

L'Ordinaire

Texte de Michel Vinaver

Mise en scène de Michel Vinaver
et Gilone Brun

à la Comédie-Française du 7 février au 19 mai 2009

© BRIGITTE ENGUÉRAND

Édito

L'Ordinaire de Michel Vinaver entre au répertoire de la Comédie-Française. Cela constitue un double événement théâtral. D'abord parce que cette œuvre est tout à fait représentative de l'écriture d'un des plus grands dramaturges français actuels et parce qu'il signe lui-même la mise en scène de sa pièce, en collaboration avec Gilone Brun, avec laquelle il a déjà travaillé.

Dans la première partie de ce dossier, les auteurs proposent d'explorer avec les élèves les références historiques, politiques et sociales que la pièce convoque. Partant du fait divers réel d'un crash d'avion, Michel Vinaver transpose l'événement dans les années 1980 et lui donne une résonance mythique : le cannibalisme dans la société capitaliste. Les élèves sont aussi invités à découvrir les mécanismes qui fondent l'écriture si particulière de l'auteur : l'entrelacs, la polyphonie, la musicalité de la parole, l'ironie et la dimension comique. Ils s'interrogeront ensuite sur les enjeux de cette création, dans laquelle l'auteur poursuit sa réflexion sur le passage à la scène de ses propres textes. *L'Ordinaire*, en ce sens, peut être considéré comme une tentative d'art poétique du théâtre vinavérien. Chaque enseignant choisira parmi ces nombreuses pistes celles qui lui paraissent les plus appropriées à ses élèves pour les familiariser avec une écriture et une conception singulières de la représentation.

La deuxième partie propose d'étudier cette nouvelle écriture scénique, en rupture avec les partis pris réalistes de Michel Vinaver et Alain Françon lors de la première création de cette pièce, au Théâtre national de Chaillot en 1983. Puis, à partir de l'étude de la réception critique de cette création, un débat argumenté autour de ce théâtre novateur peut s'organiser.

L'Ordinaire est emblématique d'une œuvre où la tragédie côtoie la comédie, faisant signe tout à la fois à Sophocle et à Aristophane avec subtilité et malice !

Ouvrage de référence : Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Le titre de la pièce :
L'Ordinaire [page 2]

Un double événement théâtral
[page 3]

Le système des personnages :
une pièce chorale [page 6]

Les emprunts à un fait divers
réel et la transposition théâtrale
[page 6]

Les références et le contexte
de l'œuvre [page 8]

Le fonctionnement d'une multi-
nationale [page 9]

***L'Ordinaire* : pièce en sept**
morceaux [page 10]

Le thème du cannibalisme :
travail sur le morceau 2 et/ou
le morceau 4 [page 11]

Focaliser l'attention sur un
personnage : Sue la « réfrac-
taire » [page 13]

Après la représentation :
pistes de travail

Retour sur la scénographie et
la mise en scène du spectacle
[page 15]

Mise en place d'un débat
critique théâtralisé à partir
de quatre articles de presse
[page 17]

Rebonds et résonances
[page 18]

Annexes [page 20]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

LE TITRE DE LA PIÈCE : L'ORDINAIRE

Le titre de la pièce est un nom commun qui fait davantage penser à une pièce comique. Une tragédie au contraire est titrée le plus souvent par un nom propre, comme « Othello », par exemple. Or cette nomination apparaît fortement paradoxale puisque dès le premier morceau de la pièce on apprendra le crash « extraordinaire » d'un avion qui intervient au moment même où des personnages continuent à parler « ordinairement » de la vie d'une entreprise et de leur propre vie privée.

« La situation constitue une sorte de démenti au titre : elle est extraordinaire. Perdu dans les Andes, chacun des personnages devra faire face à la mort – presque tous mourront au cours de l'action. Mais leur comportement même dans cette situation limite, se révèle être un prolongement de leurs comportements ordinaires. »

David Bradby, in *Théâtre Aujourd'hui*
n° 8, CNDP, mai 2000

Les sens du substantif « ordinaire »

→ Inviter d'abord les élèves à définir l'usage qu'ils ont de ce substantif et celui de son antonyme : l'extraordinaire.

→ Proposer une recherche dans le dictionnaire des différents sens de ce substantif.

En voici quelques uns :

- ce qui a coutume d'être ; ce qu'on a coutume de faire ;
- ce qui remplit habituellement une fonction ;
- ce qu'on a coutume de servir pour un repas ;
- le sens liturgique, l'ordinaire de la messe, les prières invariables que le prêtre dit à la messe.

→ Proposer aux élèves la lecture de cet extrait de 1982.

« Le titre de mon dernier ouvrage est *L'Ordinaire*. J'aime bien un titre qui puisse se ficher dans une pièce de différentes façons qu'il s'y tienne. L'ordinaire cela veut dire ce que l'on mange, ce que l'on sert habituellement au repas. L'ordinaire en liturgie, c'est l'ensemble des prières de teneur variable, on dit l'ordinaire de la messe... Et puis il y a le sens courant qui renvoie au fait que dans une situation qui est inattendue pour chacune des personnes qui se trouvent là, il y a une très forte pesanteur de l'ordinaire précédent. »

Michel Vinaver, Avignon 1982,
propos retranscrits par André Curmi

Le contraste entre le titre et la fable de la pièce

→ On fera préparer la lecture par groupes de quelques extraits du morceau 1, avec pour seule consigne de bien faire entendre chaque mot (rythme et sonorités) et en étant attentif à l'adresse (à qui s'adressent les paroles que chacun prend en charge).

→ Après cette première exploration collective du texte et son écoute, on cherchera à rassembler les différents éléments d'information qui constituent les premiers éléments de la fable.

Voici les principaux éléments contenus dans le premier morceau :

- les hauts dignitaires d'un trust américain en voyage d'affaires à destination de Santiago sont victimes du crash de leur jet ;
- leur avion s'écrase dans la Cordillère des Andes à 4000 m d'altitude dans un espace pratiquement invivable pouvant atteindre -40° C ;
- sous le choc, l'avion se disloque : séparation du fuselage et du cockpit. Le pilote est décédé, le copilote est dans une situation

atroce : les instruments du tableau de bord sont encastrés dans son ventre et ses viscères sont apparents. L'un des vice-présidents a été éjecté et son corps est suspendu sur une saillie rocheuse ;

– certains passagers sont atteints d'une blessure qui suppose une plus ou moins longue durée de survie : la paralysie des jambes de la secrétaire, la tige métallique fichée dans le ventre d'un des vice-présidents ;

– huit jours plus tard les autorités du Chili décident d'abandonner les recherches entreprises pour retrouver les survivants ;

– au bout de quelques jours les vivres viennent à manquer et l'hypothèse de passer au cannibalisme apparaît.

→ **Faire relever aux élèves les différentes questions que le lecteur-spectateur est amené à se poser devant l'apparent paradoxe entre le titre et la situation ainsi créée.**

Comment rester dans l'ordre normal de la vie, dans un flux « ordinaire » de l'existence après « le macro-accident » du biracteur Gulfstream au-dessus de la Cordillère des Andes et déclencheur d'une situation « extraordinaire » ?

Comment briser le tabou de l'anthropophagie

et consommer ses compagnons pour en faire « son ordinaire » ?

→ **Proposer la lecture de cette appréciation que Michel Vinaver apporte sur sa pièce.**

« C'est une de mes pièces les plus gaies, les plus joyeuses. Elle met en place à partir de là une situation d'une grande ironie, qui est qu'il fallait un événement aussi limite qu'un *crash* et pas d'autre survie que l'anthropophagie, pour que se déclarent les comportements « convenables ». [...] Le décalage est par essence comique. [...] Toutes mes pièces comportent une forte dose de burlesque. Ce qui les retient (je le regrette) d'acquiescer le statut de « farces » c'est l'oscillation, sans doute, qui va du décalage lourd au décalage léger et vice-versa. La comédie est réponse au désespoir, ou plutôt, rebondissement à partir du désespoir. »

Vinaver Michel, « *Mémoire sur mes travaux* », in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditrice, 1986, p. 72

UN DOUBLE ÉVÉNEMENT THÉÂTRAL

L'entrée de la pièce au répertoire de la Comédie-Française

→ **S'interroger avec les élèves sur la signification de l'expression « entrée au répertoire de la Comédie-Française ».**

On pourra se reporter à cette notation parue à la suite de l'article intitulé « *L'Ordinaire*, le cannibalisme entre à la Comédie-Française » dans le journal *Le Monde* du 24 Février 2009 sous la plume de Brigitte Salino. Il apporte d'utiles informations.

« Ce n'est pas un auteur, mais une œuvre, qui entre au répertoire de la Comédie-Française. Il faut, pour toute pièce représentée pour la première fois salle Richelieu, l'accord du comité de lecture, composé de douze membres dont l'administrateur général, des sociétaires et quatre personnalités extérieures. Ce comité doit rassembler au moins sept membres pour siéger. Il vote à bulletins secrets. Une majorité des deux tiers des votants est nécessaire pour qu'une pièce soit acceptée. Les pièces jouées dans les deux autres salles de la Comédie-Française, le Vieux-Colombier et le Studio-Théâtre, ne sont pas concernées par cette procédure. »

L'Ordinaire entre donc au répertoire de la Comédie-Française le 7 février 2009, salle Richelieu. Dès sa nomination à la tête de la Comédie-Française, Muriel Mayette souhaitait qu'une œuvre de Michel Vinaver entre au répertoire de la Comédie-Française. Elle lui en fit la demande, et c'est lui-même qui a choisi de proposer *L'Ordinaire*. « Il fallait une œuvre qui résiste, comme les rescapés du crash ont résisté. Qui ne soit pas facilement absorbable, comme ne l'est pas facilement la viande humaine par les rescapés. Qui soit génératrice de vie, et je crois que *L'Ordinaire* l'est. »

Une mise en scène de l'œuvre par l'auteur lui-même

→ Faire rechercher dans la biographie de Michel Vinaver (par exemple sur le site de la Comédie-Française ou de www.theatre-contemporain.net) son rapport à la mise en scène.



© BRIGITTE ENGUÉRAND

On fera remarquer aux élèves que Michel Vinaver est reconnu comme un des grands auteurs de théâtre français mais qu'il a longtemps gardé ses distances avec la mise en scène, parlant même dans certains cas de façon polémique de « mise en trop » (voir plusieurs textes importants dans ses *Écrits sur le théâtre 1 & 2* parus chez Actes Sud). Mais il a sans cesse conduit une réflexion sur ses œuvres et sur la nature du travail théâtral que son écriture supposait. On notera cependant que c'est précisément pour *L'Ordinaire*, créée au Théâtre national de Chaillot le 10 Mars 1983, qu'il fut conduit pour la première fois à participer lui-même au travail de mise en scène aux côtés d'Alain Françon. Michel Vinaver n'avait pas été complètement satisfait : « Ce n'est pas un de nos meilleurs souvenirs. Nous sommes d'accord pour penser que nous nous sommes trompés sur la scénographie, avec des conséquences incontrôlables sur le jeu. »¹

Alain Françon lui-même déplore « l'hypernaturalisme de la mise en scène qui avait nui à la représentation du texte [...] et occultait les vrais enjeux de la fable et de la parole » (cf. *Théâtre Aujourd'hui* n° 8, p. 69 et p. 85 à 87).

