

# Bettencourt Boulevard ou une histoire de France

---

Michel Vinaver

Cahier  
du TNP

---

15



# Bettencourt Boulevard ou une histoire de France

Pièce en 30 morceaux

de Michel Vinaver  
mise en scène Christian Schiaretti

avec

**Francine Bergé** Liliane Bettencourt,  
fille d'Eugène Schueller, mère  
de Françoise

**Stéphane Bernard** Pascal Bonnefoy,  
majordome d'André Bettencourt

**Clément Carabédian** Chroniqueur

**Jérôme Deschamps** Patrice de Maistre,  
gestionnaire de fortune de Liliane  
Bettencourt

**Philippe Dusigne** André Bettencourt,  
mari de Liliane et père de Françoise,  
ancien ministre; fantôme

**Didier Flamand** François-Marie Banier

**Christine Gagnieux** Françoise  
Bettencourt Meyers, fille de Liliane  
et André Bettencourt

**Damien Gouy** Neuropsychiatre; fantôme

**Clémence Longy** Dominique Gaspard,  
femme de chambre de Liliane  
Bettencourt

**Élizabeth Macocco** Claire Thibout,  
comptable de Liliane Bettencourt

**Clément Morinière** Éric Woerth,  
ministre du Budget, maire de Chantilly,  
président du Premier Cercle

**Nathalie Ortega** Florence Woerth,  
femme d'Éric Woerth

**Gaston Richard** Nicolas Sarkozy

**Juliette Rizoud** Joëlle Lebon, femme  
de chambre de Liliane Bettencourt

**Julien Tiphaine** Lindsay Owens-Jones,  
P.-D.G de l'Oréal

avec la participation de:

**Bruno Abraham-Kremer** voix  
du Rabbin Robert Meyers

**Michel Aumont** voix de  
Eugène Schueller, fondateur de l'Oréal

**Dimitri Mager, Pierre Pietri** danseurs

**Pauline Noblecourt** conseillère littéraire  
**Thibaut Welchlin** scénographie et costumes  
**Quentin Sirjacq** création musicale  
**Julia Grand** lumières  
**Romain Marietti** coiffures, maquillage  
en partenariat avec Make Up For Ever  
**Clément Carabédian** assistant  
à la mise en scène  
**Marius Müller** stagiaire à la mise en scène

musiciens enregistrés:  
trompette **Antoine Berjeaut**  
batterie **Jeffrey Boudreaux**  
et **Fabrice Moreau**  
contrebasse **Youen Cadiou** et **Simon Tailleur**  
clarinette **Jean-Brice Godet**  
avec l'aimable participation du flûtiste  
**Thierry Neuranter**

Décors et costumes réalisés dans les  
Ateliers du TNP

Remerciements à **Jean-Claude Ciappara**  
et **Benoît Caussé** du CNSMD

Production Théâtre National Populaire

Le texte de la pièce est paru  
à L'Arche Éditeur

*Bettencourt Boulevard*  
*ou une histoire de France*

Théâtre National Populaire  
19 novembre — 19 décembre 2015

La Colline – Théâtre national, Paris  
20 janvier — 14 février 2016

Comédie de Reims  
8 — 11 mars 2016



Participent à la représentation  
Régisseur général **Julien Imbs**  
régisseur plateau **Thomas Gondouin**  
chef cintrier **X.R.**  
machiniste-cintrier **Aurélien Boireaud**  
machiniste **Ariel Dupuis**  
régisseur lumière **Mathilde Foltier-Gueydan**  
électricien **Bruno Roncetto**  
régisseur son **Alain Perrier**  
régisseur vidéo **Nicolas Gerlier**  
chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**  
habilleuse **Claire Blanchard**  
perruques, maquillages  
**Françoise Chaumayrac, Julie Brenot**  
stagiaire DTMS habillage **Khalida Tari**

Ont participé à la création  
régisseur général **Julien Imbs**  
chef machiniste **Yannick Galvan**  
chef machiniste adjoint **Marc Tripard**  
chef cintrier **X.R.**  
régisseurs plateau **Thomas Gondouin, Fabrice Cazan**  
machiniste-constructeur **Jean-Pierre Juttet**  
machinistes-cintriers **Alain Criado,**  
**Romain Philippe-Bert, Aurélien Boireaud**  
machinistes **Christophe Dadi, Ariel Dupuis,**  
**Denis Galliot, Stanislas Heller, Didier Hirth,**  
**Marion Hurel Menard, Paul Poujade, Olivier Seigneurie,**  
**Sébastien Treut, Georges Tumas,**  
**Sébastien Wachowiak**  
régisseur principal lumière **Rémy Sabatier**  
régisseurs lumière **Mathilde Foltier-Gueydan,**  
**Jean-Christophe Guigüe**  
électriciens **Élise Anstett, Laurent Delval,**  
**Audrey Dussault, Julien Hamail, Clément Lavenne,**  
**Bruno Roncetto**  
régisseur principal son **Laurent Dureux**  
régisseur son **Alain Perrier**  
régisseur vidéo **Nicolas Gerlier**  
chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**  
habilleuses **Claire Blanchard, Laura Garnier**  
perruques, maquillages **Françoise Chaumayrac,**  
**Julie Brenot**  
chef d'atelier costumes **Mathilde Brette**  
couturières **Alexandra Berthet, Aude Bretagne**  
stagiaire costumière **DMA Éléonore Liehn**

Réalisation du décor dans les ateliers du TNP  
Responsable d'atelier **Laurent Mallevat**  
chef d'atelier décoration **André Thöni**  
menuisiers **Jean-Luc Chevassus, Thierry Dadi,**  
**Franck Gualano, Yves Rozier, Yvan Vallat**  
dessinateur **Samuel Poncet**  
peintres **Mohamed El Khomssi, Clotilde Grelier,**  
**Christine Roche**  
serruriers **Alain Bouziane, Isabelle Cagnard**

# Bettencourt Boulevard ou une histoire de France

Pièce en 30 morceaux

---

3 **Michel Vinaver, dramaturge du réel**  
propos recueillis par Fabienne Darge

---

11 **Le rabbin et l'ingénieur**  
par Simon Chemama

---

17 **La chambre comme loupe**  
par Georges Banu

---

23 **Partitions pour le temps présent**  
par Mariette Navarro

---

**Quatre comédiens répondent à trois mêmes questions**  
propos recueillis par Pauline Noblecourt et Jean-Pierre Jourdain

---

31 **Francine Bergé**

---

34 **Christine Gagnieux**

---

37 **Jérôme Deschamps**

---

40 **Didier Flamand**

---

43 **Accompagner Bettencourt Boulevard**  
par Pauline Noblecourt



Michel Vinaver. ©Ted Paczola

# Michel Vinaver, dramaturge du réel

---

Michel Vinaver occupe une place à part dans le théâtre français : jeune romancier adoubé par Albert Camus à la fin des années 1940 — ses deux romans, *Lataume* et *L'Objecteur*, ont paru chez Gallimard en 1950 et 1951 —, il est devenu dramaturge en 1955 grâce à Gabriel Monnet, un des pionniers de la décentralisation théâtrale, qui lui a commandé sa première pièce, *Aujourd'hui ou Les Coréens*<sup>1</sup>. Et dès le début, dès ces années qui se partageaient entre le théâtre engagé de Sartre, de Camus ou de Brecht, et le théâtre de l'absurde de Beckett, de Ionesco ou d'Adamov, il a été à part. Son théâtre ancré dans l'histoire — la guerre de Corée et la guerre d'Algérie, notamment, pour ses premières pièces, le 11 septembre pour une des dernières —, n'est pas un « théâtre du quotidien », contrairement à l'étiquette qu'on lui a longtemps collée, ni un théâtre réaliste. Plutôt une manière, proche de celle de Roland Barthes, d'envisager les « mythologies » contemporaines et la manière dont elles s'inscrivent dans la banalité et l'intimité des vies.

Michel Vinaver, de son vrai nom Michel Grinberg — il est le père de l'actrice Anouk Grinberg<sup>2</sup> —, a aussi un parcours tout à fait singulier dans le milieu intellectuel et artistique : pendant des années, il a été cadre dirigeant puis patron des filiales française et italienne de la multinationale américaine Gillette. Et il est sans doute le premier dramaturge à avoir à ce point inscrit l'homme dans le champ économique, avec des pièces comme *À la renverse*, *Par-dessus bord*<sup>3</sup>, *Les Travaux et les Jours* ou *La Demande d'emploi*. Dès le début, de grands metteurs en scène se sont emparés de ses pièces — Roger Planchon, Antoine Vitez, puis Alain Françon et Christian Schiaretti — mais son théâtre a tardé à être vraiment reconnu.

Depuis quelques années, c'est chose faite : les pièces de Michel Vinaver ne cessent plus d'être jouées, en France et à l'étranger. Sans doute parce que son « théâtre moléculaire » est une forme qui saisit notre époque fragmentée. Il est entré au répertoire de la Comédie-Française, privilège rare pour un auteur vivant, avec sa pièce *L'Ordinaire*, qu'il a lui-même mise en scène en compagnie de Gilone Brun.

Vous êtes un grand dévoreur de presse ? Il y a des piles de journaux partout, dans votre bureau...

---

Le suis un « accro » à la presse écrite : c'est une pitance quotidienne indispensable pour moi. Une fois que j'ai terminé la lecture des journaux, je découpe et je colle ce qui m'intéresse dans de gros cahiers : ma cave en est remplie. Je procède ainsi depuis l'âge de dix-sept ans. Tenez : celui-ci, c'est un cahier que j'ai fait en 1945, à dix-huit ans, avec mes commentaires sur le procès du maréchal Pétain. J'ai toujours voulu être en prise avec l'actualité, ce qui ne veut pas dire être militant ou engagé, mais être en alerte, dans l'immédiat de l'événement.

Vous aviez aussi quelques raisons d'être en prise avec l'actualité, étant donné l'histoire de votre famille...

---

Effectivement. Ma famille et moi avons quitté la France en avril 1941, après les premières lois antijuives de Vichy, qui interdisaient aux juifs de travailler. Mon père, qui était antiquaire, avait, dans le magasin qu'il tenait avec son oncle, à la vieille Russie, noué des relations amicales avec un tout jeune monarque : Farouk. En 1940, un émissaire du roi d'Égypte est venu à notre domicile et nous a dit : nous vous conseillons de quitter la France, de fuir. Et nous pourrions vous aider. C'est comme cela que nous avons eu nos visas.

Vos parents avaient émigré de Russie en France en 1920. Quelle perception aviez-vous de cette identité juive russe, enfant ?

---

C'est le côté russe qui était présent. Mes parents appartenaient totalement au milieu russe d'émigration. Mon grand-père maternel, Maxime Vinaver, en était même une des figures : il avait été un des fondateurs du parti KD, le parti constitutionnel démocratique, en 1905, en Russie, et continuait à travailler avec son dirigeant, Pavel Milioukov. La judéité, elle, était totalement absente. Ma famille n'était ni pratiquante ni croyante, n'avait aucune attache avec la judéité sur le plan religieux ni même identitaire. Je ne savais pas que j'étais juif. Je l'ai appris avec Vichy. Je ne me sentais pas russe non plus, même si la langue était présente à la maison. Je me sentais français.

Et à 14 ans vous émigrez aux États-Unis...

