

Christine Zurbach (Université d'Évora)

L'écriture du texte dramatique selon Michel Vinaver : une mise en voix du monde.

Depuis quelques décennies, la critique et la recherche en théâtreologie sont unanimes pour constater un retour de l'auteur dramatique qui avait été momentanément écarté du devant de la scène. Tout d'abord, par « l'émergence et la persistance (parfois insistante) de la figure du metteur en scène » (Danan, 1999 : 6) dans les dernières décennies du XXe siècle. Puis, plus récemment, par l'émergence de la performance et des écrivains de plateau, qui ont modifié la scène théâtrale, parfois radicalement, sans merci pour le texte. Le résultat est que la place traditionnelle attribuée au texte, sa centralité dans le spectacle de théâtre traditionnel, a été nettement relativisée, si ce n'est même abolie par de nouvelles approches de la dramaturgie dans ses rapports avec la scène, mettant en question l'avenir de l'écriture théâtrale.

Le critique Hans-Thiess Lehmann (1999) a pu parler ainsi d'une ère postdramatique du théâtre, en signalant en ces termes qui ont soulevé un ample débat parmi les théâtreologues et la critique spécialisée, une éventuelle disparition du « dramatique » ou du texte, détrôné par l'immédiateté de la performance, comme acte théâtral non reproductible, comme acte de *présentation* au lieu de la *représentation* partant d'un texte préexistant. Peut-être ne s'agit-il en fait que de l'émergence d'un théâtre *non* dramatique ou de nouvelles formes de dramaticité :

Ce sont de nouvelles formes de dramaticité qui naissent sous nos yeux, de nouvelles manières, si l'on y tient, de « raconter des histoires » (Danan 2013:79).

Mais quelle que soit la terminologie employée pour signaler ce virage du théâtre qui s'est ancré sur les scènes du XXIe siècle, il est évident aujourd'hui que les frontières du théâtre en tant qu'art fondé depuis ses origines sur la mimesis se sont estompées, notamment dans sa relation avec le réel.

Il est certain que la situation traditionnelle de l'écrivain de théâtre a changé progressivement depuis la mise en question du modèle canonique d'une forme où prédomine la relation implicite entre la pratique de l'écriture aboutissant à un texte destiné à être mis en scène, et sa représentation. Un premier moment de rupture correspond, comme nous l'avons signalé plus haut, à l'ascension du metteur en scène et de la mise en scène à la fin du XIXe, qui, tout en permettant un développement important de la dramaturgie, de ce travail qui a lieu au théâtre, avec les interprètes de l'œuvre de l'auteur, est fondé essentiellement sur le travail de création pour la scène. Un deuxième moment, diagnostiqué et longuement décrit par Hans-Thies Lehmann, se manifeste par une crise du genre et du théâtre dit dramatique qui atteint ses composantes principales : personnage, intrigue, mimesis, entraînant une mise en question de la préexistence et de la prédominance du texte verbal, et aussi, de la convention qui établissait la séparation entre la salle et la scène. Les pièces du répertoire de ce que l'on a pu dénommer *anti-théâtre*, nées dans les années de l'après-guerre,

sont là pour nous le rappeler encore aujourd'hui avec leurs innombrables héritiers, dans une prolifération de formes et de langages.

Il est certain que les changements de la scène n'ont pu éviter d'affecter l'écriture dramatique elle-même et le travail du dramaturge, de l'auteur dramatique. Toutefois, si l'on en juge par l'abondance actuelle de la production des œuvres pour le théâtre, cette atteinte portée au texte s'est produite sans détruire pour autant la capacité créatrice des auteurs qui, bien au contraire et en réponse à ce défi de la scène, n'ont pas cessé d'innover afin de réinventer un statut pour le texte et son existence théâtrale.