On notera ensuite que Michel Vinaver est revenu plus tard à la mise en scène à l'occasion d'une formation qu'il conduisit en 2005 avec un groupe de comédiens sur ses œuvres. Ce travail

déboucha sur la mise en scène de *À La renverse* d'abord présentée aux Lilas puis en avril 2006 à L'Artistic Athévains. Il renouvela cette expérience avec le même groupe d'acteurs et présenta la mise en scène de *Iphigénie hôtel* au Théâtre des Amandiers à Nanterre (accompagné, déjà, de Gilone Brun).

Comme il le déclare lui-même, c'est en quelque sorte pour vérifier des hypothèses sur le fonctionnement de son écriture que Michel Vinaver en est venu à mettre lui-même en scène certaines de ses œuvres. La mise en scène de *L'Ordinaire* à la Comédie-Française s'inscrit donc probablement dans la poursuite d'une recherche sur l'espace et la façon de faire entendre son texte.

→ Proposer aux élèves de lire ce court extrait des *Écrits sur le Théâtre de 1982*, Michel Vinaver.

« Un désir, qui continue à être central, que toute pièce de moi soit l'objet de réalisations multiples. Un peu comme s'il ne pouvait y avoir de vérité scénique de la pièce qu'entre les différentes mises en scène qu'elle peut susciter. »

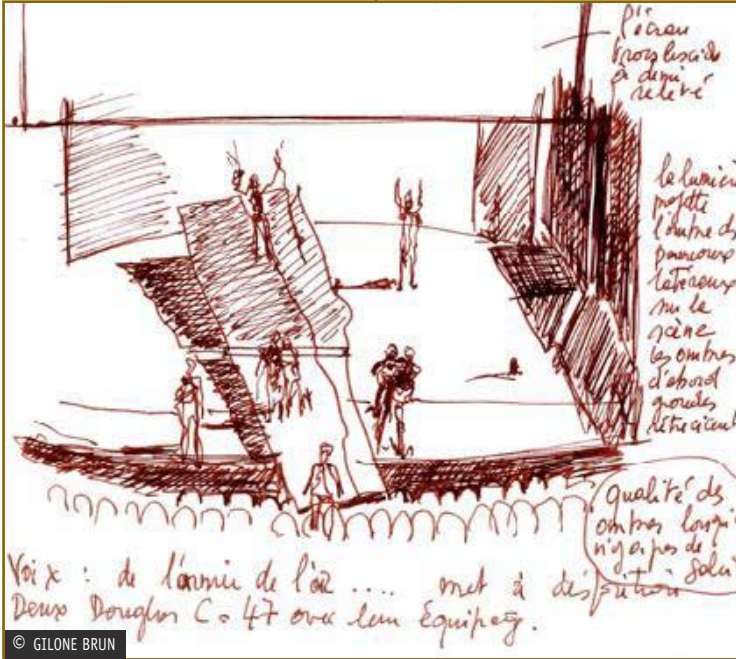
Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche Éditeur, 1982

1. Entretien avec Évelyne Ertel, dans *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008

→ Sachant que la mise en scène de la pièce en 1983 – dans un décor hyper-réaliste – n'avait pas satisfait Michel Vinaver, on proposera aux élèves d'anticiper sur la représentation, en faisant quelques hypothèses sur des scénographies moins mimétiques.

On peut suggérer de faire des croquis ou des esquisses par groupes et les confronter. Sans dévoiler la scénographie retenue (et qui fera l'objet d'un travail détaillé « après » la représentation avec les élèves), le professeur

pourra consulter les croquis de Gilone Brun qui figurent dans le dossier de presse sur le site de La Comédie-Française. Ils permettent de percevoir une double volonté de rupture à la fois avec la représentation mimétique et avec le cadre de scène traditionnel à l'italienne (comme l'est celui de la salle Richelieu). Désir donc de casser l'effet de quatrième mur ; ce mur imaginaire qui sépare la scène de la salle. Le réalisme et le naturalisme useront d'ailleurs beaucoup de cet effet.



LE SYSTÈME DES PERSONNAGES : UNE PIÈCE CHORALE

→ **Faire repérer aux élèves la liste des personnages et leur proposer de faire toutes les remarques que ces informations suggèrent.**

- Onze personnages sont présentés, on y repère :
- leur désignation par des abrégés monosyllabiques orchestrés comme des notes de musique : Bob, Bess, Bill, Nan, Joe, Jim, Jack, Dick, Ed, Pat, Sue ;
 - leurs véritables noms entre parenthèses parfois associés à une résonance cocasse (Lamb, l'agneau, pour désigner le président de Housies, ou Sue dont le patronyme Beaver signifie le rat, le castor...) ;
 - leur âge qui va de 18 à 52 ans en passant par les âges intermédiaires ;
 - leur fonction sociale ou leur rôle dans l'entreprise ;
 - pour certains, leur relation familiale et pour

l'une d'entre elle sa relation amoureuse : Sue est simplement désignée comme « Maîtresse de Jack ». Ainsi les histoires professionnelles et les histoires privées se trouvent intimement liées. Il y a « assemblage » entre le cœur des dirigeants et certains autres personnages.

On fera noter dans cette liste l'abondance et la précision des titres liés à la structure d'un groupe social facile à identifier (le « staff » des dirigeants d'une grande entreprise aux consonances américaines « Housies », les maisons).

On fera également remarquer l'absence d'indications physiques ou psychologiques, y compris au cours de la pièce, sauf pour Pat, la secrétaire, qui déclare dans le morceau 1 : « Mes amis me disent que mes jambes sont sans défaut ».

LES EMPRUNTS À UN FAIT DIVERS RÉEL ET LA TRANSPOSITION THÉÂTRALE



« Contemporain : mon matériau, le seul possible, c'est mon présent. Peut-on faire un récit, un roman, avec le présent ? Le présent c'est ce qui colle à moi. Le nez sur le miroir. »

Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre 1*,
L'Arche Éditeur, 1998

→ **Faire repérer et comparer les éléments que Michel Vinaver a empruntés à un fait divers réel (en 1972, le crash d'un avion transportant les membres d'une équipe de rugby) à leur transposition dramatique (en 1981, le crash du jet privé d'une multinationale).**

Il n'est ici pas nécessaire d'être exhaustif. Cet écart entre 1972 et 1981 permet à Michel Vinaver d'écrire « une pièce au présent » avec le contexte géopolitique du temps de l'écriture.

La date de l'accident

Le fait divers réel

Le 13 octobre 1972 un Fokker, transportant 45 passagers, une équipe de rugbymen et ses supporters se rendant au Chili, s'écrase alors qu'il survolait la Cordillère des Andes.

Le fait divers fictionnel de *L'Ordinaire*

Neuf ans plus tard, le 13 octobre 1981, un Gulfstream s'écrase également dans la Cordillère des Andes. Il s'agit d'un avion privé, appartenant au président de l'entreprise Housies, comportant un pilote, un copilote et neuf passagers. Six font partie du trust Housies, dont le président et cinq vice-présidents ; il y a quatre femmes : l'épouse du président, une secrétaire de l'entreprise, la jeune fille de l'un des vice-présidents et la maîtresse d'un autre.

Le Communiqué radio

Dans le fait divers réel comme dans celui de *L'Ordinaire*, les survivants possèdent un petit poste radio annonçant que les recherches sont abandonnées onze jours plus tard dans le cas réel et huit jours dans celui de *L'Ordinaire*. Dans le premier morceau de la pièce, on apprend par un communiqué du 21 octobre diffusé par l'A.P. (Associated press), l'abandon des recherches du biréacteur².

→ **Proposer aux élèves de lire et de relever ce que ce communiqué imaginaire de l'A.P. contient comme informations sur l'accident.** L'arrêt des tentatives pour retrouver l'appareil. Les conditions de l'accident : l'altitude, les intempéries, les turbulences.

L'abri de fortune

Dans le fait réel comme dans celui de la pièce, les survivants se servent d'une manière précaire de certaines parties de l'avion comme refuge contre le froid et les intempéries. Dans

→ **Avant l'accident, on pourra proposer à un groupe d'élèves de relever les pressentiments de Bess, dont nul ne se soucie (à comparer avec ceux de Cassandra, récitante mythique de la tragédie grecque).**

Bess – Oh Bob cette nuit j'ai eu un pressentiment
L'avion qui explosait [...]
Bess – Bob je suis sûre et certaine que nous allons nous écraser dans ces montagnes
Tu sais comme je sens quelquefois les choses venir.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 1, p. 20 et 22

La désignation des passagers américains et leurs fonctions dans l'entreprise Housies.

La nature des affaires de cette « importante entreprise multinationale » dans les États de l'Amérique du Sud : le Brésil, l'Argentine, et le Chili.

La réponse du gouvernement chilien à la protestation des États-Unis.

À noter, dès le premier morceau, que huit jours après l'accident les survivants dans *L'Ordinaire* ne sont plus que neuf sur les onze passagers. Cinq d'entre eux n'entendent que la dernière partie du communiqué : « (Ils) sont à l'écoute d'un poste de radio portatif qui transmet les dernières phrases du communiqué de l'A.P. »

la réalité, une avalanche couvrira totalement l'avion faisant huit morts sur le coup. Dans la pièce, un événement du même ordre arrive dans la nuit du 35^e jour.

Le cannibalisme

Aussi bien dans le cas réel que dans celui de la pièce les survivants passent à l'acte du cannibalisme pour tenter de ne pas mourir de faim. On verra plus loin comment se met en place ce thème dans la pièce. Dans la réalité, cette décision de passer au cannibalisme qui sauva 16 passagers fut finalement acceptée et plus tard pardonnée par le Pape. Dans la pièce, un écho à cette position officielle de l'Église est présent à travers le personnage de Bess et son

évolution : d'abord offusquée par le passage à l'acte de Sue, elle déclare :

Bess tend à Nan une tranche de viande.
la Sainte communion quand Jésus est mort
Il nous a donné Son corps pour que nous soyons sauvés.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 3, p. 110

2. Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 1, p. 44 et 45

La durée de la survie

Dans le fait divers réel, deux survivants prennent la décision de partir chercher les secours par eux-mêmes et atteignent le Chili 72 jours après. Leur ténacité sauvera seize personnes. Dans *L'Ordinaire*, morceau 7, il n'y a plus que deux survivants, Ed et Sue.