---

À New York, oui, où je suis allé au lycée français. Au début j'ai été très réfractaire à l'Amérique. Je n'étais pas bien dans cette situation d'avoir

quitté le sol natal, j'avais une sorte de blocage. Je me suis débloqué à l'université, où j'ai pu obtenir mon diplôme de *bachelor of arts* en un an. Ces études, centrées sur la littérature anglaise et américaine, la poésie notamment, m'ont fait aimer l'Amérique. J'ai découvert et rencontré T. S. Eliot, dont j'ai traduit en français *The Waste Land*, sous le titre *La Terre vague*, un texte qui est, aujourd'hui encore, très important pour moi. Ces études étaient aussi centrées sur les *humanities*, en l'occurrence des études de civilisation grecque antique qui m'ont marqué pour la vie : ce que j'ai découvert à ce moment-là, notamment les origines de la tragédie, *La Théogonie* d'Hésiode, etc., a été absolument fondateur.

Vous vouliez déjà être écrivain ?

---

Oui, j'avais cette idée, mais elle était battue en brèche violemment et constamment par le sentiment que je n'avais rien à dire et que je n'avais pas la capacité de le faire. C'est l'époque où j'ai rencontré Albert Camus, à New York. J'avais lu dans le journal qu'il était de passage à New York, et je l'ai traqué, véritablement. Je l'admirais sans réserve, pour *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*. Je l'ai intéressé en lui disant que j'étudiais le comique dans son œuvre, ce qui l'a accroché car personne n'abordait jamais son travail sous cet angle. Cela a été le début d'une relation : il m'a encouragé à écrire, a été mon lecteur chez Gallimard, et a fait publier mon premier roman, et le deuxième.

Pourquoi l'admiriez-vous autant ?

---

Cela peut paraître étonnant, parce que ce que j'ai écrit ne se situe absolument pas dans son sillage. Ce qui me liait à lui, très intimement, c'était le thème de l'étranger : le fait de ne pas appartenir. D'être réfractaire, et non pas révolté — je n'ai jamais été un homme révolté. Cette incapacité à être dans la conformité générale qu'a Meursault dans *L'Étranger*.

C'est la position de l'objecteur, qui est le titre de votre second roman ?

---

C'est ça. C'est un des fils conducteurs tout au long de mon travail. Mais concernant mon premier roman, *Lataume*, je suis encore surpris que Camus l'ait publié, tant il était éloigné de son esthétique. Je n'ai pas connu Sartre, mais on m'a rapporté que, l'ayant lu, il l'avait situé dans le sillage de Boris Vian. Je crois qu'il avait vu juste, dans une esthétique du fantasme, du décalé.

Vous pensiez que vous n'aviez rien à dire, mais qu'est-ce que vous vouliez faire avec l'écriture ?

---

Très vite, j'ai su que ce n'était pas cela la question, que cette question ne se posait pas. C'est devenu rapidement l'objet de mon débat avec Camus, parce que dans les années qui ont suivi, il a publié *La Peste* et *La Chute*, et je ne m'y retrouvais pas. Dans ces deux livres, contrairement à *L'Étranger*, il y avait une intention, et cette intention débilait l'écrivain. C'est là que j'ai réalisé ce qui est devenu pour moi quelque chose d'essentiel: que l'écrivain n'a pas de message à délivrer, et n'a pas de responsabilité à l'égard de qui que ce soit ni de la société. C'est même dans la mesure où il accepte de n'avoir aucune responsabilité qu'il peut faire son œuvre. Avec Camus, ça a castagné là-dessus: il y en a une trace dans ses *Carnets* de cette époque, d'ailleurs. À la fin des années 1940, la question de l'engagement de l'écrivain était absolument dominante. Mais, pour moi, l'écrivain s'engage autrement que par l'adhésion à une idéologie, un projet politique ou même un combat.

Cela peut paraître assez paradoxal chez vous, qui êtes justement un auteur qui travaille directement sur l'histoire de son temps...

---

Oui, mais c'est lié à cette incapacité que j'ai, dont parle mon premier roman, *Lataume*: ne pas pouvoir adhérer, être toujours étranger, réfractaire, même à ce dont je me sens le plus proche. C'est une espèce d'objection en deçà de la conscience qui fait que «on n'en est pas». C'est pour cela qu'en rentrant en France, en 1947, je ne me suis pas non plus agrégé à tel ou tel segment de la société française, même celui des écrivains et des intellectuels. Je me suis inscrit à la Sorbonne où j'ai fait beaucoup de sociologie avec Georges Gurvitch, ce qui m'a passionné, notamment la découverte de Marcel Mauss et de son *Essai sur le don*, et j'ai cherché du travail. J'ai été embauché chez Gillette et ai été nommé, sur un malentendu, chef du service administratif de la filiale française...

Il n'y avait pas de contradiction pour vous entre traduire T. S. Eliot, poursuivre un chemin dans la littérature, et travailler comme cadre dans une entreprise où le quotidien serait très éloigné de ces préoccupations ?

---

Non seulement il n'y avait pas de contradiction, mais c'était pour moi ce qu'il fallait que j'adopte comme conduite de vie: avoir un métier qui n'a rien à voir avec l'écriture. Ne même pas songer à vivre du produit de ma plume, ne pas

être non plus dans un métier annexe. Pour préserver l'autonomie de l'écriture. C'est lié au fait que, pour moi, l'écriture n'est pas faite pour communiquer.

Dès votre premier roman, *Lataume*, sous-titré *L'odyssée de la vie quotidienne*, il y avait cette idée de travailler sur le banal, qui traverse toute votre œuvre.

---

Oui, une mise en tension du banal sur l'étrange. Je crois qu'il y a chez moi un étonnement de base, celui d'être au monde, d'exister, une sorte de stupéfaction devant le fait qu'«il y ait quelque chose plutôt que rien»: des murs, des maisons, des gens, que sais-je. Cette tension entre l'infiniment répétitif et ennuyeux du quotidien et son absolue étrangeté à tout moment m'a toujours habité.

C'est la rencontre avec Gabriel Monnet, une des grandes figures de la décentralisation théâtrale en France, qui a amené, en 1955, l'écriture de votre première pièce, *Aujourd'hui ou Les Coréens*, qui se situe pendant la guerre de Corée. Après, vous n'avez plus écrit de roman. Qu'avez-vous découvert dans l'écriture théâtrale ?

---

Ce qui s'est passé, d'abord, c'est que *Les Coréens*, mis en scène par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie à Lyon, puis par Jean-Marie Serreau à Paris, ont eu un fort écho, assez largement favorable, même si les brechtiens purs et durs ont honni la pièce, et la droite aussi. Mais enfin il y avait une résonance, du côté de la critique et du public, alors qu'avec mes deux romans il n'y en avait eu aucune. *Les Coréens* m'ont apporté le sentiment que ce que je faisais, sans être ni engagé ni esthétisant, trouvait une justification.

Le facteur fondamental a été Roland Barthes, qui a défendu la pièce contre ses propres amis brechtiens. Cela m'a donné une légitimité et m'a encouragé à écrire une deuxième pièce: *Les Huissiers*, qui entrelaçait un problème économique, inspiré par mon expérience chez Gillette, avec des questions politiques. En écrivant cette deuxième pièce, j'ai compris qu'avec l'écriture dramatique, j'avais trouvé mon champ: celui qui me permettait de ne plus être soumis à la narration. Dans mes romans, d'ailleurs, j'avais fait le minimum dans la continuité narrative, et le dialogue était premier.

Vous connaissiez déjà Roland Barthes, à l'époque ?

---

Oui. Comme pour Camus, j'avais fait son siège après avoir lu *Le Degré zéro de l'écriture*, texte qui a été pour moi une véritable révélation. Cela a été le début d'une amitié qui a duré jusqu'à la fin de sa vie. Ensuite, il y a eu les

**Mythologies, qui ont énormément compté pour moi et dont nous parlions beaucoup ensemble : lui comme moi ressentions fortement ce scandale, ces impostures dans lesquelles on baignait avec ces nouveaux mythes de la société contemporaine et leur visée de formatage idéologique.**

Qu'est-ce qui vous intéresse autant chez Jean Dubuffet, dont vous possédez des œuvres ?

**Dès le début des années 1950, il était arrivé à faire exactement ce que je voulais réaliser dans l'écriture : peindre des personnages perdus dans le paysage. Des personnages que l'on ne peut pas distinguer de leur environnement.**

Pourquoi est-ce si important pour vous ?

**Parce que c'est cela, le réel. Cerner par des traits ce qui sépare le personnage du paysage, c'est déjà une abstraction, une convention. Nous sommes perdus dans le paysage.**

Revenons à votre théâtre. Celui-ci s'inscrit dans l'histoire contemporaine, sans que jamais vous n'émettiez un point de vue direct sur les événements. Ce que Barthes a dit de vous, que vous offriez « l'image d'un monde sans procès », vous semble-t-il toujours juste ?

**Je crois que, fondamentalement, je suis un chroniqueur. J'ai besoin d'enregistrer, de ne pas perdre ce qui passe, ce qui se passe. Ce qu'a dit Barthes est toujours juste, jusqu'à ma dernière pièce. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de point de vue — cela n'existe pas, le non-point de vue. Mais le point de vue se constitue, se cristallise au fur et à mesure de l'avancée de la pièce, en même temps que l'œuvre elle-même : il n'est pas préalable, il n'est pas amené par une position de surplomb.**

Il y a quand même chez vous le désir d'accomplir un travail politique par le théâtre ?

**Oui, on peut le dire comme cela. Mais ce n'est pas une volonté, c'est que cela ne peut pas être autrement. Écrire, c'est être dans le réel et le réel est politique, est strié par le fait que nous sommes dans la cité, dans le monde. Alors il y a à ce moment-là des orientations qui se précisent et la mienne a**

**été invariable : même dans ce que j'ai écrit de plus intime, il y a toujours cette orientation d'être du côté du petit contre le grand, du faible contre le fort. C'est une position politique si on veut, mais tout à fait en deçà de toute formulation idéologique.**

**Fabienne Darge, *Le Monde*2, janvier 2009\***

---

\*Propos recueillis à l'occasion de l'entrée au répertoire de la Comédie-Française de *L'Ordinaire*, pièce de Michel Vinaver

---

<sup>1</sup> Christian Schiaretti met en scène *Aujourd'hui ou les Coréens* à la Comédie-Française à l'occasion de l'inauguration du Théâtre du Vieux-Colombier rénové, 1993

<sup>2</sup> Anouk Grinberg interprète *Molly Bloom* de James Joyce, accueilli au TNP, 2013

<sup>3</sup> Christian Schiaretti crée au TNP *Par-dessus bord*, pour la première fois en France dans sa version intégrale, et reçoit le Grand Prix du Syndicat de la Critique pour le meilleur spectacle de l'année 2008

n'arrive pratiquement jamais ce genre d'occasion  
 l'insigne <sup>comme</sup> usage quotidien de la Légion  
 d'honneur c'est un ~~petit~~ bout de ruban rouge  
 tout simple ~~à~~ la boutonnière

Papa dis-moi ~~il me dit~~ tu la porteras  
 la Légion d'honneur quand ~~tu seras~~ tu  
 vogueras sur ton bateau <sup>je pourrais</sup> entouré  
 par les seules vagues ?

