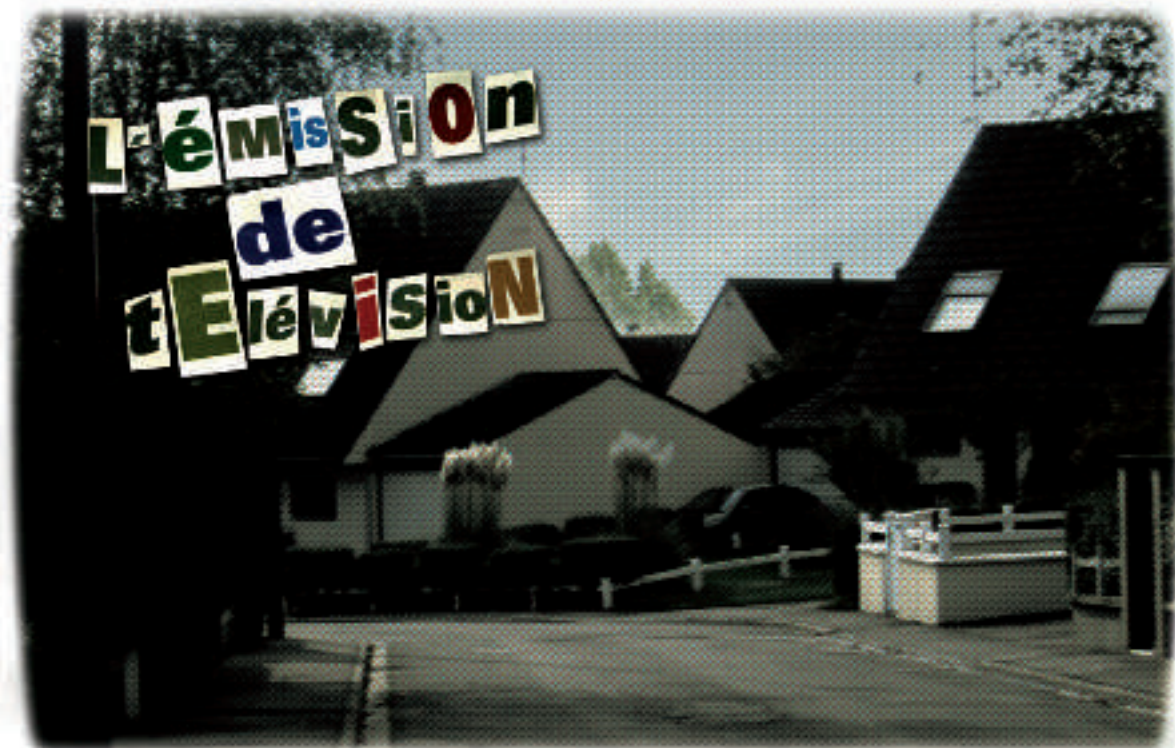


L'émission
de
télévision



de **MichEl VInAVER**
mise en scène **ThiErrY ROISIN**

dramaturgie **NathaliE FILLION**
scénographie **RaYmond SARTI**
costumes **DomiNiquE LOUIS**
éclairages **ChristiAn DUBET**
son **François MARILLIER**
assistante à la mise en scène **CarOle GOT**

AnnE BAUDOUX Béatrice Lefeuve
RoXanE CLEYET-MERLE Jacky Niel
MuriElLE COLVÉZ Rose Delile
ClairE DuMaS Adèle Grandjouan
DaniEl DELABESSE Pierre Delile
Sébastien EvENO Paul Delile
DoMiniquE GUIHARD Nicolas Blache
JacQuEs HADJAJE Hubert Phélypeaux
CathErine PAVÉ Estelle Belot
JEanne VITÉZ Caroline Blache

régie générale **BapTistE CHAPELOT**
régie lumières **David DEguffroy**
régie son **Grégory MortELEtte**

production

La Comédie de Béthune Centre Dramatique National Région Nord - Pas-de-Calais,
Le Théâtre du Nord, Centre Dramatique National Lille Tourcoing, Région Nord - Pas-de-Calais
avec le soutien du fonds d'insertion pour jeunes artistes dramatiques DRAC et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Le thème principal de cette pièce pourrait se résumer ainsi : comment peut-on comprendre sa vie quand il faut la répéter ? Si un beau jour, la télévision vous demande d'expliquer sur le petit écran votre vie et les choix que vous avez faits, comment vous y prendrez-vous pour les représenter (ou les re-présenter) ? Puisque tout choix de représentation implique un point de vue, cette exploration fait surgir aussi le thème du jugement. Comment présente-t-on différemment le même événement quand on le raconte à plusieurs interlocuteurs – à un amant, à un collègue, à un magistrat ? Et quels rapports y a-t-il entre les jugements qu'on fait habituellement au jour le jour et ceux qui sont prononcés dans une cour judiciaire ? Ces deux thèmes, la télévision et la justice, sont intimement liés dans la pièce par une double trame où deux histoires s'entrelacent : d'un côté, l'histoire de deux chômeurs repérés pour fournir le matériau d'un documentaire télévisé sur les problèmes de ceux qui perdent leur travail après la cinquantaine ; de l'autre, l'histoire d'un meurtre, celui de l'un des deux chômeurs en question. Pour suturer ensemble ses deux thèmes, Vinaver conçoit une structure insolite. Les vingt scènes de la pièce ne respectent pas l'ordre chronologique : les scènes de 1 à 14 se situent, alternativement, après et avant la découverte du meurtre. La première scène, située dans le cabinet du juge d'instruction, aiguise notre curiosité. La seconde la satisfait en partie, puisque par un saut en arrière dans le temps, nous faisons connaissance de la victime, un certain M. Blache. Mais elle nous frustre aussi, puisqu'elle n'explique rien en ce qui concerne le mobile du crime. Tout au long de la pièce, le public est donc partagé entre le désir (qui est aussi celui du juge d'instruction) de comprendre lequel des personnages aurait eu une raison suffisante pour le conduire à commettre le meurtre, et le désir de voir lequel des deux chômeurs sera le meilleur "candidat" pour une émission grand public. Dans les scènes entre les gens de la télévision et les couples – les Blache et les Delile -, Vinaver réussit à créer une résonance profondément ironique autour de la difficulté que l'on éprouve à donner une image fidèle de son expérience, surtout quand son expérience est non seulement douloureuse mais en passe d'être manipulée par les médias pour renforcer leur perspective. Delile sent confusément que s'il accepte de prendre part à l'émission, le sens de sa vie sera falsifié. Blache ne connaît pas de tels doutes, mais se délecte de l'occasion qui lui est donnée de "prendre des attitudes" ou de jouer devant les caméras. La juxtaposition de ces deux attitudes produit un humour intense et troublant. Les scènes dans le cabinet du juge d'instruction rappellent le thème de la justice, déjà traité dans "Portrait d'une femme" (1984). Ce thème est abordé en étudiant les luttes entre divers langages : à travers une reproduction fidèle du langage secrété par les institutions – que ce soit les médias, la justice, le commerce – Vinaver approfondit son étude des relations (ou des pannes de relation) entre les individus et leur société.

Vinaver est ici en contact direct avec la réalité quotidienne et les thèmes continuent à surgir par un jeu de contrastes entre couples opposés, comme le couple admission / rejet. Sa vision de la société demeure enracinée dans une constatation très simple :

"les deux cellules auxquelles chacun appartient sont la cellule privée (familiale, amoureuse) et la cellule de travail. Il y a dans la dynamique de chaque personnage, chevauchement et enchevêtrement des deux appartenances. Mais ces appartenances, sont par essence, précaires".

Dans toutes ces variations, l'accent est mis sur l'instabilité, le passage d'un état à un autre.

La banalité du quotidien n'est qu'un leurre, un piège, une fausse piste derrière lesquels il faut décrypter, dans leurs virtualités scéniques et poétiques, symbole, métaphore et métonymie.

David Bradby,
"Théâtre aujourd'hui n°8, Michel Vinaver"



Michel Vinaver, Thierry Roisin, Nathalie Fillion - entretien - 26/10/06

NF : Michel, pouvez-vous nous parler de la genèse de l'écriture de "L'Emission de télévision" ?

MV : Je ne me souviens pas bien en général de comment naît l'envie de démarrer une pièce, sinon que le déclic factuel de ce chantier d'écriture a été une émission de François de Closets sur le Sida, dans une série qui s'appelait "Médiation". Je ne regarde pas la télé. A l'époque la télévision commençait tout juste à traiter les grands sujets de société, et j'ai eu envie de me plonger dans l'écoute et le visionnage d'une émission du genre. Je me suis donc mis devant l'écran pour cette émission sur le sida... [Michel Vinaver ouvre un dossier de couleur] J'ai pris une espèce de sténographie de l'émission. Voici ce que j'ai noté :

- "Le mal et la peur ont maintenant dans la société un nouveau nom. Nous ferons le point. Et nous chercherons la prévention. D'abord la peur, diffuse, partout."