Ed écrit une lettre, sous la forme d'un journal de bord (comme une bouteille à la neige...) qui précise quand sont morts les neuf autres passagers de l'appareil :

Ed – Afin que la vérité soit connue un jour de la postérité [...] Elizabeth Lamb, épouse du président, et le senior vice-président Jack Hirschfeld sont décédés dans la nuit du trente-cinquième au trente-sixième jour, étouffés par la neige qui a rempli la cabine suite à une avalanche.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 7, p. 217

Ed et Sue prennent la résolution de partir au 42^e jour. La pièce s'achève sur cette fin ouverte.



© BRIGITTE ENGUÉRAND

LES RÉFÉRENCES ET LE CONTEXTE DE L'ŒUVRE

La pièce fait référence par notations diffuses à toute une série de faits et de noms qui appartiennent au contexte social et politique du début des années 1980. C'est une constance de « *l'écriture au présent* » de Michel Vinaver :

« Contemporanéité : chaque pièce est en adhérence avec l'actualité du moment même de sa production. Cette adhérence ne relève pas d'un choix mais plutôt d'une nécessité [...]. La contemporanéité se matérialise par l'inclusion, dans la matière textuelle, de fragments arrachés à l'environnement politico-économico-culturel. »³

Nombre de ces références risquent de ne pas faire écho pour les élèves au cours de la représentation. On propose ici deux pistes de recherches à conduire par groupes.

Les réalités politiques aux alentours de l'année 1981 aux U.S.A. et en Amérique latine

→ Proposer aux élèves de faire par groupes des recherches au CDI sur des noms et des éléments cités dans la pièce.

En voici quelques uns.

Reagan

Membre du Parti Républicain, élu président en 1981. Sa présidence est marquée par une politique conservatrice dans les domaines sociaux et fiscaux. C'est un président violemment anticommuniste.

La CIA (Central Intelligence Agency)

Elle a tenté de déstabiliser le Chili dès 1970 pour empêcher l'accession au pouvoir de Salvador Allende qui sera renversé 3 ans plus tard par le général Pinochet. La CIA aurait eu pour mission de fragiliser le régime afin « d'alimenter un climat propice au coup d'État ». 7 millions de dollars auraient été dépensés par la centrale dans ce but.

3. Vinaver Michel, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1998

Pinochet et le Chili

11 septembre 1973 : prise du pouvoir par le général Augusto Pinochet à la suite d'un coup d'État militaire contre le gouvernement populaire du président socialiste Salvador Allende légalement élu en 1970 et qui se suicidera pendant l'assaut de son palais.

1973-1981 : Augusto Pinochet met en place un régime militaire et répressif.

Les juntas militaires en Argentine et au Brésil

En Argentine, un coup d'État par une junta militaire qui restera jusqu'au 10 décembre 1984.

Jorge Videla, commandant de la marine à la tête d'une junta militaire, renverse la troisième femme de Péron.

Amiral Emilio Eduardo Massera devient commandant des forces aériennes.

Au Brésil

1964 : violente culture militaire de droite.

1970 : opération Condor, vaste plan entre les dictatures militaires latino-américaines afin de lutter contre les opposants aux régimes dans tout le continent.

Un régime autoritaire voire dictatorial a pris le pouvoir jusqu'à 1985.

Les mouvements d'insurrection en Amérique latine

La presse chilienne (et la pièce) évoque des groupes « terroristes » en Amérique et notamment au Chili.

1962-1968 : L'Europe et le développement économique

URSS : Brejnev

Résonances culturelles

→ Proposer aux élèves de rechercher des informations sur des films qui évoquent la situation des pays d'Amérique latine dans les années 1970-80. En particulier, sur deux films de Costa-Gavras qui connurent une large audience.

Missing Portés disparus, 1982

Charles et Beth vivent en parfaite harmonie avec les habitants d'un quartier populaire de Santiago du Chili. Le 11 septembre 1973 éclate le coup d'État du général Pinochet. Charles découvre la présence surprenante de conseillers

américains sur le sol chilien. Depuis ce jour, nul ne l'a revu. Son père, un américain, imprégné des vertus de son pays, part à sa recherche.

État de siège, 1975

À Montevideo en Uruguay, Philip Michael Santore, un conseiller américain d'une junta sud-américaine est enlevé par des rebelles d'extrême-gauche. Lors de son interrogatoire, il avoue appartenir à la C.I.A. et être chargé de former des policiers pour la lutte antiterroriste. Ses aveux sont révélés au grand jour, ce qui provoque une crise gouvernementale.

LE FONCTIONNEMENT D'UNE MULTINATIONALE

Jusqu'au morceau 4, malgré la situation dramatique, le Président, Bob, n'aura qu'un seul leitmotiv : comment assurer la bonne marche de son trust et promouvoir le développement de logements préfabriqués bon marchés auprès des marchés internationaux.

Il parlera en boucle de ses affaires internationales en Amérique latine (l'Argentine, le Brésil, le Salvador et bientôt le Chili du général Pinochet) mais aussi au Japon et en Europe.

Nous apprenons que le trust est situé dans un building à Seattle et qu'il est organisé de façon « pyramidale ».

Dès le morceau 1, certains personnages du trust non présents sont jugés par Bob sur leur comportement et leur efficacité dans la conduite des affaires.

→ Proposer la mise en lecture à plusieurs voix de la lettre que Bob adresse à Sydney et que lit Pat dans le morceau 1 (p. 34) (cf. annexe 1). Mettre en valeur dans la lecture les trois trames qui se trouvent présentes de façon comique dans cette lettre.

- Les politesses privées,
- les constats du patron,
- les menaces de sanction.

L'ORDINAIRE = PIÈCE EN SEPT MORCEAUX

→ Demander aux élèves de relever dans un dictionnaire les différents sens du terme « morceau ».

En voici quelques uns extraits du *Littré*.

1 – Portion séparée d'une chose solide, bonne à manger : morceau de viande, chose mordue, bouchée. Familièrement : manger un morceau, c'est-à-dire faire un repas léger.

2 – Partie séparée d'un corps solide.

Les morceaux sont bons : se dit d'une chose qui même partagée ou brisée reste encore en valeur.

3 – Objet bon à manger considéré dans sa totalité.

4 – Mais aussi en musique, un morceau de pièce de musique : cette ouverture est un beau morceau.

5 – Morceau d'Adam : la petite prééminence qu'on voit au gosier des hommes, Pomme d'Adam. Double jeûne, double morceau, se dit à ceux qui les jours de jeûne, mangent plus qu'à l'ordinaire.

6 – Fragment, morceaux choisis, extrait, passage, partie d'une œuvre littéraire.

Ainsi, morceler c'est aussi démembrer, partager, désagréger, émietter, fractionner.

Une temporalité « en morceaux »

« La pièce relève de la chronique d'un fait divers. » Mais cependant « la pièce éclate en une succession de situations, imprévues et qui ne se bouclent pas »

Michel Vinaver, 2008

→ Faire relever aux élèves le morcellement des 42 jours racontés, répartis en sept morceaux inégaux.

morceau 1 : 8 jours sont passés

morceau 2 : 3 jours après

morceau 3 : 5 jours après

morceau 4 : 4 jours après

morceau 5 : 6 jours après

morceau 6 : 9 jours après

morceau 7 : 7 jours après

→ Demander aux élèves de rapprocher les sens du mot « morceau » de certains thèmes de la pièce.

« Les morceaux, c'est l'état d'un corps après accident ; c'est ce qui ne tient pas ensemble d'emblée ; c'est ce qui s'assemble, se colle, se monte. »

Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 78



Corps disloqués / morceaux de corps

Pour aller plus loin, on pourra faire remarquer qu'un « morceau » est lui-même constitué de plusieurs mouvements. La lecture du morceau 1 aura permis de mettre en évidence trois temps séparés :

– le vol au dessus des Andes ;

– le communiqué de l'Associated Press (8 jours après) ;

– l'organisation de la survie.

Dans ces trois temps, circulent des variations thématiques : le capitalisme international, les relations interpersonnelles, la nourriture, etc.

LE THÈME DU CANNIBALISME = TRAVAIL SUR LE MORCEAU 2 ET/OU LE MORCEAU 4

« Toutes mes pièces comportent une forte dose de burlesque. Ce qui les retient (je le regrette) d'acquiescer le statut de « farces » c'est l'oscillation, sans doute qui va du décalage lourd au décalage léger et vice-versa. La comédie est réponse au désespoir, ou plutôt, rebondissement à partir du désespoir. »

Vinaver Michel, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1986, p. 72

Mise en lecture du fragment au début du morceau 2



Bob – Voilà.

J'ai fait deux tas...

Bess – Personne ne l'a autorisée... Toi qui détestes être mis devant le fait accompli.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 2, p. 76

→ Après une première lecture de l'extrait, inviter les élèves à repérer des éléments du comique proches de la « farce ».

Le « décret et les ordres du Président »

Déclarations autoritaires des directives à suivre :

- un partage des rations entre les survivants ;
- un système de surveillance et la dénonciation de ceux qui feront du chapardage. Nous apprendrons d'ailleurs plus loin que c'est lui qui chaparde des vivres, plus qu'il ne peut en absorber... ;
- la répartition de la moitié des rations entre le groupe des trois du « corps expéditionnaire » et le groupe des cinq restants.

Les réactions d'autres personnages à cette organisation du rationnement :

- Sue, souligne l'insuffisance de cette organisation ;
- Jack et Ed notent l'illusion du Président ;
- Bess proteste contre le « décret » de Bob.

La nécessité du passage au cannibalisme

C'est une évidence pour Sue : la difficulté de cet acte est surtout le découpage des tranches de viandes du copilote pour une non bouchère.

Cet acte inattendu, bien qu'évoqué par Pat et Nan dans le premier morceau, est une surprise.

Pat – Les morts ça doit pouvoir se manger [...]

Nan – Mister Lamb, je suis sûre que papa serait d'accord s'il savait qu'il ne reste que quelques olives et quelques crackers. Il serait d'accord avec ce qu'a dit Pat.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 1, p. 68 et 71

Jack répond de manière alambiquée sous la forme d'une litote :

Jack – Je suis
J'avoue que je suis
Comment dire ? Je suis surpris
Je ne peux pas dire que je suis en désaccord.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 2, p. 80

Le refus et la répulsion

Dick s'interroge sur cette action conduite par une étrangère au service.

Bess dénonce une intruse :

– Sue ne devrait pas être ici et n'avait pas sa place dans l'avion de La Housies ;

– Sue empoisonne l'atmosphère.

Bess demande à son mari de prendre une décision et se réfère à la religion :

« Dieu est là-haut qui nous regarde

Il attend que tu prennes Position. »

→ Inviter ensuite les lycéens par groupe de huit à organiser une mise en espace de cet extrait tout en veillant à la netteté des différentes répliques (qui ne comportent quasiment pas de ponctuations) et à l'adresse (à qui les paroles prononcées sont elles adressées ?). Organiser la répartition des personnages et du public : dispositif frontal, bi-frontal, voire tri-frontal ou public réparti tout autour des personnages (comme au cirque) et celle des personnages dans l'espace de jeu, afin de mettre en évidence des relations : personnages regroupés / personnages isolés.