Il a raison <sup>de</sup> poser la question non je ne  
 la porterais pas

~~La vie~~ se compose de deux  
 espaces l'espace intime et l'espace social

le bateau c'est pour satisfaire l'espace intime  
 la Légion d'honneur c'est pour un complément  
 d'existence dans l'espace social <sup>je me raisonne</sup> ainsi

Lequel est le plus important ? Les deux sont  
 importants <sup>comme</sup> deux hémisphères.  
~~qui~~ se composent

La sphère de la vie

Je vous parle du désir de la Légion d'honneur le  
 désir du ~~nouveau~~ bateau nouveau je l'appelle  
 ainsi par association avec la Vita Nuova

~~Il n'est pas~~ N'est pas moins désiré mais il

# Le rabbin et l'ingénieur

Bettencourt Boulevard ou une histoire de France est la dernière pièce de Michel Vinaver. Dernière en date — on ne se risquera plus à écouter l'auteur qui affirmait depuis quelques années qu'il n'écrirait plus (son œuvre théâtrale allait se clore avec *11 septembre 2001*, c'était catégorique). *Bettencourt Boulevard*, tout de même, ressemble plus à une dernière pièce. Là où *11 septembre 2001* innovait terriblement, *Bettencourt Boulevard* déploie comme une synthèse de la dramaturgie de l'auteur et intègre quasiment toutes ses grandes préoccupations: la « fugue » (Bach à la flûte...), l'entreprise, la politique. Et la Shoah. Ce dernier thème, dont la présence est peut-être plus ténue et discrète dans l'œuvre de Vinaver, y tient pourtant une place essentielle.

La pièce commence par l'étonnant face-à-face de deux « arrière-grands-pères »: le rabbin Meyers, déporté et mort à Auschwitz, et l'inventeur Schueller, lié à l'extrême droite française. Faut-il s'inspirer de cette entrée en matière généalogique pour ajouter un troisième aïeul, l'un des grands-pères de Michel Vinaver lui-même, Maxim ? Maxim était fils de Moïse Winawer, lui-même fils d'Abraham, de Varsovie. Né en 1862, il a été une grande figure du début du xx<sup>e</sup> siècle russe: juriste, homme politique (l'un des fondateurs du parti KD, le parti constitutionnel démocratique, en 1905), mécène (il fut le protecteur et l'ami d'un jeune peintre juif: Chagall). Maxim Vinaver a eu aussi eu un rôle très important dans la communauté juive de son pays. Il a notamment été président du *Folksgrupe* (organisation politique juive de Russie), qui réclamait pour les Juifs tous les droits civiques, le droit de créer des écoles yiddish et hébraïques et l'indépendance des institutions religieuses, tout en prônant l'intégration au sein de la société russe. Si Michel Grinberg a pris le nom de sa mère, Vinaver (parfois orthographié Vinavert...), c'est, entre autres raisons, en hommage à ce grand-père.

L'une des causes du départ pour la France des familles Grinberg et Vinaver en 1919 a été le climat hostile aux Juifs. Les Vinaver achètent une maison en Haute-Savoie, près du lac d'Annecy — lorsque Michel a appris que Robert Meyers a été « chargé du rabbinat dans la Savoie et la Haute-Savoie occupée », il a dû être frappé par cette petite connexion avec l'histoire de sa famille. En 1941, la famille Grinberg réussit à s'expatrier et trouve refuge aux États-Unis.



De retour en France en 1945 (engagé dans l'Armée française de la Libération, il passe un an à la « caserne de Lourcine », à Paris, dans l'attente d'une mobilisation), Michel apprend que sa famille a été « miraculeusement conservée, sauf une exception » : il s'agit de l'un des frères de Maxim, Arthur, mort à Treblinka en 1942. Dans un autre texte de 1945, écrit pour la revue de son université américaine Wesleyan, Vinaver parle des terribles « souffrances morales », qui sont celles de l'après-guerre, et notamment « he dramas of those who come back from Dachau or Ravensbruck and who have such an obsession of the fantastic tortures they saw and suffered that they remain unable to adapt themselves to normal life again ».

Le seul essai directement politique qu'a publié Vinaver, *La Visite du chancelier autrichien en Suisse* (2000), porte précisément sur la menace totalitaire, nationale-socialiste, dont le chancelier Jörg Haider était la nouvelle incarnation : « Le mot *concentration* me vient à la bouche, sans doute, parce que, aussi, ce à quoi conduit Haider, l'état d'esprit dont il est porteur, ce sont les camps. » Ce texte est important pour comprendre la genèse de *Bettencourt Boulevard* : Vinaver note que l'Allemagne a réalisé un énorme travail pour « faire face à ce qui s'est produit en elle de monstrueux. Ce processus, qui a la nature d'une catharsis, ne s'est pas aussi clairement engagé en France, tant s'en faut, en raison de l'ambiguïté elle-même monstrueuse qui a pour nom Vichy ».

L'une des premières répliques de *Bettencourt Boulevard* est la description du train de déportation où se trouve Robert Meyers et dans lequel « des passagers, quel drôle de mot, meurent mais restent coincés entre les vivants ». Elle fait écho, à près de soixante-cinq ans d'intervalle, à une scène étrange de *Lataume*, le premier roman de Vinaver : Lataume se retrouve dans un wagon, au milieu de « gens affalés, enchevêtrés comme les animaux de mer à l'étalage des poissonniers ». On comprend plus tard que ce passage est en fait un rêve du personnage, qui s'était endormi dans le métro. Juste avant, il avait trouvé ce mot à la devanture du magasin où il devait faire une course : « Léon Weiller / FERMÉ P. CAUSE DE / DÉPORTATION ». Dans le premier brouillon du roman, le commerçant s'appelait Désanges et avait fermé pour cause de « condamnation »... Entre le premier et le second état, en juin 1947, Vinaver a lu *Les Jours de notre mort*, de David Rousset, gigantesque « roman » sur les camps de concentration, dans lequel, disait l'auteur, « la fabulation n'a pas de part », et dont la première scène se passe aussi dans un train. C'est peut-être également sa position singulière d'exilé,

aux États-Unis pendant près de cinq ans, qui a aidé Vinaver à ouvrir les yeux sur ce qui était encore largement, en France, de l'ordre du déni — et à penser que la littérature pouvait aborder ce passé très proche et douloureux.

Dans plusieurs pièces, Vinaver a mis en scène l'antisémitisme ordinaire. Celui qui appartient à la langue courante, dans *Les Coréens* (1956) : « C'est quelque part par là qu'il se cache, le juif », dit Lhorizon. Dans *Iphigénie Hôtel* (1960), les clients consultent le livre d'or, et le maître d'hôtel, Alain, « satisfait », montre les signatures de Goering, Himmler et Goebbels. Dans *Par-dessus bord* (1972), le représentant de commerce Lubin ne perçoit pas ce qu'il y a de honteux de dire à Cohen : « Enfin il ne reste plus tant de Juifs en France pourquoi est-ce qu'il a fallu qu'elle aille en dénicher un ? » (sa fille Jiji s'apprête à épouser Alex, le rescapé d'Auschwitz).

*Par-dessus bord* est la pièce la plus importante sur cette question. On y trouve trois personnages juifs : M. Cohen le comptable (dans l'entre-deux-guerres, il tenait un petit commerce rue Elzévir, dans le Marais, exactement comme Mme Spier, la mère de Lataume), Jenny Frankfurter la spécialiste marketing venue des États-Unis et Alex Klein. Quand Alex voit Jiji revenir d'un happening avec la tête rasée, lui revient l'horreur des Aktionen nazies à Lvov en Ukraine, qu'il raconte alors de façon détaillée (la première Aktion s'est déroulée sur un terrain de hockey). Ce récit est particulièrement saisissant, en lui-même (Vinaver s'est servi d'un témoignage de Léon Wells, *Pour que la terre se souvienne*, 1962) et aussi par la façon dont il est disposé. Il est immédiatement suivi d'une longue réplique du banquier Ausange, qui impose à Olivier ses conditions drastiques. Un critique américain voit même dans ces répliques d'Ausange des références directes à Hitler et à l'extermination des Juifs (« vous avez besoin de six millions remboursables en sept ans » serait une allusion aux six millions de Juifs tués par les nazis). Sans aller jusque-là, le lien entre la finance et la Shoah est d'autant plus envisageable qu'une autre intervention majeure d'Alex, qui prévoit de transformer sa boîte en chambre à gaz, est également entrelacée avec un dialogue de Benoît et Ausange. Notons que la scène 28 de *Bettencourt Boulevard* fait aussi se croiser la lettre de Meyers, écrite à Auschwitz, et le discours de Schueller, l'homme de la multinationale, l'« homme 6000 heures » (on retrouve le 6...).

Mais l'évocation de la Shoah chez Vinaver se fait aussi par la drôlerie. Son théâtre ne saurait être confondu avec le théâtre « post-politique » que décrit Bérénice Hamidi-Kim (*Les cités du théâtre politique*, 2013), dans lequel « la référence à Auschwitz apparaît de manière dés-historicisée et conceptualisée,

pour devenir la preuve de la vacuité de tout projet émancipateur» et qui a «pour principe supérieur un pessimisme anthropologique et politique radical». Au contraire, le théâtre de Vinaver est optimiste, l'auteur lui attribue une certaine effectivité: ses pièces peuvent faire prendre conscience au lecteur ou spectateur de l'absurdité du monde mais aussi des moyens de «faire front». Or, le comique et l'ironie sont une façon de résister. Dans son adaptation des *Troyennes* par exemple, alors que Vinaver suggère un rapprochement avec la Seconde Guerre mondiale (employant le terme de «déportation»), les conversations des captives sont parfois très amusantes, du moins par rapport au texte original d'Euripide.

Il est étonnant que dans son livre consacré aux écrivains juifs de l'après-guerre (*Écritures de l'identité*, 1998), Clara Lévy ne fasse pas figurer Michel Vinaver. L'auteur n'affiche pas sa judéité en effet, mais il fut tout de même un de ceux qui ont dû émigrer du fait de leur identité. Et surtout, la plupart des critères proposés par la sociologue peuvent s'appliquer aussi à lui: sensibilité sociologique, engagement politique, esthétisation de la stigmatisation, exceptionnalité dans le champ littéraire... En fait, les seules différences concernent l'absence de culte de l'origine et d'affirmation d'un devoir de mémoire. Vinaver ne revendique jamais cette judéité. Il a même longtemps été juif sans le savoir, avant que «Vichy» ne le lui rappelle brutalement: «Être juif, pour moi, écrit-il dans *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, cela ne voulait rien dire jusqu'au jour où le gamin de treize ans que j'étais s'est vu exclure, au collège, des rangs des élèves pour le salut au drapeau français, cérémonie hebdomadaire instaurée par le maréchal Pétain, dans la zone libre non encore occupée par les Allemands, de la France.»

L'exclusion, voilà peut-être le point nodal. Dans *King* (1998), on rencontre un autre personnage juif intéressant: Gaisman, qui rachète Gillette, mais qui d'abord voulait vendre sa petite entreprise, «se faire absorber par Gillette»; «tous les Hébreux sont assoiffés / De reconnaissance / Le rêve d'être admis le besoin d'appartenir»... Il y a sans doute un lien entre la judaïté et l'exclusion (réelle ou ressentie), ou son pendant: le «besoin d'appartenir». Dans sa préface de *La Colonie pénitentiaire*, Starobinski qualifiait *Le Château* de Kafka (que lit Vinaver en décembre 1945, dans le bateau qui le ramène aux États-Unis) de «drame de l'autorisation du séjour» et relie cet aspect à la judaïté de l'auteur: «Le personnage de Kafka est aussi un étranger, mais il ne le sait que trop (...), expérience juive millénaire. Et toutes les démarches de l'arpenteur K. seront déterminées par l'idée fixe: cesser d'être étranger, être enfin admis.»