Flash sur une fille chez le docteur D.

- "Ça implique une grande angoisse ?

- Oui."

Deuxième entretien chez le docteur P. :

"Peur, par la toilette, la sueur, les crachats..."

J'en ai dix pages de notes. J'étais dans quelque chose qui m'a paru mériter d'être exploré par la fiction, par le théâtre. C'était pour moi d'une telle prégnance qu'il fallait que je débrouille un petit peu la question de ce qui se passe dans une émission de télévision, qui plus est, dite de haut niveau, et faite pour aider la société à résoudre des problèmes. J'ai été saisi par l'obscénité sans limite de cette façon dont on introduisait dans une machine un être humain, une personne, et puis de la façon dont sortait au bout de ce processus machinique un objet de spectacle. Voilà ce qu'a été le démarrage. Cette émission a eu lieu le 25 avril 1988. J'avais noté d'autres émissions de la même série : "30 mai, les bavures policières". A d'autres dates, "le massacre routier", "les femmes battues". Et puis le 21 août 88, mon ami Jean-Loup Rivière m'a envoyé une petite annonce qu'il avait récoltée dans Libé, que voici : "Contact. Pour émission de télévision. Valeur déclarée honneur. Diffusée sur Antenne 2. Chômeurs en fin de droits, vous voulez témoigner sur la honte qui s'attache à la privation d'emploi. Contactez nous au 44 21 56 53 ou au 44 21 57 31, les lundi 21 et mardi 22 août de 14 à 19 heures."

TR : Dans "L'Emission de télévision", il y a aussi un fil rouge qui est celui de l'enquête policière. Est-ce que le genre policier, au cinéma, dans la littérature, est quelque chose qui vous est familier ?

MV : Il ne s'agit pas d'une enquête policière mais plutôt d'une enquête judiciaire. Il n'y a pas de flics là-dedans. C'est le processus d'enquête par ce canal particulier du juge d'instruction qui était effectivement un deuxième plot d'intérêt, par rapport à la réalité médiatique, sociale, etc... Une grande affaire à l'époque, dont j'ai oublié le détail, avait défrayé la chronique et mis en relief le rôle du juge d'instruction. Ce qui m'intéressait, c'était la souveraineté de pouvoir du juge d'instruction, qui pouvait amener un individu à être soupçonné, inculpé et éventuellement condamné sans qu'aucune barrière ne s'oppose au fonctionnement de cette personne : le juge dans sa fonction. Y compris dans le mélange entre ce qui est pour lui le réel, et son imaginaire, qui peut prendre des aspects pathologiques. On voit dans "L'Emission de télévision" ce processus. Ce qui m'a plu aussi c'est qu'il y ait, dans le couple juge-greffière, une sorte de paradoxe ou d'interversioin : celle qui est la rêveuse est en fait plus près de la réalité avec ses rôves que le juge qui, lui, suit son chemin rationnel. Le vrai rêveur des deux, c'est le juge.

Le troisième plot dans la pièce est le travail, le couple travail/non travail. Est présent dans la pièce le chômage des plus de cinquante ans qui n'ont pas retrouvé de boulot, mais on voit aussi des gens au travail. On voit le juge au travail. On voit les deux nanas de la télévision faisant leur boulot. La présence de cette dimension du travail dans la

représentation elle-même, et pas simplement dans une sorte d'horizon, est très importante pour moi. On ne voit pas Delile au travail chez Bricorama, mais c'est tout comme. Il est nécessairement, par son discours, dans le travail de cette première journée, après ces années de chômage. Paradoxalement on peut dire qu'être chômeur c'est travailler.

NF : Vous êtes un des rares écrivains de théâtre français à traiter du monde du travail et de l'entreprise. Ce sujet est traité par le cinéma, la télé, la fiction, le documentaire mais pas par le théâtre, ou très peu. Pourquoi d'après vous ?

MV : On peut observer tout simplement que depuis l'origine même du théâtre, les personnages représentés n'ont pas le temps de travailler. Parce que le travail, ça prend du temps. Donc le théâtre représente des gens qui ne sont pas au travail. Je crois que c'est presque une lapalissade de dire que pour être un personnage de théâtre, il faut *ne pas travailler*. C'est vrai des personnages des tragédies et des comédies traditionnelles. Prenons l'exemple de Molière, que ce soient dans les grandes tragédies ou les farces, il se trouve que, sauf les serviteurs, les gens ne travaillent pas. Et cette situation curieuse s'est prolongée quasiment jusqu'à maintenant. Les personnages de théâtre ont autre chose à faire que travailler.

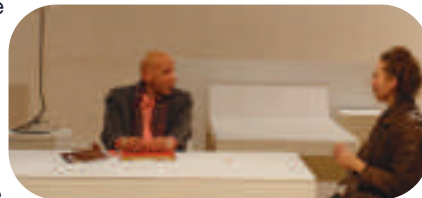
TR : Ce que je découvre au fur et à mesure des répétitions, c'est cette fascination pour la réalité, pour la banalité. Je suis notamment très surpris de ce soin, de ce plaisir que vous mettez dans certaines scènes, à travailler sur un protocole verbal issu du réel. Par exemple, ces répétitions de "Nom, prénom, demeurant", dans les scènes d'interrogatoire. Vous entrez dans le plus concret. Cela crée de la surprise pour l'acteur et le metteur en scène.

MV : Je pense à une citation que Barthes a faite à propos de Proust : " C'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général". C'est une citation qui m'accompagne. Elle dit combien pour moi le général ne peut éclore, ne peut parvenir à la réalité que si l'on part de l'extrême pointe du concret dans le vécu de la parole. Dans mon travail, il y a ce pôle où l'on est tout proche du brut, dans la façon dont le brut advient dans les conversations. On y est presque. Et l'autre pôle est celui de l'abstraction, au sens où l'on peut parler de l'abstraction d'une fugue musicale. Il faut les deux. Il faut que l'objet écrit ne quitte pas ce pôle du réel et en même temps, accède absolument à un rythme qui n'a plus rien à voir avec celui de l'émission. C'est une négociation dont je ne sais pas comment elle se produit. Je la constate.

NF : Je trouve que votre langue est comme nettoyée des scories de "la belle langue française". Ça rejoint ce *brut* dont vous parlez, qui produit une musicalité d'un ordre singulier, qui n'est pas dans le chant traditionnel de la langue française. Je voulais savoir si cette musicalité était dans votre corps ou si elle se travaillait en relation avec la page, ou les deux ?

MV : Je pense que c'est vraiment à vous de le dire. Je ne peux pas le commenter, je ne sais pas. On est là dans une zone qui est distincte de toute intention. Le travail ne se fait pas dans une intention qui serait de près ou de loin celle de nettoyer, par exemple. Je ne nettoie pas.

TR : C'est le regard que nous portons quand on lit, quand on entend cette langue. Vous utilisez le mot "brut". Dans le *brut* il y a cette absence de joliesse, d'ornementation. Pour le jeu de l'acteur, c'est absolument fondamental. L'acteur ne peut pas entrer dans un jeu, il ne peut pas être en demi-teinte. Il est obligé de plonger dans la langue. La métaphore du plongeon est utilisée à plusieurs reprises dans la pièce. Elle vaut pour le travail des acteurs. Si l'acteur ne sait pas où il est, s'il n'a pas cette entrée dans un concret, cette appréhension presque physique d'une phrase, d'un mot, l'alchimie ne s'opère pas. C'est un exercice très difficile et passionnant, parce qu'on voit tout de suite



quand ça ne marche pas. L'acteur est constamment sur un fil. Je pense aussi à la façon dont la plupart des séquences démarrent. La scène est déjà commencée et à un moment, on saisit une parole. Cette séquence 2, qui commence par "Si je nage ?" Vous vous rendez compte pour l'acteur qui doit démarrer sur ces trois mots !? S'il n'est pas dans un absolu concret, c'est de la bouillie de chat. Ça demande aux acteurs ce côté brut, ce côté direct, où l'adresse doit être déterminée avec la plus grande précision, et en même temps la fluidité, qui autorise les téléscopages. Vous parliez de l'imaginaire. Chaque personnage a une partie poétique, où ne jouent pas seulement la rationalité et les liens de cause à effet. Il y a aussi chez chacun ces moments où tout à coup le carreau cassé va prendre une importance capitale, où le rêve fait irruption. C'est ce qui se passe aussi dans la vie, où le sujet le plus sérieux, quand il est vécu pleinement est aussi colonisé par la température de l'air, par une sirène qui sonne. Cela requiert de l'acteur une disponibilité extrêmement vive.

