



UFR LANGUES, LITTERATURES ET CIVILISATIONS

Département de Lettres Modernes

LE DISCOURS DU PERSONNAGE DRAMATIQUE VINAVERIEN.

**Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Arts et Sciences Humaines (Ancien Régime).
(Option théâtre)**

Présentée par

**M. BLEDE Logbo
Maître-Assistant**

Sous la direction de

**M. SIDIBE Valy,
Professeur Titulaire.**

Composition du jury

**.Président :- Pr Kotchy Barthélémy, professeur émérite, doyen honoraire,
Membre de l'ASCAD, spécialiste de théâtre, Université de cocody.**

**.Directeur :- Pr Sidibé Valy, professeur titulaire, spécialiste de théâtre,
Université de cocody.**

**.Membres :-Pr Canvaly Fadiga, professeur titulaire, spécialiste de
Sciences de l'Education, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan.**

**-Pr Zigui Koléa Paulin, maître de conférences, Médiéviste, Université de
Bouaké.**

**-Pr Gnéba Kokora, professeur titulaire, Germaniste, Université de
cocody.**

**-Pr Kouadio Nguessan Jérémie, professeur titulaire, Linguiste, Doyen de
l' UFR LLC, Université de cocody.**

Soutenance publique : 29 Novembre 2008 à 14h à l'Amphi N

*« Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : Mes pinceaux. Lorsque le tout est nettoyé, le tableau est fini. »
Georges Braque (1882-1963).*

« Ce sont des peintres, comme Braque(...), comme Dubuffet(...), que je mobilise pour qu'ils m'accompagnent dans mon itinéraire, et pour qu'ils me rassurent. Je me sentirai mieux peintre. Tandis qu'en tant qu'écrivain, je me heurte à des demandes impérativement formulées d'histoires, de personnages. Toutes choses dont j'aimerais au fond me passer. L'écriture théâtrale au moins, n'exige pas au départ le lié, ça peut, au départ, n'être pas autre chose que des répliques banales jetées dans le désordre et la discontinuité. » (Michel Vinaver)

A Nadré, Tagrauh, Soam, Djadja, Sanadé.

REMERCIEMENTS

L'âpreté du chemin nous impose le devoir de remercier ceux qui nous ont soutenu dans cette difficile quête initiatique :

-Professeur Sidibé Valy, directeur scientifique de cette thèse et sans qui ce travail n'aurait pas été conduit à son terme : sa pugnacité a aiguisé notre curiosité scientifique.

- Professeur Jean-Pierre Ryngaert dont le propos ironique nous a permis de comprendre quelques aspects de l'humour vinavérien.

- Professeur N'da Pierre qui nous a écouté de façon à nous aider à situer nos préoccupations majeures au cœur de notre projet.

- Professeur Zadi Zaourou Bernardi : il a toujours eu pour nous le mot généreux du maître qui sait que sa parole et sa présence peuvent être épanouissantes.

Nous remercions particulièrement les professeurs Kotchy Barthélémy, Canvaly Fadiga, Ziguï Koléa Paulin, Gnéba Kokora et Kouadio Nguessan Jérémie, membres du jury, pour avoir accepté d'évaluer ce travail.

INTRODUCTION GENERALE

Le critique qui aborde les textes dramatiques de Michel Vinaver est appelé à un effort de dépaysement intellectuel. Il s'engage sur un espace littéraire en dehors des normes généralement admises et il lui faut revoir ses grilles de lecture traditionnelles. En effet, la disposition des personnages et de leur discours implique une posture spécifique qui laisse présupposer que le lecteur n'est plus en surplomb. Le texte vinavérien se construit avec le lecteur qui doit en saisir le mode de composition par une lecture patiente faite de prélèvements progressifs.

Il ne fait pas de doute que le théâtre français contemporain (des années 50 à aujourd'hui) est marqué par de profonds bouleversements consécutifs à un grand besoin d'innovation scripturale et scénique. Mais la rupture opérée par Michel Vinaver semble être la plus décisive à cause surtout de l'articulation toute nouvelle de son écriture au thème majeur du travail, dans ce contexte général d'engendrement de formes à la fois dynamiques et innovantes. L'intérêt qu'il porte ainsi au monde en pleine activité professionnelle mérite que l'on s'y attarde pour analyser la façon dont le discours des personnages dramatiques présents dans certaines de ses pièces, exprime leur rapport à l'activité professionnelle qui mobilise leur énergie.

La présente étude, « *Le discours du personnage dramatique de Michel Vinaver.* », doit par conséquent être

lue et comprise comme une démarche patiente motivée par la spécificité de l'enchaînement dialogique et de celle de l'écriture dramatique de Michel Vinaver. Cette écriture particulière et le dialogue qu'il fait lire, s'organisent selon le mode de la conversation qui sied à l'objet présenté : le travail. L'activité physique, cérébrale ou manuelle est vue par Vinaver comme un exercice quotidien dont la mise en spectacle s'exprime mieux par le discours des personnages, c'est-à-dire par le moyen de la parole proférée. Cette parole émise et échangée sur le lieu même du travail pour «*parler du travail*», est révélatrice de l'organisation particulière de l'action dramatique. Toutefois, les paroles émises par le personnage vinavérien au travail ne sont pas de l'ordre des conversations courantes. Jean-Pierre Ryngaert les qualifie : «*de conversations [...] agencées, piégées. Tout leur intérêt est dans leur agencement*»¹.

Il est admis que la parole est fille du verbe. Michel Foucault fait même observer que «*Le verbe est la condition indispensable à tout discours*».² La parole, de ce point de vue, organise les échanges entre humains et assure le lien social en permettant aux membres d'une société donnée d'extérioriser leurs pensées et leurs émotions. L'échange verbal quotidien, intellectuel ou symbolique est la spécificité de l'homme. Si pour Michel Foucault, «*l'acte individuel*

¹ Ryngaert Jean- Pierre, Lire le théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993, p. 22.

² Foucault Michel, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p. 108.

d'utilisation de la langue concerne au premier chef l'énonciation parlée»³, la parole signifiante devient alors l'expression de la pensée.

Nous entendons donc par "*discours du personnage dramatique*," les réalisations concrètes de la parole telle qu'elle s'organise chez le dramaturge Vinaver, notre objectif étant d'analyser le mécanisme de mise en relation chez cet auteur contemporain afin de voir comment les personnages parlent de leurs activités, principalement les activités professionnelles.

L'appréhension de la texture de l'entrelacs vinavérien débouchera sur l'établissement de la grammaire des textes du corpus. Nous verrons par la suite ce que sous-tend l'esthétique vinavérienne au-delà des mots prononcés par les personnages mis en écriture puisque nous convenons avec Daniel Delas que « *le poète parle d'autre chose que ce dont il a l'air de parler.* »⁴

L'étude de la circulation des paroles chez le personnage dramatique de Michel Vinaver nous fera découvrir ce que Vinaver dit et a l'air de dire sur le monde du travail. Le système de référence de ses textes sera ainsi décrypté pour voir quels "effets" les unités linguistiques

³ Ibidem

⁴ Delas Daniel dit exactement ceci «Le poète parle d'autre chose que ce dont il a l'air de parler mais il parle tout de même de ce dont il a l'air de parler».in, poétique/pratique, Paris, cedic, 1977, p 19.

particulières des personnages des textes dramatiques retenus, produisent ou peuvent produire sur le lecteur qui n'ignore pas qu'une parole émise n'a de sens que agissant sur autrui dans une logique de solidarité agissante d'interaction dynamique : *«L'exercice de la parole implique normalement une allocution (...), une interlocution (...) et une interaction (...). Les activités phatique et régulatrice ne sont pas indépendantes l'une à l'autre.Elles sont solidaires.»*⁵

L'observation patiente du mode d'agencement du dialogue vinavérien fait dire à la plupart des exégètes de son œuvre que ses personnages conversent en parlant de petites histoires qui, mises bout à bout, parviennent à faire l'histoire de ses pièces. La lecture attentive de ces échanges dialogiques nous permet d'arriver à la conclusion qu'ils intègrent toute la famille des interactions verbales qui vont des conversations familières aux entretiens en tous genres :interviews, échanges professionnels en entreprises, échanges sur le lieu d'un conflit, réunion de travail etc.

L'intérêt du présent travail réside dans le fait que les critiques interrogent souvent Michel Vinaver sur le mode d'articulation de ce qui semble le caractériser au premier abord, c'est-à-dire *« l'écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage »*⁶.

⁵ Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La conversation*, Paris, Seuil, juin 1996, p. 4.

⁶ Vinaver Michel, *Ecrits sur le Théâtre*, (réunis et présentés par Michelle Henry), Lausanne, l'Aire théâtrale, 1982, pp123-134 et pp 274-283

Il se fait ainsi critique de son œuvre en justifiant ses choix scripturaux. Les critiques qui s'engagent à élaborer un travail de réflexion profonde sur ses textes, présentent en général la « *spécificité de leur mode dialogale* »⁷. Pour l'aspect purement thématique, les thèmes⁸ de la "*métaphore optique*", du "*mal et du cœur*", comme lieu de sentiments et de frustrations, sont fréquemment abordés. Le thème du travail comme activité professionnelle, est souvent passé sous silence ou simplement évoqué. Pourtant l'auteur affiche clairement son rapport à l'homo economicus :

*« Je vivais une véritable crise de la fable. Tout cela s'est débouché à partir d'un moment où je me suis dit : et si, au lieu d'essayer de construire une histoire, j'essayais de me raconter essayant de travailler dans une entreprise industrielle ».*⁹

Nous réfléchissons sur « la représentation » de ce monde au travail, de son mode d'articulation et de la façon dont il est vu et appréhendé par le discours des personnages, dans les pièces retenues pour cette analyse spécifique. Le décriptage du fonctionnement particulier de ces interactions verbales et langagières sera intégré au contexte dont elles sont solidaires :

⁷ Ryngaert Jean- Pierre, Nouveaux Territoires du dialogue (ouvrage dirigé par) Arles, Actes sud, 2005, p7

⁸ Ces titres ont été développés dans Europe, Michel Vinaver, Avril 2006; respectivement par Chaperon Danielle, pp 55-69, Naugrette Catherine, pp88-98 et Ubersfeld Anne, pp 98-107

⁹ Entretien avec Copfermann Emile, in Ecrits sur le théâtre , op cit., p276.

«L'objectif de l'analyse conversationnelle est précisément d'explicitier ces règles en tous genres qui sous-tendent le fonctionnement des échanges communicatifs»¹⁰.

L'accent sera mis sur la description du discours des personnages, sur son mode d'organisation spécifique, ses non-dits, ses silences, sur ses retours, ses allusions directes ou indirectes (ses détours) afin que soit appréhendé tout l'arrière plan socio-affectif qui surdimensionne ou redimensionne ce discours apparemment ouvert. Mais, à ce stade de notre démonstration, il est utile que nous nous expliquions sur ce que nous entendons au juste par "discours du personnage et représentation du monde au travail".

La question générale du discours est complexe, celle toute particulière du discours du personnage de théâtre l'est d'autant plus que l'art dramatique est la jonction du dit et de l'écrit. L'analyse du discours au théâtre est, néanmoins, un carrefour qui, comme tous les discours, *« postule la reconnaissance du caractère fondateur du concept linguistique de discours »¹¹*. Le discours théâtral est ainsi considéré comme une réplique, une tirade, une stichomythie c'est-à-dire un énoncé émis dans une situation particulière; c'est aussi et surtout le processus d'une phrase donnée. Ce processus engendre le discours en s'appuyant sur les

¹⁰ Kerbrat-Orecchioni Catherine, op. cit., p. 9.

¹¹ Guespin Louis, l'analyse du discours : problèmes et perspectives, Paris, les Editions de la Nouvelle critique (supplément) N°84, Mai 1975, p5

conditions de production. Nous voulons précisément dire que le contexte est l'élément qui légitime le discours qui, sans les conditions d'énonciation, constitue une simple phrase. Pour M. Pecheux, le discours est solidaire de son contexte :

« La composition des conditions de production avec un système linguistique donné, doit permettre de poser le processus de production d'un discours particulier »¹².

En d'autres termes, les analystes du discours, J.Dubois¹³ en tête, partent du présupposé fondateur de la nécessité de l'étude de la langue en fonctionnement. Le discours est, par conséquent, un énoncé, une ou des suite(s) d'énoncés produits dans un contexte donné. L'analyse du discours est l'examen du rapport du réel et de son reflet linguistique. De ce point de vue, l'énonciation est perçue comme actualisation continue du locuteur dans son discours.

L'analyse du discours implique, pour ainsi dire, la prise en compte des conditions d'énonciation et de la forme de l'énoncé ; l'on saisit de la sorte, globalement, les problèmes posés par les modalités de l'énonciation.

¹² Locution citée par Guespin Louis, op cit, p VIII, documents et annexes.

¹³ Le promoteur de l'analyse du discours en France est Jean Dubois.

Les énoncés des personnages dramatiques seront, dans la présente étude, analysés en situation d'énonciation pour y appréhender « *les éléments indiciels qui permettent la mise en fonctionnement* »¹⁴ de leur langue, notre objectif étant de voir comment celle langue spécifique marque « son acte d'énonciation »¹⁵.

Le fonctionnement discursif, dans le cas de Michel Vinaver, est un acte d'appropriation de la langue par le travailleur. C'est elle qui lui permet de se situer par rapport au monde du travail. Toutefois, l'énoncé vinavérien peut être assimilé à un acte de parole. Y a-t-il alors une différence fondamentale entre le discours et la parole dans l'expression dramaturgique vinavérienne ? Pour Christian Biet et Christophe Triau, il faut suivre le théâtre de Vinaver, « *pour ses effets sonores et en ce sens, le lecteur est directement concerné comme auditeur (de) sons* ». ¹⁶

Ces sons produits et entendus sur les lieux de l'exercice professionnel sont de l'ordre de la parole vivante, sentie comme une parole dynamique dont l'expressivité et la force assurent l'horizontalité des rapports interprofessionnels. Il faut donc entendre par parole, dans la présente réflexion, la mise en œuvre du système énonciatif des personnages vinavériens dans le cadre restreint (strict) des pièces du

¹⁴ Adam Jean Michel et Goldenstein Jean-Pierre, Linguistique et discours littéraire, Théories et pratique des textes, Paris, Larousse, 1976, p297

¹⁵ Adam Jean Michel et Goldenstein Jean-Pierre, Idem, p 297

¹⁶ Loc citée par Biet Christian et Triau Christophe in Qu'est- ce que le Théâtre, Paris Gallimard, 2006, p 558

corpus. Globalement, depuis Ferdinand de Saussure, l'opposition Langue/Parole fonde la linguistique contemporaine. La langue est une réalité sociale, considérée comme une richesse. Michel Jarrety dit exactement que c'est un « *trésor collectif constitué par des unités lexicales et des règles morphosyntaxiques permettant de les combiner* »¹⁷.

Nous étudierons le personnage dramatique vinavérien à la fois comme locuteur et énonciateur, même s'il est vrai que O. Ducrot distingue le locuteur qui « *produit les paroles de l'énonciateur qui les assure* »¹⁸. Ducrot illustre sa pensée par l'exemple du traducteur qui produit des énoncés qui n'engagent pas directement sa responsabilité en tant que locuteur.

Dans le contexte vinavérien de production de la parole, le locuteur est l'énonciateur, même dans le cas des citations ou des paroles rapportées. L'étude s'appuie précisément sur les paroles qui alimentent le discours des personnages en contexte d'élocution, pour voir comment, par le dire, ce discours proféré par le personnage dramatique de Michel Vinaver *exprime* quelque chose qui est de l'ordre de l'activité professionnelle.

¹⁷ Jarrety Michel, Lexique des termes littéraires (sous la direction de), Paris, Librairie Générale Française, 2001, p 244

¹⁸ Idem, p. 252

En effet, le personnage dramatique de Michel Vinaver s'exprime en se représentant l'univers du travail. Représenter, c'est non seulement se faire une idée précise de quelque chose mais c'est aussi rendre présent dans l'instant de la parole comme si le personnage posait devant le lecteur spectateur la réalité évoquée. Par l'acte de parole, le personnage semble ainsi souligner « *la frontalité et l'exhibition de l'activité* »¹⁹, le produit de cette activité et son opinion sur celle-ci. Mais Michel Vinaver est un dramaturge, c'est-à-dire un professionnel de l'art dramatique. A ce titre, il ne pose pas bout à bout deux phénomènes : une écriture théâtrale et une activité professionnelle. Il prend la pièce ou les pièces comme un ensemble cohérent dans lequel les paroles et ce qu'elles extériorisent ou représentent sont solidaires de la façon dont le tout se combine pour signifier. Cette parole au travail qui parle du travail au travail, est révélatrice des conflits internes et particuliers aux univers propres à chaque pièce, particuliers aussi à la vision sur le monde d'aujourd'hui liant son destin, sa survie au travail comme lieu d'échanges pluriels.

L'énoncé renvoie au cadre du discours (texte ou parole) tenu dans une situation particulière. Ainsi, tout énoncé requiert, peu ou prou, des informations annexes et prend sens sur un fond de questions propres à des interlocuteurs spécifiques, lesquels participent, au niveau qui est le leur, de

¹⁹ Pavis Patrice, op cit, p 302

la vie et de l'histoire de groupes divers et ne sont jamais en mesure d'explicitier la totalité des attendus de leur pensée et de leurs questionnements mêmes. Le langage est action et coopération et toute parole s'ancre dans un temps, un lieu et un certain type d'interaction entre des interlocuteurs. Toute parole a une dimension pragmatique. Le discours apparaît presque toujours *«Comme le lieu de distorsions de significations dues aux exigences contradictoires de la liberté et des contraintes de la communication, aux oppositions des forces divergentes, de l'inertie et de l'histoire.»*²⁰

Cela induit le principe de pertinence qui stipule, d'après Todorov, que tout discours est motivé par un ensemble cohérent de facteurs qui le déterminent :

*«La production et la réception des discours (des énoncés donc) obéissent à un très général principe de pertinence, selon lequel si un discours existe, il doit bien y avoir une raison à cela»*²¹

En définitive, lorsqu'une personne s'exprime, communique, il se présente et se projette dans la réalité évoquée. Roland Barthes reconnaît même qu' *«en parlant, l'homme se réalise, il se produit»*²². Il faut, dans l'étude d'un texte littéraire, comprendre l'énonciation comme un processus dynamique de production verbale ayant lieu dans

²⁰ Greimas Algirdas-Julien, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 42.

²¹ Todorov Tzvetan, Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978, p. 26.

²² Barthes Roland in préface de La parole intermédiaire de François Flahault, Paris, Seuil, 1978, p 10.

un contexte précis par rapport à une situation de discours qui implique la coprésence d'un deuxième ou de plusieurs autres personnages.

Daniel Delas ne dit pas autre chose lorsqu'il situe l'énoncé:

«Je prononce telle phrase dans un contexte, le sens total de cette phrase est associé à cette situation de discours. L'énoncé est le résultat de l'activité de l'énonciation ; en tant que tel c'est un produit fini, stable et fiable.»²³

Le contexte général, dans cette thèse, renvoie au milieu professionnel tel qu'il apparaît dans les pièces du corpus. Ce milieu, observable par le lecteur attentif, prend en compte aussi bien le cadre du travail pour les individus en activité que la condition de chômeur en quête d'un emploi. Le libéralisme secrète le chômage et l'on ne peut parler du travail sans lui associer la perte du travail. René Dumont est catégorique:

« Le libéralisme se révèle incapable de nous sortir du chômage sans cesse croissant, de la récession, de la montée irrésistible des misères, même dans les Etats riches. »²⁴

²³ Delas Daniel, op cit, p. 23.

²⁴ Dumont René, Paquet Charlotte, Misère et Chômage, Libéralisme et Démocratie, Paris, Seuil, 1994, p7

L'obsession du travail fait monter le stress. En France plus particulièrement, « *un emploi stable peut n'être pas durable ; il peut aussi être intenable. Et cela à tous les niveaux de la hiérarchie sociale* »²⁵

S'il est donc partout visible que le monde semble aujourd'hui vivre au rythme du travail, le spécialiste de l'art et de l'écriture dramatiques peut s'étonner que les écrivains de théâtre aient toujours laissé passer l'occasion de réfléchir sur le «*travail*», en tant que thème majeur de structuration des pièces, surtout depuis le XVIIIe siècle, c'est-à-dire depuis que l'idée de bonheur se rattache au travail et que, par conséquent, «*le travail occupe une position centrale dans la vie sociale*»²⁶.

La notion de travail remonte peut-être à l'homo habilis quand celui-ci dût recourir à l'usage des outils en stimulant ses facultés mentales. Lorsque ses mains se déliaient efficacement, l'activité cérébrale se développait aussi, comme l'indique si pertinemment Grégor Arthur qui, parlant de l'homo habilis note : «*sa dextérité manuelle et son intelligence progressaient de conserve*»²⁷. Il est par conséquent inutile de vouloir remonter aux origines de la notion de travail pour comprendre à quoi il renvoie et ce qu'il recouvre comme signification et sens tant il est sûr que le

²⁵ Baudelot Christian, Gollac Michel, Travailler pour être heureux ? Le bonheur et le travail en France, Paris, Fayard, 2003, p11

²⁶ Baudelot Christian et Gollac Michel, Idem.

²⁷ Grégor Arthur S, Depuis qu'il y a des Hommes, Nouveaux Horizons, S 90, 1972, p. 87.

travail est le fait social dont Marcel Mauss disait qu'il met «*en branle la totalité de la société et de ses institutions.*»²⁸ Il participe ainsi activement à la réalisation sociale, psychologique et spirituelle de l'individu dans la mesure où il conditionne la formation intégrale de l'homme. N'est-ce pas le travail qui est au fondement des tensions, du stress, des divisions sociales et des hiérarchies ?

*«Il est le lieu d'affrontement séculaire et quotidien entre groupes sociaux. Toutes les mutations intervenues dans l'univers du travail ont des répercussions souvent considérables sur l'ensemble de la société.»*²⁹

Mais ce concept dont l'approche a fortement évolué, renvoyait à la peine, à l'état de celui qui souffre et qui est tourmenté. Le travail désignait pour ainsi dire l'activité pénible, fatigante au point où pour traduire les douleurs de l'enfantement, les physiologues parlent de "*femme en travail*", allusion est ainsi faite à la période de l'accouchement pendant laquelle se produisent les contractions utérines devant normalement aboutir à l'expulsion du fœtus. La médecine obstétricienne a même prévu dans son fonctionnement des "*salles de travail.*" L'évolution du rapport au travail fait qu'il a trait aujourd'hui à une game variée de savoir-faire et désigne :

²⁸ Mauss Marcel cité dans l'Avant-propos du texte de Baudelot Christian et Gollac Michel, op. cit, p. 13.

²⁹ Baudelot Christian et Gollac Michel, idem, p. 14.

*«l'ensemble des activités humaines coordonnées en vue de produire ou de contribuer à produire ce qui est utile ; état, situation d'une personne qui agit avec suite en vue d'obtenir un tel résultat».*³⁰

Paul Valéry soutient que le travail renvoie à toute activité qui tend à rendre les choses et les circonstances profitables à l'homme ; l'homme devenant ainsi lui-même, plus sûr et plus fier de lui. S'opposant au repos, aux vacances, le travail devient synonyme de labeur, de métier, d'activités professionnelles, de recherches universitaires, scientifiques, de réflexions philosophiques. Les travaux publics, les travaux des champs ou les Grands Travaux comme les travaux d'entretien n'influencent pas, par leur nombre et leur grandeur, la définition moderne du travail qui renvoie à l'ensemble des activités humaines (physiques, spirituelles, philosophiques, professionnelles, commerciales, intellectuelles, scientifiques, manuelles) coordonnées ou non en vue de produire ou de contribuer à produire ce qui est agréable ou utile.

Le travail produit donc des biens et des services, le mot "services" étant entendu non seulement comme l'ensemble des devoirs que les citoyens ont envers l'Etat, mais aussi et surtout comme ensemble des activités productives pour le

³⁰ Cette définition provient de Le Petit Robert 1, (Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour), Montréal, Canada, 1991, pp. 2008-2009.

bonheur de la société humaine. Autrement dit, travailler, c'est le fait de produire ou d'aider à produire des biens et des services à partir de l'agriculture, des entreprises, des industries ou des ateliers, à partir de l'esprit : Tout ce que l'homme produit est le fruit de son travail ; et c'est à l'homme qu'il revient de définir, d'orienter le travail et la conception même du travail. Le mérite de Michel Vinaver est d'avoir saisi la dimension plurielle du travail et réussi à aller au-delà de la simple monstration pour faire lire toutes les charges affective et émotive qui accompagnent cette invention humaine tantôt considérée comme une malédiction, tantôt comme un facteur de développement. Adam Smith et Locke ne reconnaissent-ils pas respectivement que «*le travail est la source de tout progrès*» et qu'il «*est source de propriété.*»³¹

Notre intérêt pour le théâtre de Michel Vinaver vient aussi de ce que les pièces-maîtresses du répertoire français se sont longtemps intéressées aux thèmes centraux de l'organisation de la famille royale ou bourgeoise, des chefferies de tous ordres, de la passion ou de l'exercice du pouvoir d'Etat, comme si le travail était senti et appréhendé comme une activité extra sociale. La dramaturgie française a toujours élaboré ses représentations essentielles autour de la cité et sur la cité, de l'Etat, pour nous faire lire, voir et entendre les conflits, les contradictions et les passions.

³¹ Adam Smith et Locke cités par Baudelot Christian et Gollac Michel, op cit. p. 14

Les textes français ont donc longtemps été structurés par les pouvoirs sociaux et non par des phénomènes sociaux. Denis Diderot, Pierre-Augustin baron de Beaumarchais, Victor Hugo, Jean Genet, tour à tour, présentent et ont représenté le monde bourgeois, les chefs de guerre, la délicate insertion des immigrés (les minorités et les Noirs surtout) en France.

Michel Vinaver, lui, représente le travail par la distribution et l'organisation des paroles au travail. Ses pièces sont alimentées, fertilisées par les échanges dialogiques liés au monde complexe du travail comme activité représentant notre quotidien, notre univers mental et physique. Le travail est surtout perçu par Vinaver comme une activité gérée par la parole. Voici en substance ce qu'il en dit :

«C'est de plus en plus de l'économique - et non plus, comme autrefois, par le divin ou même par le social qui continue de se désagréger - que les gens tissent leur lien au monde. Ils veulent participer complètement de l'ordre économique ; en même temps, ils sont dans l'angoisse d'être rejetés hors de cet ordre. C'est de cette dialectique dans notre quotidien que naissent les situations comiques : nous agissons, pensons en tant

que producteurs - consommateurs à part entière ; nous sommes simultanément consommés, anéantis».³²

Dans l'ensemble, par notre sujet, «*Le discours du personnage dramatique vinavérien* », nous nous employons à décrire le langage dramatique vinavérien comme régulateur constant, permanent du travail mais aussi, comme fondateur de l'activité professionnelle des personnages qui animent les dix (10) pièces étudiées.

La parole a connu, il est vrai, des fortunes diverses au théâtre. Les auteurs de l'anti-théâtre des années cinquante en ont fait un usage particulier. Mais pour notre part, l'œuvre de Michel Vinaver est essentielle pour comprendre le monde actuel puisqu'il a su transformer en sujet littéraire, la valeur absolue qu'est le travail en la posant comme rédemptrice et justificative de l'essence humaine. Il est vrai que les paroles qui organisent le système dramatique vinavérien sont d'un «usage banal» ; cependant, cette banalité est liée à la banalité humaine et à l'universalité. Parler est un acte tout aussi banal que travailler. Mais parler est aussi périlleux que travailler ou perdre son travail. Pour Vinaver, l'entreprise où l'on ne parle pas n'en est pas une. La parole est un besoin pour l'homme. Elle est une nécessité indéniable puisqu'elle détermine la vie. L'action, chez Michel Vinaver, est mue par la parole. Elle y détermine l'activité et l'être du

³² Vinaver Michel, in Ecrits sur le théâtre, tome 2, Paris, L'arche, 1998, p. 220.

personnage. C'est essentiellement pourquoi, bien souvent, l'action dramatique se suffit quand le seul fait de parler influence toute l'intrigue.

Le moteur de l'action est alimenté et fortifié par l'effort constant du personnage à rechercher des réponses plus ou moins claires, à la question lancinante de sa présence dans la pièce. Et l'acte de parole (donc l'acte de silence aussi) est une tentative de réponse, à l'attention de l'interlocuteur. Cela peut laisser supposer que la façon dont s'organise "*la représentation du monde du travail chez Michel Vinaver*" par le discours des personnages est une manière d'écouter, de s'écouter aussi ; chaque personnage parlant de son activité marque son espace, signale sa présence au travail et au monde ; il signale par l'acte de parole la présence du fruit de ses efforts physiques ou mentaux - qui d'autres mieux que lui parlerait de ses produits ? Mais le faisant, il marque également le temps qui s'écoule allègrement. Michel Vinaver a bien compris que le travail est permanence et qu'il est de l'ordre des choses pérennes que les hommes ont en commun. L'activité principale de l'homme est donc le travail : lieu de servitude, de bonheur, de tensions, le travail est rythmé par la parole.

Autrement dit, les êtres homomatériels animés par Vinaver, éprouvent le besoin de parler de leur activité, d'expliquer ce qu'ils font, de vanter les objets qu'ils fabriquent, de les promouvoir : Vendre ou consommer ce qui

est produit, se mettre en grève, aimer ou détester son travail, perdre ou chercher du travail. Le travail et la parole semblent aider le personnage vinavérien à supporter la vie. Mais ce personnage construit son discours dans une sorte de frottement, de détour, de contournement qui nous amène à nous interroger :

Comment Michel Vinaver parvient-il à mesurer le travail à l'aune des paroles proférées sur le lieu même du travail ?

Comment arrive-t-il à recréer et à gérer les conflits, les frustrations, les déceptions ou les satisfactions dans ce flot de paroles qui animent le monde grouillant de l'entreprise Vinaver ?

L'une des particularités de l'écrivain Michel Vinaver est de parler du travail sans en avoir l'air par une forte dose d'implicite existant entre les personnages. Chez lui, l'intérêt du lecteur semble se déplacer de ce qui est proféré à ce qui conduit le personnage à entrer dans le jeu du dialogue en prenant la parole. Ce sont tous les éléments extralinguistiques qui accompagnent le discours qui font sens et non seulement le discours proprement dit comme le voulait la tradition. Pour saisir les contours des fils noués par ses échanges flottants que Anne Ubersfeld qualifie de " dialogue troué ", quatre (4) hypothèses de travail ont été élaborées :

- Les discours retenus comme pertinents sont liés au contexte du travail. L'enjeu de cette étude sera de déterminer le rapport entre les paroles et l'activité concernée.

- La discontinuité de ces discours pertinents génère des stratégies discursives qui sont à cheval sur l'oral et l'écrit. Cette hybridité langagière sanctionne l'hybridité du travailleur dans son rapport au quotidien et au travail comme s'il avait le don d'ubiquité

-L'omniprésence de discours entremêlés confère aux textes dramatiques du corpus une certaine autonomie qui consacre l'existence de micro séquences. En effet les paroles sont de l'ordre de la conversation et à ce titre elle intègre la vie du travailleur dans tous ses compartiments qui, mis bout à bout, font son unité.

-Le discours des personnages au travail semble révéler une organisation dramatique fondée sur les situations ponctuelles et contrastées produisant des effets d'ensemble. A cet égard, la disposition en scènes ou morceaux préfigure la juxtaposition de séquences discontinues mettant en évidence un fonctionnement particulier du discours des personnages et, en dernière instance, de la matière théâtrale chez Michel Vinaver.

En examinant minutieusement ces hypothèses, nous arriverons certainement à dégager le fondement esthétique d'une écriture théâtrale arrimée au monde du travail par l'étude des enjeux scéniques, sémiotiques et idéologiques. C'est en partie pour cette raison que notre corpus se veut le plus large possible (dix pièces) afin que soit cerné l'ensemble des activités dans ce théâtre.

Notre objectif est de faire une étude plus complète de la manière dont le personnage dramatique de Michel Vinaver structure ses échanges dialogiques et comment il se représente le monde du travail par son discours. Les différents personnages mis en scène dans le théâtre de cet auteur français sont comme pris dans un jeu discursif entrelacé dont l'objet tourne autour du travail. La présente étude analyse par conséquent la façon dont la parole organise, exprime et représente ce monde du travail à partir du corpus suivant :

Les Coréens (1956), Les Huissiers (1958), Portrait d'une Femme (1960), Iphigénie Hôtel (1960), Par- Dessus Bord (1972), La Demande d'Emploi (1973), Les travaux et les jours (1972), A la Renverse (1980), L'ordinaire (1983), King (1997).

Mais il est possible de regrouper ces pièces en section. Il pourrait ainsi s'agir de l'armée dans Les Coréens et des forces paramilitaires dans Portrait d'une femme et Les Huissiers; des voyages d'affaires dans Iphigénie Hôtel et L'Ordinaire, de l'entreprise et de la concurrence dans Par-dessus bord, les Travaux et les jours, A la renverse, King; du chômage avec La Demande d'emploi. Ces pièces pourraient ainsi être étudiées minutieusement par section pour appréhender le fonctionnement de l'ensemble des échanges dialogiques et des axes dramaturgiques de l'œuvre théâtrale de Michel Vinaver portant sur le travail.

Nous analyserons les contours édifiants de cette chaîne grâce à l'analyse de la parole qui la traverse, la remplit ou la solidifie par le moyen de l'explication des mécanismes profonds qui la fécondent : Les Coréens, Les Huissiers, Portrait d'une femme, Iphigénie Hôtel, Par-dessus bord, Les travaux et les jours, La Demande d'Emploi , A la renverse, L'ordinaire, King ; toutes ces pièces, chacune à sa façon, s'engagent sur le chemin du travail, ce vaste champ, et l'occupent en dessinant le mode de circulation des paroles et des échanges entre les personnages impliqués dans le jeu de l'entreprise. Il nous appartient de dénouer l'écheveau pour voir si cette entreprise est, par les paroles émises, sentie comme force aliénante ou libératrice de pulsions diverses.

Michel Vinaver explore aussi dans ses pièces, les rapports complexes entre l'individu et l'économique sur les lieux du travail. Son théâtre joue sur les plans et la variété du discours. Les personnages vinavériens forment ainsi, au travail, une communauté d'intérêt linguistique pour se situer au sein de ce monde où ils sont projetés. Il leur semble, un peu comme le personnage de Nathalie Sarraute, « *inévitabile d'en parler par la parole* »³³. Or, toute communauté implique une parole et le mot fonde le monde spécifique du "je" qui parle.

En conséquence, la parole du personnage ne pouvant plus être un instrument innocent, il nous faut choisir une

³³ Rykner Arnaud, Nathalie Sarraute, Paris, Seuil, 1991, p 21

méthode d'analyse efficace pour conduire notre réflexion. La sociocritique trouve ici toute sa raison d'être dans la mesure où elle préconise l'étude patiente du texte littéraire et de son articulation au social. En effet, la méthode sociocritique ne perd jamais de vue que l'œuvre de fiction ne saurait être jugée comme une simple image mimétique de la réalité. Elle sait que :

« l'histoire qu'elle atteste n'est jamais elle-même pur objet de référence mais est toujours prise dans un discours et construite (déconstruite) ou reconstruite par une narration »³⁴.

La sociocritique qui part du principe que les *« pratiques sociales sont des ensembles gérés par des systèmes d'articulation et que c'est par ces systèmes d'articulation qu'elles s'investissent dans le texte »³⁵*, nous permettra donc, dans la présente étude, de serrer au plus près de la lettre du texte, par une attention minutieuse portée au détail pour ne pas être condamné à ne produire que vaines redondances. Edmond Cros explique très bien, d'après Aiko Koudou, que le texte, de par sa vocation première, et cela dès que l'écriture s'institue comme forme esthétique spécifique, *« est doté d'un régime interne qui en fait, en toute circonstance, une fonction*

³⁴ Mahieu Roland, "La sociocritique comme pratique de lecture" in Introduction aux études littéraires, Paris, Duculot, 1987, p. 296.

³⁵ Cros Edmond, DE l'Engendrement Des Formes, Montpellier, Etudes Sociocritiques, 1990, p. 5

de redistribution de discours multiples s'enroulant les uns sur les autres»³⁶

Nous nous appuierons surtout sur la notion crossienne de l'idéosème qui articule le texte littéraire sur une pratique sociale. Car la réalité référentielle subit toujours, sous l'effet de la stylisation et de l'écriture, un processus de transformation sémantique qui code le référent sous la forme d'éléments structurels et formels. Ce principe suppose que soit reconstitués l'ensemble des éléments - textuels d'abord, idéologiques ensuite - qui participe à la reconstruction du vécu. Ici le vécu individuel et collectif qu'est le travail, la vie professionnelle, est exprimé(e) par le personnage vinaverien de plusieurs façons. La sociocritique - surtout la théorie de Cros - nous permettra de faire lire les déconstructions, les déplacements et les reconstructions de ce monde au travail tel qu'il semble se présenter dans les pièces de cet auteur contemporain.

En effet, la sociocritique crossienne préconise l'étude patiente du texte littéraire. Elle exige par conséquent la connaissance des thèses fondamentales de la sémiotique dont l'objet est de répondre à la question : « comment un texte dit ce qu'il dit ? », imposant ainsi à celui qui l'utilise de posséder des acquis en sémiotique puisqu'il s'agit, au fond, d'appréhender la notion de structure comme concept

³⁶ Atko Koudou, L'écriture dramatique de Sony Labou Tansi : Approche sociocritique, Doctorat d'habilitation, Montpellier III, France, inédit, p. 78.

organisateur de tout texte. En effet, en sémiotique, les discours et les textes qui les organisent, supposent un système structuré de relations. Ainsi « *les éléments d'un texte ne tiennent leur signification et ne peuvent être retenus pour signifiants que dans le jeu des relations qu'ils entretiennent.* »³⁷

Il n'est pas superflu d'indiquer que la sémiotique textuelle dont l'objet est la composante narrative (narrativité et programme narratif), la performance, la modélisation des énoncés du faire et d'état, la compétence du sujet opérateur, n'est pas égale à la sociocritique telle que l'envisage Edmond Cros. Chez lui, la structure, le sujet transindividuel et le non-conscient consolident l'hypothèse de départ selon laquelle, l'expérience se sédimente en chacun de nous à travers un processus dit de structuration qui cumule les phénomènes acquis sous le mode d'abstractions souvent irréductibles à un simple phénomène sémantique. La sociocritique crossienne considère que l'opération de mise en signes (opération sémiotique) reconstruit le référent sur un mode arbitraire puisque des filtres divers codent les faits sociohistoriques et économiques sous forme de signes constituant un texte donné. L'influence sémiotique s'arrête ici. Car Cros, en matérialiste attentif, marque son adhésion à la prégnance des structures collectives pour inférer que le texte de fiction

³⁷ Groupe d'Entrevemes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979, p8

n'imité que des pratiques sociales, discursives et non discursives se trouvant à l'extérieur de la représentation sémiotique. Or l'un des principes chers à la sémiotique textuelle est la recherche, dans l'étude sémiotique, des conditions internes à la signification. Edmond Cros rappelle à juste titre que :

*«les éléments d'un texte sont organisés entre eux et sémantisés par une structure, un élément structurant appelé idéosème. Cette structure organise un ensemble discursif intra-textuel qui se produit tout au long du texte et participe à la programmation de la production de sens, et l'idéosème ancre aussi le texte sur le hors-texte».*³⁸

La notion crossienne de l'idéosème renvoie au monde possible représenté par un auteur (ici Vinaver) dans son projet d'écriture. Pour Edmond Cros en effet :

*«représenter, c'est établir des rapports entre différents éléments ; c'est structurer. C'est instituer des rapports, des articulations qui structurent l'objet (...) Les lois qui régissent la structuration de la représentation reconstruisent le référent sur un mode arbitraire impulsé par une projection d'ordre structurel.»*³⁹

³⁸³⁸ Cros Edmond, op cit, Montpellier, E. S., p. 50.

N.B. : L'idéosème est l'ensemble des idées propres à un sème. Le sème est la plus petite unité sémantique.

³⁹ Cros Edmond, Ibidem.

Cros insiste pour inférer que l'un des principes sociocritiques de l'idéologie met en exergue l'idée que l'écriture, quelle qu'elle soit, se charge d'une fonction de redistribution idéologique parce que le texte traverse et est traversé par des structures. Le texte est, pour Cros, un phénomène de conscience. Or, souligne Aïko Koudou :

«la conscience est construite par l'existence, par des discours acquis. On est ainsi, par le biais de l'écriture, face à une première médiation, face à un premier filtre»⁴⁰.

C'est justement l'idéosème, dans ses composantes que sont les articulateurs sémiotique et discursif, qui nous permettra de donner une signification au discours des personnages vinavériens, en dernière instance. La sémiotique se soucie prioritairement du texte littéraire pour en expliquer les mécanismes textuels, les vecteurs linguistiques et sémantiques par l'analyse du discours du texte c'est-à-dire l'analyse de la matière langagière. Le texte littéraire, texte de fiction se révèle grâce à l'étude sociocritique comme un *«discours social et un langage déconstruit par le travail de l'écriture»⁴¹.*

La sociocritique est donc une pratique de lecture caractérisée par une posture spécifique. A ce titre, elle est, envers le texte littéraire :

⁴⁰ Aïko Koudou, op cit, p. 76.

⁴¹ Cros Edmond, op cit, p. 25.

« tout à la fois respectueuse de son autonomie (c'est-à-dire de ce qui lui confère son caractère littéraire) en tant que forme esthétique et attentive aux procédures par lesquelles cette forme inscrit ce qui, d'une manière ou d'une autre l'articule au social, au hors texte. »⁴²

En effet, la méthode sociocritique ne perd jamais de vue que l'œuvre de fiction ne saurait être jugée comme une simple image mimétique de la réalité. Elle sait que :

« l'histoire qu'elle atteste n'est jamais elle-même pur objet de référence mais est toujours prise dans un discours et construite (déconstruite) ou reconstruite par une narration »⁴³.

Les soldats dans Les Coréens sont en fonction autant que les dirigeants de la chaîne Housies qui s'effondrent dans la cordillère des Andes. L'entreprise-Vinaver est-elle plus ou moins secouée par des crises profondes comme un organisme avec ses vicissitudes : Utopies avec King, réalisme affligeant avec Iphigénie Hôtel, face hideuse de la tragédie humaine avec A la renverse, rêves brisés avec Les Travaux et les jours et L'ordinaire, effondrement du chômeur dans La demande d'emploi. Ainsi, tous les écrits relatifs au travail seront retenus comme support à la présente analyse

⁴² Dubois Jean, "La sociologie de la littérature" in Introduction aux études littéraires, Duculot, Paris, 1987, p. 288.

⁴³ Mahieu Roland, op cit, p. 296.

qui s'inspirera de la sociocritique. Mais nous devons, dans la mesure du possible, tenir compte des ouvertures de la matérialité textuelle vinaverienne à l'espace virtuel de la scène. Ainsi associons-nous à la sociocritique la lecture séquentielle qui repose sur le postulat que : *«la lecture au ralenti d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière»*.⁴⁴

La lecture au ralenti dite aussi "lecture séquentielle" peut ainsi nous permettre d'appréhender, dans le détail (forme et fond), l'ensemble des textes du corpus dans la mesure où elle saisit son objet, c'est-à-dire :

*«le texte à un niveau qu'on peut appeler moléculaire, et de ce point de vue la méthode renvoie à la façon dont la géologie et la biologie opèrent : Par prélèvements observés au microscope»*⁴⁵.

Le principe de la lecture au ralenti part du présupposé que l'action est essentielle au théâtre ; elle est l'essentiel :

*«toute pièce de théâtre se présente comme une action et que celle-ci est mue en avant par l'effet des paroles prononcées.»*⁴⁶

⁴⁴ Cette expérience de la lecture au ralenti peut être découverte dans Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre (sous la direction de Michel Vinaver), Paris, Actes / Sud, 1993, 992p. sous la direction de Michel Vinaver. Ce livre recouvre 28 analyses de pièces classiques et contemporaines faites par les enseignants et chercheurs de l'Université de Paris III entre 1982 et 1991

⁴⁵ Vinaver Michel, op. Cit. p. 11.

⁴⁶ Vinaver Michel, idem

L'intérêt de la lecture séquentielle est qu'elle tient compte de la spécificité de ce que Pierre Larthomas appelle "le langage dramatique" dans son texte qui est une véritable pragmatique du théâtre et qui porte ce nom hautement significatif. Larthomas avait donc déjà senti la nécessité d'étudier très spécifiquement le langage dramatique en s'efforçant d'être plus près du texte dramatique par un effort d'élucidation soutenu dont le but est de restituer à la pièce étudiée sa théâtralité féconde. Il recommande :

*«de mettre en lumière les divers éléments du langage dramatique et en les définissant, d'en justifier l'utilisation».*⁴⁷

Cette méthode nous permettra d'étudier les modes de fonctionnement propres aux textes dramatiques vinavériens retenus dans ce corpus de dix pièces grâce à l'analyse et à la mise en conjointures⁴⁸ des séquences identifiées comme ensemble d'exemples pertinents.

En effet la parole théâtrale s'organise, dans tout texte théâtral, en un nombre fini de figures textuelles que l'on peut classer en deux grandes catégories : 1. Les figures textuelles fondamentales s'appliquant aux répliques dans leur ensemble (attaque - défense - riposte entre autres), et celles

⁴⁷ Larthomas Pierre, Le langage dramatique, Paris, U.P, 1980, p15

⁴⁸ Pour chrétien de Troyes qui emploie ce terme, il signifie «ce qui réunit, rassemble ou organise des éléments divers et même dissemblables, ou si l'on veut, ce qui les transforme en un tout organisé». Chrétien de Troyes soutient avoir tiré l'essentiel de son premier roman Erec et Enide d'«un conte d'aventure/une mout belle conjointure».

relevant du récit ou du plaidoyer avec des variantes comme l'annonce ou la profession de foi, 2. Les répliques qui peuvent s'appliquer à un ensemble d'échanges qui prennent en compte le duel, le duo ou le chœur essentiellement ; elles renvoient aux répliques dans leur(s) relation(s) quand elles s'emboîtent ou s'ignorent.

L'étude de ces figures textuelles⁴⁹ qui expliquent l'organisation du dialogue et des conditions d'énonciation des paroles émises par les personnages, induit la saisie des axes dramaturgiques. Ces axes viennent ainsi compléter et faire aboutir l'analyse de la séquence, en positionnant le texte étudié spécifiquement, soit sur l'ensemble des axes, soit sur une partie des dits axes. Les axes dramaturgiques donnent des informations utiles sur le statut de la parole analysée, sur le caractère de l'action d'ensemble, à partir du repérage de la situation, des informations et/ou des événements, des axes thématiques, de la position des personnages dans la chaîne des paroles émises.

Nous appréhenderons ainsi globalement, à la suite de l'analyse circonstanciée des axes dramaturgiques, l'un les pôles autour desquels se structurent les principales informations de détail qui donnent sens à la fiction théâtrale de Michel Vinaver. Car l'organisation particulière d'une fiction théâtrale donnée peut conduire à la conclusion que cette fiction est infrangible ou qu'il y a au contraire atténuation,

⁴⁹ Les figures textuelles permettent d'étudier le fonctionnement du texte dramatique en tant qu'objet théâtral.

voire abolition nette, entre la fiction et le réel dans un total brouillage des plans où les paroles sont dites. Nous espérons que grâce aux prélèvements observés dans les séquences identifiées, l'univers du travail sera décrit et saisi dans ses moindres aspects. Vinaver considère d'ailleurs l'espace de l'exercice professionnel comme un champ :

«le champ le plus stable, c'est celui du travail [...] Tout ce qui fait la matière du théâtre trouve là une sorte d'ancrage»⁵⁰.

Le choix judicieux de séquences pertinentes nous permettra d'analyser cette écriture dramatique protéiforme en ne perdant pas de vue que le théâtre de Vinaver "brouille" les plans des discours et que la sociocritique et l'étude séquentielle sont opérantes pour capter les signaux de ces paroles particulières, dans un souci d'élucidation sentie comme le résultat de la rencontre particulière d'un lecteur attentif et d'un texte ouvert à l'analyse et à l'interprétation. La trajectoire méthodologique choisie pour conduire la présente analyse trouve sa pertinence à l'intérieur du corpus.

Les trajectoires méthodologiques connues, l'objet, la problématique et les hypothèses identifiés, qu'il nous suffise à présent d'indiquer les grandes articulations de l'analyse.

⁵⁰ Vinaver Michel, Interview réalisée dans L'Express des 10-16 Janvier 1999 p20.

La première partie de cette thèse présente la société française dans le but de situer le théâtre français contemporain à partir des théâtres de l'absurde et du quotidien, pour la simple raison que ces expressions dramaturgiques spécifiques mobilisent presque toutes les ruptures antérieures et annoncent les grands bouleversements scripturaux et scéniques qui continuent d'influencer durablement l'écriture dramatique d'aujourd'hui. En effet la décennie 50 marque la quasi-disparition de l'écriture linéaire et du personnage lucide ; la décennie 70 celle du rôle traditionnel du texte écrit par un auteur identifié comme faisant un travail d'écriture. Ainsi au lieu de partir d'un texte daté, les «*compagnies théâtrales partaient d'une idée, d'un thème ou d'une situation*»⁵¹. En plus de ce facteur déterminant dans l'orientation presque irréversible de la scène, l'idée de "responsabiliser" davantage le groupe eut un impact décisif sur les changements opérés et l'on finit par remettre définitivement en crise les méthodes artistiques établies qui risquaient d'installer la scène française dans une sorte de "pensée unique".

Ce théâtre dit de metteurs en scène fut sanctionné par une écriture de la conversation qui coïncide fort justement avec la prise en compte, par les interactionnistes⁵², de la «*conversation*» comme champ théoriquement actif pour les chercheurs comme Cathérine Kerbat-Orecchioni. Les œuvres

⁵¹ Bradby David, *Le théâtre français contemporain*, Lille, P.U.L., 1984, p. 331.

⁵² Voir Kerbat-Orecchioni Cathérine, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996, p. 11.

littéraires furent désormais considérées plutôt comme «*des fragments de discours*»⁵³ auxquels chaque lecteur devra conférer un sens tout autant que l'auteur qui les avait conçus.

Vinaver écrivit sa première pièce en 1956, ses pièces majeures dans les années 70. Il occupe encore la scène française. Il aurait pu subir au moins l'influence des années 60 ou 70 s'il a pu échapper partiellement aux années 50. Mais si des auteurs comme Genet, Ionesco, Beckett, Jean-Claude Grumberg, Eduardo Manet, Georges Michel, Kaliski, Deutsch ont senti ce besoin d'une écriture scénique, Michel Vinaver est l'auteur français qui réussit le mieux à transcrire la scène par le procédé de «l'entrelacs». Ce concept dynamique montre bien toute l'importance de cet auteur pour le rôle capital qu'il joue dans la littérature française contemporaine.

La deuxième partie étudie le corpus pour y saisir l'environnement discursif des textes par la mise en relief des occurrences, des divergences, des ruptures ou des continuités. Les figures textuelles dominantes et les axes dramaturgiques seront ainsi identifiés pour qu'il nous soit permis de caractériser l'écriture dans son ensemble.

Nous sélectionnerons et analyserons les unités pertinentes qui, traitées et examinées dans une démarche méthodologique rigoureuse, permettront d'élargir la

⁵³ Bradby David, op. cit., p. 330.

compréhension des pièces ainsi analysées à l'ensemble des textes vinavériens. Les occurrences, les divergences, les ruptures ou les continuités seront ainsi établies par la mise en exergue des figures textuelles dominantes et l'identification rigoureuse des axes dramaturgiques. En outre, nous pensons que les textes de Michel Vinaver fonctionnent selon un ordre rigoureux dont il faut appréhender le fil conducteur. En effet, l'ensemble du corpus est marqué par une analyse de la société multinationale avec un accent tout particulier sur les mécanismes théâtraux comme si l'objectif de cet auteur était de présenter une société qui a fini par imposer le travail comme seule vraie motivation à la vie. La logique veut donc que quand les personnages s'expriment, ils parlent de leur travail. Leur espace de prédilection est le cadre du travail : Espace physique occupé par leur(s) corps et leur esprit, espace de hantise, d'obsession. Cette partie montrera comment le travail est un lieu, un comportement, un lien, une raison d'exister. Ainsi quand les personnages «*parlent au travail*», ils semblent exprimer la totalité de leur vie au point qu'ils sont obligés de prolonger en famille les conversations qu'ils ont eues, ou qu'ils avaient eues, sur le lieu du travail.

C'est le lieu d'indiquer que c'est nous qui déterminons la séquence étudiée et l'ensemble des exemples pertinents. L'étude détaillée se fera donc à partir de la situation, du

⁵³ Bradby David, op. cit., p. 330.

montage et de la construction de l'action des personnages, autour des informations et des événements évoqués ou vécus par les personnages d'abord à un niveau de surface ou niveau moléculaire, ensuite à un niveau plus profond. En d'autres termes, une séquence peut avoir été construite sur la base d'éléments pris dans plusieurs scènes et à des pages différentes. C'est donc la réplique qu'il faut considérer et non les pages d'où elle a été extraite. Ainsi lorsque nous analyserons une séquence donnée, toutes les références renvoient aux répliques de cette séquence.

La somme des répliques dans l'ensemble des séquences constitue une base de données pour l'analyse des différentes jointures qui déboîtent ou harmonisent l'écriture globale. Pour la clarté de l'analyse et pour gagner en précision, les séquences avec deux ou plusieurs pièces traiteront la pièce ou les pièces identifiées comme représentatives de l'ensemble pour montrer comment se construisent les paroles autour du travail. Ainsi la première séquence analyse Les Coréens qui s'articule essentiellement sur la guerre de Corée ; la deuxième privilégie le monde judiciaire et parajudiciaire avec Les Huissiers dont l'exemple suffit pour cerner ces deux entités professionnelles fondues ici en une seule composante. Iphigénie Hôtel et La demande d'Emploi fourniront les exemples de la troisième séquence qui parle de l'entreprise moderne et du chômage, les sept pièces seront ainsi examinées par l'exemple des fragments pris dans ces deux pièces parce que les textes de Vinaver

constituent un laboratoire expérimental qu'il est possible de saisir spécifiquement pour appréhender globalement ses lois internes de composition.

Ayant montré la cohérence de l'œuvre de M. Vinaver par rapport au contexte et par rapport à elle-même, nous en dégagerons le sens, l'orientation et la signification profonde dans la troisième partie. En effet la dernière articulation de ce travail nous situera enfin sur les rencontres possibles (ce que les pièces ont en commun ou ce qui les oppose) pour analyser les divergences ou les convergences morphogénésiques et/ou thématiques. La compréhension de l'esthétique, de l'idéologie vinavérienne, comme projet humain et/ou artistique sous-jacent, parachèvera cette dernière partie qui ne sera achevée que lorsque les enjeux scéniques et sémiotiques de l'écriture auront été clairement identifiés.

**PREMIERE PARTIE : LE CONTEXTE FRANÇAIS
DE L'ECRITURE VINAVERIENNE**

INTRODUCTION PARTIELLE

Cette partie tente de reconstituer le contexte possible de l'univers qui a vu éclore le théâtre de Michel Vinaver. Nous parviendrons ainsi à cerner les conditions de production de l'œuvre vinavérienne. Nous verrons, par la même occasion, comment la vie professionnelle de cet auteur et les structures socioéconomiques de la France, son pays, se sont rapportées aux structures des pièces du corpus. Nous ne perdons pas de vue que le propre du texte est de se présenter comme une structure et que la philosophie du texte théâtral sous-tend une réflexion sur un monde scénique qui se veut œuvre commune à l'auteur et au lecteur-spectateur, posant le problème de leur destin commun. Le texte vinavérien est lié à son temps et à son histoire. Ce temps ne peut, par conséquent, ne pas être dit ; car les paroles des personnages des textes retenus renvoient à l'histoire qui est celle de leurs énoncés, en ne cessant pas de se référer à un contexte plus large dont l'éclairage est nécessaire à la compréhension de l'esthétique et de l'idéologie vinavériennes. Nous ne perdons pas de vue la très pertinente remarque de Molho Maurice qui fait si justement observer que :

«L'histoire contextuelle est la totalité de ses composantes : infrastructures économiques, superstructures sociales, politiques, juridiques,

institutionnelles etc.. Elle comprend toute espèce de faits de civilisation»⁵⁴.

Tout le fondement des articulations principales de cette partie se trouve ainsi justifié. En effet la réflexion sur le contexte de production d'une œuvre demande que son auteur balise son champ, pour identifier les aspects sur lesquels il voudra insister, afin de ne pas embrasser l'univers entier. C'est pourquoi privilégions-nous, dans les pages suivantes, essentiellement les aspects biographiques, socioéconomiques, politiques et littéraires de la France dont l'univers semble être investi par les personnages de Michel Vinaver.

⁵⁴ Molho Maurice, "Texte et contexte" in Texte et contexte, Actes du XV^e Congrès de la société des Hispanistes français, Limoges, 1979, p. 11.

CHAPITRE I : BIOGRAPHIE SOMMAIRE DE L'AUTEUR ET ASPECTS SOCIOPOLITIQUE ET ECONOMIQUE DE LA FRANCE.

