saurait donner aux personnages leur poids de chair et figerait leurs paroles dans une mécanique glacée.
- Nécessité de ne pas tomber dans le psychologique (en instaurant artificiellement des rapports de causalité) mais pour autant ne pas neutraliser les **affects** des personnages, ne pas perdre ce qu'il y a de profondément humain dans le théâtre de Vinaver. Rester dans le sensible de la parole prononcée pour que naissent l'émotion... et la jubilation.

- Nécessité de faire des choix de mise en scène qui rendent les situations clairement lisibles (les conversations au téléphone par exemple au début de la pièce) tout en maintenant une pluralité de saisies et de sens possibles.

VIII Propositions d'exercices pratiques

1/Coller toutes les répliques du premier fragment en enlevant le nom des personnages. Donner aux élèves le nom des personnages et le nombre des répliques et leur demander de reconstituer la disposition du texte de théâtre : un nom/ une réplique.

2/Leur donner dans un second temps le texte d'origine : partir des remarques qui probablement vont être les leurs (mais ce n'est pas plus clair ! !) pour mettre en évidence la spécificité de l'écriture vinaverienne.

3/Faire des lectures à haute voix en donnant la consigne suivante : enchaîner les répliques le plus vite possible dans un seul souffle pour faire entendre au mieux les effets sonores et les frottements de sens comme pour des silex qui produisent des étincelles quand on les frotte les uns contre les autres.

4/Pratiquer la lecture au ralenti d'un fragment en ne donnant les répliques qu'au fur et à mesure pour obliger les élèves à une lecture attentive du niveau moléculaire du texte.