MV : Je pense que cette disponibilité demandée à l'acteur ne peut pas être le fruit d'une intention. On ne peut pas lui demander d'être disponible. Je ne sais pas par quel canal il faut passer pour obtenir qu'il le soit. Il faut surtout qu'il n'essaye pas d'être trop intelligent par rapport à ce qu'il a à faire. S'il dit "Si je nage ?", cela doit éclore sans questionnement préalable sur pourquoi, comment, à quel moment de sa vie, etc... C'est ça la difficulté. Tous les chemins vers la connaissance de la raison pour laquelle je dis "si je nage ?" à ce moment-là, sont pourris.

TR : Vous dites "il suffit d'être dans la parole à l'instant présent et c'est tout". C'est juste. Je le ressens dans le travail. Mais pour que l'acteur trouve cette évidence-là, chaque phrase est comme une île qui doit être prise de façon indépendante. Pour saisir le vivant de ces phrases, l'acteur a besoin de temps. Dans les préparations des séquences, on constitue autour de chaque parole, chaque phrase, une matière disparate faite de réflexions, d'associations, de couleurs, et aussi d'éléments psychologiques. Régulièrement un acteur peut dire : "Tiens, ça, moi ça me fait penser à telle ou telle personne" ou bien "A quel moment est-on ? Avant ou après le meurtre ? Que sait à ce moment-là le juge, la journaliste ?" On a besoin de clarifier des éléments très rationnels, de la construction même de la pièce. Je parle d'une matière qui permette à l'acteur de constituer un socle, sur lequel il va pouvoir poser la parole. La poser, la déposer, sans avoir besoin de nous en prouver le bien-fondé et de nous expliquer pourquoi il dit ça. Il existe une autre difficulté dans le travail de l'acteur. Dans une convention traditionnelle, le personnage se construit selon un processus évolutif. Une parole est énoncée, qui demande à l'acteur d'avoir une certaine mémoire, d'être dans une certaine logique par rapport à ce qui a été dit précédemment. Or là, c'est le contraire qui se passe. Une parole est prononcée, et c'est comme des pas sur le sable. L'empreinte du pas à l'instant présent est extrêmement dessinée. Elle s'enfoncé d'un certain nombre de centimètres. Mais dès que le pied est relevé, le sable reprend sa forme. Et l'acteur doit oublier définitivement ce qui a précédé. Je n'ai jamais travaillé le clown, mais je pense que le clown est peut-être une figure qui a un fonctionnement assez proche des personnages que vous mettez en scène.

MV : Je n'y ai jamais pensé, mais cette association m'intéresse. En tout cas, l'image que vous employez de l'empreinte fermement inscrite dans le sable et qui s'efface immédiatement après, je l'épouse. Elle me paraît juste. Il m'est arrivé de travailler avec un metteur en scène, à sa demande, c'est-à-dire de travailler avec les acteurs dans les débuts des répétitions. J'ai fait ça sur deux ou trois pièces. J'avais transformé le texte en partition, avec un certain nombre de signes. Je lisais la pièce non plus dans la peau de l'auteur, mais dans celle de quelqu'un qui regarde comment ça fonctionne. A ce moment-là, je m'apercevais d'une certaine fréquence de surgissement d'alexandrins par exemple, ou d'autres figures rythmiques, mais également des accentuations. Les acteurs avaient devant eux les partitions annotées par moi. En fait je ne suis pas du tout sûr que c'était utile. Ça a été tout un travail de mise en forme, mais je ne suis pas sûr que les acteurs y ont trouvé profit.

TR : Ce sont ces deux plateaux de la balance qu'il faut sans cesse maintenir en tension : cet équilibre entre le travail de la forme et le travail du sensible, du vivant. Si on penche trop du côté de la forme, de la musicalité, il y a quelque

chose qui perd de la sève, et si on va trop du côté de l'acteur qui joue, on fait également totalement fausse route.

MV : Je crois qu'il y a une ligne d'horizon dans le travail. Je n'ai pas de meilleur mot qu'un mot énormément usé, qui ne veut pas dire grand chose, mais qui est quand même le naturel. Au terme de ce travail entre le sensible et le formel, il faut que ça soit banal.

TR : Je préfère le mot *évident*. Je ne suis pas sûr que ça sonne *banal*.

MV : Non, mais alors employons le mot *courant*. Il faut que ça soit *courant*.

TR : Tout à fait. Les personnages ne sont pas des héros, ils parlent comme nos voisins. Mais pour l'acteur, encore une fois, pour arriver à ce courant, à cette évidence, le chemin est très sophistiqué, beaucoup plus que je ne pouvais l'imaginer. Je m'en rends compte au fil du travail. Et cela donne lieu à un très grand plaisir du travail d'acteur. Je voudrais revenir sur cette première répétition où vous êtes venu et avez lu l'intégralité de la pièce. C'était pour nous un moment émouvant et précieux. Au-delà du plaisir d'avoir l'auteur qui lit sa pièce, j'ai été frappé par la fluidité et par la continuité que vous avez données à cette lecture. Aucun temps n'était marqué entre les séquences. Le passage d'une réplique à l'autre conduisait à une sorte de grand poème, à l'intérieur duquel ces télescopes, ces compressions, ces déclinaisons de sens, de rythmes apparaissaient de façon extrêmement claire et hors de la convention. On peut parler d'une certaine banalité, d'une certaine évidence, de gens qui ne sont pas des héros. Pourtant, la forme même de cette lecture amenait un contre-pied. Une surprise. Je me souviens de la façon dont vous avez commencé. On échangeait quelques mots, puis à un moment vous vous êtes assis et vous avez démarré. Les premiers mots sont partis comme une fusée, avec une énergie absolument phénoménale.

NF : Vous avez récemment mis en scène deux de vos pièces. C'est une prise de liberté et de risque. Avez-vous eu des doutes, et comment avez-vous abordé cette nouvelle expérience. Quelles découvertes a-t-elle provoquées ?

MV : Il faut d'abord dire que je n'ai à aucun moment décidé de mettre en scène une de mes pièces. Les circonstances ont été les magiciennes de ce qui s'est produit. J'ai simplement répondu à une invitation. Il s'agissait de mener, en tant qu'auteur, un stage avec des acteurs s'intéressant à ce va-et-vient entre l'auteur et un texte. Il n'y avait pas d'enjeux à la clé. Il n'était même pas certain qu'on ferait une présentation publique du résultat. Je n'ai accepté de faire cela, à partir de ma totale inexpérience, que par curiosité d'aller voir dans quelle mesure certaines des idées que je promenaient depuis très longtemps sur comment il fallait faire avec ces textes, allaient tenir le coup, ou allaient s'effriter dans le réel d'un travail avec les acteurs.

Qu'est-ce que ça a confirmé ? Que le rond convient à mes textes.

TR : Ça je le crois aussi.

MV : Ça peut être le rond, ou l'ovale, ou le carré. Mais ce qui convient à mes textes, c'est qu'il n'y ait pas le privilège du regard que donne la frontalité. La frontalité, ce n'est pas simplement cette séparation du quatrième mur. C'est aussi nécessairement une symétrie, donc une hiérarchie dans l'espace entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Toutes choses que le rond permet d'éviter. Le rond permet aussi d'éviter tout ce qui peut descendre des cintres, des éléments de décor, la lumière. Et de vérifier que tout ça n'est pas forcément nécessaire. Une des grandes



influences que j'ai eues en tant qu'écrivain de théâtre a été Merce Cunningham*, que j'ai découvert très tôt, la première fois au Etats-Unis. J'ai été fasciné par la non-hiérarchie de l'espace, par le fait qu'un acteur reste tout aussi intéressant si on le voit de profil, de dos, de trois quart, que si on le voit de face. Ça va avec le rond. Ce sont ces choses-là, plus cet accent mis dans le travail oral, que j'ai apprises, ou dont j'ai pu avoir confirmation.

TR : Vous parlez de l'espace. Je me rends compte aujourd'hui combien rarement un espace peut être autant destructeur pour la parole que dans vos pièces. Il y a un certain nombre de contradictions à résoudre. Nous avons travaillé sur un espace frontal pour quantité de raisons. Pourtant, le désir s'impose que chaque séquence soit à la fois à la face et au milieu. Dans "L'Emission de télévision", les séquences sont longues. Quand il y a une cuisine, un bureau, à terme ce n'est pas vivable de ne pas avoir le minimum de mobilier nécessaire. On doit avoir des tables, des choses, des espaces repérables. Mais ces espaces ne doivent jamais manger la parole. Si on va dans un excès d'ornementation, ça s'écroule. On est parti sur une proposition qui a pris au pied de la lettre ce que vous indiquez au début dans une didascalie : que chacun des six espaces indiqués n'est pas forcément représenté de façon immuable dans la géographie du plateau. On a essayé de pousser cette proposition-là.

Je vous avais également parlé d'un pressentiment que j'avais à la lecture, et qui se confirme dans le travail, celui d'une tension entre un très grand pouvoir comique et un très grand pouvoir tragique. Et c'est un très grand plaisir.