La biographie de Michel Vinaver est essentielle pour comprendre et analyser son théâtre qui se positionne d'emblée comme un théâtre d'écoute. En effet, son écriture dramatique se nourrit de tous les bruits, de toutes les paroles murmuré(e)s et entendu(e)s, dans l'exercice de ses activités professionnelles, sur le lieu du travail. Ce lien étroit avec le milieu professionnel ne peut être véritablement appréhendé que si nous interrogeons les aspects sociopolitiques et économiques de la France, le pays d'émergence de son écriture. La pertinence de ce chapitre se trouve ainsi dans la nécessaire adéquation entre le contexte et le sujet de ce contexte précis.

I-1. BIOGRAPHIE⁵⁵ DE L'AUTEUR

La biographie de Michel Vinaver est, contrairement à ce que l'auteur a l'habitude de soutenir, un élément majeur dans la compréhension des pistes multiples qui renvoient aux sources d'inspiration de l'écrivain Vinaver. Nous ne disons pas que cette biographie suffise pour cerner les questions soulevées par son écriture taxée de « paradoxale », mais elle peut y contribuer utilement. Ce paradoxe fait d'ailleurs dire

⁵⁵ Bibliographie de Michel Vinaver, Sources [http ; auteurs. Arald.org/ print/Vinaver 1927.html](http://auteurs.arald.org/print/Vinaver1927.html), le 28/02/2007

au critique Jean-Marie Thomaseau que le théâtre de Michel Vinaver se présente comme :

« une écriture promise d'abord aux pratiques de la lecture (mais) qui, dès qu'elle rencontre un plateau, prend immédiatement possession de cet espace libre, le recouvre et le nourrit de son limon. Du livre à peine ouvert (...) s'échappe (...) une masse profuse de travers, de petites, d'idées reçues, d'incompréhensions, d'anxiétés, de lieux communs, de débris de langage qui constituent le quotidien d'une humanité en déréliction. »⁵⁶

La biographie de l'auteur permet au lecteur attentif, d'exploiter ces débris afin d'analyser l'obsessionnelle présence de la parole au travail, sur l'ensemble de son activité théâtrale. En effet, en dehors de Dissident il va sans dire, Nina c'est autre chose, Le 11 Septembre 2001, Le dernier sursaut, Les voisins et les adaptations, toutes les pièces ont un lien avec l'activité professionnelle ou son pendant, le chômage. Lorsqu'en 1956, il publie Les Coréens et les Huissiers deux ans plus tard, il était déjà, à 29 ans, chef de service administratif de la société Gillette – France. La guerre de Corée hante les esprits puisqu'elle est le

⁵⁶ Thomaseau Jean-Marie, "l'ouï-dire et l'inouï" in Europe, revue littéraire mensuelle, avril 2006, pp3-5

résultat de la façon dont l'ONU compte gérer le monde. Cette mais guerre se présente aussi comme un bel exemple de l'internationalisation de la profession militaire qui était jusque là un métier national. Le rôle de gardiens des temples et autres chapelles politiques ou administratives joué par les huissiers, les projettent dans la gestion de guerre d'Algérie que Pierre Lavie⁵⁷ compare si justement à celle de l'Indochine.

Le précédent Indochinois ajoute aux détails qui imposent la présence des huissiers au ministère de la Défense nationale pour veiller au respect de l'ordre nécessaire à la main mise sur les territoires conquis et acquis. Sa pièce Les huissiers s'intègre à ce contexte.

Que ce chef de service élargisse ainsi son champ de vision, est révélateur de son écriture qui ne restreint pas la notion de travail. Une telle vision du travail et donc du monde, ne peut lui être que bénéfique.

En 1959, Michel Vinaver entame une carrière européenne dont bénéficiera Gilette qui, reconnaissante de son mérite, le promet président Directeur Général de Gilette-France, dix ans plus tard, soit en 1966. Il avait 39 ans. Ces voyages à travers l'Europe et le monde lui inspirèrent en ~~mille~~ 1961, Iphigénie Hôtel, certainement pour partager le fruit de ces regards passés ici et là sur la réception, le récepteur

⁵⁷ Lavie Pierre, Le drame Algérien, Alger, Edition Baconnier, SD, p135

téléphonique, l'accueil, les activités internes des chambres et des bruits de pas, d'assiettes, de cuillères, de querelles, de frustrations, d'espoir, de mort. L'hôtel vit et le cadre de Gilette sait que ce qui se déroule dans cet endroit, à la fois intimiste et public, est aussi important que ce qui se passe dehors. La radio et le téléphone assurent le relais de ces activités. Ayant planté le décor et situé les personnages, il semble se consacrer à présent aux bruits de l'entreprise comme celle qu'il gère. Ainsi de 1966 à 1982, date où il quitte Gilette, il publie Par -dessus bord (1972), La demande de l'Emploi (1973), Les travaux et les jours (1979), A la renverse (1980), il crée L'ordinaire en 1981. Cet engagé volontaire dans l'armée française (1944-1945) est titulaire d'un bachelor of Arts de la Wesleyan University (USA).

En 1984, il crée Portrait d'une femme pour certainement montrer comment le monde judiciaire exerce son activité et il essaiera de rendre hommage à King à travers King en 1998. L'année 1958 marque la fin de la IV République et le début de l'ère du Gaullisme qui coïncide avec la prospérité de l'entreprise en France ; c'est une période de plein emploi. Les années 1970 correspondent à une période de difficultés économiques et la Demande d'emploi, écrite en 1972, porte les stigmates de la crise de l'emploi en France. Globalement, l'écriture de Michel Vinaver traverse la société française dont elle semble porter la marque. Cette présentation rapide de la vie professionnelle

de Michel Vinaver nous projette dans l'organisation sociopolitique de la France.

I-2. L'ORGANISATION SOCIOPOLITIQUE

Nous disons, dans cette présentation rapide du pays qui a vu naître Michel Vinaver en 1927, que la France est un pays de l'Europe occidentale bordée au Nord par la mer du Nord et la manche, à l'ouest par l'Océan Atlantique, au Sud par la Méditerranée. Elle est limitée au Nord-Est par la Belgique, le Luxembourg et l'Allemagne, à l'Est par l'Allemagne (dont la sépare le Rhin), par la Suisse et l'Italie, (dont la séparent le Jura puis les Alpes), au Sud par l'Espagne. Elle est séparée de L'Espagne par les Pyrénées. La France comprend plusieurs îles dont la principale, située en méditerranée, est la Corse. La superficie de ce pays est de 550.000km² et sa capitale est Paris. En France, le français est la langue officielle mais à côté de cette langue nationale, il y a l'alsacien, le basque, le breton, le catalan, le corse.

La nation française dont nous examinerons les aspects sociopolitiques et économiques, est constituée de 22 régions, des départements d'outre-mer au nombre de quatre (4),Guadeloupe, Guyane, Martinique, les îles de la Réunion et des territoires d'Outre-mer : Mayotte, Polynésie française, La Nouvelle- calidonie notamment.

Les spécialistes des crises sociales et politiques du monde saisissent souvent de grandes dates comme repères

des bouleversements qui ont donné au paysage mondial un visage nouveau. La Deuxième Guerre Mondiale marque de ce fait un tournant décisif retenu comme tel parce que l'univers entier fut, à jamais, marqué par cette horreur. En effet, cette guerre, plus que la première, a sonné le glas d'une époque qui prônait la liberté et le droit à la vie.

Le visage humain des effets de cette guerre se révéla à l'homme comme une image défaite, déconfite, démesurée qui est celle de l'occupation, des déportations massives, des exécutions sommaires ; celle du bourreau rigide et de la victime attendrissante d'Auschwitz ; celle du résistant, du juif désemparé, du noir ballotté dans la neige. Michel-Vinaver avait douze ans quand la guerre commença. Cette situation était cauchemardesque pour les siens car ses parents d'origine russe, ont dû fuir la révolution de 1917 pour chercher la quiétude en France. Auschwitz, Hiroshima sont des exemples édifiants pour, sans cesse, nous rappeler que l'homme est capable d'inventer des catastrophes pour s'autodétruire.

En somme les années qui succèdent à la Deuxième Guerre Mondiale furent le temps des désillusions et de l'effroi consécutif aux méfaits des armes, surtout de la bombe atomique. En effet le 6 août 1945, la ville japonaise d'Hiroshima a été entièrement secouée par l'explosion d'une seule bombe, dite «bombe atomique» qui détruisit cette mégapôle le même jour.

Pour le cas spécifique⁵⁸ de la France, l'occupation allemande dura cinq ans. Il est indéniable que les destructions occasionnées et les traumatismes infligés par cette guerre en Europe et dans le monde, furent énormes mais l'impact de l'occupation sur la France sema le doute durablement chez le Français et chez tous ceux qui y ont séjourné pendant la guerre. La France qui parlait si ardemment de paix et de liberté les siècles précédents, ne savait plus à propos de qui et de quoi on devait évoquer le mot "liberté" : est-ce pour qualifier l'attitude du résistant ou celle du pétainiste ? Du Noir contraint de se battre pour une cause dont il ignore presque tout sinon que servir vaguement la France ? Ou du colon enrôleur de tirailleurs ?

Aussi la Deuxième Guerre Mondiale provoqua le dégoût du citoyen français pour des principes d'équité et de justice dont l'inanité était établie ; surtout que pendant les deux années qui suivirent l'armistice⁵⁹, le maréchal Pétain, entouré d'un gouvernement inexistant à Vichy, semblait gouverner la zone dite «libre», alors que dans la

⁵⁸ Ces informations relatives à la France de l'après guerre proviennent essentiellement du Mourre Michel, Dictionnaire Encyclopédique d'histoire, Paris, Bordas, 1978, pp. 1853-1857.

⁵⁹ L'armistice : Le maréchal Pétain, qui a pris la direction du gouvernement français, signe l'armistice avec l'Allemagne le 22 Juin et le 24 avec l'Italie, alliée de l'Allemagne. Par cet acte la France est divisée en deux zones par une ligne de démarcation qui laisse aux Allemands le Nord, l'Est, le Sud-Ouest, l'armée française est emmenée prisonnière de guerre en Allemagne. L'Alsace-Lorraine est occupée et administrée par les Allemands. Sources : Ouvrage collectif Nouvelle Histoire de la France et de la civilisation française, Fernand Nathan, Paris, 1955, p. 308.

pratique, cette partie était dirigée par l'armée allemande qui occupait la moitié nord de la France et la Côte d'Atlantique.

Les autorités françaises s'employèrent alors à faire croire que l'on pouvait continuer à vivre plus ou moins comme avant, frustrant davantage le Français qui aspirait à la paix, à la quiétude, à plus de justice et de liberté. C'est ainsi que dès la fin de l'année 1940, Vichy commença d'être débordé d'un côté par les partisans d'une collaboration sincère et sans réserve avec le IIIe Reich - ce sont les collaborationnistes de Paris - d'un autre côté par ceux qui se refusaient à tout compromis avec le vainqueur.

La résistance alors peut commencer ; mais les autorités de Vichy soumises par les Allemands se firent elles-mêmes les agents de la répression. Ainsi fut créée la Section Spéciale, tribunal d'exception composé de magistrats français, qui, privant les accusés de garanties judiciaires essentielles, infligea à des militants communistes, coupables de simples délits de propagande, des condamnations capitales décidées à l'avance.

La résistance ne s'estompe pas cependant, elle s'affermir avec De Gaulle quand, en novembre 1942, l'occupation de la zone Sud de la Wehrmacht entraîna la dissolution de l'armée de l'armistice dont nombre d'officiers et de soldats rejoignent les rangs de la Résistance. En mai 1943 fut créé le Conseil National de la Résistance (CNR). Mais les français ne peuvent oublier les exactions

allemandes qui, en se repliant, submergés par la Résistance, commirent les exactions massives. Celles de Tulle et d'Oradour-sur-Glane planifiées et exécutées par la division S.S. «*Das Reich*» sont encore vivaces dans les esprits malgré la libération de la France opérée par le Général De Gaulle et les alliés.

Les déchirements de l'occupation trouvèrent leur prolongement dans l'épuration. Le pays économiquement et financièrement ruiné, repose sur un potentiel industriel réduit de moitié par rapport à celui de ~~mille-neuf-cent-trente-neuf~~ (1939). Des ports entiers étaient inutilisables (Calais, Dunkerque, Boulogne, le Havre, Brest, Saint-Nazaire), la flotte commerciale réduite à un tiers de celle de 1939; le réseau routier était à reconstruire. A cela, il faut ajouter la convergence fréquente des oppositions communistes et gaulliste qui contribua à aggraver l'instabilité politique, tare essentielle de la IV^e République (1946/58).

De Gaulle⁶⁰ élu président de la V^e République par le Collège des «*grands électeurs*» le 21 décembre 1958 prit ses

⁶⁰ Le gouvernement Pflimlin qui n'arrivait plus à se faire obéir ni de son armée, ni de sa police, ni des préfets s'effondra. Le 28 mai 1958, le président Coty décida de faire appel «au plus illustre des Français». La IV^e République allait survivre légalement jusqu'en décembre 1958. Dès Janvier 1959, un régime nouveau commençait.

Pierre Pflimlin né à Roubaix en 1907 a été membre des deux assemblées constituantes (1945-1946), député M.R.P. à l'assemblée Nationales (1946) et président national MRP (1956-1959). Il fut appelé à la présidence du conseil lors de la crise d'Alger de mai 1958. Il demissionna avec son gouvernement dès le 29 mai et fut nommé ministre d'Etat dans le cabinet de Ch. De Gaulle (Juin 1958-Janvier 1959) et ministre chargé de la coopération dans le premier ministère de Georges Pompidou (av. mai 1962). Maire de Strasbourg (1939-1983), il a présidé

nouvelles fonctions en janvier 1959 et procéda à la décolonisation de l'Afrique qui se passa relativement bien, sauf celle de l'Algérie qui n'a pu être résolue qu'après trois années de guerre. Cependant la politique intérieure française fut apaisée par De Gaulle qui a réussi à imposer à la V^e République naissante, le caractère d'un régime de pouvoir avec un exécutif puissant.

De toute évidence, les Français avaient besoin de quiétude pour suppléer l'angoisse de la guerre même s'il est évident que ce besoin de protection cache mal un déséquilibre psychologique ou psychique profond. En tous les cas, De Gaulle se sentait appuyé par la majorité des Français lassés de l'instabilité et de l'impuissance du régime précédent, heureux d'être conduits par un chef prestigieux, satisfaits du redressement financier et de l'expression économique que connaissait le pays depuis le début de la V^e République. Grâce à la stabilité du franc français, la fin de la grande aventure coloniale se produisit dans un climat de soulagement et d'euphorie. Mais contre toute attente l'ancien personnel politique et parlementaire du régime précédent se réveillait et songeait aux moyens de prendre le pouvoir.

Le Général De Gaulle prit immédiatement ses précautions pour se maintenir au pouvoir. La France réussit même en 1964 à dépasser cinq (5) milliards de dollars de

l'assemblée consultative du conseil d'Europe (1963-1966), puis l'assemblée des communautés européennes (1984-1987)

dévises et de stocks d'or accumulés. Elle apporta ainsi une aide financière, économique, technique et culturelle précieuse aux nations africaines décolonisées récemment, sans perdre de vue la grande ambition gaullienne qui est de constituer une Europe rassemblée autour de la France.

Mais, «*alors que le chef d'Etat était absorbé par sa grande politique étrangère*»⁶¹, la mutation sociale du pays s'opérait en corrélation avec la mutation industrielle.

En effet la hausse globale du produit national brut s'accompagnait d'épreuves parfois dramatiques pour certaines catégories de la population : fermeture d'usines vieillies et de puits de charbon, exode rural, écart croissant dans la hiérarchie des salaires. L'année 1963 qui commença par une grande grève des mineurs du Nord et de l'Est (mars/avril) vit s'étendre le malaise économique et social. De Gaulle dont l'autorité commence à s'effriter, est mis en ballottage par Jean Lecanuet représentant de l'opposition «européenne».

Au second tour, le 19 décembre 1965, beaucoup de voix se reportèrent sur François Mitterrand, candidat de la gauche qui recueille 45,49 % des suffrages. De Gaulle est élu avec 54,51 %. Mais l'intérêt passionné suscité par ce scrutin fit la preuve que l'élection du président de la République au suffrage universel était une réforme populaire qu'on ne

⁶¹ Mourre Michel, op. cit., p. 1861.

pouvait plus remettre en question. De Gaulle qui devrait prendre conscience de sa fragilité sociale et politique, n'a pas voulu ou pu consentir à des compromis à l'intérieur et à l'extérieur, au point qu'il ne comprit pas qu'aussi bien en France que dans le monde entier, il se développait un mouvement de contestation étudiante dont le point culminant se fixait en mai 1968.

Venu des profondeurs, un besoin de renouvellement, de liberté, de dialogue, de démocratie directe submergeait un Etat, incarné par un chef d'Etat, qui s'était cru hors d'atteinte et qui, en quelques jours, parut se désagréger : trois semaines de désordre dans les rues de la capitale, le prolongement des grèves, la rareté de l'argent, le manque d'essence etc. Georges Pompidou⁶² qui comprit que l'opinion «majoritaire» avait perdu confiance dans le général et aspirait à un changement dans la continuité, prit position. Georges Pompidou est élu le 15 juin 1969 et a pu sauvegarder l'essentiel de la V^e République. Mais, alors que De Gaulle avait donné la primauté absolue à la politique étrangère, le président Pompidou plaçait au premier plan l'industrialisation :

⁶² Le président Georges Pompidou, contrairement au Général De Gaulle qui avait donné la primauté absolue à la politique étrangère, veut assurer la prospérité des Français par une industrialisation intensive du pays (de Juin 1969 à mars 1974 - 5 ans de présidence).

«le développement de la prospérité des Français par une industrialisation intense de la France»⁶³.

Dans le système gouvernemental, la prééminence du Président de la République sur le Premier ministre, quoique affirmée avec moins d'ostentation qu'au temps du Général De Gaulle, ne fut nullement remise en cause.

La politique française quel que soit le régime, a gardé ce principe jusqu'à nos jours. Mais la peur du lendemain liée aux effets des guerres et du chômage, 18 % de chômage (mars 2005), la recherche d'un système démocratique plus ouvert, sont les éléments constitutifs qui nourrissent l'écriture vinaverienne centrée sur le travail, sur le rendement et la productivité qui se fondent sur l'économie.

I-3. ASPECTS ECONOMIQUES

L'espace agricole français participe globalement à l'économie de la France. Cet espace représente près de 90% du sol national dont les 2/3 sont cultivés et constitue 47,5% de l'Europe des cinq. Depuis 1938, l'agriculture française fait des progrès notamment avec la betterave sucrière souvent associée au blé, le maïs avec l'apparition de nouveaux hybrides. Mais globalement, l'agriculture n'intervient que pour 10% dans le P.N.B bien que le secteur agricole emploie 15% de la population active. Dans la présentation de quelques uns

⁶³ Mourre Michel, op. cit., p. 1867.

des aspects économiques nous partons globalement de la IV^e République.

Il est bon de savoir qu'en dépit des déficiences politiques, la IV^e République réussit à accomplir une œuvre capitale dans le domaine économique. En effet c'est à partir des années 50 que la France, dont le retard sur les grandes puissances industrielles n'avait cessé de s'accroître depuis le début du XX^e S., entra dans la révolution qui devait la transformer en une société d'abondance. Sans doute cet essor fut-il dû à l'origine au plan Marshall et à l'aide américaine dont la France devait être une des principales bénéficiaires en Europe ; sans doute aussi la dépendance du pays à l'égard des Etats-Unis, interdisait il à la IV^e République toute politique étrangère vraiment nationale.

Les progrès⁶⁴ n'en furent pas moins remarquables. Le plan de modernisation et d'équipement dit «Plan Monnet» de 1947 fixait comme objectif à la production française d'atteindre en 1950 125 % du niveau de 1929, meilleure année de l'avant 2^e Guerre Mondiale.

Le taux de croissance, qui se situait en France à 1 % en 1938, passa à 5,5 % en 1954, à 6 % en 1955, ce qui transforma radicalement la vie des Français. Ainsi malgré l'inflation, les salaires augmentèrent plus vite que les prix.

⁶⁴ Nos sources sur l'économie française proviennent du Dictionnaire Encyclopédique, op. cit, pp. 418-423.

La production d'acier passa de 6 millions de tonnes en 1938 à 14 millions en 1957. Les dépenses d'équipement étaient à 36 % de 1952 à 1956. Cette époque fut marquée par des réalisations prestigieuses : création de l'avion Caravelle, du paquebot France, des locomotives électriques BB et CC, qui battirent le record du monde de vitesse ; construction du pont de Tancarville, des centrales de Génissiat, Donzère-Mondragon, etc., fondation d'une industrie atomique (Saclay, Marcoula) débuts d'une production nationale de pétrole qui passa de 154 mille tonnes en 1946 à près de 2 millions de tonnes en 1958. Le redressement économique français s'inséra dans le cadre de la construction de l'Europe, dont l'un des principaux artisans fut une des personnalités majeures du régime, Robert Schuman. Renonçant aux rancunes qui avaient gâché la paix en 1919, les gouvernements français s'engagèrent avec continuité dans la voie de la réconciliation avec l'Allemagne, condition de la naissance d'une Europe Unie. S'inspirant donc des idées de Jean Monnet, Robert Schuman fut le promoteur du traité instituant la communauté européenne du charbon et de l'acier le 18 avril 1951, embryon du marché commun.

L'organisation de l'Europe économique fit un pas décisif avec la signature des traités de Rome (Août 1957) qui créèrent le marché commun et l'Euratom. Il est néanmoins utile de rappeler que le plan marshall contribua à la création de l'organisation européenne de coopération économique

(O.E.C.E) en 1948. Car l'aide américaine a eu ceci de spécifique qu'elle fut subordonnée à la solidarité des nations européennes bénéficiaires. C'est ainsi que « seize pays européens, dont la grande bretagne, se réunirent à Paris au Quai d'Orsay » pour créer l'O.E.C.E avec monsieur « M. Robert Marjolin, un autodidacte plein de dynamisme devenu agrégé de droit comme premier secrétaire général »⁶⁵

Cet élan économique se poursuit avec la V^e République. En effet Le Général De Gaule initia des réformes vigoureuses. Ces réformes institutionnelles étaient la condition indispensable d'une véritable indépendance économique nationale. Il commença dès la fin de 1958 avec l'adoption des audacieuses mesures du plan Pinay-Rueff : dévaluation, création d'un franc lourd, retour à la convertibilité, libération des changes avec les pays de l'O.E.C.E., abaissement des droits de douane. Bénéficiant ainsi de l'effort économique sous la IV^e République, l'économie française entra hardiment dans la compétition européenne et son essor commença véritablement, en 1960, à se sentir chez le consommateur moyen. Dès le premier semestre de 1959, «*la balance des paiements était en excédent de quelque 600 millions de dollars*».⁶⁶

⁶⁵ Lecerf Jean cité par Dupeux Georges, La France De 1945 à 1965, Paris, Armand Colin, 1969, p44.

⁶⁶ Mourre Michel, op cit, p. 1861.

La France accumula rapidement un stock d'or et de devises qui, en novembre 1964, dépassait 5 milliards de dollars.

Mais la mutation industrielle que connaissait le pays entraînant une hausse globale du produit national brut et du niveau de vie, s'accompagnait d'épreuves parfois dramatiques pour certaines catégories de la population. Ces dangereuses «tendances inflationnistes obligèrent le ministre des Finances, Valéry Giscard d'Estaing, à imposer un *«plan de stabilisation d'une orthodoxie rigoureuse»*⁶⁷.

La hausse des prix fut enrayée, mais le plan donna inévitablement un coup de frein à la production et provoqua un ralentissement de l'expansion. Ce qui fut aggravé par la crise de mai 68.

Ce mouvement étudiant s'est vite élargi et s'est accompagné d'un mouvement social d'envergure qui paralysa toute l'économie : rareté de l'argent, manque d'essence. Ainsi durant tout l'été 1968, l'on assista à un grand exode de capitaux vers la Suisse et vers l'Allemagne.

Même les fonds distribués aux entreprises par le gouvernement afin de relancer l'économie après la crise de mai 68 alimentèrent souvent cette spéculation au point où en novembre 1968 la crise financière atteignit un point critique

⁶⁷ Ce plan fut imposé dès le 12 septembre 1963. Cf. Mourre Michel , op. cit., p. 1862.

qui obligea le général De Gaulle «à prendre des mesures d'austérité qui n'ont cependant pas pu sauver son régime»⁶⁸.

Georges Pompidou, son successeur plaça alors sa présidence sous le signe de la croissance par industrialisation accrue dans le but de faire de la France la première puissance économique de l'Europe. Ainsi Chaban-Delmas comprit que la première condition de l'essor industriel étant le développement des exportations. C'est pourquoi la première mesure du gouvernement Chaban-Delmas fut de dévaluer le franc. Il réussit ainsi grâce à son programme «d'une nouvelle société» moins étatique, plus respectueuse des différences et des particularités, soucieux d'humaniser les rapports entre l'Etat et le citoyen, en favorisant l'épanouissement des communautés de base et des valeurs individuelles.

Dans cette orientation généralement mise en œuvre, une politique contractuelle entre l'Etat et les entreprises nationales d'une part, entre les entreprises nationales et les syndicats, d'autre part, et les conventions collectives furent développées ; à l'ancien SMIG fut substitué le S.M.I.C., salaire minimum indexé sur la croissance économique afin que les travailleurs les moins rémunérés puissent eux aussi bénéficier des fruits de l'expansion. C'est véritablement pour

⁶⁸ Le Général De Gaulle avait lié son sort aux résultats du référendum du 27 avril 1969. Le non l'emporta avec 53,17 % des suffrages exprimés. Il cessa ses activités, ses fonctions et se retira à Colombey-Les-Deux-Eglises et ne se livra plus à aucune

la relance de l'économie nationale que certains programmes de prestige imposés par De Gaulle, telle la filière atomique française, furent abandonnés quand le gouvernement se montrait beaucoup plus accueillant aux investissements étrangers. Ainsi le sixième plan voté en juin 1971, prévoyait une forte croissance des investissements collectifs.

En 1972, le produit national brut (PNB) par tête des Français, inférieur en 1961 de 10 % à celui des Anglais, lui était supérieur de 25 %. Cependant la rapidité de la mutation industrielle entraînait les bouleversements sociaux source de mécontentements : de 1960 à 1972, la population active vivant du sol était tombée de 32 % à 12 % ; la concentration démographique vers les villes s'accélérait pour atteindre près de 75 % de la population totale en 1975 contre 44 % en 1914, le nombre des étudiants avait décuplé depuis 1950, un important chômage des jeunes était enregistré, la révolution commerciale provoquait la disparition de milliers de petites boutiques au profit des magasins à grande surface ; des entreprises vieilles ou trop étroites devaient fermer leurs portes, obligeant ainsi, au cours de la seule année 1970, deux millions et demi de salariés à changer d'emploi « *les inégalités de salaires restaient les plus fortes de l'Europe occidentale* ». ⁶⁹

intervention politique jusqu'à sa mort le 9 novembre 1970. Cf. Michel Mourre, op. cit., p. 1863.

⁶⁹ Selon l'I.N.S.E.E. en 1973, les 10 % de ménages français ayant les plus hauts revenus disposaient en moyenne de vingt huit fois plus de ressources que les 10 % de ménages ayant les plus faibles revenus.

Pour toutes ces raisons, l'état de l'opinion publique française au début de 1973 était souvent caractérisé par le terme de «morosité». C'est la raison pour laquelle la présidence de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981) s'attela à relancer l'économie grâce au plan de relance de septembre 1975 en injectant 30 milliards de francs dans l'économie et en assouplissant le crédit. Malheureusement la relance de la consommation que cette relance entraîna, donna un élan aux poussées inflationnistes. Raymond Barre qui remplaça le premier ministre Jacques Chirac, décida de lutter contre l'inflation par le blocage temporaire des prix, par l'augmentation exceptionnelle de l'impôt sur le revenu, de certains impôts indirects, par la limitation de la hausse des prix. Rien n'y fit : le chômage s'accrut de façon alarmante atteignant 6 % de la population active en 1979. François Mitterrand en 1981 s'engagea, en conséquence dans une lutte prioritaire contre le chômage par la nationalisation des cinq plus grands groupes industriels et de presque toutes les banques privées. Le socialiste François Mitterrand adopta des mesures sociales audacieuses. Loi sur les «droits nouveaux des travailleurs», passage aux trente neuf (39) heures hebdomadaires et cinquantième semaine de congés payés. Mais globalement des mesures incitatives sont à évaluer en tenant compte du capitalisme triomphant.

I-4. LE CAPITALISME TRIOMPHANT

Le capitalisme français abrite une caste patronale qui cumule richesse et pouvoir et qui impose les rigueurs du

capitalisme et s'en réserve les commodités. En France comme dans le monde entier « *la classe managériale a détourné l'économie de marché à son profit* »⁷⁰. C'est ainsi par exemple de Jean Gandois, haute figure de Patronat Français qui ne s'estime « *pas choqué qu'après quinze ans d'ancienneté, un PDG se trouve avec un patrimoine de 25 à 30 millions d'euros* »⁷¹.

Les grands patrons ont tous en portefeuille des réserves gigantesques de plus-values ; la palme revient au président de Dassault. Systèmes, avec près de 65 millions d'euros. Salaires princiers, indemnités plantureuses, stock-options royales, tout cela fait déjà beaucoup, mais ce n'est pas assez pour les patrons qui veulent plus encore.

Le texte ardent et vif du français Alain Minc, L'argent fou⁷² rend compte de l'atmosphère global dans laquelle baigne le capitalisme français qui a presque les mêmes règles de fonctionnement que le libéralisme mondial. Pour comprendre les motivations profondes d'un auteur contemporain de la valeur de Michel Vinaver, peut-être faut-il regarder du côté du capitalisme dont le culte traduit l'irrésistible ascension de l'argent, avec ses contrats, ses exigences. En effet le marché français en particulier a fonctionné comme tous les marchés mondiaux : Règles, contraintes, pouvoirs contre pouvoirs. Même le régime

⁷⁰François de Closets, Plus encore ! Paris, Fayard (Plon, 2006, p.313

⁷¹ Idem, p.314

socialiste de François Mitterrand n'a pu empêcher le capitalisme de croître. Il est vrai que sous Mitterrand, la fortune a été plus largement répartie entre les Français même si :

«jamais ^{autant} aussi la France n'avait été plus embourgeoisée qu'à l'instant où elle s'était donné un pouvoir socialiste (...) La crainte de conserver de liquidités, la crise de l'immobilier, les avantages fiscaux réservés aux investisseurs, le pactole provenant de l'argent versé aux porteurs de titres au moment des nationalisations, étaient autant de facteurs qui expliquaient ce boom.»⁷³

La France capitaliste avec ses gros industriels, ses gros céréaliers et ses gros commerçants a fini par imposer l'idée de travail comme le moyen d'existence par excellence, au point où le chômage y est vécu comme une calamité. En France, le gouvernement, qu'il soit de droite ou de gauche, ne parle que productivité, gestion, compétitivité. Ce qui fait que la France est au cœur du capitalisme défini comme un phénomène historique dont les caractéristiques sont, pour l'essentiel, les suivantes :

⁷² Minc Alain, L'argent fou, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1990, 260 p.

⁷³ Daninos Pierre, La France dans tous ses états, Paris, Hachette, 1985, pp. 112-113.

«le développement économique des marchés avec ses corollaires institutionnels (l'essor des villes, des établissements de commerce et des corporations)»⁷⁴.

En effet , le terme "capital" est apparu pour la première fois aux XII^e et XIII^e siècles et renvoyait alors au fonds, aux stocks de marchandises, aux sommes d'argent et à l'argent rapportant de l'intérêt. Le terme, plus tard, désignera *«l'argent détenu par une usine ou un marchand... c'est le capital productif»⁷⁵*. Le capitaliste, mot probablement apparu au XVII^e s. désigne le possesseur du «capital». En tous les cas, le capitalisme constitue une manière spécifique d'organiser la production. Pour Max Weber :

«l'entreprise capitaliste est une activité économique orientée vers un marché et qui a pour but de tirer un profit des échanges marchands»⁷⁶.

Mais on ne parle véritablement de capitalisme qu'à partir du XIX^e siècle, période où le capitalisme s'est combiné à l'industrie qui a eu à assurer le plein épanouissement. Aujourd'hui le capitalisme est lié au marché libre et a étendu ses caractéristiques : propriété privée, absence de limitation légale à l'accumulation des biens, marché libre entendu comme absence d'intervention gouvernementale dans l'économie, volonté affichée de profit. Pour Adam Smith

⁷⁴ Berger Peter L, La révolution capitaliste, Paris, Litec, 1992, p. 3.

⁷⁵ Idem, p. 4.

⁷⁶ Weber Max cité par Berger Peter , ibidem,

(1723-1790), considéré généralement comme le père intellectuel du capitalisme,

«le moteur le plus puissant des êtres humains est leur intérêt personnel. En termes économiques, cela signifie que les individus doivent être libres (le marché libre) de rechercher leur intérêt (le profit)»⁷⁷.

Le capitalisme s'est adapté en tirant profit des grandes crises sociale et économique (la grande crise des années 29-30) par exemple. L'anglais John Maynard Keynes (1883-1946) eut la brillante idée d'une réglementation gouvernementale de l'économie pour tenter éviter les crises, en réglementant l'économie par l'utilisation des fonds publics afin d'insuffler de l'argent dans l'économie et absorber ainsi le chômage excessif. On pouvait ainsi, en pratique, assurer la prospérité pour tous sans graves fluctuations, grâce au fameux cycle expansion dépression. Aux Etats-Unis d'Amérique et certains pays d'Europe, on développa la sécurité sociale vue comme l'instauration de systèmes d'entraide administrés et financés par le gouvernement. Toutes ces mesures furent élargies à l'ensemble des travailleurs qui sont au cœur du dispositif social.

Le capitalisme (en France, pareil au capitalisme mondial) pour son volet social marqué, à un impact direct sur les systèmes politiques au point qu'il est aujourd'hui

⁷⁷ Adam Smith cité par Lyman Tower Sargent ,op cit, p. 79.

question "de démocraties économiques". Les démocraties économiques développent des programmes sociaux. Pour les capitalistes, la liberté constitue l'aspect démocratique du capitalisme parce que la liberté repose sur la propriété privée. Pour Lyman Tower Sargent⁷⁸ : «*le droit de détenir et d'utiliser des biens est la clef de l'activité au sein du marché libre*».

En privilégiant la circulation de la parole dans ce qui semble devenu essentiel à l'homme français d'abord, à l'homme tout court par la suite, c'est-à-dire le travail, le théâtre de Michel Vinaver veut certainement broder sur l'idée courante qui soutient que : «*les français détestent les finances publiques et ils adorent les débats idéologiques* ».⁷⁹ Son théâtre refuse certes les épanchements lyriques et les excès idéologiques mais le lecteur ne peut pas s'empêcher de penser à la France. En tous les cas, le contexte général du théâtre de Michel Vinaver est tel que la France se découvre tous les jours quelque nouvelle occasion de «*présenter ses projets, ses excuses* »⁸⁰

L'écriture théâtrale de Michel Vinaver est née dans un contexte de libéralisme. Il a donc pris conscience, en tant qu'écrivain, que l'individu tout comme le personnage ne vit

⁷⁸ Lyman Tower Sargent, Les idéologies politiques contemporaines, Paris, Economica, 1987, p. 79.

⁷⁹ Francois de Closets, op cit, p.45

⁸⁰ Idem, p.56

que pour et par le travail. Il réussit ou échoue donc selon le travail qu'il fournit, qu'il a fourni ou qu'il peut fournir ; et surtout selon le désir que suscite le produit de son travail auprès du consommateur manipulé, dans une certaine mesure, par la publicité ou d'autres sources de motivation. C'est la principale raison du choix du travail comme thème littéraire majeur. Tout comme le travail, la parole, la circulation de la parole au travail devient un régulateur du travail pour la masse de travailleurs individualistes qui se retrouve en un même endroit, obligés de se parler pour travailler. En France ce besoin de parler au travail est d'autant plus important que l'individualisme y est développé :

«Quant aux rapports avec les gens de la rue, ils étaient inexistants. La journée se traversait dans une sorte de no man's land. Il fallait un accident, un bouchon (...) pour que M. Requillard et ses concitoyens fussent pris de l'envie de se parler»⁸¹.

La France de Vinaver, de 1950 à nos jours surtout, est capitaliste et Alain Minc est formel :

«Une société de marché ne suppose pas l'argent roi ; le capitalisme ne porte pas nécessairement en germe l'argent parasite ; la dynamique de l'économie n'exige pas des inégalités de patrimoine

⁸¹ Daninos Pierre, op. cit., p. 14.

insupportables. Ce sont pourtant ces phénomènes que la France accepte»⁸².

Le théâtre de Michel Vinaver plonge son lecteur au cœur du dispositif capitaliste (sans lui donner de leçon), certainement pour lui révéler que depuis les années 50, années de ses premiers écrits jusqu'en 2000, l'économie mondiale a connu une expansion à nulle autre pareille. Mais il semble ajouter, l'analyse circonstanciée de ses textes le montrera, que cette économie libérale mondiale approche des limites de ce que la terre et les hommes peuvent lui fournir ; en tout cas, en biens et services. En France plus particulièrement :

«les entreprises demeurent un terrain d'affrontements (...) les industriels une engeance bien inquiétante (...) Et légitimé par la gauche, le marché n'a plus rien à craindre de la droite. Celle-ci ne lui a jamais été entièrement acquise mais, désormais forcée de suivre le train, elle a adopté des positions qui la rapprochent de ses homologues européennes.»⁸³

Pour Michel Vinaver, si le chômage gagne du terrain et que Fage, dans La demande d'emploi, « se désagrège en autant de morceaux qu'il y a de demandes d'embauche»,⁸⁴

⁸² Minc Alain, op. cit., p. 7.

⁸³ Minc Alain, Idem, p. 20.

⁸⁴ Blédé Logbo, La demande d'emploi. Etude sociocritique, Thèse de doctorat, de 3^e (sous la direction de Pr Kotchy) cycle, Université de Cocody, mai 1995, 300 p., inédite.

c'est que la perte de l'emploi correspond en France à la remise en cause de l'identité de l'ancien travailleur. Le travail, comme l'exercice d'un métier ou d'une profession, est par conséquent considéré comme la clef de voûte du capital qui ne se nourrit que de profits et non de sentiments ; or le chômeur est un être devenu sentimental. Hier employé ou agent assermenté exécutant un service public ou privé, aujourd'hui chômeur et englué dans les relations de type familial, il ne peut assurer la régulation du système emploi-famille, puisqu'il doit réapprendre à être père ou membre d'une famille à part entière et apprendre à débusquer un emploi.

L'analyse nous permettra d'approfondir cette réflexion qui s'inscrit dans le cadre global de l'écriture dramatique de Michel Vinaver, auteur reconnu comme novateur du point de vue de l'écriture et des thèmes, dans un contexte littéraire productif.

Michel Vinaver a mené intensément une carrière professionnelle. L'on peut estimer que cet ancien PDG de Gillette-France tente de rendre compte de la réalité française dans toutes ces composantes : économique, sociale mais il saisit surtout, au plus près, le quotidien en passant par le canal d'une langue faussement banale et truffé de pièges. Il connaît le monde de l'industrie, des affaires et celui du théâtre même s'il se présente comme un écrivain raté qui a réussi dans l'entreprise. C'est pourquoi il faut étudier le contexte littéraire général des époques qu'il a traversées, en

tant que créateur et artiste, pour voir comment il peut être situé relativement à l'univers littéraire et surtout celui du théâtre français. Cette étude nous permettra de comprendre l'existant avant de nous intéresser à la place de Vinaver par rapport à son univers littéraire et esthétique.

Le contexte littéraire mettra ainsi l'accent particulièrement sur le théâtre, pas que les autres genres ne soient pas féconds, mais pour nous concentrer sur le genre privilégié par Michel Vinaver après son bref passage au roman. Toutefois, dans ce contexte particulier de la dramaturgie, nous accorderons une place primordiale au théâtre dit d'avant-garde et au théâtre du quotidien. Le rôle marginal que nous ferons jouer au théâtre dit traditionnel se comprend par les ruptures opérées par les avant-gardistes dont l'importance se justifie justement par l'existence du théâtre traditionnel. Autrement dit, l'expression dramatique dite traditionnelle intègre des théâtres, non homogènes, qui observent une certaine pudeur à transgresser en profondeur la structure dramatique linéaire, quelle que soit la volonté de révolutionner le langage. Nous sommes donc de l'avis de Jean Duvignaud lorsqu'il soutient que :

«le puissant courant d'invention dramatique qui commence avec les Grecs et qui se poursuit avec Beckett ou Genet se réduit à la représentation d'une maladie de l'Europe incapable d'adapter sa vie aux

exigences du mouvement de la technique ou de l'économie»⁸⁵

Mais nous ne perdons pas de vue que le théâtre est à la fois une invention thématique et une construction formelle. Seulement, au milieu du XXe siècle, le nouveau théâtre a opéré la négation la plus radicale, la plus profonde et surtout la plus dramatique.

⁸⁵ Veinstein André, Duvignaud Jean, Le théâtre, Canada, Larousse, 1976, p. 33.

CHAPITRE II : LE CONTEXTE LITTERAIRE

Le personnage dramatique le plus attrayant dans les années 50 devait être à la fois mélancolique et exalté pour exprimer ce qui semblait le mieux correspondre à l'attente d'un public transi par la peur du lendemain : L'angoisse⁸⁶. Dans ces années en effet, le mot angoisse avait le sens du terme aliénation :

«le mot aliénation acquit rapidement le sens actuel du "devenir étranger" au monde (par opposition au sens ancien de folie) et devint la pierre de touche du sérieux artistique et littéraire.»⁸⁷

Ce personnage angoissé et absent au monde, niait, par sa nature, toutes les certitudes des valeurs dites fondamentales sur quoi reposaient des règles rigide-ment établies. Les pièces des années 50 les plus en vogue différaient par conséquent du répertoire traditionnel au

⁸⁶ Il s'agit ici de l'angoisse (L'angoisse = de angere = serrer, opprimer) pathologique, destructive. La peur est une réaction devant un danger réel. L'angoisse est une réaction devant un danger qui n'existe pas extérieurement. Elle n'est pas imaginaire mais elle repose sur une peur intérieure, parfois violente. L'angoisse se déclenche devant un sentiment de danger imminent et indéterminé. Et l'esprit de l'angoissé construit des drames tout en se rendant compte de leur absurdité objective.

A l'angoisse, se joint souvent le désarroi. La sensation d'impuissance est absolue devant le danger imminent.

L'obsession (de obsidere = assiéger)

L'obsession est un sentiment ou une idée excessivement pénible ; elle se présente à l'esprit de façon répétée et souvent atroce. L'idée est tenace, douloureuse, produisant de fortes angoisses, avec toutes leurs conséquences physiologiques et psychologiques. Elle détermine beaucoup d'actes du sujet. L'obsession se présente souvent par crises. Il suffit d'un mot d'une idée ou d'un fait pour la déclencher. Cf. Daco Pierre, Les Prodigieuses victoires de la psychologie moderne, Marabout, Verviers, 1977, pp. 256-261.

⁸⁷ Bradby David, op. cit, p. 85

point où celles qui y réfèrent, étaient considérées comme des pièces démodées alors qu'elles venaient à peine de paraître ou d'être jouées.

La caractéristique profonde des auteurs des années 50 retenus comme ceux ayant marqué leur époque par la démonstration de leur capacité à inventer de nouvelles formes, réside non seulement dans la démystification des règles anciennes de l'écriture dramatique, mais aussi et surtout dans leurs objectifs essentiels. En effet, ces dramaturges nouveaux ont pour objectif d'inventer du «*nouveau théâtre*»⁸⁸ dans la forme et dans le fond, à l'image des modernistes dont l'esthétique atteint «*son point extrême avec les romans de Robbe-Grillet ou de Butor* »⁸⁹.

Traditionnellement (le théâtre grec avec Eschyle, Sophocle, Euripide ; le théâtre classique français avec Racine et Molière, le drame romantique avec Hugo ou Alfred de Musset ; le théâtre de situation avec J.-P. Sartre) l'écriture dramatique s'intéresse à l'évolution et aux révolutions sociale(s). Or les nouveaux auteurs dramatiques, comme les nouveaux romanciers, s'interrogent sur le processus de "l'engendrement des formes"⁹⁰ qui implique presque tous les mécanismes de création personnelle. Cette

⁸⁸ Le terme "nouveau théâtre" a été inventé par Geneviève Serreau en pensant aux réalisations formelles et thématiques du Nouveau Roman.

⁸⁹ Bradby David in Le théâtre français contemporain (1940-1980), Lille, PUL., 1990, p. 90.

⁹⁰ Nous empruntons ce terme à Cros Edmond in De l'engendrement des formes, Montpellier, E.S., 1990, 236 p.

démarche implique qu'ils s'intéressent, en tant que créateurs, aux problèmes du langage ; mais du langage considéré cette fois comme matériau primordial. Ainsi le théâtre des années 50 dit théâtre absurde, théâtre d'avant-garde, anti-théâtre ou méta-théâtre, déstructure le langage, bouscule la linéarité traditionnelle trompeuse pour s'imposer au lecteur comme agrégat à reconstruire par une lecture comprise comme une épreuve de montage.

Les dramaturges de ce théâtre nouveau se font critiques d'eux-mêmes et de l'image donnée au monde comme une figure figée. Ils proposent une autre lecture du monde pour en faire un monde en images ; un monde d'images contrastées. Il est vrai que le sentiment général éprouvé après toute guerre est le constat que l'on (que l'homme) est impuissant devant les atrocités.

L'angoisse dans un tel contexte est appréhendée comme un profond sentiment d'impuissance, d'inconsistance face à un danger tout à la fois imminent et virtuel. Après la deuxième guerre mondiale en effet, les dramaturges en France ont su traduire cette impression morbide qui tétanise l'homme incapable de donner une orientation à sa situation d'être présent au monde. Si l'homme spectateur est installé dans une nébuleuse et qu'il vogue au gré des vagues tumultueuses de ce qu'il est convenu de nommer "la vie", le dramaturge des années 50 le représente sans personnalité, en le faisant mouvoir dans une intrigue minimaliste, puis qu'au fond, qu'il soit dramatique ou épique, le personnage au

théâtre re-présente, projette l'image ou des images dont l'ancrage social ne fait pas de doute ; le but du théâtre étant entre autre d'interpeller. Esslin affirme d'ailleurs :

«le Théâtre de l'Absurde a renoncé à discuter de l'absurdité de la condition humaine ; il se contente d'en montrer l'existence - c'est-à-dire qu'il la présente sous forme d'images scéniques complètes.»⁹¹

Ce théâtre des années 50 avait surtout le souci de montrer des personnages qui n'avaient d'autres ambitions que de faire voir, entendre, lire qu'ils sont "là" tout simplement. Pour Adamov, le théâtre est lié complètement, absolument, à la représentation.

Les dramaturges de cette époque proposent une écriture littéraire et scénique capable d'inventer des signes visuels, sonores, tactiles, sensoriels, à même de concrétiser un certain nombre de situations matérielles et métaphysiques. Ils veulent ainsi exploiter, artistiquement, l'immense variété des moyens d'expression dont dispose l'homme pour communiquer au théâtre. C'est ce qui peut justifier que les années de "l'anti-théâtre" n'aient pas voulu fonctionner dans des écoles idéologiquement et esthétiquement marquées, même si Brecht, considéré comme chef de file du théâtre épique par opposition à

⁹¹ Esslin Martin cité par Bradby David ,op. cit, p. 92

l'aristotélisme, a des accointances avérées avec ce nouveau théâtre iconoclaste dont les illustres représentants en France étaient Adamov, Ionesco, Beckett et Genet.

II-1. LES AUTEURS DES ANNEES CINQUANTE

II-1-1. BERTOLT BRECHT

Le lecteur-spectateur français découvre en 1950, avec Brecht, un théâtre dont les techniques de construction, toutes en contrastes et en changements, étaient libérées des règles unitaires. Les romantiques avaient déjà rejeté les règles de temps et de lieu mais Brecht osa déstabiliser l'unité d'ensemble par le moyen du tableau plus que ne le fit Diderot au XVIIIe siècle. Brecht est donc un avant-gardiste, non pas certes comme Beckett ou Ionesco, mais il innove profondément par un théâtre de points de vue multiples où le geste(qu'il range dans la catégorie générale du gestus) signifie tout autant que la parole proférée. Brecht innove dans sa conception du personnage et du spectateur ;

«La caractéristique essentielle du théâtre épique est de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question. »⁹².

Cette orientation brechtienne (en 1950) est une rupture importante dans l'univers français d'avant les années 50 par

⁹² Brecht Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, p. 131.

la remise en crise de la conception qui entrevoyait la scène comme une intrigue nouée qu'il fallait dénouer promptement. La caractéristique essentielle du théâtre épique brechtien est de s'adresser moins à l'affectivité du lecteur-spectateur qu'à sa raison. Le lecteur-spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages mais il doit mettre ceux-ci en question.

Pour Brecht l'art, donc le théâtre, devrait pénétrer en profondeur dans l'infrastructure (état de la société). Il est par conséquent important pour lui d'évaluer l'impact de la dramaturgie sur la société pour comprendre dans quelle mesure elle plonge dans l'infrastructure en tant qu'élément actif. Il déclare :

*«la conception selon laquelle l'art comme la philosophie commencerait seulement là où ils évoluent au-dessus des flots (...) sans doute l'importance d'un art ne commence qu'au moment où il dépasse l'infrastructure, mais elle ne commence tout aussi certainement que lorsqu'il la porte en soi naturellement. Ou, disons, "sous lui"».*⁹³

Il marque alors l'histoire de telle sorte que chaque composante scénique existe pour elle-même. L'action dramatique devient l'action scénique. Ainsi chaque scène forme une entité au sens de totalité animée de sa propre

⁹³ Idem, p. 132

dynamique pour bien montrer que le drame épique dépend étroitement du développement de l'histoire considérée comme un grand ensemble. Brecht participe ainsi activement à l'histoire du XXe siècle. Ses textes contre l'hitlérisme étaient touchants et si accablants que la réaction des nazis fut radicale. Ewen Frédéric témoigne :

«Bertolt Brecht était du nombre de ceux qui s'enfuirent le 28 février 1933. Le 10mai, ses livres étaient brûlés, en même temps que ceux d'un grand nombre d'écrivains allemands.»⁹⁴

La nécessité de l'invention du théâtre épique vient du constat que les grands sujets modernes devraient être appréhendés, abordés par le théâtre qui les composerait en fonction des conflits opposant les individus ou les groupes humains, quels qu'ils soient. Le théâtre a un rôle de transcendance et l'épique vise à exploiter les sujets de telle sorte que les histoires, les événements d'aujourd'hui puissent intéresser les hommes des époques futures.

Pour atteindre ses objectifs, Brecht conçoit un théâtre qui raconte. Ce théâtre ne s'identifie point mais il raconte en interdisant toute illusion pour faire voir une dramaturgie où les acteurs, les comédiens montrent leur connaissance des rapports humains, leur aptitude à cerner les potentialités et

⁹⁴ Ewen Frédéric, Bertolt Brecht, Sa vie, son art, son temps, Paris, Seuil, 1973, p. 231

les forces humaines. Pour parvenir à ce résultat tangible, les acteurs doivent jouer d'une manière consciente en décrivant leurs personnages, en faisant appel à la suggestion. Les acteurs joueront en se mettant et en mettant le public en compétition. Le spectateur est ainsi dans la même disposition scénique que l'acteur. A la fin du spectacle, il ne restera que le souvenir de l'éloignement : le spectateur et le comédien s'éloignent l'un de l'autre pour mieux apprécier la vie grâce au développement de la capacité d'écoute proposé par ce théâtre épique dont l'esthétique se construit autour des éléments suivants : l'identification, l'historisation, l'épisation, la transposition à la troisième personne, le traitement du spectateur.

II-1-1-1. L'identification

L'identification est la clé de voûte du théâtre aristotélicien, la distanciation celle du théâtre épique, de sorte qu'en matière de dramaturgie, la notion de «*distanciation*» renvoie de facto à celle du théâtre épique. Le nom de Brecht est ainsi associé aux deux termes suivants : théâtre épique - distanciation. Ces termes forment l'ossature du théâtre brechtien.

L'esthétique brechtienne veut principalement répondre aux exigences de l'époque contemporaine, en réaction contre le théâtre aristotélicien grâce à l'effet de distanciation considéré comme le noyau, l'esprit et la lettre des techniques

brechtiennes du théâtre. Etymologiquement, l'«*effet de distanciation*» vient du terme allemand «*verfremdungseffekt*». Composé des fragments substantifs «*verfremdung*» et «*effekt*» qui veulent respectivement dire "éloignement" et "effet", le «*verfremdungseffekt*» désignerait l'effet d'une opération d'étrangéisation vis-à-vis de l'objet envisagé. Brecht, par l'effet de distanciation, veut que l'on se distancie de son objet au lieu que l'on s'y identifie. C'est en procédant à l'étrangéisation du spectacle que l'on arrive à adopter une attitude dialectique, critique et non une posture de cénesthésie euphorique. Car, pour Brecht et les brechtiens, la fascination pour l'illusion dramatique est périlleuse :

*«Qui succombe à l'identification devient totalement incapable de juger si la voie est dangereuse ou si elle ne l'est pas».*⁹⁵

C'est donc pour que le spectateur prenne de l'ascendance sur la représentation afin d'en apprécier toutes les beautés et les laideurs, les apparences et les profondeurs, par la mise en mouvement de son activité intellectuelle, que Brecht inventa l'effet de distanciation. Le lecteur spectateur pourra ainsi mieux juger et saisir de lui-même les résolutions, les recommandations et les vérités qui s'imposent ;

⁹⁵ Idem, p. 540.

*«Le but de l'effet de distanciation est d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique».*⁹⁶

Dans la perspective d'une optimisation de l'«effet V.»⁹⁷, Brecht prend soin de guider le dramaturge et le comédien par le moyen de l'historicisation et de l'épisation. Car la distanciation ne se réalise que lorsque sont pris en compte ces deux processus fondamentaux.

II-1-1-2. L'historicisation

L'historicisation, selon Brecht, consiste à rendre historique ce qui pourrait être éphémère en représentant un événement ou une situation dans un contexte historique et sociopolitique précis. La technique de l'historicisation amène le lecteur spectateur à ne plus voir cet événement ou cette situation comme une fatalité. Autrement dit, historiciser, c'est refuser de présenter le personnage dans son caractère individuel en soumettant les conflits sociopolitiques à son jugement individuel, loin de toute identification possible. C'est en raison de cela que Brecht n'hésite pas, en reprenant des faits passés, à parodier des chroniques, des légendes connues, de manière à dégager de leurs fables, des aspects sociaux dignes d'intérêt. Les illustrations sont nombreuses :

⁹⁶ Idem, p. 330.

⁹⁷ L'effet V, c'est le Verfremdungseffekt, c'est-à-dire l'effet de distanciation.

sa pièce Mère courage et ses enfants⁹⁸ est une chronique de la guerre de Trente ans.

Nous retenons cette dernière pièce pour tout juste montrer comment Brecht part d'un fait historique pour attirer l'attention critique de son public sur une situation sociale contemporaine, autant qu'il tente d'interpeller les consciences endormies, par la parodie de la Bible, dans Sainte Jeanne des abattoirs⁹⁹ où il met en évidence l'autorité pécuniaire, l'impact du pouvoir de l'argent sur les hommes jusque dans l'église. L'église et la religion sont impuissantes face à la cupidité qui n'est pas le moindre défaut des hommes. Pour le marxiste Brecht, la religion se présente idéaliste et illusionniste et ne peut agir efficacement contre la fascination du Dieu-argent, dans l'amélioration pratique du bien-être de la société. C'est ce qui justifie que Jeanne assomme, à la fin, les plus faibles, les chapeaux noirs, dans les abattoirs. Au lieu d'une Jeanne d'Arc historique et glorieuse, Brecht crée une figure religieuse qui se convainc, au moment de sa mort, que la violence est un mal nécessaire. C'est le paradoxe d'une situation contre-nature qui conduit à la distanciation et à la réflexion du spectateur sur l'histoire des religions et des hommes face à leur responsabilité.

⁹⁸ Brecht Bertolt, Mère courage et ses enfants, Paris, L'Arche, 1975, 86 p.

⁹⁹ Brecht Bertolt, Sainte Jeanne des abattoirs in Théâtre complet, Tome IX, Paris, L'Arche, 1961, p. 62.

La technique de l'historicisation permet ainsi de construire des héros portés par des problèmes profonds de la société. L'épisation renforce l'historicisation.

II-1-1-3. L'épisation

Le théâtre épique tient sa dénomination de l'intrusion d'éléments épiques importants dans le jeu théâtral, sa finalité étant d'amener le lecteur-spectateur à plus de discernement. En effet les techniques dramaturgiques élaborées par Brecht permettent au lecteur-spectateur d'argumenter, de raisonner, de prendre des décisions. L'épisation est visible grâce aux montages et au déroulement sinueux, qui font de chaque tableau une entité autonome par rapport à une autre et qui constituent les éléments de la «*narration*». Les éléments épiques ont donc pour but de supprimer la tension et de rompre l'illusion. Ces éléments épiques sont lisibles dans la présence structurée du drame : les titres des récits, les résumés du narrateur (le récitant) et du chœur. Tous ces éléments concourent à organiser l'action par tableaux successifs.