Entrelacs et le comique

Définition de l'entrelacs

« ENTRELACS : le flot quotidien charrie des matériaux discontinus, informes, indifférents, sans cause ni effet. L'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent. C'est l'entrelacs, qui permet aux matériaux de se séparer pour se rencontrer, qui introduit des intervalles, des espacements. Peu à peu tout se met à clignoter. »

Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche Éditeur, 1986

→ Proposer à six élèves la mise en lecture de la fin du morceau 4 à partir de « Jack – Pour l'immédiat ces dames heureusement... » (p. 52) à la fin du morceau.

Il s'agit de l'épisode de la mort de « Bob ».

→ Faire entendre l'entrelacs : les deux trames entrecroisées dans le double dialogue pendant l'agonie de Bob rappelant ses directives auprès de Dick, Ed, Jack, en présence de Bess,

et la préparation du ragoût élaboré par Sue et qu'elle fait goûter à Nan.

Dans la préparation de cette mise en lecture, veiller à ce que les élèves soient attentifs au rythme et aux effets de contraste entre ces deux trames. Mettre en valeur, par exemple, les sonorités et les assonances de : « Encore une minute sur le feu ça sera encore plus savoureux » ; « C'est doux c'est fondant les dents s'amuse dedans ».

FOCALISER L'ATTENTION SUR UN PERSONNAGE = SUE LA « RÉFRACTAIRE »



© BRIGITTE ENGUÉRAND

Sue – J’essaie d’être sans attache
Pouvoir m’en aller sans que ça fasse des
dramas
Je m’amuse »
[...]
Votre patron a chargé Bess de tout spécia-
lement me surveiller
Normal
Je ne suis pas de votre monde

Vinaver Michel, *L’Ordinaire*, Actes Sud,
« Babel », 2008, p. 88 et p. 143

La choralité de l’œuvre donne une importance à chaque personnage (même quand il disparaît très vite).

→ Inviter les élèves à suivre plus particulièrement un personnage dont le comportement ne peut ressembler à aucuns des autres, et retrouver son parcours au cours de la représentation.

On propose ici de s’intéresser plus particulièrement à Sue.

Sue n’appartient pas au monde de Housies, mais c’est d’elle que les changements de la situation viendront en grande partie. Comme dans d’autres œuvres de Michel Vinaver (*L’Objecteur*, *Les Huissiers*, etc.) certains personnages sont ce qu’il appelle *des réfractaires*. Il s’en explique ainsi :

« Le réfractaire n’est pas le rebelle.

Il ne vient pas s’opposer au réel ou à l’ordre social.

Mais il se trouve que quelque chose fait que ça ne colle pas et donc son comportement est à l’écart de ce qu’on attend, et c’est souvent intolérable.

C’est l’empêcheur de danser en rond, pas par un mode déclaratif de comportement, mais par opacité. S’agissant de Mme Aiguedon dans *Les Huissiers*, mais ça s’applique à Sue dans *L’Ordinaire*, à Ulysse dans *Les Voisins*, à Sophie dans *Portrait d’une femme*, comme à Julien dans *L’Objecteur*, il y a une incapacité d’entrer dans une langue convenable. Il y a quelque chose dans son langage / Mme Aiguedon / qui est réfractaire, c’est à dire insoluble, contraire à ce qu’on attend. Est-ce de la passivité ? Dans *L’Objecteur*, s’asseoir c’est un acte de passivité, mais non, pourtant pas... S’asseoir et poser son arme à côté de soi, c’est peut être le contraire de la passivité, mais en tout cas c’est le contraire de la formulation d’une idéologie, d’un dogme, d’une opinion. »

Extrait de l’entretien avec Jean-Claude Lallias, novembre 1999, « le personnage réfractaire », page 17 du disque compact, annexe de *Théâtre Aujourd’hui n° 8*, Michel Vinaver, CNDP, 2000. Reproduit p. 25-27 dans Vinaver Michel, *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, L’Arche Éditeur, 2000.

On pourra au moins relever dans la pièce les points suivants :

- tout d'abord Sue décide de mettre fin à sa relation avec Jack (cf. figure textuelle duo/duel dans l'incipit, annexe 2). Sue ouvre et termine la pièce ;
- elle est étrangère à l'entreprise ;
- elle instaure le cannibalisme ;
- elle entretient des liens d'amitiés avec Nan ;
- elle a des relations ambivalentes et évolutives avec Jack : séparation / retour ;
- ses relations avec Bess évoluent passant de l'hostilité au soutien amical ;
- elle a un passé à propos duquel Jack ne lui a jamais rien demandé : son histoire personnelle des trois années antérieures, sa vie d'archéologue sauvage notamment au Mexique dans l'État de Chiapas avec quatre jeunes américains romantiques, la prison à quinze kilomètres de l'épicentre, son emprisonnement, et sa rencontre avec un autre prisonnier qui sera le père de son fils Danny, l'enregistrement des légendes d'un vieux chef Maya ;

• elle a des relations étonnantes avec Ed dans le dernier morceau :

Sue – Je me demande si je ne vais pas vous épouser [...]
Si je vous épouse le seul risque c'est que je me taille avec la caisse [...]
Et Danny n'aime pas voir sa maman avec un monsieur qui fait sérieux comme vous
Quel dommage
Parce que vous me plaisez Ed
Je vous trouve si drôle.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 7

Concernant l'analyse d'un fragment d'un texte théâtral, l'enseignant pourra se reporter à : Vinaver Michel, « Méthode d'approche du texte théâtral », dans *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, « Babel », 2000, p. 891



Après la représentation

Pistes de travail

RETOUR SUR LA SCÉNOGRAPHIE ET LA MISE EN SCÈNE DU SPECTACLE

Le dispositif scénique

Michel Vinaver écrivait déjà en 1982 à propos du rythme de la pièce :

« Apporter une cohésion dans le jeu des acteurs, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la différence. Ce qui fait la différence d'un acteur à l'autre éclatera plus fortement à partir de l'adhésion à un projet rythmique d'ensemble. [...] C'est le montage, c'est l'ordonnance rythmique des composants qui font qu'une distance se crée, et c'est cette distance qui fait qu'il y a du théâtre. »

Extrait de *Écrits sur le théâtre II*, L'Arche, 1998, Michel Vinaver

On s'appuiera sur ces déclarations pour proposer aux élèves un retour sur la scénographie.

Morceau 1

→ Décrire ce que l'on découvre en pénétrant dans la salle.

La scène ne possède pas de rideaux.

Il s'agit de faire prendre conscience aux élèves du caractère radical de la représentation, de leur faire découvrir les emprunts du théâtre grec.

→ Demander aux élèves de décrire comment les personnages arrivent et se disposent sur scène.

Le placement des personnages respecte le schéma suivant :

- l'alignement frontal en avant scène ;
- l'entrée des comédiens ;
- l'attitude et l'emplacement des personnages.



→ Décrire la grandeur de l'espace de scène, son avancée sur les premières rangées de fauteuils de l'orchestre.

→ Les personnages sont-ils à la portée les uns des autres ? Qui regardent-ils ? Comment récitent-ils le texte ?

→ Faire relire le dialogue des onze personnages jusqu'au crash. Demander aux élèves si cette manière surprenante de disposer les personnages leur aurait été évidente pour jouer cette scène et comment ils interprètent ce parti pris.

Cette mise en place rappelle la forme du proscénium (*proskénium*) du théâtre grec dans lequel un prologue, en scène préparatoire, se présentait en s'établissant davantage comme « récit » plutôt que comme action.



© BRIGITTE ENGUÉRAND

On peut rappeler que dans les mises en scène de ces deux pièces, *Iphigénie Hôtel* et *À la renverse*, Michel Vinaver avait organisé le jeu théâtral dans un espace rectangulaire ou circulaire autour duquel étaient tous les spectateurs : cela fait en partie référence à « l'orchestra » du théâtre grec.

« L'orchestra du théâtre grec était parfaitement circulaire, de 20 m environ de diamètre. Les gradins, eux, adossés en général au flanc d'une colline, formaient un peu plus d'un hémicycle.

Au fond, un bâti dont l'intérieur sert de coulisse et le mur frontal de support aux décors : la *skéné*. Où jouaient les exécutants ? Au début, toujours dans l'*orchestra*, chœur et acteurs mêlés : puis plus tard on plaça devant la *skéné* un *proskénion*, étroit mais haut, où l'action reflua, en même temps que le chœur perdait de son importance. »

Barthes Roland, « Le théâtre grec », in *Histoires des spectacles*, collectif sous la direction de Guy Dumur, éditions Gallimard, collection la Pléiade, 1965.

Or, ce rond, comme le fait remarquer Evelyne Ertel dans son entretien avec Michel Vinaver : « Vous ne l'aurez pas... à la Comédie-Française. » Voici la réponse de Michel Vinaver : « Je ne l'aurai pas, mais mon projet consistait, jusqu'à récemment, à installer un plateau rond et fortement pentu sur le sol de la scène, salle Richelieu. Nous l'appelions la soucoupe. Je ne le ferai pas parce que, entre-temps, il s'avère qu'il est possible de se rapprocher encore davantage, sinon du rond, du moins de sa fonction, sur le site »¹.

Le communiqué

Après ce « prologue », l'apparition sur un écran géant du communiqué de l'A.P. se déroule selon un défilement progressif. Il peut évoquer une récitante « silencieuse » du théâtre grec qui se mettrait à écrire sur un vaste tableau. Ce procédé sert à réaffirmer la fonction narrative du prologue.

Morceau 2 : scénographie

En s'appuyant sur la photographie du programme dans le cadre d'une répétition on invitera les élèves à faire la description du dispositif scénique du morceau 2.

→ Décrire le dispositif scénique : comment le plateau est-il disposé ?

Le plateau empiète sur l'espace spectateur ; il s'avance tel un promontoire sur six rangées de fauteuils, et dépasse la scène de quelques fauteuils. L'espace de jeu se compose de deux socles plats relativement pentus, disloqués, mais en léger tuilage, d'une blancheur miroitante. Le fond de scène est un écran tout blanc.

1. Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, pièce en sept morceaux. Suivi d'un entretien avec Evelyne Ertel in « Michel Vinaver metteur en scène », revue *Registres*, numéro spécial Vinaver, I, 2008, Presses de la Sorbonne Nouvelle ; repris en postface de *L'Ordinaire*, Babel, Actes Sud, 2009, p. 249.

→ Demander si un spectateur en regardant ces photographies et ne connaissant pas la pièce, pourrait à partir de la cassure et de la forme ondulées, envisager que les personnages se trouvent sur une très haute montagne et qu'ils soient les rescapés du crash d'un avion.