NF : Dans ce que vous dites tous les deux, quelque chose se rejoint dans l'importance accordée au chemin emprunté. On est plus dans la question du processus, avec une énigme derrière, qu'on accepte, que dans le souci de résultat. Je reviens à votre phrase, Michel, "Je ne construis pas, ça se construit, car si je construis, tout s'écroule". J'entends aussi la présence de ce Ça dans ce que tu dis Thierry sur le travail de mise en scène.

TR : Je rebondis sur ce que tu dis. C'est vrai qu'en Occident la fonction première du théâtre est une fonction miroir. C'est quelque chose qu'on retrouve dans votre écriture. J'ai toujours été très fasciné par les théâtres japonais, indien, qui répondent, eux, à une autre fonction, que Jean-Claude Carrière nomme fonction énigme. Le théâtre est aussi là, à un moment, pour amener une dimension qui ne répond pas uniquement à ces liens de cause à effet. Ce que je commence à ressentir, c'est qu'il y a quelque chose des deux fonctions dans votre écriture. On peut y retrouver des miroirs, mais il y a une dimension qui est au-delà de ça, qui entre dans des poétiques, des profondeurs, des dimensions, qui sont, mais qui ne s'expliquent pas.

MV : Je me disais par exemple que la structure de "L'Emission de télévision", avec le va-et-vient entre après et avant le meurtre, a quelque chose qui peut apparaître comme mécanique et même arbitraire. Pourquoi raconter compliqué quand on peut raconter simple ? Je ne me souviens pas comment je suis arrivé à cela, mais je sais que ça a été pour moi de l'ordre de l'évidence. Je ne pouvais pas écrire la pièce autrement. Il n'y avait pas de choix. Pour peu qu'il y ait un meurtre dans la pièce, un événement qui a pris cette figure de meurtre, il fallait que ce meurtre échappe au chemin des causes et des effets. Il fallait qu'il soit établi dès le premier mot qu'il y a eu cet événement, et puis à partir de là, il fallait faire en sorte que le meurtre disparaisse. Qu'il soit au cœur mais comme un trou noir. Et qu'en définitive, peu importe qui aura été l'auteur et quel en aura été le motif. Le meurtre est comme une espèce de ressort, mais un ressort qui est creux. Je ne sais pas si ça rejoint ce que vous disiez sur l'énigme. L'énigme n'est pas : qui a tué Blache ? C'est plutôt : quel est le statut de cet événement ? Après tout, le meurtre est dans la grande tradition dramatique. C'est dans la tradition dramatique qu'il y ait eu un meurtre, et que ce meurtre ait des réverbérations, des vengeances, de ceci, de cela. Ici c'est hors de ce système-là. Le meurtre est en quelque sorte pulvérisé, il est anéanti.

TR : C'est vrai que si on regarde ce qui est écrit, il y a tout un tas d'éléments douteux sur ce meurtre, puisque la porte est ouverte, rien n'a été dérangé.

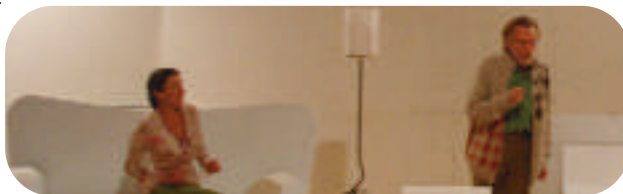
MV : Peut-être que l'énigme, c'est que le meurtre pour être pulvérisé ou effacé, n'en n'est pas moins omniprésent. Et dans les détails, absolument. Mais il n'est pas l'objet. J'ai retrouvé des notes faites en cours d'écriture. Arrivé vers la fin, je me posais la question : est-ce que j'avais fait une liste des possibles meurtriers ? Et puis finalement, est-ce qu'il faut absolument exclure le suicide ?

TR : Nous y avons pensé ! Pour nous, l'intérêt est de donner l'éventail le plus large possible. Je voulais aussi vous livrer une autre sensation. Dans "L'Invention du quotidien", de Michel de Certeau, contrairement à une pensée qui laisserait imaginer que le déterminisme aujourd'hui est tel que les espaces de liberté, d'invention de chacun, sont réduits à très peu de choses, l'auteur affirme qu'à l'intérieur de cette chape, les hommes et les femmes ne cessent de braconner avec le quotidien, de trouver des espaces d'invention, de décalage qui mettent en défaut l'idée qu'un destin peut être définitivement tracé par un certain nombre d'explications, sociales, déterministes, etc... Je trouve ça extrêmement juste, et en rapport avec ce que je ressens aujourd'hui de votre écriture, où chaque personnage peut bricoler avec son quotidien. Même s'il est nié, humilié, contraint, forcé, il y a quelque chose d'un instinct de survie quasi animal qui va amener le personnage à déployer des trésors d'invention. Est-ce que je me trompe ?

MV : Je suis en ce moment à me poser la question de la relation du théâtre et du bonheur. Ça aussi c'est par accident. Quand on m'a proposé ce thème, d'une certaine façon ça m'a électrisé. C'est quelque chose à quoi je n'ai jamais pensé : mon rapport en tant qu'écrivain de théâtre avec cette notion de bonheur. Ce peut-être aussi une façon de me situer par rapport à la mouvance majoritaire du théâtre aujourd'hui, qui me semble-il, qu'il soit français, allemand, anglais notamment, traite du désastre massif et sans faille : une catastrophe du présent mais également du passé, et à suivre, enfin le désastre massif dans le temps, dans l'espace, comme une espèce de fascination, d'obsession, qui a également pour corollaire la cruauté, l'obscénité, toute la dimension de l'infect, de l'insupportable, etc. Par rapport à cette tendance, je suis plutôt une exception. Cela pourrait me renvoyer à un autre pôle, celui de la fadeur, du béat, du fade. Mais en définitive, peut-être que ma définition serait : oui, c'est désastreux, oui, c'est catastrophique, mais il y a une résistance possible au désastreux et au catastrophique. Cette résistance a à voir avec ce que vous appelez le bricolage. C'est-à-dire, pas de solution générale, mais quelque chose au niveau du plus ténu et du plus individuel, qui puisse se propager. Ce n'est pas simplement de l'ordre de l'égoïsme : ça se propage et c'est presque contagieux. En tous cas c'est ouvert à tous.

TR : On sent dans "L'Emission de télévision" et dans votre œuvre en général une soif de justice. La matière même que vous utilisez est issue du présent le plus direct. Vous appartenez aussi à une génération qui a dû se positionner par rapport à des événements de l'histoire européenne, notamment Prague, Budapest. Dans votre écriture je ressens cet élan, ce désir sous-jacent d'une justice, mais sans que jamais soit brandi un message éloquent. Comment vous situez-vous par rapport à cette notion d'engagement de l'artiste ?

MV : Je crois que mes pièces, chacune à sa façon, se situent dans l'injustice ambiante. L'injustice est le sujet qui est en diffusion un peu dans toutes les pièces. Même dans les plus intimes. Je pense à "Dissident il va sans dire", à l'injustice d'une mère qui ne reçoit pas l'amour du fils comme elle le souhaiterait. L'injustice est présente dans toutes les situations, qu'elles soient politiques ou qu'elles soient plus intimes. Dès lors qu'il y a cette présence insistante de l'injustice, on peut supposer un besoin, une espérance, une nécessité de son contraire, c'est-à-dire de la justice. Mais je ne crois pas à l'utopie de la justice qui, elle, serait à portée de la main. Dans "L'Emission de télévision" notamment, puisqu'il y a le juge et le meurtre, la justice est présente en tant qu'horizon un peu illusoire de ce qui peut être atteint.



TR : Une autre notion apparaît assez fréquemment dans le travail, ce phénomène qui fait qu'une personne qui se retrouve humiliée, niée, devient simultanément agent de sa propre aliénation. On ressent cela dans ce désir chez les Blanche de pouvoir exister par la télévision. En particulier dans la séquence où ils répètent entre eux pour l'émission. Ils ont conscience des effets qui sont demandés. En entrant pleinement dans ce processus, en jouant le jeu, ils se retrouvent eux-mêmes niés dans leur humanité, dans leur intimité, dans leur dignité.

MV : C'est en effet très central à la pièce. Je pense que ce que vous décrivez, c'est l'attraction de ce qui vous détruit. Je reprends cette image de la machine dans laquelle vous entrez en tant que personne, et dont vous sortez en tant qu'objet de spectacle. En fait ce n'est pas seulement ça. Si vous y entrez autant, c'est que vous êtes happé par la machine. Il y a comme une force d'attraction à laquelle finalement personne n'échappe. Même le couple Delile y passe.

TR : Et ça, je trouve que ça nous dit quelque chose de nous-mêmes aujourd'hui, qui est hautement important, et qui n'a pas de solution miracle.