Toute l'œuvre de Vinaver met en scène cette tension: appartenir / être exclu.

Depuis «Le 'gag' de la charte» (reportage de 1945 sur l'intronisation et le bizutage des nouveaux étudiants dans les «maisons», les *frats* de Wesleyan University) jusqu'à *Bettencourt Boulevard*. Être exclu d'un pays ou d'une société, d'une entreprise, d'un corps, d'une famille... Dans le programme de la toute première mise en scène d'une pièce de Vinaver (*Les Coréens*, créée par Planchon à Lyon en 1956), on trouvait une présentation écrite par l'auteur lui-même. Vinaver attribuait l'origine du théâtre grec aux «rites d'initiation»: le garçon était symboliquement «expulsé de la tribu... puis soumis à une épreuve, puis restauré dans la communauté en tant qu'homme»: «Ces trois temps de la cérémonie, on les retrouve à toutes les étapes de l'évolution qui aboutit à la constitution du théâtre athénien, et la fonction de ce théâtre perpétue celle des rites de passage: expulser les spectateurs de leur passé — les mettre hors de soi — et les réintégrer dans un présent neuf.» Ce pourrait être encore l'ambition de *Bettencourt Boulevard* ou *une histoire de France*.

Simon Chemama

---

Simon Chemama est enseignant et dramaturge, il a édité la correspondance d'Albert Camus et Michel Vinaver, L'Arche, 2012.

Il est l'auteur d'un livre intitulé *Vinaver, le théâtre de l'immanence*, à paraître aux Éditions Champion en janvier 2016.

~~Les cheveux des femmes~~

~~C'est aussi important que ça les cheveux pour les femmes ?~~

FMB Les cheveux des femmes  
Eugène

L Oui les cheveux sans eux les femmes

FMB — Ont été votre berceau <sup>le génial Eugène</sup> ~~vous être née dans ça~~  
Votre papa <sup>le grand Eugène</sup> ~~la tout de suite compris ça~~

Chroniq. ~~En 1939~~ <sup>Pâques</sup> ~~ils ont~~ <sup>une période de</sup> ~~trois ans~~  
~~fait~~ une escapade <sup>sur les routes de</sup> ~~de Paris~~ en Belgique  
~~trois ans~~ André Bellencomit François Dole  
François Mitterand <sup>résidents du cent quatre</sup> ~~ils n'ont pas~~ ~~le~~  
~~par~~ ~~ils résident au~~ 104 rue de Vaugrand  
avec un foyer mariste pour jeunes provin-  
ciaux de bonne famille étudiants à Paris

L Je n'avais ~~pas~~ <sup>pas</sup> quinze ans papa ~~renvoyé~~ <sup>dépensé</sup>  
~~en stage dans~~ faire un stage ~~de~~ <sup>de</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~mois~~  
~~pendant~~ trois semaines en même pendant

# La chambre comme loupe

## Le théâtre de chambre

Il y a longtemps, un papier paru dans le journal *Le Monde*, délibérément petit car il fallait ainsi, par la modestie des proportions, affirmer « l'insignifiance » du théâtre du quotidien qui, disait la journaliste, n'est que « la variante actualisée du naturalisme ». Ce diagnostic formulé avec une assurance toute particulière m'a marqué au point de ne pas l'oublier trente ans plus tard ! Vu la faible considération dont jouissait alors le naturalisme, la formule assassine procédait au rejet radical de ce qui apparaissait à tant d'autres comme une chance de reconsidérer les rapports du théâtre avec le réel. Nous avons assisté à des évaluations incertaines, mais le spectacle de Jacques Lassalle avec *Travail à domicile* de Kroetz avait confirmé la portée de cette nouvelle voie qui s'ouvrait et ne pouvait pas être assimilée au naturalisme aussi inconsidérément que le faisait l'article « mémorable ». Non, le geste des auteurs qui se réclamaient de cette approche cherchait à repenser et réécrire la relation du théâtre avec le concret minimal, à portée de main, érigé en support et matière première. Ce théâtre s'affirmait comme polémique aussi bien à l'égard du théâtre des années 70 qu'au naturalisme originaire, celui défendu par André Antoine plusieurs décennies auparavant : il ouvrait l'aventure d'un « nouveau réalisme » — ah, ce mythe du « nouveau » qui hante et rend unique l'Occident qui s'en réclame ! Il ne s'agissait pas d'un « retour », d'une quelconque sauvegarde ou d'une conservation prudente, mais d'une « revisitation » avec tout ce que cela comporte d'inédit et de déroutant. Re-visiter pour susciter une « renaissance », nullement du naturalisme, mais des liens avec le vécu au jour le jour, vécu nullement cloîtré, replié sur l'intime, mais vécu enregistreur des échos du monde. Celui-ci pénètre, affecte, investit le petit et de cette interférence provient l'inédit de ces écritures auxquelles Michel Vinaver s'est affilié au point d'en devenir une des figures de référence. Et à cela a été corroborée sa rencontre avec Jacques Lassalle qui reste, en France, pour le « théâtre du quotidien », ce qu'est Stanislavski est pour Tchekhov : il a scellé l'alliance accomplie du plateau et du texte !

---

### Le regard de près

Le théâtre de Michel Vinaver se consacre tantôt à l'expression «chorale» indispensable aux champs amples, vastes, qu'il explore, tantôt à l'expression «camérale» des êtres voués à leur solitude à peine surmontée par des paroles épurées que les pauses isolent et les malentendus perturbent. C'est son «théâtre de chambre», certes soumis, comme il l'avoue lui-même, à une contrainte spatiale — le théâtre comme une chambre — mais aussi marqué par la référence musicale aux quatuors où chaque instrument s'affirme en tant que tel sans se fondre dans l'assemblée d'un orchestre. «Théâtre de chambre», donc, dans le double sens du mot!

La chambre — cela implique le rapprochement au point de diminuer à l'extrême l'écart entre la scène et la salle: une intimité s'instaure et le regard de près s'impose. La théâtralité de l'excès se trouve bannie, écartée au profit d'un jeu économe qui raréfie les gestes «comme les lettres» pour reprendre une formule célèbre de Walter Benjamin à propos des «pièces didactiques» de Brecht. (Note: Polémiquement, Antoine Vitez à propos de *Phèdre* dans le minuscule Théâtre des Quartiers d'Ivry affirmera le contraire: parce que près, dit-il, on peut déployer l'extravagance du jeu qui se montre dans sa dimension étrange et sauvage!) Dans la chambre se révèlent des relations non-publiques dont nous sommes les témoins acceptés et discrets, dans la chambre le théâtre se trouve réduit, concentré puisque la distinction acteurs / spectateurs est préservée. Ce qui le définit consiste dans l'exercice de ce que lui est propre: le regard de près. Il appelle la réserve et une sorte de pudeur, au moins dans l'approche de Vinaver car, par contre, l'espace intime, chez Strindberg, exaspère les conflits personnels infiniment relancés. Chez l'un la chambre rassure et protège, chez l'autre elle s'érige en chaudron où la violence se manifeste sans répit. La chambre — chaudron infernal ou abri confessionnal? Nous y pénétrons avec appréhension pour regarder de près les personnages qui se déchirent ou se protègent. La chambre est une loupe.

---

### L'identité d'une voix

«La musique de chambre» — musique faite souvent entre amis ou musiciens proches les uns des autres! Musique où chaque instrument s'affirme et communique avec l'autre, sans pour autant disparaître. De même que dans les deux pièces admirables du «théâtre de chambre» de Vinaver — *Dissident, il va sans dire* et *Nina, c'est autre chose*. On entend des voix, on perçoit des

aveux, mais le monde n'est pas loin, il s'immisce et reste présent telle une nappe souterraine qui nourrit les conflits ou détermine les défaites. La chambre n'isole pas, elle assure seulement la sécurité d'une intimité. De même que dans une prestation musicale privée, le violon répond au violoncelle, ici également la mère dialogue avec son fils, les frères avec Nina... et pourtant un secret perdure, une inquiétude pointe. Le concert de chambre n'a ici rien de rassurant, car Vinaver s'éloigne de Haydn pour se rapprocher de Schubert..., compositeur de l'affection inquiète, aux aguets, plongé dans le drame toujours vif!

Dans ces textes rares, Vinaver ne se plie point aux exigences habituelles du dialogue fondé sur l'alternance des postures — interrogative, affirmative — et procède à l'exercice constant du croisement, fuyant des paroles qui s'avancent, s'égarant, se dérobent à l'abri du moindre signe de ponctuation sécuritaire. Ni points, ni virgules, ni autre fléchage, des répliques à même d'attester «le décousu de la vie» — décousu qui laisse des trous à travers lesquels un aveu surgit, un constat se formule! Vinaver ne se rattache pas à la pratique du dialogue «ionescien» qui, systématiquement, affirme l'incommunicabilité, dialogue qui a fini par s'imposer comme forme dramatique propre à la modernité. Dans ce «théâtre de chambre» il y a une communication, mais oblique, de travers, hasardeuse, fruit d'une fugitive éclaircie dans le flot des mots qui se succèdent sans direction précise ni, malgré tout, déroute flagrante. Ils errent, se laissent saisir, brouillent les échanges qui, pourtant, se nouent en sauvegardant ainsi un zeste de confiance dans les ressources de la communication. On entend les voix, mais on se perd dans le maquis des paroles. Vinaver nous convie à cette double expérience, enjeu de sa «musique de chambre».

---

### Un théâtre figuratif

Des pièces rattachées au «théâtre de chambre» — il y en a d'autres, *La Demande d'emploi*, *Les Voisins* —, on peut dire qu'elles jettent les bases d'un théâtre figuratif. Malgré les distorsions langagières et grâce à l'économie discursive, un terme constant reste préservé: la figure. Non pas tant le personnage dans l'acception classique du terme, mais la figure qui conserve des références au réel, sans pour autant s'y fondre, la figure encore présente et non pas tout à fait déformée, déstructurée, rattachée à un univers identifiable de peintre ou d'écrivain. La figure renvoie au réel, sans lui appartenir tout à fait. Et, dans ce sens, «le théâtre du quotidien» se dérobe à l'écueil du naturalisme ressuscité que déplorait l'article évoqué en début de ce texte.

Dans les pièces courtes de Vinaver, il s'agit de se confronter de biais avec un maillage de solitudes et d'en faire l'expérience. Non pas sur le mode de la reconnaissance ni sur celui de la distance, ni l'un, ni l'autre. À travers ces mots qui enlacent l'essentiel d'un propos et la banalité d'une remarque, nous identifions le quotidien comme contexte indéterminé, à deviner et à explorer. J'entends des voix, et parfois je décèle un sens du murmure. Dans leur écoulement non protégé par la ponctuation, je repère des visages et je me réjouis de les reconnaître partiellement. Séduction d'un théâtre figuratif.