Il faut intégrer aussi à ces éléments scéniques les costumes, meubles, récipients..., les projections de photos, de dates, les effets cinématographiques, les masques ou le maquillage, la musique. Le tout est en contraste pour susciter l'étonnement, l'effet de surprise chez le spectateur qui devrait ainsi être amené à s'interroger, afin d'analyser sérieusement la situation projetée. L'historicisation et l'épisation donc sont

deux techniques complémentaires favorisant l'effet de distanciation dont la réalisation complète dépend aussi en partie du récit à la troisième personne.

II-1-1-4. La transposition à la troisième personne et au passé

Cette technique permet au comédien de jouer pleinement le narrateur qui ne fait que rendre compte fidèlement d'une situation passée à laquelle lui-même n'a pas pris part. Au lieu de dire par exemple : *«c'est la première fois que j'entends parler»*, il dira *«c'était la première fois qu'il entendait parler»*.

L'usage de la troisième personne "il", articulée sur le mode du passé, vient augmenter la distance temporelle, réduisant du coup, la possibilité de confondre le comédien au personnage. Mais le comédien renforcera cette distance par l'énonciation d'indications scéniques et de commentaires.

Simultanément à la réplique, le comédien emploie des gestes ou jeux de physionomies symboliques pour se distancier du texte : à la réplique et aux gestes, il ajoute, au besoin, un commentaire pour être plus explicite dans l'ordre de la transposition à la troisième personne et au passé. Ce commentaire a pour but essentiel de distancier davantage son attitude personnelle et celle de son personnage. En un mot, les différents procédés dévolus au comédien assurent la neutralité dans les processus représentés en luttant

efficacement contre l'identification et la catharsis aristotéliennes

II-1-1-5. Le spectateur

Toutes les techniques de l'effet de distanciation, avec le le didactisme dont elles font preuve, sont mises en œuvre pour le spectateur dans le but d'agir sur lui en tant qu'entité à transformer positivement. Mais ce spectateur, loin d'être passif, a sa part de distanciation à jouer, puisque son attitude prouvera si oui ou non l'effet V(l'effet de distanciation) a atteint son objectif. Considérer ce qui se passe sur scène d'un œil investigateur et critique étant sa tâche principale, le spectateur doit désormais étrangéiser la représentation considérée comme la problématique d'un aspect de la vie ou comme la remise en cause d'un ordre social. C'est donc à la réflexion, au discernement clair et personnel qu'il est convié. Son divertissement au théâtre brechtien doit lui être profitable. Il doit partir du spectacle épique en ayant appris un savoir nouveau, pris une décision ou une résolution nouvelle pour consolider ses acquis sociaux en tant qu'agent transformateur d'une société à transformer.

Ce spectateur serein, et capable d'apporter des sanctions aux situations représentées qui, elles-mêmes, contribuent pour beaucoup à cet état d'esprit, est différent de celui du théâtre dramatique. C'est en cela que Bertolt Brecht innove et qu'il aurait pu influencer Michel Vinaver. Le fait-il ? Vinaver réussit-il à s'affranchir pour marquer son temps ?

Avant de répondre à ces questions essentielles, interrogeons d'autres dramaturges contemporains de Michel Grimberg alias Michel Vinaver.

Rappelons simplement que la question du contexte en littérature pose le problème très important de l'ancrage du texte considéré à la fois comme une structure close, mais une structure d'extension variable et formant un ensemble dont tous les constituants sont, non seulement réciproquement solidaires, mais aussi considérés comme prédicat :

«de tout ce qui/quoi que ce soit qui, extérieur au texte, lui préexiste idéellement et en l'absence de quoi le texte ne s'instituerait pas.»¹⁰⁰

Le contexte peut donc être compris comme les textes antérieurs ou contemporains au texte étudié prioritairement, mais aussi comme les conditions historiques et littéraires dans lesquelles il est produit ou reçu. La prise en compte exclusive de tel ou tel élément contextuel peut paraître arbitraire si celui qui le privilégie ne prend pas le temps de justifier son option dans la mesure où la masse des contextes concevables est presque toujours importante et peut intégrer aussi bien la langue ou le code lié aux conventions relatives à une période donnée que l'histoire, entendue comme événements socioéconomiques, politiques,

culturels et artistiques majeurs, fait apprécier. Tous ces événements peuvent ne pas être retenus comme contexte parce que le texte envisagé ne les retient pas ou ne les a pas retenus comme pertinents.

Le contexte, dans la présente réflexion, renvoie à l'ensemble des savoirs, des littératures, précisément des tendances littéraires en vigueur en France et qui ont ou auraient, peu ou prou, influencé Vinaver Michel, auteur qui est à cheval sur trois générations d'écrivains : ceux des années 50 à 60, ceux des années 70 à 90 et ceux d'aujourd'hui. Ses textes dramatiques témoignent des traces des littératures dans lesquelles il a baigné même si son originalité l'amène à les transcender toutes, pour imprimer à ses écrits la marque Vinaver. La plupart des critiques s'accordent à reconnaître l'authenticité de "l'entreprise Vinaver" reconnaissable par une technique spécifique et par une thématique toute aussi caractéristique de sa volonté à renouveler l'écriture française. Nous choisissons donc d'éclairer les contextes sociaux, politiques, économiques et littéraires de Michel Vinaver pour faire comprendre qu'il se réfère certes à des contextes spécifiques desquels il reçoit, à coup sûr, quelques éclairages mais surtout de faire admettre qu'il conserve vigoureusement son autonomie, non pas une indépendance paresseuse mais une liberté enrichissante, redynamisante de la littérature, ici de l'œuvre dramatique

¹⁰⁰ Molho Maurice, "Texte et contexte" in Actes du XV^e Congrès (Limoges, 1979) de la

française en particulier. Maurice Molho a raison de proclamer que «*le texte n'existe et (ne) persiste qu'en fonction de sa résistance au contexte.*»¹⁰¹ En effet, c'est la structure qui fait le texte et non le contexte. Cela dit, nous allons faire l'état des tendances scripturales françaises qui ont accompagné et rythmé la trajectoire de la création littéraire et dramaturgique de Michel Vinaver après avoir montré les contextes sociopolitique et économique dans lesquels son œuvre a baigné. Interrogeons à présent d'autres dramaturges contemporains de Michel Vinaver.

II-1-2. LES AVANT-GARDISTES

Le théâtre d'avant-garde a ceci de spécifique que les auteurs qui l'ont révélé forme une cohérence dans une parfaite discontinuité formelle. Les thèmes qu'ils abordent ont trait à la désorientation de l'homme nouveau. C'est donc globalement que nous devrions les saisir mais un devoir de rigueur nous impose de les hiérarchiser pour une lisibilité plus aisée. Généralement l'intérêt est porté à Beckett, Ionesco et Adamov.

Nous, nous incluons Genet pour la simple et unique raison qu'il fait partie intégrante de cette "*hérésie en actes*". Il nous paraît aussi opportun de faire observer que l'étude des personnages sera traitée pour chaque auteur conjointement avec celle de leurs techniques de composition.

Société des Hispanistes Français (Textes et Contextes), p. 12.

¹⁰¹ Idem, p. 16.

II-1-2-1. Arthur Adamov

Les sept pièces d'Adamov ont une caractéristique majeure : celle du nombre de ses personnages et la fusion de leur fonction dans le rôle qu'ils campent. Une dizaine de personnages à majorité de sexe masculin restituée à la réalité toute sa teneur socio-historique et économique qui fait de l'homme la cheville ouvrière de l'activité humaine. En effet Adamov cherche constamment à replacer l'individu dans un contexte social.

Les femmes quoique peu nombreuses ne sont pas moins importantes que les hommes, surtout que leurs rôles les conduisent le plus souvent à jouer un type féminin plus précis : celui de la mère protectrice ou rédemptrice plus prompte à assurer la protection familiale des enfants. Aussi les pièces majeures du dramaturge Adamov font-elles lire des personnages qui ont une vision synthétique de la condition humaine considérée comme le produit de forces non seulement spirituelles mais aussi physiologiques, psychologiques et sociales. Il va ainsi à l'essence des choses et des êtres en utilisant un héros à fonction plurielle dont le rôle finit par faire corps avec la fonction, au point où les personnages assumant un rôle distinctif sont généralement condamnés à une fin absurde.

Une autre caractéristique du théâtre Adamovien est le pessimisme : que ce soit Erna, ou le mutilé, N., l'Employé ou Lili, les conditions de leur mort les révèlent presque toujours

comme des êtres faibles incapables de résister à l'angoisse existentielle ou au masochisme. Au total Adamov nous peint un tableau de personnages pathologiquement angoissés chez qui *«les dialogues impossibles décomposent la vie quotidienne»*¹⁰². Mais, alors qu'il avait été classé et joué comme un auteur du théâtre de l'absurde, mis en scène tour à tour par Vilar, Serreau et Planchon pour cela, Adamov s'est par la suite rapproché du théâtre politique pour dit-il *«faire paraître dans ses textes l'histoire vivante»*¹⁰³. C'est la raison fondamentale qui pousse les exégètes du théâtre de l'absurde à ne retenir que Beckett, Ionesco et Genet comme les auteurs avant-gardistes par excellence.

II-1-2-2. Samuel Beckett, la métaphore du monde

Le travail de construction scénique et scripturale chez Beckett ne relève ni du quotidien, ni de l'historique. Son écriture est toute entière portée par une vision transhistorique qui nie le passé et le présent pour rejoindre l'Eternité. Chez Beckett, reconnaît Monique Borie ;

«Aucune véritable intégration à la vie des générations ne peut plus s'opérer et le Grand Temps lui-même est remplacé par le "ça avance" d'un temps insaisissable et

¹⁰² Deshoulières Christophe, Le Théâtre au XXe siècle en Toutes Lettres, Paris, Bordas, p. 106.

¹⁰³ Ryngaert Jean-Pierre, Lire le théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993, p. 181.

innommable, sans commencement ni fin que l'on puisse connaître avec certitude.»¹⁰⁴

Cependant le théâtre beckettien reste la métaphore d'un monde et d'une condition humaine lisibles, visibles dans la perte du sens et de l'être par la dépossession de la maîtrise du temps et de l'espace. Le cosmos beckettien a perdu son axe relativement à l'ancienne vision du monde grâce à une écriture en lambeaux incapable d'élaborer un texte susceptible de créer un ordre. Quelle que soit la pièce considérée, l'orientation philosophique de Samuel Beckett est constante : l'ordre nouveau, tout ordre nouveau provient d'un ordre ancien. Or les personnages Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky, Hamm, Clov, Winnie ... nient l'ordre ancien. Ils ne voient que du gris tel le fou dont parle Hamm qui ne peut par conséquent que voir des cendres. L'espace cosmique Beckettien a perdu durablement le pouvoir de perception. En attendant Godot suffit pour étayer nos propos :

II-1-2-2-1. L'absurdité de la condition humaine

Pour mieux comprendre comment Beckett aborde le thème de l'absurdité de la condition humaine, jetons tout d'abord un regard sur la façon dont le même thème est traité par d'autres écrivains, en l'occurrence André Malraux et Albert Camus. Le premier cité propose comme solution à

¹⁰⁴ Borie Monique, Mythe et théâtre aujourd'hui : Une quête impossible ? (Beckett, Genet...), Paris, Librairie A. G. Nizet, 1981, p. 28.

l'absurdité de la vie, l'action par la morale héroïque incarnée par des individus révolutionnaires. C'est en fait une théorie du sujet concevant l'homme comme solitude et comme solidarité. C'est dans l'action que l'homme retrouve sa réalité profonde ainsi que son drame fondamental : ce que Malraux appelle sa condition humaine.

Le succès de l'action qu'il a à accomplir relève de ses seuls efforts car les autres ne peuvent rien lui apporter comme soutien, préoccupés qu'ils sont à réussir leurs propres actions. Engagé tout seul dans cette bataille âpre, le héros ne doit pas douter et ne doit en aucun cas se poser des questions démobilisantes. Les choses vont ainsi puisque devant l'absurdité de ce monde dans lequel nous baignons, seule l'action peut sauvegarder notre dignité d'homme. C'est dans l'action même, que le héros découvre les autres et noue avec eux cette "fraternité virile" dont dépend le progrès humain.

Albert Camus pour sa part prône la philosophie de l'absurde. Cette philosophie est une donnée fondatrice de l'existentialisme dont Jean Paul Sartre est l'un des plus grands concepteurs ; Sartre en effet définit l'existentialisme comme

«Une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine.»¹⁰⁵

Chez Camus l'homme et le monde ne sont pas absurdes en eux-mêmes :

«Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurdité dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien.»¹⁰⁶

Si pour Sartre l'absurdité est une conquête à la fois pénible et négative sur un monde où les illusions humanistes triomphent, pour Camus, elle est plutôt le départ à la suite duquel vont s'inscrire des marques de la foi en l'homme. L'individu qui a donc pris conscience de ce caractère absurde peut alors être libre. Désormais il pourra s'affranchir des règles communes. Le héros de Camus est par conséquent cet homme qui s'affranchit réellement du regard réprobateur et critique de la société. Cette attitude constitue pour lui une forme de révolte.

¹⁰⁵ Sartre Jean-Paul, L'existentialisme est un humanisme, Paris, Les éditions Nagel, 1970, p. 12.

¹⁰⁶ Camus Albert, Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 113.

Revenons maintenant à Beckett. Dans son œuvre En attendant Godot, il démontre que l'absurdité existe aussi bien dans les rapports entre Vladimir et Estragon que dans leur condition. Ces deux personnages ne tirent nullement de dignité d'être en opposition avec la nature des choses ; dans ce monde foncièrement imparfait, ils ne portent point témoignage d'un monde meilleur. Ils ne manifestent aucun complexe de supériorité sur tout ce qui les assaille ; ils ne sont même pas extraordinaires par le fait qu'ils sont mal adaptés, car dans leur monde, rien n'est en accord avec rien. Ils demeurent simplement des malheureux et tous les efforts qu'ils consentent sont d'avance voués à l'échec et les rendent par conséquent ridicules.

Cette situation confirme bel et bien les propos de Bernard Pingaud qui, parlant de Beckett, relève que :

«sa dénonciation féroce est en même temps paisible. Il ne se révolte pas, il constate. Il ne se tient plus en dehors de l'absurdité pour ^{la} le juger ; il y établit sa demeure, s'enfonce volontairement dans ce non-sens initial dont ses héros ne sortiront plus.»¹⁰⁷ :

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Vladimir et Estragon trouvent bien naturel l'état dans lequel Lucky se trouve. C'est que tout ce qui est dans l'ordre normal d'une société finit par ne plus susciter de surprise. Il est donc

¹⁰⁷ Pingaud Bernard , op. cit., p. 294-295.

normal que l'esclave portant une corde au cou soit écorché et qu'il halète puisqu'il porte une charge trop lourde. Beckett nous incite ainsi à réfléchir sur la problématique des habitudes, du quotidien, du banal. Au fond, rien ici bas ne peut offusquer quand on y songe sérieusement. Notons qu'à l'instar d'Adamov, l'absurde pour Beckett est vu

*«comme principe structural pour refléter le chaos universel, la désintégration du langage et l'absence d'image harmonieuse de l'humanité».*¹⁰⁸

Beckett n'écrit pas dans l'optique d'amener ses lecteurs à ne point croire en Dieu, ni à aspirer à vivre une vie épanouie dans un monde meilleur. Il veut simplement insinuer que sur la terre, ce n'est pas demain que Dieu nous parlera dans un coin de rue, et que nous ne trouverons nulle part une quelconque maquette de la cité future. Sartre dans sa philosophie peut par exemple exclure Dieu et toute forme de recours transcendantal. Pour lui en effet, l'homme n'a pas de tuteur puisqu'il vit dans un monde absurde qui n'a ni raison d'être, ni fatalité. Dès qu'il naît, il n'est qu'un corps et une conscience. Mais cette conscience ne se perçoit et ne s'actualise que lorsque quelque chose la remplit. Elle est par conséquent indéfiniment remplie par la perception, par la pensée et la responsabilité.

¹⁰⁸ Pavis Patrice, op. cit., p. 2.

Pour Beckett comme pour Sartre, l'homme est totalement libre de construire sa vie comme il l'entend sans avoir besoin de prendre conseil ni de Dieu ni d'aucune autre nature humaine ou transcendantale. Cette totale liberté et la responsabilité qu'elle entraîne poussent parfois certains personnages à s'abriter sous des autorités extérieures. Ainsi, à la fin, chacun des personnages beckettien ne représente que la somme de ses actes : ils sont le produit de leurs actes. C'est en fait cette pensée idéologique profonde que veut épouser le théâtre Beckett.

II-1-2-2-2. Fondement du théâtre Beckettien

La justice divine étant décriée dans l'œuvre, il convient d'analyser ses conséquences sur la condition humaine telle que construite par l'écriture théâtrale de Beckett.

En effet, la conscience humaine accepte difficilement que Dieu qui est supposé être l'Être suprême, l'omnipotent, l'omniscient et l'omniprésent, tolère certains comportements peu recommandables de ses créatures. Aussi fait-il prospérer le méchant et l'homme inique au détriment du bon et du juste à qui il réserverait plus tard une place confortable dans son royaume. Ce sont ces considérations qui amènent nombre de critiques à parler de l'absurdité de la condition humaine. Beckett fait partie de cette catégorie de penseurs qui estiment que le "silence" de Dieu sur les atrocités, les exactions, les persécutions vécues par une frange de ses enfants est coupable. Et comme il tarde à s'imposer pour mettre un terme à tous ces agissements, alors la crainte

n'habite plus l'esprit des hommes, encore moins leur cœur. Cela donne justement libre cours à l'absurdité, dans toute sa splendeur, d'atteindre la condition humaine avec toutes ses valeurs mais aussi avec des conséquences énormes que sont la désorganisation avérée de la société, le désordre moral, l'abus, l'intolérance, la déchéance, la violence, la révolte et la rébellion ... le théâtre beckettien se trouve ainsi exposé dans toute son ampleur idéologique : l'absurdité est splendide

Beckett estime ainsi que le théâtre traditionnel est un art trop conventionnel dans lequel l'essentiel n'est pas dit puisque le langage produit est comme impropre à la peinture de la réalité. Beckett a par la suite trouvé que "l'effet de distanciation" créé par Brecht, consistant à inviter l'acteur à présenter son personnage sans se confondre à lui et le spectateur à porter sur la scène un regard critique et objectif, relevait d'un théâtre didactique et de propagande. En conséquence, le théâtre de Beckett se veut un théâtre de fiction, c'est-à-dire de l'imaginaire, de l'invisible.

C'est pour cette raison aussi que Bernard Pingaud croit que *«la véritable loi du discours, chez Beckett, n'est pas la contradiction, c'est la métamorphose.»*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Pingaud Bernard , op. cit., p. 302.

Autrement dit, Beckett cherche, dans ses représentations comme dans ses compositions, une expression dramaturgique qui intègre par contraste. Il oppose :

«une certaine forme de désespoir, de cruauté qui aboutit au néant, à la mort de l'homme, à l'anti-théâtre. Toute intrigue sera bannie de ces pièces, toute analyse psychologique et dans la plupart des cas, toute indication de décor. La pièce se passera n'importe où et l'identité, la personnalité des protagonistes seront très souvent interchangeables.»¹¹⁰

II-1-2-2-3. La farce beckettienne

Étymologiquement le mot farce signifie l'aliment épicé servant à remplir donc à farcir une viande. Voilà pourquoi Pavis écrit que *«la farce était conçue comme ce qui pimente et complète la nourriture culturelle et sérieuse de la littérature.»¹¹¹* Cet intermède est massivement exploité par Beckett dans ses œuvres, surtout dans En attendant Godot. La farce y est utilisée à des fins délibérément esthétiques pour tourner tout en dérision. Il prend ainsi Patrice Pavis au mot qui explique si bien le procédé facesque : *«la farce [...] fait rire, d'un rire franc et populaire ; elle use, à cet effet, de moyens éprouvés que chacun varie à sa guise et selon sa*

¹¹⁰ Debaecque André, Théâtre d'aujourd'hui, Clefs du temps présent, Paris, Edition Seghers, 1964, p. 97.

¹¹¹ Pavis Patrice, op. cit., p. 137.

*verve : personnage typique, masque grotesque, clowneries, mimiques, grimaces, lazzis, calembours, tout un gros comique de situation, de geste et de mots, dans une totalité copieusement scatologique ou obscène.»*¹¹²

Il apparaît donc évident que Samuel Beckett invite à sourire de ses personnages. La grossièreté de l'ensemble de leurs propos, leur attitude quasi enfantine et surtout les jeux de scène directement issus du cirque ou du music-hall donnent d'eux une image déconfitée qui sait si bien reproduire les comportements humains. Ce qui nous intéresse ici, c'est le drame beckettien dans sa structure scénique et thématique pour voir comment il parvient par «*ces questions balbutiées et vécues sans réponse*»¹¹³, à projeter sur la scène «*la condition absurde de l'homme*»¹¹⁴ dans un monde qui à la fois les tente et les épouvante. En écoutant les personnages de Beckett, en les voyant et en les écoutant, nous nous sentons forcément une parfaite ressemblance avec eux, dans leurs difficultés à se défaire de leurs chaussures, à boutonner leur braguette ou à rêver sur la carte de géographie affichée au mur.

C'est justement pourquoi Jean- Marie Domenach, parlant de Beckett et de ses personnages peut affirmer que :

¹¹² Pavis Patrice, op. cit., p. 138.

¹¹³ De Magny Olivier, Samuel Beckett et la farce métaphysique, dans Cahiers Renaud-Barrault, Paris, 1963, pp. 65-66.

¹¹⁴ Pavis Patrice, op. cit., p. 392.

*«c'est de nous qu'ils parlent, en deçà et au-delà des idées que nous avons de nous-mêmes et de notre société, tissant les premières mailles d'une mythologie sans nom où notre avenir va se prendre. Depuis deux cents ans, on nous expliquait qui nous sommes et qui nous devons être : de Diderot à Sartre, en passant par Ibsen et Brecht, le théâtre débordait de psychologie, d'idéologie et de morale. Or voici soudain qu'on nous représente.»*¹¹⁵

Il apparaît donc évident que En attendant Godot est une pièce qui met en scène la condition humaine dans ce qu'elle a de tragique. Mais aux yeux de Beckett, rien n'est plus drôle que le désespoir, et les personnages de l'œuvre amusent autant qu'ils émeuvent et font réfléchir comme ceux d'Eugène Ionesco.

II-1-2-3. Eugène Ionesco

Les pièces d'Eugène Ionesco subvertissent la perception du quotidien du lecteur-spectateur par l'utilisation d'un langage détraqué qui défigure la réalité tout en la rendant incontrôlable. L'écriture d'Ionesco rejette ainsi l'essentiel des conventions établies, surtout celles relatives au langage dont l'homme en société use abondamment au point d'en abuser.

¹¹⁵ Domenach Jean-Marie, Le retour du tragique, Paris, Le Seuil, 1967, p. 260.

Ionesco pratique par conséquent un théâtre à paroles trouées qui lui vaut le nom de «*Théâtre de la non communication*». Ce n'est donc pas innocemment que les paroles de Jean et du professeur dans Rhinocéros se répondent en écho pour coïncider, en proclamant la même vérité, alors même qu'elles se disent dans des espaces et des contextes langagiers tout à fait différents. Le sens de leurs paroles est différent mais l'écho qui en résulte est identique.

Dans le théâtre nouveau, la dénaturation du processus langagier participe activement de la remise en crise du tissu communicatif ancien qui établissait la parole théâtrale comme noyau de l'action. Ionesco veut donc par son langage, refuser

*« le langage comme moteur principal de l'action dramatique. Il ne cherche pas à susciter de notre part une réaction intellectuelle ; mais une réaction sensorielle avant tout (...) Il se passe des choses, tour à tour choquantes, drôles, cruelles, absurdes. Ce qui est illogique demeure sans explication, les paradoxes sans solution, mais peu à peu, les tensions ainsi créées font apparaître l'image dramatique d'un monde de cauchemar.»*¹¹⁶

Le théâtre d'Eugène Ionesco veut nous faire admettre l'existence d'un monde - notre monde - aux possibilités

¹¹⁶ Bradby David, op. cit., pp. 116-117.

infinies dans lequel tout peut arriver grâce aux rêves multiples et divers émanant de multiples visions du monde. Ce théâtre onirique est celui d'un espace transfiguré qui échappe, le temps d'une scène, à toutes les pesanteurs, avant de replonger dans l'inertie et dans l'aphasie complète. Son texte Rhinocéros suffira pour montrer la particularité de son théâtre.

L'auteur se focalise tour à tour sur l'unité - le personnage de Bérenger en crise, la transformation inéluctable de Jean - et sur la multiplicité d'une société à unifier car puisqu'elle est gagnée par le désordre et la folie contagieuse. Par cette écriture, le théâtre de Ionesco se donne pour rôle de dénoncer les insuffisances de la société. Mais l'acte fondateur de cette écriture est le traitement tout particulier du langage.

II-1-2-3-1. Le langage d'Ionesco

Pour comprendre le langage de Ionesco, nous nous intéresserons au personnage Bérenger car son langage est révélateur de la quintessence du discours général de l'œuvre.

Rhinocéros est une pièce en trois actes et quatre tableaux qui s'appuient sur une expérience traumatisante à la fois personnelle, individuelle et partagée par les personnages. Le sérieux qui se dégage de la représentation de ce traumatisme induit un comique de plus en plus grotesque se fondant sur la métamorphose. En effet, le

dérèglement du langage, symbolisé par le discours d'un «*logicien professionnel*» au premier acte¹¹⁷, emporte l'adhésion d'un «*vieux sophiste*» dont l'intérêt ne se situe pas au niveau de l'hypothèse qui justifie la comparaison mais s'arrête aux lettres de cette comparaison, au point où, appelant un chat un chat, il institue un comique des plus insolites qui tourne la logique raisonnante en dérision.

Pour le *sophiste* en effet si, comme le prétend Le Logicien, «*tous les chats sont mortels*» et que son chat s'appelle Socrate, il n'y a pas de raison que Socrate étant mortel, Socrate soit un chat ! En clair l'échange entre Le Logicien et le Vieux Monsieur, montre bien que la logique peut être toute aussi absurde que l'absurde peut être logique. Toute hypothèse est toute à la fois un début de raisonnement que le départ d'une absurdité.

C'est pourquoi usant de prémisses fallacieuses au moment même où Le Logicien prétend expliquer le principe des syllogismes, la naïveté et l'égoïsme du vieux Monsieur dénoncent la séduction des intellectuels, idéologues et demi-intellectuels qui étaient dans les années cinquante à la page à qui Ionesco attribuera, dans Notes et Contre-notes¹¹⁸, une grande responsabilité dans la montée du nazisme :

¹¹⁷ Ionesco Eugène, Rhinocéros, Paris, Gallimard, 1959, Acte I, p. 46.

¹¹⁸ Ionesco Eugène, Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, Essai, p. 280.

«ils étaient des rhinocéros. Ils ont, telle que la foule, une mentalité de foule. Ils ne pensent pas, ils récitent des slogans intellectuels».

La pièce met en scène, une petite ville tranquille soudain bouleversée par la métamorphose de ses habitants en rhinocéros. Seul Bérenger, un marginal qui refuse tout conformisme, n'est pas atteint. Au dénouement, il s'interroge sur sa situation : *«ne serait-il pas plus simple de faire comme tout le monde ?»* Cette interrogation ne l'empêche pas de garder ses certitudes : *«un homme qui devient rhinocéros, c'est indiscutablement anormal»*¹¹⁹. C'est alors que son langage, initialement fantaisiste, s'ancre peu à peu dans un fonctionnement cartésien qui annonce la résistance finale à la folie générale. Ainsi accède-t-il au statut de héros, si peu prévisible de l'œuvre, grâce à une technique d'écriture qui allie humour et fantastique avec une conception nouvelle de l'héroïsme.

¹¹⁹ Ionesco Eugène, Rhinocéros, Acte I.p43

II-1-2-3-2. Le fantastique et l'humour

Le fantastique et l'humour s'affirment dans Rhinocéros comme outils de dénonciation d'une réalité où les habitudes ont force de lois. Les êtres qui se métamorphosent en rhinocéros nous rappellent l'angoissant univers Kafkaïen.

Ils figurent ainsi les monstrueuses tensions latentes de l'individu et sa déshumanisation, sous l'influence notamment de la pression collective. En outre, le comique gestuel ou verbal, tourne en dérision des comportements et des valeurs communément partagés par les personnages. Ces êtres utilisent fréquemment des clichés qui illustrent l'aliénation de l'individu par le langage. Celui-ci fournit des réponses toutes faites et épargne à chacun tout choix ou engagement personnel. Cela peut vouloir dire que l'opposition entre Jean et Bérenger, déchiré par des incertitudes et une crise existentielle, tend à rapprocher le premier couple constitué par le Logicien et le Vieux Monsieur, pour au contraire isoler davantage Bérenger dans son "étrangeté". De fait, le Logicien, le Vieux Monsieur et Jean se trouvent prisonniers de leurs discours dogmatiques qui leur donnent des allures finalement ridicules. Cette façon de présenter les paroles et les gestes participe de la dénonciation de la logique discursive : une manière de tourner en dérision 'le bien-penser', le 'penser-logique dans un raisonnement cohérent.

II-1-2-3-2-1. La logique dérisoire

La logique dérisoire structure la représentation théâtrale de Ionesco. Elle se remarque déjà au tout début de la pièce avec le personnage de Jean. Mais elle est surtout mise en évidence par la présence d'un représentant-type, le Logicien et sa doublure (le Vieux Monsieur) avec qui il tient la conversation. La récurrence des termes "syllogisme", et "logique"¹²⁰ éclaire nettement le discours des personnages. En outre, leurs paroles, comme celles de Jean, sont truffées d'articulations logiques, faisant état de leur souci de penser méthodiquement. Il est important de relever également le mode de représentation adopté par Ionesco dans Rhinocéros est la caricature. C'est une représentation délibérément déformée de la réalité, dans une intention satirique ou polémique. Elle procède par des effets de grossissement. Le premier réside dans le ressassement lexical "logique-syllogisme logiquement"¹²¹. En outre, les exemples proposés pour illustrer le syllogisme sont différés par le jeu scénique interrompu par l'échange entre Jean et Bérenger, mais entendus par le spectateur.

En effet, le choix du chat comme un exemple assimilable à toutes les bêtes à quatre pattes est problématique. La logique ne peut opérer si le champ de référence est aussi vaste que le domaine embrassé par tous

¹²⁰ Idem Acte I, p. 43à44.

¹²¹ Idem, p. 42 à 45.

les quadrupèdes. Le Logicien offre donc la perche au Vieux Monsieur qui a raison de prendre Le Logicien au mot en concluant que si le chat a quatre pattes et que Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes alors Isidore et Fricot sont chats. Il va plus loin pour trancher que son chien qui a aussi quatre pattes est certainement un chat.

Cet effet de distorsion se trouve en outre renchéri par le syllogisme final qui rapproche les chats et l'éminent philosophe Socrate... : *«Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est mortel.»*¹²²

On aboutit ici à une ineptie semblable au non-sens énoncé par Le Vieux Monsieur qui, établissant un lien entre un chat et un chien, tente de disqualifier Le Logicien sur sa propre base de raisonnement même s'il se ressaisit promptement en ces termes : *«Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.»*¹²³. Cette dernière réplique traduit l'absurdité de la logique. En alliant ainsi un jugement esthétique à un pur fonctionnement rationnel, l'écriture dramatique d'Ionesco semble remettre en cause de l'emprise de l'idéologie sur tout. Le Vieux Monsieur montre combien le jugement peut être faussé et produire des valeurs erronées chez des êtres crédules qui, ensuite, les propagent à tort et à travers. Cela est valable aussi bien pour l'écriture littéraire que pour la pensée dans ses grands principes idéologiques.

¹²² Idem, p. 46 à 47.

¹²³ Idem, p. 45.

Nous soulignons que l'art de mise en discours chez Ionesco, surtout dans Rhinocéros, est un processus qui allie tragédie, réalisme, fantastique, tableau de l'absurde et de la cruauté pour arriver à une présentation dramatique de la société. En conséquence, cette complexité du discours doit être admise non seulement comme l'expression du malaise social de Bérenger mais aussi comme une véritable problématique du langage dramatique : Ionesco démontre qu'à force de parler sans réfléchir, la parole a perdu son sens, le langage ne remplit plus ses fonctions originelles. C'est une des originalités qui font d'Ionesco un auteur du théâtre de l'absurde dont l'une des caractéristiques est de montrer non seulement des personnages au langage piégé, mais aussi et surtout, de représenter des personnages dont la principale qualité est l'incertitude, le doute. Ainsi dans le Rhinocéros, diverses souffrances morales sont énumérées : le refus de soi « *je ne sais pas si je suis moi* »¹²⁴ la peur de la solitude, d'autrui, et de la vie en général « *"la solitude me pèse. La société aussi", "c'est une chose anormale de vivre"* »¹²⁵. En effet l'existence se réduit à une chose extérieure que l'on peut considérer comme anormale pour son commerce avec la mort qui se veut envahissante et omniprésente. Cette crise de conscience liée à l'étrangeté de la vie explique le refus de soi ou, plus exactement, la crise d'identité qui déchire les personnages, tous, en dehors d'un

¹²⁴ Idem, p. 43.

¹²⁵ Idem, Acte I, p. 45.

Bérenger. Mais il n'y a pas que l'angoisse qui habite Bérenger. L'incertitude aussi bouscule ses habitudes et le laisse souvent songeur.

II-1-2-3-2-2. L'incertitude

Le discours (de Bérenger) est marqué par un doute profond qui le déstabilise. Les hésitations et les remises en cause, font de lui un personnage déséquilibré qui perd ses repères et s'interroge sur sa place et son rôle. Cet état s'exprime par la solitude et l'étouffement qui le précipite dans l'errance faisant de lui un être inconsistant qui cherche néanmoins à s'affirmer. Cette dualité se retrouve par ailleurs dans le retour insistant des formules dubitatives, opposées à des tournures brèves assertives¹²⁶ pour exprimer le mal de vivre dont l'idée, récurrente dans l'œuvre, est suggérée par des locutions verbales du genre « "j'ai du mal à..., j'ai à peine la force de..."¹²⁷, des comparaisons « "comme si... comme si..."¹²⁸. Cet inconfort justifie les douloureuses interrogations de Bérenger face à la complexité parfois absurde de l'existence dont il a confusément conscience. L'incapacité à assumer son propre corps et à affermir sa pensée, provient du sentiment d'étrangeté d'un personnage destiné à subir une vie dont il ne connaît pas la signification. Ainsi l'accumulation de termes comme "être soi", "devenir", "vivre", "morts", "vivants", "existe" traduit clairement, dans la

¹²⁶ Ibidem, Acte I,

¹²⁷ Ibidem, Acte I.

¹²⁸ Ibidem .

même logique, sa perplexité et son désarroi. Ce langage délié de Bérenger dont Jean dit qu'il est atteint de la neurasthénie alcoolique, s'oppose à la diction presque mécanique du futur rhinocéros qui énonçait ses vérités premières et primaires avec une contraction des muscles du visage, un débit saccadé...

Bérenger représente le corps indissoluble. C'est un être qui, grâce à ses tourments et à ses angoisses, réussit à préserver ses cellules humaines. Il représente une sorte de miroir de l'être humain face à ces propres retards.

Témoin du moment d'uniformisation qui, peu à peu prend de l'expansion, Bérenger tentera de saisir le pourquoi et le comment d'un tel conformisme. Il restera toutefois bien enraciné dans sa réalité, pour ne pas être aspiré à son tour par le tourbillon de cette fausse solidarité.

Nous pouvons retenir que Bérenger est un personnage perturbé dont le trouble s'accroît quand il ne trouve comme solution à son mal-vivre que de s'accrocher à l'alcool. Jean Genet est proche de cet univers décrit par Ionesco.

II-1-2-4. Jean Genet

Le théâtre de Genet, est un théâtre avant-gardiste, qui a son cachet spécifique. Sa caractéristique principale est de mettre en mouvement les opprimés, des personnages qui luttent pour qu'advienne leur jour, le jour de la libération qui fera d'eux des êtres entiers, capables de s'affirmer parce

qu'ils se seront guéris de toutes sortes de frustrations incommodes, invalidantes. Genet qui confesse «*Je suis peut-être un noir qui a les couleurs blanches en roses, mais un noir*»¹²⁹, s'identifie aux opprimés, aux spoliés, aux gens de couloirs. Ces pièces sont écrites pour exorciser et transformer ceux qui comme lui vivent mal leurs vies pour ne plus que les délaissés vivent selon le regard des autres.

II-1-2-4-1. La réalité théâtrale chez Genet

La réalité théâtrale de Genet est spécifiquement tournée vers le rite religieux pour son pouvoir incantatoire et de délivrance. Le langage théâtral est par conséquent en rapport avec ce rituel qui fonctionne sur le mode de l'image enfouie et projetée grâce aux ombres suggérées par la scène d'une part et de la complexité du discours en prose poétique d'autre part. Le but de Genet est aussi de montrer, de faire lire entendre l'inaperçu ou ce qui passe inaperçu d'habitude. Ce langage est la version écrite de la scène où les objets divers (-paravent, chaises, costumes-) réalisent une structure scénique en rapport étroit avec l'écriture graphique ; son but étant d'arriver à l'interdépendance des images projetées et de la réalité sentie et/ou vécue. La réalité théâtrale de Genet remet surtout en cause l'emploi des conventions dramatiques à travers une analyse originale et troublante de l'interaction de fantasmes individuels ou collectifs qui reflètent la structure sociale d'ensemble : par leurs discours, les personnages de

¹²⁹ Genet Jean cité par Bradby David, op. cit., p. 253.

Genet réagissent à des pressions d'ordre social psychologique et/ou rituel.

II-1-2-4-2. Le choix des personnages

Les personnages sont noirs et blancs. Ce sont surtout des servantes, des rebelles, des prisonniers. Ces marginaux regroupent tous ceux qui, par leur condition d'existence, par le hasard de leur naissance, de leur formation, ou de leur formation sont Noirs ou Algériens et que la France identifie à un univers donné, figé et étiqueté comme celui des vols, viols et autres catastrophes socioprofessionnelles. Les personnages de Genet n'ont pas voix au chapitre de l'amélioration des conditions d'existence.

Le théâtre de Genet, dans les années 50, est original parce que c'est la première fois qu'un auteur français montre le monde des "extrahumains" dans sa vérité : le noir, l'arabe, la servante, le prisonnier, le délinquant sont obligés d'exister à travers le prisme du regard des blancs colons, de la maîtresse, du geôlier, du passant. Cela leur impose une double identité : celle contrefaite mais agréable aux patrons ou aux colons et celle de soi-même pour être en harmonie avec soi. Ses pièces Le Balcon (1956), Les Nègres (1958), Les Paravents (1961) l'identifient comme le défenseur des marginaux. C'est pour quoi il choisit une écriture sans intrigue agencée.

L'action dramatique chez Genet se résume en une série de rituels initiatiques en vue d'initier le personnage.

L'initiation doit pouvoir l'aider à se purifier comme dans tout projet initiatique efficace. Mais l'initié de Genet n'a pas la prétention de changer le monde ; ce n'est d'ailleurs pas la vocation du théâtre. Il veut au contraire que le mal sur la scène enfle et explose, qu'il montre les hommes nus, les laisse hagards n'ayant de recours qu'en eux-mêmes.

Genet est plus incisif quand, parlant de sa pièce Les Bonnes, il prévient qu'il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Il dit très clairement qu'il existe un syndicat des gens de maison.

En conséquence le choix du personnage chez Genet obéit à un principe dramaturgique qui prend le contre-pied des auteurs naturalistes. Il rejoint ainsi les avant-gardistes (Beckett, Ionesco, Adamov) : La scène est présentée et jouée comme une glorification de l'Image et du Reflet. C'est donc une exaltation et non une simple re-présentation. Jules Verne ne concevait-il pas les réalités sociales et historiques comme l'équivalent des "réalités" imaginaires ? En tous les cas, l'imaginaire de Genet projette des images toutes aussi vraies que la réalité.

Le choix du personnage est donc lié au choix dramatique. Ainsi l'acteur doit montrer qu'il peut jouer autrement et que son jeu peut faire varier le personnage exalté. Dans la mise en spectacle des Nègres par exemple, Archibald avoue qu'il n'est qu'un acteur qui peut redevenir X en ôtant son masque de comédien. Cette technique de

construction du personnage et de l'acteur repose sur le postulat que le reflet de la contradiction entre le monde imaginaire et le monde réel débouche sur l'imbrication entre le réel projeté et le réel vécu. C'est pourquoi dans Les Nègres les acteurs ou les personnages se remettent en mémoire permanemment que la cérémonie représentée n'est qu'une «façade» derrière laquelle se construit et se réalise le procès et le jugement d'un traître.

II-1-2-4-3. La relativité chez Genet

Le théâtre de l'absurde s'est nourri de la notion de relativité comme un principe dramaturgique important. La vérité absolue n'existe plus à cause du décalage contextuel qui fait qu'elle est sans cesse tributaire des circonstances qui la révèlent. Le mode d'écriture et toute l'organisation interne des pièces de Genet montrent bien que la réalité ne peut être présentée ou représentée unilatéralement. C'est ce qui justifie la rupture totale ou partielle dans la projection de la réalité pour faire voir, par les gestes des acteurs qui contredisent souvent les paroles émises, que toute vérité est relative. Cela implique que les valeurs dites fondamentales peuvent et doivent être remises en cause.

La finalité chez Genet est d'arriver, par le procédé du décalage, à mettre en crise où en doute la réalité contextuelle par la remise en cause de l'image projetée. Chez Genet la scène est un endroit qui irréalise. Cette conception est révolutionnaire car un des principes du théâtre est de montrer en imitant, le théâtre étant né du besoin de l'homme à imiter.

Si pour Genet le public, le lecteur ou le lecteur spectateur ne doivent pas considérer une représentation théâtrale comme une imitation, c'est qu'il veut se détourner de la vie pour mieux appréhender la mort qui est l'acte final de la vie et le dernier recours de ses pièces. Il se met ainsi en désaccord avec Artaud qui fait de l'espace théâtral un espace de vie, l'espace de la vie.

Le théâtre de Genet est un théâtre qui s'inscrit dans l'avant-garde et dont la thématique est toute en rupture avec la société de référence. Les contre-sociétés de Genet s'expriment à travers les paroles et les actes du ghetto : le monde de la prison, de la prostitution, des Noirs en France se définit par opposition au monde bien - pensant et qui se veut le modèle du monde.

En rappelant les grands axes du théâtre de Brecht, Beckett, Ionesco, Adamov et Genet, nous voulions en montrer les fondements. L'objectif général ainsi présenté, oriente l'objectif spécifique qui porte essentiellement sur la qualité de cette écriture qui aurait dû influencer Michel Viner dont les deux romans et les trois premières pièces de théâtre ont été publiées dans les années cinquante. L'étude circonstanciée de l'écriture vinaverienne nous amenant à nous référer à cette écriture des années cinquante, il était judicieux de la rappeler pour que la lecture globale de la thèse s'inscrive dans une dynamique cohérente. C'est d'ailleurs cette même logique qui motive la présentation du théâtre des années mille neuf cent soixante dix, notamment

celui de Jean-Claude Grumberg et de Michel Deutsch qui se situent dans le sillage du théâtre du quotidien quand Vinaver¹³⁰ se positionne comme un dramaturge ancré dans le quotidien.

Notre objectif final était surtout de montrer que le théâtre français de mille neuf cent cinquante à nos jours est plus marqué par des ruptures importantes, toutes aussi originales les unes que les autres :

«des écrivains fort originaux et différent de style autant plus que l'esprit. Ils sont seulement en commun le fait d'appartenir à (...) époque, à un état de société, de l'art et de la pensée (défini) comme un esprit de protestation une insurrection contre tous les conformismes»¹³¹

II-2. LES ANNEES 70 : LE THEATRE DU QUOTIDIEN

Les conséquences de mai 1968 se sont étendues dans les années. Le texte de théâtre est devenu, depuis ces événements majeurs, l'horizon commun d'écrivains tantôt en positions d'auteurs de théâtre, tantôt de théoriciens de leurs propres productions.

¹³⁰ Ces deux romans sont L'objecteur et Lataume. Nous en parlons longuement au chapitre trois. Les trois pièces sont Les Coréens (1956), Les Huissiers (1958) et Iphigénie Hôtel (1960).

¹³¹ Lioume Michel, Lire le théâtre moderne de Claudel à Inesco, Paris, Nathan/Vuef, 2002, p92

Au théâtre, en effet, *«le monde des créateurs ne ressort pas indemne de Mai 68»*¹³² soutiennent à juste titre Pascal Goetschel et Emmanuel Loyer pour montrer comment le brouillement des journées de Mai 68 qui emportèrent Jean-Louis Barrault¹³³, ont marqué le théâtre qui suit avec la multiplication de nouvelles écritures promouvant un théâtre différent dans sa qualité artistique et littéraire : déconstruction du récit, prolongement des actions hors du champ de vision, intégration du spectateur dans le spectacle. Ce théâtre au quotidien prend le contre-pied des avant-gardistes considérés comme des dramaturges du «rien». Le quotidien autrefois considéré comme tel et relégué en conséquence à une place d'ornement, prend son espace et l'investit. Le but de ce théâtre est pour Patrice Pavis :

*« de montrer la vie quotidienne et banale des couches défavorisées (pour combler la brèche entre la grande histoire et l'histoire mesquine mais insistante et obsédante des petites gens sans voix au chapitre) »*¹³⁴

Mais l'élément fondamental caractéristique du théâtre du quotidien est la projection d'images syncopées, relayées par des fragments de discours auxquels le lecteur-spectateur

¹³² Goetschel Pascale et Loyer Emmanuel, Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e s., Paris A. Colin, 1994, p. 143.

¹³³ Barrault Jean-Louis perdit sa place de directeur du Théâtre de France à l'ODEON.

¹³⁴ Pavis Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p. 280.

a la possibilité de conférer une orientation, un itinéraire autant que l'auteur ou le metteur en scène. C'est pour saisir cette expression dramaturgique¹³⁵ particulière que nous interrogeons Jean-Claude Grumberg et Michel Deutsch.

II-2-1. GRUMBERG (JEAN-CLAUDE)

Son écriture se situe entre le théâtre de l'absurde et le théâtre épique auxquels il a pu résister. On le dit influencé «lourdement par le Nouveau Théâtre»¹³⁶. Mais ce n'est qu'une illusion dans la mesure où les images projetées par Grumberg tendent à arracher au lecteur-spectateur son voile d'angoisse pour l'introduire cruellement au cœur de ses (propres) désirs les plus enfouis. Son souci n'est donc point de présenter la réalité tel qu'elle est mais telle qu'elle est intériorisée et révélée. Que fait-on quand son père, juif déporté ne revint jamais ? Tous les êtres dit normaux auront tendance à garder ce souvenir gravé pour l'appeler à la conscience. C'est ainsi que dans sa pièce *Amorphe D'Ottenburg*, son premier véritable succès commercial, il représente le nazisme dans ses formes abstraites et concrètes. Abstraitement, le nazisme est visible dans les déportations massives, dans l'occupation, dans l'horreur bestiale. Mais comme la peur et l'épouvante qu'elle sème, cette monstruosité investit tout et devient pesante par sa

¹³⁵ Grumberg Jean-Claude, Manet Eduardo , Michel Georges , Kalisky, Deutsch et Wenzel pratiquent tous un théâtre faisant lire une réalité discontinue faite de souvenirs douloureux et traumatisants. Grumberg et Deutsch sont les plus représentatifs de cette tendance.

¹³⁶ Bradby David, op cit, p. 334.

présence obscure, par son omniprésence comme ses tentacules : le commerce et la finance ; en somme le profit, la cupidité. Grumberg a réussi à faire voir que le nazisme repose sur la distorsion systématique de la vérité par l'égoïsme sordide des personnages mais aussi et surtout par la perfidie de certains personnages comme le Bossu.

Grumberg s'est montré original en réussissant à montrer, à travers le thème du nazisme, un des traits de l'homme au quotidien. Il ne montre pas le nazisme sous des jours nouveaux. Il représente simplement l'homme au quotidien et le pouvoir de l'argent sur lui. C'est ce qui justifie que le bossu sauve sa peau en communiquant aux vainqueurs ses livres de comptes parfaitement tenus.

Tout compte fait, c'est avec sa pièce L'Atelier que le quotidien est plus spectaculaire et proche de sa vie. En effet sa mère, pour subvenir aux besoins de la maisonnée après que son père a été déporté par les nazis, se fit couturière. Grumberg fut apprenti-tailleur puis acteur, avant d'écrire pour le théâtre dont l'une des caractéristiques majeures est le jeu, la scène. Il regarda donc sa mère et sa famille vivre au quotidien. Dans l'Atelier, il «*dépeint la vie d'un petit atelier de confection. L'action tout entière se déroule dans cet atelier*»¹³⁷.

¹³⁷ Idem, p. 340.

Ainsi les gestes du couturier constituent l'essentiel du langage scénique. Les mécanismes de structuration scénique sont montés de telle sorte que quand Léon le patron crie, les femmes ne se révoltent pas car elles ne devaient pas oublier que leur survie était en jeu. Au quotidien le travail est ce qu'il y a de vraiment important et au théâtre, le travail devient tout aussi vital. Pour les juifs de la pièce L'Atelier, le travail en atelier est une tâche collective qui leur permet d'échapper à la solitude angoissée de ceux qui vivent avec le souvenir de l'holocauste.

Dans le théâtre du quotidien en général les personnages sont des gens ordinaires qui apparaissent dans des situations banales pour exprimer leur vie dans sa simplicité journalière, sans aucune prétention philosophique. Deutsch est un dramaturge du quotidien original qu'il faut aussi savoir représenter.

II-2-2. MICHEL DEUTSCH

Les pièces de Michel Deutsch font lire et entendre des personnages construits et/ou déconstruits par les diverses institutions publiques qui gèrent leur monde et leur existence. Nous sommes souvent façonnés par ces institutions étatiques, religieuses familiales ou autres et le souci de Deutsch c'est justement de montrer que le personnage est la somme ou le produit de ses actions et de ses paroles certes mais il est aussi le récitant de valeurs qui le fortifient et déterminent son être. Ainsi, pour David Bradby :

«Deutsch réduit le champ de sa quête, préférant s'attarder sur des moments très ponctuels ; ses personnages sont le résultat d'un collage réalisé à partir des attitudes différentes des nombreuses personnes qu'ils ont rencontrées au cours de leur existence»¹³⁸.

Mais pour bien coller à la réalité, la plupart des personnages de Deutsch émane du peuple (souvent des ouvriers agricoles ou urbains). C'est ainsi qu'il introduit les slogans publicitaires, les discours délayés des employés des bureaux avec leurs dialogues ronflants et répétitifs. Deutsch, en plus, fragmente l'action dramatique pour donner l'impression de montage où les histoires décousues empêchent les explications simplistes et linéaires. C'est par le moyen des expressions familières déconstruites qu'il réussit à complexifier l'action de ses pièces. L'exemple de La Bonne Vie est significatif de son désir d'obliger le lecteur-spectateur à chercher les explications du texte lu ou représenté en dehors du monde fictif. Deutsch réalise cet exploit en jetant le doute sur les expressions familières de la vie quotidienne. Deutsch organise aussi sa fiction autour d'objets significatifs dont le juste décodage permet d'élargir les horizons de lisibilité. Ainsi la valeur essentielle de la fable chez lui est comprise par Jean-Pierre Sarrazac comme,

¹³⁸ Idem p. 350.

«l'expression de l'expérience quotidienne.»¹³⁹ Cette expérience quotidienne constitue aussi la trame de Skinner qui met en scène des marins, des hommes et des femmes s'activant dans un port avec une ouverture sur l'Europe située de «l'autre côté d'un étroit bras de mer»¹⁴⁰.

En effet, Skinner et Rachid sont candidats à l'exil. En attendant leur tour qui ne viendra peut-être jamais, ils bavardent sur un ensemble de sujets : «on ne fait que parler»¹⁴¹ reconnaît Skinner à la fin de ce qui peut être considéré comme l'acte I. Quand à la fin, c'est-à-dire à l'acte XIV, la vieille soutient que «de toute façon le camion ne viendra pas» (Skinner, Acte XIV, p 73), elle résume la pièce et le parcours de Skinner : «Tu veux que le Passeur te fasse traverser le détroit, t'est interdit, Skinner»¹⁴².

Deutsch met ainsi en scène ce personnage, qui répond au nom de Skinner en le privant de son passé et du futur. Ce personnage vit son présent dans la confusion d'un projet tout aussi incertain que l'itinéraire du parcours hésitant de ces milliers de candidats volontaires à l'exil européen. C'est au quotidien que nous assistons à cette pratique qui se répète et s'étend.

Il serait intéressant de voir comment Michel Vinaver entre dans ces contextes divers qui s'étendent de 1950 à

¹³⁹ Sarrazac Jean-Pierre cité par Bradby David, op. cit, p. 353.

¹⁴⁰ Deutsch Michel, *Skinner*, Paris, L'Arche, 2001, p. 9.

¹⁴¹ Idem, p. 16.

¹⁴² Idem (voir Post face.)

nos jours, en écrivant des pièces qui continuent la réflexion ainsi amorcée et sur la société au quotidien et sur les techniques dont dispose le théâtre français pour la mise en spectacle et en images du quotidien.

CHAPITRE III : MICHEL VINAVER, UNE DRAMATURGIE NOVATRICE

Michel Vinaver est considéré par David Bradby comme «*le plus grand dramaturge des années 70*»¹⁴³. Mais à notre sens, il transcende les années 70. Son écriture et sa longévité dramaturgique font qu'il résiste au temps pour être de tous les temps. En effet, cet auteur fécond, auteur, metteur en scène occasionnel et théoricien, est encore en scène : depuis qu'il a saisi la scène dans les années 50, il n'a plus jamais renoncé au spectacle. Mais c'est par le roman que l'amorce s'est opérée, avec des dispositions précises qui le contraignent à très vite abandonner l'aventure romanesque.

III-1. PRESENTATION GENERALE DE L'OEUVRE

III-1-1. LE COMMENCEMENT

Michel Vinaver a publié deux romans au début de sa carrière littéraire: Lataume et L'Objecteur¹⁴⁴, tous écrits sous le modèle dialogique. Le second est un roman autobiographique, du moins d'une tranche de sa vie : celle de l'année 1944-1945, année au cours de laquelle il se porta volontaire pour faire son service militaire en France afin de contribuer à libérer la France et l'Europe du nazisme. Le héros de l'objecteur, une jeune recrue est mise en prison

¹⁴³ Bradby David, op. cit., p. 356.

¹⁴⁴ Vinaver Michel, Lataume, Paris, Gallimard, 1950, 315p, roman dédié à son père. et L'Objecteur, Paris, Gallimard, 1951, 362p, dédié à sa mère.

pour refus d'obéissance comme Vinaver refusa de se lever sans trop savoir pourquoi lors des exercices rudimentaires de maniement d'armes, lorsqu'il fut recruté dans l'armée française. Nous lisons dans ce roman très exactement ceci :

*«- Barboux : - Ne restez pas debout, mon Dieu. Quand il est possible de s'asseoir, il faut s'asseoir. C'est d'ailleurs, d'après ce que m'a dit Le-corre, ce que vous avez fait dans la cour de votre caserne oui ?»
(L'objecteur, deuxième partie, p275)*

Toute la diégèse de L'Objecteur se construit autour de ce refus, de la désertion qui s'ensuit et des péripéties qui alimentent le parcours de Julien Bême devenu entre temps René Seignet pour échapper en vain aux diverses forces de l'ordre mobilisées pour le ramener au camp :

«La première fois que j'ai eu affaire avec Bême, mon général, c'était une semaine exactement après son incorporation, il m'a été amené, dans mon bureau, par le sergent-chef Cossade qui m'a fait le récit suivant : Toutes les nouvelles recrues avaient été rassemblées dans la cour et des fusils leur avaient été distribués. Le sergent chef avait commencé à leur apprendre l'école du soldat avec armes. Au bout d'une demi-heure d'exercice, ce soldat était sorti des rangs, avait posé son fusil par terre et s'était lui-même assis par terre à côté du fusil. Le sergent-chef par trois fois lui avait intimé l'ordre de se lever. Le soldat était resté assis et

n'avait rien répondu. Le sergent-chef l'avait soulevé par les épaules et l'avait conduit à mon bureau.»
(L'objecteur, première partie, p48)

Au-delà de cette trame simple, la composition romanesque de Michel Vinaver épouse la structure disloquée du nouveau roman et arrive à restituer le parcours de Julien Bême, l'objecteur, en introduisant ingénieusement dans le récit des pans entiers de dialogues qui donnent à ce texte l'allure d'une pièce de théâtre. En effet, une violente et incessante envie s'empare souvent de Julien, de Josseline, de Le Peletier ou de Pellisson, amis de Julien, de mimer leurs évasions respectives : Julien, Le Peletier, Polisson sont des recrues insoumises volontaires (Le Peletier et Pellisson) ou involontaires (Julien) et Josseline vendeuse dans un magasin qui, sans trop savoir pourquoi, se laisse entraîner par Julien dont Barboux ami de Monsieur Lecorre, l'ancien professeur d'Histoire et Géographie de Julien et Lecorre expliquent la personnalité, fort éloquemment :

«Lecorre.- un objecteur. cette révolte ? C'est une réaction dont l'effet est uniquement subjectif. (...) causée par une impuissance, elle est impuissante dans tous ses effets, sauf à justifier son auteur et à ses propres yeux ... Tandis que ton petit garçon ... il ne se révoltait pas... Il objectait. L'objection implique l'intervention de quelque chose qui déborde.