MV : Comme je crois qu'il n'y a pas de justice. Mais il y a la justice dans notre revendication profonde, pas nécessairement explicite. S'il n'y avait pas cette revendication de justice, nous serions absolument pulvérisés, on n'existerait pas. Donc oui, je m'intéresse à la justice, mais ce n'est pas qu'elle est à portée. Alors il y a des bonheurs, ou il y a le bonheur. Quand je vous racontais mon expérience de metteur en scène, je dirais que c'est un bonheur, que ce me soit arrivé. Quelque chose que je ne suis pas allé chercher.

TR : Une question un peu personnelle. Vous aviez vu deux de mes travaux : "Les Dialogues" de Leopardi, et "Kilo", que j'avais fait avec Jean-Pierre Larroche et les jeunes du CNAC*. Si je repense à ce que vous avez écrit sur le visuel, est-ce que vous n'avez pas eu peur que tout un tas de dispositifs visuels mangent votre écriture ? C'étaient des spectacles où il y avait beaucoup de propositions visuelles et, dans "Kilo", peu de texte. A chaque fois c'était très mis en scène.

MV : Je crois que sur les positions que j'ai prises, "la mise en trop" notamment, on a beaucoup simplifié mes points de vue. Je ne suis pas contre la mise en scène. Parmi les plus grandes expériences que j'ai pu avoir comme spectateur, il y a eu le Bread and Puppet*, "Paradise now"*, "Le Regard du sourd"*. Je suis sensible à ce qui est visuel. Mais je sais que pour mes pièces, il y a le danger du phagocytage par le visuel. Pour une grande part de ce que l'on voit au théâtre, l'aspect visuel absorbe l'énergie, absorbe le sens même de ce que l'on voit. Bon. Pourquoi est-ce que j'ai fait confiance à Thierry Roisin dans ses propositions ? Je ne saurais pas vous le dire. C'est comme ça !

* Merce Cunningham : chorégraphe américain

* CNAC : Centre National des Arts du Cirque

* Bread and Puppet : compagnie de théâtre américaine

* "Paradise Now" : spectacle du Living Theatre (1968)

* "Le regard du sourd" : spectacle de Bob Wilson (1971)



Banalité

C'est ce qui est infiniment répété. C'est ce qui est tellement répandu qu'on ne le remarque pas, ou si on le remarque, on est pris d'écœurement. Or voici ce que dit un peintre, Jean Dubuffet : "La chaussée la plus dénuée de tout accident et de toute particularité, n'importe quel plancher sale ou terre nue poussiéreuse auxquels nul n'aurait l'idée de porter son regard, sont pour moi nappes d'ivresse et de jubilation". Le théâtre ancré dans le quotidien, c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-elle pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui ?

Comique

Point de moquerie. La satire, c'est la vision qui surplombe, et le théâtre que je cherche à faire est à l'opposé du satirique. A l'égard des personnages ne s'exerce aucune ironie. Pourtant l'ironie est constitutive de ce théâtre comme le sang l'est de notre corps. Enlevez l'ironie, il n'y a plus rien. Alors où est-elle ? Dans la succession ininterrompue d'accidents infimes qui constituent le texte. Que sont ces accidents ? Les trous, les pannes dans le dialogue, les courts-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, les dérapages et les syncopes pour aller d'une situation à une autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre. Tout le tissu des décalages entre ce qu'on attend et ce qui se produit. Autant de décharges qui provoquent l'effet comique. Celui-ci est essentiel. Sans doute déclenche-t-il rarement l'éclat de rire. Mais plutôt, il déstabilise la banalité, et place le spectateur en permanence dans une zone au bord du rire, la zone du va-et-vient privilégié entre le drôle et le grave, là où, entre ces deux pôles, des mouvements de sens se produisent. La fabrication de l'effet comique n'est pas délibérée, elle est consubstantielle à l'écriture ; l'effet comique est ce qui fait prendre la pâte, c'est la vibration qui donne consistance à la matière même de la conversation de tous les jours.

Construction

Au départ d'une pièce il n'y a aucun sens. Mais aussitôt l'écriture de la pièce commencée, il y a une poussée vers le sens, une poussée vers la constitution de situations, de thèmes, de personnages. A partir d'un noyau indéterminé issu de l'explosion initiale, la pièce n'arrête pas de se construire. A la fin, si elle est réussie, elle se présente comme un objet aussi rigoureusement construit que s'il y avait eu un plan préalable.

Evidence

Ce que produit ce théâtre n'est pas de la certitude ; on ne se dit pas : "c'est vrai". Ce n'est pas non plus de la reconnaissance ; on ne se dit pas : "c'est comme ça". Ce qu'il produit, c'est une évidence, plutôt des instants d'évidence qui se relient dans une durée. C'est le flash du "c'est ça" qui réverbère et se répercute au long de la représentation. Le "c'est ça" n'est pas une conclusion mais une surprise. "C'est ça. Oui c'est ça. C'est bien ça. Tel. Précisément ainsi".

Nathalie Fillion, Thierry Roisin - entretien - 26/10/2006

NF : Comment est né ton désir de monter “L’Emission de télévision”?

TR : Le choix d’un texte, le désir qui à un moment se cristallise sur un texte, ne répond pas à un processus purement logique. C’est quelque chose un peu comme un parfum, vers lequel à un moment on se sent attiré. Depuis un certain temps, avec François Marillier, mon ami compositeur, on se disait qu’on aimerait faire quelque chose sur la télévision. Mais on ne pensait pas forcément à une pièce. On pensait plutôt à un spectacle hors cadre, dont la télévision serait le centre. Est-ce que c’était de rassembler des gens à 20h30, de les mettre devant le film du soir et de faire dérailler le mécanisme ? On repensait à cette fameuse finale de la coupe du monde où la France avait gagné, qui était un moment télévisuel absolument incomparable. On était devant un écran. On savait qu’au même moment des centaines de millions de personnes regardaient la même chose. La partition qui s’est jouée ce jour-là s’est inscrite dans le cerveau de tout le monde. Comment travailler sur une déclinaison de ce schéma-là ? Partir d’un scénario de mouvements, de rythmes, de gestes et essayer de transposer ça.

Donc la thématique de la télévision était présente. Je pense que le fait que la pièce aborde cette question n’est pas pour rien dans mon choix. Il y a aussi chez Vinaver cette fascination pour ces petites choses du quotidien, pour la banalité, qui personnellement me touche. Quelquefois je pourrais me prendre à rêver de passer une semaine à travailler sur la banalité de mon quotidien : les pas que je fais, les gestes, le fait de cuisiner, le fait d’être dans ce tout-venant là, et voir comment à l’intérieur du plus petit geste, d’une petite parole, se dessinent des espaces de découverte, des abîmes, des imaginaires profonds. Dans une toilette du matin, dans une fenêtre qu’on ouvre, une façon de regarder l’angle d’un mur, etc. Ça, c’est quelque chose que je ressens dans l’écriture de Vinaver, et qui fait partie de cette somme de facteurs mystérieux qui amènent à un choix.

J’ai aussi envie de mettre ce choix en parallèle avec le texte que j’avais monté l’année dernière, “Crave”, de Sarah Kane. Pour moi ce sont deux facettes d’une même réalité. Les deux m’attirent et me questionnent. Sarah Kane est quelqu’un qui aborde le théâtre sous l’angle d’une radicalité douloureuse, d’une provocation : cette soif d’absolu extrême - il y a peu de douceur chez Sarah Kane, envers elle-même et les autres - ce désir de nous agripper par l’épaule et de nous regarder en face, de très près. Alors que Vinaver a une attitude opposée. Pour lui, si le théâtre peut effectuer une “révolution”, c’est-à-dire changer le regard, opérer un déplacement, ce phénomène ne peut se produire que si les conditions sont réunies pour le permettre. S’il y a au départ provocation, agressivité, le spectateur ne peut faire autre chose que se rétracter. Du coup on n’aboutit pas à ce que l’on souhaite. Je sens chez Vinaver ce souhait d’efficacité. Ce qui n’est pas contradictoire avec l’ouverture sur un imaginaire profond, sur une poétique.

NF : C’est la première fois que tu montes un texte de Vinaver. Dans l’équipe de création, il y a beaucoup de gens avec lesquels tu travailles pour la première fois. Beaucoup de premières fois dans cette création, non ?

TR : On pourrait aussi presque dire que c’est la première fois que je monte une pièce de théâtre. Je plaisante là-dessus, mais c’est presque vrai. J’ai travaillé sur Büchner, sur Sophocle, mais je prenais toujours des voies de traverses, avec des virages affirmés. Que ce soit le fait de travailler avec des acteurs qui parlent la langue des signes, ou de travailler avec des circassiens, des musiciens...

NF : D’utiliser d’autres langages...