→ Comparer ce dispositif scénique à celui utilisé lors de la création de la pièce au Théâtre National de Chaillot dans la mise en scène d'Alain Françon qu'il se reproche d'avoir conçue.²

On fera remarquer que le dispositif de la Comédie-Française, geste plastique qui par

effraction récuse la boîte à l'italienne de la Salle Richelieu, est évocateur et suggestif d'un refus de l'illusionnisme. Par synecdoque, ce dispositif évoque les ailes démembrées d'un avion (matière, couleur, lissage) tout autant que les glaces ou les pentes acérées de haute altitude. Scénographie poétique plus que descriptive mais où des « morceaux de réalité » et leur rareté pourront être mises en valeur (objets, accessoires, costumes).

→ Inviter les élèves à lire l'entretien de Michel Vinaver (cf. annexe 3).



© BRIGITTE ENGUÉRAND

MISE EN PLACE D'UN DÉBAT CRITIQUE THÉÂTRALISÉ À PARTIR DE QUATRE ARTICLES DE PRESSE

→ Théâtraliser le débat en l'organisant dans l'espace de la salle de classe : il s'agirait d'une émission littéraire portant sur la critique de *L'Ordinaire* et qui serait retransmise soit à la radio, soit à la télévision.

→ Mettre en jeu plusieurs groupes successivement qui imagineront chacun leur scénographie en pensant au rapport à instaurer d'abord entre les participants, puis avec le public.

Personnages : un meneur de jeu sera entouré de quatre journalistes chargés chacun de défendre un point de vue sur les thèmes retenus. Chaque « journaliste »/élève aura auparavant listé l'argumentaire d'un article qui lui aura été attribué de façon aléatoire. Il est intéressant qu'un élève

soit amené à défendre un point de vue qui n'est pas le sien... Il s'agit de susciter une réflexion approfondie, argumentée par des prises de position claires sur les points suivants :

– l'entrée de la pièce *L'Ordinaire* de Michel Vinaver à la Comédie Française en 2009 ;

– les fondamentaux de l'écriture vinavérienne et les questionnements soulevés par sa mise en représentation ;

– le choix du dispositif scénique dans la salle Richelieu : le rapport entre la scène et la salle ;

– la scénographie : le décor, les matériaux, l'écran, les accessoires, les objets et leur place, les costumes, les couleurs dominantes, les lumières, le son, le passage d'un morceau à l'autre, les changements à vue ;

2. Michel Vinaver, dans *Théâtre Aujourd'hui* n° 8, p. 87

– la direction d'acteurs et le jeu des comédiens : placements, déplacements, les chœurs, les solos, la diction, les adresses au public, les silences.

Le meneur de jeu précisera donc clairement en guise d'introduction les points qui font débat à propos de cette représentation. Puis il présentera chaque journaliste en indiquant succinctement le profil du journal en question.

Le meneur de jeu veillera à ce qu'il n'y ait pas de silences trop longs ni trop fréquents, et prendra soin de distribuer la parole de façon équitable et vivante. Il devra être capable d'effectuer des moments de synthèse et devra aussi savoir lancer de nouvelles questions chaque fois que cela sera nécessaire pour clarifier ou approfondir la discussion.

La qualité de « l'émission » dépendra de l'engagement de chacun dans le débat et de la précision des questionnements à propos des partis pris de scénographie et de mise en scène de Gilone Brun et Michel Vinaver.

Les articles de presse qui peuvent être utilisés sont disponibles en ligne ou dans l'annexe 4 :

• *La Tribune* : article de Jean-Louis Pinte du 16/02/2009, « L'Ordinaire : la comédie du pouvoir » : [www.latribune.fr/culture/theatre-](http://www.latribune.fr/culture/theatre-spectacles/20090216trib000344372/lordinaire-la-comedie-du-pouvoir.html)

[spectacles/20090216trib000344372/lordinaire-la-comedie-du-pouvoir.html](http://www.latribune.fr/culture/theatre-spectacles/20090216trib000344372/lordinaire-la-comedie-du-pouvoir.html) [consulté en juin 2009] ;

• *Le Point* : article de Benoît Fauchet du 10/02/2009, « Michel Vinaver entre à la Comédie-Française avec une pièce pas "ordinaire" » : www.lepoint.fr/actualites/2009-02-10/michel-vinaver-entre-a-la-comedie-francaise-avec-une-piece-pas/914/0/315837 [consulté en juin 2009] ;

• *Le Figaro* : article de Armelle Héliot du 12/02/2009, « Le cruel oratorio de Michel Vinaver » : www.lefigaro.fr/theatre/2009/02/11/03003-20090211ARTFIG00415-le-cruel-oratorio-de-michel-vinaver.php [consulté en juin 2009] ;

• *La Croix* : article de Didier Mereuze du 12/02/2009, « L'Ordinaire chaotique de Michel Vinaver » : www.la-croix.com/article/index.jps?docId=2365018&rubId=5548 [consulté en juin 2009] ;

• *Télérama* : la chronique de Fabienne Pascaud (cf. annexe 4).

Il est aussi possible de s'appuyer sur l'article suivant : • *Le Monde* : article de Brigitte Salino du 24/02/2009 « Avec *L'Ordinaire*, le cannibalisme entre à la Comédie-Française ».

REBONDS ET RÉSONANCES

Texte de référence

• Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, pièce en sept morceaux. Suivi d'un entretien avec Evelyne Ertel, « Michel Vinaver metteur en scène », Actes Sud, 2009

Textes théoriques et critiques

• Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre, volume I*, L'Arche Éditeur, 1998
• Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre, volume II*, L'Arche Éditeur, 1998

Sur l'œuvre de Michel Vinaver et les mises en scène

• Vinaver Michel, *Théâtre Aujourd'hui n°8*, Centre national de documentation pédagogique, 2000

Études critiques

• Witnicky Otto, « Musicalité de l'écriture théâtrale dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver », in *Revue Théâtre Contemporain Presse Sorbonne Nouvelle*, Hiver, 2006-Printemps
• Vinaver Michel, « Côté texte, Côté scène », in *Revue d'études théâtrales « Registres »*, Hors série 1, Presse Sorbonne Nouvelle, Hiver 2008

Entretiens

- *Le Monde 2* Supplément au Monde n° 19906 du samedi 24 janvier 2009, Michel Vinaver, *Homme de théâtre*
- « À brûle-pourpoint », rencontre avec Michel Vinaver, « Hors série » n° 15 de la revue *Du Théâtre*, Scéren-CNDP / Actes Sud, novembre 2003

Sur la spécificité du texte de théâtre

- Vinaver Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de texte de théâtre*, Actes Sud, coll. Babel, 2000

Sitographie

- Site consacré aux créations théâtrales, à l'actualité du spectacle vivant, et aux biographies des auteurs et metteurs en scène : www.theatre-contemporain.net [consulté le 19/06/09]
- Dossier électronique consacré à Michel Vinaver : www.theatre-contemporain.net/auteurs/vinaver/indexa.htm [consulté le 19/06/09]
- Présentation de la Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr [consulté le 19/06/09]
- Dossier de presse de *L'Ordinaire* réalisé par la Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr/dev/saison_spectacles.php?spid=113 [consulté le 19/06/09]

Nos chaleureux remerciements à Muriel Mayette, Pierre Notte et Marine Jubin de la Comédie-Française, au service des droits de reproduction de Téléràma, ainsi qu'à Michel Vinaver et Gilone Brun qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.
Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts
& Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission lettres, CNDP

Auteurs de ce dossier

Jean-Louis CABET, Professeur de philosophie
Danièle GIRARD, Professeur de Lettres et Théâtre

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP
de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET,
CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1 : LETTRE DE BOB ET BESS À SIDNEY, LU PAR PAT

Cher Sidney,

Comme d'habitude il a été très agréable de vous revoir ainsi que Dorothy, et la soirée barbecue aux chandelles dans votre jardin a été particulièrement réussie.

Je résume l'impression que je retire de ma visite à Buenos Aires. Votre présentation des plans pour 1982 a été bâclée. Vos résultats pour 1981 sont sensiblement en dessous du budget pour la raison principale que vous vous êtes permis de relâcher vos efforts après votre excellente performance des trois années écoulées. Ce qui n'arrange rien, vous avez trafiqué vos chiffres de stocks afin de dissimuler cette situation. Plus lourd de conséquence, vous avez cru pouvoir vous contenter d'un rendez-vous pris pour moi avec un membre subalterne du cabinet de la présidence de la République et non avec le chef de l'État alors que vos instructions étaient formelles. Vous vous rendez à Seattle le 4 novembre afin que nous fassions le point sur la situation en Argentine et sur votre avenir personnel. Encore une fois merci pour votre sympathique barbecue et mes pensées affectueuses à Dorothy. Bess se joint à moi. Sincèrement.

Vinaver Michel, *L'Ordinaire*, Actes Sud, « Babel », 2008, morceau 1, p. 34

ANNEXE 2 = EXTRAITS DU CAHIER DE MISE EN SCÈNE ANNOTÉ PAR
MICHEL VINAVER POUR LE TRAVAIL AVEC LES ACTEURS

n° 82

avril 2009

Segmentation de la pièce par Alain Françon

L'ORDINAIRE

UN A

1. Se quitter	11
2. Se trouver	12
3. Ici	13
4. Délicieuse gamine ter- rifante splendeur	14
5. Housies aussi a son héros du Vietnam	17
6. Pat a franchi le mur du son	18
7. Le barbecue	20
8. La rumination	22
9. Champ de neige	25

UN B

10. Huit jours après	27
11. Inventaire / Pas y toucher	28
12. Monopole	30
13. Le fait accompli	32
14. Nous sommes quelque part mais où?	34
15. Les morts ça doit pou- voir se manger	37

DEUX

16. Affaire de sentiment	42
17. Son rêve sa force	44
18. Manger ça je veux dire	46
19. Prenez les rênes / Sans attache	48
20. La meilleure solution	51
21. Se laisser manger	53

TROIS

22. Petits flocons serrés	58
23. La queue de l'appareil	60
24. Sainte Communion	62
25. Tant que la neige tombe	63
26. Pour le bien des gens	65
27. Langage commun	67

QUATRE

28. Tournedos	70
29. Nickie's	72
30. Fauche	76
31. 59e étage	79
32. Ragout	83

CINQ

33. Quatre mille mètres	87
34. Le charme joue	89
35. Renverser la tendance	90
36. Une autre logique	93
37. Manèges	95
38. Une fille passe	97

SIX

39. Charognards	98
40. C'est fini et ça repart	99
41. Signe printannier	101
42. Ne serait-ce que parler	103
43. Tout semble naturel au- jourd'hui	107
44. L'avalanche	

SEPT

45. Une chronique	111
46. Forcer la porte	114
47. Mickey Housies	117
48. Donnons l'assaut	119

PERSONNAGES

BOB (Robert Lamb), 50 ans, président de Housies

BESS (Elizabeth Lamb), 47 ans, sa femme

PAT (Patricia Fielding), 35 ans, sa secrétaire

JOE (Joseph di Santo), 40 ans, vice-président de Housies
chargé de l'Amérique Latine

NAN (Nancy di Santo), 18 ans, sa fille

JACK (John Hirschfeld), 48 ans, senior vice-président de
Housies chargé de la recherche et de la fabrication

SUE (Susan Beaver), 28 ans, maîtresse de Jack

DICK (Richard Sutton), 41 ans, senior vice-président de
Housies chargé du marketing

ED (Edward MacCoy), 52 ans, senior vice-président de
Housies chargé de l'administration et des finances

BILL (William Gladstone), 46 ans, pilote

JIM (James King), 25 ans, copilote

Figure textuelle duo/duel dans l'incipit, extrait du cahier de mise en scène de Michel Vinaver, p. 11

n° 82
avril 2009

Deux histoires d'amour se chevauchent / Deux duos-duels suivis d'un solo

① Jack - Sue 11-16

Ce n'est pas une broutille, pas même une dispute. Il ne comprend pas et ne fait pas l'effort de comprendre. Ça le déjane - ET après tout... Les femmes, les filles...