Barboux .- *Je rends grâce au Saint-Esprit ... d'avoir fait de moi ni un historien, ni un philosophe mais un simple biologiste ... pour un simple biologiste, l'individu se manifeste par le jeu bon ou mauvais, de ses fonctions. La fonction la plus complexe, celle qui différencie le plus nettement l'homme des autres organismes, c'est la connaissance.*

Lecorre.- *Je ne veux pas m'halluciner et que par conséquent je ne vois pas le bien...*

Barboux.- *Cette prise de connaissance n'a rien à voir avec une prise de conscience. Le petit élève ne savait pourquoi il objectait mais cela ne diminuait en rien la réalité de son objection... objecter c'est négativement s'engager ... L'engagement négatif se fait lorsque ce que la situation exige se trouve en contradiction avec ce qu'exige l'ensemble de l'individu. L'organisme en objectant, s'affirme irréductible.» (L'objecteur, première partie, pp66-69)*

C'est de cette façon, sous la forme d'un dialogue, que le lecteur découvre l'itinéraire singulier de Julien alias René Seignet. Mais comme si le besoin de confronter les points de vue était plus vif que celui de raconter simplement, Michel Vinaver met Julien Bême dans la situation du metteur en scène quand il lui donne la possibilité de dire sa propre histoire.

«Julien.- *Josseline et moi, on va vous montrer comment ça s'est passé... Lève-toi, Josseline. Mets-toi derrière la table, là. Vous M. Lecorre, Levez-vous. Vous serez Mme Choyat. Vous ferez semblant de faire un paquet. Josseline, prends ces couverts : ça sera les stylos. Moi j'entre. Vous êtes Mme Choyat, vous dites : vous avez un porte-bagages pour l'amarrer ?*

- *Vous avez un porte-bagages pour l'amarrer ? dit Lecorre.*
- *Oui dit Julien*
- *Je ne suis pas Mme Choyat, dit Lecorre entre deux hoquets. Ne vous donnez pas la peine.*

Asseyons-nous de nouveau. Mangeons.»
(L'objecteur, deuxième partie, pp338-339)

Les deux parties constitutives de L'Objecteur peuvent être considérées comme une représentation en quarante huit heures, de l'histoire de L'objecteur qui s'évade le mardi (première partie) et termine sa course le mercredi (seconde partie) puisqu'

«il est devenu impossible pour un individu vu les techniques de surveillance et de répression dont dispose à l'heure actuelle l'autorité sociale, de s'insubordonner et de s'en tirer (...) une insubordination la met dans un état de frénésie et

elle réagit avec la promptitude de l'éclair».
(L'objecteur, deuxième partie, p345)

Michel Vinaver met donc en scène dans son roman ; et, à l'image de L'Objecteur, Lataume est construit entièrement en dialogues. En effet pour raconter, qui, mieux que les protagonistes, peut rendre compte de l'objectivité de leur vécu ? Lataume et Lie, sa fiancée, se sont laissés incidemment entraîner dans une mésaventure avec Fuller, un noir aux multiples rôles : Il est tantôt fabricant, démarcheur et vendeur de brosses à tout faire, tantôt inspecteur de police, médecin, kidnappeur ou violeur... Et le texte entier se réalise grâce aux échanges verbaux entre Chik Spier (Lataume), Julie Hotte (Lie), Fuller, La belle-sœur de Fuller, une veuve de guerre rousse, Hortense Spier qui ne reconnaît jamais son fils Chik et Louis Méripée complice en doublure de Lataume. Ce roman de trente cinq (35) chapitres appelés "Heures" est la succession des jours et des heures.

La première section de cet enchaînement se situe le mardi, de treize heures à dix neuf heures, la deuxième est à cheval entre le même mardi et le mercredi suivant (mardi de vingt heures à mercredi cinq heures du matin). La troisième étape de l'itinéraire se situe le mercredi entre dix-sept heures et dix huit heures et la cinquième section part de ce même mercredi (dix sept heures) à jeudi (onze heures). C'est sur ce modèle des tranches de scènes que se construisent les dialogues jusqu'à la trente cinquième et dernière étape, le lundi de dix heures à dix heures trente minutes. Le lecteur

note surtout que ce besoin de dialogue répond à un besoin vital : Exister ; au point où, même quand un personnage est réduit à être seul, il monologue et se raconte, ce d'autant plus que les dialogues ici n'ont qu'un seul objet : passer le temps pour montrer que l'on existe. Le personnage éponyme l'exprime très clairement :

«Lataume.- Je n'aime pas les événements, je ne veux pas d'événement ... foutre le camp loin de tous ces salauds qui compliquent tout. «Lataume, Employé de bureau en chômage, succombe aux appas de la belle-sœur de Fuller». Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas un projet, ça. Il faut un projet... Foutre le camp, je considère ça comme un projet, moi. Oui. Le bonheur, c'est loin de Lie, loin de Fuller, loin de Moumou et de Hortense Spier, loin de tous, clique des vivants, clique des morts, loin, loin, loin, loin de Méripée affreux, de la mère de Méripée, la veuve... loin de moi.» (Lataume, pp55-66)

Le lecteur réalise tout le sens des monologues vinaveriens quand il entend la voix de la veuve debout face au mur, dans un pyjama de soie violette, jouant à la balle et se parlant à haute voix :

«- Et j'envoie. Et je rattrape. Et j'éclate de rire. Ha ha ha. Il faut bon, tous les matins, se raconter sa vie, le silence, c'est anti-hygiénique, n'est-ce pas ? Le silence procréé la solitude, la solitude procréé l'ennui, l'ennui

procrée la rêverie, la rêverie la mélancolie, la mélancolie... » (Lataume, p85)

Ces propos sont relayés par d'autres, puisque aussitôt elle s'empresse d'ajouter :

«il faut rire, ha ha et toujours avoir quelque chose à faire, sans quoi... quelque chose d'amusant à faire.»
 Le disant elle pense plus spécialement à *«organiser des jeux, des drames, des mystères, des farces, des comédies, des mélodrames, des tragi-comédies, y mêler des gens d'un peu partout, toute sorte de gens, des gros, des maigres» (Lataume, p85)*

Lataume se construit donc selon des étapes qui égrènent les sept jours, (de la semaine), en partant d'un mardi à treize heures pour s'arrêter un lundi à dix heures trente minutes sans que ni le lecteur ni les autres personnages sachent si le mariage entre Lie et Chik se concrétisera car Lataume qui a préféré répondre, avant de se présenter à son mariage, à un rendez-vous d'embauche comme correcteur d'épreuves dans un journal Parisien, se préoccupe moins de ses amis et de la fiancée déjà présents et attendant "dans le hall principal" avec pour seul repère, la conviction qu'*«il ne va pas tarder »(Lataume, p315)*

III-1-2. L'OBJET DES PERSONNAGES

Si l'on devait traduire, sur la base d'un schéma actantiel, l'objet visé par la quête des personnages majeurs

des deux romans, la conclusion serait fatalement le manque d'objet pour le sujet vinaverien. Lataume est un personnage décentré par les événements. Lie parlant de son fiancé Chick révèle :

«Pauvre Chik ! Depuis que Lie le connaissait, elle l'avait vu s'évertuer à bien s'asseoir. Et c'est toujours en vain parce qu'il était maladroit et que sa maladresse provoquait une avalanche de gestes et de bruits malencontreux ; parce que le moindre remous le décalait (...) Il ne désespérait pas. Il réfléchissait. Et puis, il recommençait.» (Lataume, p80)

Il va alors, ce personnage, détester les événements qui risqueraient de le charrier lui qui ne peut s'agripper à un siège, pour s'arc-bouter au quotidien. Pour lui *«L'emprise du politique sur les petites choses devient quelque chose de fou»* (Lataume, p214). Comme un ermite qui n'a pas besoin de grand chose pour vivre, Chik soutient que :

« la première sagesse n'est pas de connaître amplement les matières obscures subtiles et d'un usage éloigné, mais ce qui est devant nous dans la vie journalière ... le reste est fumée »

La capacité de dire, de nommer les choses simples l'amène à apprécier le miraculeux don de la parole. Ainsi lisant Le Paradis Perdu de Milton, traduction nouvelle par Monsieur de Chateaubriand, tome deuxième, découvre

fortuitement dans un abri abandonné, après avoir pris soin de jeter au feu qui le réchauffe les huit volumes d'une Histoire de l'Eglise, Lataume se laissa guider par les mots suivants :

« Je tournai les yeux étonnés et contemplai quelque temps le firmament spacieux (...) je bondis ... autour de moi, j'aperçus une colline, une vallée ... tout souriait ... Je me parcours alors moi-même et membre à membre, j'examine et quelquefois je marche et quelquefois je cours mais j'étais où j'étais ; par quelle cause j'étais, je ne le savais pas. J'essayai de parler et sur-le-champ je parlai ; ma langue obéit et put nommer promptement tout ce que je voyais». (Lataume, pp302-303)

Lataume posera le livre et s'endormira satisfait de ce beau bouquin.

A la fin de ce roman, le lecteur ne sait exactement si Lataume sort ou non du chômage, s'il épouse finalement Lie. Il ne sait pas non plus ce qu'il est advenu d'Alexandra, de ses laitues et de Jean-François Fuller, le nègre de nationalité française, aux caractéristiques physiques des peuples africains. Ce manque d'objet pour les sujets agissants du roman est aussi lisible dans L'Objecteur. En effet les deux parties de ce roman n'zassa¹⁴⁵ laissent voir des personnages qui se préoccupent moins de la portée de leurs actions en tant que sujets en quête.

¹⁴⁵ N'zassa tenue africaine - ivoirienne - qui traduit le mélange des genres.

Prenons deux exemples pour illustrer cette évidence. Barboux, professeur de biologie à la retraite (ami de M. Lecorre, professeur d'Histoire et Géographie et protecteur de Julien Bême son ancien élève, déserteur) est saisi par Lecorre pour établir un nouvel état civil à Julien. M. Barboux s'exécute mais il reconnaît que son geste de sauvetage est voué à l'échec :

«Barboux.- *Il est impossible, mademoiselle Edmonde, pour un individu de s'insubordonner et de s'en tirer avec sa peau*

Edmonde : - *Alors ces cartes d'identité, ça ne servira à rien ?*»(L'objecteur, deuxième, p345)

Julien Bême s'insubordonne sans objet et c'est tout à fait par hasard qu'il rencontre et enlève Josseline. C'est aussi fortuitement qu'il tombe sur le cortège funéraire de son défunt père. Tout se fait chez ce personnage pivot comme par hasard. Barboux résume bien la vacuité des gestes de Julien Bême :

«Il y a tout à parier que si M. Seignet était entré dans la papeterie un jour comme les autres pour acheter du buvard et sans être insubordonné ni déserteur ni attifé du complet de Lecorre, il n'aurait pas même remarqué la demoiselle employée (Josseline) »(L'objecteur,p346)

Ce hasard des circonstances qui détermine les actions des personnages (Julien, Lecorre, Barboux, Josseline ...) est

l'itinéraire du destin qui infléchit les décisions de Lataume. Lisons et mesurons la similitude des deux démarches, celle de Julien Bême (L'Objecteur) et de Lataume (Lataume). Ici le personnage Lataume monologue :

«Lataume.- si j'avais versé de l'eau dans la bouilloire avant de l'allumer ? Tu ne serais pas allé du côté de chez Weiller pour réparer la bouilloire Si je n'étais pas allé du côté de chez Weiller ? Tu n'aurais pas pris le métro à Saint-Paul ? Si je n'avais pas pris le métro à Saint-Paul ? Tu n'aurais jamais rencontré la jeune fille qui t'attend sur le quai de la Madeleine. ? Et si je n'avais pas eu la bouilloire avec moi à Saint-Paul dans le métro ? C'est grâce à la bouilloire c'est la faute à la bouilloire !Détestable engin ! Détestable destin !»
(Lataume, pp157-158)

Le roman vinavérien peut être classé dans la catégorie du "nouveau roman" par sa structure et par la construction de ses personnages : Romans sans objet puisque les personnages se préoccupent de leur quotidien, de la simplicité de leurs gestes, de leurs actions. Ils sont mus par le désir de tenir la conversation et Elisa méripée, avant son suicide estime qu'ils *«s'amuse*nt comme des petits enfants ; ils font les choses sans y penser»(Lataume, p206). Le roman vinavérien, certainement moins commode pour son talent d'écrivain, le rapproche du théâtre.

III-2. L'INTERET POUR LE THEATRE

La passion pour l'écriture de pièces de théâtre étreint Michel Vinaver officiellement depuis la rédaction de sa première pièce : Les Coréens¹⁴⁶. Cela fait plus de 50 ans qu'il nourrit la scène française de ses multiples dons de dramaturge affranchi de tous les "ismes" aliénants. Ses pièces de théâtre sont presque toutes accompagnées de nombreux travaux critiques que l'observateur averti aura l'honnêteté de reconnaître comme une véritable poétique des textes dramatiques vinavériens. Notre thèse s'inscrit justement dans une dynamique intellectuelle qui dépasse, rejoint, confirme ou étend les travaux critiques (sur Vinaver) *«dont une part importante est auto-réflexive et constitue sa propre poétique théâtrale»*¹⁴⁷.

L'intérêt pour le théâtre, après l'aventure du récit romancé, est grand. C'est une véritable boulimie dramaturgique qui s'exprime par la production de *«quinze pièces de théâtre et de nombreux travaux critiques»*¹⁴⁸. Le plaisir d'écrire au théâtre réside chez Vinaver dans la possibilité qu'offre cet art paradoxal, écrit, parlé et lu, de jouer avec le présent. En effet Vinaver avoue qu'il lui est difficile de raconter une histoire. Au théâtre, l'important n'est pas de

¹⁴⁶ Michel Vinaver, Les Coréens, 1955, mise en scène de Roger Planchon sous le titre "Aujourd'hui les coréens", Théâtre de la Comédie, Lyon 24/10/56.

¹⁴⁷ Lallias Jean-Claude, "L'entreprise Vinaver" in Théâtre Aujourd'hui n°8, CNDP, mai 2000, p. 3.

¹⁴⁸ Idem, p3

raconter, de narrer mais de faire voir des actions en présentant des personnages agissants.

Dans les deux romans, nous avons bien montré qu'aucune histoire n'a été dite et que les personnages centraux n'ont de réalité que par la fréquence de leur présence dans le jeu de la diégèse. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il abandonne le roman. Car il apparaît de façon nette que lorsque Vinaver écrit au théâtre, ce ne sont pas les événements majeurs qui le motivent. Il s'intéresse plutôt au montage des événements, au comment où l'événement arrive à être un événement qui n'est pas passé inaperçu. Or Dieu seul sait qu'un événement est le produit d'une multitude de faits qui, mis en scène opportunément, créent le sens.

L'écriture théâtrale donne la possibilité à Michel Vinaver de réaliser son désir de rassembleur de matériaux épars qui finissent par signifier une fois mis en leur structuration. Cette démarche de «conjointures» consolide les jointures flexibles une fois que celles-ci sont organisées, articulées en livre : La pièce théâtrale est pour Vinaver une articulation homogénéisée de pièces "détachées" dont l'intelligente combinaison produit le sens. Vinaver entend pratiquer un théâtre qui privilégie moins le regard que l'écoute.

III-2-1. LA REVELATION POUR LE THEATRE

Il est indéniable que Michel Vinaver est investi par la scène. Paul Thisse témoigne :

*« C'est l'expérience d'UBU à Annecy en 1955 qui fait bifurquer Vinaver, alors jeune romancier, vers le théâtre. Vinaver, cette année-là, fait partie de l'équipe. »*¹⁴⁹

Cette équipe était composée d'Albert Béguin, Albert Camus, Jean Daste, Jean Vilar, Claude Roy, Roland Barthes et ils devaient répondre à un questionnaire pour la mise en scène du d'Ubu Roi d'Alfred Jarry. La réaction de Vinaver, sentie comme l'une des plus originales, a pu se traduire par Les coréens, sa première pièce. Cette révélation pour le théâtre s'est accompagnée d'un besoin profond d'originalité au point où Les Coréens suggèrent des commentaires aussi différents que contradictoires : pour certains critiques, la première pièce de Michel Vinaver est engagée dans la guerre froide ; pour d'autres, elle n'est pas marquée par l'idéologie qui classe et "appauvrit" forcément l'œuvre d'art.

C'est pour rendre compte de ce départ définitif et édifiant pour le théâtre à partir d'Annecy que Vinaver témoigne : *«A Annecy s'est produit l'événement qui m'a fait*

¹⁴⁹ Thisse Paul in Ecrits sur le théâtre, Textes réunis et présentés par Michelle Henry, Paris, L'Arche, 1998, p. 134., p 28

*bifurquer de la production de romans à celle de pièces de Théâtre».*¹⁵⁰

Cette plongée dans le théâtre relève aussi de la nature du spectacle théâtral. Art vivant, le théâtre cultive le présent, ce que Vinaver appelle le quotidien. Un quotidien qualifié de :

*«quotidien non réduit. Le quotidien pluriel, centré, non encore socialisé, psychologisé, idéologisé. Le quotidien de l'incident»*¹⁵¹. En dehors du traitement du banal, Vinaver s'intéresse aussi aux échanges et c'est une motivation supplémentaire nécessaire à la saisie de ce présent mouvant et imprévisible. Mais ces échanges, Vinaver les représente désaccordés, troués d'une réplique à l'autre car le terrain de la conversation au quotidien est piégé par la contingence qui consacre le destin, le sort des personnages dont l'itinéraire est ballotté par des courants divers prévus et/ou non prévus. Le quotidien se trouve pour ainsi dire dans le répétitif, la platitude, l'éphémère du dit et du vécu traduits en termes de ripostes-défenses-esquives. Le quotidien de Vinaver est tout à la fois la conversation familière que celle de l'entreprise au point où l'exercice de la parole comme faisant partie intégrante du travail, constitue un renouvellement scriptural majeur dans le théâtre français contemporain.

¹⁵⁰ Michel Vinaver, Ecrits sur le théâtre, op cit, p134

¹⁵¹ Idem, p. 134.

III-2-2. UNE THEMATIQUE INNOVANTE

Une frange importante de la critique savante souligne les formes novatrices des pièces de Michel Vinaver en occultant le plus souvent la pertinence du thème du travail, sa récurrence également. Or la forme chez Vinaver est toute aussi originale que sa thématique ; dans la mesure où il parvient à dresser le travail comme thème majeur dans le bruissement des paroles décalées et morcelées dans une écriture discontinue. La parole, cela est définitivement établi, est la matière première du théâtre. Mais la scène et l'écriture vinavériennes articulent cette parole au travail parce qu'il est temps que l'on "cause" du travail, devenu l'objet fondamental de nos fantasmes et de notre quotidien. Comprenons-nous bien : Que la vie professionnelle de Vinaver toute entière vouée à la prospérité de la multinationale Gillette en France, ait pu alimenter abondamment son écriture théâtrale est un pas que l'on peut franchir allègrement. Toutefois, pour nous, cette écriture explore avantageusement un champ jusque-là négligé par les auteurs dramatiques, puisque pour Vinaver :

«le champ originel du théâtre (qui va de l'antiquité à Marivaux ou à Musset) est celui de la cité ou de l'Etat ... Aujourd'hui ce champ est délabré ... Le champ le plus stable, dès lors, est celui du travail.»¹⁵²

¹⁵² Cf. Michel Vinaver in L'Express du 10 au 16 Janvier 1999, p. 22.

Il s'agit du travail pluriel qui prend en compte aussi bien l'armée, les voyages d'affaires, l'entreprise familiale que la multinationale et intègre, les vacances, les retraites comme pratiques intégrales nécessaires à la régulation de l'activité et de sa vitalité.

Une autre particularité de Michel Vinaver est qu'il a l'éclairante finesse de mêler ce thème à la banalité du quotidien dans un réalisme différent du schéma d'un Armand Salacrou. Il refuse, Vinaver, le récit construit et homogénéisé par une fable parfaitement agencée. C'est de cette façon qu'il réussit à proposer une interprétation vigoureuse du "monde du travail", disons plus précisément à suggérer une lecture de la dialectique du travail. Ce Vinaver qui bénéficie de l'appui d'Albert Camus et de Roland Barthes a su se préserver de toute influence directe. De Brecht et des avant-gardistes, il retient la discontinuité, mais l'accentue tout en s'opposant aux conclusions moralisatrices. Il rejette en outre le didactisme brechtien ou tout autre schéma didactique et se méfie de l'unité organique aristotélicien.

Par le thème novateur du travail, Michel Vinaver veut "s'engager" dans la manifestation des relations interhumaines, plus précisément de la manière dont les liens se nouent et se dénouent. Car depuis¹⁵³ que l'idée du travail est articulée à la

¹⁵³ "Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'idée de bonheur commence à être associée au travail, alors même que le travail commence aussi à être associée à l'idée de richesse", in Christian Baudelot et Michel Gollac, Travailler pour être heureux Fayard, 2003, p. 19,.

notion de bonheur, les humains ont transféré résolument leurs désirs, leurs rêves les plus enfouis dans les fruits du travail au point où le lieu du travail développe tout un univers mental où s'expriment les frustrations, les tensions, les passions de toute sorte.

Pour Jean-Claude Lallias, l'œuvre théâtrale de Michel Vinaver est en résonance avec l'économique :

*« Elle fait entendre l'homo œconomicus contemporain perdu dans un flux inepte de paroles qui le traversent et le conditionnent. »*¹⁵⁴

Il ajoute avec justesse que cette thématique originale se joue du lecteur par ironie :

*« Elle déjoue avec une douce ironie, notre incurable besoin de lecteur ou de spectateur à faire sens en nous agrippant aux formes convenues et rassurantes. »*¹⁵⁵

Par le traitement d'un présent à saisir hors des normes traditionnelles de représentation, Vinaver, dans la figuration du travail comme phénomène esthétique, prend le mot représentation dans son sens de "rendre présent". En effet, il s'agit dans la représentation dramatique de chercher à abolir le réel immédiat par le phénomène de la distanciation en reconstruisant par l'imaginaire, par le jeu de l'imagination qui

¹⁵⁴ Jean-Claude Lallias, op. cit., p. 3.

¹⁵⁵ Idem, p.3

projette l'image de la réalité vue et/ou envisagée : L'artiste imagine et perçoit l'indicible, l'imperceptible, c'est-à-dire :

*« le possible et l'impossible, le prochain et le lointain. Il propose une façon de voir et de vivre qui se dégage du réel et la métamorphose, le transfigure en intensité. Il définit une liberté ou un destin, une raison ou une déraison, et par la suite, une présence-absence. »*¹⁵⁶

Michel Vinaver évite le surplombement en adoptant l'attitude du médiateur qui scrute son objet et relève les détails tels qu'il les sent, les voit. Il constate ainsi que ces éléments solidairement constitutifs de l'ensemble sont chacun autonome ; il convient, et c'est ce que sa patiente observation tente de capter, de les suivre sans y lire un quelconque déterminisme social ou philosophique. C'est ainsi que procède Vinaver : pour lui, la représentation doit être interprétée et comprise dans son double sens artistique (esthétique) et scientifique (physique et/ou mathématique).

Il est vrai que la représentation est avant tout un concept philosophique relevant de la phénoménologie - divers courants philosophiques et de multiples philosophes (Kant, Marx, Nietzsche, Sartre) l'ont interrogé - mais la conception que Vinaver semble avoir de ce concept rejoint celle des scientifiques qui, pour comprendre, apprécier et

¹⁵⁶ Lefèvre Henri cité par Kotchy Barthélemy, Doctorat D'Etat : Eléments culturels et formes de représentation en Afrique Noire : L'exemple de la Côte D'Ivoire, 1983, Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, p. 153.

étudier étudier par exemple les particules non pas dans leur réalité concrète et dans leur intégralité, *mais d'après Lefèbre :*

« à travers leurs mouvements dans un univers physique bien déterminé (...) eurent l'idée de donner une explication scientifique des phénomènes physiques en créant un modèle qui permettrait de rendre compte de la situation : la représentation graphique »¹⁵⁷.

Pour les scientifiques, la représentation graphique est un ensemble figuratif ou synoptique de l'articulation et de structuration d'un certain nombre d'éléments fonctionnels dans un ensemble. Elle est la schématisation d'une loi de variation d'un paramètre en fonction de plusieurs autres, permettant une meilleure compréhension du phénomène envisagé :

«On associe toujours ainsi au concept de représentation schématique ou graphique, l'idée de simplification par le décorticage des phénomènes difficilement préhensibles dans leurs ensembles; en une suite d'éléments individuellement plus accessibles. »¹⁵⁸

¹⁵⁷ Kotchy Barthélemy citant le Professeur Saliou Touré de l'Institut Ivoirien des Mathématiques, thèse d'état, op. cit., p. 147.

¹⁵⁸ Idem, p. 149.

La complexité du vécu social amène les écrivains traditionnels à vouloir rendre la "nécessité" du récit construit a toujours conduit les écrivains traditionnels à vouloir traduire la complexité des phénomènes sociaux selon un déterminisme de bon aloi. Or le vécu quotidien n'est pas linéaire. Pour rendre compte de l'étendue et du caractère alambiqué des faits sociaux, il eût fallu les traduire dans leur cuisante réalité : le chaos, le fatras, l'hétéroclite, le disparate.

C'est ce que fait Michel Vinaver par le traitement "audacieux" du travail dans un processus de l'engendrement de significations qui valent ce que valent les personnages eux-mêmes. Notre devoir de lecteur est d'écouter ces personnages pour les débusquer tels qu'ils sont et non tels que nous voulions qu'ils se présentent à nous. C'est tout l'intérêt des pages qui suivent, surtout de la deuxième partie qui analyse particulièrement la construction du discours des personnages pour montrer comment il s'emboîte, crée le sens et organise l'action dramatique.

CONCLUSION PARTIELLE

L'intérêt de l'examen du contexte politique et socioéconomique d'une part, de l'analyse du cadre littéraire des années 50 à Vinaver d'autre part, réside en ceci que cette étude nous permet de faire comprendre les préoccupations esthético-sociales de l'époque de Michel Vinaver. En effet, deux contextes s'imbriquent ici pour donner sens à l'œuvre étudiée ; il était nécessaire de les faire connaître pour la bonne intelligence des deuxième et troisième parties qui constituent une véritable plongée dans le corpus. La première catégorie des contextes est celle dite de l'histoire intégrant les aspects sociopolitique et économique.

L'histoire contextuelle étant la totalité des composantes infrastructurelles économiques, superstructurelles sociales, politiques, juridiques, institutionnelles, il nous a fallu choisir. Et nous avons retenu la biographie de l'auteur les aspects social politiques et économiques puisque les dix textes du corpus semblent privilégier ces trois réalités. La deuxième catégorie est celle des codes. Elle prend en compte la langue et les usages littéraires de l'époque de la parution des textes du corpus. Dans cette catégorie donc, nous avons pris en compte tous les sociolectes et/ou les idiolectes identifiables.

Nous avons pensé que rappeler les ruptures successives dans le cheminement du théâtre français, était utile pour comprendre et apprécier la voie tracée par Vinaver. Il s'agissait pour nous de faire lire la masse des discours littéraires qui avait cours avant et pendant la période de l'écriture de Michel Vinaver pour voir, dans la troisième partie, si les textes vinaveriens y renvoient ou non. A la limite, c'est toute la littérature qui entre dans ce contexte, mais nous l'avons limité à Brecht et aux auteurs suivants Brecht. La raison de ce choix est que Brecht rompt avec l'aristotélisme qui intègre selon notre entendement, le théâtre classique, le marivaudage, le drame bourgeois, le drame romantique, le théâtre de situations etc. Ainsi parler de Brecht revient implicitement à évoquer ces théâtres.

Après cette "coupure épistémologique" avec Brecht, l'événement fut le théâtre de dérision, premier théâtre à avoir affiché ses intentions ouvertement provocatrices. C'est ce qui justifie que nous ayons parlé du théâtre dit du quotidien qui assume quelques-uns des aspects du théâtre de dérision. Le théâtre du quotidien méritait qu'on s'y attardât puisque certains critiques logent Vinaver dans ce théâtre avec lequel il rompt pourtant. Nous reconnaissons que "cet inventaire" n'est pas exhaustif mais l'étude n'est pas inopérante. Le lecteur de cette thèse est un moi contextuel puissamment conditionné à l'endroit des pages lues ou à lire. C'est donc inévitablement chargé de son contexte qu'il lit les présents travaux. Nous avons simplement voulu le situer, non sans

ignorer la délicatesse de notre tâche, étant entendu qu'il est difficile, voire impossible, ainsi que le pense Daniel Delas : « *dans la pratique ordinaire, de séparer ce qu'un auteur a voulu dire de ce qu'il trouve avoir effectivement dit.* »¹⁵⁹ . L'éclairage des contextes aidera néanmoins à comprendre les pages qui suivent.

¹⁵⁹ Delas Daniel, Poétique/Pratique, Paris, Cedic, 1977, p. 64.

**DEUXIEME PARTIE : LE DISCOURS DES
PERSONNAGES : ORGANISATION ET OBJET**

INTRODUCTION PARTIELLE

L'écriture est perçue comme une forme socialisée de l'expression poétique reliée à la sensibilité et aux doctrines d'une époque. C'est l'isotopie qui, par la répétition d'une unité de signification, rend possible la lecture d'un texte puisqu'elle conçoit que la signification est le résultat de l'interprétation pertinente des occurrences. Daniel Delas le pense aussi :

*« Le critère de validité d'une lecture est le retour d'une unité de significations, cela implique que, plus nombreuses seront les occurrences de cette unité, plus cette lecture s'imposera ».*¹⁶⁰

Cette partie de notre réflexion nous conduira par conséquent à montrer que le sens se construit autour de la gestion des paroles émises dans le cadre de l'exercice professionnel. Ainsi, l'analyse du système énonciatif des textes du corpus, à travers la sereine observation de séquences choisies, nous permettra sûrement de réaliser la lisibilité de l'écriture vinavérienne centrée sur des activités professionnelles variées, grâce à l'analyse dramaturgique du discours des personnages que les séquences ainsi choisies auront déterminés. Cette étude permettra sûrement d'appréhender sa conception du travail et de comprendre aussi les voies littéraires, dramaturgiques et humaines qu'il semble indiquer.

¹⁶⁰ Idem, p.64

Toutefois nous convenons que le choix des séquences est arbitraire dans la mesure où cette opération de sélection se fonde essentiellement sur la lecture patiente de celui qui choisit (c'est-à-dire nous dans le présent travail). Nous tâcherons néanmoins de respecter la typographie du texte vinavérien qui n'a pas à être dénaturé.

Nous nous appuyons essentiellement sur le mode de fonctionnement dramaturgique des fragments choisis en espérant qu'ils faciliteront la compréhension des conjointures propres au corpus. Ces séquences, une fois analysées, nous permettront de définir les différents axes dramaturgiques par la saisie du statut des paroles émises sur le lieu des activités professionnelles, à propos ou non du travail exercé. Le caractère de l'action dramatique d'ensemble se dégagera ainsi grâce à la façon dont les textes de Michel Vinaver se construisent et se répondent en tant qu'objet théâtral arrimé à la conversation au travail. C'est ce qui justifie que chaque séquence sera d'abord examinée comme une entité signifiante pour bien faire voir que la pièce de Vinaver, dans sa structure, se suffit et doit être comprise comme telle si le critique veut faire voir toute sa valeur esthétique.

Nous insistons par conséquent, dans cette deuxième partie, sur le mode d'articulation de chaque pièce retenue, pour décrire et montrer tout le fonctionnement du système énonciatif dramatique grâce justement à cette identification d'exemples pertinents qui, étudiés rigoureusement, induisent

la nette lisibilité des combinaisons et des déconstructions langagières en présence.

Il nous sera ainsi donné de voir comment le langage des personnages participe activement à l'appréhension des tensions provoquées par la coexistence sur un même lieu de travail. Autrement dit, l'objectif de cette partie est d'étudier minutieusement, attentivement, patiemment, les pièces du corpus comme des entités à la fois autonomes et solidaires. Par la suite, la situation générale d'énonciation localisera le cadre d'émission des paroles, le cheminement de l'action dramatique d'ensemble à l'aune des axes thématiques considérés.

Les événements et les informations qui favorisent ces axes nous amèneront ainsi à saisir globalement le fonctionnement syntaxique et sémantique des séquences. Les figures textuelles repérées participeront à l'élucidation des axes dramaturgiques vinavériens, la finalité étant de mieux saisir le fonctionnement dramaturgique de l'esthétique vinavérienne pour que l'orientation idéologique qui détermine ou surdétermine son écriture, soit comprise à sa juste mesure, dans la troisième et dernière partie.

Avant d'entrer dans l'étude proprement dite du corpus, précisons que l'écriture de Michel Vinaver est disloquée. C'est donc nous qui déterminons la séquence considérée comme l'ensemble des exemples pertinents identifiés. L'étude détaillée qui s'ensuit, est consécutive à cette

identification et se fera, à partir de la situation, du montage et de la construction de l'action des personnages, autour des informations et des événements évoqués ou vécus. En d'autres termes, une séquence peut avoir été construite sur la base d'éléments pris dans plusieurs scènes, sur plusieurs pages. C'est donc la réplique qu'il faut considérer et non les pages d'où elle a été extraite. Ainsi, lorsque nous analyserons une séquence donnée, toutes les références renvoient aux répliques de cette séquence. La somme des répliques de l'ensemble des séquences constitue une base de données qui identifie et explique les différentes continuités et les discontinuités de l'écriture dramatique de Michel Vinaver. La séquence sera étudiée sur la base de la division du travail induit par le mode d'articulation des pièces vinavériennes qui semblent donner à lire trois cadres professionnels :

1. L'armée
2. Le monde judiciaire et parajudiciaire
3. Le monde de l'entreprise commerciale.

La première séquence prend en compte Les Coréens qui s'articule essentiellement sur la guerre de Corée en permettant ainsi aux soldats de parler de leurs activités. La deuxième séquence privilégie le monde judiciaire et parajudiciaire avec deux pièces : Portrait d'une femme et Les Huissiers. Les sept autres pièces du corpus seront affectées à la troisième séquence. Ce sont : Iphigénie Hôtel, A la

renverse, L'ordinaire, La Demande d'Emploi, Les travaux et les jours, Par-dessus bord et King.

CHAPITRE I : STRUCTURE DES PIÈCES ET **IDENTIFICATION DES SEQUENCES**

La notion de structure pose la problématique des principes de composition et de dramaturgie de la pièce de théâtre. La structure visualise la construction réelle d'une œuvre et permet de saisir sa quintessence. L'étude de la structure est une analyse immanente qui s'appuie sur les éléments textuels visibles, pour la structure dite externe et sur des éléments plus souterrains relevant de la structure interne, sans qu'il soit besoin de s'en référer au monde extérieur. Jacques Scherer nous enseigne que le texte de théâtre est caractérisé par une structure spécifique qui lui donne son sens par les formes qu'il revêt dans sa composition externe et interne. Il écrit très explicitement :

« Au point de vue de leur structure externe, les pièces de théâtre sont définies, non seulement par le lieu dans lequel elles se passent, mais aussi par les formes qu'elles revêtent dans leur ensemble ou dans leurs divers éléments. Il convient donc d'étudier successivement les formes de la pièce, celles de l'acte, celles de la scène et celles des composantes de la scène qui, en raison de la constance de leur schéma, relèvent de la dramaturgie. »¹⁶¹

¹⁶¹ Scherer Jacques, La dramaturgie classique en France, Paris, A.G.Nizet, Editeur, 1983, p.196.

Cette parole de Scherer fonde l'intérêt de la structure externe des pièces de notre corpus dans le présent chapitre. Nous essayerons, par cette étude, de rendre compte de l'importance de la forme dans la gestion d'ensemble de la dramaturgie vinavérienne. La structure interne, dans le chapitre deux se penchera plus spécifiquement sur l'organisation de l'intrigue.

I-1. STRUCTURE EXTERNE DES PIÈCES DU CORPUS

I-1-1. LES COREENS

La présentation externe des pièces commence par Les Coréens¹⁶², une pièce structurée en scènes, dix-neuf au total. La scène I met en dialogue trois personnages dans l'ordre Belair-Brooks, Belair – Wen-Ta. Si l'échange entre Belair et Brooks s'inscrit dans la logique qui veut que les soldats d'un même régiment conversent, le dialogue tout emprunt de cordialité entre Belair et Wen-Ta paraît surprenant. En effet, la scène II de la pièce fait voir cinq Coréens dans le village de Hu-Won après un bombardement. La scène se situe au lever du jour comme à la première scène où le dialogue se déroulait un matin dès l'aube, au milieu des broussailles. Ces deux scènes sont parallèles et décrivent d'une part la vie de deux soldats Onusiens après la détonation d'une mine anti-personnelle Coréenne et d'autre part celle de la communauté villageoise Coréenne après le

¹⁶² Michel Vinaver, "Les Coréens" in Théâtre Complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp36-119

bombardement d'un village Coréen certainement par des soldats Onusiens représenté, dans la première scène, par Belair et Brooks. Wen-Ta se présente au lecteur-spectateur, par sa position au niveau de la prise de parole et par son rôle, comme un trait d'union entre le contingent Onusien et les villageois- villageois que sa simple présence dans l'environnement immédiat de Belair et de Brooks, évoque.

L'ensemble des autres scènes (scène III à scène XIX) se construit sur ce modèle, c'est-à-dire sur le principe du montage considéré comme une technique dramaturgique qui alterne, dans la pièce soumise à notre analyse, scènes mettant en spectacle soldats onusiens et scènes faisant entendre des personnages coréens, avec une césure marquée par la scène IX qui est le soliloque de Belair « demeuré là où l'a laissé Wen-ta , à côté du corps de Toung » (Les Coréens, scène IX, p85). Cela donne au total dix-neuf scènes dont sept scènes constituées de soldats onusiens, six scènes animées par des coréens, cinq scènes par Belair et les coréens. Cette alternance confère aux scènes un caractère de tableau dans son sens de discontinuité dramatique, avec une relative autonomie, même si l'ensemble des dix-neuf scènes semble former une unité organique. La pagination scénique des personnages donne ceci :

Sc I, pp43-48

Sc II, pp49-55

- Sc. III, pp55-61
- Sc. IV, pp61-65
- Sc. V, pp65-68
- Sc. VI, pp69-73
- Sc. VII, pp73-78
- Sc. VIII, pp79-83
- Sc. IX, pp83-85
- Sc. X, pp 85-91
- Sc. XI, pp92-94
- Sc. XII, p94-98
- Sc. XIII, 99-101
- Sc. XIV, p102-103
- Sc. XV, p103-107
- Sc. XVI, p110-111
- Sc. XVII, pp110-111
- Sc. XVIII, pp112-116
- Sc. XIX, p116-119

I-1-2. LES HUISSIERS

Après la présentation de la pièce Les Coréens, voyons à présent la composition de Les huissiers¹⁶³. C'est une pièce qui s'ouvre au lecteur en deux (2) actes dont le détail se structure en quatre scènes pour le premier acte et quatre pour le second : le premier acte est composée de quatre scènes en équilibre avec l'acte II, constitué également de quatre scènes.

La scène 1 du premier acte accorde une large place à Paidoux, Créal, Tigon ; les huissiers interviennent de temps à autre comme si leurs discours servaient à meubler les temps morts d'un échange dialogique centré sur la politique avec des animateurs principaux que sont Paidoux et Créal. Cependant, la scène deux accorde aux huissiers, cette fois, une place de choix quand les troisième et quatrième scènes les marginalisent en privilégiant Evohé, Paidoux, Tigon, Créal, Escargnemont et Lataize. Ces scènes couvrent respectivement huit pages (scène 1, pp 123-131), dix pages (scène 2 , pp 131-141 et scène 3, pp 141-151) et quinze pages pour la scène quatre(scène 4, pp 151-166). Cette progression qui met l'accent sur le dernier acte du premier acte, si elle se confirme dans l'acte deux, peut vouloir dire que chez Vinaver l'intérêt dramatique va en croissant.

¹⁶³ Vinaver Michel, "Les Huissiers", in Théâtre Complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp123-205

Le second acte est, peut- on dire, plus équilibré que le premier puisque la première scène occupe neuf pages (scène 5, pp167-176), la deuxième, huit (scène 6, pp177-185) et les deux dernières respectivement dix pages (scène 7, pp185-195 ; scène 8, pp195-205). L'auteur choisit la numérotation continue pour certainement bien montrer la continuité de l'action dramatique. Ainsi, au lieu d'adopter la convention qui veut qu'à l'intérieur de chaque acte, l'on compte à partir de un, il a préféré numéroter à partir de cinq. La structure interne nous dira si cette linéarité est trompeuse ou pas. Les deux actes constitutifs de cette pièce se présentent comme suit, dans l'économie générale de la pièce :

-Acte I: Scène1, p123-131/ scène2, p131-141/ scène3, p141-151/ scène4, p151-166.

-Acte II : Scène5, p167-176/ scène6, p177-185/ scène7, p185-195/ scène8, p195-205.

I-1-3. IPHIGENIE HOTEL

La structure de la pièce suivante, Iphigénie Hôtel¹⁶⁴, s'offre au lecteur spectateur en trois journées précédées d'une présentation qui en indique le cadre général.

Cette troisième pièce du corpus est, en effet, découpée en journées rythmées par une organisation marquée par les

¹⁶⁴ Vinaver Michel, "Iphigénie Hôtel", in Théâtre Complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp275-384

compartiments du microcosme de l'action dramatique. Cette nouvelle composition demandait une précision et Vinaver prend soin de donner un aperçu de sa vision esthétique en réservant deux pages à la présentation générale du cadre (*présentation, pp 277-279*) et cent pages environ à l'occupation, après les personnages, des dites journées.

Trois journées organisent ainsi la pièce dans ses grandes composantes : La première journée qui couvre vingt-six pages, contient sept scènes titrées (1- l'office, pp 281-284 ; 2 Hall, pp284-288 ; 3- la chambre d'Oreste, pp288-292 ; 5- Le Hall, pp292-296 ; 5-la chambre de Laure et de Pierrette, pp296-300 ; 6- le Hall, pp300-308 ; 7- l'office, pp308-317).

C'est ce schéma qui va presque se répéter dans la deuxième journée, moins longue et avec une activité certainement moins intense. En effet la deuxième journée occupe vingt-sept pages, là où la première en couvrait trente-six ; elle compte cinq scènes (1-L'office, pp318-326 ; 2-Le Hall, pp326-330 ; 3- la chambre de Laure et de Pierrette, pp 330-336 ; 4- le Hall, pp337-339 ; la chambre d'Oreste, pp340-345).

Nous constatons que les titres des scènes de la première journée sont pratiquement repris dans cette

deuxième journée, sauf que L'office et le Hall qui revenaient, pour le premier titre, deux fois dans la première journée, interviennent une fois dans la deuxième et pour le second titre, trois fois dans la première, n'est repris ici que deux fois. Le constat que l'on peut faire est que ces lieux deviennent moins importants dans le traitement de l'action ou dans sa progression au fur et à mesure que les éléments de structuration externes se mettent en place. L'analyse des séquences nous situera sur l'importance accordée à tel ou tel élément.

Voyons à présent la troisième journée composée de six scènes portant les titres comme dans les précédentes : 1-le Hall, pp346-354 ; 2-la chambre de Laure et de Pierrette, pp354-361 ; 3- le Hall, pp361-365 ; 4-l'office, pp366-373 ; 5-la chambre d'Oreste, pp373-377 ; 6-le Hall, pp377-384

Dans l'économie générale de la structure externe de la pièce Iphigénie Hôtel, le lecteur spectateur remarque l'importance quantitative accordée au Hall qui revient huit fois (trois fois dans la première journée, deux fois dans la deuxième et trois fois dans la troisième); l'Office est mentionné quatre fois, la chambre de Laure et de Pierrette et celle d'Oreste, trois fois respectivement. Cette importance accordée au hall montre certainement l'intensité de l'activité qui s'y déroule. Voyons si le découpage de la troisième pièce est différent.

-Présentation (pp 277 -279)

- le lieu (p278-279)

-Iphigénie hôtel à Mycènes

La liste des personnages (16 personnages, 1page)

1) première journée (p 281-317)

1. L'office (p 281)

2. Le Hall (p 284)

3. La chambre d'Oreste (p288)

4. le hall

5. la chambre de Laure et de Pierrette (p296)

6. Le hall (p 300)

7. L'office (p308-317)

2) deuxième journée (p318-326)

1- l'office p318-326

2- le hall p 326

3- la chambre de Laure et de Pierrette p330

4- le hall p 337

5- la chambre d'Oreste p 340

3) troisième journée (p346-384)

1- le hall (p346)

2- la chambre de lauré et de Pierrette (p314)

3- le hall (p361)

4- l'office (p366)

5- la chambre d'oreste (p373)

6- le hall (pp377-384)

I-1-4. PORTRAIT D'UNE FEMME

Contrairement aux pièces précédentes, Portrait d'une femme¹⁶⁵ semble se présenter comme une exception dans la mesure où, comparativement aux premières pièces présentées, celle-ci ne se décompose ni en scènes, ni en actes, ni en journées. Le découpage externe est assuré par des indications internes. Ainsi, après la longue présentation du cadre général qui ouvre ce que l'on peut appeler la première scène ou le premier acte, ce sont des indications qui, pourrait –on dire, assurent la structuration d'ensemble. En comptant bien, nous trouverons trente indications de longueur très variable qui présentent soit la posture des personnages, soit leurs souvenirs, soit elles font voir l'ensemble des précautions, aussi vaines les unes que les autres, pour que Sophie Auzanneau n'assassine pas Xavier Bergeret. Au total, Portrait d'une femme est une pièce d'un seul tenant à lire d'un bloc homogène.

¹⁶⁵ Michel Vinaver, "Portrait d'une femme", in Théâtre Complet, tome2, Arles, Acte/Sud, pp499-546

Au niveau de leurs structures externes, King et Les Huissiers sont structurées en actes, deux chacune. La différence entre ces deux pièces se situe dans la distribution des sous ensembles. Ainsi deux actes de la pièce Les Huissiers sont constitués de scènes alors que King présente une tout autre architecture.

I-1-5. KING

L'acte I de King est ainsi composé de six axes numérotés de un (I) à six (VI) avec des sous numéros en continu qui vont de un (1) à trente-six (36) et intitulé Trio, King jeune, King mûr (pp13-84). L'acte II présente les mêmes éléments en allant de sept (VII) à douze (XII), avec deux sous numéros qui vont de trente-sept (37) à soixante-quatorze (74). L'acte II couvre ainsi cinquante-deux pages (pp85-137). Rappelons simplement que l'acte I commence par le Trio King et se termine par King mûr quand l'acte II débute par King mûr et finit par le Trio King, dans une sorte de bouclage qui fait la part belle à l'utopie King dans une apothéose chorale. Tous les trois sont hors d'âge, hors temps et hors lieu. L'indication pour la mise en scène qui clot ce champ dramatique s'étend sur deux pages (pp138-139).

I-1-6. PAR-DESSUS BORD

Par-dessus bord¹⁶⁶ se présente au lecteur-spectateur en six mouvements avec chacun un titre comme les journées

¹⁶⁶ Michel Vinaver, "Par-dessus bord", in Théâtre Complet, Arles, tome1, Acte/Sud, pp385-506

de Iphigénie Hôtel. Le premier mouvement intitulé « Cartes sur table » (pp 389-400) annonce le deuxième qui porte un titre tricolore « Bleu-Blanc-Rouge » (pp.400-416). Titres représentent des pages intenses en relation avec la fibre patriotique qui redimensionne une entreprise à son niveau national. Les quatrièmes, cinquième et sixième mouvements s'intitulent respectivement « mousse et bruyère » (pp. 434-468) ; le triomphe (pp.468-491) et le festin de mariage (pp. 492-506).

La structure externe annonce ainsi comment, après s'être investi dans le jeu de l'entreprise en jouant cartes sur table, Ravoir et Dehaze triomphe en s'accordant à la fibre patriotique qui permet à la direction de célébrer la mariage avec les américains. En adoptant le découpage en mouvement, Vinaver veut peut-être épouser les secousses de cette entreprise dont la survie dépendait de cette fusion. La structure interne nous en dira plus sur les enjeux d'un tel mouvement.

Les quatre autres pièces se présentent différemment : La Demande d'emploi, Les travaux et les jours, A la renverse, L'ordinaire, sont toutes composées selon un découpage en morceaux :

I-1-7. LA DEMANDE D'EMPLOI

La demande d'emploi¹⁶⁷ compte le plus grand nombre de morceaux (30 morceaux) à jouer sans discontinuer et représentés par un chiffre, comme si l'auteur comptait simplement de un à 30. Les personnages sont peu nombreux, ils sont au nombre de quatre et l'auteur construit les séquences en les faisant intervenir pratiquement dans chaque morceau même si leurs paroles ne s'inscrivent pas toujours dans le dialogue qui nourrit la dite séquence .

La formulation précise donne la répartition paginale suivante :

- UN (pp 509-510)
- DEUX (pp,510-512)
- TROIS (pp 512-512)
- QUATRE (pp 514-515)
- CINQ (pp 515-517)
- SIX (pp, 517-520)
- SEPT (pp 520-521)
- HUIT (pp 521-524)
- NEUF (pp,524-526)

¹⁶⁷ Michel Vinaver, La Demande d'emploi, in Théâtre Complet, t1, Arles, Acte/Sud, pp507-571

- DIX (pp. 526-528)
- ONZE (pp. 528-530)
- DOUZE (pp. 530-532)
- TREIZE (pp. 532-534)
- QUATORZE (pp 534-537)
- QUINZE (pp. 537-539)
- SEIZE (pp. 540-542)
- DIX -SEPT (pp. 542-545)
- DIX –HUIT (pp. 545-547)
- DIX- NEUF (pp. 547-550)
- VINGT (pp. 550-551)
- VINGT –UN (pp. 51-553)
- VINGT –DEUX (pp. 554-555)
- VINGT –TROIS (pp. 555-557)
- VINGT- QUATRE (pp. 558-560)
- VINGT –CINQ (pp. 560-562)
- VINGT –SIX (pp. 562-563)

-VINGT-SEPT (pp 563-564)

-VINGT-HUIT (pp 565-566)

-VINGT-NEUF (pp 567-568)

-TRENTE, (pp 569-571)

Les morceaux les plus longs couvrent trois pages (Six, Huit, Quatorze, Dix-Neuf), les plus brefs, une page et demie (Un, Quatre, Vingt).

I-1-8. LES TRAVAUX ET LES JOURS

Les travaux et les jours,¹⁶⁸ comme La Demande d'Emploi, est structurée en morceaux, neuf au total, avec la même numérotation de UN à NEUF et comme dans la Demande d'emploi, presque tous les personnages animent tous ces morceaux qui ont sensiblement la même longueur :

1) UN (pp 63-69)

2) DEUX (pp 69-73)

3) TROIS (pp 74-79)

4) QUATRE (pp79-84)

5) CINQ (pp84-88)

¹⁶⁸ Michel Vinaver, " Les Travaux et les jours", in Théâtre Complet, tome 2, Arles, Acte/Sud, pp.61-212

6) SIX (pp. 88-92)

7) SEPT (pp.93-96))

8) HUIT (pp.96-101)

9) NEUF (pp.102-105)

I-1-9. L'ORDINAIRE

A la différence de Les Travaux et les jours, moins importante au niveau du nombre de morceaux que La Demande d'emploi, L'ordinaire présente sept morceaux numérotés de un à sept. Le morceau Un (p.293-314) marque le début d'une nouvelle vie pour les passagers du jet privé de Bob président de Housies, après l'accident. Le morceau deux (pp315-326) relate ce qui se passe trois jours après le crash, quand la scène du morceau trois (pp327-334) se situe cinq jours après et le quatrième morceau (pp335-346) intervient quatre jours après. C'est ce morceau qui donne le ton général des souvenirs qui les font espérer un temps soit peu. Le morceau cinq (pp347-354) situe le récit au sixième jour après une nuit de pleine lune. Neuf jours après, ils ne sont plus que trois dans le morceau six (pp355-364). Sept jours se sont écoulés et, nous sommes dans le morceau sept. C'est le morceau de la reconstitution des faits par Edmond accompagné de Sue, comme si ce morceau recomposait les six autres morceaux. Cela fait donc sept

jours pour sept morceaux. L'ordinaire¹⁶⁹ boucle ainsi la série des pièces en morceaux. Elle en compte sept relativement équilibrés. La pièce la plus pauvre en morceaux, dans la série des pièces de ce registre, est A la Renverse qui en compte deux, avec un dispositif scénique.

I-1-10. A LA RENVERSE

Le premier morceau s'intitule Prélude (pp111-138) et le second morceau est appelé Fugue (pp139-212). Le déséquilibre est très net entre ces deux morceaux, le second faisant soixante-treize (73) pages et le premier seulement vingt sept (27).

Il est visible que les pièces du corpus sont de longueurs variables. En dehors de La Demande d'Emploi, A la Renverse, L'Ordinaire et Les Travaux et les Jours qui se structurent en morceaux, les six autres pièces du corpus sont composées soit en mouvement (Par-dessus bord), en journées (Iphigénie Hôtel), soit en actes (Les Huissiers, King) ou simplement en scènes (Les Coréens). Seule la pièce, Portrait d'une Femme fonctionne sans acte, sans mouvement, sans morceau, ni journée ou scène. Cette architecture iconoclaste laisse entrevoir une esthétique marquée, dans la structure interne, par une orientation scripturale et idéologique innovante. L'étude attentive du détail de la structure interne nous permettra d'appréhender le mode de fonctionnement dramaturgique de ces pièces.

¹⁶⁹ Michel Vinaver, " L'Ordinaire", in Théâtre Complet, tome 2, Arles, Acte/Sud, pp293-

I-2. LA STRUCTURE INTERNE : IDENTIFICATION ET STRUCTURE MOLECULAIRE DES SEQUENCES

I-2-1. IDENTIFICATION DES SEQUENCES

Nous travaillons sur dix pièces. L'esprit de synthèse qui doit guider toute réflexion scientifique nous commande d'en choisir quelques unes pour observer la façon dont chaque entité construit son sens. Cette logique seule nous amène à ne choisir qu'une pièce pour présenter le mode de fonctionnement dramaturgique de Michel Vinaver pour les deux premières séquences. La dernière séquence intègre deux textes. Nous espérons ainsi cerner tous les contours du monde du travail en appréhendant ces deux faces : plein emploi et récession-chômage.

I-2-1-1. Séquence un

La première activité professionnelle envisagée concerne l'armée qui est l'élément régulateur de la pièce Les Coréens¹⁷⁰.

I-2-1-1-1. Fragment 1

Tôt le matin dans une clairière au milieu des broussailles, un homme est étendu. Il est revêtu de l'uniforme de l'armée américaine. Un homme dans l'uniforme de l'armée

¹⁷⁰ Michel Vinaver, " Les Coréens" in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp41-119, Cette pièce met en scène l'espace et les personnages suivants : Forces Expéditionnaires de l'ONU dont un américain William Teffry Brooks et cinq soldats français (Belair, L'Homme, L'Horizon, Bonassier, Beaugeron) ; 14 habitants du village coréen Hu-Won (Hun-Tan, Mio-Wan, Wou-Long, Toung, Wen-Ta, Wang, première coréenne, deuxième coréenne, premier coréen, deuxième coréen, marchand coréen, Kim, Lin-Huai). C'est une pièce structurée en 19 scènes.

française apparaît en boitant. Il regarde autour de lui, puis parle. .

(Les coréens, scène I, p 43)

.- Fait un fichu temps, pas ton opinion Camarade ?

Brooks.- T'as dit là une vérité qui me plaît. Il en faut pas beaucoup pour me plaire. Je suis facile à vivre

- Belair.- Entre les différentes choses qui peuvent vous arriver, vivre est une des plus faciles, j'ai remarqué ça tout à l'heure.

- Brooks.- Ah oui ? Et comment t'as fait pour remarquer ça ?

- Belair.- En rouvrant les yeux. Tous les autres étaient morts ou s'en étaient allés. Alors je me suis relevé et puis je suis reparti.

- Brooks.- Comment ça ?

(Les coréens, scène I, p 43)

- Belair.- Avec mes jambes.

- Brooks.- Les jambes, c'est des outils on croirait pas. Rien de tel pour repartir.

- Belair.- ou pour aller quelque part. Ou pour revenir.

- Brooks.- Revenir d'où ?