Un théâtre non pas replié sur la protection de l'intime. Un théâtre où l'intime se trouve traversé, agité et perturbé par les réverbérations du réel et de ses crises. Ici, personne n'est en sécurité car, comme disait Maeterlinck, «le monde ne s'arrête pas aux portes de la maison», il s'insinue, il agite et investit ces foyers jamais tout à fait réduits à leur noyau. Vinaver fonde son «théâtre de chambre» sur la relation intense entre le format miniatural du texte et l'ampleur de la question abordée: chômage, drogue, entreprise. Le privé ne se trouve nullement à l'abri: il est poreux. Les inquiétudes d'une société dont personne ne peut s'échapper y pénètrent, mais ici, l'extérieur n'a, comme chez Maeterlinck, rien de métaphysique, il s'avère être strictement actuel, contemporain, historique. Et Vinaver s'emploie à le faire pénétrer avec parcimonie dans l'enclos du refuge familial. Personne n'est tout à fait protégé.

Vinaver évite les risques que comporte une «figuration» abusive, leurre d'une illusion, optique aussi bien que psychologique. Double trompeur... et il s'applique à le contrarier! Pour y parvenir, il adopte un régime discursif rebelle aux habitudes traditionnelles des dialogues — on l'a dit — mais surtout il procède à des effets de rupture, il privilégie l'interruption abrupte et instaure le règne de la discontinuité aux dépens de la continuité qui, elle, procure cette impression du «véridique» dont l'auteur qu'il est cherche à se dégager. Brecht a fait l'éloge de la coupure pour échapper à la fluidité du «théâtre dramatique» — Vinaver, tout en se dissociant du programme brechtien, adopte une stratégie similaire. La rupture interdit à «la figure» de se constituer en sujet et à la narration de vous emporter. Dans l'opacité du discours, elle opère une brisure et interdit le sommeil. La rupture est un éveil.

### Un témoin impliqué

Vinaver témoigne, étranger au discours utopique de l'époque aussi bien que du repli nostalgique qui a suivi. Il invite à une rencontre avec le réel replié dans

les coins de l'intime, présent implicitement, sans perspective de résolution ni vœu de rachat. On approche ces êtres économiquement esquissés et les échos du monde dispersés qui traversent ces textes sans illusion ni dépression. On reconnaît un regard familier, regard porté à la hauteur d'homme. Il permet au lecteur/spectateur de prendre acte, concrètement, du lien qui se noue entre le dedans et le dehors, de leur perméabilité, de leurs interférences. Impurs, l'un comme l'autre, ils sont appelés à cohabiter.

Vinaver, en connaisseur raffiné de la littérature russe, rejoint ici la posture de Tchekhov qui souhaitait rester un «témoin impartial». Accorder une chance à chacun, sans juger — voilà le but! Mais, à force d'adopter cette posture Tchekhov ne sauve personne, nul être ne s'accomplit tout à fait car l'auteur garde à l'égard de tous une distance ironique, une sorte de supériorité «laïque» point «mystique»: il les examine d'un point de vue sceptique, jamais défini ni précisé. Du scepticisme de Tchekhov on identifie les persistances chez Vinaver. Pourtant ici, le témoignage concernant les êtres ne garde pas la même neutralité à l'égard du monde: bien que dépourvu de perspective utopique, ce théâtre ne se laisse pas d'attaquer, par effraction certes, mais obstinément, le capitalisme et sa gestion catastrophique des ressources humaines. Il y a toujours un vaincu au nom du profit de l'entreprise et un échec dû aux exigences de la rentabilité. Vinaver témoigne et, tout à la fois, dénonce. Il examine de près, avec retenue, mais sans se replier dans la neutralité. Il engage un procès, mais pas directement, toujours de biais. Témoin impliqué.

### Georges Banu

---

Georges Banu, essayiste et universitaire, a consacré des ouvrages de référence à de grands metteurs en scène comme Peter Brook, Antoine Vitez ou Patrice Chéreau. Il est l'auteur de nombreux textes sur Tchekhov et son ouvrage *Notre théâtre, la Cerisaie*, Actes Sud, a été traduit dans de nombreux pays. Ses derniers livres: *Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, *Les voyages du comédien*, Gallimard, *La porte au cœur de l'intime*, Arléa.

Ah je suis une salope ? Si si  
~~Si~~ Vous l'avez dit et à qui aux domestiques  
 Vous êtes un être vil et odieux <sup>adieu</sup> vous m'avez brouillé avec ma fille  
 et ~~vous~~ ~~me~~ ~~disparaissez~~ de ma vue  
 je ne veux plus voir ici ni aller plus jamais

Mes petits enfants sont des costes de chien André  
 c'est ~~pas ça~~ <sup>mieux</sup> il n'est rien j'ai épousé un  
 trois fois rien

Et mes meubles Rublucan achetés par mon père  
 sont le comble de la pretention on pourrait en  
 faire un joli feu de bois

Si les flammes en veulent ✓

Seulement il faut que vous sachiez que vous vous chiffonnez

Vous êtes devenu une triste chose à voir

(L'index de rage <sup>elle</sup> ils d'empoignett, ils  
 et nouent par terre. L'hane est  
 le premier à se relever.)

J'ai une peine infinie à voir <sup>comme vous dégénérez</sup> ce que vous devenez

FMB Et vous une <sup>venue</sup> source vide de tout sentiment

Elle sonne - Joette entre  
 Ma mère ea pli est à <sup>reprendre</sup> mon pantalon est tout froissé

# Partitions pour le temps présent

Cher Michel Vinaver,

Il n'est pas rare qu'en cours d'écriture, au début d'un texte, ou dans son milieu quand il me semble que la première envolée s'essouffle, j'ouvre un livre presque au hasard et prenne appui sur quelques lignes pour me « relancer » : dans ces cas-là je m'imagine qu'il s'agit d'un moteur, au mécanisme assez solide et assez puissant pour me mener où je veux aller, m'assurant assez de carburant pour me permettre quelques errances, quelques petits plaisirs de détours et d'inefficacité. Je dis *presque* par hasard, parce que dans la plupart des cas, il s'agit d'un texte de vous, Michel Vinaver.

J'évite absolument les classiques qui figeraient la machine. Je les relis pour d'autres raisons, mais pour ce petit élan, non : je crois que j'aspire maintenant à des terrains plus escarpés, à des terres à découvrir. Alors dans mon nécessaire de survie j'emporte plutôt mes contemporains, et parmi eux celui dont chaque texte regorge d'outils qui semblent parfaitement dessinés pour moi, et pour cause : ils sont taillés pour aujourd'hui.

Je m'appuie, dans ces pages que je relis, sur le rythme implacable d'un enchaînement de répliques, sur la façon dont s'agencent les fragments, dont se développent les fresques, je m'appuie sur les écarts, les registres de langue, les pièces dans la pièce ou la pudeur des esquisses. Je m'appuie sur la finesse d'un trait, sur les fulgurances, sur l'utilisation de la ponctuation ou le plaisir de goûter une scène ou une autre à voix haute. Je m'appuie, bien souvent, sur la possibilité du chœur.

Tout a peut-être commencé sur les rayons d'une bibliothèque municipale où se trouvaient vos pièces de chambre et que je découvrais avec gourmandise les « auteurs vivants », ceux dont on ne parlait pas à l'école, et dans lesquels, déjà, j'avais envie de me projeter. Chaque parti pris de construction était un nouveau continent pour moi, un comble de liberté, un océan de jeux possibles. Découvrir qu'on pouvait entremêler les voix de plusieurs espaces-temps

différents a été une clé pour comprendre toutes les possibilités de l'écriture pour le théâtre. Cette passion pour les jeux de construction n'est pas étrangère non plus, sans doute, au fait que je sois devenue dramaturge.

À moins qu'on ne fasse remonter cette habitude de prendre appui sur vos textes au temps où, étudiante, j'ai eu dans les mains vos *Écrits sur le théâtre* et vos *Écritures dramatiques*. Je veux vous remercier pour le nombre de fois où je me suis perdue, rêveuse, dans les tableaux récapitulatifs des *Écritures dramatiques*, les pages de mon exemplaire, à cet endroit, se détachent toutes seules à force d'avoir été consultées. Je veux vous remercier pour la notion fondatrice qu'est pour moi celle de «pièce paysage», combien elle m'a soulagée de n'avoir pas le goût des pièces à rebondissements, des tragédies en cinq actes...

Mais ce qui alimente par-dessus tout le moteur de mon écriture, et ce dont je voudrais vous remercier plus profondément encore ici, c'est de n'avoir jamais dérogé à votre projet d'écrire un théâtre pour le temps présent, aux prises avec son époque, contemporain jusqu'à paraître frôler la provocation — je sais pourtant qu'aucune posture de ce genre, qu'aucun cynisme n'entrent dans la composition chimique de vos pièces — mais que cela paraît osé pourtant, j'ai pensé «gonflé!» quand, dans *Bettencourt Boulevard*, vous citez les noms des personnages publics alors que le procès est encore en cours au moment de l'écriture, quand, dans *11 septembre 2001*, vous faites jaillir du sens en juxtaposant les discours de Bush, de Ben Laden et l'oratorio des voix anonymes, à peine un an après les attentats de New York. Pas de délai non plus pour traiter du présent, quand vous nous faites entrer au cœur d'une guerre d'Algérie qui ne porte pas encore ce nom-là avec *Les Huissiers* ou, entre autres, dans l'invention du lobbying et de la télé-réalité avec *À la renverse*.

Vous nous prenez par la main sur les terres accidentées de nos contradictions, vous repérez la façon dont les petites et grandes histoires s'entrelacent, vous prenez le risque de découvrir de nouvelles perspectives à chaque nouveau tournant. Vous commencez chaque voyage, il me semble, sans idée préconçue de la terre à accoster, vous prenez le risque de l'errance.

Vous avez cette humilité-là de n'asséner aucune vérité mais de faire surgir, au détour d'une réplique, de petites étincelles évidentes. Vous nous apprenez à écouter la musique particulière du temps présent. Et si les formes anciennes du théâtre se rappellent à vous dans le parcours, si on y retrouve tant les Grecs que Shakespeare, c'est en renfort de grand projet-là: votre engagement dans l'immédiat, dans l'actualité brûlante.

C'est un jeu passionnant de vous suivre dans les plaines, les déserts, les canyons et les voies rapides de notre époque, de vous voir inventer pour chaque sujet de notre réel une nouvelle manière de s'en emparer, une forme qui épouse le rythme, les soupirs et les crescendo de nos plus récentes tragédies. Pour parler de l'entreprise, vous accélérez la cadence, percutez, bousculez, créez le rire et l'effroi au détour d'une rupture ou d'une accumulation. Pour parler de la justice, dans *Portrait d'une femme*, par exemple, ou encore, bien sûr, dans *Bettencourt Boulevard*, vous tricotez ensemble causes et conséquences, temps d'avant la rupture et temps suivant immédiatement le vertige et ainsi recréez la déflagration fascinante du fait divers. Quand vous écrivez *11 septembre 2001*, vous prenez immédiatement la mesure de la portée historique des attentats de New York, toute leur potentialité de mythe en devenir.

Je vous remercie de placer, à chaque texte, la barre aussi haut en rappelant, à chaque fois, l'obligation de l'invention. Vous rappelez aux artistes que leur mission ne peut être moindre que celle-ci: écouter les voix qui les entourent et forger les mythes pour aujourd'hui, pour demain, les chansons de geste et les partitions à se transmettre pour comprendre le monde, pour avoir une prise sur ce qui nous façonne, nous bouscule, nous malmène.

Vous invitez les auteurs à reprendre leur place, leur fonction, celle dont on raconte qu'elle était à l'origine de tout. Non pas journalistique, mais venant en appui, en complément du travail du journaliste, du travail du citoyen, trouvant le détour, le recul, quand les journaux nous *médusent* par les faits et les images.