Douceur, tendresse dans cette séparation / Ce que Sue rejette dans Jack c'est l'homme.

* Santiago / Seattle / Rio / Buenos Aires = ballet des villes, comment elles se alignent, se hiérarchisent

* Schéma : attaque (Sue) / défense épuisante (Jack) / ne pas faire face

② Pat - Ed 12-19

le baiser d'après la conquête - le doux bostou d'une conquête de longue date planifiée.

Elle le raille, c'est qu'il est vaincu - consentant.

Deux transgressions majeures marquent ce voyage d'affaires :

- 1) Sue n'avait pas sa place dans ce voyage (Bess 18 n°2)
- 2) conclure le sec. du patron et un VP inadmissibles

① SE QUITTER UN A (UN B p. 28)

L'intérieur de la cabine de l'avion. Bess, Bob, Dick et Joe, autour d'une table, jouent aux cartes. Pat, à une autre table, tape à la machine. Sur une couchette, Ed dort. Sur une autre couchette, Sue, allongée, lit un magazine, la tête sur les genoux de Jack, assis dans l'angle. Nan se fait les ongles des pieds. Jim, par intermittence, va et vient entre la cabine et le poste de pilotage.

① SE QUITTER

1 SUE. C'est fini Jack ^{LP}
C'est la fin de notre histoire

JACK. Mais ^{LP} Santiago est une ville sinistre

SUE. J'aimerais que tu ne reviennes pas encore une fois là-dessus →
Dans le fond, toi aussi / Tu sais que c'est fini

JACK. Tu ne m'aimes plus ? ↗

5 SUE. Non ^{FB}
Toi non plus
On a conclu tout ça avant de partir
C'était bien
Maintenant tu essaies de tout réouvrir

11

DEUX (16 à 21)

DEUX

Trois jours après, Grand soleil. Des sièges ont été disposés sur la neige, on y est installé bras nus comme dans des chaises-longues sur une terrasse. Les sièges se sont échauffés, parcheminés. Les mouvements sont devenus lents, pesants. Par moments, même parler devient un effort. Dick et Non font fondre de la neige dans des bouteilles. Ed et Jack courent tout à bout des enveloppes de courriers de neige et les rassemblent pour confectionner des sacs à dor. Sue découpe des cercles de plastique tendus dans les pare-soleil du poste de pilotage, avec lesquels elle fabrique des lunettes. Bob compte et recompte, trie et retire ce qui reste de nouveautés. Bert s'ennuie. Seule Pat est restée dans la cabine, dont on ne voit pas l'intérieur.

Deux fois ma sœur chérie j'aurais dû aller en Europe deux fois où je suis jalouse et chaque fois elle apporte des kilos de cartes postales Venise, Amsterdam. Ce sont ses villes préférées. Mieux Lamb j'aimerais tant connaître l'Europe. La prochaine fois vous m'emmenez ? Quelles sont vos villes préférées ?

Sue s'est levée, elle se dirige vers la cabine et disparaît à l'intérieur.

Extrait du morceau 4, segment « Manger ça, je veux dire »

17 **BESS.** Bob je suis étonnée je ne suis pas habituée à aller contre ta volonté mais Bob cette répartition est inacceptable je proteste

Il faut huit tas égaux un pour chacun

18 Les membres du corps expéditionnaire sont les plus valides n'ont-ils pas été sélectionnés parce qu'ils ont le moins souffert ?

19 Ceux qui restent ici comme Dick est-ce qu'ils n'ont pas plus besoin que les autres de reprendre des forces ?

18 **DICK.** Ma blessure est en train de se cicatriser moi je suis pour l'égalité et Pat qui doit remonter la pente vous allez la priver ?

19 **SUE.** Mister Lamb ça n'est suffisant ni pour les uns ni pour les autres
Il faut ajouter quelques tranches de viande

18 **MANGER ÇA, JE VEUX DIRE** Sue ouvre un sac et dépose des tranches de viande sur chacun des deux tas.

Si nous voulons survivre

Je les ai découpées cette nuit

20 Je ne suis pas bouchère ça n'a pas été tout seul
Le corps expéditionnaire ne partira pas avant quelques jours le temps que le tissu des muscles se reconstitue
Vous ne croyez pas ? Jack ?

20 **JACK.** Je suis
J'avoue que je suis
Comment dire ? Je suis surpris
Je ne peux pas dire que je suis en désaccord **LP**

21 **ED.** Sur le principe moi non plus
Le faire c'est autre chose

22 **SUE.** Mais quoi faire d'autre ?

23 **ED.** Manger ça je veux dire

14

15

NAN. Qu'est-ce que je leur dis ?

5 JACK. Dis-leur d'abord au sujet de ton père

NAN. On a retrouvé papa
Tout durci (LP)

JACK. Dis-leur au sujet de la vallée

NAN. Il n'y a pas de vallée

PAT. Ed tu as pensé à moi ?

10 ED. Comment va ma petite Pat ?

PAT. J'avais si peur pour toi
Oh je suis si heureuse (LP)

SUE. Ça va Jack ?
J'ai cru que tu me reverrais morte
Que je ne te reverrais plus (LP)

JACK. Nan dis-leur

ED. Au sujet de la crevasse et de Jack

15 NAN. Jack tout d'un coup on n'a plus vu Jack

JACK. Le grand trou

NAN. Plus personne/il s'est volatilisé

ED. On ne saura jamais ce qui a fait que Nan a tout de suite su le point précis où il fallait creuser

NAN. En quelques secondes on a pu dégager sa tête

20 ED. Pour l'extraire tout entier il a fallu le reste de la journée

JACK. On sait en tout cas maintenant par où ce n'est pas la peine d'essayer de passer (LP)
Derrière cette muraille il n'y a pas de vallée mais une autre muraille encore plus haute

Parole instrumentale / parole action
↳ informer le spectateur pour que l'intime avance. Nan ici informe est agir
(DIRE / DIRE-A-DIRE)

La crevasse se creuse entre Dick et Jack
" " se comble entre Sue et Jack

Bess = tén conversion (la ligne)
(14-15) sujet: l'échec du corps expéditionnaire
14 thèmes s'entrelacent.

la parole = 2 ententes prétextuelles
↳ les vivres 14 r.
↳ la voie d'accès vers la vallée 13 r.
↳ 27 (près de 1/2)

Polyphonie > marquée à p de 46 → 62.

Autophagie = en 47/53 Pat franchit le seuil

stac.

(ce n'est plus un seuil)

rapide, enchaîné

resonances, allitériations: les OR / EUR / ER
rien / sourien / bien

③ [ici] = l'Amér. Latine (l'avion est aboli)
on se sent bien (on se sentait bien dans les draps)
le lien entre ② et ③
C'est la 1^{ère} trade et elle est jupiterienne
notre marché (mon empire) c'est le Monde
Les choses bougent / bougent pas
of. Jack s/ les villes

[ici] 4 fois, la dernière une
adresse à l'un des 2 ailes
de camp

Info la précédente tournée c'était l'EUROPE
la présente tournée s'inscrit dans une
routine, dans un cycle
On verra plus loin (II 16-8) que
l'Amér latine [ici] est aujourd'hui
ce que l'Europe a été: terre d'expansion

3 fois 21-28 contemporain -->

PAT. S'est posé sur tes lèvres l'as-tu senti ?
Pas de réponse
Quand il ne compte pas il dort
Quand il ne dort pas il compte
Peut-être même compte-t-il en dormant
Comptes-tu Ed ?
Je compte pour toi ?

(en bec-corne)

18 ED. Pas si fort et si mister Lamb t'entendait tu es folle
pense à ton job

19 PAT. À l'Excelsior LP
En me réveillant Ed j'avais si faim
Toi tout chaud blotti contre moi dormant
Et ce plateau insoulevable je parie qu'il était en argent J'd'te
massif
Le garçon aussi était massif
Les draps épais et les tapis tu te souviens de l'épaisseur
de ce tapis? LP

③
[ici]

BOB. Après l'Europe ici on se sent bien
Cette tournée en Europe
Jimmy boy mon garçon vous rêvez ?
Les verres eh bien ces verres qui va s'en occuper ?
Il rêve ce garçon
À quoi sert ce copilote ?

③ [ici] EN AMÉR. LATINE
poursuit 50 Bob

Rire général.
LP
Cette tournée en Europe m'a vidé
Il faut tant d'efforts en Europe pour de si maigres résultats
ici en Amérique Latine les choses bougent
En tout cas on peut les faire bouger
Et les cacahuètes Jimmy boy ?
Voilà qui est bien Jimmy
Il faut ça oui il faut ça
Les attitudes effarouchées de ces directeurs de cabinet
ces ministres qui vous reçoivent comme si on était

J'd'te.

ANNEXE 3 = ENTRETIEN AVEC MICHEL VINAVER

Votre travail aujourd'hui peut-il s'envisager comme le prolongement de ce que vous aviez tenté avec vos deux pièces *À la renverse* et *Iphigénie hôtel* ?

Pouvons-nous affirmer que *L'Ordinaire* constitue une approche de l'essence de votre théâtre ?

Michel Vinaver – Pour les pièces *À la renverse* et *Iphigénie Hôtel*, nous avons travaillé dans le cadre d'une formation de trois semaines et sans avoir l'idée d'une mise en théâtre. Ce fut d'une manière imprévue que l'objet qui en est résulté a été produit par les acteurs eux-mêmes et par les premiers spectateurs qui sont venus voir le résultat du stage, aux Lilas.

On peut dire aussi qu'*Iphigénie Hôtel*, participait de cette latéralité complète par rapport à l'institution théâtrale, dans une exception dont on ne pouvait tirer aucun enseignement.

Quand Muriel Mayette m'a proposé l'inscription de l'une de mes pièces au répertoire de la Comédie-Française, j'ai proposé *L'Ordinaire*. Elle m'a demandé à quel metteur en scène je pensais... C'est là que m'est venue l'idée de faire une vérification dans le droit fil des deux autres mises en scène, pour peu que Gilone Brun le fasse avec moi parce que je ne me sentais pas de le faire seul.