Afin de témoigner de la « vitalité des écritures dramatiques contemporaines » (Birmant & Danan, 1999 :4), la revue *Alternatives théâtrales* a consacré un numéro au dossier intitulé "Écrire le théâtre aujourd'hui", qui est monté du point de vue de l'auteur. La question est, en effet, non pas celle de la disparition du texte ou du dramatique, mais plus précisément celle de l'écriture elle-même: « Comment écrit-on aujourd'hui pour le théâtre ? quelles formes nouvelles pour rendre compte de notre monde ? et quelles questions les auteurs de théâtre lui posent-ils ? » (id.,1999 :4). En mars 2017, un nouveau numéro de la même revue reprendra le thème, à partir de la question « Écrire comment ? »

Mais si les auteurs dramatiques n'ont pas abandonné leur vocation à écrire pour le théâtre, qu'y a-t-il de nouveau aujourd'hui dans ces textes ou dans cette dramaturgie qui, malgré tout, n'a pas non plus désisté de produire pour la scène ?

On constate fréquemment, à la lumière des spectacles qui sont joués sur les scènes - pour le public des spectateurs -, que le texte de théâtre est devenu maintenant un texte *ouvert* à la scène, *induisant* (le terme est de J. Danan, o.c. : 6) la représentation ou des *possibles scéniques* (ibid :7). Ceci mène à penser que l'objet *pièce de théâtre* se définirait davantage comme *matériau* pour la scène, se servant de tout (selon la formule célèbre de Vitez), inventant de nouvelles figures de l'action, « comme forme d'une pensée spécifiquement théâtrale » (Danan, ibid.) et se situant à l'écart du modèle aristotélique. Sa réception scénique devrait ainsi aller de soi, quels que soient les choix dramaturgiques des auteurs ou des créateurs.

Mais cette transformation du texte a conduit Michel Corvin (2015) à formuler des réflexions fondamentales pour cet autre destinataire potentiel du texte qui est le *lecteur* de théâtre, puisque celui-ci continue à être l'un des partenaires du travail du dramaturge, lorsqu'il publie ses pièces. Au regard de la nouveauté parfois surprenante des formes et des esthétiques du théâtre contemporain, lorsque cet ensemble de textes est l'objet d'une lecture *sans* la scène, le lecteur est souvent confronté à des difficultés inattendues, suscitées par la structure des pièces nouvelles, où la successivité des actions et des informations est souvent bousculée, et où l'usage des codes de l'*écriture* de théâtre est lui aussi bouleversé par des écarts intentionnels de la part des auteurs. En effet, pour ce lecteur, amateur de théâtre (dans les deux sens du mot), habitué à une approche littéraire et linéaire des œuvres, cette démarche ne suffit plus, ce qui rend évident pour Michel Corvin qu'« une lecture d'un nouveau genre est requise [et que] l'état d'esprit même du récepteur est à changer » (id. :17), contrariant ainsi une attitude commode de la critique devant certaines pièces ou certains auteurs

considérés comme *illisibles*. Pour ce chercheur, il s'agit d'un défi car, avant tout, il devra faire en sorte que l'analyse permette que « la richesse des pièces en soit rendue plus visible, et du coup, plus acceptable » (2015 :17).

C'est dans ce sens que Corvin organise sa recherche en s'emparant de ce que les textes ont de plus surprenant lorsqu'ils sont confrontés aux grandes catégories de l'analyse théâtrale, aux genres ou aux formes consacrés par les pratiques traditionnelles, en analysant les innovations comme des « variations d'écriture » (ibid.) portant sur le langage, l'espace, le temps, l'action dramatique, le personnage et le point de vue. On constate ainsi que, malgré leur apparente difficulté, la production des auteurs permet de dégager des fils conducteurs qui éclairent les enjeux dramaturgiques et esthétiques de cette production écrite apparemment débarrassée de règles et de conventions.

L'un de ces fils est le vaste chantier de la *parole* au théâtre, ouvert par la crise du personnage, « dépouillé de tout ce qui pourrait lui affecter une identité fixe : état civil, adresse, nom, âge, genre même... (dans) un véritable processus de *désappartenance* » (Sarrazac 2011 :11), renvoyé à « l'impersonnel ou au transpersonnel » (ibid.).