Vous nous montrez qu'il est possible de prendre la parole, de nous mêler à notre tour de l'organisation du monde quand cette organisation se mêle tellement de ce que nous sommes. Vous nous invitez à remettre les choses dans l'ordre que l'on décide, à reprendre notre *autorité*. Vous décidez que, du flux contemporain on peut faire des histoires, et on peut faire Histoire.

J'ai souri, comme nombre de vos lecteurs sans doute, en découvrant que c'est ce même lien au présent qui vous tenait à cœur avant l'écriture de vos premières pièces, quand, dans votre correspondance avec Albert Camus, récemment publiée chez L'Arche sous le titre *S'engager?* vous l'interpellez d'une façon qui prend, à la lumière de vos futurs écrits, une dimension programmatique. Vous n'êtes pas encore, alors, auteur dramatique mais primo-romancier. Camus est au tout début de sa gloire. Vous lui

écrivez à propos des *Justes*, dont vous venez de découvrir la mise en scène : « J'ai éprouvé, à voir la pièce, l'impression d'un décalage. La pièce est décalée par rapport à moi, à ma préoccupation, à ma réalité. Elle se situe dans un passé tellement passé que je ne m'y retrouve guère. Je sais bien que vous avez essayé de montrer comment le meurtre abstrait qui nous caractérise est déjà en herbe dans les éléments que vous traitez, qu'à partir du meurtre du Grand Duc on pouvait se développer... Mais c'est une déduction intellectuelle, dramatiquement peu convaincante, sinon pas du tout : il y a, pour le spectateur, si nettement une différence de nature entre la chose que vous présentez et la réalité qu'il vit, qu'il ne fait pas le lien (je parle de moi) et est tenté de voir *Les Justes* comme il verrait une chronique historique. »<sup>1</sup>

Je crois, comme vous, qu'on ne peut pas transiger avec le présent, avec l'engagement dans notre époque si l'on veut, du moins, que les conditions de la rencontre avec les spectateurs soient réunies. Les questions que vous posez, à Camus, que vous vous posez à vous-même à chaque nouveau texte, je m'oblige, depuis que je vous lis, à me les poser aussi. Je m'oblige à chercher, au risque de la maladresse, la forme juste, toujours, à ne rien reproduire, à remettre toujours à zéro les règles du jeu de la parole.

La route n'est pas sans embûches. Difficile de trouver le juste positionnement, face à une actualité qui chaque jour nous dépasse par sa violence, par sa potentialité dramatique ou burlesque, par la vitesse à laquelle elle est traitée dans les médias puis instantanément remplacée, oubliée, rendue obsolète par un nouveau scoop, un nouveau flash plus accrocheur et plus scandaleux. Les thèmes les plus brûlants s'imposent naturellement à qui veut écrire pour le théâtre, puis le découragement arrive et prend la main : ce sujet n'est-il pas trop grand pour moi ? Trop d'actualité ? Trop dans l'air du temps ? Déjà dépassé par autre chose ? Ce que vos pièces m'apprennent, c'est la juste échelle, l'entrelacement nécessaire de l'anecdote et de l'arrière-plan politique : le visage de l'individu est une porte d'entrée pour regarder ensemble la vaste étendue des paysages.

Je vous remercie d'être intransigeant avec cette mission-là, dans une époque dont on fait tout pour ne pas la regarder en face. Je vous remercie de prendre à bras-le-corps le monde qui bouge et se restructure en permanence, les grands paysages inconnus, les déséquilibres qui nous renvoient à notre propre fragilité, à notre propre ignorance. Vous n'avez de cesse de rappeler la difficulté de cette entreprise et pourtant votre dernière pièce montre à quel point il ne faut pas renoncer à ce projet.

Il y a quelques années, je découvrais la définition que Giorgio Agamben donne du contemporain :

« Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. (...) Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart anachronique, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (...) »

C'est également pourquoi être contemporain est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. Ou encore : être ponctuel à un rendez-vous qu'on ne peut que manquer. »<sup>2</sup>

Pour ces lumières malicieuses que vous allumez dans le présent je vous remercie, Michel Vinaver, d'être mon contemporain.

**Mariette Navarro, Paris, octobre 2015**

---

Formée en dramaturgie à l'école du TNS, Mariette Navarro travaille au sein de différents théâtres et compagnies, tout en poursuivant l'écriture de ses propres textes. Elle a collaboré notamment à l'écriture de *Elle brûle* avec Caroline Guiela Nguyen, et écrit *Les Puissantes* pour la chorégraphe Marion Lévy. Elle a publié *Alors Carcasse*, Cheyne, *Nous les vagues*, *Prodiges@* et *Les feux de Poirine*, Quartett. *Les Chemins contraires* paraîtront chez Cheyne en 2016.

---

<sup>1</sup> Albert Camus — Michel Vinaver, *S'engager ?, Correspondance (1946-1957)*, L'Arche, 2012

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », *Nudités*, Payot et Rivages, 2009



**« Je noterai, enfin, comme un principe très important, que toutes les formes de la pierre, qui représentent toutes quelque état de son évolution, existent simultanément au monde.**

**Ici point de générations, point de races disparues. Les Temples, les Demi-Dieux, les Merveilles, les Mammouths, les Héros, les Aïeux voisinent chaque jour avec les petits-fils.**

**Chaque homme peut toucher en chair et en os tous les possibles de ce monde dans son jardin.**

**Point de conception : tout existe ;**

**ou plutôt, comme au paradis,**

**toute la conception existe. » Francis Ponge, Le galet**

# Quatre comédiens répondent à trois mêmes questions

## Francine Bergé

(Liliane Bettencourt)

---

Comment mettre en bouche l'écriture de Michel Vinaver ?

---

L'écriture de Michel Vinaver est singulière et ne ressemble à aucune autre. Je la trouve belle. La façon dont les phrases sont construites est passionnante, déroutante aussi. Par exemple, lorsqu'il fait dire à Liliane Bettencourt: « Je ne sais pas s'il y a des hôtels d'un standing suffisant mais auriez-vous une envie comme de faire un saut à Louxor? » On est tenté de dire « Auriez-vous envie de faire un saut » mais il est écrit « Auriez-vous une envie comme de faire un saut ». Je l'ai questionné à ce sujet, il m'a répondu que c'était comme dans le jazz, des syncopes. Et il est vrai que la pièce est rythmée de manière quelque peu jazzy, avec des thèmes qui reviennent. D'ailleurs, Christian a envie que ça aille vite et je pense qu'il a raison, il ne faut pas s'appesantir, il faut garder la cadence.

À un autre moment, elle parle encore de saut: « Je vous ai rencontré et c'est comme si j'avais sauté hors de mon sarcophage. » Ces deux phrases ont une construction musicale, c'est vraiment « épatant » (comme dit Liliane) de travailler là-dessus. Depuis toujours, dans mon travail, je m'efforce de m'appuyer sur une musicalité, pas uniquement sur le sens. C'est dire comme, là, je suis heureuse! C'est très précis, le texte est comme une partition, on ne peut pas dire ces phrases de façon quotidienne, cela demande un effort et je pense qu'il faut également tenir compte de la mise en page! J'essaie autant que faire se peut de la respecter mais c'est quelquefois ardu. Par exemple, lorsque Banier dit: « J'ai un penchant pour la vérité » et qu'elle répond: « Depuis que vous avez appris que votre père/Vomi est un Juif? », il ne faut pas entendre « Que votre père que vous vomissez est un Juif ». Non, il est écrit « Que votre père/Vomi est un Juif ». Le simple respect de la mise en page délivre un sens et ça, c'est très fort. Le danger étant d'être trop formel, mais c'est le propre des grands textes.

---

Comment mettre en corps un personnage public ?

---

Je n'avais pas d'opinion sur madame Bettencourt. Pour moi, elle appartient à l'actualité, celle d'une dame colossalement riche dont des bribes d'intimité sont livrées à tous..., voilà. Ce qui est savoureux, en la circonstance, c'est que

j'ai joué la première pièce de François-Marie Banier, *Hôtel du Lac*, il avait alors tout juste une vingtaine d'années. Cela m'amuse de le « retrouver »... Pour madame Bettencourt, il a bien fallu dépasser ce qui était, pour moi, de l'indifférence. Comment faire pour m'approprier une personne inconnue dont aucune des actions ne soulève en moi de l'admiration, comme je peux en avoir pour Olympe de Gouges ou Hannah Arendt, par exemple... Alors, comment faire ? À travers la structure du texte, je me suis rendue compte que Michel Vinaver ne portait aucun jugement sur le personnage. Je lui ai demandé « Finalement, vous l'aimez bien ? », il m'a répondu : « Oui, je l'aime bien ! » Petit à petit, en m'appropriant le texte, je me suis mise à aimer MA Liliane à moi. L'image que j'avais de la Liliane façonnée par l'actualité journalistique s'éloigne de plus en plus. Il y a maintenant une Liliane qui serait comme ma copine, ma sœur, et avec qui je m'entends bien. On fonctionne bien ensemble à travers le texte de Michel Vinaver. C'est à lui que je dois ça !

Comment composer avec des présences fugaces ?

---

La plus courte de mes scènes a cinq répliques et cela ne me gêne pas. Pas plus que les changements de temporalité. J'aborde chaque scène, chaque séquence, comme si c'était une pièce entière. La construction de la pièce nous porte et elle est fascinante. À ce niveau on ne parle plus de maîtrise mais de magie. Michel Vinaver est entièrement au service de sa pièce, aucun règlement de compte, aucun jugement, il ne vient pas raconter son histoire. Il place des éléments et à chacun, s'il en a besoin, de recomposer son histoire.

Propos recueillis par Jean-Pierre Jourdain

**« Le sens est un point  
d'arrivée, pas  
un point de départ.  
Il se constitue au fur  
et à mesure.  
On ne le connaît pas  
d'avance. » Michel Vinaver**

# Christine Gagnieux

(Françoise Bettencourt Meyers)

Comment mettre en bouche l'écriture de Michel Vinaver ?

Il y a longtemps que j'avais envie de la mettre en bouche, cette écriture ! Parce que je l'avais entendue dans d'autres bouches et aussi parce que je l'ai lue, souvent. Je me demandais si un jour j'aurais la chance de la dire, de l'éprouver. Dès la première lecture j'ai senti que je pouvais entièrement me reposer sur elle. On y découvre un télescope de sens qui surprend et surtout démontre à quel point l'auteur s'amuse. Au bout d'une phrase, il peut nous laisser en suspens et même parfois la continuation de la phrase entraîne, ouvre, vers d'autres possibilités, d'autres sens... Il y a aussi la polyphonie des mots qui est une des sources de plaisir pour l'acteur. Et quelle joie de découvrir de la trivialité dans cette élaboration si raffinée, si savante. Une telle maîtrise est le signe d'une grande écriture. On sent que tout est fait pour que l'oreille du spectateur soit en éveil. L'on avance de surprise en surprise... Il y a une phrase de Liliane Bettencourt que j'affectionne tout particulièrement : «...tu m'as dit / Que je n'aimais pas Jean-Pierre parce qu'il est juif ce qui est vrai c'est qu'il n'y a pas chez lui / Tu ne t'ennuies jamais avec lui ? » Si l'on s'arrête avant ou après le « ce qui est vrai » cela signifie alors deux choses très différentes. Et si l'on ne s'arrête pas, cela veut dire les deux. À vous de choisir !