TR : D’autres langages, ou d’autres sources textuelles. Que ce soit une nouvelle de Flaubert ou un texte de la Bible. Ici, dans “L’Emission de télévision”, il y a un texte avec des personnages, une histoire, même si sa chronologie n’est pas linéaire.

NF : Comment situes-tu cette création dans ton parcours artistique ?

TR : Quand j'étais en compagnie, j'aurais eu du mal à travailler sur une écriture comme celle-là. Pas par manque de désir, mais parce qu'on est dans un microcosme où les metteurs en scène peuvent être à un moment catalogués dans un registre. J'imagine que c'est la même chose pour les écrivains, les acteurs. Il y a quelques années, j'avais voulu travailler sur "Baal" de Brecht. Je n'ai pas trouvé de théâtre pour produire un spectacle comme celui-là. Parce que j'étais catalogué dans une famille de spectacles hybrides, d'un seul coup, me pencher sur un texte du répertoire n'allait pas de soi.

NF : C'est d'être au CDN qui te permet cette ouverture ?

TR : Sûrement. Je ne me sens spécialiste de rien. Ces parfums dont je parlais tout à l'heure, ils peuvent m'emmener sur des compositions, des croisements mais aussi des chemins plus dessinés. Et c'est dans cet éventail-là que le désir de créer s'installe. Pour moi, aborder ce texte contemporain, écrit par un auteur vivant qui a aussi une vraie pensée sur le théâtre, c'est aussi entrer dans un nouveau pays.

C'est un théâtre qui amène à questionner la façon de vivre. C'est une vision du théâtre qui interroge la vie, le fait d'exister, le pourquoi, le comment, la place du travail — des choses avec lesquelles on a affaire chaque matin en se réveillant.

NF : L'écriture de Michel Vinaver n'est pas didactique. J'ai envie de dire qu'elle est anti-totalitaire puisqu'elle propose plusieurs points de vues, et ouvre les sens. Elle refuse de se laisser enfermer dans une lecture définitive et partielle. Est-ce que cette caractéristique ne pose pas la question de la mise en scène, de la figure et de la place du metteur en scène ?

TR : Avec cette écriture, la théâtralité ne s'impose pas a priori. Ça fait peut-être partie aussi des raisons profondes de mon choix. Travailler cette langue-là n'est pas si éloigné de projets que j'ai faits, qui étaient aux carrefours de langages, et qui - pour parler rapidement - ne s'inscrivaient pas dans la convention. Il y a une théâtralité propre à cette écriture, et qui est à inventer. On ne peut pas y projeter de l'extérieur, a priori, des idées, des pensées, des couleurs. On cherche à l'intérieur de ce réseau où le langage est premier. Il se développe comme une musique, avec des notes mais aussi une interprétation à amener. La mise en scène doit être seulement au service de ce langage-là. Je pense qu'on ne peut pas imposer, plaquer une mise en scène. Il faut entrer dans une écoute de cette matière et trouver les conditions pour la laisser donner tout son sel, toutes ses couleurs. Mais ce n'est pas un travail de mise en scène... Il y a un pari aventureux qui se dessine avec cette écriture. Je ne peux pas encore dire sa destination, mais l'aventure oblige à chercher. Elle ne laisse pas tranquille. On ne peut pas se dire, "tiens, voilà, ça y est, j'ai trouvé le truc".

NF : Ça serait quoi, au bout des répétitions, le rêve de "L'Emission de télévision" ? Et le cauchemar ?

TR : Le rêve ? sans doute d'arriver à une évidence, et c'est difficile parce qu'au départ rien ne l'est ! Le texte, l'espace, les lumières, les voix, les corps, la lumière, les costumes sont comme les pièces d'un véhicule, il faut choisir le châssis, la boîte de vitesses, la carrosserie qui vont s'adapter au moteur... Le rêve c'est de trouver la justesse. Et le cauchemar... Non. Je ne vois pas de cauchemar possible pour l'instant. Je n'ai même pas envie d'y penser !

NF : En parlant avec Michel Vinaver, nous avons appris qu'un poème qui a beaucoup compté pour lui, "The Waste Land" de T.S Eliot, qu'il a découvert à vingt ans, et qu'il a ensuite traduit, est aussi celui qui a inspiré Sarah Kane pour l'écriture de "Crave". La beauté de la coïncidence est frappante. On ne pourra pas expliquer ce lien mystérieux, sinon que c'est un poème. Quel est ton rapport à la poésie ? Comment surgit-elle au théâtre ?

TR : Elle surgit le matin. Depuis quelques temps, mon petit déjeuner s'accompagne de la lecture d'un poème, que je lis à haute voix, deux fois. C'est une sorte de discipline que je me suis donnée. C'est quelque chose qui fait partie de mon quotidien. Ce mot-là est souvent réduit. Poésie - il y a des souvenirs d'école primaire qui remontent. La poésie, pour moi, c'est une façon de traverser une évidence, de traverser une banalité, avec un point de vue qui la rend autre, le surgissement d'un irrationnel dans la logique. C'est ce qui fait qu'il peut y avoir un intérêt à se lever le matin. Ça a à voir avec la transgression, avec le différent, l'inutile, cette nécessité que ça soit absolument inutile, dans un monde où l'utilitaire et la nécessité économique sont si forts.

NF : Est-ce que tu te souviens de ta première sensation à la lecture de la pièce ?

TR : Les creux. Les creux entre les paroles. Le rapport entre Paris et la province m'a aussi frappé. Il y a dans la pièce les Parisiens et ceux qui ne le sont pas. J'ai grandi en province, dans une campagne extrêmement isolée. Jusqu'à l'âge de 18 ans, j'étais dans des petits villages, parfois au fond des bois, à cultiver un imaginaire qui n'était pas du tout citadin. Puis, j'ai vécu vingt ans à Paris. Je venais d'apprendre que j'étais nommé à Béthune quand j'ai relu la pièce. Je savais que j'allais retrouver une terre de province, après ce long passage à Paris. C'est très fort chez nous cette dichotomie entre Paris et le reste. On est toujours dans un pays extrêmement centralisé.

NF : Que fais-tu de la fameuse expression de Michel Vinaver, "la mise en trop", qu'il reproche à certaines mises en scènes de ses textes. Est-ce qu'elle t'encombre ? Est-ce qu'elle te guide ?

TR : Non. Honnêtement je m'en fiche un peu, parce que je pense qu'il a raison. Son texte nécessite de prendre en compte d'abord et avant tout la parole. Le travail de plateau l'indique très vite. Un rajout n'est pas nécessaire avec cette écriture, mais cette simplicité est ce qu'il y a de plus difficile à trouver. En revanche, je ne tiens pas compte de certaines didascalies, par exemple : "ni bruitage, ni musique". Il sait que je travaille sur une dimension sonore. Elle sera fine, non continue. Son écriture peut s'accompagner d'autres plans "poétiques" qui créent un effet de loupe, de surexposition. Je ne me sens pas contraint par la dimension théorique de son œuvre, au contraire.

NF : Dans le langage courant on dit "auteurs contemporains". C'est un adjectif qu'on n'accrole qu'au mot auteur. Ce serait quoi un acteur contemporain ? Un metteur en scène contemporain ?

TR : On peut comprendre qu'on accrole ce mot à auteur, mais je trouve le mot un peu absurde, parce que le théâtre est, quoi qu'il en soit, art de l'instant, art du présent. On ne peut pas être un metteur en scène d'un autre siècle. Ou un acteur. Un acteur a lu le journal le matin, il a mangé de la viande, du poisson, des légumes contemporains qui lui donnent sa contemporanéité ! Ce n'est pas un débat qui me passionne, le contemporain, ou pas contemporain. J'ai du mal à opposer les deux. J'ai du mal à faire cette différence-là. C'est forcément du théâtre pour les gens du présent, pour des spectateurs avec qui on partage un présent. Et puis on ne crée rien de nouveau. On s'inscrit dans une histoire où on ne peut pas faire l'économie de ce qui a été dit, de ce qui a été fait, même si cela fait partie d'un inconscient et n'est pas forcément toujours explicite.

NF : Tu t'es immergé dans Sarah Kane. Tu t'immerges dans Vinaver. Quelle trace intime laissent-ils en toi ?

TR : Sarah Kane est quelqu'un qui vous parle de près, et qui serre le tissu du vêtement que vous portez. Il y a une imploration chez elle. Elle exige quelque chose. Vinaver, il me regarde un peu plus à distance. Il propose des choses, mais il n'exige rien. Il ne cherche pas à forcer une porte. Il y a une douceur chez lui, un très grand respect je pense, qui ramène chacun à sa responsabilité. Sarah Kane, je crois qu'elle a besoin de toucher, de repousser, de retoucher, de re-pousser... Le rapport avec Vinaver passe par la parole. Il peut tendre la main, mais ce n'est pas quelqu'un qui a envie d'entrer dans un rapport physique. Ce n'est pas le même mouvement.