- Belair.- *Bien, d'où c'est qu'on vient. C'est pour ça qu'ils essaient de vous les faucher, dans les rivières;*
- Brooks.- *Pourquoi dans les rivières ?*
- Belair.- *Manière de parler. Manière de dire quelque part. N'importe où qu'on soit. Si j'ai dit rizières, c'est parce que ce pays c'est pourri de rizières.*
- Brooks.- *Ça c'est encore une vérité qui fait plaisir à entendre. Est-ce qu'on se serait déjà rencontrés par hasard ?*
- Belair.- *Comme on dit dans mon pays, le jeu n'en vaut pas la chandelle.*
- Brooks.- *On s'éclaire autrement. A l'électricité.*
- Belair.- *Au néon.*
- Brooks.- *Au Napalm.*
- Brooks.- *Tu m'as appelé Camarade, tout à l'heure ...*
- Belair.- *C'étaient les deux dernières.*
- Brooks.- *... C'est y que tu serais de l'autre bord ?*
- Belair.- *De quel bord tu causes ?*
- Brooks.- *Paraît qu'ils s'appellent de cette manière : bonjour camarade, et quoi encore camarade ? Remarque j'y suis pas été voir.*
- Belair.- *Quand c'est que je t'ai appelé ?*

- Brooks.- *Tu te souviens quand même peut-être, si t'es de ce côté ou de l'autre. Remarque, ils sont tous jaunes de l'autre côté. .*

(Les coréens, scène I, p 43)

- Belair.- *Pas sûr. Et les Sibériens comme si c'était des Asiatiques (...) Il y a des Mongols qui sont jaunes comme les chiens de ces montagnes.*

- Brooks.-*Et toi t'es quoi ?*

(Les coréens, scène I, p 44)

- Belair.- *Il me demande ce que je suis. Ça devait pourtant se connaître. Comme toi, ça se connaît tout de suite que t'es de Sing-Sing ou des environs.*

(Les coréens, scène I, p 44)

- Brooks.- *Je suis de Washington. Pas la ville mais, l'Etat de Washington. J'ai une maison et une femme et deux enfants et un job.*

- Belair.- *Alors qu'est ce que tu fais là Sing-Sing ?*

- Brooks.- *Je cause, tu ne vois pas. Ça fait si longtemps que j'ai pas causé que les mots sortent comme des chauve-souris d'une maison abandonnée.*

Long silence

- Belair.- *Voilà, on n'a plus rien à se dire. C'est peut être qu'il nous manque quelque chose à nous mettre sous la dent ... Suffit de creuser un peu la terre pour trouver tout ce que le ventre peut désirer (...)* Une petite boule en bois, Sing-Sing. *Qu'est-ce que je te disais ? J'ai vu des petits Coréens, ils en faisaient rouler de toutes semblables le long des pentes. Quand la guerre est arrivée et que les familles ont quitté leurs murs et leurs toits pour descendre vers le sud, il y a un gosse qui s'est dit : ma balle je la cacherai à l'intérieur de la terre et quand la guerre sera finie je la retrouverai. Mais il ne la retrouvera pas, Sing-Sing. Nous allons la partager et la bâfrer comme des frères. C'est déjà le commencement de quelque chose, pas ?*

(Il s'accroupit au côté de Brooks - et après son temps se relève ; pendant ce temps, une fillette Coréenne de 8 ans est apparue et s'est immobilisée à distance). Alors comme ça, c'est fini ? Il la voit.) . (Les coréens, scène I, p 45)

I-2-1-1-2. Fragment 2

- Belair.- *Pourquoi l'ont-ils emmené ?*

- Wen-Ta.- *parce qu'il posait des mines. La nuit, j'allais avec lui. Il se mettait à plat ventre sous une couverture noire au bord de la route et moi je me mettais derrière un arbre. Il creusait un trou dans le goudron (...) et je lui apportais une tasse de goudron tout neuf qu'il versait autour et qu'il lissait avec la main.*

(Les coréens, scène I, p 46)

- Belair.- *Tu entends, Sing-Sing ? C'est comme ça qu'il font pour nous faucher nos guibolles dans les rizières. Celui-ci, Wen-Ta, a sauté sur une mine. Ça a fait de ses jambes une belle pâtée qu'il s'est dit que ce n'était plus la peine de continuer. Mais nous avons ensemble une cigarette.*

- Wen-Ta.- *Ça fait woom !*

- Belair.- *Oui, ça fait du bruit et de la poussière et de la fumée.*

- Belair.- *Ton frère, qui l'a fusillé ?*

- Wen-Ta.- *Les soldats blancs, maintenant ils sont partis.*

- Belair.- *Le métal ça surprend toujours, ce que ça peut faire quand ça entre dans le corps d'un homme. T'as des liquides qui coulent dans des tubes flexibles et transparents, et des pâtes et des matières molles. Sing-Sing ici présent est un soldat blanc. Il a une maison pas dans la ville mais dans l'Etat de Washington.*

(Les coréens, scène I, p 47)

- *Lever du jour au village de Hu-Won, après le bombardement. .*

(Les coréens, scène II, p 49)

- Kim.- *Un messager de l'armée du peuple est arrivé cette nuit.*

C'était un gamin de 15 ans avec un casque trop grand pour lui.

(Les coréens, scène II, p 50)

Il a dit qu'une section de l'armée du peuple arriverait avant midi pour occuper Hu-Won qu'il y aurait aussi un commissaire du peuple pour faire la justice. Il a dit qu'il fallait se réjouir parce que c'était la fin de nos misères et qu'il fallait préparer un repas pour les soldats du peuple qui arriveront avant midi et qui n'auront rien mangé depuis 3 jours (Tous, sauf Ir-Won, se mirent à rire.)

Mio-Wan a dit qu'il n'y avait pas ici de nourriture. Le messenger a dit que les soldats se sont battus depuis 2 jours et 3 nuits sans nourriture et qu'il fallait que nous préparions un plat pour les recevoir.

(Les coréens, scène II, p 50)

Mio-Wan.- Ceux qui se sont battus n'ont-ils pas droit à tout ce que nous avons ?

(Les coréens, scène II, p 50)

- Ir-Won.- Sais-tu qui lui a ouvert le ventre et a fait jaillir par terre son estomac ?

Ce sont ceux-là mêmes qui tout à l'heure vont faire leur entrée au village.

Les hommes sont faits pour se tenir épaule contre épaule, comprends-tu épaule contre épaule. Bientôt il n'y aura plus que des vautours et des pierres dans ce pays. .

(Les coréens, scène II, p 54)

- Mio-Wan.- *Avant midi le régiment d'Il-Wang-Sen fera son entrée dans Hu-Won. Il convient de l'accueillir. Où est Wen-Ta ?*

- Lin-Huai.- *Wen-Ta ? Je l'ai envoyée chercher Toung dans les bois.*

- Mio-Wan. - *Toung?*

- Lin-Huai.- *Le cadavre de notre petit Toung. Mais les bois ne sont pas encore sûrs.*

(Les coréens, scène IV, p62)

I-2-1-1-3. Fragment 3

L'Homme et L'Horizon, camouflés de branchages scrutent la profondeur des buissons.

- L'Horizon.- *Oh ! Mais je sens que ça va chauffer.*

- L'Homme.- *Tu sais. L'Horizon je me sens prêt à tout.*

- L'Horizon.- *A tout ?*

- L'Homme.- *À leur ramener une demi-douzaine de prisonniers et à en descendre une demi-douzaine d'autres. Je me sens brave aujourd'hui.*

-L'Horizon.- *Moi aussi je me sens comme ça.*

- L'Homme.- *Pense un peu L'Horizon. Nous voilà tous les deux au milieu d'une mer d'ennemis invisibles. Il y aurait de quoi avoir peur ?*

- L'Horizon.- *Peur ? Il n'en est pas question.*

- L'Homme.- *Je me demande si les autres, ils la sentent (la flamme intérieure) comme nous en ce moment. Je parle de Beaugeron, de Bouassier et puis d'Exaxerguès.*

- L'Horizon.- *Hé ! L'Homme, viens voir par ici ...*

- L'Homme.- *Ils sont morts ?*

(Les coréens, scène XIII, p99)

- L'Horizon.- *Dans un sens c'est dommage, et dans un autre sens, ça vaut peut être mieux.*

- L'Homme.- *Mais tu crois qu'ils sont du Nord ou du Sud ?*

- L'Horizon.- *Aucun doute que ça c'est l'uniforme de l'armée du Nord (...) Regarde ! On est les seuls soldats blancs dans toute cette immensité.*

(Les coréens, scène XIII, p100)

- Exaxerguès.- *T'as pas dit où.*

- Beaugeron.- *Qui sont morts en Corée parce que tous les hommes sont des frères.*

(Les coréens, scène III, p57)

- Bonassier.- *Vous pouvez pas changer de conversation?*
- L'Horizon.- *Cette fois il nous a laissé tomber.*
- Bonassier.- *Maintenant il reviendra plus.*
- L'Horizon.- *Belair ?*
- Bonassier.- *Ça fait drôle qu'il soit plus là. Ça sera plus la même chose.*
- L'Horizon.- *C'est déjà plus la même chose.*
- Bonassier.- *Il rentrera plus chez lui poser des mines le long des routes.*
- L'Homme.- *Quand t'es porté manquant dans ce pays ils font pas de prisonniers il faut avoir de quoi manger.*

(Les coréens, scène III, p60)

Dans les buissons

- Lin-Huai *(va ici et là et crie).*- *Wen-Ta ! Wen- Ta ! (puis se tint immobile) Petite bête. Voilà que je ne sais pas où tu es toi non plus (Elle avance avec précaution) ; surtout pas de bruit (Elle fait un pas). Wen-Ta !*

(Elle court). Elle chancelle ; apparaît Mio-Wan, qui cherche, puis la découvre et s'approche.

- Mio-Wan.- *Je te cherchais. En fin je t'ai entendu crier.*

- Lin-Huai.- *J'ai crié ?*

- Mio-Wan.- *Viens, on a besoin de toi.*

- Lin-Huai.- *Tu sais. Je pense que Won-Long devrait épouser le petit Kim. Maintenant qu'on sait que Ten est mort...*

- Mio-Wan.- *Que viens-tu me parler de ces choses maintenant ? Mais est-ce le moment de parler de ça ? (Les coréens, scène IV, p61)*

- Lin-Huai.- *Tu devais parler à Ten ...*

(Les coréens, scène IV, p62)

- Mio-Wan.- *(il la secoue avec force).- Lin-Huai !*

- Lin-Huai.- *Si. Si.*

(Les coréens, scène IV, p61)

I-2-1-1-4. Fragment 4

Un bivouac de cinq (5) soldats parmi les buissons, au milieu un garçon coréen de 12 ans, les pieds liés.

- L'Horizon.- *C'était Belair.*

- Beaugeron.- *Non, c'était Rossetti.*

- L'Homme.- *Oui, Rossetti.*

- Beaugeron.- *Il avait une bagnole chez lui, un vrai engin de sport. Il avait une femme et 4 enfants. Il s'est engagé parce que sa femme voulait plus qu'il fasse de l'automobile.*

- Exaxerguès.- *Qui, Belair ?*
- Bonassier.- *Non, Rossetti. Belair c'était un comptable.*
- L'Homme.- *Non, c'était un représentant.*
- Beaugeron.- *D'abord il a été comptable, et puis représentant.*
- Exaxerguès.- *Eh bien, j'aurais parié n'importe quoi qu'il serait le dernier.*
- Beaugeron.- *De qui tu causes ?*
- Exaxerguès.- *Belair.*
- L'Horizon *Pas si sûr que ça qu'il soit passé. Pour être sûr attends qu'ils ramènent sa dépouille mortelle comme ils disent devant les monuments.*

(Les coréens, scène III, p55)

- Beaugeron.- *Et si on jouait au monument ? (...)*

Amène le mouflet au milieu. Il fera le monument.
(Le garçon Coréen est traîné au centre, on le fait tenir debout). Moi, je suis le préfet, toi t'es la veuve, toi t'es l'ancien combattant, toi le général, toi les enfants des écoles ... citoyens, amis, vous autres femmes éplorées, vous autres jeunes espoirs de la France que je salue avec fierté (...) c'est avec une émotion indicible que je viens vous inviter à vous incliner bien bas devant la mémoire de ceux qui sont morts pour beaucoup de choses à la fois, tellement de choses que

tout ça, ça se mélange un peu forcément. D'abord pour les aïeux. Et puis, pour la gloire. Et puis pour les autres de leur pays.

(Les coréens, scèn III, p57)

-LHomme.- Ça je le savais, et puis après ?

-- LHorizon.- Pour mener à bien cette opération, il faut se fondre dans la nature.

(Les coréens, scène XIII, p100)

-LHomme.- Tu veux te déguiser en Coréen ? Et si des fois qu'ils avaient des punaises ?

(Les coréens, scène XIII, p101)

(Ils commencent à se changer)

- LHorizon.- Tu étais quoi, toi, dans le civil ?

- LHomme.- Moi ? Chauffeur de taxi.

- LHorizon.- A Paris ?

- LHomme.- Oui. Pouah ! Avec la circulation qu'il y a, c'est plus possible.

Ils s'élancent les uns vers les autres et s'embrassent.

- Beaugeron.- Et celui-là ?

- LHorizon.- C'est notre prisonnier.

- L'Homme.- *Et vous en avez ?*

- Bonassier.- *Nous ?*

Ça fait rien. Les uns ont de la chance, les autres pas. Le principal, c'est que la mission soit accomplie.

(Les coréens, scène XVIII, p115)

- Exaxerguès.- *Et ce déguisement, vous croyez que ça vous donne un air fin ?*

- L'homme.- *On a tué deux et voilà le troisième. On a tous fait son devoir, c'est ça qui compte.*

- Beaugeron.- *Bien, on rejoint la compagnie.*

(Les coréens, scène XVIII, p115)

La place de Hu-Won, c'est la nuit. .

(Les coréens, scène XIX, p116)

- Wen-Ta.- *Où est le soldat blanc ?*

- Hun-Tan.- *Il est sur la colline avec Kim.*

- Kim.- *Nous avons fait une étrange rencontre sur la colline. Mio-Wan ! Trois soldats morts, dans le même uniforme que le soldat blanc. Mais ce n'étaient pas des soldats blancs. Voici ce que, par terre à côté d'eux, j'ai trouvé.*

- Mio-Wan (il lit).- *«Le colonel. It-Wang-Sen au général en chef. Je porte à votre connaissance qu'en considération du*

repli précipité de l'adversaire vers Séoul, j'ai donné l'ordre à mes bataillons de ne pas faire la halte prévue dans les villages de Nun-Penh et de Hu-Won.» Et tu dis qu'ils étaient tués tous les trois ?

(Les coréens, scène XIX, p117)

- Kim.- Oui.

- Mio-Wan.- *La libération s'étend, elle embrasse le pays comme une vague !*

- Belair.- *Je me sens de plus en plus comme un cheveu sur la soupe, et en même temps, demoins en moins ... Votre joie est contagieuse. Je ne sais pas demain ce qui se passera, mais aujourd'hui, je vais vous dire, j'ai envie de rester ici, jusqu'à ce que cette guerre soit finie. Et quand elle sera finie, de rester encore ici.*

- Lin-Huai rit, Belair s'interrompt, décontenancé, et le rire devient général.

(Les coréens, scène XIX, p117)

I-2-1-2. Séquence 2

Les pièces en rapport avec le monde judiciaire et parajudiciaire sont au nombre de deux. Nous prenons nos exemples dans les huissiers qui, au niveau de la structure,

représente cet univers qui a des liens très étroits avec le monde politique.

I-2-1-2-1. Fragment 1

(Entre le 5^e huissier qui remet un dossier à madame Tigon) :

-5^e Huissier.- M'ame Tigon, ce dossier. Urgent c'est marqué (se retournant :) Et les congés payés ? Et le bonjour au collègue ? Et ces trois semaines ? Il devait faire beau. Pas une pensée

(Les huissiers, premier Acte, scène1, p124).

(Madame Tigon se plonge dans la lecture de ce dossier. Le premier huissier rentrant de vacances se dirige, la jambe raide, vers une porte. Un de ses collègues l'arrête :)

- 2^e Huissier.- On ne rentre plus ici, sache-le.

- 3^e Huissier.- Il ne sait pas encore.

- 4^e Huissier.- Il a encore l'eau salée dans les yeux.

- 5^e Huissier.- Privé, c'est marqué.

- 2^e Huissier.- Il y couche.

- 3^e Huissier.- Voilà quinze jours tous les jours qu'il y dort.

- 4^e Huissier.- A cause de la situation

- 1^{er} Huissier.- Quelle situation ?

- 4^e Huissier.- *Il se débarbouille dans notre lavabo.*

(Les huissiers, premier Acte, scène1, p124)

-2^e Huissier.- *Tu le reconnaîtras pas, il a des préoccupations. Il s'est fait exclure.*

- 1^{er} Huissier.- *Du gouvernement ?*

- 2^e Huissier.- *Tête de plâtre ! plus que jamais il y est au gouvernement puisqu'il y couche, on te le dit. De son parti*

- 1^{er} Huissier.- *Exclu ? Du parti radical ? chez les communistes ils font ça. Au bon vieux parti radical-socialiste on ne fait pas ça. Exclu ?*

- Tigon.- *c'est urgent. C'est important. Il faut le réveiller.*

(Elle se lève, et entre sans frapper par la porte marquée "privé".)

- 4^e Huissier.- *Il y en a qui disent, c'est toujours les mêmes.*

- 1^{er} Huissier.- *Qui disent ?*

- 3^e Huissier.- *Que c'est madame qui l'aurait bouté hors...*

- 5^e Huissier.- *Du domicile conjugal, alors, avec la crise du logement (Hilarité muette)*

- 3^e Huissier.- *Ici pas de loyer, l'eau chaude gratuite.*

- 5^e Huissier.- *c'est peut-être sans fondement.*

- 2^e Huissier.- *Nous, on est pas là pour savoir*

(Les huissiers, premier Acte, scène 1, p125)

- Paidoux (confidentiel).- *J'ai appris des choses. (Silence). Madame Tigon, sortez-moi la motion d'exclusion. (Elle tire d'un classeur et lui remet un document.) Lisez.*
- Tigon.- *Pourquoi ressasser des choses désagréables et que vous connaissez par cœur, monsieur le ministre ?*
- Paidoux.- *Ça ne fait rien. Lisez.*
- Tigon (lisant).- *"le comité directeur du Parti radical socialiste, conscient de la dégradation regrettable de la situation en Algérie, constate l'impuissance du gouvernement Letaize, d'une part à écraser dans l'œuf la rébellion, d'autre part à entreprendre des négociations pour un cessez-le-feu avec des interlocuteurs valables en tenant compte du fait que l'Algérie est et demeurera toujours, en dépit de sa personnalité distincte, partie intégrante de la République française ; décide de mettre fin à la participation au gouvernement Letaize ; affirme que dès à présent la détention d'un porte-feuille dans ce gouvernement est incompatible avec la qualité de membre de parti ; et prend la résolution d'exclure ceux des membres qui, dans les quarante-huit heures, n'auront pas tiré les conséquences de cette solennelle prise de position.*

(Les huissiers, premier Acte, scène14, p127)

- Tigon.- *Ne vous échauffez pas.*

- Paidoux.- *Encore faudrait-il que les fellaghas comprennent. Je devais prendre Letaize par le revers du veston...*

- Tigon.- *Doucement.*

- Paidoux.- *Et lui dire : Letaize, tout ce que j'essaie de construire, Escagnemont le sabote et me ridiculise, choisir entre lui et moi. Les gens commencent à se demander : Qui gouverne ? Letaize ou Escagnemont ?*

- Tigon.- *Un socialiste pourtant ! N'avez-vous pas vous-même poussé monsieur Letaize à le nommer ministre résident ?*

- Paidoux.- *Du caractère. Un cerveau. A peine installé à Alger les colons ont su l'enjôler. Le retourner.*

(Les huissiers, premier Acte, scène1, p130)

I-2-1-2-2. Fragment 2

- 1^{er} Huissier.- *Ce n'est pas le principe de la trotte, c'est le principe qu'il couche ici*

J'en ai vu des états d'urgences et des situations critiques et des ministres restants des nuits d'affilée à marcher de long en large un mouchoir mouillé sur le front; Mais leurs draps c'est différent.

(Les huissiers, Acte II, scène 2, p131)

- 4^e Huissier.- *C'est incompatible avec la dignité des lieux, peut-être?*
- 1^{er} Huissier.- *C'est pas ça que je veux dire. Ce que je veux dire c'est que c'est pas dans l'ordre.*
- 5^e Huissier.- *C'est eux qui font l'ordre.*
- 1^{er} Huissier.- *Il y a un ordre qui les dépasse, tout comme nous c'est leur ordre auquel nous apportons notre respect.*
- 3^e Huissier.- *Ils peuvent faire ce qu'ils veulent ou alors c'est pas la peine d'être à leur place.*
- 4^e Huissier.- *Un ministre c'est un Homme, il doit vivre sa vie.*
- 5^e Huissier.- *Faut qu'il choisisse, c'est l'un ou c'est l'autre.*
- 3^e Huissier.- *Ils vivent, pourtant.*
- 2^e Huissier.- *Et mieux que nous, j'ai vingt-neuf ans de maison et j'en ai vu passer. (...) Eux c'est tous les jours des dizaines de décisions qu'ils ont à prendre, peut-être des centaines. Et pour le pour et le contre, il est dans des dossiers gros comme ça. Et à tous les coups c'est le sort de quarante-quatre millions d'individus qui se règle. T'as beau les regarder de près, va savoir comme ils font.*
- 3^e Huissier.- *Ils ont de l'instruction.*
- 2^e Huissier.- *Admettons qu'ils ont de l'instruction. Qu'est-ce que ça change ?*

(Les huissiers, Acte II, scène 2, p132)

- Les Huissiers.- *A l'Unisson.- Comment font-ils ?*

- 5^e Huissier.- *Une commémoration*

- 1^{er} Huissier.- *Un vernissage une réception*

- 2^e Huissier.- *Une fête sur l'eau*

Au cours du chœur qui précède, le rideau s'est levé sur un couloir du Palais-Bourbon. Créal, appuyé à une colonne, dépouille son courrier.

(Les huissiers, Acte II, scène 2, p133)

- 1^{er} Huissier (montrant Créal).- *En voilà un. Monsieur Créal.*

- 2^e Huissier.- *Monsieur Créal est bien soucieux.*

- 5^e Huissier.- *Lui ? Trois fois déjà président du Conseil.*

- 1^{er} Huissier.- *Une fois pressenti, deux fois désigné. Quarante jours en tout de pouvoir.*

Mademoiselle Simène est entrée.

- Simène.- (au 4^e Huissier). *Je viens chercher la corbeille. Pour la Défense nationale. (Creal, derrière elle, s'est approché). Oh ! Vous m'avez fait peur. Vous déjà levé.*

- Créal.- *Et si c'était toi que j'étais venu attendre, à l'aube, dans les couloirs ? (...)*

On s'ennuie tellement ! Vous êtes le seul être, mademoiselle Simène, avec qui je ne m'ennuie jamais.

J'ai vu votre Paidoux, hier soir. L'air un peu constipé.

(Les huissiers, Acte II, scène 2, p135)

- Simène.- Il vous en veut.

Vous l'avez mis à la poubelle comme un chat mort.

- Créal.- Je l'ai défendu comme j'ai pu. A la fin, il a bien fallu. Mais quoi, ce sont des affaires, qui s'arrangent (...) Alors m'aidez-vous ?

- Simène.- Que voulez-vous encore savoir ?

- Créal.- Ses dispositions à mon égard.

(Les huissiers, Acte II, scène 2, p136)

- Simène.- Allez chez Tigon, si vous voulez des confidences. A elle, il lui en fait ! Je ne dis pas que c'est comme quand ils couchaient ensemble sous les yeux de tout le monde. Il aime mieux les petites jeunes, maintenant.

Qu'ai-je à voir dans vos combinaisons, monsieur Créal ? Je suis sa secrétaire. Pas autre chose.

- Créal (Soudain sérieux).- Il y a des signes mademoiselle Simène, partout il y en a, tout est signe. Sans doute est-ce le propre de l'homme politique que de savoir mieux que quiconque les capter et puis les déchiffrer. (...)

Les signes qu'il y a quelque chose qui se passe. Quelque chose qui change, mademoiselle Simène, qui bascule.

- Simène.- *Vous me donnez le frisson. Qu'est-ce qui bascule ?*

- Créal.- *Les rapports de forces en présence. Rien n'est dit, rien n'est fait, tout est dans les manières.*

(Les huissiers, Actell, scène 2, p137)

I-2-1-2-3. Fragment 3

Le rideau tombe sur l'avant-scène, les 1^{er}, 3^e et 4^e huissiers.

- 3^e Huissier.- *Monsieur Paidoux est dans le Grand Salon (...) Tu l'annonces?*

- 4^e Huissier.- *Pas tout de suite. Faudra qu'il attende un moment.*

Alger au bout du fil.

- 3^e Huissier.- *Il cause avec Escargnemont.*

- 4^e Huissier.- *Il n'en a plus pour longtemps.*

- 3^e Huissier.- *A voir. Tu disais ça il y a six mois. Il l'a fait son rétablissement.*

- 4^e Huissier.- *ça fait rien. C'est l'usure.*

(Les huissiers, premier Acte, scène 3, p140)

Branle-bas des huissiers. Le rideau s'ouvre sur le bureau du président du conseil.

- Paidoux (très échauffé).- D'où vient la fuite ? Je n'en sais rien et peu m'importe. Ça vaut peut-être mieux. Au moins, on saura que le ministre de la Défense nationale, en accord avec son président du Conseil, prend toutes les initiatives pour chercher des interlocuteurs valables en vue d'en finir avec cette rébellion. Et que le ministre résident, de son propre chef, prend toutes les initiatives pour saboter la moindre amorce de négociation. On saura. Et on se demandera : Qui commande aux armées : Paidoux ou Escarnemont ? Qui gouverne la France : Letaize ou Escarnemont ?

(Les huissiers, premier Acte, scène3, p141)

- Letaize.- Tu t'emportes, là.

- Paidoux.- Prends garde que tout ceci ne finisse un jour par tous nous emporter. Ah ! Ne laisse pas ainsi, Letaize, ébranler ton autorité.

- Letaize.- Je viens de lui parler. Il est lui-même très embêté. (...) J'ai eu Alger. Il est très, très gêné. Ce n'est pas lui. (...)

Le président de la République désire que je lui rende compte de cette affaire personnellement. Ce massacre semble l'avoir affecté. Il m'attend à l'Elysée

.(Les huissiers, 1^{er} Acte, scène 3, p142)

Le rideau tombe. A l'avant-scène, les Huissiers.

- 5^e Huissier.- *Des métiers mieux payés, c'est pas ça qui manque.*

- 3^e Huissier.- *Les assurances, la banque, c'est pas des mieux payés. Mais employé de bureau dans une affaire privée.*

- 5^e Huissier.- *Emballeur, chef d'entretien dans la métallurgie, ça va chercher dans les quarante-huit billets, avec le troisième mois ça te fait tout de suite cinquante... cinquante-deux.*

(Les huissiers, premier Acte, scène 3, p148)

- 5^e Huissier.- *Un simple manutentionnaire dans la Sidérurgie, dans les industries mécaniques et électriques.*

- 1^{er} Huissier.- *N'a pas les avantages de la fonction publique.*

- 4^e Huissier.- *Ils se perdent ces avantages. Ils vont à Vau-l'eau. Les serviteurs de l'Etat ne sont pas défendus.*

C'est que l'Etat est pauvre.

- 3^e Huissier.- *C'est un employeur comme un autre.*

- 2^e Huissier.- *Quand ton patron est un mendiant t'as pas de scrupules.*

- 1^{er} Huissier.- *Un mendiant qui jette au vent des milliards par jour.*

- 5^e Huissier.- *Je ne sais qu'un tout petit poste dans un grand budget.*

- 2^e Huissier.- *Qui sous mes yeux.*

- 1^{er} Huissier.- *Tous les jours*

- 5^e Huissier.- *se fait*

- 4^e Huissier. - *Et se défait*

- 3^e Huissier.- *Je suis le témoin*

(Les huissiers, premier Acte, scène 3, p149)

- 2^e Huissier.- *Silencieux*

- 5^e Huissier.- *J'introduis les visiteurs.*

- 4^e Huissier.- *Je porte les messages*

- 5^e Huissier.- *Des scènes de la vie la vie de tous les jours.*

- 4^e Huissier.- *Les jours où se joue ah se joue se joue*

- 3^e Huissier.- *Le destin du pays*

Entre-temps est apparu Créal

- 5^e Huissier.- *J'ai expliqué à Monsieur Créal, hier. Tant qu'ils nous maintiendront solidaires des victimes de la guerre, tout relèvement de notre salaire entraînera des conséquences budgétaires auxquelles le pays ne peut pas faire face c'est évident. Monsieur Créal l'a bien compris. Il m'a demandé : à qui voulez-vous qu'on les rattache, les victimes de la guerre. .*

(Les huissiers, premier Acte, scène 3, p150)

- 4^e Huissier.- (...) *Il n'y a pas que la rémunération. Un métier ça doit aussi rapporter de la satisfaction. Ici, c'est pas comme ailleurs.*

- 1^{er} Huissier.- *On est à l'abri de la médiocrité.*

- 3^e Huissier.- *Et puis on participe*

- 4^e Huissier.- *Toutes les paroles qui, ici ont résonné...*

- 1^{er} Huissier.- *Tous les pas qui sont passés.*

Les huissiers s'effacent.

- Paidoux.- *Permetts-moi de m'étonner. Il ne s'agit pas du service en lui-même. Je te le rendrai, ton service. Si du moins il s'agit d'une question qui entre dans mes attributions.*

- Créal.- *Oui, je pense un peu ! Moi venant te solliciter. Il y a seulement huit jours, qui l'eût cru ? Et bien ! imagine-toi que cela me fait un petit plaisir coquin, de venir te demander service. Un objecteur. De très bonne famille. Des gens exquis que je connais de longue date. (...) Tu m'arrangeras ça ?*

(Les huissiers, premier Acte, scène 4, p151)

-- Paidoux.- *Que veux-tu que j'arrange ?*

La réforme pour désordre mental et on n'en parle plus.

Créal.- (...) Appelé il y a un mois, il a refusé de toucher à un fusil,

- sous prétexte qu'il n'a rien à voir avec cette guerre en Algérie (...) Ta place a toujours été parmi nous. Nous t'intégrons.

(Les huissiers, premier Acte, scène 4, p152)

- Paidoux.- Une de ces affaires douloureuses qui viennent à point nommé nous rappeler qu'il existe une fatalité dont nous ne sommes que des jouets.

- Créal.- Au revoir, cher ami ... je t'enverrai une note concernant ce garçon.

(Les huissiers, premier Acte, scène 4, p154)

1-2-1-2-4. Fragment 4

A l'avant-scène, les 3^e, 4^e, et 5^e huissiers vaquent à leurs occupations. Le 1^{er} Huissier entre

- 1^{er} Huissier.- Et le collègue

-3^e Huissier.- Appelé d'urgence à la clinique

- 4^e Huissier.- Sa femme accouche

- 1^{er} Huissier.- Il y va fort, ça fait son combienième ?

- 3^e Huissier.- Son cinqième

- 4^e Huissier.- Il y en a qui savent pas s'arrêter

(Les huissiers, Acte II, scène 5, p167)

- 3^e Huissier.- *Moi qui suis croyant je m'arrange.*

- 5^e Huissier.- *Pour pas avoir d'enfants?*

- 3^e Huissier.- *Si j'ai pas d'enfants c'est une décision qu'on a prise ma femme et moi, en rapport avec les effets atomiques. C'est comme pour le tabac. Le jour où j'ai appris que ça développait les cellules cancérigènes. Plus fumé une cigarette (...) Suffirait d'une fois qu'il me vienne un idiot ou un chétif qui s'en irait de leucémie. Moi je dis mieux vaut pas. Ou qu'ils arrêtent leurs explosions.*

- 1^{er} Huissier.- *Et si tout le monde s'arrangeait comme toi ?*

- 4^e Huissier.- *Bientôt il y aurait plus personne sur la Terre.*

(Les huissiers, Acte II, scène 5, p168)

1^{er} Huissier.- *Comme je ne peux pas courir ni sauter, quand il n'y avait pas trop de soleil, je regardais les vagues, pas au moment où elles se brisent, au moment où elles viennent mourir sur le sable en y déposant leur petit tas d'écume. Une autre vague vient mourir avec son tas d'écume à elle, et elle soulève le tas d'écume de l'autre qui repart vers la mer, et chaque vague rapporte et reprend le tas d'écume de toutes celles qui sont venues mourir, ce qui fait qu'il y a des tas de petits tas d'écume qui flottent, peut-être depuis je ne sais pas quand, au gré des vagues qui viennent mourir les unes après les autres. L'écume c'est plus durable que le bois des*

bateaux et que les pierres qui s'usent en se frottant contre le fond de la mer. Ça se forme et se reforme et c'est toujours la même écume, et c'est seulement quand on en ramasse entre les doigts que ça disparaît parce que c'est rien que des bulles d'air. (Entre madame Aiguedon.) Madame s'il vous plaît.

(Les huissiers, Acte II, scène 8, p195)

- 2^e Huissier.- *Votre laissez-passer.*

- 5^e Huissier.- *Exigeons de passer de l'indice cent dix à l'indice cent trente.*

- 1^{er} Huissier.- *Ils refuseront, pour les mêmes raisons que les dernières fois.*

- Paidoux.- *Mon gouvernement marquera la promotion d'une génération nouvelle. Je pense naturellement, au petit Niepce...*

(Les huissiers, Acte II, scène 8, p166)

- 4^e Huissier.- *Une remontée.*

- 3^e Huissier.- *Un affaissement (...) un étonnant retournement.*

(Les huissiers, Acte II, scène 8, p203)

I-2-1-3. Séquence 3

La troisième séquence est marquée par les pièces du corpus qui mettent l'activité commerciale au centre des échanges dialogiques. Il y en a sept mais l'échantillonnage

se fera sur les pièces Iphigénie hôtel et La demande d'emploi.

I-2-1-3-1. Iphigénie hôtel¹⁷¹

L'espace d'Iphigénie Hôtel est Mycènes. La scène se déroule en trois journées dans cinq micro-espaces : l'office, une pièce bordée de placards et de deux vieux buffets laisse voir en son centre une table lourde et rustique avec six chaises et un fauteuil de bois bruni ; le hall qui présente deux salles (un salon et une salle à manger) ; La chambre d'Oreste et la chambre de Laure et Pierrette et Les chambres de l'hôtel proprement dites.

I-2-1-3-1-1. Fragment 1

Patrocle est assis par terre dans un coin à réparer un harnais. Alain et Jacques, debout, font l'argenterie.

- Jacques.- *C'est Pierrette.*

- Alain.- *Non, c'est le pas de M'Zelle Emilie.*

- Jacques.- *Non, c'est pas ça que je veux dire. C'est Pierrette qui l'a entendu.*

- Alain.- *Paraît qu'il râle. Quelque chose comme mimi ou mini ou lili.*

¹⁷¹ "Iphigénie Hôtel "in Théâtre Complet. Tome1, pp275-384. C'est une pièce en trois journées.

- Alain.- *Le nom des pépées qu'il s'est envoyées dans les temps écoulés.*

- Jacques.- *Il était coureur vous croyez ?*

- Alain.- *Les Grecs ça leur est naturel comme de pisser tout jeune que ça commence (...) Tu dis qu'il râle mimi, lili ? ça serait-y qu'il appellerait la vieille Emilie ?*

(Iphigénie Hôtel, première journée : L'office, p281)

(Il se tape les cuisses et s'esclaffe bruyamment)

- Jacques (terrifiés).- *Pas si fort, M'sieu Alain, des fois qu'on vous entendrait*

(Un silence)

- Alain.- *Tonnerre de bonsoir, quelle est la papale qu'on m'a flanquée sur les bras là. Et en plein milieu de la saison. Pas même foutu d'astiquer proprement l'argenterie. Regarde-moi faire, profite de l'expérience de ton ancien. Quand j'avais ton âge comment crois-tu que j'ai appris le métier ? En regardant les anciens. Alain va te montrer comment qu'on s'y prend.*

(Iphigénie Hôtel, première journée : L'office, p282)

(Un plat entre les mains, il fait une démonstration tandis que Jacques tremble d'effort pour ne pas s'évanouir.)

Faut pas froter fort. Et pas non plus dans tous les sens - Léger

- Régulier. C'est un tour de main à attraper.

(Laure est entrée et l'observe)

Ça m'a l'air de rien. Eh bien ! Croira qui voudra, il y en a qui toute leur vie ...

(Iphigénie Hôtel, première journée : L'office, p282)

- Alain.- *mon gros, une cloche qui vous cherche après dans le hall. Elle avance son départ. C'est les événements qui la tourniquent.*

- Alain.- *Un baiser, ma jolie,*

Laure esquive ; Alain la pince aux fesses et sort avec un mélange d'inquiétude et de satisfaction : Laure se tourne face à Jacques.

- Laure.- *Un baiser, mon œil ... Mon baiser, c'est toi qui l'auras.*

- Jacques.- *Longtemps que vous êtes ici, Laure ?*

- Laure.- *Longtemps comparé à toi. Mais ça fait pas long temps si tu compares à M'Zelle Emilie par exemple. Deux ans. ...*

(Iphigénie Hôtel, première journée : L'office, p283)

- Jacques.- *M. Oreste, alors vous l'avez bien connu ? Comment est-ce qu'il était ?*

-Laure.- *Quand j'ai été embauchée, il était Patron ici. Tout lui appartenait.*

Pierrette passe et s'arrête, à la main gauche une jarre de cinq litres.

- Laure.- *Il a vendu pour tout laisser en liquide à ses enfants. Je me souviens comme il disait un fonds de commerce, des maisons, des terres, des maisons, des terrains, c'est un fléau qui fait des ravages parmi les enfants. ...*

(Iphigénie Hôtel, première journée : L'office, p283)

- *Alain est assis au bureau de la réception, devant lequel se tiennent Mme et Mlle Lhospitalier en tenue de voyage.*

- Mlle Lho.- *C'est très beau.*

- Mme Lho.- *C'est très beau.*

- Alain.- *Le temps est un peu couvert malheureusement, Madame mais c'est très beau. Il faut voir ces pierres par un ciel bleu.*

- Mme Lho.- *Oui, il paraît qu'elles se détachent.*

- Alain.- *Oui, Madame, elles se détachent dans le bleu du ciel, on dirait que la lumière les fait vivre. Quel est le numéro de votre chambre ?*

-Mme Lho.- *Cinquante et un.*

- Alain.- *Je vais descendre vos bagages.*

(Iphigénie Hôtel, 1ère journée : 2 le Hall : p284)

Mme Lho.- *Je ne sais pas. Ils parlent de fermer les frontières.*

(Iphigénie Hôtel, première journée : le Hall, p285)

-Mme Lho.- *Tout cela est bien alarmant. Peut-être les nouvelles telles qu'elles nous parviennent ici sont-elles déformées. Mais quand des choses pareilles arrivent, on aime mieux être près que loin.*

(Iphigénie Hôtel, première journée : 2. le Hall, p286)

I-2-1-3-1-2. Fragment 2

- Pierrette.- *Alain, c'est vous maintenant qui allez le remplacer?*

- Alain.- *Ça n'est pas moi qui décide. Ça dépend de la Société. Mais il faut prendre ses responsabilités...*

(Iphigénie Hôtel, première journée : la chambre d'oreste, p291)

- M. Sorbet.- *La corse s'est soulevée.*

- M. Verluze.- *Vous dites ?*

- M. Sorbet.- *Arrighi, vous savez, le député Arrighi... je suis tombé par hasard sur Monte. Carlo ... Arrighi et le Colonel Thomazo ont pris le pouvoir à Ajaccio. Le général Salan a*

nommé Thomazo gouverneur de l'île. Pflimlin, à Paris, reconnaît que la situation lui glisse d'entre les mains.

-Mme LHO.- Mais il n'a pas démissionné ?

- Sorbet.- Au contraire ... Il s'accroche (Iphigénie Hôtel, première journée, 4 le Hall : p293)

- Pierrette.- t'as pas d'imagination, Laure.

La chambre de Laure et de Pierrette

- Laure.- Non, mais j'ai la tête sur les épaules.

- Pierrette.- Ça te suffit, toi, de nettoyer, de laver, de lessiver, de torcher, d'essuyer, de plier, de déplier...

- Laure.- (les larmes aux yeux).- Pendant que tu te promènes et que tu montres tes jambes à qui en veut et que tu te dorés le nombril au soleil.

(Iphigénie Hôtel, première journée : la chambre de Laure et de Pierrette, p299)

- Pierrette (les larmes aux yeux).- Oh ! Laure ...

- Laure.- Et que tu rodes autour d'Alain tout en disant que tu le trouves dégoûtant ...

Elles sont dressées face à face, tremblantes.

Oui, je trime, moi, pendant ce temps. Il faut bien qu'il y en ait une qui asse le travail. Alors c'est moi.

(Pierrette se jette en avant et empoigne Laure avec un cri aigu. Elles s'agrippent, et très vite cessent de se battre, et sanglotent.)

Ce qu'on est bêtes, c'est ahurissant comme on peut être bêtes.

(Iphigénie Hôtel, première journée 5 : la chambre de Laure et de Pierrette, p300)

- Pierrette.- Il y a beaucoup de choses pour nous énerver...

- Laure.- ça ...

- Pierrette.- Cet homme qui meurt comme ça, sans qu'on puisse rien faire (...)Tu crois qu'Alain va remplacer Oreste ?

- Laure.- Il a pas la classe, Pierrette. Il est trop vulgaire. Il est pas assez intelligent.

- Pierrette.- Tu sais, j'ai une de ces envies de repartir en France.

- Laure.- Je me souviens pourtant que c'est pas le Paradis. Il faut aller mettre le couvert pour le dîner.

- Pierrette.- Oui faut aller.

(Elles restent face à face, souvient, puis commencent à s'habiller)

(Iphigénie Hôtel, première journée 5 : la chambre de Laure et de Pierrette, p300)

Mr et Mrs. Babcock à une table devant leurs tasses de thé et une théière. M. et Mme Sorbet à une autre table, buvant du whisky. Patrocle par terre dans un coin, dormant. Alain assis à la réception, l'écouteur du téléphone à l'oreille. Emilie entre par une porte, traverse le hall et sort par une autre porte, croisant Eric qui porte un plateau avec des bouteilles de Soda vides.)

-Alain.- Trois dames et un monsieur, trois chambres dont une à deux lits. A quel nom ? Le journal Paris-Match ? Non, M. Diamant est absent. Mais je note

(Iphigénie Hôtel, première journée 6: le Hall, p300)

- Mme Sorbet (lisant).- Je suis venue à Mycène...

- M. Sorbet (lisant).- Des ruines de géant et un petit village au milieu des champs de tabac, c'est Mycènes.

-Eric.- Si ces messieurs et dames voulaient bien prendre place...

- Mlle Lho.- Déjà ?

- Mme Lho.- Ils nous ont demandé de dîner un peu plus tôt ce soir.

- Mlle Lho.- Oh ! Dépêchons-nous... ces voyages organisés me dépriment.

Tout le monde s'est mis à table. Laure achève de disposer les six couverts sur la table où le personnel sauf

celui des cuisines, prend ses repas. Patrocle est déjà à sa place.

- Laure.- Grogne pas. Ça va venir. Tu l'auras ta platée.

(Iphigénie Hôtel, première journée. 7 :l'office, p308)

- Alain.- Mon petit minet.

- Laure.- Bas les pattes.

- Alain.- Et alors ?

- Laure.- J'ai du travail, moi. J'ai mon travail à faire. Ah ! puis je voulais vous dire Eric veut vous parler.

- Emilie.- Vous vouliez me voir ?

Merci ! j'ai mon travail. Je suis contente de voir en tout cas qu'une de mes filles vous tient compagnie. Si c'est pas l'une, c'est l'autre.

- Alain.- Justement à leur sujet que je voulais vous parler, M'Zelle Emilie. Une besogne que je leur destine. Mais comme elle dépendent de votre service, je voulais voir ça avec vous... c'est une question de correction. Si tu ne veux pas qu'on marche sur ta plate-bande, veille à ne pas piétiner celle du voisin. Croyez-vous qu'on en serait là où on est en France si chacun tenait sa place ? Voilà. Avec ces événements et dans l'absence de M. Diamant, M. Oreste

nous ayant quittés, je me sens une certaine responsabilité (...).

(Iphigénie Hôtel, deuxième journée. I. l'office, p320-321)

- Jacques.- *M'sieu Alain ...*

- Pierrette.- *(pouffant).- Le Pauvre ...*

- Alain.- *Pas si pauvre que ça. J'y mettrai le temps qu'il faudra, mais je le formerai. C'est un bon élément, mon Jacques. Il comprend les choses. Seulement c'est le genre à ne pas brusquer.*

(Iphigénie Hôtel, deuxième journée. 6. Hall, p377)

- M. Veluze.- *Aux dernières nouvelles, des émissaires circulent en hélicoptère entre Paris et Colombey-les-Deux Eglises. Il s'agit de négocier les modalités de la passation des pouvoirs dans la légalité.*

- Alain.- *Iphigénie Hôtel.- J'écoute. Allô. Oui, j'ai demandé Paris...*

(Iphigénie Hôtel, deuxième journée. 6. Hall, p378)

I-2-1-3-2. La demande d'emploi¹⁷²

I-2-1-3-2-1. Fragment 1

-Wallace. - *Vous avez*

¹⁷² La Demande d'Emploi in Théâtre Complet, t1, pp.307-571 ; c'est une pièce de trente morceaux.

-Fage. - Je savais que vous alliez me parler de l'âge vous savez l'âge c'est une chose tout à fait relative J'ai toujours fait ce qu'il fallait pour rester jeune (...) Une demi-heure de gymnastique tous les matins.

*-Wallace. - Votre âge n'est pas nécessairement un handicap
(La Demande d'Emploi, morceau dix, p27)*

-Vous êtes resté 23 ans (chez Bergognan) c'est beaucoup de fidélité

(La Demande d'Emploi, morceau quatorze, p 536)

-Fage - J'ai peut-être une conception de la dignité humaine qui n'est plus courante (...) je ne me considère pas comme une marchandise.

(La Demande d'Emploi, morceau quatorze, p 536)

-Wallace. - Vous n'avez pas de titres universitaires

(La Demande d'Emploi, morceau dix huit, p 545)

-Fage. - Mes titres c'est un chiffre d'affaires doublé tous les trois ans c'est l'organisation que je laisse derrière moi solide c'est le climat D'émulation un climat fraternel quand je leur disais on y va he bien on y allait quand je leur disais c'est comme ça eh bien c'était comme ça.

(La Demande d'Emploi, morceau dix- huit, p 545)

-Wallace. -Vous cherchez dans votre sens de devoir un alibi à votre lâcheté ce qui du reste redouble votre lâcheté

. -Combien gagniez- vous ?

-Fage. -Tous avantages dedans j'arrivais à 91 000/an pour moi le salaire n'est pas l'élément le plus important.

(La Demande d'Emploi, morceau. dix-huit, p546)

-Mon père qui a réussi sa médecine alors que son père était instituteur sa désolation quand je suis rentré chez Bergognan pour vendre des chemisettes.

-Wallace. -Quand même on ne démissionne pas à votre âge sur un coup de tête sans assurer ses arrières

-Fage. -Ils (les américains) ont débarqué un de leurs jeunes John(...) il venait de se renseigner sur le marché français au bout de 10 jours il comprit le français il me donnait des conseils 15jours après John est nommé Directeur Général des ventes moi je restais directeur des ventes John verrait les choses de haut peu à peu j'en suis venu à me demander ce que j'allais trouver à faire pour finir ma journée tout m'échappait dans la distribution des notes de service on m'oubliait j'étais là témoin du travail d'anéantissement auquel on se livrait. J'ai entièrement façonné cette équipe (...) j'ai viré tous les vieux bons hommes qui traînaient là-dedans j'ai embauché de jeunes loups parce qu'au moment où Bergognan m'a confié la Direction des ventes aucune politique n'existait. Oui ça été maquillé parce que ça les arrangeait et moi aussi ils m'ont proprement balancé du jour

au lendemain. Je vais vous surprendre ça m'arrange je ne regrette rien.

(La Demande d'Emploi, morceau onze, p 530)

-Wallace. -Ils vous ont demandé de vous déculotter (...) et vous vous êtes exécuté. Ils ont fait ce que vous devez c'est le besoin d'être protégé vous avez quelque chose d'infantile.

(La Demande d'Emploi, morceau quinze, p539)

-Louise.- Si tu as été aussi lâche avec Bergognan qu'avec la petite ça ne m'étonne pas qu'il ait pu se débarrasser de toi aussi facilement alors tu t'es même pas défendu ? Tu as passé 23 années de ta vie à faire grandir cette société.

(La Demande d'Emploi, morceau dix, p 530)

- Louise. -. C'est éprouvant pour ton père il faut faire la queue tout le monde est mélangé les ouvriers les cadres.

(La Demande d'Emploi, morceau six, p 517)

-Nathalie. -Pendant que vous faites la queue vous devez vous raconter des histoires de queue.

-Louise. -Nathalie

-Nathalie. -Je n'ai pas le droit d'imaginer.

(La Demande d'Emploi, morceau six, p 519)

-Louise. -Tu sais que je suis moins attachée que toi aux choses matérielles

-Louise. -.Seulement toi qui es si grand spécialiste de la vente mon chéri si seulement tu apprenais à te mettre toi-même en valeur il faut te faire mousser de temps en temps.

(La Demande d'Emploi, morceau huit, p 522)

I-2-1-3-2-2. Fragment 2

-Wallace. - Les gens n'ont rien qui puissent les mobiliser alors il leur pousse des problèmes au derrière notre idée est d'apporter un substitut à la guerre pourquoi le loisir ne serait-il pas mobilisant ?

(La Demande d'Emploi, morceau vingt- cinq, p561)

-Pour ce poste nous avons dû recevoir 150 et 250 candidatures ce dernier tri permet d'identifier une trentaine de candidats sérieux soumis par mon service à une interview.

(La Demande d'Emploi, morceau six, p517)

-Fage. - Très bien mené on sent qu'on a affaire à des professionnels ;

-Louise.- Je sais que ça fait 4 mois que ça dure on peut tenir 6 mois pourvu que le moral tienneChéri tu as l'air absorbé je fais te déranger il faut que tu m'enlèves ces papiers et pourquoi as-tu sorti toutes tes pipes ? Je voudrais mettre la table qu'est-ce que tu fais ?

-Fage.- Le catalogue de ma collection. Qu'est- ce que tu veux ?

(La Demande d'Emploi, morceau huit, p522)

-Wallace.- Dans ce cas- ci nous avons sélectionné 6 pour l'interview de fond sur les 6 je vise à éliminer 4 pour n'en présenter que 2 au Directeur du département pour une interview finale mais il arrive que j'en présente 3 ou seulement un ou même aucun alors il n'y a plus qu'à recommencer.

-Fage.- Ce n'est pas vous ?

-Wallace.- Non c'est toujours le chef du département qui prend la décision parfois le P.D.G quand il s'agit d'un poste auquel il attache une importance particulière participe à cette interview vous par exemple.

-Fage.- Moi ?

-Wallace.-: Je vous considère comme étant en puissance le prochain P.D.G de la société

.(La Demande d'Emploi, morceau six, pp518-519)

-Fage- Pourquoi moi ?

-Wallace.-: Je considère ainsi chaque candidat

(La Demande d'Emploi, morceau six p 519)

-Fage.- Il a su faire la cour aux Américains

-Wallace.- les Américains n'ont pas balancé

La direction en place ils n'éliminaient un individu que lorsqu'il s'agissait d'un poids mort en quelque sorte

-Fage.-: Vous voulez dire

-Wallace.- Je ne veux rien dire monsieur Fage je pose des questions

-Wallace.- Le poste que nous cherchons à pouvoir résulte de la nécessité de procurer une formule nouvelle à la grande masse des touristes Américains

(La Demande d'Emploi, morceau neuf , p 525)

-Wallace.- Vous êtes collectionneur

-Fage.- J'ai une collection de pipes de tous les pays

-Wallace.- Qu'est ce qui vous a incité à l'entreprendre ?

-Fage.-: Toujours la même chose le goût d'être ailleurs chaque pipe évoque un lieu

(La Demande d'Emploi, morceau douze, p 531)

-Quand on mène ce genre de vie le ski c'est la rupture avec tout ce qui est confus mesquin c'est échapper à la pesanteur On s'envole c'est l'inconnu qu'on pénètre ce sont tous les muscles qu'on gouverne il y a comme une harmonie entre l'immensité qui nous entoure et l'intérieur du corps

(La Demande d'Emploi, morceau quinze, p 538)

-Wallace.- *Entre ces 2 choses à laquelle vous identifiez-vous plus volontiers un bras une jambe*

-Fage.- *Une jambe*

-Wallace.- *Une tête un cœur*

-Fage.- *Un cœur*

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 543)

-Wallace.- *Une foule un désert*

-Fage.-*Une foule*

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 543)

-Wallace.- *La lune le soleil*

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 544)

-Fage.- *Le soleil*

-Wallace.- *Le sperme la morve*

- Fage.- *le sperme.*

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 545)

- Fage.- *Tous ça noté dans mon dossier ?*

- Wallace.- *J'entre vos choix sur cette grille cela aboutit à un profil qui permet certains recoupements.*

-L'interviewé au départ est comme un champ de neige vierge J'y fais la trace une toile blanche.Le

peintre devant son chevalet avec le pinceau il commence à ôter le blanc c'est ça l'action peu à peu enlever tout ce blanc en arriver à un sentiment global une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent.

(La Demande d'Emploi, morceau treize, p 532)

-l'Interview se rapproche de l'action créatrice en se mettant soi-même entre parenthèse entrant dans la peau de l'autre

- Fage.- Comment ?

- Wallace.- Je n'embauche jamais un candidat qui ne ment pas ce serait un signe d'anormalité une absence de défense le candidat construit donc il ment il doit s'il fait bien son travail dire ce qui doit lui servir taire ce qui pourrait croit-il nuire .

(La Demande d'Emploi,morceau treize, p 533)

-Fage.- Vous cherchez comment je me suis trahi

- Wallace.- Non je cherche à vous amener à vous trahir le plus souvent et le plus gravement possible tout le sens de mon interview est là je ne m'intéresse pas aux faits que vous me racontez ni aux affirmations que vous faites.

-Fage.- Ni aux idées que j'exprime ?

-Wallace.- non plus mais poursuivons

- Wallace.- votre vie privée elle ne me concerne pas autrement que l'incident qu'elle peut avoir sur votre vie professionnelle.

-Fage.- Dans son travail dans sa famille on a besoin de survivre comme on a besoin d'être suivi

- Wallace.- Vous arrive t-il de vous dégoûter de votre personne ? Quand vous avez été lâche avec un de vos collaborateurs ? Lâche avec votre femme ? Lâche avec votre fille ? Quand vous savez que vous avez trahi une certaine idée de vous-même ? Ça nous arrive a tous n'est ce pas ? Quand vous étiez enfant avez-vous déjà cette habitude de mastiquer ? Souhaitez-vous que j'ouvre la fenêtre ?

- Fage.- Toutes mes grandes décisions je les ai prises en fonction d'un certain idéal celle de quitter Bergognan celle d'épouser Louise.

- Fage.- Je n'ai pas de préjugés mais (...) elle réclame la révolution à 16 ans épuisée déjà de faire ce qu'elle veut elle est sujette à des petits vouloirs ça vous lamine une vie familiale. Ma femme n'est plus qu'éxténuée du coup elle m'éxténue on s'éxténue les uns les autres.

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 542)

- Louise.- Je voudrais mettre la table qu'est ce que tu fais

- Fage.-le catalogue de ma collection

-Louise.- Mon chéri tu as l'air bien absorbé

-Nathalie.- Papa devient infernal

(La Demande d'Emploi, morceau onze, p 528)

-Fage.- *(hurlant) je te dis que je ne veux pas de ton gâteau d'anniversaire.*

-Louise.- *Mon chérie il est acheté on va le manger.*

-Fage.- *oui ? (Il jette au sol son assiette avec le gâteau)*

(La Demande d'Emploi, morceau douze p, 531)

-Louise.- *Pardon mon chérie j'aurais dû réfléchir.*

(La Demande d'Emploi, morceau douze, p 532)

-Wallace.- *Poursuivons vous êtes collectionneur.*

-Fage.- *C'est mon père qui a commencé la collection*

-Wallace.- *On lit des sentiments encore très vivant lorsque vous évoquer votre père.*

(La Demande d'Emploi, morceau douze , p,531)

-Fage.- *tôt entre 5 et 6 heures.*

(La Demande d'Emploi, morceau quinze, p 538)

-Wallace.- *c'est intéressant chez vous cette passivité de même que vous vous êtes laissé réduire en bouillie chez Bergognan.*

-Fage. – *Comment ?*

-Wallace. – *Ils vous ont demandé de vous déculotter puis de marcher à quatre pattes (...) et vous vous êtes exécuté.*

-Fage. – Comment ?

-Wallace. – C'est moi qui vous le demande (...) c'est le besoin d'être protégé vous avez quelque chose d'infantile.

-Fage. – Je vous affirme j'ai été soulagé quand ça s'est terminé

-Wallace. – Exactement vous les avez laissé faire ce que vous saviez que vous deviez faire mais n'osiez.

-Fage. – ces garçons que j'avais recrutés vis-à-vis d'eux j'avais une responsabilité.

-Wallace. – et vous cherchez dans votre sens du devoir un alibi à votre lâcheté ce qui du reste redouble la lâcheté

(La Demande d'Emploi, morceau quinze , p 539)

-Fage – Monsieur j'ai un autre rendez-vous

-Wallace. – Rasseyez- vous

-Fage. – Ravalez vos paroles

-Wallace. – Allons tais- toi

-Fage. – Toi-même boucle là

-Wallace. – Bien je note vos différentes réactions faculté d'encaisser les coups contrôle de soi sursaut de dignité.

(La Demande d'Emploi, morceau quinze, p 539)

-Fage. – je refuse de continuer

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p. 545)

-Fage. – (lisant un tract de sa fille Nathalie découverte dans la maison familiale). Pour faire éclater cette société un seul moyen contre la merde fétide qui vous gouverne contre les cadences démentes dans les usines du capital contre la moite obscénité de la consommation galopante contre tout ce qui fait obstacle à l'amour dans la spontanéité totale contre cette société qui essaie de récupérer les jeunes en les embrassant avec toute l'affection d'un poulpe un seul moyen camarades la déculotter et la faire chier jusqu'à ce qu'elle éclate adhérez au comité d'action directe des lycéens Parisiens.(La Demande d'Emploi, morceau vingt-deux, p 555).