On peut dire que *L'Ordinaire* est dans le prolongement des deux autres essais avec tous les instruments obligés : à la Comédie-Française, on a la frontalité, on n'y échappe pas et si on a la frontalité, le plein feu se consume de lui-même. Mais pour moi le souci était que tout cet appareil et toutes ces contraintes n'écrasent pas l'idée directrice : que les spectateurs reçoivent l'action par la parole. Arrivant au résultat, je n'ai pas dérivé par rapport à ma proposition de départ.

L'idée directrice a été de dire que toute parole qui n'est pas active est *a priori* suspecte dans la façon dont elle est délivrée par l'acteur.

Une parole active, cela veut dire qu'elle modifie d'une façon ou d'une autre la situation. C'est-à-dire qu'il y a passage d'une situation à une nouvelle situation. Le passage d'un état à un autre état. S'il n'y a pas ça, c'est le verbiage.

Une autre ligne directrice fut empruntée à la physique de Maupertuis au XVIII^e siècle : le principe de moindre action : « *Lorsqu'il arrive quelques changements dans la nature, la quantité d'actions employée par ce changement est toujours la plus petite qu'il soit possible* ». Le principe de moindre action dit qu'en mécanique,

un corps en mouvement prend la direction qui lui permet de dépenser le moins d'énergie.

Pour continuer dans les emprunts à la science, j'ai dit que la pièce est faite d'une façon telle que tout prélèvement, quel qu'il soit, reproduit la pièce dans son ensemble.

Quelle a été votre approche au niveau du travail avec les comédiens ?

M.V. – La pièce est constituée de sept « morceaux », que j'ai subdivisés en 48 segments qui avaient chacun un titre (cf. annexe 2). Curieusement cette subdivision avait été faite par Alain Françon en 1983 : c'était pour travailler d'une façon plus malléable et plus préhensible. J'ai retrouvé ces subdivisions, qui étaient assez arbitraires d'ailleurs, et j'ai adopté cet arbitraire comme élément directeur. Je suis donc arrivé à la première journée de la pré-répétition en demandant de prélever un élément de la pièce. On a travaillé avec cette idée que la pièce se reproduit du plus petit au plus grand et ainsi de suite. J'avais inscrit les titres de ces fragments sur quarante-huit bouts de papier, je les ai mis dans ma casquette en demandant aux acteurs, pendant la première semaine, de tirer au sort un numéro qui correspondait à un fragment pour les travailler de façon aléatoire. Ce travail dans le désordre a été une sorte de commotion pour eux car c'était une volonté de tronquer toute tentation de travailler selon une continuité et une chronologie. De fait, ces fragments démarraient et se terminaient abruptement. On ne s'enfermait pas dans une conception narrative de la pièce.

Dans le travail avec les acteurs, d'autre part, j'ai choisi, d'une manière qui n'est pas aléatoire, un fragment par morceau et j'ai fait ce que l'on appelle un gros plan : c'est-à-dire que j'ai effectué une analyse « micro textuelle ». Cela consistait à se demander : « Qu'est-ce qui se passe ? ». Sachant que chaque segment contient la pièce dans son entier : la pièce ressemble à une fractale³.

Par ailleurs, mon document de travail montre comment la partition est travaillée et distribuée dès le départ, c'est à dire avec les indications rythmiques. Le graphisme lui-même indique la partition (L.P. signifie « longue pause » ; cf. annexe 2). J'ai effectué une mise en tableau des thèmes des morceaux : l'abscisse représente la chronologie de la scène et toutes les répliques indiquées marquent la polyphonie. On peut

3. Fractale : forme géométrique infiniment fragmentée de telle sorte que chaque échantillon, à n'importe quelle échelle possède une apparence semblable à l'ensemble. Benoit Mandelbrot inventa ce terme en 1975 à partir du mot latin « fractus » qui signifie « irrégulier ou brisé ».

distinguer les thèmes et variations mais aussi les simultanités ou les quasi-simultanités, c'est-à-dire tout le travail de contre-point.

Si nous prenons le segment appelé « Manger ça, je veux dire » (de Sue : « Si nous voulons survivre » à Pat : « l'été jusqu'à chez moi monte l'odeur ») qui se passe entre Sue et Nan : sa structure est celle d'une fugue. La scène a été analysée par une musicologue et l'on constate que les trois couples disposés en triangle reproduisent la structure de la fugue (cf. annexe 2). L'approche discontinue des dialogues engendre une polyphonie des voix, des sujets, des situations.

Autre passage : « Le ragoût » fin du morceau 4 (de Bess : « Oh, Bob à la fin) est un fragment musical et poétique. Les numéros sont les répliques : c'est une orchestration thématique (cf. annexe 2).

Comment ont réagi les comédiens face à cette proposition de travail ?

M.V. – Chacun a fait sa propre cuisine. Ce qui a été le plus délicat dans le travail rétrospectivement, est la mise au point de ce que j'ai appelé « la rumination » (cf. annexe 2), c'est-à-dire les moments du dialogue où les gens de Housies déplacent les uns et les autres pour leur désigner une place dans l'entreprise. Pour parvenir à une fluidité et à une évidence dans ce qui peut sembler être une parole complètement mécanique et pas du tout une parole active, ce fut difficile. Les personnages semblent ne pas être ancrés dans la réalité. Mais finalement les comédiens ont trouvé ce travail ludique.

Dès 1982, dans les *Écrits sur le théâtre*, vous affirmiez que vous souhaitiez « fuir tout illusionnisme » en ajoutant que « le texte n'a besoin que d'une chose : se faire entendre le plus distinctement possible sur une scène ». Pouvez-vous définir encore aujourd'hui les fondamentaux de ce que l'on peut appeler une « poésie vinavérienne » ?

M.V. – La première chose à dire là-dessus, c'est « éviter toute redondance » : ce qui est dit dans le texte, ce n'est pas la peine de le montrer. Mais, car il y a un « mais », si l'on pousse aussi loin que possible ce principe de « non redondance », on arrive à un produit qui n'est absolument pas supportable ! En effet, on arrive à une abstraction. Le théâtre est impur et donc toute pureté lui est nocive. Cela signifie que certaines choses sont à montrer sinon cela ne marche pas.

Par exemple, dans le cas de *L'Ordinaire*, on en est venu à décider que l'on montrerait la viande ; ce qui constitue un exemple fort. On a aussi décidé de montrer l'espèce de sac dans lequel se

trouvait l'agonisante, de même on a décidé de montrer une valise. Ainsi nous sommes passés par toutes sortes de tentatives. Nous avons beaucoup cherché dans les deux sens d'ailleurs. On a tenté de tout éliminer, puis nous en avons mis de trop au contraire ! Ce que vous avez vu est impur, et c'est, je dirai, la moindre illusion mais c'est quand même une illusion. En somme, ce que l'on montre ou ne montre pas s'applique en général aux costumes. On a cependant décidé de ne pas montrer les effets corporels de la faim, du froid. On a beaucoup réfléchi à l'évolution physique qui s'étend sur une longue durée de quarante-deux jours : la difficulté à se déplacer sur le sol de glace qui est finalement un plateau de théâtre. Ainsi, on a fait comme si c'était uniquement un plateau de théâtre, sauf pour la pente. On a décidé de ne pas montrer la carlingue mais on a quand même le dessous du plateau. La figuration ou la non figuration s'est imposée. Elle ne résulte pas d'une décision.

Pensez-vous que les morceaux de réalité exhibés au sein d'un dispositif minimaliste refusant l'illustration produisent par contraste un effet encore plus fort ?

M.V. – Nous avons opté pour une certaine hétérogénéité dans le statut des objets et dans le statut du voyage. Ainsi se trouvent des flashes d'absolu réel et de trompe l'œil comme des citations du réel. C'est intéressant car cela pose la question de la collision de statuts apparemment incompatibles. Il se produit une espèce d'étincelle. Finalement, aucune théorie ne nous a dicté cela.

Peut-on dire que cette mise en scène de *L'Ordinaire* a des liens avec celle des *Coréens*⁴ ?

M.V. – Gilone et moi, nous étions très en prise avec la mise en scène des *Coréens*, mais aussi conscients de l'incapacité dans laquelle nous serions d'arriver à une telle osmose entre la danse et tout un art de l'acteur avec lequel on ne pouvait pas rivaliser.

En ce qui concerne le plateau, on remarque un écart entre le praticable et la scène entière : doit-on y voir une référence à Brecht ?

M.V. – Nous n'avons pas du tout pensé à cela. Ce que nous voulions, c'était casser l'architecture de la salle Richelieu en brisant l'effet de quatrième mur. On a voulu une scénographie qui permette une proximité aussi bien pour le regard que pour l'oreille chez le spectateur. La pente, d'autre part, constitue un proscenium qui s'avance sur six rangs comme une effraction. Il s'avance donc dans l'orchestre et casse le cadre de scène.

4. Les *Coréens* ont été représentés par une troupe coréenne dans la mise en scène de Byun Jung-Joo et Marion Schoëvaert au Festival Ciné-Scènes à La Scène Nationale d'Evreux Louviers du 27 Mars au 1^{er} Avril 2008.

Ce proscénium par sa forme et sa couleur évoque, à la fois, l'avion et la glace. Il constitue une proposition plastique qui fait travailler l'imaginaire ?

M.V. – Nous aurions voulu un sol réellement en métal mais cela n'a pas été possible pour diverses raisons.

Les dessous sont utilisés : doit-on y voir un rapport avec la *skéné* du théâtre antique dans laquelle on rangeait les accessoires et les décors ?

M.V. – Nous n'y avons absolument pas pensé. Il faut y voir un rapport avec le théâtre d'extrême Orient : le *chemin de fleurs*, chemin par lequel les acteurs accèdent sur le plateau.

Concernant la direction d'acteurs, on a vu la façon dont vous avez initié le travail, mais au niveau de l'incarnation des personnages et des appuis de jeu, avez-vous senti des résistances ?

M.V. – La première semaine, j'ai proposé à chacun d'effectuer une lecture de son rôle. Les comédiens ont alors reponctué la pièce complètement. On n'entendait plus rien. À partir du moment où ils apportaient des reliefs dans la lecture, le texte se trouvait aplati. Aussi, avant de partir en vacances, je leur ai adressé un courrier en indiquant ce qui était arrivé et la nécessité de reprendre le travail. À la rentrée, nous avons repris l'ensemble pour les conduire à cette rythmique telle qu'elle est indiquée dans la partition, sans états d'âme et sans se poser la question de l'incarnation ou du sous-texte. Il faut faire confiance au texte. Après quelques réactions de résistance, il s'est produit une adhésion des uns et des autres, cela a fini par rendre l'ensemble homogène. J'ai d'ailleurs beaucoup œuvré dans ce travail d'effacement des reliefs pour la raison que plus on en met, plus le texte s'aplatit⁵.