C'est sans aucun doute l'un des textes contemporains les plus difficiles que j'ai eu à **scénographier**. Je me souviens d'avoir eu des difficultés non pas similaires mais du même ordre sur

"Le pays lointain" de Jean Luc Lagarce.

Sans doute est-ce dû à la temporalité, aux temporalités si particulières aux unités de lieux multiples, aux glissements des lieux, sans doute aussi parce qu'il y a une difficulté à traiter des textes contemporains, du fait de leur proximité, de leur actualité, une sorte de distance plus difficile à trouver, une mise en perspective plus complexe.

Michel Vinaver commence son introduction au texte par "...il n'y a pas de décor..." , le ton est donné, le travail n'en sera que le plus complexe.

Comme souvent la scénographie est là pour créer une caisse de résonance à la langue, aux mots, au texte, j'aime à penser que le travail du scénographe est proche du travail de luthier, qui vise à ne pas créer de fausses résonances, de fausses notes, c'est un art du contrepoint, un art délicat de l'accompagnement, de la recherche de la note absolue auprès du metteur en scène et de l'auteur.

Avant de tenter de trouver un espace juste, je passe souvent par une série de "monstres", qui sont des propositions scénographiques qui arrivent juste après une première lecture, souvent transversale pour ma part, afin de n'en retirer que des premières impressions brutes, humaines, simples.

Les difficultés du texte de "L'Emission de télévision" sont : sa temporalité, l'absence de ponctuations dans le texte, une suite de scènes qui s'enchaînent d'une manière quasi cinématographique, comme un montage, une suite de fondus enchaînés, et dans chacune de ces scènes encore d'autres temporalités, d'autres musicalités des mots et des situations.

Ne serais-je pas face à une chorégraphie de la langue ? Pourtant fort de toutes ces pensées, dans mes

premières rencontres avec Thierry Roisin, je l'ai orienté sur des espaces machiniques, où la scénographie se proposait de résoudre "tous" ces problèmes d'enchaînements de scènes, de lieux...

J'avais imaginé des tapis roulants qui nous apporteraient ce dont nous avons besoin pour la scène... Premier monstre, première prétention et ainsi de suite, jusqu'à ce que je retrouve la raison, la confiance... et peut-être un peu de sagesse !

Cet espace ne pouvait d'évidence être ni un espace machinique, ni un espace pseudo-réaliste.

Je devais retrouver une sorte de page blanche où les mots, les situations pourraient à nouveau virevolter, un espace de danse pour les mots, pour les comédiens où

la poésie de la langue pouvait s'exprimer sans l'entacher de métaphores spatiales...

Il fallait s'arrêter juste avant que tout s'alourdisse...

Avant de finaliser un projet scénographique par une maquette définitive, je passe toujours par une étape que l'on appelle "prémaquette", une esquisse finale qui nous donne l'intention générale de la scénographie.

Mes prémaquettes sont toujours

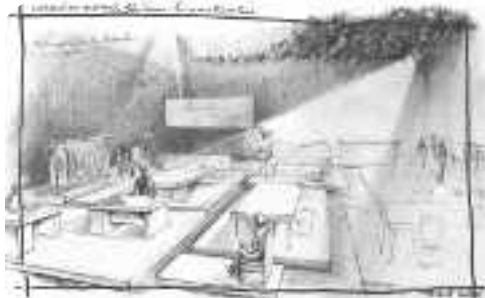
blanches, c'est la base de la composition de la scénographie, elles ont un charme qui est celui d'esquisser toutes les intentions qui lient la dramaturgie à l'espace, tout en permettant des possibles pour le metteur en scène, elles sont au plus près du sens, et encore loin de toute forme de formalisme.

Un jour de juin où nous travaillions, j'ai senti qu'il fallait s'arrêter là... à cette prémaquette blanche.

J'ai proposé à Thierry Roisin cette sorte de page blanche, cette esquisse, cette sorte d'espace de jeux de constructions et de déconstructions.

Une page blanche qui pouvait ? devrait ? laisser la part belle au libre-arbitre, à l'imaginaire de chacun...

Raymond Sarti, scénographe
le 27 octobre 2006



Lorsqu'on évoque la télévision, il est presque impossible de faire abstraction de la couleur. Celle-ci est omniprésente ; elle bouge, vit, traduit une énergie active.

Dans un décor parfaitement blanc, chaque personnage de "L'Emission de télévision" nous livre avec quelques éléments de décalages temporels, une approche vestimentaire à la limite de notre sensibilité et aux frontières d'un théâtre humain.

Car, qui dit "**costumes**", dit aussi "morceaux de vie". Il faut apprivoiser le quotidien par petites touches. Les couleurs, les motifs soulignent - sans imposer - cet "entre-deux", concept dans lequel, comme par hasard, on reconnaît toujours quelque'un.

Dominique Louis, costumière

Michel Vinaver pose le principe d'un théâtre dans lequel la parole serait au centre de l'œuvre.

Se méfiant de ce qu'il appelle la "mise en trop" qui pourrait détourner le spectateur du sens de ses pièces, il met en garde le metteur en scène dans la première didascalie de "L'Emission de télévision" : "Ni décor, ni **musique** ni **bruitage**".

Cependant l'action se déroule dans six lieux différents, dans certaines scènes il est indiqué : "on frappe à la porte" ou bien "le téléphone sonne", ce qui pose à l'évidence la question des directives de l'auteur, de leur interprétation et des signes indispensables à fournir pour la bonne compréhension de l'œuvre.

Partant du langage apparemment quotidien, le théâtre de Michel Vinaver n'est cependant pas un théâtre "hyper-réaliste". La structure formelle de la pièce extrêmement travaillée, dans laquelle les logiques temporelles ou discursives sont bousculées, assure à l'œuvre une poésie profondément singulière que la mise en scène se doit de révéler.

La question de la réalité et de sa représentation est l'une des questions centrales de "L'Emission de télévision". "Que tout soit vrai" dit un des personnages de la pièce.

Quelle part de vérité les personnages de la pièce sont-ils prêts à livrer au juge, aux journalistes, à leurs proches et finalement aux spectateurs ?

Comment faire vrai avec du faux ?

Au théâtre, comme au cinéma ou à la télévision, la réalité est une illusion à laquelle les acteurs comme les spectateurs jouent à croire (comme les enfants le font dans leurs jeux).

Alors que le cinéma évite à tout prix de laisser deviner son aspect technique (le micro dans le cadre, les faux raccords, etc...) et que la télévision manipule souvent de façon perverse la réalité (faux direct, télé-réalité), depuis toujours le théâtre, sans doute ne pouvant faire autrement, montre et joue avec les artifices qui lui sont propres : le décor est une toile peinte, les projecteurs sont à la vue de tous, le son de l'orage est créé par une plaque de tôle.

Le plaisir du spectateur est alors d'assister à la manipulation, aux trucages et de voir comment ceux-ci loin de parasiter la perception, participent à créer l'illusion de la réalité.

La mise en scène de Thierry Roisin s'inscrit dans la lignée de ses précédents spectacles : "Dialogues têtus", "A distance", "Kilo", dans lesquels la représentation est l'œuvre d'un groupe de gens jouant avec tous les outils disponibles du théâtre, tirant les ficelles, jouant d'instruments de musiques bricolés, détournant les lois de la physique, annonçant les titres des séquences, changeant de costumes à vue, etc... en résulte un univers où le discours peut être porté le plus sérieusement sans renoncer à la surprise et à la fantaisie.

Sur "L'Emission de télévision" les mêmes principes seront appliqués. Dans l'espace scénographique inventé par Raymond Sarti, sans coulisses, vierge comme la page blanche de l'auteur, s'écrit devant nous la représentation de la pièce : les acteurs inventent les espaces successifs, aussi divers que "le cabinet du juge", "une chambre d'hôtel", "la cuisine des Delile", simplement par l'utilisation de quelques accessoires, le déplacement d'une table, le jeu de la lumière.

Ils pourront compléter ce jeu sur l'illusion au travers du travail sonore.

Réalisés en direct par les acteurs eux-mêmes à partir d'objets du quotidien (rejoignant ainsi le propos de Michel Vinaver sur le quotidien comme porteur en puissance de toute la complexité humaine) légèrement amplifiés, les bruitages ne créeront pas une ambiance continue mais donneront à entendre par petites touches et de façon humoristique, à tel instant, ce qui n'est pas montré mais dit, à tel autre, ce qui n'est ni dit, ni joué mais pourtant présent dans le texte.

Nous chercherons une suggestion du réel plutôt que sa reconstruction, échappant ainsi au naturalisme pour créer un temps poétique qui ne trahira pas, nous l'espérons, les principes de Michel Vinaver.