Le fragment, entant qu' ensemble d'éléments d'une séquence identifiée, révèle un aspect de la composition de la pièce de Michel Vinaver. Tous les fragments réunis devraient constituer la grammaire des textes du corpus. C'est pourquoi, il nous paraît opportun de voir comment la structure des pièces retenues pour notre réflexion organise la mise en forme du tissu discursif, pour que soit appréhendé le mode de fonctionnement de l'écriture vinavérienne, aussi bien au niveau moléculaire qu'à celui de la signification profonde.

CHAPITRE II : STRUCTURE INTERNE DES PIECES DU CORPUS

II-1. ORGANISATION MOLECULAIRE DE LA SEQUENCE UN

II-1-1. LE RYTHME DES ECHANGES

Les deux personnages en co-présence (Belair et Brooks) sont en uniformes militaires (américain et français). L'un (celui qui porte l'uniforme de l'armée américaine) est "étendu" et l'autre vient vers lui en claudiquant. Le dernier (en uniforme de l'armée française) est circonspect. Mais c'est lui qui engage la conversation sur le ton de la familiarité. Cela laisse supposer qu'ils font équipe. Ainsi quand il lâche « *pas ton opinion camarade ?* » (*Les coréens, scène. I, p (43)*), il met en avant la familiarité qui caractérise la vie des troupes militaires. Il est même remarquable que le tutoiement et l'emploi du mot "Camarade" renforcent le rapprochement

déjà visible dans la vulgarité toute militaire de l'expression "*fait un fichu temps*" (*Les coréens*, scène I, p43). Brooks n'hésite d'ailleurs pas à renvoyer l'ascenseur. –« t'as dit là une vérité qui me plaît ». (*Les coréens*, scène. I, p43)

La réponse de Brooks confirme, par l'utilisation de la forme contractée du pronom personnel (2^e personne du singulier Tu - t'), qu'il règne entre eux une atmosphère des plus amicales dont la pérennisation rime avec la vie. Ici la vie semble, pour ces deux personnages en uniforme, se résumer à leur capacité de se mouvoir, surtout de marcher. Ainsi pendant que Belair trouve que «*vivre est une des choses les plus faciles*» (*Les coréens*, scène I, p43) quand on a ses jambes pour partir ou repartir, Brooks confirme que «*les jambes, c'est des outils ... Rien de tel pour repartir*» (*Les coréens*, scène I, p43).

C'est surtout maintenant que Brooks s'en trouve dépourvu depuis qu'il a sauté sur cette mine qui lui a réduit les jambes en bouillie que Belair comprend mieux pourquoi «*ils essaient de vous les faucher dans les rivières*». (*Les coréens*, scène I, p43)

Le lecteur peut alors comprendre que Brooks est étendu dans son uniforme de l'armée américaine certainement parce "qu'ils" ont réussi à lui "faucher" les jambes dans une des "rivières" dans «*ce pays pourri de rizières*» (*Les coréens*, scène I, p43) et que Belair qui découvre, «*en rouvrant les yeux*» (*Les coréens*, scène I,

p43), que «*Tous les autres (soldats) étaient morts ou s'en étaient allés*» (Les coréens, scène 1, p43), a pu s'en aller lui aussi grâce à ses «*jambes*». Brooks a pourtant toujours cru que les jambes ne servaient pas à grand-chose tellement elles lui étaient devenues familières ou parce que, même assis ou couché, un soldat tire toujours avec les bras. Aujourd'hui qu'"ils" ont réussi à les lui faucher, il se rend bien compte que «*Les jambes, c'est des outils on croirait pas*» (Les coréens, scène 1, p43) et que les "rizières" ne servent pas seulement à cultiver du riz mais aussi à ôter les jambes.

Ces petites vérités comme «*le fichu temps*» qu'il peut faire ou ces "rizières" nombreuses qui sont autant de pièges pour soldats "français et américains", sont pour Brooks des vérités essentielles qui font "*plaisir à entendre*". Pour Belair ces "choses" qui deviennent des "vérités" pour Brooks sont une «*manière de parler, manière de dire quelque chose, quelque part*» (Les coréens, scène 1, p43).

Tout compte fait, dans cet échange, l'insignifiant prend, quand Belair et Brooks ouvrent vraiment les yeux, de l'importance sans changer de volume ou de forme mais simplement parce qu'ils ont bien voulu regarder "le temps ou les jambes" autrement que d'habitude.

Cette cécité liée à l'habitude est encore plus vive quand le soldat s'accroche aux images civiles et séculaires des références culturelles en oubliant que le feu et la chandelle ont, au fond, la même fonction. En effet en dehors de ses

attributions traditionnelles, le feu éclaire. Ainsi Brooks de l'Etat de Washington, plus pragmatique que Belair qui affirme que «*comme on dit dans mon pays, le jeu en vaut la chandelle*» (Les coréens, scène I, p43), préfère renvoyer à une image plus militaire, donc forcément plus réaliste parce que plus proche de son activité quotidienne. Brooks.- «*On s'éclaire autrement - À l'électricité. Au Napalm*» (Les coréens, scène I, p43), c'est-à-dire à l'essence solidifiée qui sert à fabriquer des bombes au Napalm.

La chandelle est moins expressive que le Napalm ou l'électricité pour un soldat ; et Brooks saisit cette réalité pour la rendre plus présente à son quotidien traversé par de violentes détonations, celles des deux armées qui s'affrontent souvent dans l'ignorance totale des causes de l'affrontement. Ils se connaissent à peine quand ils sont partenaires et se nourrissent naturellement de préjugés pour l'armée ennemie que l'on peut très bien imaginer que ces soldats ignorent les raisons profondes de leur présence en Corée. C'est une des raisons pour les lesquelles il n'est pas exclu que cette familiarité de ton et de discours soit rompue par l'intrusion brutale de propos qui trahissent un certain malaise.

L'urgence qu'il y a à vouloir dissiper ce doute touche à l'essence même de leur profession, car comment peuvent-ils gagner la guerre si l'un (Brooks) ne comprend pas toujours comment il pourrait être le camarade de l'autre (Belair) ? De toutes les façons, les répliques montrent bien que Brooks est soucieux de l'identité de son compagnon du moment. Mais

globalement, l'allusion au mot camarade peut renvoyer à l'idéologie révolutionnaire communiste ou marxisante de la camaraderie universelle, même si cette allusion peut très bien aussi traduire un besoin de communication dont le principe veut que la conversation suppose que les interlocuteurs puissent se connaître pour au moins régler la question du code et du contexte. Dans la réplique suivante, Brooks insiste et veut mettre une origine à l'identité de Belair :

«Tu te souviens quand même peut-être si t'es de ce côté ou de l'autre côté toi t'es quoi » ? (Les coréens, scène I, p43)

Belair répond :

«Il me demande ce que je suis. Ça devrait pourtant se connaître. Comme toi, ça se connaît tout de suite que t'es de Sing-Sing ou des environs» (Les coréens, scène I, p44)

Les propos de Brooks et de Belair prouvent au moins deux choses : qu'il n'est pas besoin de se connaître pour défendre la même cause ; qu'on peut porter des uniformes différents et combattre dans le même camp face à un ennemi déclaré. Mais ce constat ne supprime pas les préjugés : pour Brooks un Blanc est assimilable à un jaune. Pour Belair un Blanc ça saute aux yeux et qu'un Blanc de France devait

crever les yeux comme ça saute aux yeux un Jaune ou un Noir.

II-1-2. LA POSITION DU LECTEUR

Toutefois le lecteur découvre que les questions relatives aux origines ne sont que le prolongement des idées préconçues qui certainement veulent qu'un homme civilement correct ne doive pas embrasser le métier de soldat. Sinon qu'est-ce qui justifie qu'à la réplique de Brooks.- *«Je suis de Washington... J'ai une maison et une femme et deux enfants et un job»* (Les coréens, scène I, p45), Belair répond *«Alors qu'est-ce que tu fais là ?»* (Les coréens, scène I, p45), comme pour dire que le métier de soldat ou de la guerre est un travail pour célibataire sans enfant et sans Job.

Brooks s'éteint sur ce malentendu professionnel et Belair sachant la fin proche, entreprend de chercher quelque chose à se mettre sous la dent. Il *«suffit de creuser un peu la terre pour trouver tout ce que le ventre peut désirer»* (Les coréens, scène I, p45). C'est aussi une occasion pour Belair de parler de la guerre de Corée. Cette description des gestes de jeunes coréens en dit long. Belair raconte :

«J'ai vu de petits coréens. Ils en faisaient rouler de semblables le long des pentes. Quand la guerre est arrivée et que les familles ont quitté leurs murs et leurs toits pour descendre vers le sud, il y a un gosse qui s'est dit : ma balle je la cacherai à l'intérieur de la terre et quand la guerre sera finie je la retrouverai. Mais il ne

la retrouvera pas, Sing-Sing. Nous allons la balafrer comme des frères. C'est déjà le commencement de quelque chose, pas ?» (Les coréens, scène I, p45)

Ce récit en interne a ceci de spécifique qu'il est produit par le soldat Belair qui en a l'air et la chanson. Cette guerre est arrivée et les familles Coréennes se sont disloquées. Mais elles sont parties avec leurs âmes ; elles n'ont laissé derrière elles que les murs et les toits. Ce départ devient alors symbolique pour des coréens sûrs de retourner au bercail quand la guerre sera repartie comme elle est venue. Et les enfants qui vont assurer et assumer le bel avenir de l'après guerre de la Corée y croient au point où ces gosses fabriquaient des boules de bois le long des chemins en se projetant dans l'avenir malgré la situation de conflit.

«Ma balle je la cacherai à l'intérieur de la terre et quand la guerre sera finie je la retrouverai.» (Les coréens, scène I, p45)

Belair rend compte de ce que l'enfant coréen ne retrouvera pas cette balle puisque Brooks et lui vont la défigurer comme ils partageront la Corée en Corée du Nord et en Corée du Sud, en la balafrant durablement. Comme ces enfants qui ne retrouveront plus leurs balles en l'état, les Coréens, après la guerre de Corée, ne reconnaîtront pas leur Corée. L'irruption de Wen-ta, une coréenne de huit (8) ans, fait lire les signes du futur coréen afin que soient recentrés les événements. C'est la raison qui pousse certainement

l'auteur à combler un vide sur la minute, "en faisant surgir" inattendument ce jeune personnage.

La jeune Coréenne Wen-Ta se tenant à distance par prudence instinctive comme elle a toujours certainement réagi pour être parvenue à se maintenir en vie et continuer à jouer à la balle en espérant que les soldats comme Belair ne défigurant pas toutes ses balles. Ainsi l'exemple deux s'ouvre par l'échange entre Belair et Wen-Ta la jeune Coréenne.

La réplique de Belair s'adresse à Wen-Ta, la petite coréenne de huit (8) ans. Cela suppose que la méfiance observée au début a pu être dépassée et qu'une relative confiance est en train de s'établir entre le soldat français et la coréenne. Cette interrogation de Belair.- «*Pourquoi l'ont-ils emmené ?*» (*Les coréens, scène 1, p46*) s'articule principalement sur la dissipation dont les premiers signes sont lisibles dans le souci de Belair à s'informer sur les causes de l'enlèvement du frère de Wen-Ta (représenté dans ce segment par "il") par les ravisseurs dont il devine aisément l'identité, ce prénom personnel sujet ici renvoyant aux soldats de la forces expéditionnaire de l'ONU.

La réponse de Wen-Ta transpire la franchise de son âge : «*parce qu'il posait des mines*» (*Les coréens, scène 1, p 46*). Ainsi la jeune fille (Wen-Ta) qui s'était immobilisée à distance a fini par se rapprocher de Belair. Elle vient de révéler non seulement la cause du rapt de son frère mais aussi et surtout, elle vient d'apprendre au compagnon de

Brooks que le décès de ce dernier est la conséquence de l'éclatement de l'une des mines que son frère porté disparu aurait planté. Cette réponse - aveu est une information gravissime dite avec une telle innocence que son auteur n'a que huit (8) ans. C'est certainement cette manière fort naïve de dire la vérité qui justifie le détachement avec lequel Belair reçoit cette information qui, au lieu de provoquer son courroux, le laisse perplexe.

Il reçoit cette vérité comme une simple information à relayer à Brooks qui vient de lui dire adieu avec la dernière cigarette. La révélation faite par Wen-Ta n'a certainement aucun effet sur Belair autant qu'elle n'influence le cours de la vie de Brooks qui, de toutes les façons, n'en a cure. C'est à croire que le soldat en guerre prend les informations telles qu'elles lui tombent dessus, sans a priori. Il semble les apprécier selon les circonstances et le moment.

La réaction normale aurait été que Belair, qui claudique à la suite de l'explosion d'une mine, enrage à l'écoute du récit de Wen-Ta dont la description si circonstanciée remue "le couteau" dans la plaie ouverte de Belair et de Brooks, car perdre un compagnon d'arme est généralement douloureux. La réaction ordinaire en pareil cas, est la riposte, l'attaque ou la contre attaque. S'il choisit plutôt d'accompagner le discours de Wen-Ta dans un élan de connivence qui en dit long sur son état d'esprit de soldat en quête certainement d'une âme communicative pour lui faire la réplique c'est que, Belair semble avoir plus besoin d'échanger, de bavarder

plutôt que de philosopher, de faire la morale à une jeune fille qui certainement n'en a pas besoin : Wen-Ta ne réfléchit pas, ne raisonne pas. Elle agit et décrit ses actions comme un fait banal instruit dans le mode de la guerre devenue pour elle un jeu.

Ainsi quand elle jouit presque du bruit de la mine qui explose : «*Ça fait Woom !*» (*Les coréens*, scène I, p47), Belair reprend, en ces termes : «*Oui, ça fait du bruit et de la poussière et de la fumée*» (*Les coréens*, scène I, p 47).

La cause est entendue : Belair et Wen-Ta après l'étape de la suspicion légitime, se solidarisent. Ils se familiarisent. Ils se tutoient et Belair s'inquiète et s'interroge sur l'identité de celui qui a exécuté le frère de Wen-Ta, la Coréenne. Belair «*.-Ton frère, qui l'a fusillé ?*» (*Les coréens*, scène I, p47) ; «*Wen-Ta.- Les soldats blancs, maintenant ils sont partis.*» (*Les coréens*, scène I, p47).

A ce stade de la gestion de la parole, Wen-ta et Belair ont rangé la question de la peau, peut-être aussi celle de la race .Ceux qui ont enlevé le frère de Wen-ta sont 'blancs' et Belair n'est plus blanc à ses yeux candides .Ici se dégage une volonté manifeste de connivence.

Le tutoiement est dans cet échange le premier signe apparent du rapprochement. Wen-Ta, du haut de ses huit (8) ans, sent la perche et la saisit en oubliant même momentanément qu'elle se trouve en face d'un soldat blanc ; blanc comme ceux qui ont fusillé son frère parce qu'il posait

des bombes contre les blancs ; elle occulte le blanc de Belair qui le lui rend si bien en oubliant pour un temps que Wen-Ta est elle aussi une coréenne poseur de mines antipersonnelles.

C'est certainement comme cela que naissent les amitiés à la guerre surtout que, comme le concède Belair : «.- *Le métal ça surprend toujours, ce que ça peut faire quand ça entre dans le corps d'un homme.*» (*Les coréens*, scène I, p47)

Belair sait bien qu'à la guerre, le métal s'attaque à l'homme. La phrase «*ça surprend toujours*» est la preuve que le fer et le plomb sont imprévisibles. Ils frappent par surprise et entre dans le corps d'un homme, peu importe lequel et y fait un tel désastre que «*des liquides ... coulent dans des tubes flexibles et transparents et des pâtes et des matières molles.*» (*Les coréens*, scène I, p 47). Ainsi Brooks, le blanc et le frère coréen de Wen-Ta sont frappés par le fer comme de pauvres âmes aux corps vulnérables pour plomb chauds aveugles : Brooks est un soldat blanc qui. « *a une maison dans l'Etat de Washington*» (*Les coréens*, scène I, p47) mais le fer l'a fauché au même rythme que les blancs ont fusillé le frère de Wen-Ta, le coréen, autour de ce village qui se lève avec des hommes qui n'ont pas encore remarqué la cécité du plomb et qui sont prêts à en découdre.

La note didascalique, «*Lever du jour au village de Hu-Won après le bombardement.*», laisse croire que les hostilités

ne s'arrêteront pas de sitôt malgré le constat qui établit que les hommes sont frères, que le plomb ne sait pas sérier. Cette indication scénique situe surtout la scène dans un village, certainement celui d'où est venue Wen-Ta. Les répliques qui constituent l'essentiel de la scène qui occupe cette scène, demandent aux populations d'accueillir une section de l'armée coréenne qui arriverait avant midi à Hu-Won, par reconnaissance de l'effort de guerre investi dans les combats. Cependant cet accueil se prépare sous un malentendu car Ir-Won rapporte que :

«Mio-Wan (45 ans) a dit qu'il n'y avait pas ici (à Hu-Won) de nourriture, pendant que le messenger soutient que les soldats se sont battus depuis deux jours et trois nuits sans nourriture et qu'il fallait apprêter un plat pour les recevoir» (Les coréens, scènell, p50).

Ce que n'approuve pas Ir-Won qui accuse cette armée du peuple de s'être battue contre le peuple. Ce malentendu sur la possibilité de recevoir "dignement" les soldats prétendument du peuple, se greffe à un autre plus ouvert concernant ces "soldats du peuple" et ce que pense le peuple d'eux. Pour Ir-Won (50 ans) se sont eux *«qui ont fait éclater le ventre de Ten»* un fils de Hu-Won (Les coréens, scène II, p54).

Ce malentendu est en contradiction avec la volonté de Belair et de Wen-Ta d'aplanir les différences en se rapprochant résolument, ayant réalisé la vacuité de

l'utilisation du plomb contre les hommes. C'est peut-être aussi pour montrer qu'il est plus urgent de s'unir que de se combattre que, Mio-Wan demande les nouvelles de Wen-Ta : «*Où est Wen-Ta ?*» et que Lin-Huai s'inquiète «*.- Mais les bois ne sont pas encore sûrs*» (*Les coréens*, scène IV, p62).

Cette préoccupation de Lin-Huai vient contrebalancer le pessimisme affiché par Ir-Won qui s'effondre littéralement devant la cruauté des "soldats du peuple" sans cœur pour le peuple. Ir-Won est formel : «*Les hommes sont faits pour se tenir épaule contre épaule*» (*Les coréens*, scène II, p54). Et pour marquer cette vérité comme du sceau indélébile de l'éternité, il prévient que si rien n'est fait, le monde sera anéanti : «*Bientôt il n'y aura plus que des vautours et des pierres dans ce pays (la Corée)*» (*Les coréens*, scène II, p54).

Le mode de fonctionnement de ce deuxième exemple établit clairement des tentatives de rapprochement : Belair un soldat blanc en guerre contre la Corée établit un contact heureux avec Wen-Ta une jeune coréenne de huit ans dont la naïveté le dispute avec la candeur et le réalisme du propos. L'armée coréenne tente de se rapprocher de son peuple dont elle porte le nom. L'information que nous récoltons de ce segment s'articule autour des éléments du troisième exemple qui met en scène six personnages dont quatre blancs (L'Homme, L'Horizon, Bonassier et Exaxerguès) et deux Coréens (Lin-Huai, Mio-Wan). L'Homme et L'Horizon

interviennent et Exaxerguès entre en scène après que son nom a été évoqué par L'Homme et L'Horizon.

L'indication scénique qui situe le cadre, indique bien que tous ces personnages «*camouflés de branchages scrutent la profondeur des buissons*» (*Les coréens*, scène XIII, p99). Les deux coréens interviennent les derniers dans ces buissons qui n'annoncent rien de bon qui vaille au point où L'Horizon et L'Homme bandent les muscles pour affronter fermement le danger qu'ils projettent imminent. Ainsi L'Horizon avoue-t-il qu'il sent le danger proche tandis que l'Homme renchérit en affichant sa détermination à lutter vaillamment contre tout obstacle qui prendra forme dans ou derrière ces buissons. Il dira en substance : «*Tu sais, L'Horizon, je me sens prêt à tout*» (*Les coréens*, scène XIII, p99). A son coéquipier L'Horizon qui semble ne pas percevoir le sens réel de ce «*tout*» cinglant, L'Homme précise sa pensée :

«L'Horizon.- à tout ?

L'Homme.- *A leur ramener une demi-douzaine de prisonniers et à en descendre une demi-douzaine d'autres. Je me sens brave aujourd'hui (Les coréens, scXIII, p99)*

.- Pense un peu, L'Horizon. Nous voilà tous les deux au milieu d'une mer d'ennemis invisibles. Il y aurait de quoi avoir peur. Est-ce que nous avons peur ? (Les coréens, Scène XIII, p 99)

L'Horizon.- *Peur ? Il n'en est pas question »*

(Les coréens, scène XIII, p99)

II. 1. 3 Le discours comme connivence

La connivence est clairement établie entre L'Horizon et L'Homme, tous deux décidés à réciter certaines valeurs de la guerre : Un soldat tue pour être en vie et convaincu que l'autre ne représente plus un danger pour lui, il se doit de le faire prisonnier. En éliminant ainsi une bonne partie, l'équilibre sera retrouvé dans une sorte de connivence : Ainsi avec sa « *demi-douzaine et en ramenant une «demi-douzaine»* (Les coréens, scène. XIII, p99), le soldat L'Homme assure l'équilibre parfait et sauve la mise.

Le lecteur peut alors s'interroger sur la vraie nature des sentiments et sur l'état d'esprit de L'Homme au moment où il se sent d'attaque et profère qu'il est prêt à en découdre, quand ce soldat reconnaît lui même sans ambages que «*Tous les deux*», L'Horizon et lui, sont «*au milieu d'une mer d'ennemis invisibles*» (Les coréens, scène. XIII, p99). ?

En effet s'il ne peut qu'en descendre une demi-douzaine et ramener une demi-douzaine sur la mer d'ennemis invisibles c'est probablement habité par la peur qu'il tente de se rassurer. Le lecteur-spectateur se trouve donc ici en situation de surplomb puisqu'il sait que l'évocation de Bonassier, Beaugeron et d'Exaxerguès obéit au schéma

tactique du renfort dont a besoin tout soldat ou tout groupe de soldats soucieux d'alimenter son effectif. C'est pourquoi L'Homme se demande

«si les autres, il la sentent (la flamme intérieure) comme nous en ce moment. Je parle de Beaugeron, Bonassier et puis d'Exaxerguès.» (Les coréens, scène. XIII, p99).

La preuve est ici faite par mille que, pour affronter valablement cette «mer» invisible de coréens, les soldats L'Homme, L'Horizon, Bonassier, Exaxerguès, qui ne savent plus où se trouvent le caporal Belair, se doivent de se serrer les coudes et les couilles pour faire mouche.

L'évocation donc de Beaugeron, Bonassier et d'Exaxerguès fait penser que les répliques des soldats tendent plus à se donner de la contenance face à la profondeur des buissons que ces soldats apeurés ne parviennent pas à cerner. Ils donnent de la voix, se passent le mot pour se sentir forts ou se gargarisant d'espoir.

L'Horizon et Belair veulent prouver, en tant que soldats, à leur hiérarchie militaire à qui ils veulent ramener des soldats coréens capturés, ils veulent de la sorte prouver qu'ils sont de véritables soldats tueurs et faiseurs de coréens dont le nombre impressionnant les effraie. Pourtant cette séquence marquée par la figure textuelle "mouvement vers"

est l'expression d'un besoin de solidarité et de transfert de forces pour maintenir le contact et se sentir vivre.

Cette vie ne prend d'ailleurs son sens véritable que quand il y a des "morts" ou des "prisonniers" du camp adverse représenté par le Nord ou le Sud. Ainsi, L'Horizon est agréablement surpris de tomber sur des soldats morts dont l'uniforme renvoie à une autre armée que la sienne. L'occasion qui s'offre ainsi à lui est opportune pour un camouflage parfait afin de tromper l'ennemi en se logeant dans ses habits.

II-1-3. LA PERCEPTION DE LA PAROLE PAR LE LECTEUR

Le lecteur voit se dessiner une certaine linéarité lorsque L'Horizon répond aux questions et c'est lui qui rassure en dissipant tous les doutes. Comme l'a déjà fait L'Homme. Mais il n'y a toujours pas d'affrontement entre les deux, juste des mouvements de sympathie. Il s'agit d'une vraie équipe qui travaille constamment à dissiper les inquiétudes. Ici, il n'y a aucun doute sur l'identité militaire des morts puisque leur uniforme est clairement identifié comme celui de l'armée coréenne (Nord). Pour L'Horizon, c'est dommage et c'est mieux à la fois que ces soldats coréens soient trouvés morts, leurs uniformes pouvant jouer le rôle que l'on sait : celui de camouflage.

Cette position mitigée se justifie par le fait que L'Horizon veut être du côté de L'Homme qui souhaitait ramener à sa

hiérarchie «une demi-douzaine de prisonniers et à en descendre une demi-douzaine» (Les coréens, scène XIII, p99). C'est donc pour qu'il (L'Homme) comprenne que lui L'Horizon n'entend pas lui porter la contradiction, que le soldat L'Horizon fait clairement savoir que «dans un sens c'est dommage, et dans un autre sens ça vaut peut-être mieux.»(Les coréens, ScèneXIII, p99).

Du coup, l'affrontement est évité et la prescription de la tonalité de départ est respectée jusqu'à ce stade. Et comme s'ils s'étaient passés le mot, Beaugeron, Exaxerguès dont le discours s'intercale entre le dialogue de L'Horizon et L'Homme, reprennent comme en écho cette tonalité et vont plus loin dans leur humanisme en proférant que les soldats «sont morts en Corée parce que tous les hommes sont des frères» (Les coréens, scène. XIII, p99). La mort ne choisit pas de patrie et un soldat qui meurt au front est un patriote. Le soldat considère le front coréen comme un front patriotique. Cette vérité primaire écœure Bonassier qui interpelle ces collègues : «Bonassier.- Vous pouvez pas changer de conversation ?» (Les coréens, Scène XIII, p.60). Mais comme si le souvenir de la mort était plus puissant qu'autre chose, L'Horizon, envahi certainement par l'angoisse, est formel relativement à la disparition du Caporal Belair. Aussi affirme-t-il : «cette fois il nous a laissé tomber» (Les coréens, scène XIII, p.60). Bonassier confirme: «Maintenant il reviendra plus, ça fait drôle qu'il soit plus là.

Ça sera plus la même chose.» (Les coréens, Scène XIII, p.60)

Cette morosité situationnelle est le reflet de l'état d'esprit des soldats qui, plus haut, se donnaient de l'assurance. La tristesse, l'inquiétude et un brin de peur se lisent dans cet échange, ce d'autant plus que la Corée est réputée comme étant un pays dont l'armée ne sait pas faire de prisonniers. L'Homme révèle en effet que :

«Quand t'es porté manquant dans ce pays ils font pas de prisonniers. Pour faire des prisonniers il faut avoir de quoi manger» (Les coréens, scène XIII, p.60)

En d'autres termes, pour L'Homme, Belair qui n'est «plus là» n'est certainement pas fait prisonnier. Sa disparition est donc définitive. Cette conviction est d'autant plus assise que Bonassier, parlant du jeune Coréen tué par leurs propres soins, affirme, imperturbable :

«Il ne rentrera plus chez lui poser des mines le long des routes.» (Les coréens, Scène XIII, p.60)

Les deux disparus (le leur et le coréen) ont subi le même sort ; et si ce frère de Wen-Ta gît-là, il n'y a pas de doute que Belair est passé de vie à trépas surtout que l'armée ennemi appréhende la prison de guerre comme un luxe dont elle se passe volontiers. Ainsi la réplique de Bonassier est une répétition-variation qui assure un bouclage

parfait avec les répliques de l'exemple un : En effet dans l'exemple deux, à la question de Belair - *Pourquoi l'ont-ils emmené* (Les coréens, scène I, p16), Wen-Ta répondit : *«parce qu'il posait des mines ... au bord de la route.»* (Les coréens, Scène I p16). Ils ne l'ont pas seulement emmené mais l'ont exécuté. Au total, l'absence de Belair ouvre la voie aux supputations qui prennent l'allure de vérités, chaque soldat se voulant ferme sur la véracité de l'information véhiculée.

L'atmosphère générale de l'incertitude justifie l'inquiétude de Lin-Huai qui *«va ici et là et crie Wen-Ta ! Wen-Ta !»* (Les coréens, scène IV, p61). Le cri de la peur est un cri de l'angoisse puisqu'au cri de Lin-Huai répond Mio-Wan qui s'était mis à le chercher lui qui cherchait Wen-Ta. Comme pour réaffirmer le caractère insécuritaire des buissons. Quand tout semble aller mal, le besoin de se rassembler dans l'union des cœurs et des corps est important. Mio-Wan peut donc dire à Lin-Huai *«Viens, on a besoin de toi»* (Les coréens, sc. IV p61). Lin-Huai à son tour *«pense que Won-Long devrait épouser le petit Kim. Maintenant qu'on sait que Ten est mort.»*. (Les coréens, scène IV, p61)

Il faut bien que la race se régénère pour assurer le futur. C'est sûrement convaincu d'être dans la vérité que Lin-Huai insiste pour inviter Mio-Wan qui, dubitatif, s'échine néanmoins à convaincre Ten pour que se concrétise l'idée de mariage entre Won-Long et le petit Kim pour montrer que les

coréens veulent vivre presque normalement. Mais c'est sans compter avec l'ardeur combative et belliqueuse des soldats de l'ONU. En effet l'exemple 3 nous renvoie à un espace dramatique, d'après l'indication scénique de la scène III, qui renvoie à *des buissons* et laisse voir un bivouac de cinq (5) soldats parmi ces buissons. Il est précisé qu'au milieu des cinq soldats qui bivouaquent, se trouve «*un garçon coréen de 12 ans, les pieds liés*» (Les coréens, Indication scénique, scène III).

Ce lieu contraste avec «*la place de Hu-Won*» dans lequel Wen-Ta, Hun-Ta, Kim, Mio-Wan, Won-Long et Belair conversent et rient. En effet L'Horizon, Beaugeron, Exaxerguès, Bonassier et L'Homme se consolent et jouent au "monument" avec le «*garçon coréen de 12 ans les pieds liés*». Tout commence par une réaction de L'Horizon qui interprète la chanson venue des bois comme un air de Belair, leur compagnon disparu. Pour Beaugeron ce ne peut pas être Belair mais Rossetti un autre soldat aujourd'hui disparu, lui qui aimait faire l'automobile et qui s'était fait soldat parce que sa femme «*voulait plus qu'il fasse de l'automobile*» (Les coréens, scène III, p 55). Le souvenir de Rossini amène Bonassier et Beaugeron et L'Homme à revenir avec insistance sur le cas du capitaine Belair qui a «*d'abord été comptable et puis représentant*» (Les coréens, scène III, p 55).

Ainsi à l'image de Rossetti, Beaugeron est présenté comme étant venu dans l'armée un peu par défaut de conduire sa vie comme bon lui semble :

«il avait une bagnole chez lui, un vrai engin de sport ... une femme et quatre enfants ... s'est engagé parce que sa femme voulait plus qu'il fasse de l'automobile» (Les coréens, scène III, p55)

Belair a, quant à lui, été comptable et puis représentant avant de s'engager dans l'armée. Ces exemples semblent nous indiquer que le soldat est un "transhumant", un insatisfait, probablement un quêteur permanent qui cherche à se faire et à se refaire une identité ultime avant le dernier saut dans l'au-delà. La certitude que le métier de soldat est l'ultime job pour ces coureurs de pays, fait dire à Exaxerguès qu'il n'aurait jamais cru que le caporal Belair s'en irait avant son contingent :

«- Exaxerguès.- Et bien, j'aurais parié n'importe quoi qu'il serait le dernier. Beaugeron.- De qui tu causes ? Exaxerguès.- Belair. J'aurais parié qu'on serait tous passés avant lui, comme au théâtre quand on sait d'avance ce qui va arriver » (Les coréens, scène III, p55)

Lorsque les soldats parlent de leur métier, ils le font avec un tel réalisme qu'ils n'excluent pas la mort qu'ils côtoient toutes les secondes, chacun attendant son tour dans le rôle qui est le sien. Belair est caporal, Beaugeron,

Exaxerguès, Bonassier, L'Horizon et L'Homme sont des soldats de troupe. Ce sont eux qui montent au front. Ils sont par conséquent plus exposés aux balles tirées par l'ennemi que le caporal qui est forcément un peu plus loin de la ligne de front. C'est d'ailleurs cela qui justifie la prudence de L'Horizon qui n'est «*pas si sûr que ça qu'il (Belair) soit passé*». Pour lui «*pour être sûr*», il faut qu'Exaxerguès attende «*qu'ils ramènent sa dépouille mortelle comme ils disent devant les monuments*» (*Les coréens*, scène III, p55).

Il s'agit des monuments aux morts destinés à perpétuer le souvenir d'un soldat ou de quelques soldats morts pour la patrie. Ce sont des monuments symboliques, commémoratifs. Mais pour exorciser ces monuments dressés à titre posthume, Beaugeron veut en faire une représentation vivante pour se célébrer et célébrer les autres tant qu'ils sont encore en vie. Ainsi proposera-t-il de jouer au monument. Le garçon coréen représente ce monument. Restons dans la logique du jeu et n'y voyons pas malice. Le monument ici aurait pu être un fusil d'assaut ou un Jeep. Il faut simplement admettre que chaque soldat veut participer activement à la mise en scène avec tout son arsenal puisqu'en règle générale les cérémonies des monuments aux morts se font devant "les cadavres" de ceux qu'on célèbre, chacun des célébrants étant un mort en sursis.

Le spectacle a lieu devant l'autorité de l'Etat représentée par le préfet et le général, devant la famille du défunt, souvent la veuve. Un ancien compagnon de guerre

du défunt est présent, incarné par L'ancien combattant devant, bien sûr, des élèves qui relayeront le sentiment national et la bravoure du soldat tué au combat :

«- Beaugeron.- ... Amène le mouflet au milieu. Il fera le monument ... Moi je suis le préfet, toi t'es la veuve, toi t'es l'ancien combattant, toi le général, toi les enfants de l'école ... Citoyens, amis, vous autres femmes éplorées, vous autres jeunes espoirs de la France que je salue avec fierté ... c'est avec une émotion indicible que je viens vous inviter à vous incliner bien bas devant la mémoire de ceux qui sont morts pour beaucoup de chose à la fois, tellement de choses que tout ça, ça se mélange un peu forcément. D'abord pour les aïeux. Et puis, pour la gloire. Et puis pour les autres de leur pays.» (*Les coréens*, Scène III, pp56-57).

Le célébrant, Beaugeron, est encore au cœur de l'événement. Ici la guerre de Corée. Mais il projette sa fin fatale puisque c'est le sort de tout soldat. Cette autocélébration à caractère thérapeutique est une tentative heureuse de purgation des émotions fortes ressenties ou accumulées durant cette guerre. Elle renvoie aussi à une évocation réaliste des paroles cérémonielles presque liturgiques devenues mimétiques et donc forcément creuses et sans effet sur ceux pour qui elles sont prononcées. Ces morts sont tombés au champ "d'honneur" pour «*beaucoup de choses à la fois, tellement de choses que tout ça, ça se mélange un peu forcément*» (*Les coréens*, scIII, p57) dans la

tête de Beaugeron qui a du mal à démêler l'écheveau des «aïeux, de la gloire personnelle à titre posthume, de la gloire de la Patrie vaillamment servie et des autres» (Les coréens, scène III, p56).

L'objectif de la guerre, du combat est tout aussi flou que le but assigné à la cérémonie des monuments aux morts est vague. Comme le petit garçon traîné au centre et qu'on tient debout aux forceps, les monuments dressés pour commémorer les soldats tombés au front pour une cause qui leur échappe, ne comprennent pas grande chose aux festivités qui les honorent. Pour le petit coréen, cette "parade" dont il est le témoin tétanisé, n'a d'autres valeurs que celles qui légitiment sa capture et peut-être son exécution.

Le lecteur-spectateur découvre ainsi qu'à la guerre, sans forcément se passer pour un critique, le soldat sait apprécier sa propre situation d'homme au service des autres sans comprendre véritablement à quoi renvoie exactement ce service qui, finalement, embrasse des choses aussi indéterminées que les «aïeux», aussi illusoires que la «gloire». Mais qu'à cela ne tienne. L'Horizon veut mener à terme sa mission de soldat :

«L'Horizon.- *Pour mener à bien cette opération, il faut se fondre dans la nature.* (Les coréens, scène III, p100)

L'Homme.- *Tu veux te déguiser en coréen ? Et si des fois qu'ils avaient des punaises. »* (Les coréens, Scène III, p101)

De même que les caméléons et autres animaux de la nature prennent la couleur de la chose sur laquelle ils se posent, la précaution s'impose d'elle-même et elle situe dans la logique de l'exemple trois où L'Homme, transi par la peur, avouait à L'Horizon qu'ils sont «*tous les deux au milieu d'une mer d'ennemis invisibles*». (Les coréens, Scène III, p99)

La décision de L'Horizon de se «*fondre dans la nature* » (scIII), correspond au besoin de survie qui conduit les soldats à cultiver l'art du camouflage. La meilleure façon de réaliser ce déguisement est de prendre la couleur locale en se substituant aux soldats coréens tués, par simple transfert d'uniformes, même si L'Homme y souscrit non sans réticence :

«L'Homme.- *Tu veux te déguiser en Coréen ? Et si des fois qu'ils avaient des punaises ?* (Les coréens, Scène III, p101)»

L'indication scénique précise d'ailleurs fort bien qu'«*ils commencent à se changer*» (Les coréens, scène III, p101). La perte momentanée de leur uniforme originel doublée de l'endossement de celui de la Corée fait tilt dans la tête de L'Horizon qui veut savoir ce que L'Homme faisait avant son enrôlement dans l'armée. Ce dernier se soumet volontiers à cet exercice :

«.-LHomme.- *Moi ? Chauffeur de Taxi. A Paris. Oui. Pouah !
Avec la circulation qu'il y a, c'est plus possible*»
(Les coréens, scène III, p101).

Le lecteur-spectateur apprend à ce stade de sa lecture que Rossetti aimait l'automobile qu'il a dû abandonner pour l'armée, que Belair était comptable avant de choisir l'armée et que dans la vie civile LHomme était chauffeur de taxi à Paris, ville phare qui aujourd'hui annihile toute velléité de conduire comme un professionnel du volant tellement la circulation y est dense.

Le lecteur découvre ainsi que pour survivre en Corée, le soldat blanc a besoin de se fondre dans la nature en se camouflant. Survivre peut-être pour soi, pour sa famille, pour ses aïeux ou pour sa patrie ... Le soldat peut ainsi retrouver son métier ou ses plaisirs, le principal c'est que la mission soit accomplie dans le sens de ce que dit LHomme, non sans un tantinet de cynisme «*On a tué deux (Coréens) et voilà le troisième. On a tous fait son devoir, c'est ça qui compte.*» (Les coréens, Scène VIII, p115). Et pour Beaugeron l'heure a sonné pour rejoindre la base avec un bilan qu'il trouve satisfaisant : deux coréens de tués là où ils avaient prévu d'en éliminer six, et un prisonnier sur six, c'est une consolation modeste qui commande que l'on se résout à retourner au bercail en se contentant de cette moisson, sans Belair le caporal. Belair est ici dans la place de Hu-Won et il fait nuit sur ce village. Wen-Ta, Hun-Ta, Kim, Mio-Wan semblent être sur la même longueur d'onde. Ainsi, lorsque

Wen-Ta demande la position du soldat blanc à Hun-Ta (55 ans), ce dernier répond sans la moindre inquiétude que Belair «est sur la colline avec Kim» (*Les coréens, scène III, p101*).

Au même moment entrent Kim et Belair comme pour dire que désormais, il ne fait pas de doute qu'il y aura une parfaite communion contre lui, le soldat blanc hier en guerre contre la Corée, et les habitants du village de Hu-Won. Le récit de Kim, après cette promenade amicale avec Belair situe sur l'issue du conflit :

«Le Colonel It-Wang-Sen au général en chef. Je porte à votre connaissance qu'en considération du repli précipité de l'adversaire vers Séoul, j'ai donné l'ordre à mes bataillons de ne pas faire le halte prévu dans les villages de Hun-Penh et de Hu-Won» (Les coréens, scène XIX, p117).

L'ennemi désigne bien Belair et les soldats blancs mais Belair permet à Kim (17 ans) de prendre le courrier et de le porter au village afin d'annoncer la libération totale du pays qui s'étend et s'amplifie comme une vague, dans un rire général qui dissipe toutes les craintes injectées et accumulées par les temps de conflit. Belair se sent de plus en plus comme un cheveu sur la soupe et affirme, catégorique :

«Je ne sais pas demain ce qui se passera, mais aujourd'hui, je vais vous dire, j'ai envie de rester ici

jusqu'à ce que cette guerre soit finie. Et quand elle sera finie, de rester encore ici» (Les coréens, scène XIX, p118).

Cette déclaration solennelle est appréciée de tous les coréens autour de Belair et le rire faisant pâlir les larmes, jaillit de son éclat pour devenir un «*rire général*». La joie des Coréens est contagieuse parce qu'elle est pure et il est temps, semble dire Belair, que l'armée ennemi s'en aille pour que le peuple retrouve son rire, sa joie, sa quiétude avec des enfants qui auront réappris à jouer à la balle.

II-2. LE NIVEAU DE SURFACE DE LA SEQUENCE DEUX

II-2-1. LA SITUATION DE DEPART

La séquence s'ouvre avec un huissier, le cinquième, remettant un dossier urgent à Madame Tigon, chef du secrétariat particulier du ministre de la Défense nationale. L'appellatif mignard "m'ame" pour s'adresser à Madame Tigon qui devient M'ame Tigon instruit le lecteur-spectateur sur le degré affectif de leur relation professionnelle. A peine remet-il le dossier à M'ame Tigon qu'il se retourne vers le premier huissier pour l'interroger : «*Et les congés payés ? Et le bonjour au collègue ? Et ces trois semaines ? Il devait faire beau.*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p124). A ces interrogations, le premier huissier ne répond pas. La didascalie nous dit plutôt que «*le premier huissier rentrant de vacances se dirige, la jambe raide, vers une porte. Un de ses collègues l'arrête*». C'est le deuxième huissier. Il l'arrête et

l'informe brutalement : «*On ne rentre plus ici, sache-le*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p124). On s'attend à ce que le deuxième huissier donne plus de précision au premier huissier. Cette précision est faite mais elle sera décalée par des stichomythies animées par les autres huissiers, qui tour à tour, prennent la parole :

«- 3^e huissier.- *Il ne sait pas encore*

- 4^e huissier.- *Il a encore l'eau salée dans les yeux.*

- 5^e huissier.- *Privé, c'est marqué*

- 2^e huissier.- *Il y couche, notre ministre*». (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p124)

Ces échanges stichomythiques n'éclairent point la lanterne du premier huissier qui apprend seulement que «*voilà quinze jours tous les jours qu'il y dort*» «*à cause de la situation*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p124). Le lecteur est au point de départ comme le premier huissier de qui l'on apprend seulement qu'il a passé ses congés au bord de la mer, à la plage, puisqu'«*il a encore l'eau salée dans les yeux*». Il y a donc échange verbal, il y a communication mais il n'y a point information.

Nous avons un début d'information dans la réplique du deuxième huissier quand celui-ci a bien voulu lâcher le morceau : «*Il s'est fait exclure*» (Les Huissiers, première acte, scène 1, p125). Pour le premier huissier, il ne peut s'agir que du gouvernement s'il est exclu. Ce à quoi répond aussitôt le

deuxième huissier excédé : *«Tête de plâtre ! Plus que jamais il y est au gouvernement puisqu'il y couche on te le dit. De son parti.»* (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*). Ici se précise ce "il" qui renvoie sûrement à Paidoux âgé de 45 ans et ministre de la Défense nationale, exclu, d'après l'incipit, du Parti pour la défense des travailleurs. Ce parti devient, pour le premier huissier qui ne s'avise même pas de répondre à l'agacement du deuxième huissier qui le traite du "tête de plâtre", le "Parti radical" qu'il compare aussitôt au parti-socialiste présenté comme étant beaucoup plus polissé :

« 1^{er} Huissier.- Exclu ! Du parti radical ? chez les Communistes ils font ça. Au bon vieux Parti-socialiste on ne fait pas ça » (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p124*)

Toute cette agitation des huissiers n'ébranle guère Madame Tigon qui, plongée dans le dossier à elle remis par le cinquième huissier, estime que *«c'est urgent. C'est important. Il faut le réveiller»* (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*).

A ce stade de la lecture, le lecteur constate qu'au niveau du mode d'articulation des répliques, la réplique de Madame Tigon succède à celle du cinquième huissier qui avait déjà relevé l'urgence du dit dossier. Mais cette réplique de Madame Tigon peut très bien venir après les interventions du troisième, quatrième, deuxième ou du premier huissier pour bien marquer le temps qui s'écoule entre le geste, le

mouvement de la remise du dossier par le cinquième huissier et la réaction du chef du secrétariat du ministre. Il est ainsi établi que chacun dans ce secrétariat fait son travail : Les huissiers pour remettre le courrier, et, le chef de secrétariat pour apprécier de l'urgence ou non de ce dossier, de l'opportunité ou non de le remettre au ministre dont le nom doit être tu et remplacé par le pronom "il" qui, dans ces échanges, s'impose.

C'est pour montrer que toute tâche lui incombe que madame, comme se parlant à elle-même, se lève aussitôt qu'elle a dit «*c'est urgent*». L'intention scénique précise à dessein qu'«*Elle le lève et entre sans frapper par la porte marquée "privé"*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*). L'auteur veut certainement nous informer sur l'ambiguïté des relations entre le chef du secrétariat et le ministre, peut-être le reste du texte nous éclairera davantage.

Pour l'heure, les huissiers continuent de deviser sur la situation créée par la présence du ministre sur le lieu du travail transformé en domicile. Ainsi pour les huissiers, «*Il y en a qui disent que c'est madame qui l'aurait bouté hors ... du domicile conjugal*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*) et qu'il aurait décidé d'élire domicile au ministère puisqu'«*ici pas de loyer, l'eau chaude gratuite*». Jusque-là le lecteur se sert du regard de l'huissier pour apprécier les mouvements de Madame Tigon et du ministre de la Défense Nationale. L'huissier a déposé le dossier dont l'urgence oblige Madame Tigon à s'activer mais aussi à nous montrer

qu'elle outre passe les lois de sa profession pour revêtir le manteau de la familiarité puisqu'elle pénètre l'intimité du ministre sans "frapper".

C'est par la parole des huissiers que nous découvrons les motifs profonds de la présence du ministre Paidoux au bureau, même si les causes sont toutes aussi multiples que les sources d'information de ces huissiers particulièrement bavards et dont le cinquième sait raison garder en doutant des bruits qui leur proviennent : «*C'est peut-être sans fondement*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*), dit-il et les deuxième et quatrième de renchérir «*Nous, on est pas là pour savoir*» (*Les Huissiers, premier acte, sc 1, p125*).

Ce silence imposé par l'autodiscipline des huissiers permet à Paidoux d'intervenir et de confier "confidentiellement à Mme Tigon ce qu'il a appris : «*J'ai appris des choses. Silence - Madame Tigon, sortez-moi la motion d'exclusion - Lisez.*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p127*). A cette deuxième injonction (la première ayant été exécutée sans autre forme de procès puisque l'indication scénique précise qu'elle tire d'un classeur et lui remet un document), madame Tigon résiste : «*Tigon.- Pourquoi ressasser des choses désagréables et que vous connaissez par cœur, monsieur le ministre ?*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p127*).

Tigon devient momentanément la conseillère du ministre, une sorte de thérapeute, de psychologue

attendrissante qui ménage les nerfs d'un patient sous tension à qui l'on demande de ne considérer que l'avenir. Mais Paidoux demeure constant, à la limite condescendant mais ferme : «ça ne fait rien lisez» (*Les Huissiers, 1er acte, sc 1, p127*), tranche-t-il. Cette fermeté est dissuasive puisqu'il réussit ainsi à amener Tigon à lire intégralement le dossier en question dans sa réplique qui constitue une tirade explicative, une véritable analepse ou un feed back qui rappelle les conditions de l'exclusion de Paidoux du "parti radical-socialiste".

Le récit lu évoque la situation dont parlait vaguement le quatrième huissier. L'ensemble des huissiers savait juste qu'il s'était fait exclure du «Parti» sans en donner les vraies raisons, se contentant de rumeur : «Il y en a qui disent» affirmait le quatrième huissier (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*). Pour tout comprendre, le fonctionnement des échanges dialogués nous présente, à ce stade du texte, des personnages (les huissiers) vivant dans l'information mais qui ne sont pas informés. Ils sont au ministère de la Défense nationale, reçoivent les dossiers, les rapports, ouvrent et ferment les portes du ministère, veillent à l'ordre, sans comprendre grand'chose car reconnaît le deuxième huissier «nous, on est pas là pour savoir» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p125*). S'ils étaient là pour savoir, ils auraient cherché et découvert que la «situation» est bien plus compliquée que cela, car leur ministre est en disgrâce ;

«Le comité directeur du Parti radical socialiste, conscient de la dégradation regrettable de la situation en Algérie, constate l'impuissance (...) et prend la résolution d'exclure ceux des membres qui auraient choisi de demeurer au gouvernement Letaize.» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p127)

Assurément Paidoux veut rester au gouvernement au point où sa nouvelle demeure est le ministère où il dort certainement (le texte n'éclaire pas la situation de lecture) avec Huissiers et secrétaires.

II-2-2. LA POSITION DU LECTEUR

Le lecteur apprend donc que «la rébellion» algérienne a résisté et résiste par l'indolence du gouvernement Letaize dont Paidoux est le ministre de la Défense nationale. Mais il s'agit surtout de l'impuissance personnelle de Paidoux puisqu'il en est le ministre de la Défense nationale, la nation française s'étendant jusqu'en Algérie considérée «*en dépit de sa personnalité distincte*» comme faisant «*partie intégrante de la République française*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p127). Paidoux à qui Tigon demande de se calmer (*Ne vous échauffez pas...doucement*) (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p130) ne se rend même pas compte de son implication directe dans la faillite de l'Etat en Algérie, il accuse et veut compromettre Letaize qu'il aurait du prendre «*par le revers du veston*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p130). Cette fuite en avant de Paidoux se

révèle dans toute son ampleur quand devant Tigon qui l'invite à la tempérance, il assène ses vérités à Escarnemont absent :

«Paidoux.- Letaize, tout ce que j'essaie de construire, Escarnemont le sabote et me ridiculise. Choisis entre lui et moi. Les gens commencent à se demander : Qui gouverne Letaize ou Escarnemont ?» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p130).

Paidoux, poursuivant, la mort dans l'âme, constate : *«- A peine installé à Alger, les colons ont su l'enjôler- le retourner.» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p130).*

L'opinion de Paidoux sur le président du Conseil des ministres et président du Parti Ouvrier et paysan (Letaize) et sur Escarnemont, son lieutenant en Algérie, n'est guère heureuse. Ils sont tous les deux, aux yeux du ministre, des gens manipulés ; cela démontre l'opinion qu'il a de lui-même : invulnérable, imperturbable et serein. L'échange entre Tigon et Paidoux et Letaize d'une part et entre Paidoux et Escarnemont d'autre part, montrent que ce conflit n'est pas lisible dans un processus discursif attaque-défense-riposte. Il est rapporté par Paidoux qui tire toute la couverture sur lui pour se poser comme le garant moral, le seul, capable dans cette situation intenable qui "bouleverse" le gouvernement Letaize dont il est le membre impliqué.

Le rôle de Madame Tigon dans cette affaire est d'apaiser Paidoux. C'est elle qui lit la motion d'exclusion et,

connaissant certainement mieux que quiconque les tendances impulsives du ministre, l'invite à la mesure. Quand, Tigon conseille : «*Ne vous échauffez pas*» ; «*Doucement*», elle souhaite que l'affaire soit tenue secrète parce qu'autrement, elle pourrait atterrir aux oreilles indiscrètes des huissiers à l'affût. Mais dans le même temps, elle connaît les limites de son rôle qui lui commande d'exécuter les ordres du Ministre qui, insistant, baisse le ton il est vrai, mais lui enjoint de lire la motion : «*Ça ne fait rien. Lisez*», tranche-t-il fermement. La lecture de cette motion a permis donc au lecteur de mesurer l'étendue de la situation dont les Huissiers* ne perçoivent pas encore la gravité bien que leur principale charge soit d'ouvrir, d'accueillir, d'annoncer les visiteurs et d'assurer la police des audiences du ministre. Mais les choses semblent se modifier dans le deuxième exemple mettant en spectacle les huissiers - les mêmes, Simène la secrétaire de M. Paidoux et Créal président du Parti pour la défense des travailleurs.

Le premier huissier s'oppose ici au principe même de la transformation, fut-elle brève, du ministère de la Défense Nationale en lieu d'habitation au ministre Paidoux. Son intervention de ce fait est une attaque à laquelle répondent les autres huissiers qui sont d'un autre avis. Dans cette attaque-riposte, les huissiers réussissent à décliner leur

* L'huissier est aussi un officier ministériel chargé de signifier les actes de procédure et de mettre à exécution les décisions de justice et les actes authentiques ayant force exécutoire : Sources Petit Robert 1, Paris, 1991, p. 944

véritable identité professionnelle toute entière portée sur le regard, la complicité. Le premier huissier estime que la situation n'est pas saine, le fait que M. Paidoux élise domicile dans le bureau du ministère. Il tranche que cela n'entre pas dans les attributions d'un ministre puisque ce que lui, huissier, a pu voir depuis qu'il exerce ce métier, ce sont «*des états d'urgence, des situations critiques, des ministres restant des nuits d'affilée à marcher de long en large un mouchoir mouillé sur le front*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p131*).

A l'opposé, il relève ce qu'il ne peut tolérer. Pour le premier huissier en effet ce n'est pas le principe de la trotte qu'il récuse mais «*leurs draps c'est différent*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p131*). Le quatrième huissier dans une réplique à la limite de la provocation ou du mouvement vers, c'est selon, l'invite à préciser sa pensée en donnant le change : «*c'est incompatible avec la dignité des lieux, peut-être ?*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p132*). En guise de réponse, les propos du premier huissier embrassent l'ensemble de l'univers qui les emploie : le système.

Aussi argue-t-il qu'il n'est pas dans l'ordre de créer le désordre, puisque, ajoute-t-il «*Il y a un ordre qui les dépasse tout comme nous*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 1, p132*). et que par conséquent un ministre ne doit certainement pas tout se permettre et «*transformer son bureau en chambre à coucher*» - Il peut y rester «*des nuits d'affilée à marcher de long en large un mouchoir mouillé sur*

le front» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p131) car ce n'est pas le principe de «la trotte» qui dérange le premier huissier mais «leurs draps» à ces ministres qui doivent "rentre" dans l'ordre qui dépasse Huissiers et Ministres. Le cinquième huissier tient cependant à rappeler au premier huissier que «c'est eux qui font l'ordre» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p132). Cette riposte du cinquième huissier trouve l'adhésion des troisième et quatrième huissiers pour qui :

«Ils peuvent faire ce qu'ils veulent ou alors ce n'est pas la peine d'être à leur place» (3^o huissier -), «Un ministre c'est un homme, il doit vivre sa vie» (4^o huissier) (Les Huissiers, premier Acte, scène 1, p132).

A cette voie chorale - puisque le quatrième huissier approuve et récite le troisième huissier - l'intervention du deuxième huissier répond dans la continuité en rapportant une nuance utile et supplémentaire qui éclaire le lecteur-spectateur sur le rôle de l'huissier et celui du ministre qu'il est censé observer dans ces moindres mouvements quotidiens. La réplique du deuxième huissier est donc une "répétition - variation" qui donne la mesure des répliques précédentes et éclaire sur le métier. Pour le deuxième huissier donc, il y a certes «un ordre qui les dépasse» mais c'est quand même à leur «ordre» que les huissiers apportent leur respect. L'ordre des gouvernants est d'autant plus captivant pour les huissiers qu'ils reconnaissent que les ministres vivent mieux qu'eux :

«4^e Huissier.- *Un ministre c'est un homme, il doit vivre sa vie*

3^e Huissier.- *Ils vivent pourtant*

2^e Huissier.- *Et mieux que nous, j'ai vingt-neuf ans de maisons et j'en ai vu passer (...) Eux c'est tous les jours des dizaines de décisions qu'ils ont à prendre peut-être des centaines. Et le pour et le contre, il est dans des dossiers gros comme ça. Et à tous les coups c'est le sort de quarante-quatre millions d'individus qui se règle. T'as beau les regarder de près, va savoir comment ils font.*

3^e Huissier.- *Ils ont de l'instruction*

2^e Huissier.- *Qu'est-ce que ça change ? Je ne comprends pas comment ils font, pour réfléchir aux problèmes de l'heure parmi tellement d'obligations*

Les huissiers à l'unisson.- Comment font-ils ?» (Les Huissiers, premier acte, scène 2, pp132-133).