En effet, depuis Beckett, l'un des domaines dramaturgiques qui a mobilisé une grande partie des auteurs les plus attentifs au devenir du texte de théâtre est celui qui, à la suite de la crise du personnage, explore sa *voix* ou sa *parole*, celle-ci s'étant en quelque sorte émancipée du personnage pour faire naître ce que Sandrine Le Pors (2011) présente dans une étude récente sur un vaste corpus de textes et d'auteurs français et contemporains, comme un « théâtre des voix » (Sarrazac 2011 :9). Cette désignation permet de décrire non pas un courant ou une école (ibid.), mais des affinités entre des écrivains qui cherchent à répondre à cette crise, en se mettant à l'écoute des personnages, en donnant à leur voix une présence dans le théâtre contemporain qui radicalise ce qu'avaient entrepris les auteurs de la crise du drame au tournant du XXe siècle. Mais au-delà de la problématique des voix individuelles, entre intimité et inscription dans le monde, ce que l'étude de Sandrine Le Pors met en évidence est selon Jean-Pierre Sarrazac « un nouveau continent (...) que nous pourrions appeler *choralité* » (id :12).

Un exemple de cette particularité de la présence et de l'usage choral de la voix pour dire le monde dans un texte contemporain est, entre autres textes du même auteur, la pièce *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver.

La pièce a été écrite peu après la destruction des Twin Towers, à New York sur les quatre attentats-suicide du 11 septembre 2001, un événement historique majeur selon l'auteur, qui a changé le cours de l'histoire.

On y retrouve des procédés et des choix d'écriture qui structurent l'œuvre de Vinaver depuis qu'il a décidé d'être écrivain et de quitter sa profession de cadre dans une multinationale. C'est, d'une part, le choix du présent et de l'actualité, de faire entrer le monde au théâtre, et d'autre part celui de donner une place à la petite histoire, aux récits individuels, dans la grande Histoire, notamment à l'actualité politique. Déjà, en 1955, avec sa première pièce intitulée *Les Coréens*, dont le titre original est *Aujourd'hui*, puis *Les Huissiers* publiée, en 1958, et *Iphigénie-Hotel* en 1959, créée en 1977, l'actualité nationale et internationale avait trouvé sa place dans la dramaturgie de Vinaver. Ensuite viendront le

Théâtre de Chambre et les pièces sur le travail, l'emploi et Dans ces pièces, le travail du dramaturge est très clair :

La démarche consiste à partir de bruits et de paroles, de mouvements et de pas, d'objets, d'espaces ; une matière se secrète, celle-là même de la vie quotidienne. Non pas la vie quotidienne en soi, mais une certaine vie quotidienne que déterminent le lieu, le moment de l'histoire, la position sociale des gens qui se trouvent là en relation les uns avec les autres (Vinaver, 1963 :178)

Avec le *11 septembre* 2001, il poursuit sa recherche pour un théâtre de l'immédiateté et de la parole, que l'écriture organise.

La langue choisie initialement souligne la volonté d'inscrire la pièce dans un présent et un lieu hors de toute fictionnalité : le texte a été d'abord « écrit en anglais (plus précisément : en américain), sans doute en raison de la localisation de l'événement et parce que c'est la langue des paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne » (Vinaver, 2002 :9). Il sera publié dans une édition bilingue comprenant l'« adaptation française rédigée ensuite par l'auteur » (ibid.).

Comme celle d'autres auteurs de la même période appartenant au corpus de la dramaturgie française contemporaine, l'écriture de Michel Vinaver révèle, dès les années 1970, avec ses pièces dites du théâtre du quotidien, toute la place accordée à la matière langagière dans le texte de théâtre aujourd'hui, à ce que l'auteur appelle le « tout venant » de la langue quotidienne ou la « parole ordinaire ». Et à l'importance qui est accordée au présent, sous la forme de la réalité sociale, économique et politique qui constitue le réel de ses personnages, pris dans le monde du travail, vivant dans la banalité de la « petite » histoire.