Comment mettre en corps un personnage public ?

C'est la première fois que j'incarne un personnage aussi contemporain. Mais que je joue Françoise Bettencourt ou Phèdre, je me rends compte que c'est le même phénomène qui agit, on joue la femme que l'auteur nous livre. De toute façon le plus important, pour moi, ce n'est pas le rôle mais l'auteur. Je suis derrière lui. Je jouerai la personne qu'a écrite Michel Vinaver. Quant à Christian Schiaretti, il a une expression que je reconnais tout à fait lorsqu'il nous dit : « Les personnages devraient être habillés, maquillés, pour un public myope. » C'est-à-dire, pour une vision floue. Je trouve cela très juste bien que, dans mon cas, il faille tenir compte d'une ressemblance physique avec la personne qu'est Françoise Bettencourt. Il y a aussi en elle, Électre la gardienne du temple, celle qui est assise à la

porte du royaume et rumine sa colère. Elle peut donner l'impression d'un sphinx. C'est cette question-là que nous creusons au cours des répétitions. Je suis portée par ses silences et le sentiment que j'ai de son monde intérieur, nourri de mythologie. Je n'ai personnellement pas la télévision, donc je ne sais comment cette femme bouge, s'exprime, mais en revanche je l'ai lue. Ses ouvrages consacrés aux mythes antiques sont passionnants et très documentés. On dit aussi, et cela est plus anecdotique, que c'est quelqu'un qui hausse souvent les épaules. Ce détail peut avoir, en soi, une force théâtrale, nous verrons si je le garde et ce que je peux en tirer. Les raisons pour lesquelles elle le fait m'importent peu. Je ne joue pas pour élucider le mystère mais pour l'épaissir, lui donner de la valeur.

Comment composer avec des présences fugaces ?

S'il y a bien une chose que j'aime, dans cette pièce, c'est précisément cette alternance de séquences d'inégales longueurs et ce voyage dans le temps qu'elle permet. Cela nous oblige à être tous dans « l'orchestra ». Le rythme général nous soude les uns aux autres. Et curieusement, moi qui éprouve des difficultés pour retenir la chronologie des scènes, ici je me repère très aisément. L'enchaînement ne me déconcerte pas, ma vision de la pièce est globale et précise. Elle suit pourtant une logique autre que celle que l'on connaît habituellement. Mais elle est porteuse d'une émotion comique, obtenue par ruptures et agencements, qui lui donne du rythme, de la cadence. S'y abandonner est vrai bonheur. Un grand plaisir de jeu.

Propos recueillis par Jean-Pierre Jourdain

**« Retrouver  
une certaine candeur  
homérique, en  
tournant le dos  
aussi bien  
au sentimentalisme  
qu'à l'idée. » Michel Vinaver**

## Jérôme Deschamps

(Patrice de Maistre)

Comment mettre en bouche l'écriture de Michel Vinaver ?

L'écriture de Michel Vinaver est à la fois chorale et musicale. Elle n'est pas très facile. Il y a des éléments qui, apparemment, ne se répondent pas. Il y a des pensées qui se suivent, qui flottent, qui s'interrompent, qui repartent. Des phrases qui ne sont pas d'une logique absolue. Ce qui m'intéresse, c'est de m'approprier le texte en pensant à sa musicalité.

Cette musicalité relève de schémas intonatifs propres aux personnes, généralement issues de la bourgeoisie, qui fréquentent les ministères, les grandes administrations ou les milieux d'affaires, et qui s'expriment de façon tout à fait codée. Pour Patrice de Maistre, je pensais à des gens comme d'Ormesson, des gens de bonne famille. Patrice de Maistre a été élevé là-dedans. Comme j'ai moi-même côtoyé la bourgeoisie, il est assez délicieux d'aborder cette langue. Et l'on sent que Vinaver lui-même a très bien connu ces milieux. Ça transpire vraiment.

Comment mettre en corps un personnage public ?

Je n'ai pas du tout cherché à l'imiter. Je pense que mon travail, c'est de me l'approprier. J'aborde cela comme un jeu de rôles. Je ne suis évidemment pas dupe de la réalité des choses ; je ne me suis bouché ni les yeux ni les oreilles en ce qui concerne l'affaire Bettencourt. Mais je ne me suis pas non plus précipité sur des enregistrements pour essayer de lui ressembler, sinon où s'arrêter ? Pourquoi ne pas se refaire faire le visage ? Ce travail-là n'est pas très intéressant. Ce qui est intéressant, c'est de comprendre les mécanismes de la pensée, et de mettre en scène, ou sur scène, ce que nous propose Michel Vinaver : les obsessions, celles de la mer, celle de la reconnaissance sociale.

Il faut parvenir à trouver l'espèce d'aisance qui existe dans ces milieux-là et que beaucoup de gens n'arrivent pas à s'approprier parce qu'ils n'en connaissent pas les clés, parce qu'ils n'ont pas été élevés dedans. Je ne cherche pas particulièrement à défendre ce personnage. Je trouve que ça n'a pas de sens, d'autant que l'œuvre de Michel Vinaver le défend déjà.

Comment composer avec des présences fugaces ?

---

Il y a un effet de choralité, mais, le travail avançant, il est intéressant de voir le plateau désert. Car il y a des choses que certains personnages ne peuvent pas entendre, sinon le spectacle n'est plus compréhensible. Si j'entends ce que se disent les époux Woerth de Patrice de Maistre, je ne vois pas comment je serais chaleureux dans les scènes qui suivent.

Car, plus que les personnages dans un chœur, ce sont les comédiens qui sont là. Les artisans du spectacle. À la façon de Brecht.

Si l'on part du principe que c'est Patrice de Maistre qui est assis là, alors il faut jouer les situations comme s'il était ailleurs. On le voit, mais il n'est pas là en réalité. Il ne s'agit pas de faire une rupture, d'arrêter de jouer. Il doit y avoir une continuité, un glissement vers un personnage qui existe, mais qui n'est pas là, qui est dans ses pensées. Il est au milieu des autres, mais il est au fond tout seul.

**Propos recueillis par Pauline Noblecourt**

# Didier Flamand

(François-Marie Banier)

Comment mettre en bouche l'écriture de Michel Vinaver ?

Comme l'écrit Michel Vinaver : « L'écriture est une activité de recherche. Elle vise à connaître, et non à exposer ou illustrer ce qui serait déjà connu. (...) Partir non pas d'idées ou d'images préexistantes mais du magma lui-même. »

Il va donc falloir commencer par s'approprier ce texte. Y faire allégeance, s'y engager sans arrière-pensées, avoir une totale confiance dans la phrase que l'on doit prendre en charge. C'est en la pratiquant qu'on en mesure la richesse et la complexité. Car il est vrai que la structure même des phrases (mais aussi du récit) peut au premier abord surprendre. Le rythme de l'écriture, l'enchaînement des idées, l'absence de ponctuation, la façon dont se terminent ou restent en suspens certaines phrases vous obligent à accepter de ne pas avoir tout de suite la pleine maîtrise de ce que vous avez à dire. Cette langue vous donne le droit, si ce n'est le devoir, de vous y perdre.

Il faut aussi savoir que vous participez à un texte choral et que ce que vous avez à dire ne représente qu'une infime partie de ce qui va faire sens, passer au public. Ici, il n'y a pas de place pour la psychologie, les temps morts, les sous-entendus : tout est déjà donné dans l'assemblage des mots et des idées, voire dans l'enchaînement entre deux scènes qui n'ont apparemment rien à voir. Cette pièce est un rébus constitué de fragments épars, un puzzle à recomposer, et c'est de l'accumulation de ces fragments, de ces prises de paroles diverses et multiples que va naître le sens profond de l'œuvre.

Comment mettre en corps un personnage public ?

Là encore, en se l'appropriant, en le faisant sien. Nous sommes au théâtre et quoique nous interprétions des personnages publics et bien vivants, il ne s'agit pas d'une reproduction mécanique de la réalité. Nous ne sommes pas là pour imiter ou plagier, mais pour explorer, revisiter, transcender..., voire exorciser.

Dépasser l'anecdote, le vulgaire, pour tenter de s'approcher au plus près des êtres et de ce qui les agit. Bien évidemment va se poser très vite le

problème des limites et de ce que l'on peut ou non dire, laisser entendre, faire résonner, mais là encore c'est au texte qu'il faut faire confiance. *Bettencourt Boulevard* dépasse largement l'exposition d'un fait divers et n'a aucune volonté de mettre en scène un procès. Bien au contraire, la pièce tente de pénétrer les liens subtils qui tissent cette tragicomédie contemporaine, de questionner l'histoire, la part confuse des êtres, souvent ignorée par eux-mêmes, leurs relations complexes au pouvoir, à l'argent, aux filiations et aux généalogies.

À nous donc de prendre en charge ces corps, et ces personnes, d'en devenir les révélateurs en nous excusant par avance de ces emprunts momentanés d'identités. Notre lourde tâche sera de leur faire vivre cette histoire recomposée en osant, s'il le faut, outrance et démesure.

Comment composer avec des présences fugaces ?

Dans un travail choral, ce qui est particulier, c'est que nous vivons une énergie commune partagée jusqu'à la fin de la pièce. Quand je ne suis pas directement impliqué dans une scène, en stand-by, je suis nourri par ce que j'entends des autres. Je suis, aussi, une présence qui continue énergétiquement à fonctionner pour, par et avec le reste de la troupe. À l'inverse, lorsque je suis dans ma scène, la parole étant partagée par tous, ce n'est pas uniquement mes quelques phrases qui font sens, mais l'association de ces phrases avec celles qui les ont précédées ou celles qui vont les suivre. Il faut avoir la grâce du joueur de triangle dans un grand orchestre, qui doit faire résonner sa simple note au bon moment pour contribuer à la mélodie commune...

Ce va-et-vient constant, ce passage de relais — puisqu'il n'y a pas à proprement parler de scènes qui se suivent mais un tissage subtil entre différents moments — crée quelque chose d'unique et contribue à donner à ce travail un caractère assez exceptionnel. Ici l'ego de l'acteur a tendance à s'effacer, à passer au second plan. Et, bien qu'il y ait toujours une responsabilité individuelle face à son propre travail, ce sentiment du collectif vous donne une force rare et insoupçonnée.

Propos recueillis par Pauline Noblecourt

# « Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir. » Michel Vinaver

## Accompagner *Bettencourt Boulevard*

---

*Bettencourt Boulevard*, c'est une histoire de France. L'histoire d'un long vingtième siècle concentré en trente morceaux, eux-mêmes parfois réduits à des éclats, bribes d'une épopée industrielle, d'une tragédie politique et d'un scandale digne du boulevard. Ce sont les affaires Bettencourt, si nombreuses que l'une semble perpétuellement réveiller l'autre, et qui mêlent au parfum des laques et des crèmes l'écho des mythes anciens et des grandes tragédies du xx<sup>e</sup> siècle. C'est une quête menée par un chroniqueur mais qui n'a pas grand-chose d'une chronique (s'il faut entendre chronique au sens premier, des événements racontés dans l'ordre chronologique), une histoire qui commence par l'invention d'une teinture pour les cheveux et s'achève par un scandale politique au sommet de l'État, mêlant aux joyeuses notes *Dop, dop, dop* les souvenirs de la Shoah et de la collaboration. C'est aussi le tableau de l'oligarchie au pouvoir, avec ses barons de la finance, de l'industrie et de la politique; mais une oligarchie qui se manifeste sous forme de choralité, à l'intérieur de laquelle la parole de la femme de chambre a autant de poids que celle du P.-D.G.