Le premier huissier qui au départ désapprouvait le principe de l'érection des bureaux du ministère en lieu de résidence du ministre Paidoux semble oublier le fondement de son argumentation puisqu'à la fin, tous les huissiers, à l'unisson, s'accordent sur ce «*Comment font-ils ?*» (Les Huissiers, premier acte, scène 2, p133). Cette voix chorale les met d'accord sur la délicatesse de l'exercice professionnel

d'un ministre qui ne saurait avoir de vie privée. Il peut donc lui arriver de transporter sa vie privée au bureau public pour gérer les affaires publiques. Cette riposte du deuxième huissier est certes une répétition-variation fonctionnant au fond, comme un plaidoyer en faveur des ministres qui, au lieu d'être vertement critiqués, devraient au moins être plaints s'ils ne peuvent bénéficier de la générosité de tous. Le deuxième Huissier dit bien avoir passé «*vingt neuf ans de maison*» dans les ministères ; ce qui correspond à un peu plus d'un quart de siècle consacré à l'administration publique. Il est donc formel : «*c'est tous les jours des dizaines de décisions qu'ils ont à prendre (...) des centaines. Et le pour et le contre*». (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p132*)

II-2-3. LA PAROLE, L'EXPRESSION DE L'ACTIVITE PROFESSIONNELLE

En levant le voile sur sa propre activité, l'huissier parle aussi bien de lui que du fonctionnement d'un ministère avec des «*dossiers gros ça*» à gérer et dans lesquels se joue le sort de quarante-huit millions d'individus. Pour tout dire le rôle de l'huissier dans un ministre n'est pas de donner les menus détails sur la fiche technique interne au ministère ; cela relèverait de la tâche qui incombe au secrétariat du ministre ; l'huissier voit passer mais il voit et comprend qu'il s'agit du sort de plusieurs millions d'individus.

L'importance et l'épaisseur des dossiers ne peuvent pour lui que refléter la taille de la population concernée par les dits dossiers. En même temps qu'il mesure l'étendue de

la tâche du ministre, il apprécie aussi l'effort qui l'accompagne ; ce qui, ramener à sa juste valeur, le dépasse et l'embarrasse ; et du coup embarrasse tous les autres huissiers dans un mouvement choral qui éclaire la profession d'huissier : «*Ils ont de l'instruction*» ajoute le troisième huissier comme pour dire que les moyens à la disposition des ministres pour traiter les dossiers volumineux sont proportionnels à la taille des dits dossiers. Cette réplique qui a l'air d'une figure textuelle dite mouvement - vers, opère véritablement comme une riposte qui consacre sa perplexité vis-à-vis de la quantité des tâches ministérielles à accomplir. Cette perplexité situe en fait l'embarras du deuxième huissier et de l'huissier en général qui, parlant de la sorte, semble opposer deux attitudes professionnelles révélant chacune une activité donnée : à l'activité intellectuelle pure liée à la réflexion et à l'analyse (le travail du ministre) s'oppose celle dite manuelle liée aux tâches subalternes d'exécution (le travail de l'huissier). Dans le discours des huissiers

Il est clairement établi qu'ils se bornent à regarder, à observer le ministre : ils ouvrent, referment les portes ; prennent et remettent les dossiers, ils exécutent des tâches quotidiennes, ordinaires là où les ministres réfléchissent, veillent et proposent des solutions pour "régler le sort de tous les citoyens " et dans le même moment présider, parrainer, honorer. Une Commémoration, un vernissage, une réception, une fête sur l'eau. C'est justement pour voir et comprendre comment ils s'y prennent que la couche didascalique nous

plante le décor du Palais-Bourbon : «*au cours du chœur qui précède, le rideau s'est levé sur un couloir du Palais-Bourbon*» (*Les huissiers, premier Acte, scène2, p125*). Dans cette indication scénique, un personnage, Créal, entre en scène. Et c'est le premier huissier qui, mettant le zoom sur, lui proclame : «*- En voilà un Monsieur Créal*». Aussitôt les autres huissiers, tour à tour, donnent des informations sur ce monsieur Créal, permettant ainsi au lecteur-spectateur de découvrir, comme le premier huissier que : «*.-Monsieur Créal est bien soucieux*», et qu'il a été «*trois fois déjà président du conseil*», qu'il a surtout été «*une fois pressenti, deux fois désigné. Quarante jours en tout de pouvoir*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p135*). C'est donc grâce au regard des huissiers que nous découvrons le curriculum vitae de monsieur Créal, président du parti pour la défense des travailleurs, quarante cinq ans.

Il appartient à présent à Créal lui-même de se révéler en tant qu'homme politique ou en tant qu'homme ordinaire ou les deux à la fois, pour faire plus vrai. La présence de mademoiselle Simène, secrétaire du ministre Paidoux, laisse apparaître l'un des traits de Créal. En effet lorsque Simène entre pour «*chercher la corbeille, pour la Défense nationale*», «*Créal, derrière elle, s'est approché*» (*Les Huissiers, premier Acte, scène2*) en déclarant, la main sur le cœur :

«*Et si c'était toi que j'étais venu attendre à l'aube, dans les couloirs ? (...) je vous distrais et je me divertis. On s'ennuie tellement ! Vous êtes le seul être,*

mademoiselle Simène avec qui je ne m'ennuie jamais. J'ai vu votre Paidoux hier soir. L'air un peu constipé»
(Les Huissiers, premier Acte, scène2, p 135).

La réplique de Monsieur Créal joue sur le ton familier, à la limite de la trivialité, dans un mélange parfait du "tu" et du "vous" ; ce qui a l'avantage de briser la distance qui devait séparer la secrétaire du ministre et le président du Parti des travailleurs qui "s'ennuie tellement" que la seule présence aux côtés de Simène le désennuie. L'ennui quasi-permanent qui l'habite l'amène à vouloir chercher des alliés pouvant lui fournir les moyens de s'occuper en lui proposant des sujets de conversation.

La personne la mieux indiquée en pareille circonstance est bien "une secrétaire" puisque son métier est d'avoir des oreilles et un ventre assez creux pour garder des secrets dont se gargarise l'huissier à l'affût du moindre bruit. Ainsi, sûr d'avoir suffisamment séduit Simène, monsieur Créal en vient à l'essentiel : "Torpiller Paidoux" pour l'accabler davantage, non content sûrement de son exclusion du parti ; peut-être estime-t-il que la sanction n'est-elle pas suffisante. Il faut comprendre toutes les paroles proférées par Créal avant la phrase «*J'ai vu votre Paidoux, hier soir. L'air un peu constipé»* (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p135*), comme des phases préparatoires pour "tâter" le terrain avant d'avancer, appréhendant sûrement la réaction de Simène qui contre- attaque.

Créal semble ne pas s'attendre à cette réaction. Ce qui montre au moins que Simène ne s'est pas laissée séduire par les paroles flatteuses de Créal qui, visiblement, a joué ce numéro de la séduction, à l'image du prestidigitateur qui veut éblouir son public, pour mieux l'illusionner et lui soutirer quelques pièces : Tout flatteur ne vit-il pas au dépend de celui qui l'écoute ? En effet Simène dit sèchement à Créal que Paidoux lui en veut : *«Il vous en veut. Vous l'avez mis à la poubelle comme un chat mort.»* (*Les Huissiers*, premier acte, scène2, p136)

La remarque de Simène relève que Créal est ingrat, l'image du chat n'étant pas gratuite : le chat est le compagnon attachant aux yeux oblongs et brillants dont Baudelaire¹⁷³ dit qu'il est " fort, doux et charmant". En le mettant à la poubelle, on s'en débarrasse comme un vulgaire objet. Simène qui, tous les matins, vient chercher la corbeille pour la Défense nationale, sait de quoi elle parle lorsqu'elle choisit l'image du "chat à la poubelle".

Cette réponse-surprise de Simène n'ébranle guère Créal qui va charger Paidoux : *«Je l'ai défendu comme j'ai pu. A la fin, il a bien fallu...»* (*Les Huissiers*, premier acte, scène2, p136) Cette réplique qui a tout l'air d'une riposte fonctionne véritablement comme une esquive de l'interlocuteur à court d'arguments qui choisit la fuite en avant

¹⁷³ Baudelaire Charles, "Le chat" in *Les Fleurs du mal*, Paris, classique de poche, 1979, p69, section Spleen et Idéal, XLVII

comme une parade dans un duel serré. Alors si Créal estime qu'il a bien fallu lâcher Paidoux, il n'exclut pas que les choses s'arrangent toujours entre hommes politiques et qu'il est fort possible que "les affaires" entre lui et Paidoux "s'arrangent" pour le bien du Parti. Il semble même ajouter que Simène devrait "l'aider" dans cette tâche. Il faut par conséquent comprendre l'interrogation : *«Alors m'aideriez-vous ?»* (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p137*) comme une invitation à peine voilée, faite à Simène pour qu'elle l'aide à asseoir sa suprématie au détriment de Paidoux dont il veut savoir les *«dispositions»* à son égard.

La réaction de Simène est une attaque en règle contre les insinuations de Créal qu'elle renvoie chez Tigon pour avoir des confidences puisqu'*«à elle il lui en fait»*. Simène est formelle : *«Qu'ai-je à voir dans vos combinaisons, monsieur Créal ? Je suis sa secrétaire. Pas autre chose.»* (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p137*)

Cette intervention amène Créal à abattre ses cartes en sortant de ses gongs, sûr qu'il est en bonne position dans les rapports de force qui l'opposent à Paidoux. Il invite du coup Simène à choisir son camp. Le meilleur étant celui de Créal car dit-il, soudain sérieux :

«... sans doute est-ce le propre de l'homme politique que de savoir mieux que quiconque capter les signes qu'il y a quelque chose qui se passe... qui bascule...

les rapports de forces en présence» (Les Huissiers, premier Acte, scène 2, p137).

Ces propos sibyllins donnent des frissons à Simène, sûrement qu'elle n'y comprend rien. Seuls les huissiers dont le métier est d'arperter les couloirs des palais et des ministères peuvent nous amener à décrypter ce langage politique truffé de signes à décoder, dans l'exercice de leur fonction. Ainsi dans ce troisième exemple du corpus, Le troisième huissier, en indiquant que «*Paidoux est dans le Grand Salon*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 2, p140*), veut demander au quatrième huissier d'annoncer Créal qui désire le rencontrer.

La réponse du quatrième huissier est sans équivoque puisqu'elle exprime la nécessité de différer la rencontre Paidoux-Créal dans la mesure où il y a d'autres affaires plus urgentes : la rébellion algérienne par exemple. Créal doit donc attendre Paidoux causant avec Escargnemont, ministre résident en Algérie. Le lecteur se rend compte que Madame Tigon est absente puisque dans l'exemple un, c'est elle qui avait le pouvoir que se donne ici le quatrième huissier. Peut-être aussi le quatrième huissier fait-il attendre volontairement le visiteur pour montrer que dans l'exercice de sa fonction, il fait les choses à son heure, ou bien est-il convaincu que Paidoux «*n'en a plus pour longtemps*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 3, p140*) et qu'il peut, par conséquent en faire à sa guise. La réplique du troisième huissier, qui vient relever que la conviction du quatrième huissier, sonne comme un

mensonge puisqu'il faisait la même observation «*il y a six mois*» (*Les Huissiers, 1er Acte, scène 3, p140*) et qu'entre-temps Paidoux «*l'a fait son rétablissement*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 3, p140*), n'altère en rien le constat du quatrième huissier.

En effet cet huissier réitère que l'usure seule fera fléchir Paidoux qui n'en a plus pour longtemps à occuper son fauteuil ministériel après avoir été évincé de son Parti. Cependant Paidoux ne s'en laisse pas compter. Il est plus que jamais déterminé à faire front. C'est certainement son attitude stoïque qui explique le «*brantle-bas des huissiers*» (*Les Huissiers, note didascalique, premier acte, scène 3, p141*) lorsque le rideau s'est ouvert «*sur le bureau du président du conseil*». (*Les Huissiers, premier acte, scène 3, p141*) qui est en tête-à-tête avec Paidoux. Ce dernier «*très échauffé*» s'interroge : «*D'où vient la fuite ?*» et tranche aussitôt sans attendre la réponse dont il n'a, de toutes les façons, pas besoin :

«*Ça vaut peut-être mieux. Au moins, on saura que le ministre de la Défense nationale, en accord avec son président au Conseil, prend toutes les initiatives pour chercher des interlocuteurs valables en vue d'en finir avec cette rébellion. Et que le ministre résident, de son propre chef, prend toutes les initiatives pour saboter la moindre amorce de négociation*» (*Les Huissiers, premier acte, scène 3, p141*).

Ici la rupture entre l'attente suscitée par l'interrogation et la suite du discours de Paidoux est inattendue au point où son intervention est assimilable à un discours-composite avec une pluralité de figures textuelles fondamentales. En effet Paidoux commence son discours par une attaque en bonne et due forme de celui qui serait à l'origine de la "fuite" supposée. Alors que le lecteur se demande s'il y a vraiment fuite, Paidoux contre-attaque dans une riposte, livrant dans le même mouvement, des informations relatives à sa stratégie pour gérer la rébellion algérienne. Pour Paidoux, plus on saura, mieux ça vaudra pour lui, car c'est en sachant qu'on « se demandera : Qui commande aux armées : Paidoux ou Escarnemont ? Qui gouverne la France : Letaize ou Escarnemont ? ». (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p141).

Cet interrogatoire trouve sa réponse dans «la fuite» présentée comme une solution possible à la crise qui semble opposer, d'une part, le ministre résident Escarnemont à Paidoux le ministre de la Défense nationale et, d'autre part, le ministre résident Escarnemont à Letaize, président du Conseil des ministres.

Le lecteur peut donc lire ces questions rhétoriques comme une stratégie de combat où Paidoux lutte pour affaiblir Escarnemont dans une attitude belliqueuse qui n'échappe pas à Letaize qui le lui rappelle : «Letaize.- Tu t'emportes, là.» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p142). A cette remarque, Paidoux qui ne peut point affronter Letaize,

préfère faire une annonce qui a valeur de conseil politique afin de sauver leur place et leur autorité en espérant que Letaize comprendra bien que le défi est bel et bien tourné vers Escarnemont présenté comme l'ennemi commun : «Paidoux.- *Prends garde que tout ceci ne finisse un jour par tous nous emporter. Ah ! Ne lasse pas ainsi, Letaize, ébranler ton autorité*» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p142).

A cette invitation fondée sur la sagesse de celui qui sait, convaincu que l'information¹⁷⁴ qu'il détient est vraie, qu'il est dans la vérité, répond une réplique tout en fulgurance. En effet, Letaize se veut formel :

«- Je viens de lui parler. Il est lui-même très embêté. J'ai eu Alger, il est très très gêné. Ce n'est pas lui. Le président de la République désire que je lui rende compte de cette affaire personnellement. Ce massacre semble l'avoir affecté. Il m'attend à l'Elysée.» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p142)

Il y a donc fulgurance parce que, par rapport au matériau textuel précédent, la surprise du lecteur et de Paidoux est grande lorsque la réponse de Letaize sonne comme un désaveu, un ministre résident ne pouvant, de toute évidence, saborder l'action de son gouvernement. Devant toutes ces vérités et contrevérités politiciennes, le

¹⁷⁴ Le propre d'une information est d'être vraie ou fausse

regard qui nous conduit en cœur du monde politique, se pose sur lui-même. En effet les huissiers se regardent dans la glace et se mettent à "parler salaire" en comparant leur carrière à d'autres beaucoup plus envieuses, beaucoup plus attrayantes pécuniairement, pensent-ils : «*Le rideau tombe. A l'avant-scène, les huissiers*».

Cette indication scénique montre que les huissiers occupent la scène, véritable moyen pour plancher et se pencher sur leur situation professionnelle : «

5^e huissier.- *Des métiers bien payés, c'est pas ça qui manque.*

3^e huissier.- *Les assurances, la banque, c'est pas des mieux payés.* 5^o huissier.- *Emballeur, chef d'entretien dans la métallurgie, ça va chercher dans les quarante-huit billets, avec le troisième mois ça te fait tout de suite cinquante-deux* ». (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p148)

Il ressort de cet échange-relais que les huissiers ne trouvent guère enviable leur situation salariale. Ils proclament qu'ils sont logés à la mauvaise enseigne pourtant «*des métiers bien payés, c'est pas ça qui manque*» ; alors semblent-ils dire dans un mouvement choral, pourquoi avoir choisi d'être huissiers là où certains sont à la banque, d'autres dans les assurances ou dans la métallurgie. Ce mouvement vers qui les amène à s'accorder est le résultat

d'une alliance professionnelle qui traduit toute l'amitié les liant dans ce qui se projette comme leur destin commun : le travail de l'huissier. Dans cette profession, on estime cinquante-deux billets, font rêver ... font réfléchir tout en étant convaincu qu' : *«un simple manutentionnaire dans la sidérurgie dans les industries mécaniques et électriques» (Les Huissiers, 1er Huissier) «n'a pas les avantages de la fonction publique» (5^e huissier) même si pour le quatrième huissier : «Ils se perdent ces avantages. Ils vont à Vau-l'eau-les serviteurs de l'Etat ne sont pas défendus» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p149). Parce que l'Etat devient de plus en plus pauvre.*

II-2-4. ORGANISATION DES ECHANGES

Ce relais dialogique en duo ou en chœur répertorie l'ensemble des activités de l'Etat-employeur des huissiers dont le troisième huissier dit que *«c'est un employeur comme un autre» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p149)* mais un employeur pauvre qui est obligé de mendier. Ce *«mendiant qui jette au vent des milliards par jour»* estime qu'un huissier *«n'est qu'un tout petit poste dans un grand budget» (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p149)*. Ainsi de la réplique du troisième huissier à celle du premier, le lecteur observe des bouclages parfaits dans la mesure où les contenus sémantiques des répliques successives se renvoient ; il y a, plus précisément, bouclage serré étant donné qu'à ce contenu sémantique correspond un agencement formel produisant un écho par le relais que vient

ainsi marquer la continuité des différentes répliques stichomythiques.

Cet agencement de répliques a pour rôle d'assurer le rythme¹⁷⁵ du segment en même temps qu'il marque la vie de tous les autres personnages engagés dans un processus qui tous les jours se fait et se défait. L'huissier est un témoin silencieux et minutieux des scènes de la vie. Écoutons-le dans cette chaîne vocale plurielle :

5^e Huissier.- *J'introduis les visiteurs*

4^e Huissier.- *Je porte les messages-*

5^e Huissier.- *Des scènes de la vie la vie de tous les jours.*

4^e Huissier.- *Les jours où se joue ah se joue se joue*

3^e Huissier.- *Le destin du pays.» -*

(Les Huissiers, premier acte, scène 3, p 150)

Cette combinaison de paroles en chaîne donne l'impression d'une structure d'ensemble dont la cohérence se construit par le relais, à l'image des jours qui s'enchaînent pour faire lire «*le destin du pays*». Ces visiteurs introduits, ces messages portés, ces dossiers transportés donnent le rythme à leur métier d'huissiers, témoins attentifs des scènes

¹⁷⁵ -Le rythme, d'après Aquien Michel, « est un concept difficile à définir de manière satisfaisante. La définition de base se réfère au retour régulier d'un repère constant » cf Lexique des termes littéraires (sous la direction de Michel Jarrety). Paris, LGF, 2001, p390

de la vie de tous les jours dans l'administration publique. L'occasion leur est ainsi donnée pour expliquer aux hommes politiques comme Créal leurs propres conditions de vie tout en sachant paradoxalement :

«qu'il n'y a pas que la rémunération. Un métier ça doit aussi apporter de la satisfaction. Ici, c'est pas comme ailleurs.» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151).

La chaîne des paroles émises par les huissiers à l'unisson intègre cette intervention comme un trait d'union pour rétablir les choses dans leurs justes proportions si l'on considère que les lourds dossiers dont ils assurent quotidiennement le transport, les concernent aussi. Il était donc temps qu'ils se penchent sur le "sort" dont tout le mal vient du jour où il a été décidé que leur indice hiérarchique net soit rattaché au taux des pensions des victimes de guerre. Ainsi aussi longtemps qu'ils seront dans cette situation, c'est-à-dire :

«solidaires des victimes de la guerre, tout relèvement de leur salaire entraînera des conséquences budgétaires auxquelles le pays ne peut faire face c'est évident»(Les Huissiers, premier acte, scène 3, p150).

Les huissiers se préoccupent de leurs conditions d'existence même s'ils demeurent convaincus que leur salaire ne subira point de profondes modifications dans la mesure où Créal ne sait à quelle profession rattacher les

victimes de guerre. Leur satisfaction salariale n'est cependant pas un frein à leur épanouissement. C'est pourquoi dans les duos oratoires qui suivent, ils se répondent en chœur, deux par deux, pour magnifier leur bonheur dans l'exercice de leur profession. D'abord c'est le premier huissier qui amplifie les paroles du troisième huissier :

« - 1^{er} huissier.- *On est à l'abri de la médiocrité* (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151)

-3^e huissier.- *Et puis on participe*» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151).

Il revient ensuite aux quatrième et premier huissiers de se reprendre :

4^e huissier.- *Toutes les paroles qui, ici, ont résonné*

1^{er} huissier.- *Tous les pas qui sont passés*» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151).

L'enrichissement est abstrait mais palpable dans l'expérience accumulée aux contacts des ministres présentés par les huissiers eux-mêmes comme des individus instruits, cultivés. Ainsi chaque parole entendue, tous les pas qui ont résonné sont des éléments qui les fortifient et les mettent à l'abri de la banalité. Lorsque le quatrième huissier affirme sans ambages qu'ici, « *c'est pas comme ailleurs* » (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151). Il compare plusieurs corps de métiers et oppose en même temps le métier

d'huissier où la satisfaction est grande, à d'autres métiers où il y a la médiocrité. C'est une des rares fois où un huissier donne son opinion, véritablement.

En général, ils introduisent le lecteur dans l'intimité professionnelle des ministres ou de leurs collaborateurs directs et laissent à ces derniers le soin de réfléchir et de décider. Est-ce pour rester dans cette logique que l'auteur s'empresse de les faire partir comme l'indique l'indication scénique *«les huissiers s'effacent»* (*Les Huissiers, premier Acte, scène4, p151*) et laissent place nette à Paidoux et Créal ? :

«Paidoux.- permets-moi de m'étonner. Il ne s'agit pas du service en lui-même. Je te le rendrai, ton service

- Créal.- Moi venant te solliciter. Il y a seulement huit jours, qui l'eût cru ?» (*Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151*).

La réplique de Paidoux suppose une intervention préalable de Créal. Sa réponse a toute l'allure d'une riposte à une requête inattendue ; l'étonnement qui l'étreint étant considéré comme le résultat d'une rupture plus ou moins profonde entre ce qui est vu, entendu ou proféré et ce qui était attendu. La suite de la lecture situe le lecteur sur le motif de cette surprise. Un service a été demandé par Créal à Paidoux. Ce dernier ne voit pas d'objection dans le service en lui-même mais il relève simplement que ce "service" demandé par Créal, instigateur de son exclusion du Parti et

donc source de ses déboires, lui paraît incompréhensible. Le discours de Créal relève aussi l'incongruité de sa propre demande : «*Moi venant te solliciter. Il y a seulement huit jours, qui l'eût cru ?*» comme pour dire qu'il voudrait que Paidoux interprète son action comme la démarche d'un désespéré qui a fini par reconnaître ses erreurs et qui éprouve un petit plaisir coquin à venir demander service à quelqu'un qu'il a brimé. Mais pour atténuer les choses, Créal prend soin de minimiser ce fameux service (qui est une broutille d'ailleurs) puisqu'il s'agit du cas d'un objecteur :

«un objecteur de très bonne famille qui, appelé il y a un mois, a refusé de toucher à un fusil, sous prétexte qu'il n'a rien à voir avec cette guerre en Algérie» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151).

La riposte de Paidoux qui invitait Créal à faire front par une attaque ou un plaidoyer tout au moins, afin que s'engage un duel, a été perçue par lui comme telle. Mais Créal préfère esquiver le coup en atténuant son propos et en "banalisant" même le service qui devient dès lors une peccadille, ce d'autant plus qu'il ne s'agit que d'un "objecteur". Ce mot et la situation qu'il induit, sont à considérer comme une citation intertextuelle. En effet l'objecteur est le "héros" du roman L'objecteur¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Vinaver Michel, L'objecteur, Paris, Gallimard, 1951, p362. ce roman dédié à la mère de l'auteur, est constitué de deux parties : la première partie (mardi) et la seconde partie (mercredi)

Une jeune recrue, du nom de Julien Bême, refuse de se lever pour exécuter les exercices rudimentaires de maniement d'armes.

Pour Lecorre, un autre personnage du même roman, *«l'objection implique l'intervention de quelque chose qui déborde.»*(L'objecteur, première partie, p67)

Cet objecteur dont parle Créal intervient ici comme une figure intertextuelle mais la ressemblance entre Julien Bême et le présent objecteur s'arrête là, car Créal situe le sien en Algérie quand René Seignet se situe en France, plus précisément à Paris. Mais apparemment, Paidoux se préoccupe moins du cas de cet objecteur que de ce que sa situation de révolté implique cette affaire qui semble préoccuper Créal, est pour lui une affaire :

«une de ces affaires douloureuses qui viennent à point nommé nous rappeler qu'il existe une fatalité dont nous ne sommes que des jouets.» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p154)

Ces événements qui arrivent au quotidien viennent en effet rappeler que Paidoux et Créal, ainsi que d'autres personnages, sont des jouets dont l'avenir n'est pas connu d'avance. Créal vient de l'apprendre à ses dépens : *«Moi venant te solliciter. Il y a seulement huit jours, qui l'eût cru ?»* dit-il embarrassé, avant de poursuivre : *«Ta place a toujours été parmi nous. Nous te réintégrons, tu reprends place et*

rang dans le parti» (Les Huissiers, premier acte, scène 4, p151).

Si Créal s'étonne de sa propre démarche qui consiste à venir solliciter l'aide de Paidoux, c'est qu'il est convaincu que la «*place*» de ce dernier n'a pas «*toujours été parmi*» eux. Car s'il était lui-même convaincu de cela, Paidoux n'allait jamais être exclu du parti. Créal se contredit donc. C'est pourquoi, nous considérons son intervention comme une formule consacrée dite pour la circonstance comme cette parole qu'il prononça face à Simène quand il cherchait à savoir les «*dispositions*» de Paidoux à son égard. La réponse de Simène, ayant compris ce jeu de "roublardise" était sans appel : «*Qu'ai-je à voir dans vos combinaisons monsieur Créal : ? Je suis sa secrétaire. Pas autre chose.*» (Les Huissiers, premier acte, scène 2, p137).

Dans sa réplique , Créal emploie des formules "creuses" pour espérer obtenir le service qu'il demande à Paidoux sans véritablement se convaincre qu'il existe une fatalité dont lui, Paidoux et les autres personnages sont les jouets. S'il n'a pas eu le temps de digérer la leçon de cette tragédie qui se joue quotidiennement devant lui, d'autres personnages semblent l'avoir apprise tout au long de leur itinéraire dramatique. C'est le cas des huissiers qui vivent aux côtés des hommes politiques, au quotidien, tout en se préoccupant de leur propre existence, laissant l'avenir décider, puisqu'ils confient aux hommes, comme Paidoux ou Créal de valoriser leur traitement salarial sans y croire

véritablement. Leurs soucis s'articulent principalement autour de leurs occupations quotidiennes. Dans le quatrième exemple, l'indication scénique précise qu'«à l'avant-scène, les troisième, quatrième et cinquième huissiers vaquent à leurs occupations le premier huissier entre» (*Les Huissiers, Acte II, scène 5, p167*).

Rappelons que leur occupation consiste à porter des dossiers, d'ouvrir et de fermer des portes, de faire entrer ou de faire attendre les visiteurs et de converser (entre eux ou avec les visiteurs du jour). Quant il arrive qu'un huissier s'absente, les autres sentent que le tissu discursif s'effiloche. Il se soucient donc de cette absence par solidarité agissante afin que le fil de la conversation ne casse. C'est pourquoi, le deuxième huissier absent inquiète le premier huissier qui se croit en droit de savoir ce qu'il devient par devoir de solidarité professionnelle. Il demande donc "les nouvelles" et il lui a été répondu que le deuxième huissier est père d'un cinquième enfant.

Le commentaire relatif à cette information, établit que le deuxième huissier "y va fort". Le quatrième reprend aussitôt le premier en se voulant plus explicite, puisqu'il estime qu'«il y en a qui savent pas s'arrêter» (*Les Huissiers, Acte II, scène 5, p167*) ; en clair le quatrième huissier déclare que cinq enfants "c'est exagéré" mais il ne donne pas le chiffre raisonnable. Il constate simplement qu'«il y en a qui ne savent pas s'arrêter» un point c'est tout. Sa réflexion n'a pas la prétention d'aller au-delà de cette observation.

Ce constat semble pourtant affecter le troisième huissier qui éprouve le besoin de se justifier comme si la réflexion du quatrième huissier l'interpellait directement :

« - 3^e huissier.- *Moi qui suis croyant je m'arrange* (Les Huissiers, Acte II, scène 5). *Si j'ai pas d'enfants c'est une décision qu'on a prise ma femme et moi, en rapport avec les effets atomiques c'est comme pour le tabac. Le jour où j'ai appris que ça développait les cellules cancérigènes - plus fumé une cigarette (...) Suffirait d'une fois qu'il me vienne un idiot ou un chétif qui s'en irait de leucémie. Moi je dis mieux vaut pas. Ou qu'ils arrêtent leurs explosions*». (Les Huissiers, premier acte, scène 5, p168)

Il est probable que ce propos signifie qu'il faut avoir des enfants mais pas autant que le deuxième huissier. Dans ce cas, ne pas du tout en concevoir pourrait assurément être problématique. Alors peut-être l'on peut comprendre que le troisième huissier se justifie en mettant sa doctrine religieuse en avant : En tant que «croyant» il ne souhaite pas procréer s'il doit être coupable de mettre au monde un enfant rongé par «*les effets atomiques qui s'en irait de leucémie*». Il se place du point de vue de l'éthique religieuse pour épargner un triste sort à une éventuelle progéniture. Il s'arrange ainsi, mais le faisant, il semble déranger l'ordre naturel des choses. C'est pourquoi les autres huissiers l'interrompent pour lui montrer l'inanité d'une telle décision :

« - 1^{er} huissier.- *Et si tout le monde s'arrangeait comme toi ?* (Les Huissiers, premier acte I, scène5)

- 4^e huissier.- *Bientôt il y aurait plus personne sur Terre.*»(Les Huissiers, premier acte I, scène 5, p168)

II-2-5. LE DISCOURS COMME DIGRESSION

Les répliques de ces deux huissiers sont délibérément hors de propos puisqu'elles n'interviennent pas sur le fond du débat soulevé par l'huissier croyant ; c'est-à-dire sur les menaces atomiques et autres effets toxiques qui menacent la couche d'ozone et risquent ainsi d'emporter l'humanité. L'attitude du troisième huissier peut donc s'interpréter comme une révolte contre les menaces atomique et nucléaire. Mais le prenant au mot, les deux autres huissiers s'arrêtent à sa "croyance" et tentent de remettre en cause la fameuse chasteté ou l'abstinence prônée par une certaine croyance qui a besoin d'âmes charitables sans se donner la peine de les procréer.

C'est donc un discours décalé qui répond précisément à une préoccupation plus ancrée, plus ancienne et qui fonde une certaine croyance. Que ce soit un autre, le quatrième huissier, qui réponde à la question du premier huissier, est la preuve que la réplique du troisième huissier ne s'inscrit pas dans le procès instruit par le premier huissier, encore moins dans la logique de la déclaration finale du quatrième huissier puisqu'il est inutile de penser que la terre sera un jour peuplé,

soit de croyants qui la décimeront par leur entèlement à s'abstenir de procréer, soit de pauvres bougres dont l'objectif est seulement de peupler ce monde qui peut être anéanti par les effets pervers des inventions industrielles, nucléaires et atomiques.

Ce regard des huissiers sur la natalité se situe à un moment de leurs activités professionnelles comme si leur vie familiale et sentimentale, leur croyance aussi, traversaient de temps en temps l'activité qui les occupe au quotidien. C'est pour quoi, aussitôt cette parenthèse close, ils vaquent à leurs occupations principales :

« - 2^e huissier.- *Votre laissez-passer*

- 3^e huissier.- *Exigeons de passer de l'indice cent dix à l'indice cent trente*». (*Les Huissiers*, Acte II, scène 8, p196)

Demander, exiger les autorisations d'entrée dans les ministres ou dans d'autres lieux entrant dans leur compétence, est le métier des huissiers assermentés. Ce statut leur confère des privilèges dont celui de connaître le milieu, des hommes politiques ; la vie de ces derniers se résume éloquemment en ce qu'en dit le premier huissier qui, parlant de ces vacances au bord de la mer, en donne une image saisissante : - 1^{er} huissier.- *Comme je ne peux pas courir ni sauter, quand il n'y avait pas trop de soleil, je regardais les vagues, pas au moment où elles se brisent, au moment où elles viennent mourir sur le sable en y déposant*

leur petit tas d'écume. Une autre vague vient mourir avec son tas d'écume à elle, et elle soulève le tas d'écume de l'autre qui repart vers la mer, et chaque vague rapporte et reprend le tas d'écume de toutes celles qui sont venues mourir, ce qui fait qu'il y a des tas de petits tas d'écume qui flottent, peut-être depuis je ne sais pas quand, au gré des vagues qui viennent mourir les unes après les autres (...) c'est rien que des bulles d'air.» (Les Huissiers, Acte II, scène 8, p195)

Les images qui structurent cette déclaration du premier huissier assimilent, à notre sens, les mouvements divers qui secouent le monde politique (celui de Paidoux, Letaize, Créal... entre autre) aux mouvements des vagues.

Rappelons d'abord que l'une des indications scéniques de l'exemple un indiquait que le premier huissier rentrait des vacances et qu'il traînait une jambe raide. Il a passé quelques jours à la plage. Il fait donc allusion à «*sa jambe raide*» quand il affirme «*comme je ne peux pas courir ni sauter, je regardais les vagues*» (Les Huissiers, Acte II, scène 8, p195) mais dans le même temps, il renseigne le lecteur sur ce qu'il réussit le mieux à faire : observer. Alors il a ouvert les yeux et a regardé.

La présence du "je" de la subjectivité énonciative n'altère pas le caractère descriptif de cette observation qui présente la situation des vagues quand elles se brisent comme pour dire au lecteur que les situations politiques rapportent et reprennent les tas de petits faits du quotidien

qui renouvellent la vie par leurs vicissitudes tout en demeurant insignifiants puisqu'au fond ce sont de petites choses sans importance. Ces vagues que le premier huissier regarde sont les événements "importants" du pays dont s'occupe Paidoux ou Letaize et le président de la république avec une montagne de dossiers à compulser grâce à une bonne dose d'instruction.

Ces grands et gros dossiers enregistrent et traitent des questions relatives à la vie des milliers d'hommes qui se contentent de vivre au quotidien. Le premier huissier et ses collègues se chargent de transmettre des dits dossiers dans le milieu politique avec ses coups bas et ses retournements de situation qui font par exemple que Paidoux tombe en disgrâce et plus tard rebondit. Mais la politique, le jeu politique aussi demeure et les hommes politiques passent. C'est pourquoi les hommes politiques sont si divers (Paidoux, Letaize, Escargnemont, Créal...) dans le jeu perfide alors que les huissiers sont uniques (le premier, deuxième, troisième, quatrième et cinquième huissiers) et parlent d'une voix qui se relaie par strates successives et finit par devenir une voix chorale.

L'observateur est unique et l'observé est pluriel. Cet observé pluriel en se frottant à la politique, s'est, au gré des scènes de la vie de tous les jours, usé en ignorant qu'il s'agit du "destin du pays" et comme tout destin, ces choses de la vie sont appelées à se renouveler : *« ça se forme et se reforme et c'est toujours la même écume »* (Les Huissiers,

Acte II, scène 8, p195) Ainsi lorsque les deuxième, troisième et quatrième huissiers font le constat suivant :

«Ça assez duré de voir toujours les mêmes qui se coupent la plus belle part du gâteau. Qui se beurrent, qui se graissent. Qui se tartinent»,

Ils réalisent qu'autant le premier huissier ne peut infléchir le cours des vagues et de la mer, autant ils ne réaliseront leur destin qu'en observant simplement le cours de la vie ou du destin de leur pays. C'est donc lucide et réaliste que le premier huissier revient à la charge mais dans une attitude conciliante et non belliqueuse pour répondre au cinquième huissier qui affirmait, révolté : *«Exigeons de passer de l'indice cent dix à l'indice cent trente» (Les Huissiers, Acte II, scène 8, p196)*. Cette exigence est de l'ordre de la routine, du train-train, quotidien. C'est la raison principale qui amène le 1^{er} huissier à prédire l'insuccès d'une démarche de réhabilitation salariale :

«1^{er} huissier.- Ils refuseront, pour les mêmes raisons que les dernières fois » (Les Huissiers, Acte II, scène 8, p196)

Paidoux a beau dire que son *«gouvernement marquera la promotion d'une génération nouvelle»*, les huissiers savent, qu'il s'agit d'une génération nouvelle d'hommes politiques comme "le petit Niepce" à qui il (Paidoux) pense naturellement. Les huissiers savent que leur profession les consigne à observer la remontée des vagues et leur chute

par le moyen d'un retournement d'autant plus étonnant qu'il subit les lois du destin qui se trouve dans les plis sinueux du ressac éternel de la politique :

« 2^e huissier.- *Une remontée*

3^e huissier.- *Un affaissement (...) un étonnant retournement.*» (*Les Huissiers, Acte II, scène 8, p203*)

Cette ascension et le retournement dont parle ici le quatrième huissier sont ceux, dans une large mesure, de Paidoux (Exclu de son parti, il y est réadmis avec toutes les prérogatives), dans une moindre proportion de Niepce dont la promotion sera assurée par Paidoux lui-même. L'affaissement est celui de Créal et d'Escargnemont qui tombent en disgrâce par le fait même de cet "étonnant retournement" qui repositionne Paidoux devant les témoins méticuleux et minutieux que sont les cinq huissiers payés pour apporter leur caution à l'ordre politique. Ils assurent l'ordre comme le président du Tribunal dans *Portrait d'une femme*¹⁷⁷ qui, dans le fragment cinq (5), s'interroge d'emblée sans bien sûr rien attendre de cette question inutile: «*Elle a monté à pied les sept étages pourquoi n'avez-vous pas pris l'ascenseur ?*» (*Portrait d'une femme, p502*).

¹⁷⁷ *Portrait d'une femme* est le deuxième maillon de la séquence sur la justice et le para-judiciaire. Cette pièce fonctionne en bouclage avec *Les Huissiers*. Nous allons voir si ce bouclage est parfait ou en fulgurance.

Le lecteur découvre ainsi qu'au commencement une montée, une ascension s'est opérée par une présence représentée ici par le pronom personnel "elle". Ce pronom "elle" renvoie certainement à une femme dans la mesure où la réplique suivante (immédiate) parle d'un garçon : «*Un garçon prévenu en vaut deux*»

(Portrait d'une femme, p502).

La femme a préféré la marche à pied à l'ascenseur. Ce que le président du tribunal semble ne pas comprendre. Mais la question du président n'a pas eu de réponse sur le champ, Mme Guibot se contentant d'exposer sur ce qu'elle sait en tant que logeuse de Sophie Auzanneau. Son intervention est une somme de citations qui reprennent, pour la première, l'adage populaire : un homme prévenu en vaut deux, et la seconde la publicité de la lame Gillette bleue : Deux lames valent mieux qu'une. Ces citations ont valeur d'exemples pour montrer l'épaisseur de sa préoccupation et la sincérité de son action visant à prévenir Xavier Bergeret de l'imminence du danger que constituait Sophie, sa petite amie. Mme Guibot comparait donc comme témoin à charge et apporte de l'eau au moulin du président friand de preuves qui attestent des faits pas toujours avérés.

Pour lui donc, le télégramme est une preuve supplémentaire qui va certainement éclairer la thèse de la préméditation, si quelque chose se passait au septième étage. Alors il insiste, ne voulant certainement rien négliger :

«Votre télégramme expédié de Lille le 15 mars était rédigé de la façon suivante : Sophie partie pour Paris Stop éviter absolument rencontre».

Pour le président, ce télégramme est on ne peut plus clair, son contenu informant suffisamment Xavier sur les intentions réelles de Sophie. Il pense aussi, le président, que le télégramme du père de Xavier *«rentrer immédiatement Saint-Omer»* est tout aussi éloquent.

Les cinq premières répliques situent donc l'action et les péripéties qui vont l'alimenter : L'action se déroule au tribunal de Paris, le président du tribunal de Paris interroge une jeune femme qui, pour le moment, n'a pas répondu à la question : *«Pourquoi n'avez-vous pas pris l'ascenseur ?»* en présence d'un témoin à charge qui se trouve être Mme Guibot, la logeuse de la jeune femme répondant au nom de Sophie. Le lecteur apprend aussi que Sophie est montée au septième étage (où habite Xavier) à pieds en ignorant l'ascenseur dont l'usage aurait été plus aisé que la marche. L'indication scénique qui suit ces cinq premières répliques ajoute juste un détail supplémentaire : l'arrivée de Sophie au septième et son entrée chez Xavier : *«Sophie sonne. Xavier laisse passer un temps. Il se lève, va vers la porte, hésite. Il ouvre. Sophie entre.»* (*Portrait d'une femme*, p502)

Cette indication scénique semble reconstituer les faits. Ici encore les faits ne sont pas toujours connus du lecteur. Peut-être que le dialogue qui suit éclairera-t-il notre lanterne :

- Xavier.- *Qu'est-ce que tu viens faire ? (Portrait d'une femme, p502)*

- Sophie.- *Il fallait que je te voie. (Portrait d'une femme, p502)*

La question de Xavier peut laisser supposer qu'il n'attendait pas Sophie, soit parce qu'ils ont décidé de ne plus se voir, soit parce que l'un ou l'autre avait décidé de façon unilatérale de ne point chercher à voir l'autre ou l'une. L'intervention de Xavier est donc lue comme une attaque surtout que Sophie vient à peine d'entrer chez lui. Le duel va donc s'engager quand Sophie justifie sa présence, jugée inopportune, par la nécessité : *«Il fallait que je te voie» (Portrait d'une femme, (p502)).* Cet impératif besoin est lié certainement à la survie de la relation Xavier-Sophie à laquelle elle semble tenir comme à la prunelle de ses yeux. La deuxième indication scénique indiquera d'ailleurs que *«Sophie avance vivement, va s'asseoir sur la chaise» (Portrait d'une femme, p502).* C'est elle qui gravit sept étages et c'est encore elle qui s'assoit prêt de Xavier mais ce dernier *«rejoint son fauteuil»* en insistant : *«Je t'avais dit qu'il ne fallait plus se voir» (Portrait d'une femme, p502).*

Le duel projeté par la première réplique de Xavier se poursuit dans cette deuxième attaque qui a valeur de mise au point définitif. Mais Sophie apparemment veut transformer le duel en duo en plaidant pour le rapprochement.

A ce niveau des échanges, Vinaver introduit la réplique du président du tribunal qui interrompt, pour un instant, le feed-back reconstituant les faits : «Le Président.- *Il y a eu plusieurs propos échangés plus ou moins sur ce ton*» (Portrait d'une femme, p502). En règle générale, au tribunal, c'est l'accusé(e) qui rappelle les faits dans leur chronologie. Sophie et Xavier tentent ici de le faire et le président les interrompant, fait son travail pour éclairer davantage l'auditoire et les jurés. Son intervention est donc un résumé de plusieurs répliques. Après ce résumé, le dialogue reconstituant des faits se poursuit, les répliques séparées simplement par une prolepse. Ainsi après l'intervention sous forme de résumé du président du Tribunal, Sophie répond à Xavier qui lui reprochait sa présence chez lui par ces termes : «*Je t'avais dit qu'il ne fallait plus se voir*» (Portrait d'une femme, p502).

Dans sa réplique Sophie explique sa présence chez Xavier par l'urgente nécessité des choses à expliquer à Xavier. Cela suppose très clairement que s'il y a eu rupture, cette rupture paraît définitive pour Xavier que le feu de la colère consume encore ; mais pour Sophie «*ce n'est pas possible que ça finisse comme cela* » (Portrait d'une femme, p502) puisqu'elle a encore des choses à dire et à expliquer à Xavier pour que les relations se renouent.

L'échange ainsi constitué est un véritable duel dominé par l'entêtement de Xavier à dire non à Sophie qui à son tour veut amener Xavier à dire oui. Elle justifie sa position par la

nécessité, la survie, comme si elle ne peut vivre sans Xavier dont la décision de ne plus vivre avec elle est irrévocable. C'est dans cette atmosphère que l'intervention scénique suivante situe l'événement :

« Sophie sort un revolver de la poche de son imperméable, tire au front. Xavier s'écroule sur la table. Elle se lève, tire dans le dos de Xavier. Puis une troisième fois, dans l'oreille. (Portrait d'une femme, p502)

Les faits que tentent de reconstituer les quatre interventions du Président, les deux répliques de Mme Guibot et les six de Sophie concernent le meurtre de Xavier par Sophie. Cela veut dire que les six répliques de Xavier sont des paroles rapportées par Sophie puisqu'ils étaient seuls chez Xavier au moment du meurtre, les indications scéniques ne mentionnant pas une autre présence.

Au total l'indication scénique qui relate la mort de Xavier est un récit puisqu'elle rapporte des faits passés qui facilitent la compréhension du dialogue. Cette indication instrumentale apporte une note supplémentaire favorisant la compréhension aussi bien de l'action de détail que de l'action d'ensemble. Elle ne modifie pas l'action. Elle établit simplement que Sophie a sorti un revolver de la poche de son imperméable et a éliminé Xavier par trois balles. C'est à ce moment-là que Sophie répond à la question formulée par le président : Pourquoi n'avez-vous pas pris l'ascenseur ?

Sophie.- *J'ai monté les sept étages à pied parce que je voulais avoir le temps de chercher ce que je devais lui dire de trouver les mots qu'il fallait employer j'espérais qu'en sachant lui parler je pourrais le toucher l'attendrire. (Portrait d'une femme, p502)*

Le Président.- *Et sinon vous l'exécuterez puis vous vous suicideriez ?*

(elle approuve de la tête) (Portrait d'une femme, p502)

*Seulement vous avez oublié dans votre trouble de retourner l'arme contre vous ? »
(Portrait d'une femme, p502)*

La réponse à la réplique du président se situe plus loin dans une autre réplique. Cette réponse décalée ne vient qu'après les interventions du témoin Mme Guibot et du récit qui rapportent les faits relatifs au meurtre de Xavier. Ainsi la machine judiciaire se présente-t-elle comme une mécanique qui fonctionne par rapport au récit des faits reconstitués, pour retrouver la vérité des faits, par les causes premières plus ou moins éloignées des éléments incriminés. Il n'y a pas donc pas de véritables échanges à espérer entre Sophie et le président. C'est plutôt le rôle de Me Lubet, avocat de la partie civile qui, jouant pleinement son rôle, forme un duo avec le président qui affirme : *«Et sinon vous l'exécuterez puis vous vous suiciderez ? Seulement vous avez oublié dans votre trouble de retourner l'arme contre vous» (Portrait d'une*

femme, p502) ; M. Lubert s'accorde de la manière la plus sereine avec le président : *«Bien sûr Monsieur le Président que voulez-vous ? L'émotion du moment on ne peut pas penser à tout.» (Portrait d'une femme, p503)*

Il justifie ainsi l'omission de Sophie qui n'a pas pu aller au bout de son geste en se donnant la mort après l'exécution de Xavier. A partir de cet instant un véritable dialogue s'engage entre Me Lubet, avocat de la partie civile, le président et l'avocat général. Le président est formel : *«vous visez bien une balle à bout touchant deux autres à bout portant» (Portrait d'une femme, p503)*, et l'avocat général catégorique :

«Oui vous tirez une première fois il s'écroule mais alors le prenez-vous par les épaules pour crier «Xavier réponds-moi qu'ai-je fait ?». «Non vous tirez une deuxième fois dans le dos allez-vous avoir une crise de nerfs ? Non vous tirez une dernière balle dans l'oreille à bout touchant. Voilà Sophie Auzanneau et j'ai l'épouvante de le dire d'une jeune femme comme vous. Voilà ce que vous avez fait et ce que n'avez pas fait.» (Portrait d'une femme, p503)

Le dialogue, tel qu'il s'organise, met en scène des personnages jouant un rôle spécifique comme s'il leur était donné de réciter et de s'en aller. Ils présentent les faits tels qu'ils se seraient déroulés. Dans cet exercice, c'est surtout, le président du tribunal et Me Lubet qui transcendent. Mais

lorsque ces faits sont exposés, ils le font en ajoutant des détails qui relèvent certains traits plutôt que d'autres ; c'est le cas de l'avocat général dont la démonstration se termine par une sentence à valeur d'annonce : " *voilà ce que vous avez fait et ce que vous n'avez pas fait*" comme s'il indiquait déjà la fin d'un procès qui ne fait que commencer.

L'adresse de l'avocat général est en bonne et due forme orientée vers l'avocat de la partie civile en même temps qu'elle constitue un mouvement vers le président dans un trio magique coalisé comme si dans la mécanique judiciaire, les faits fortifiaient l'argumentation. C'est pourquoi, le lecteur est invité, dans le sixième exemple, Chez l'armurier à Lille. Cette ville constitue le macrospace enregistré ici comme le lieu de résidence de Sophie qui y a sa chambre¹⁷⁸. C'est aussi l'espace de la prise de décision qui l'a conduite au meurtre de son amant Xavier Bergeret, étudiant en médecine comme elle. La présence de Sophie chez l'armurier (le micro espace relativement à Lille) est un feed-back qui participe à la reconstitution des faits à partir de l'achat de l'arme fatale et expose les modalités pratiques d'achat de l'arme du crime pour amener à comprendre s'il y a eu ou non préméditation. Nous voyons ainsi Sophie demander à l'armurier, l'interlocuteur du moment, « *il vaut combien celui-là ? Et celui-là ?* » (*Portrait d'une femme*, p508) avant d'avouer qu'elle n'a

¹⁷⁸ *Portrait d'une femme*, p. 510 voir note didascalique "La chambre de Sophie, à Lille".

jamais manipulé une arme à feu : *«Je n'y connais rien vous savez pour tirer»* (Portrait d'une femme, p508).

Cet interrogatoire ponctuel et utile amène l'armurier à l'instruire séance tenante à partir d'une évidence : *«D'abord on charge et ensuite c'est tout vous visez»* (Portrait d'une femme, pp508-509) en ayant pris soin de bien regarder auparavant. Cet échange entre l'armurier et Sophie autour des questions pratiques de maniement de l'arme dont l'acquisition n'a posé aucun problème dans un pays où il faut "un permis" (Sophie n'en a pas) pour porter une arme puisqu'elle s'en sert plus tard pour exécuter son condisciple Xavier Bergeret, est entrecoupé, dans la structuration de l'écriture de la pièce, par les interventions de Xavier et de Francine, fiancée de Xavier Bergeret. Ce dialogue Xavier/Francine intercalé fait apprécier le regard lucide de Xavier sur Sophie :

«Xavier.- Pauvre amour mais je ne veux rien te cacher. Elle m'a rencontré (...) C'est désespérant on a l'impression que les mots n'ont pas prise sur elle» (Portrait d'une femme, p508).

Francine sait donc que son fiancé entretient une relation avec Sophie mais peu lui importe de savoir si ce dernier comprenait Sophie ou pas. C'est la suite qui l'intéresse au point où elle se hâte de s'enquérir sur cette suite en lui posant des questions pressantes : *«Et puis ? Ensuite ?»*. La réponse de son fiancé "Je lui ai dit au sujet de

toi et moi" (*Portrait d'une femme, p508*) lui paraît si dérisoire qu'elle est convaincue que quand on est jalouse, on n'entend pas. Même si Xavier, candidement, croit devoir la rassurer en estimant que pour être jalouse, il faut aimer et que Sophie, elle, ne l'aime pas. Xavier n'est plus et le procès a lieu. Et sur le point précis de l'amour et du degré de cet amour, ce sont les vivants qui témoignent. Ainsi pour Mme Guibot la concierge logeuse de Sophie, cette dernière a fini par aimer Xavier, même si elle était réticente au départ. Le président ne dit pas le contraire quand il ajoute qu'au début c'est plutôt Bergeret qui s'est emballé pour elle.

La progression de cet échange et son mode d'organisation (affirmations, interrogatoire, feed-back, constats, déductions) nous plongent progressivement au cœur de l'appareil judiciaire en même temps qu'ils reconstruisent la personnalité de Sophie Auzanneau. C'est ainsi que les liens s'établissent entre des paroles apparemment éloignées. La réplique de Mme Guibot *«Elle m'a montré le revolver monsieur le président oh elle ne faisait pas de cachotteries avec moi»* (*Portrait d'une femme, p.509*) sonne comme la preuve que le passage chez l'armurier, M. Gerbier, s'est soldé par l'acquisition d'un revolver : autant que les interventions de Xavier, du président et de Mme Guibot, préparent, pour ainsi dire, celle de Me Lubet qui a pour tâche d'accabler le prévenu. Pour lui donc *«Aussi peu emballée qu'ait été cette fille pour Bergeret ça ne l'a pas empêchée d'aller se glisser dans les draps de Bergeret»*

poursuivant même que de toutes les façons *«les draps elle en changeait souvent»*, avant de brandir les preuves de son assertion :

«J'ai là une lettre adressée à elle par un de ses anciens amants où il est fait une allusion très claire au coin d'une table de cuisine avec toile cirée rose et blanche». (Portrait d'une femme, p501)

Il s'agit de prouver que Sophie Auzanneau ne peut s'attacher, donc qu'elle ne peut aimer et qu'elle est fatalement destinée à haïr et à tuer. Elle ne recherche pas à aimer mais c'est l'amour des draps et d'autres accessoires qui la pousse dans les bras des hommes, pourvu qu'ils aient un corps et un sexe et non un cœur. Tout porte à croire que le témoin Mme Guibot, le président du Tribunal, Me Lubet tentent de dessiner un portrait suffisamment horrible de Sophie pour que "la justice" ne retienne que les faits tels qu'ils sont interprétés par eux afin de la conduire directement à la prison. C'est à ce niveau qu'intervient l'avocat de la défense, Me Cancé qui considère à juste titre Me Lubet comme son adversaire. Son discours est donc d'abord une attaque, la meilleure défense étant l'attaque. Cependant le lecteur doit s'attendre à un discours composite intégrant le plaidoyer. La contre-attaque de Me Cancé est sans équivoque : *«Mon adversaire fait feu de tout bois au risque de se contredire»* (Portrait d'une femme, p170).

Il est clair que Me Cancé use ici de la prétérition puisqu'il relève, sans le dire, la contradiction de son collègue qui enfourche la thèse de la préméditation (alors que l'attitude générale de Sophie ne s'y prête pas) avant de faire une annonce qui a valeur de conseils et d'orientation par le moyen d'une question dont il devait lui même donner la réponse. Mais en lieu et place de Me Cancé qui se devait d'apporter les raisons et motivations profondes du crime, c'est plutôt Me Lubet qui répond. En clair, pour Mme Lubet, Sophie a tué non par amour, ce qui serait humain puisque les crimes passionnels, ça existe ; mais par intérêt, ce qui est inhumain.

II-2-6. LA PAROLE AU TRIBUNAL : UNE PAROLE MECANIQUE

La logique du raisonnement de Me Lubet rejoint celle du président du tribunal et de l'avocat général. Ce trio représente la société au tribunal. Sophie doit donc être présentée de sorte à être extraite de cette société qu'elle a agressée. Elle représente un danger, un élément perturbateur de l'ordre social. En troublant cet ordre, elle se déshumanise, se désocialise. Me Cancé défend le paria, Mlle Sophie, dont il doit expliquer le comportement et les mobiles profonds pour lui trouver un reste d'humanité qui fera que la société l'acceptera ou la pardonnera. Cette société lui avait pourtant tout donné : «- Le président.- *Le père était vétérinaire il avait les moyens vous aviez tout pour être heureuse*» (*Portrait d'une femme*, p.515). Mais ces

précautions n'ont pas empêché Sophie de dévier dès l'âge de douze ou treize ans : «*En 1940 vous aviez treize ans deux de vos trois frères sont tués*» à la guerre mais en «*1941 à quatorze ans on vous voit en maillot de bain sur la terrasse d'une brasserie en compagnie de marins allemands*»(Portrait d'une femme,p523)

Le président et ses alliés, dans l'exercice de leur profession d'hommes de loi, se présentent comme étant les gardiens de la société. A ce titre ils détectent tous les "vilains comportements" pour protéger ladite société contre des gens de la trempe de Sophie considérés comme "apatrides, collabo, haineux" même si Me Cancé doit, par sa profession de défenseur des causes "perdues", défendre le prévenu en récusant les propos du président et de son équipe. Pour Me Cancé en effet, il a la preuve que cette assertion du président est fausse. Le président sûr de son "affaire", va trancher en indiquant la voie :

«Je voudrais que les débats ne se départissent pas de la sérénité qui convient à la recherche de la vérité et à la poursuite de la justice». (Portrait d'une femme, p524).