On note dans l'ouverture brusque de la pièce que le lecteur (et le spectateur) est mis sans détour (de façon *abrupte* dirait Vinaver en employant l'un des termes-clés de sa dramaturgie) devant la même irruption de l'acte terroriste dans le temps vécu au présent par les protagonistes de l'événement historique réel, devenu le temps de l'Histoire et de la fiction, dans lequel se dérouleront les autres actions qui seront racontées en suivant la chronologie jusqu'à l'aboutissement des intentions des pilotes :

UNE VOIX MASCULINE NON IDENTIFIÉE, CABINE DU VOL AMERICAN AIRLINE 11 (LÉGER ACCENT ARABE)

Nous avons  
La mainmise sur quelques avions  
Silence restez tranquilles  
Et rien ne vous arrivera  
Nous retournons à l'aéroport

À l'exception d'extraits d'autres textes empruntés à la vie quotidienne comme des annonces publicitaires ou des chansons enfantines, le texte de la pièce est composé essentiellement à partir des événements qui ont eu lieu dans la réalité, dans des lieux multiples avec de nombreux personnages, identifiés ou non, et de leurs paroles. Elle reprend la forme du Verbatim, fréquemment employée dans le théâtre anglais depuis 1990, et se sert du matériau réel, reproduit dans la presse

et les medias, racontant les faits qui ont eu lieu et reproduisant les paroles qui ont été prononcées. Comme dans la pièce-matériau, la dramaturgie de ce texte consiste en un travail de composition et de montage du texte à dire, traduit dans l'image du texte sur la page, sous la forme de strophes, qui sont des citations de paroles authentiques, présentées sous la forme de versets rimés librement, qui se suivent sans ponctuation.

C'est, donc, par l'effet d'un choix délibéré de l'auteur que ce matériau verbal, sorte de paysage sonore qui inclut non seulement les voix, mais aussi le « *BRUIT : LE CRASH D'UN AVION* (id. 23), est devenu l'objet même de la pièce, à la place des images associées à l'événement que les medias ont largement diffusées et auxquelles le spectateur pourrait s'attendre. Ici le dramaturge a choisi de faire le choix des voix qui donnent corps à cet événement sur la scène.

Prévue comme un livret / libretto pour un opéra, la forme chorale de la pièce, bien que sans partition musicale, est identifiable par le lecteur, et confère au texte sa lisibilité en tant qu'orientation de son sens:

La forme se rapproche de celle des cantates et des oratorios, se composant d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales (qui, dans la version française restent dans la langue originale), et de récitatifs pris en charge par un « journaliste », fonction qui peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach (ibid. :9).

L'oralité est dominante, dans les mots, les sonorités, les respirations, dans la pluralité des voix et la diversité des registres en rapport direct avec le caractère hétérogène des sources des paroles énoncées. De plus, l'image typographique du texte, son énonciation éditoriale et sa présentation visuelle mettent en relief sa musicalité, son rythme, ses intonations, c'est-à-dire, le geste d'une écriture qui doit permettre d'*entendre* le texte à sa simple lecture.

Dans la Note liminaire, on trouve une instruction pour la mise en scène : « ' Qui parle ? ' Le nom des personnages doit être entendu ou vu au même titre que les paroles prononcées » (ibid.). Anonymes avant l'évènement qui les a touchés si violemment, les personnes réelles sont devenues, pour la pièce, une voix devenue témoignage d'une vie, rescapée ou non, portant un nom qui, dans le texte imprimé, surgit au début des prises de paroles de chacun, comme par exemple (2002 :31) :

Je m'appelle Katherine Ilachinski j'ai soixante-dix ans je suis architecte  
Mon bureau est  
Je devrais dire était  
Au quatre-vingt-onzième étage du 2 World Trade Center (...)