François Marillier, créateur son, 11 novembre 2006



Michel VINAVER est né à Paris en 1927, de parents originaires de la Russie. Bachelor of Arts (Weslevan University, Connecticut, USA) en 1947, il obtient une licence libre de lettres à la Sorbonne en 1951. Embauché par la société Gillette France en 1953, il est ensuite promu P.D.G. de Gillette Italie, puis de Gillette France. De 1969 à 1978, il négocie l'acquisition par Gillette de la société française S.T. Dupont, et en devient P.D.G. pendant huit ans. En 1982 il quitte Gillette puis enseigne à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, la Sorbonne Nouvelle. Il est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre, dont "Les Coréens" (1955), "Choeurs pour Antigone de Sophocle" (1956), "Par-dessus bord" (1969), "La Demande d'emploi" (1971), "Dissident il va sans dire" (1976), "Nina c'est autre chose" (1976), "Les travaux et les jours" (1977), "A la renverse" (1979), "Les voisins" (1984), "Portrait d'une femme" (1984), "L'Emission de télévision" (1988), "King" (1998), "Le 11 septembre" (2001).

Il a aussi publié deux romans ("Lataume", en 1948 et "L'objecteur" en 1951), de la littérature enfantine, un essai ("La Visite du chancelier autrichien en Suisse", 2000), et un ouvrage collectif, "Ecritures dramatiques" (1993), où il applique la méthode d'analyse des textes de théâtre qu'il a mise au point.

Vinaver a choisi de n'être pas un écrivain de "métier" et de ménager à l'écriture, dans sa vie, une place résolument marginale. Ce choix procède de deux attitudes inverses, qu'il est difficile de démêler, et dont l'intrication provoque des zones d'ombre. La première est une attitude de timidité, d'incertitude, comme si Vinaver craignait d'être coupé du monde ordinaire (si l'on peut dire), comme s'il n'osait pas être seulement un écrivain. La seconde est une attitude assurée, celle d'un écrivain soucieux de ne pas aliéner sa liberté : grâce à la fonction de cadre subalterne, puis supérieur, puis dirigeant qu'il occupe, il n'a pas besoin d'écrire pour vivre. Entré dans le monde de l'entreprise comme par effraction – il ne correspond pas à l'emploi – il se trouve de ce fait placé dans une situation de type burlesque : pris pour ce qu'il n'est pas il jouit tout à la fois d'un inconfort extrême et d'une véritable protection. De ce qu'il estime être une "faiblesse" insurmontable, une "inadaptation" fondamentale, il réussit à tirer une force, une capacité de "suradaptation" qui lui permet de mener ce qu'il est convenu d'appeler une brillante carrière. Il la vit, lui, comme une sorte de longue épreuve, qu'il s'est à lui-même imposée, et qui présente, là encore un double caractère : il s'intéresse au "bouillon humain" qu'il découvre dans l'entreprise, prend plaisir à "l'activité guerrière" qu'il peut y conduire mais intérêt et plaisir n'excluent pas, par moments, ennui et dégoût ; ce qui aide par-dessus tout, dit-il, c'est le "goût de l'ironie". C'est aussi, pour l'écrivain, une situation qui est tout le contraire de pesante : elle lui autorise une légèreté, une liberté qu'il évoque en 1979, dans le texte intitulé : "Sur la condition de l'auteur dramatique". Un texte qui a déplu, paraît-il, dans la "profession" des auteurs où il exprime, de façon radicale, la nécessité, pour l'écrivain, de ne pas dépendre d'un pouvoir, quel qu'il soit : d'un pouvoir politique, il va sans dire, mais aussi des autres pouvoirs "secondaires" développés par les institutions culturelles. Refusant d'être un auteur "responsable des effets de sa production sur le corps social. Comptable. Contrôlable. Sanctionnable", il affirme que l'écriture doit "à tout prix demeurer en dehors de toute obligation". Ce "continuel bond à l'écart", qu'il réclame à l'auteur de théâtre, est d'ailleurs au cœur de son œuvre. Comme Julien, le personnage de "l'Objecteur", dont Vinaver disait : "il fait un saut à l'écart et ce saut le met en plein dedans", c'est en garantissant sa liberté que l'écrivain conserve quelque chance de "susciter quelque secousse, ou fissuration dans l'ordre établi" et de remplir son rôle de subversion.(...)

Ce n'est pas parce qu'il aime le théâtre que Vinaver écrit des pièces mais, dit-il, "parce que l'écriture sous forme de répliques les unes après les autres est ce qui correspond à ce que je sais le mieux faire".

Michelle Henry, "Michel Vinaver, Ecrits sur le théâtre 1"



Thierry Roisin poursuit des études littéraires d'allemand et de suédois à Paris, avant de devenir comédien. Formé sur le tas, il intègre pendant dix années plusieurs compagnies théâtrales. Passionné de langues, il apprend l'allemand, le suédois, le slovaque, l'indonésien et la langue des signes française. En 1985, il fonde avec la complicité de François Marillier, percussionniste-compositeur, la compagnie Beaux-Quartiers. Pendant presque vingt ans, un réseau d'artistes proches a accompagné régulièrement ses créations, parmi lesquels Jean-Pierre Larroche, scénographe, Gérard Karlikow, éclairagiste, Frédéric Révérend, dramaturge. Subventionnée par la DRAC Ile-de-France à partir de 1987, la compagnie a donné naissance à 21 spectacles qui ont été présentés en France et à l'étranger. Elle a été en résidence au Théâtre des Arts de Cergy-Pontoise, puis au Centre Dramatique National des Alpes, à la Scène Nationale de Belfort, au Theater Lübeck. La rencontre avec l'équipe des acteurs sourds d'I.V.T.

et les recherches autour de la langue des signes ont marqué son parcours. Un compagnonnage avec le Théâtre de la Cité Internationale à Paris lui a permis d'y présenter la plupart de ses créations et d'animer parallèlement plusieurs ateliers de pratique artistique.

Les créations ont été marquées par le fameux « faire théâtre de tout » lancé par Antoine Vitez, vécu comme une invitation à de nouvelles écritures scéniques, dans le souci de rester accessible. Dans cet esprit d'ouverture, les spectacles ont abordé aussi bien des textes du répertoire (Sophocle, Georg Büchner, Marlowe), que des écritures contemporaines (Sarah Kane, Henry Bauchau, Herbert Achternbusch, Paul Valéry, Manuela Morgaine, Jonas Gardell), des adaptations de nouvelles (Gustave Flaubert, Satyajit Ray, Gertrude Stein), des récits de voyage (Alexandra David-Neel, "Tintin au Tibet"), des textes philosophiques (Montaigne, Leopardi), des textes poétiques ("le Kamasoutra"), sociologiques ("La Misère du monde" de Bourdieu).

Si ses sources d'inspiration puisent autant dans la littérature théâtrale que dans la musique ou les arts plastiques, l'observation de la vie et des hommes reste toujours la meilleure nourriture.

En juillet 2004, Thierry Roisin est nommé directeur du Centre Dramatique National Nord-Pas-de-Calais, La Comédie de Béthune, où ont été créés : "Kilo, pièce de cirque" avec les étudiants du Centre National des Arts du Cirque, co-mise en scène avec Jean-Pierre Larroche (2004), "Crave (Manque)" de Sarah Kane (2005).

Principales mises en scène de "L'Emission de télévision" :

Jacques Lassalle - la Comédie-Française au Théâtre National de l'Odéon, Paris, 6 mars 1990

Gilles Chavassieux, Théâtre Les Ateliers, Lyon, novembre 1995

Pierre Dubey, Théâtre de Grütli, Genève juin 1997

Bibliographie :

"Lataume", Michel Vinaver, collection nrf, Gallimard

"Ecrits sur le théâtre 1", Michel Vinaver, L'Arche

"Ecrits sur le théâtre 2", Michel Vinaver, L'Arche

"Théâtre Aujourd'hui n°8", Michel Vinaver, CNDP

dU 14 au 21 décEmbrE 2006
Le PalAcE
La Comédie de Béthune
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL, RÉGION NORD - PAS-DE-CALAIS

du 11 jAnviEr aU 4 févriEr 2007
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE MONTREUIL

dU 15 Au 21 févriEr 2007
au Théâtre du Nord
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL LILLE - TOURCOING



LA COMÉDIE DE BÉTHUNE



RENSEIGNEMENTS
RÉSERVATIONS

03 21 63 29 19

www.comediedebethune.org

LA COMÉDIE DE BÉTHUNE,
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL NORD - PAS-DE-CALAIS EST FINANCÉE
PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE, LE CONSEIL RÉGIONAL DU NORD - PAS-DE-CALAIS,
LE CONSEIL GÉNÉRAL DU PAS-DE-CALAIS, LA VILLE DE BÉTHUNE ET ARTOIS COMM.
SARL au capital de 7 622,45 € - Licence d'entrepreneur du spectacle n°1-139772, 2-139773, 3-139774