La pièce de Vinaver n'est pas le procès de l'affaire Bettencourt — nulle morale, ici, qui viendrait séparer les justes des brigands, nulle échappée philosophique pour donner un sens, clé en main, aux affaires. Car l'œuvre se délecte des fils inextricables qui composent le réel, sans chercher surtout à les dénouer. Elle se régale de l'entrelacs du banal et du tragique, de la drôlerie du monde et de sa cruauté, du fait que la croissance du chiffre d'affaires de l'Oréal est infinie « comme est infinie l'œuvre de Bach<sup>1</sup> ». Aussi toute tentative de mise en ordre, toute lecture même d'un metteur en scène qui chercherait à apposer à l'œuvre un sens qu'il aurait médité dans le secret du plateau paraissent vouées à l'échec. La tâche, passionnante mais délicate, consiste à se faire éclairer dans le foisonnement des sens, des mythes, des banalités et à donner à voir, non pas l'encadrement d'une mise en sens, mais la délicatesse d'une écoute.

Et l'on peut dire que, pour *Bettencourt Boulevard*, Christian Schiaretti s'est d'abord fait accompagnateur, accompagnateur d'un texte qu'il a découvert,



écouté, alors que l'écriture n'en était pas achevée, et mené jusqu'au plateau du TNP. Accompagnateur d'une œuvre qu'il a prise au mot, sans chercher à en agrémenter les difficultés et les discontinuités, mais avec le souci de faire de ce grand texte un grand spectacle de théâtre populaire.

---

### Poétique de la présence

La mise en scène de Christian Schiaretti s'appuie d'abord sur une scénographie, imaginée par Thibaut Welchlin, qui permet de travailler la choralité et la présence simultanée des quinze comédiens pendant une large partie du spectacle. Sur le plateau sont installés des fauteuils blancs où prennent place les personnages qui ne jouent pas, avec un principe initial simple : entrer en jeu, c'est se lever. Car, dans *Bettencourt Boulevard*, les scènes commencent souvent *in media res*, et à de longues séquences font suite des morceaux d'une extrême brièveté; les lieux se mêlent et les temporalités se croisent. Aussi la présence simultanée de tous est-elle d'abord une réponse au collage vinavérien, qui fait surgir au milieu d'une conversation de brasserie la voix d'un mort, et joue d'une chronologie fragmentée.

Mais ce dispositif est aussi, est surtout, une entrée poétique et dramaturgique dans l'œuvre. À son niveau le plus simple, le dispositif permet à un personnage qui parle d'un autre, absent, de pointer du doigt sa silhouette silencieuse. Ces raccourcis poétiques ponctuels nourrissent et s'amusent de la dramaturgie vinavérienne, qui travaille l'écho et les effets de sens produits par la juxtaposition de réalités différentes.

Plus fondamentalement, la présence silencieuse d'un personnage témoin de ce qu'il n'est pas censé entendre, dans un effet de champ/contrechamp qui donne chair à la fois à la scène en train de se jouer et à son contrepoint, rend palpable la délicatesse de *Bettencourt Boulevard*. Dans une œuvre qui a pour thème central le resurgissement de ce qui a été tu, caché, oublié — que ce soient les mensonges liés à l'Histoire, à la collaboration en particulier, ou les manigances de coulisse du personnel politique —, la présence de témoins silencieux fait résonner le double mouvement d'une réalité qui ne se cache que pour mieux être dévoilée. Les prémisses de l'affaire Bettencourt, ce sont les secrets de l'oligarchie que vient dévoiler l'irruption d'un enregistreur; et, précisément, le chœur présent sur scène signale cette perturbation de l'entre soi. Les personnages sont, comme des pièces à conviction, placés sous les yeux des spectateurs; et la coprésence à l'œuvre

dans le texte comme dans le spectacle donne à cette déchirure de l'entre soi une manifestation tangible.

Surtout, la mise en scène orchestre ces présences muettes comme des mouvements qui donnent leur tonalité aux morceaux de *Bettencourt Boulevard*. Ainsi, l'œuvre s'ouvre sur un certain (pour reprendre la formule inventée au plateau) « liliano-centrisme »: c'est Liliane Bettencourt, traquée par tous ceux qui veulent leur part du gâteau, qui sert de pivot au dispositif. C'est elle que l'on sollicite, c'est d'elle dont il est question même lorsqu'elle est absente; et l'ouverture du spectacle a quelque chose d'une curée. Plus tard, c'est la présence d'André Bettencourt, à l'avant-scène, qui résonne comme un motif continu: car avec lui resurgit la collaboration et particulièrement la délation qui devient un contrepoint des scènes en train de se jouer. Claire Thibout dévoile les secrets de ses employeurs; Pascal, le majordome, les enregistre. Tous les personnages, prisonniers de ce vaste manège aux vanités qu'est l'affaire Bettencourt, continuent à tourner en silence.

Car c'est là sans doute la plus grande beauté de ce dispositif scénique: la présence d'un chœur fantôme qui apparaît et disparaît au gré des mouvements de la scénographie. La mise en scène repose sur cette chambre d'écho que représentent les comédiens en scène. C'est un chœur qui mêle les morts (les deux ancêtres, Eugène Schueller et le Rabbin Meyers) aux vivants; les hommes politiques aux hommes d'affaires et aux gens de maison. Et leur présence collective, poétique, est bien la mise en œuvre au plateau de la radicale absence de jugement à l'œuvre chez Vinaver. C'est nous mettre un morceau de la société, un morceau du présent sous les yeux.

---

### Orchestration du rythme

Ce présent mis en scène est au cœur de la démarche vinavérienne. Car, si *Bettencourt Boulevard* n'a rien d'un théâtre documentaire, la pièce a pour matériau privilégié les témoignages empruntés à la presse et aux essais parus sur les affaires Bettencourt (lettres, enregistrements, interviews...).

Mais — et c'est là l'enjeu de la démarche vinavérienne — le dramaturge, à la façon du chroniqueur dans la pièce, « essaye de creuser des galeries pour que l'air circule dans cet entassement de données<sup>2</sup> ». Sans revenir ici sur les complexités du collage vinavérien — magnifiquement analysées par Simon Chemama dans *Vinaver, le théâtre de l'immanence* —, cet ouvrage d'orfèvre demande du metteur en scène et des comédiens un travail de précision quant au rythme à donner à l'œuvre.

C'est, d'abord, dans le souffle même des répliques, avec leurs retours à la ligne tantôt hautement poétiques tantôt emprunts de comique. Ainsi de cette justification d'Éric Woerth, dont l'épouse travaille chez les Bettencourt :

« Je lui avais simplement dit que tu es très forte et que tu avais dans l'idée de quitter Rothschild pour accélérer le cours de ta carrière est-ce qu'il voudrait bien

Te recevoir pour te donner quelques conseils<sup>3</sup> »

Quoique le texte soit apparemment une exonération du personnage, le retour à la ligne, après « est-ce qu'il voudrait bien », que le comédien peut manifester d'un souffle, laisse, aux spectateurs qui le veulent, le temps d'imaginer le pire conflit d'intérêts et le plus honteux échange.

Le collage, de même, permet à l'auteur de multiplier les effets de sens saisissants, le plus emblématique, et le plus violent, se trouvant peut-être dans une des dernières scènes, qui confronte les deux ancêtres (Eugène Schueller, père de Liliane Bettencourt, membre d'un groupuscule fasciste, et le Rabbin Meyers, grand-père de l'époux de Françoise, déporté à Auschwitz) :

Rabbin Robert Meyers

Ici dans le camp il y a de la bonne humeur qui perle dans les recoins du désespoir

Eugène Schueller

Zappy Max chantant sur Radio-Cité

Rabbin Robert Meyers

Je fais ce que je peux pour l'alimenter je raconte des histoires dans la Bible il y a beaucoup de bonnes histoires celle du jeune berger David et de sa fronde est une des plus populaires elle fait toujours rire

Eugène Schueller

Dop Dop Dop tout le monde l'adopte<sup>4</sup> »

La mise en scène qui ici, s'appuie sur une musique de Quentin Sirjacq et les voix de Bruno Abraham-Kremer et Michel Aumont, travaille d'abord la valeur proprement rythmique du texte de Vinaver. Les percussions, les voix, la sonorisation donnent à cette « scène des Nommos selon la cosmogonie Dogon<sup>5</sup> » une rythmique presque incantatoire, propre à faire surgir la parole

des morts. Et les figures en conflit de ces deux ancêtres, situées de part et d'autre de l'histoire de France, si fondamentalement structurantes dans le texte de Vinaver, semblent ainsi liées en un combat sans fin.

C'est donc le rythme, au sens le plus musical du terme, qui est l'un des moteurs du spectacle. La musique est un référent omniprésent : ainsi de la première scène (baptisée le « Grand Portail<sup>6</sup> » par Michel Vinaver), écrite comme une ouverture orchestrale introduisant les motifs mélodiques, et mise en scène dans le souvenir d'une comédie musicale. Ainsi, aussi, du ballet de la scénographie, avec ses panneaux de couleur inspirés à la fois par les tableaux de Mondrian et par leur réinterprétation commerciale pour le logo de Studio Line, chez l'Oréal, dont le déploiement a quelque chose d'un film de Jacques Demy. C'est donc ici aussi, ici encore, un *accompagnement* que propose Christian Schiaretti, une orchestration qui fasse résonner l'écho des mythes, des tragédies, des compromissions et des petits scandales de famille qui sont le cœur même de ces affaires Bettencourt.

Le spectacle, à l'heure où ce texte part à l'imprimerie, est encore en train d'être répété, d'évoluer et de révéler les profondeurs de l'œuvre de Vinaver. Les rôles émergent, les voix s'affinent, le rythme gagne en précision. Si l'objet surgit peu à peu, les principes de travail, eux, restent constants. L'esthétique — et peut-être surtout *l'éthique* — de la mise en scène de Christian Schiaretti sont fixés : il s'agit de donner à entendre ce grand texte au public du Théâtre National Populaire, sans l'embarrasser des lourdeurs d'une « mise en trop<sup>7</sup> », pour reprendre l'expression de Michel Vinaver, mais en accompagnant, avec délicatesse, son dévoilement.

### Pauline Noblecourt

Après des études à l'École Normale Supérieure, Pauline Noblecourt intègre en 2011 le département d'Écriture Dramatique de l'ENSATT. Auteure de *La liberté d'expression expliquée aux enfants par les forces de l'ordre*, En Acte(s), elle poursuit actuellement ses études en thèse tout en œuvrant comme dramaturge et conseillère littéraire aux côtés de Christian Schiaretti au TNP.

<sup>1</sup> Bettencourt Boulevard, morceau 1

<sup>2</sup> Bettencourt Boulevard, morceau 6

<sup>3</sup> Bettencourt Boulevard, morceau 17

<sup>4</sup> et <sup>5</sup> Bettencourt Boulevard, morceau 28

<sup>6</sup> D'après les notes préparatoires à Bettencourt Boulevard confiées au TNP

<sup>7</sup> Michel Vinaver. « La mise en trop ». *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998, p. 137

**« Pour que le théâtre  
advienne, il faut  
qu'il y ait  
quelque chose  
qui ne va pas. » Michel Vinaver**