Le texte énoncé par ces voix mêle les récits des survivants (2002 :47):

Finalement dehors  
Les poumons remplis de fumée et de poussière je  
ne sais pas si je survivrai à cela je me suis dit  
J'ai commencé à marcher les yeux fermés butant

dans des voitures en stationnement tombant me  
relevant  
Pleurant vivant dans l'extase d'être vivant triste au  
sujet de Ramos

au récit fait par le journaliste (2002 :29):

Ici où je me tiens ici  
Ground Zero je vois  
Des scènes inouïes de chaos et de peur  
Certains sont vivants d'autres morts certains étaient vivants

ou aux analyses financières d'agents de la Bourse () :

Des annonces publicitaires à l'effet déconcertant sont sélectionnées en fonction  
de leur incidence sur le thème, comme dans le cas de cette agence d'assurances  
pour voyageurs (2002 :25):

The People You Need are Only a Touch Away  
Attackers Neither Mad nor Desperate

ou d'un hôtel (2002 :15):

« One More Night / The Ultimate Check-out / Enjoy a Complementary Fourth  
Night / At one of / The Leadings Hotels of the World (...) »

Les feuillets des instructions de préparation à leur mort, données aux  
terroristes pilotant les avions, qui ont été retrouvés, sont cités au cours de la  
pièce à plusieurs moments (2002 :35) :

La dernière nuit  
Rappelle-toi qu'au cours de cette nuit  
Tu auras à faire face à plusieurs épreuves  
Mais tu auras à les surmonter  
Et à tout bien comprendre  
Cent pour cent obéis à Dieu  
Toi son messenger

Mais aussi les discours des hommes politiques, dans ce cas, Rumsfeld, et surtout  
Bush et Ben Laden qui, tout au long du texte et dans une suite plus dense à la fin,  
s'expriment par des paroles dont l'alternance, présentée dans une succession  
fragmentée, donne à voir un parallélisme discursif troublant qui se conclut sur  
deux déclarations de guerre.

La pièce se termine sur les paroles prononcées par une jeune femme qui ne  
s'était pas rendue ce jour-là à son travail dans l'une des tours (2002 :71):

VOIX DE JEUNE FEMME

Bien sûr oui bien sûr il aurait fallu que j'y sois au

bureau  
Dieu merci Tommy a eu son indigestion il a vomi  
toute la nuit  
J'étais vraiment inquiète Paul me dit tu pourrais  
pour une fois rester à la maison prendre un peu  
de repos  
(...)  
Bon je dis  
Et maintenant et maintenant et maintenant

La fin de la pièce est exemplaire et reflète ce qui est essentiel dans l'écriture de Michel Vinaver: cette voix désemparée devant la dimension inouïe de cette irruption de la grande Histoire dans la sienne, sa petite histoire, où elle a été épargnée, nous renvoie à ce qui est au cœur de la recherche théâtrale de Vinaver. En effet, le travail du dramaturge, dans cette pièce, témoigne, une fois de plus, de l'extrême engagement de son théâtre dans la complexité du monde et de la réalité du présent où s'inscrivent ses fables et ses personnages, ainsi que ses lecteurs et son public. Mais il s'agit aussi, ou peut-être d'abord, d'un engagement littéraire et dramaturgique dans l'histoire du texte de théâtre, conçu en tant que lieu où se joue la grande histoire des formes et des langages, sur ce fond à la fois séduisant et troublant de toutes les interrogations sur l'avenir du texte lui-même qu'ont soulevées les révolutions de la scène. Il en va surtout de confirmer cette capacité du théâtre à nous permettre, comme l'affirme Sandrine Le Pors « d'exercer un examen critique du réel et de notre rapport à la réalité » (2011 :75).

## Bibliographie

- Corvin, M. (2015). *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Montreuil : Éditions Théâtrales.
- Danan, Joseph. Dramaturges. In *Écrire le théâtre aujourd'hui. Alternatives théâtrales*, 61, juillet 1999
- Écrire le théâtre aujourd'hui. *Alternatives théâtrales*, 61, juillet 1999.
- Ecrire: comment? *Alternatives théâtrales*, 131, mars 2017.
- Le Pors, S. (2011). *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren
- Sarrazac, J.-P. (2011). Préface (p.9-12). In Le Pors (2011)
- Vinaver, M. sous la direction de (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud.
- \_\_\_\_\_ (2002). *11 septembre 2001. 11 september 2001*. Paris : L'Arche