La scénographie ferait-elle référence au théâtre grec, qui permet à la parole d'être plus présente ?

M.V. – J'ai évité des références aussi massives. Je voulais que l'effet choral provienne d'autre chose que d'une indication chorale : de la rythmique individuelle donnée à chacun. Ce que j'appelle la ruminantion ou la première partie d'avant le crash, ce sont des parties chorales mais jamais on a dit « soyez choraux ».

L'enjeu dans la première partie d'avant le crash, c'était que les acteurs soient chacun complètement dans la parole du personnage, avec les enchaînements immédiats : d'où le fait d'aligner les comédiens et qu'ils ne bougent

pas. C'était un travail d'agencement de haute précision mécanique.

Avant cela, on avait tout essayé, par exemple faire en sorte que la secrétaire fasse un déplacement jusqu'à Ed pour lui donner un baiser, qu'elle revienne ensuite avec sa machine à écrire. Que les deux vice-présidents Dick et Joe se moquent de Ed et qu'ils se déplacent. Et puis peu à peu se sont effacés tous ces mouvements.

Un des derniers à avoir subsisté pendant un temps c'était le copilote qui se déplaçait avec ses cacahuètes et des verres de l'un à l'autre personnage. Mais finalement, ils sont restés immobiles, on a cependant gardé que la secrétaire ait un crayon, que Ed qui va dormir enlève son veston et s'en serve d'oreiller tout en restant debout.

Et je voulais seulement que l'effet choral provienne de la rythmique individuelle donnée à chacun avec d'imperceptibles notes, mais qui pour être imperceptibles sont d'autant plus présentes.

Avant d'avoir vu la pièce, on peut penser que le texte appelle la mise en œuvre de ce que vous appelez parole-action⁶ plutôt que cet aspect choral.

M.V. – Je crois que nous sommes là dans une asymptote. On a travaillé avec les acteurs en leur déclarant que les trente-quatre premières répliques comportaient six micro-pièces : la rupture de Sue et de Jack, la secrétaire et Ed, le soliloque de Bob, le papillonnage de Bess, la délicieuse gamine, l'arrivée du pilote... Six micro-pièces qui ont leur autonomie, et on a accroché les wagons. Et là, qu'est-ce qu'on entend ? L'autonomie des actions et le continuum rythmique, poétique. Je crois que c'est indémêlable et chacun le reçoit à sa façon. Peut-être qu'une partie du public reçoit ça comme une sorte de compte et qu'il ne s'y retrouve pas !

Cela fait penser à un oratorio...

M.V. – De même que je n'ai pas voulu évoquer la choralité dans le travail, je n'ai pas non plus évoqué l'oratorio parce que cela pouvait induire pour les acteurs l'idée que c'était musiqué. Je leur ai dit par exemple que la première ligne de la première réplique « *c'est fini Jack* » est une banalité que l'on peut entendre dans toutes sortes de situations. C'est absolument fondateur de la pièce. Les spectateurs qui s'installent et qui ne savent pas encore où ils vont mettre leurs coudes, vont entendre « *c'est fini* » ils ne sont même pas encore dedans. Pourtant il faut qu'ils entendent « *C'est fini Jack, c'est la fin de notre histoire Jack* » ; « *Mais Santiago est une ville sinistre* ».

5. On peut se reporter à Michel Vinaver, « La mise en trop », dans *Écrits sur le théâtre II*, chapitre 10, L'Arche Éditeur, 1998.

6. Sur la notion de « parole-action » se reporter à l'ouvrage de Michel Vinaver *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993.

Et justement nous avons pensé à la pièce de Beckett : « *Fin de partie* » qui commence par : « *fini, c'est fini, ça va peut-être finir* »

M.V. – Tout de suite quand je vous entends citer Beckett « *ça va peut-être finir* », on est dans la transcendance. Alors que moi, je suis dans la contingence. Et cette contingence, c'est un défi au théâtre.

Comment avez-vous choisi votre pièce « *L'Ordinaire* » pour précisément la jouer où la rejouer et pas une autre ?

M.V. – Vous savez quand Murielle Mayette m'a invité à venir la voir, je m'étais préparé à l'éventualité qu'elle me pose la question. Je ne savais pas ce qu'elle voulait mais au cas où elle souhaiterait l'une de mes pièces, j'avais fait un petit peu le tour. De même que j'avais voulu travailler « *À la renverse* » avec les stagiaires parce que je gardais un souvenir mitigé de la mise en scène par Jacques Lassalle, de même j'avais envie de retravailler *L'Ordinaire* car la mise en scène à laquelle j'avais été associé à Alain Françon ne nous avait pas satisfaits. Dans « *À la renverse* » Jacques Lassalle n'avait pu faire autrement que d'essayer de lisser, d'apporter une continuité, là où au contraire il fallait montrer la radicalité des différents statuts de la parole. Dans « *L'Ordinaire* », Françon et moi, nous nous étions trompés de scénographie.

Chaque fois que vous écrivez une pièce elle parle d'une situation actuelle ?

M.V. – Pas chaque fois mais presque, ce n'est pas le cas pour *Le portrait d'une femme* (qui

se situe dans les années 1950, soit un tiers de siècle avant son écriture), ce n'est pas le cas non plus de *King*. Autrement oui et ce qui est vraiment intéressant pour moi, c'est de voir comment les pièces se réactualisent.

Peut-on dire que la pièce propose une utopie démocratique ?

M.V. – Une utopie qui s'invente elle-même c'est-à-dire qui n'est pas comme le sont en général les utopies, le résultat d'une réflexion.

Sue serait le personnage qui ouvrirait cette utopie ?

M.V. – Je ne sais pas si on peut dire qu'elle essaie de fabriquer un autre système. Elle n'essaye rien. Elle est quelqu'un qui n'est pas dans l'ordre établi. La situation nouvelle et extrême fait que Sue se manifeste « naturellement » mais sans qu'il y ait un programme préétabli.

On n'est jamais tout à fait sûr : comment habite-t-elle sa parole ? Par exemple quand elle dit à Ed « *je ne sais pas si je ne vais pas vous épouser* », elle aime être détachée.

Elle est dans les mots qu'elle prononce mais avec un degré d'imprévisibilité. Et c'est peut être ce qui permet la démocratie, quelque chose qui n'est pas scellé.

Sue s'amuse et en même temps elle n'est pas dans un jeu constitué, elle est immédiate.

Et totalement ailleurs que là où elle est.

Entretien réalisé par Danièle Girard,
Jean-Louis Cabet et Jean-Claude Lallias
le 1^{er} avril 2009.

ANNEXE 4 = LA CHRONIQUE DE FABIENNE PASCAUD = « UN ORDINAIRE QUI NE DÉCOLLE PAS »

Il fallait bien de l'humour – noir – ou un sacré sens du paradoxe pour intituler *L'Ordinaire* cette tragi-comédie inspirée d'un hallucinant fait divers : comment les victimes d'un accident d'avion dans la cordillère des Andes, en 1972, ont survécu de longues semaines en se nourrissant de ceux d'entre eux qui mouraient...

À moins que le dramaturge Michel Vinaver, 81 ans, ne juge naturels, « ordinaires », nos instincts charognards quand la survie en dépend. En fait il ne juge pas. Ou du moins pas ce cannibalisme-là, de la dernière chance, primitif, quasi mythique ; c'est à un autre qu'il s'attaque, plus subtil, plus pervers : celui du management des multinationales d'aujourd'hui. Alors qu'en 1972 les passagers étaient des rugbymen uruguayens, les voilà neuf ans plus tard, en 1981 (à l'avènement de Mitterrand) métamorphosés en staff directorial de Housies, une entreprise qui prétend couvrir le monde de ses habitations bon marché. Pdg, vice-président, senior vice-président, nul ne manque dans le jet privé. Quand survient l'accident, en pleine tournée en Amérique latine, Bob, le boss, doit rencontrer Pinochet, qui lui a promis le marché chilien. Pas de chance. Mais le plus drôle est qu'échoué à des milliers de mètres d'altitude auprès d'un avion en miettes et quelques cadavres, Bob ne cesse de traiter ses affaires comme si rien ne s'était passé, dictant des lettres à sa secrétaire blessée, renvoyant des cadres n'ayant pas donné satisfaction. Et, sous sa houlette, toute sa hiérarchie continue dans la tourmente ses rituels d'entreprise désormais absurdes. Il n'y a guère que les épouses, filles ou maîtresses présentes pour s'opposer à ces scènes de servitude volontaire... Ne montrant volontairement aucune scène d'anthropophagie (juste les coliques qu'elles suscitent), Vinaver suggère que la vraie sauvagerie est là, dans ce monde cannibale qui broie les êtres en les organisant, les manipulant. Les deux rescapés seront d'ailleurs ceux qui ont su lui résister...

Pdg – jusqu'en 1980 – de plusieurs filiales de Gillette, Michel Vinaver connaît à merveille ce monde du travail, qu'il a décrit sur tous les tons dans *Par-dessus bord* (1967), *Les Travaux et les jours* (1977), *À la renverse* (1979). Il le faisait alors comme de l'intérieur de l'entreprise, mais avec un réalisme constamment contredit par l'infinie musicalité des répliques, la subtile stylisation des gestes. Où finalement était-on ? Au théâtre, mais un théâtre au présent, au quotidien, et qui savait chanter la violence des relations humaines. Trop spectaculaire, parfois caricaturale, *L'Ordinaire* n'est pas la meilleure pièce de celui qui répugne d'habitude aux effets, qui aime juste faire entendre la drôle de musique des choses et des gens. On aurait préféré que la Comédie-Française – qui fait enfin entrer Vinaver dans son répertoire – choisisse plus finement dans l'œuvre de ce dramaturge essentiel. On aurait préféré, surtout, qu'elle ne lui confie pas (avec Gilone Brun) la mise en scène du spectacle dans ce décor d'une modernité si académique, si pesante qu'elle casse toute la truculence du texte, son burlesque rabelaisien, même, quand il s'agit d'évoquer la cuisine des « restes » ou comment on se fait des chaussettes (chaudes) de la peau (avec graisse) des avant-bras. Ici les acteurs (signalons surtout les femmes : Silvia Bergé, Elsa Lepoivre, Léonie Simaga...) viennent d'abord proférer leur texte puis l'incarnent à l'avant-scène, sans rythme ni audace, ni véritable direction. Comme si leur metteur en scène s'était senti soudain intimidé par la maison de Molière. Mais un dramaturge est-il le mieux placé pour monter son texte, celui-ci n'a-t-il pas besoin d'être mis à l'épreuve de l'autre, mangé par lui pour devenir plus vivant ? *L'Ordinaire*, en somme...

« Un ordinaire qui ne décolle pas »
de Fabienne Pascaud, paru dans *Télérama*
n° 3085 du 12 février 2009