Le président, dans cette annonce, rappelle trois principes chers au travail des tribunaux : la sérénité, la vérité, la justice. Mais la configuration des personnages nous fait observer que ces trois fondamentaux s'observent différemment selon que l'on est du côté du trio constitué par

le président, l'avocat de la partie civile et de l'avocat général ou du côté de l'avocat de la défense. Pour le premier camp, le parcours de Sophie ne pouvait qu'aboutir «à ce bain de sang bain de sang bain de mensonge» (*Portrait d'une femme*, p528) ce qui, du coup, amène l'avocat général à faire la déclaration suivante :

«Je refuse l'atténuation de responsabilité. Je refuse toute circonstance atténuante, Sophie a tué par la volonté de détruire le bonheur parce que Sophie est un monstre, un monstre ne l'était-elle pas déjà quand adolescente elle a noué ses relations avec l'occupant ?» (Portrait d'une femme, p528)

Ce plaidoyer de l'avocat général est une attaque à laquelle ne peut se dérober Me Cancé. Sa riposte est d'ailleurs une contre-attaque en règle proposant d'autres principes que ceux évoqués par le trio dont le chef de file est le président. Aussi dira-t-il répondant à l'avocat général :

«- Vous m'accablez monsieur l'avocat général parce que votre mécanique judiciaire est si bien montée si précise que je n'ai à lui opposer que ma bonne volonté et ma sincérité alors j'ai peur je me suis pris dans ma carrière à aimer ceux que je défends à les aimer pour eux-mêmes à essayer de les comprendre et vous messieurs les jurés essayez vous aussi de comprendre» (Portrait d'une femme,p532).

Ce plaidoyer repose donc sur des principes qui intègrent bonne foi, sincérité et compréhension à l'opposé de la sérénité, de la vérité et de la justice chères au président du tribunal. Me Cancé demande de la compréhension et de la sincérité là où l'avocat général «*refuse l'atténuation de responsabilité*». C'est à cette même compréhension que renvoyait la tirade de Me Cancé quand il affirmait :

«Excès que d'extraire une phrase une seule messieurs les jurés c'est la globalité d'une personne complexe et vivante que je voudrais vous faire saisir d'une personne toute entière» (Portrait d'une femme, p510)

La démarche ainsi proposée par l'avocat de la défense veut saisir Mme Sophie dans toute sa personnalité, au-delà du seul fait incriminé. La défense s'appuie essentiellement, pour y arriver, sur les aspects positifs qui pourraient révéler une certaine humanité chez sa cliente, à l'opposé du président qui, lui, cherche à montrer tous les aspects négatifs qui accablent le prévenu. La réplique du président qui suit achève de nous convaincre :

«- Je rappelle les termes du rapport établi par le Dr Paul suite à la tentative qui contraint au renvoi «pouls incompatible tension au-dessous de six», mais le lendemain elle avait suffisamment de force et d'esprit pour rédiger une lettre à moi adressée dont voici le texte. «Que M. et Mme Bergeret me pardonnent s'ils le peuvent ... mais je ne veux pas me soumettre à une

justice manquant à ce point de dignité je refuse à être jugée devant une foule qui me rappelle les foules hurlantes de la Révolution il m'aurait fallu le huis-clos» je ne vous demande pas Sophie Auzanneau si vous regrettez d'avoir ainsi insulté la justice.» (Portrait d'une femme, p535).

Le parti-pris du président, sensé être neutre est évident. Ce n'est donc un hasard son allié Me Lubet renforce cette attaque

«Vous n'avez pas à déterminer s'il y a eu crime ni qui est criminel depuis les aveux passés par l'accusée ces questions nous sont épargnées vous avez à trancher les deux seules questions de la préméditation et des circonstances atténuantes (...) la défense fait dans le flou et le nébuleux. Elle essaie de séduire moi je démontrerai (...) le crime d'intérêt de la femme cupide qui ne s'intéresse aux hommes que dans la mesure de leur situation» (Portrait d'une femme, p538).

Me Lubet remet en cause le fondement des thèses de la défense dont le but est de présenter un visage humain. Le duel est d'autant plus tranché que la raison d'exister de Me Lubet semble se justifier par l'élimination des arguments de Me Cancé. La même logique oppose l'avocat de la défense à l'avocat général pour qui Mlle Sophie Auzanneau a tout calculé :

«Elle n'a pas pris l'ascenseur. Elle a gravi les marches étage après étage mettant au point chaque geste. Lui-là haut confiant (...) C'est avec la perfidie consommée de la femme qui a fait ses comptes qui a pesé le pour et le contre». (Portrait d'une femme, p538)

En clair, Sophie Auzanneau est un monstre. Ce que ne nie d'ailleurs pas M. Auzanneau qui ajoute à ce tableau déjà sombre ce qui suit :

«On lui a payé des études comme il faut mais c'est pareil que si on n'existait pas sauf de venir récolter l'argent de son anniversaire. Elle a jamais dit un mot de reconnaissance» (Portrait d'une femme, p541).

Pour le président comme pour Me Lubet et l'avocat général, Mlle Sophie est un monstre, un être asocial qu'il faut extraire de la société pour garantir l'harmonie de celle-ci.

Le rôle de l'avocat général et de l'avocat de la partie civile est d'encourager la justice à être plus dissuasive en sanctionnant lourdement l'accusé(e). Mais l'avocat de la défense, Me Cancé a pour tâche de démontrer que sa cliente est, elle aussi, une victime qui mérite compassion et compréhension. Aussi plaidera-t-il :

«Meurtrière oui messieurs les jurés mais victime aussi victime et non bourreau sinon bourreau d'elle-même monstrueuse l'influence du milieu familial où il fallait triompher voilà l'éducation infernale oui monstrueuse.

Alors pour elle par elle je demande pardon je pense que je peux demander pardon pour tous ces parents qui croient éduquer et qui font de leurs enfants à leur mesure et qui passent près d'eux sans les voir (...) Je demande pardon aussi pour ce qu'elle a cru choisir comme avocat un avocat inutile auxiliaire de la justice.»
(Portrait d'une femme, p546).

Le lecteur, en lisant et en écoutant les différentes répliques, relève deux grandes tendances discursives dans le travail au tribunal : un discours accusateur et un discours conciliateur mais qui, peu à peu, se transforme en réaction contre l'accusation et même, en un discours réactionnaire qui implique la responsabilité de la société toute entière à partir du noyau qu'est la famille. Le président du tribunal, l'avocat général et l'avocat de la partie civile croient fermement qu'ils servent la justice dont le but, quand nous lisons et écoutons bien leurs discours, est de prémunir la société des monstres comme Sophie Auzanneau.

Leurs tâches quotidiennes, au tribunal, servent à extraire les "Sophie" de la société en montrant leur degré de nuisance depuis la tendre enfance jusqu'à l'âge où la faute incriminée a été commise, comme si la mécanique judiciaire bien montée et si précise, regrettait d'avoir laissé faire et qu'il était à présent temps de se rattraper en frappant du glaive les yeux rivés sur les aspects négatifs. A l'opposé de ces personnages, au travail, au tribunal, un autre, Me Cancé, essaie de trouver un brin d'humanisme en Sophie dont le

geste criminel est lu comme la résultante de son éducation et donc de sa société, de la société. Si elle est coupable, c'est toute la société qui l'est.

Le lecteur comprend alors que l'acharnement de l'accusation est consécutif à son refus de se regarder et d'assumer sa responsabilité. Des deux pôles contradictoires ainsi identifiés, l'un (Me Cancé, de la défense) accepte de se regarder et l'autre (l'accusation) refuse de se reconnaître dans le bourreau. Le verdict du jugement ne pouvait être rendu, dans pareil cas, que par une voix anonyme : voix enregistrée : «- *Condamne Sophie Auzanneau aux travaux forcés à perpétuité.*» (*Portrait d'une femme*, p546).

Mlle Sophie Auzanneau est condamnée à perpétuité pour avoir exécuté Xavier Bergeret son ex-amant et condisciple, aidée par sa nature et sa haine innée que la société éducative n'a pas pu discipliner.

II- 3. LE NIVEAU MOLECULAIRE DE LA TROISIEME SEQUENCE

II-3-1. LA PAROLE AU TRAVAIL COMME ECHANGE FAMILIER

Dans le premier maillon de cette dernière séquence, les personnages en présence sont Patrocle, (muletier de l'hôtel dénommé Iphigénie Hôtel) Alain (valet de chambre) et Jacques(le groom) conversant. L'échange qui s'engage entre ses personnages est d'emblée frappé par un léger quiproquo vite rattrapé par Jacques et Alain dont le discours a des élans de familiarité. Les deux personnages s'expriment

sur un ton dépouillé. Jacques lance d'entrée «*c'est Pierrette*» (Iphigénie Hôtel, première journée, I. l'office, p281) et Alain, pensant que son collègue parlait des pas entendus, réplique en excluant cette possibilité puisqu'il pense que «*c'est le pas de M'Zelle Emilie*» (Iphigénie Hôtel, première journée, I. L'office, p281) et non celui de Pierrette.

Alain, le valet de chambre, par cette réponse, veut montrer qu'il reconnaît jusqu'au détail ses collègues et peut certainement les identifier sans avoir besoin de les voir. Cela peut aussi vouloir dire qu'il veut prouver à Jacques (16 ans) plus jeune et peut-être plus frais dans la boîte, qu'il est, lui Alain, le plus ancien et qu'il a la maîtrise de son petit monde. Mais il va être un peu déçu puisque Jacques rectifie tout de suite sans le laisser développer davantage : «*Non, c'est pas ça que je veux dire. C'est Pierrette qui l'a entendu*» (Iphigénie Hôtel, I. l'office, p281). Un autre nom est évoqué, Pierrette, qui fait suite à l'autre nom appelé par Alain. En effet Emilie (58 ans) est la gouvernante de l'hôtel et Pierrette (19 ans) est femme de chambre comme Laure. La réplique de Jacques révèle qu'un cri a été entendu et que cela lui a été rapporté par Pierrette. Ce cri est assimilé par Alain à un râle qu'il tente d'ailleurs de mimer : «*Paraît qu'il râle. Quelque chose comme mimi ou nini ou lili*» (Iphigénie Hôtel, I. l'office, p281). Donc au commencement de la pièce deux personnages, Jacques et Alain échangent sur "un cri ou un râle" émis par une personne présente à l'Hôtel et désignée par le pronom personnel "il" dans huit répliques. Mais Alain semble

connaître ce "il" puisque pour lui le rôleur évoquerait *«le nom des pépées qu'il s'est envoyées dans les temps écoulés»* (Iphigénie Hôtel, première journée, I. l'office, p281).

En d'autres termes Alain prétend que celui dont on a entendu les cris était insatiable sexuellement. Mais quand Jacques l'invite à confirmer l'information¹⁷⁹, Alain se réfugie dans une réponse facile et commode relative aux préjugés. Pour Alain donc *«les Grecs ça leur est naturel comme de pisser tout jeune que ça commence»* (Iphigénie Hôtel, première journée, I. l'office, p281). Ici le lecteur découvre qu'Alain et Jacques parlent d'un homme, grec d'origine et coureur de jupons par naissance. Il s'agit d'Oreste, vieux propriétaire d'Iphigénie Hôtel de Mycènes et qui agonise dans sa chambre. Cette agonie au lieu de susciter pitié et compassion, fait l'objet de sarcasmes de la part d'Alain qui semble pourtant bien connaître Oreste. Faut-il voir là déjà le jeu des intérêts qui veut que le malheur des uns fasse le bonheur pour les autres ? Peut-être que la disparition d'Oreste le grec arrange-t-elle Alain ? En tous les cas, l'indication scénique nous informe *«qu'il se tape les cuisses et s'esclaffe bruyamment.»*

Après cet épisode d'hilarité qui a étreint Alain relativement à la nouvelle de l'agonie d'Oreste, un silence fut observé par l'écriture comme une minute de silence pour

Oreste que l'on conjugue désormais au passé. Et quand le rideau s'ouvre de nouveau, c'est par une exaspération d'Alain que l'on découvre l'activité de Jacques :

«Alain.- *Tonnerre de bonsoir, quelle est la patate qu'on m'a flanquée sur les bras là...*» (Iphigénie Hôtel, première journée *I. L'office*, p282)

Cette indignation de l'ancien face à la maladresse du nouveau, situe le lecteur sur au moins une des activités de l'Hôtellerie : Astiquer l'argenterie. Mais cette activité est la moindre. En effet l'adverbe "même" modifiant le participe passé "foutu d'astiquer" le confirme en rangeant la vaisselle au rang des accessoires de l'Hôtel dont le rôle premier est de recevoir clients et argent des clients. Globalement, l'hôtellerie suppose donc l'argenterie et un certain nombre d'autres activités qui renferment "le métier de l'hôtellerie" dont parle si justement Alain. Ce métier n'est pas de l'Ordre de la formation académique ou scolaire mais plutôt de celui de l'expérience dans laquelle le mot "ancien" a plus de valeur et donne de l'importance aux devanciers comme lui Alain fier d'en apprendre aux plus jeunes : «*Alain va te montrer comment qu'on s'y prend*» (Iphigénie Hôtel, première journée, *I. l'office*, p289). La note suivante est encore plus pratique :

¹⁷⁹ Le propre d'une information est d'être vraie ou fausse. A la différence de l'événement qui est produit par un renversement de situations. Contrairement à l'information, l'événement est certain.

«Un plat entre les mains, il fait une démonstration tandis que Jacques tremble d'effort» (Iphigénie Hôtel, première journée, I. l'Office P. 182.)

Ce cours pratique de l'ancien au jeune est une démonstration expérimentale qui a valeur de cours magistral à Iphigénie Hôtel, juste pour le nouveau. Laure, femme de chambre d'Hôtel, et nettement plus ancienne que Jacques n'en a pas besoin. C'est pourquoi elle enchaîne sur le propos de l'ancien qui s'appliquant à la tâche, croyait bien faire quand il enjoignait à Jacques de ne pas frotter fort. Et pas non plus dans tous les sens. Laure qui entre-temps est entré et l'a observé estime qu'un tel enseignement devrait être bref et précis, dans un mouvement de banalisation de la scène qui semble occuper Jacques et Alain. Elle peut par la suite passer à ce qui lui paraît essentiel dans l'Hôtel dont ils servent tous les intérêts : Recevoir la clientèle de l'hôtel.

L'attitude railleuse et rageuse de Laure est doublée d'une démarche informationnelle de conciliation autour des choses plus professionnelles à ses yeux : Le besoin d'une cliente par exemple. L'on apprend ainsi qu'une cliente d'Iphigénie Hôtel est inquiète relativement à certains événements et quelle pourrait avancer son départ. Le lecteur n'en sait pas plus sur ces événements que certainement le reste des exemples éclairera. Mais la réponse d'Alain qui devait être une riposte en règle pour montrer l'opportunité de l'exercice lié au maintien de l'argenterie est plutôt sentimentale. C'est ainsi qu'il, sollicite un baiser à Laure qu'il

appelle affectueusement «*ma jolie*» avant de la pincer aux «*fesses*» et sortir avec un mélange d'inquiétude et de satisfaction, certainement satisfait d'avoir touché Laure et triste de n'avoir pas terminé l'enseignement. Cette intervention de Laure a eu son pesant d'or sur Jacques, le nouveau, qui la voit désormais comme une complice capable de l'informer sur le fonctionnement de l'Hôtel : Iphigénie

«- Jacques.- *Longtemps que vous êtes ici, Laure ?*
(Iphigénie Hôtel, première journée, *l'Office*, p283)

- Laure.- *Longtemps comparé à toi. Mais ça fait pas longtemps si tu compares à M'Zelle Emilie par exemple. Deux ans.*»(Iphigénie Hôtel, *l'Office*, p283)

La réponse de Laure à Jacques va au-delà de l'espérance de Jacques. En effet appelée à instruire son interlocuteur sur le temps passé à Iphigénie Hôtel, Laure donne des informations sur M'Zelle Emilie, personnage évoqué dès les premières lignes du présent exemple par Alain. Elle parvient tout de même à dire que cela lui fait deux ans de présence à cet Hôtel de Mycènes aux côtés de M'Zelle Emilie plus ancienne, certainement plus ancienne qu'Alain. Cette révélation de Laure éveille la curiosité juvénile de Jacques (16 ans) qui veut naturellement en savoir plus sur celui qui tout à l'heure subissait le sarcasme d'Alain : M. Oreste. Ainsi interroge-t-il :

«M. Oreste.- *Alors vous l'avez connu ?*

Comment est-ce qu'il était ?» (Iphigénie Hôtel, première journée, I- l'Office, p283)

La réponse de Laure est formelle :

«Il a vendu pour tout laisser en liquide à ses enfants. Je me souviens comme il disait un fonds de commerce, des maisons, des terrains, c'est un fléau qui fait des ravages parmi les enfants.»(Iphigénie Hôtel, première journée, I- l'Office, p283)

Il 3 2 La perception du lecteur

Le lecteur suppose que M. Oreste, ancien propriétaire d'Iphigénie Hôtel puisque *"tout lui appartenait"*, a été malade pendant au moins sept (7) mois, Jacques étant à l'Hôtel depuis six mois. A-t-il bénéficié de soins médicaux ? Toujours est-il qu'il est décédé dans sa chambre. Mais avant, il a perdu son titre de Patron d'Iphigénie, ayant eu la paternelle idée de vendre tout son patrimoine pour ne laisser que de la liquidité à "ses enfants" qui doivent être aussi nombreux que *"ça lui était naturel de pisser"* pour satisfaire sa libido en éveil constamment. Ce qui confirmerait le préjugé savamment entretenu par Alain sur les Grecs qui commencent tout jeunes à courir les jupons. Néanmoins Oreste a trouvé une solution pour prévenir d'éventuels conflits fratricides dans sa famille après sa mort. Ne dit-on pas que :

«si tu as vu le jour la trace de la bête féroce et si elle t'attaque la nuit, c'est ta faute !»¹⁸⁰

En tous les cas, continuons à voir ce qui reste de l'hôtel d'Oreste en observant attentivement le "hall" pour apprécier l'arrivée et l'accueil des clients, en suivant Alain conversant avec des clients :

« Alain est assis au bureau de réception devant lequel se tiennent Mme et Mlle Lhospitalier en tenue de voyage.

« - Mlle Lho.- C'est beau

- Mme Lho.- C'est très beau

- Alain.- Le temps est un peu couvert malheureusement, Madame c'est très beau. Il faut voir ces pierres par un ciel bleu.

- Mme Lho.- Oui, il paraît qu'elles se détachent (Iphigénie Hôtel, première Journée.2 Le Hall, p284)

- Alain.- Oui madame (...) On dirait que la lumière les fait vivre. Quel est le numéro de votre chambre ?

- Mme Lho.- cinquante et un

- Alain.- Je vais descendre vos bagages.» (Iphigénie Hôtel, première Journée.2 Le Hall, p284-286)

¹⁸⁰ Proverbe africain extrait de Cauvin Jean, Comprendre la parole traditionnelle, Saint-Paul, 1980, p 21

L'information qui a commandé la présence d'Alain dans le hall était qu'une client avançait son départ parce que certains événements le commandait, mais cette cliente et sa fille vont oublier momentanément leur inquiétude liée aux «*événements*» pour apprécier la beauté des pierres qui se détachent du ciel. Ainsi elles s'extasient et Alain les accompagne dans leur émerveillement comme si parler dans son travail consistait entre autres choses à être agréable aux clients. C'est certainement dans cet élan de courtoisie qu'il en profite pour demander enfin à Mme Lho quelle chambre elle occupait : "la 51" dit-elle.

Alain qui sûrement a hâte de la voir partir ajoute «*je vais descendre vos bagages*» (Iphigénie Hôtel, 2 Hall, p286). Mais contre toute attente, Mme Lho fait remarquer, dubitative, qu'elle ne sait plus puisqu'«*ils parlent de fermer les frontières*» (Iphigénie Hôtel, première journée, 3-Le Hall, p285) Alors qu'il n'y a aucun signe apparent de conflit entre Alain et Mme Lho, des sous-entendus demeurent dans la réplique de Mme Lho et contrarient Alain dont l'intérêt est de renouveler sa clientèle pour assurer le dynamisme de son Hôtel en souhaitant une grande fluidité au niveau des frontières terrestres, aéroportuaires ou portuaires. La réplique peut donc être considérée comme une attaque en règle des intérêts d'Alain qui riposte en émettant de sérieux doutes sur les propos tenus par Mme Lho.

Des intérêts opposés sont en jeu. Alain doit faire tourner son hôtel en cette "saison de vacances" qui s'ouvre à

peine et les événements perturbateurs sont à écarter. Cependant pour Mme Lho «*quand des choses pareilles arrivent, on aime mieux être près que loin*» (Iphigénie Hôtel, première journée, 2-*Le Hall*, p285). Derrière la transparence de cet échange simple entre une cliente et le valet de chambre, se profile un conflit d'intérêt : Mme Lho a intérêt à quitter cet hôtel pour être près des siens ; M. Alain souhaite la garder si de surcroît les frontières devraient être fermées et qu'aucun autre client ne les passerait. En cette saison de vacances qui commence à peine autant garder les clients qu'on a déjà ! Ayant peut-être senti l'embarras de M. Alain, Mme Lho met un peu de bémol à son propos en l'atténuant considérablement : «*Peut-être les nouvelles telles qu'elles nous parviennent ici sont-elles déformées*» (Iphigénie Hôtel, première journée, 2-*Le Hall*, p285). Alain a besoin qu'on le rassure ici et maintenant pour qu'il commence son règne sur de bons auspices.

Au total, l'information relative à la mort de M. Oreste ouvre la réflexion sur l'éventuel remplaçant de celui qui faisait figure d'Ancien patron de l'Hôtel. Les deux anciens, après Oreste semblent être Alain et Emilie. Cependant le ton général du segment est mesuré comme si la mort d'Oreste faisait observer une sorte de pudeur dans les actes de langage. Le lecteur est instruit aussi sur l'atmosphère générale de l'hôtel (faite de préjugés de toutes sortes : préjugés sur les grecs, préjugés sur les nouveaux) dominée par une série d'événements qui influencent le comportement

général des clients et des travailleurs d'Iphigénie Hôtel qui ont besoin d'un guide.

En conséquence, le segment deux évoque d'entrée de jeu la question de la succession de monsieur Oreste. C'est l'autre fille de chambre qui partage la chambre avec Laure qui ouvre le débat. Certainement que pour elle, il n'y a pas de doute qu'Alain remplace Oreste. Mais Alain à qui la question s'adresse esquive et donne une réponse nuancée. Il semble dire une chose et son contraire en jouant l'équilibriste : «*Ça dépend de la société*» dit-il et ajoute aussitôt «*Mais il faut prendre ses responsabilités*» (Iphigénie Hôtel, première journée, *3-la chambre d'oreste*, p291).

Ces responsabilités dont parle Alain ne peuvent être que celles relatives à la direction de l'Iphigénie Hôtel.

A côté de cet échange entre les deux collègues (Alain et Pierrette) un autre groupe de personnages bavardent. Ce sont des clients de l'Hôtel : M. Sorbet, M. Verluze, Mme Lho. Ils bavardent et parlent des événements qui ont lieu en Corse en France. Peut-être s'agit-ils des mêmes événements évoqués par Mme Lho et qui ont motivé sa décision de précipiter son départ en mettant brutalement fin à ces vacances (Iphigénie Hôtel, première journée, *2- Le Hall*, p285).

MM. Sorbet, Verluze et Mme Lho, certainement des français, ou résidents en France, sont en vacances en Grèce, précisément à l'Hôtel Iphigénie de Mycènes. Des

événements graves surviennent en France (en Corse). Paris tremble et avec Paris ces Français en vacances à l'étranger s'inquiètent. M. Alain et ses clients cherchent des assurances par le moyen des informations reçues. Un client, M. Sorbet, «*tombe au hasard sur Monte-Carlo*» et donne, sur le vif, les nouvelles du pays telles qu'il les a reçues. Il semble alors que la situation générale de la France agit sur les nerfs des employés français de l'Hôtel dont certains, sans trop savoir pourquoi, se crêpent les chignons. Ici nous sommes dans la chambre de Laure et de Pierrette :

«- Pierrette.- *T'as pas d'imagination, Laure.*

- Laure.- *Non, mais j'ai la tête sur les épaules*

- Pierrette.- *Ça te suffit, toi, de nettoier, de laver, de lessiver, de torcher, d'essuyer, de plier, de déplier...*

- Laure (Les larmes aux yeux).- *pendant que tu te promènes et que tu montres tes jambes à qui veut et que tu dores le nombril au soleil.*

- Pierrette (les larmes aux yeux).- *oh ! Laure*

(Elles sont dressées face à face, tremblantes)

Pierrette se jette en avant et empoigne Laure. Elles s'agrippent et très vite cessent de se battre et

sanglotent.»(Iphigénie Hôtel, première journée Journée, 5-La chambre de Laure et de Pierrette, p300)

Le conflit qui oppose Pierrette et Laure a certainement longtemps couvé sous les cendres des frustrations essuyées par Laure et qui, depuis, en voulait à Pierrette. A la réponse du berger à la bergère succède la réplique de Pierrette dont le ton et l'excès appellent de la part de Laure une réponse musclée à la dimension des frustrations professionnelles vécues qui étalent toute l'injustice dont elle est l'objet dans l'exercice de ses fonctions de femme de chambre. En effet, Pierrette estime que Laure manque d'ambition et se contente par conséquent de faire le ménage. Pour Pierrette qui devait faire le même travail que Laure, il est peu valorisant de «nettoyer, de laver, de lessiver, de torcher, d'essuyer, de plier, de déplier» (Iphigénie Hôtel, première journée, 5-La Chambre de Laure et de Pierrette, p299).

Elle arbore tellement son métier qu'elle insiste sur le caractère corvéable de ladite fonction : "Nettoyer, torcher, essuyer" sont pratiquement des synonymes autant que "laver et lessiver" peuvent renvoyer à la même réalité. En insistant sur ces mots, elle montre qu'elle répugne à les exécuter comme des tâches quotidiennes de validation professionnelle. A contrario, Laure trouve plutôt plus dégradant de se promener et de montrer ses jambes à tout le monde comme une exhibitionniste en quête de sensations fortes. Laure préfère de loin "trimer" pendant ce temps parce

qu'il *«faut bien qu'il y en ait une qui fasse le travail»* (Iphigénie Hôtel, 5. *La Chambre de Laure et de Pierrette*, p300).

Il ressort du regard que ces deux personnages portent sur leur activité professionnelle, deux conceptions du travail qui elles-mêmes sont fonction du rapport que ces deux personnages ont de la notion de responsabilité.

Laure n'a pas d'autres choix que d'exécuter sa tâche, aussi pénible soit-elle, jusqu'à ce qu'on l'en décharge. Elle a la responsabilité de trimer, alors elle trime. Pierrette, moins responsable vis-à-vis de sa profession, préfère démissionner en comptant sur son charme. Cette attaque de Pierrette et la contre-attaque de Laure ont débouché sur un affrontement physique passager parce que les antagonistes finissent par comprendre que *«c'est ahurissant comme elles ont été bêtes»*. Mais au fond, sur leur lieu de travail, beaucoup de choses les opposent ou les agacent quotidiennement. Pierrette est lucide quand elle affirme qu'il y a beaucoup de choses pour les énerver telles que la mort d'Oreste dont dit Pierrette : *«cet homme qui meurt comme ça, sans qu'on puisse rien faire»* (Iphigénie Hôtel, première journée, *La Chambre de Laure et de Pierrette*, p300).

Elle choisit une chose parmi ces mille et une choses capables de les mettre sous tension : *«cet homme qui meurt comme ça, sans qu'on puisse rien faire»* (Iphigénie Hôtel, première journée, *La Chambre de Laure et de Pierrette*,

p300) ,exactement . comme les événements de la Corse s'imposent à eux et qu'elles ne peuvent pas y changer grand chose. C'est le destin des hommes, c'est le destin des travailleurs de ne pouvoir rien changer sinon que de "trimer", de travailler en toute responsabilité pendant que d'autres ne travaillent pas, en toute irresponsabilité. Que pouvaient-elles Pierrette et Laure contre la mort d'Oreste ? Rien ! Que peuvent-elles si c'est Alain ou Jacques qui le remplace, de là où elles sont : Femmes de chambre ?

Elles ne peuvent que parler, bavarder pour passer le temps en attendant d'autres tâches à exécuter comme des forcenées. Ayant compris que le duel ne se justifie point, *"elles restent face à face, sourient puis commencent à s'habiller"* car il faut bien qu'elles s'occupent de ces trois dames et un monsieur qu'Alain enregistre :

«- Alain.- *Trois dames et un monsieur, trois chambres dont une à deux lits. A quel nom ? le journal Paris-Match ? Je note.*»(Iphigénie Hôtel, première journée, la chambre de Laure et de Pierrette, p300)

Alain se préoccupe moins de la qualité du séjour de ses clients que de la durée dudit séjour parce que quand il parle de son travail, il se préoccupe plus des chambres à trouver pour les nouveaux clients en espérant secrètement que les anciens "écourtent" leur présence... Dans la question qu'il pose au couple Sorbet, il souhaite que la nuit suivante soit

réservée à l'un des trois nouveaux clients du journal Paris-Match qui arrivent le lendemain, parce que cette question de chambres c'est souvent un casse-tête qu'il dans la gestion d'un hôtel aimerait voir régler pour faciliter son travail et assurer le dynamisme d'Iphigénie Hôtel. C'est la raison pour laquelle il s'impatiente devant l'hésitation de Mme et Mlle LHospitalier en en voulant au pauvre Jacques qui n'y comprend rien : *«Et la mère et la fille du cinquante et un qu'est-ce qu'elles ont décidé à la fin ? Elles partent ou elles restent ?»* (Iphigénie Hôtel, deuxième journée, l'office, p321)

La gestion des chambres donc de l'hôtel incombant désormais, semble-t-il, à Alain qui n'a pas voulu être ferme quant à l'éventuel départ en France de la mère et de la fille, puisqu'il appréhendait que les frontières soient fermées en ce début de saison des vacances... Tant que monsieur Alain n'était pas sûr d'avoir de nouveaux clients, les hésitations de Mme et Mlle Lho l'arrangeaient d'une certaine façon dans cet hôtel où chaque employé doit exécuter sa part de travail. Pour Alain, chacun devrait s'occuper de sa tâche : en tout cas, c'est sa vision des choses et c'est la voie qu'il veut indiquer maintenant que M. Oreste n'est plus là et que tout porte à le désigner comme le digne successeur. Ainsi quand il appelle Emilie, l'une des plus anciennes, il lui tient ce langage clair :

*Alain-Si tu ne veux pas qu'on marche sur ta plate-bande,
veille à ne pas piétiner celle du voisin...*

Croyez-vous qu'on en serait là où on est en France si chacun tenait sa place ?»)

Emilie- merci j'ai mon travail. Je suis contente de voir en tout cas Qu'une de mes filles vous accompagne »

(Iphigénie Hôtel, deuxième Journée, I-L'Office p321)

Emilie situe les choses en plaçant sa présence sous le signe de la concorde pour bien faire comprendre à Alain qu'elle ne nourrit aucun esprit de défiance. Elle précise qu'elle a «*son travail*» tout en remerciant Alain d'avoir su occuper Laure et Pierrette qu'elle appelle "ses filles". La réplique d'Alain est de l'ordre du mouvement - vers et rejette toute idée de conflit, d'affrontement, de défiance avant d'embrayer sur la situation en France où le pouvoir semble changer de main. Parlant de son travail, Alain établit un lien entre la gestion de l'hôtel qu'il veut diriger sans tremblement ni peur et la situation en France comme il le proclame lui-même : «*M. Oreste nous ayant quittés, je me sens une certaine responsabilité ... me mettant à la place de la Direction, sûrement, je n'attendrais pas un instant de plus pour désinfecter*» (Iphigénie Hôtel, deuxième Journée, I - L'Office p321)

Les termes employés et la mise en relation de ce qu'il compte faire avec ce qu'il souhaitait que Paris fasse (imposer que chacun soit à sa place donc travailler à ce que la Corse reste dans la République française), tranchent avec le ton de

conciliation adopté au départ face à Emilie. Sa dernière réplique est une attaque en règle qui exige respect et obéissance à sa personne pour que le travail à Iphigénie Hôtel soit exécuté sans tâche.

II-3-2. L'ACTION DRAMATIQUE D'ENSEMBLE

L'action dans son ensemble découle d'une succession de faits particuliers. Elle évolue, non par enchaînement causal provoqué par les clients ou les employés de l'Hôtel, mais par une série de causes lointaines qui n'ont pas de liens directs et étroits avec la gestion de l'Hôtel ou la présence dans cet Hôtel. La mort d'Oreste, son remplacement par Oreste, les événements d'Ajaccio n'ont d'autre finalité que leur propre manifestation. Pourtant ils agissent sur les personnages de l'Hôtel et la gestion de cet établissement. Si Alain décide de gérer l'Hôtel dans le respect de la hiérarchie, ce n'est pas parce qu'il est français et qu'en France la crise Corse se justifie, d'après lui, parce que personne n'y connaît pas sa place. Cela correspond à sa vision des choses, à son expérience.

Il est sûr que la mort d'Oreste bouleverse la gestion de l'hôtel comme elle a pu affecter Laure et Pierrette dont les nerfs cèdent face aux événements, y compris ceux de la Corse, contre lesquels elles avouent leur impuissance. Si Laure trime, ce n'est pas simplement parce que Pierrette se promène, puisque, dans tous les cas, le travail devait être fait

et quelqu'un devait le faire. L'action évolue donc par bonds successifs, par reptation aléatoire.

Nous allons voir comment l'échange se construit dans l'exemple trois qui nous situe dans un autre univers de l'entreprise commerciale : Le comptoir de Lépine Frères, le bureau de Passemar, l'atelier de M. Dehaze, la salle de fête, la salle de cours du collège de France

La note didascalique indique que nous sommes au «*comptoir de Lépine Frères*» sans donner d'autres précisions sur ce que fait exactement cette société. Nous lisons d'entrée que pour Mme Lépine reprenant certainement un interlocuteur au mot «*Tout est toujours sensationnel*» (*Par-dessus bord, premier mouvement : Cartes sur table, p398*). Lubin qui se sent visé intervient aussitôt, comme par défiance «*Une offre incroyable que ma société parce que les temps sont difficiles*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p389*) comme s'il voulait confirmer les propos de Mme Lépine. Pour Lubin cette offre est à la mesure des temps difficiles que sa société vit actuellement et qui justifieraient cette offre exceptionnelle. Mme Lépine dont la réplique était une véritable attaque veut néanmoins en savoir plus sur le marché que lui propose Lubin. Elle concède, sur une voix impérative qui en dit long sur son agacement : «*Parlez-m'en*». Lubin ne se fait pas prier : «*C'est pour vous faire gagner de l'argent*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p389*)

Une telle proposition trouve en général l'adhésion totale de celui à qui elle est faite. Mais contre toute attente, Mme Lépine relève que cette fameuse proposition n'a de valeur qu'arrimée à son pendant qu'est la vente. En effet Mme Lépine veut certainement s'entourer de précautions, convaincue qu'elle est que *«pour gagner il faut vendre»* (*Par-dessus bord, premier mouvement, p389*). En clair, la nécessité de vendre induit la recherche du gain. Lubin qui est certainement un démarcheur, tente d'entrer dans les dispositions de Mme Lépine à qui il ne veut pas céder de terrain. Aussi argumente-t-il que *«c'est pour vous faire vendre que nous avons mis au point une offre avantageuse»* (*Par-dessus bord, premier mouvement, p391*). Voulant ainsi montrer à Mme Lépine le rôle prépondérant qu'elle joue dans le dispositif commercial de la société du sieur Lubin dont la mission semble être de faire plier Mme Lépine. Mais Mme Lépine demeure intraitable et sa riposte est sans ambages : *«J'en ai encore plein les rayons regardez nos offres spéciales d'il y a six mois»* (*Par-dessus bord, premier mouvement, p389*).

Cette réplique remet en cause la crédibilité de toutes les paroles dites par Lubin qui du coup perd de sa superbe en concédant à Mme Lépine de vouloir *«être sûre d'écouler»* (*Par-dessus bord, premier mouvement, p389*). Quand Mme Lépine parle de son activité, elle privilégie l'écoulement des stocks en vendant pour gagner de l'argent. A l'opposé, Lubin semble être préoccupé par son devoir de livrer le plus de

marchandises. On peut donc admettre que la concession faite à Mme Lépine qui veut être sûre d'écouler, est une stratégie qui l'amène à reculer pour mieux sauter, sa mission n'étant pas de baisser si promptement les bras. C'est dans ce moment de flottement qu'apparaissent *un pianiste avec son piano et trois danseurs masqués - deux hommes et une femme - habillés en camionneurs, portant une caisse.*

Naturellement Mme Lépine va vers eux, et pensant qu'ils sont de la maison Johnson leur indique une place : pour Posez la marchandise et décercler la caisse les contenant. Mais en lieu et place d'une éventuelle livraison de marchandises, c'est un danseur-metteur en scène répondant au nom de Passemar qui s'extrait de la caisse, masqué, pour être aussitôt happé dans le sillage des danseurs dont les mouvements deviennent plus convulsifs.

Ce divertissement masqué introduit le personnage Passemar dont le bureau a déjà été évoqué dans la première indication scénique et nous plonge au cœur de l'atelier de M. Dehaze, précisément chez Ravoire et Dehaze qui, d'après Passemar (chef du service des ventes) ne connaissent pas son activité littéraire. Peut-être a-t-il voulu par son déguisement apporter une note musicale à cette société où il n'est question que de vente et d'argent à gagner en écoulant des produits divers. C'est d'ailleurs ce que confirment les propos de Mme Alvarez (directeur administratif) qui, à peine apparaît-elle, demande à Passemar maintenant installé à son bureau :

«Est-il vrai Passemar que nous soyons de nouveau en rupture de stock ?» (*Par-dessus bord*, 1er mouvement, p391). A cette interrogation, Passemar répond précisément ceci : «Depuis trois jours» (*Par-dessus bord*, premier mouvement, p389) entendons: depuis trois jours nous sommes en rupture de Stock. Sur un ton qui frise l'indifférence. Ce que ne peut tolérer Mme Alvarez qui le lui impute directement. C'est alors que Passemar, le technico-littéraire, prend la mesure de ses responsabilités et contre-attaque vigoureusement en révélant l'inadéquation entre les ventes et la fabrication des produits à écouler:

«Passemar.- *L'usine ne suit pas c'est le planning de fabrication qui ne s'adapte pas aux fluctuations des ventes.*» (*Par-dessus bord*, premier mouvement, p389)

Pour tout dire, Passemar esquive l'attaque de Mme Alvarez en rejetant le disfonctionnement constaté par Mme Alvarez sur le planning de fabrication. Ce qui le dédouane et met en cause M. Grangier à qui il a d'ailleurs parlé. M. Grangier, chef planning fabrication ne peut tolérer une telle insinuation qui l'interpelle directement et nommément. Son intervention est une attaque en règle dans la mesure où il affirme distinctement qu'«il n'appartient pas à l'usine d'essayer de deviner les tendances de la demande» (*Par-dessus bord*, premier mouvement, p391)

Enfin, la question de Mme Alvarez directeur administratif, à Passemar, chef du service administration des ventes, relative à la gestion des stocks entraîne une avalanche de mises en causes successives qui touchent toute la chaîne de production : Passemar, mais aussi Grangier (Edmond) chef planning fabrication ; Dutôt, chef des ventes.

Aussi Dutôt prend-il le contre-pied de Grangier en affirmant que :

«C'est à l'usine de prévoir le volant de sécurité nécessaire un minimum de flexibilité ça aiderait» (Par-dessus bord, premier mouvement, p391)

Ces dialogues successifs prouvent que la parole émise est révélatrice du manque de cohésion chez Ravoire et Dehaze. Et Grangier tout comme Mme Alvarez ne disent pas autre chose quand ils parlent, l'un, de l'utilité d'un minimum de bonne volonté, l'autre, de la nécessité d'un «*minimum de flexibilité*». (*Par-dessus bord, premier mouvement, p392*)

Mais cette évidence ne semble pas sauter aux yeux de Dutôt particulièrement belliqueux ou susceptible. Il souhaite qu'on lui indique ici et maintenant celui qui manque cet esprit de coopération dont parle Mme Alvarez : «*Dites-moi qui en manque ici ?*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p392*) Cette parole de trop n'est pas du goût du directeur administratif qui estime que les morveux devront se moucher : «*Pourquoi ?*» interroge-t-elle avant d'accuser Dutôt : «*vous*

sentez visé peut-être?» (Par-dessus bord, premier mouvement, p392)

. Il semble donc que la réponse de la réplique de Mme Alvarez se trouve ici en. C'est certainement pour cette raison que Grangier se sentant du coup de trop, demande à Mme Alvarez s'il peut «disposer» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p392*) Grangier s'efface mais la colère de Mme Alvarez ne s'est pas encore apaisée. Elle a tenu quand même à ajouter : «Evidemment ce n'est pas la peine de s'attendre chez les gens de l'usine à la moindre initiative». (*Par-dessus bord, premier mouvement, p392*) Cette déclaration montre les limites du directeur administratif qui se met à généraliser alors que les responsabilités, à la suite de cet échange, semblent être désormais situées.

Les gens de l'usine dont parle Alvarez désignent, dans le contexte de son emploi, Jean Passemar, Edmond Grangier, Claude Dutôt qui ont effectivement pris part au dialogue à plusieurs voix, mais ce groupe de mots peut bien renvoyer à Benoît Dehaze (directeur commercial), à Mme Bachevski (directeur des achats) ou même à Yves Battistini (chef du service études de marché). Il eut fallu donc que Mme Alvarez interpellât Dutôt séance tenante ! Ce manque de rigueur développé par Alvarez profite à Dutôt qui va être de plus en plus arrogant.

En effet après l'épisode de la gestion des stocks, les mêmes personnages sont en scène. Ils parlent cette fois de

leurs produits : le papier hygiénique. Pour Passemar et Mme Alvarez, la qualité supérieure dite "qualité D" étant plus chère, on comprend mal qu'elle soit la plus fragile et la moins résistante et qu'elle soit en même temps la qualité la plus demandée. Voici la réponse de Dutôt, intervenant sans y être invité, dans la conversation entre Passemar et Mme Alvarez : *«Rien d'étonnant le produit est plus doux il suffit de ne pas avoir un cul d'éléphant» (Par-dessus bord, premier mouvement, p392)*. Cette contre-attaque a valeur de plaidoyer pour les produits en ouate de cellulose. Mais aussitôt dit, Dutôt s'efface et permet ainsi à Mme Alvarez et à Passemar de poursuivre leur dialogue qui cultive le rapprochement, la confidentialité, la complicité au détriment, bien entendu, de Dutôt dont Mme Alvarez se demande ce qui lui donne d'un seul coup tant d'assurance lui qu'elle considérait comme *«une tapette» (Par-dessus bord, premier mouvement, p392)* Passemar n'apprécie guère Dutôt et dans un élan de mouvement - vers avec Alvarez affirme que

«C'est bien contre l'avis de M. Olivier (Directeur Général Adjoint) que M. Benoît (Directeur commercial) l'a embauché. M. Olivier voulait un chef de vente expérimenté» (Par-dessus bord, premier mouvement, p392)

En d'autres termes, pour Mme Alvarez et Passemar (qui oublie qu'il n'avait pas lui la moindre expérience quand on l'embauchait), Dutôt est un travailleur incompetent qui n'est dans l'usine Ravoire et Denaze que grâce à la bienveillance de Benoît Dehaze qui aurait dû écouter son

frère Olivier et embaucher un travailleur aussi qualifié et compétent que M. Levêque, chef de vente «*expérimenté possédant son métier grand praticien de la vente*», surtout qu'«*en ce moment tout est un peu ébranlé des américains plus gros (...) ont débarqué (...) ils sont plus gros ils ont faim...*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p393*) Mais en lieu et place d'un expérimenté comme Levêque, c'est Dutôt qui a été embauché grâce à ce Benoît dont Mme Alvarez dit qu'il «*s'insinue et occupe*» la place sans faire attention à M. Olivier plus scrupuleux.

Fernand Dehaze, le P.D.G. de Ravoire et Dehaze, dans «*le climat actuel où il n'y a plus de plaisir à faire son travail*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p392*) prend place avec M. Ausange (banquier) pour évaluer la situation. Le constat est formel et Dehaze apprécie les choses à leurs justes proportions :

«*En ce moment tout est un peu ébranlé des américains (...) ont débarqué mes ventes baissent avec régularité de quatre pour cent tous les mois je travaille à perte*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p393*)

L'intervention de Dehaze en bouclage parfait avec la réplique de Mme Alvarez, donne les raisons de la lassitude des employés de Ravoire et Dehaze. Dehaze dans sa réplique fait une annonce doublée d'une intention de prise de décision structurelle qui déterminera l'avenir de la société. L'alternative qu'il envisage est de proposer un produit

supérieur à celui des américains ou au contraire investir en promotion et en publicité. L'interrogation du banquier Ausange qui demande à Dehaze : «*Que vas-tu faire ?*» (*Par-dessus bord, 1er mouvement, p393*) propose à son interlocuteur de choisir une voix. A partir de cette question et de la réponse qu'en donne Dehaze que le lecteur découvre d'autres raisons de la baisse des ventes chez Ravoire et Dehaze, que celles de la présence des Américains dans la fabrication et la commercialisation du papier hygiénique.

La raison principale de la chute des ventes est que Ravoire et Dehaze est une entreprise familiale de type presque artisanal. Une entreprise moderne coopère étroitement avec les banques or les Dehaze n'empruntent pas. Dehaze est formel : «*Nous n'avons jamais emprunté aux banques*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p393*)

Cette réplique - révélation est brève et vient rompre avec une tradition commerciale. Elle peut même, malgré sa brièveté, être assimilée à un récit qui raconte de manière lapidaire toute la gestion des Dehaze. C'est aussi une profession de foi qui traduit une tradition de pensée et de gestion française d'une entreprise ouverte au marché. En cela qu'il faut lire la réplique de monsieur Ausange comme une riposte : «*Ausange.- Les Américains empruntent quand les affaires vont bien afin qu'elles aillent encore mieux*» (*Par-dessus bord, premier mouvement, p393*)

En argumentant contre Dehaze, Ausange oppose deux conceptions, deux visions des "affaires", en penchant pour l'option américaine jugée plus avantageuse. Mais l'orgueil de famille a la peau dure et Dehaze ne se laisse pas compter. Il fait front et contre-attaque. Cette offensive se fonde principalement sur la fibre familiale, l'affect :

«- Dehaze - Les Américains cherchent la bagarre et bien ils l'auront je lance un nouveau produit supérieur au leur et plus conforme au goût français je reprends l'initiative emballage bleu-blanc - rouge je fais jouer la corde nationaliste.» (Par-dessus bord, premier mouvement, p. 393)

La réplique de Dehaze est une annonce qui a valeur de testament en bouclage parfait avec la boulimie des américains : à la voracité pantagruélique des américains "vingt fois plus gros" avec leurs banques qui se mêlent de commerce, Dehaze oppose la France, le patriotisme et l'orgueil du coq gaulois en fabricant des papiers hygiéniques aux couleurs du drapeau français. Au total Dehaze réagit non comme le P.D.G. de Ravoire et Dehaze mais comme le président de la République française face à la menace américaine qui n'est que commerciale.

Cette manifestation affective intègre aussi le domaine de la loi. la réplique de M^e Rendu devrait se lire comme un Conseil d'ordre juridique, même si elle est mêlée au paternalisme. L'on pourrait dire qu'Olivier Dehaze, en

consultant M^e Rendu à réussir à lui rendre la politesse en prenant bien soin de ne pas le choquer bien qu'il trouve son attitude inappropriée par rapport à l'objet : l'incapacité physique et/ou morale de Fernand Dehaze à diriger l'entreprise. La présence d'Olivier au cabinet de Me Rendu peut se lire comme un mouvement vers, donc une suggestion de M^e Rendu pour qu'Olivier, directeur général adjoint de Ravoire Et Dehaze, occupe le poste laissé vacant par son père puisqu'*«il y a des inconvénients à laisser vacant le poste de président directeur général»* (*Par-dessus bord, troisième mouvement, p417*).

Olivier observe cependant une certaine pudeur à prendre la place surtout que son père ne serait pas encore cliniquement éteint. L'interrogation exprimée dans la réplique suivante *«Et si la santé de mon père se rétablissait ?»* (*Par-dessus bord, troisième mouvement, p417*) situe très clairement l'embarras d'Olivier. Cela semble agacer Me Rendu qui perd un peu sa sérénité en devenant plus agressif face à son client qui s'entoure de précautions inutiles dont la situation se passerait volontiers :

«R115- Me Rendu.- *Mon cher monsieur vos scrupules vous honorent mais votre père serait le premier»*
(Par-dessus bord, troisième mouvement, p417)

A la lumière de ce qui précède Fernand Oliver, le père, aimerait que la relève soit assurée et que l'entreprise qu'il a

créée lui survive. Il s'agit de bien faire comprendre à Olivier qui semble l'oublier qu'une entreprise familiale rime avec l'honneur de la famille. Elle doit par conséquent résister à tous les courants pour survivre aux hommes. Me Rendu qui est certainement au cœur des affaires juridico commerciales de Ravoire Et Dehaze sait donc de quoi il parle quand il fait l'annonce suivante :

*«Votre frère (Benoît) ne fait pas partie du conseil prenez la précaution de vous assurer l'appui des deux autres administrateurs avant la réunion»
(Par-dessus bord, troisième mouvement, p417)*

Benoît Dehaze est directeur commercial. Mais Olivier voudrait requérir l'avis de son frère pour évaluer ensemble (en famille) la question de la succession du père. Démarche complètement inutile semble dire Me Rendu, le notaire maison qui demande à Olivier de plutôt prendre l'attache d'Etienne Ravoire, Oncle de Benoît et d'Olivier et d'Yvonne Ravoire, leur tante ; tous deux membres du conseil d'administration. Ils ont à ce titre voix délibérative. Olivier l'a si bien compris qu'il passe déjà à l'étape supérieure en se rapprochant sans plus attendre de M. Ausange, le banquier, pour solliciter un prêt. Il répondra plus précisément ceci à la question de M. Ausange :

«Ce que je vous demande en m'appuyant sur votre amitié pour papà c'est de me proposer la formule de crédit qui nous donnera la possibilité

de reprendre notre souffle deux ou trois millions repayables en deux ans seraient suffisants» (Par-dessus bord, troisième mouvement, p419)

Deux choses frappent le lecteur dans cette réplique. La première est que M. Ausange est un ami de la famille, Olivier l'appellerait volontiers Papa comme il le fait en parlant de Fernand son père. Olivier se croit donc en famille et demande un prêt à un banquier membre de la dite famille et qui devrait à ce titre tenir compte de l'amitié qui lie les familles Dehaze et Ausange. C'est ce qui induit la seconde observation : Olivier reste évasif sur le montant nécessaire pour propulser l'entreprise péréclitante de la famille. Deux ou trois millions payables en deux ans seraient suffisants.

L'emploi du conditionnel, l'expression de l'amitié pour Papa et l'imprécision sur le montant du crédit, sont des signes d'une succession de type héréditaire à la tête de Ravoire Et Dehaze qui donne les signes de son essoufflement quand Olivier à peine s'installe. Il parle d'une entreprise commerciale à propulser de l'avant face à une concurrence américaine boulimique, avec des termes affectifs qui célèbrent l'amitié et la famille là où il faut parler "Business". Pendant ce temps, les travailleurs qui ont une autre idée de l'entreprise s'échinent à trouver des solutions durables. M. Cohen, le chef comptable se débat à coups d'expédients pour qu'on ne puisse pas dire que la maison a arrêté ses paiements. Cela fait plus d'une semaine que M. Cohen se débat ainsi. Olivier le sait mais il ne réagit pas.

C'est plutôt Benoît qui sort de sa torpeur pour proposer une solution capable de faire redémarrer "la maison" familiale :

«- Benoît.- *Le redressement est encore possible mais il exige une attitude absolument nouvelle (...) avec tout ce que cela comporte de rigueur de don de soi parce qu'il n'y a plus de place qu'il n'en faut pour nous et pour les Américains (...) je me crois capable de réussir mais à deux conditions la première. C'est que je dispose tout de suite du fonds de roulement indispensable un prêt de six millions remboursable en pas moins de sept ans (...) que j'ai les coudées franches autrement dit tous les pouvoirs de décision» (Par-dessus bord, troisième mouvement, p424)*

Cette sortie de Benoît Dehaze prend le contre-pied des propos tenus par Olivier .La bataille de la succession est engagée et déjà elle est presque gagnée par Benoît dont les arguments intègrent les deux causes de la crise chez les Ravoire Et Dehaze : La gestion paternaliste ou familiale peu rigoureuse et fondée essentiellement sur le copinage et le manque de vision prospective de l'entreprise.

Benoît intègre donc la présence américaine et la rigueur : Il faut emprunter six millions quand on a besoin de deux millions pour faire un peu plus que les américains qui empruntent quand les affaires marchent pour qu'elles marchent encore plus ; Benoît semble dire qu'il faut

emprunter plus qu'il ne faut lorsque lorsqu'on se doit d'emprunter. Cette contre-attaque de Benoît ruine les espoirs d'Olivier et de M^e Rendu pour le poste de PDG, ce d'autant plus que le banquier Ausange a finalement choisi le cheval Benoît pour la course au renouvellement des structures de Ravoire Et Dehaze. Suivons Ausange (au téléphone avec Olivier) :

«- Vous avez demandé deux à trois millions nous pensons que vous avez besoin au bas mot de six millions d'autre part nous ne sommes pas sûrs que vous êtes Olivier le manager qui convient (...) Une des conditions que nous mettons à la souscription de ce prêt c'est la remise des pouvoirs à Benoît (...) aussi nous pensons raisonnable que la banque se voit offrir quatre sièges à votre conseil» (Par-dessus bord, troisième mouvement, p431)

Les deux répliques sont donc en bouclage très serré dans leur orientation articulée à la nécessité de faire de Ravoire Et Dehaze une société plutôt ouverte à l'actionnariat qu'à la famille. Le management ne saurait prospérer sur le favoritisme. Il se construit sur l'objectivité, la rentabilité et non sur l'affect dont la base est la famille et ses excroissances. C'est pourquoi Jack, conseiller en marketing, veut partir des acquis pour relancer l'entreprise désormais pilotée par Benoît. Par conséquent, l'intervention de Jack peut être interprétée comme une attaque ou un mouvement-vers à la

fois, puisqu'elle remet en cause et propose qu'il faille repartir à zéro complètement avant de reconstruire.

C'est à une renaissance qu'il invite Benoît, affectueusement appelé Ben, quand il lui dit : «*Laissez-moi vous demander Ben qu'est-ce que vous vendez ?*» (*Par-dessus bord, quatrième mouvement, p434*) Jack demande ainsi à Ben de parler de son travail. Alors qu'il devait être naturel à Ben de parler, de discourir, de dissenter longuement sur sa profession en situant les objectifs qu'il assigne à son entreprise, le PDG de Ravoire Et Dehaze, succédant à Fernand Dehaze, ne perçoit sur le coup, pas la nécessité de l'interrogation de Jack qui réitère sa préoccupation. Quand Benoît daigne enfin répondre à la question de Jack, il laisse échapper, avec un tel détachement, que la marchandise qui a mobilisé ses parents et qui continue de l'employer devient quelconque: «*du papier toilette*» (*Par-dessus bord, quatrième mouvement, p434*) lâche-t-il comme pour se débarrasser de Jack ; au point où il ne s'attendait pas à la contre-attaque de Jack qui veut savoir «*à quoi est-ce qu'il sert ?*» ce papier toilette.

Cet interrogatoire laisse Benoît dubitatif sur la portée de l'exercice initié par le conseiller en marketing. Alors il (Benoît) reprend la question de Jack: «*A quoi est-ce qu'il sert ?*» (*Par-dessus bord, quatrième mouvement, p434*) Comme il reprendra toutes les autres questions de Jack avant de tenter d'y apporter des réponses plus ou moins claires. Mais toutes, ces réponses donnent l'impression que pour Benoît les rôles

assignés au papier toilette sont évidents et qu'il n'est point besoin d'en parler. Toutefois Jack a pu l'amener à dire, par une sorte de maïeutique socratique, à quoi sert le papier toilette qu'il fabrique. Nous comprenons par ses réponses que l'entreprise qu'il dirige fabrique «*du papier de toilette qui sert à s'essuyer le postérieur après avoir ...*» (*Par-dessus bord, quatrième mouvement, p434*).

Benoît a été incapable de poursuivre le dialogue. Jack l'interrompt parce qu'il sait que «c'est difficile à venir ça fait mal à extraire de la bouche comme ça fait mal de chier après des semaines de constipation» avant de le situer : «mais votre boîte c'est de ça qu'elle est malade.» (4^e mouvement, p435) Il semble que Benoît dirige une "boîte" dont il ne veut parler. Jenny Frankfurter (conseiller en marketing) n'a pas eu tort de faire comprendre à Benoît qu'il vend «un produit distant abstrait sans aucune vibration affective». (*Par-dessus bord, quatrième mouvement, p435*)

Nous retenons que dans l'économie générale des paroles échangées un travail doit se dire. Pourtant Benoît est incapable de parler de son activité par commodité et par hygiène. Il paraît qu'il ne fait pas bien de parler de "postérieur et de chiot" cela est défendu et c'est réprimé par la société qui a honte des déchets que son corps sécrète quotidiennement. Cette même société aime bien consommer. Or la consommation suppose «l'input et l'output». Pour Jack :

«il faut déblayer et le déblaiement n'ira pas sans peine il faudra remuer des tonnes d'idées reçues d'inhibitions toute cette caillasse stérile» (Par-dessus bord, quatrième mouvement, p435)

Cette exigence s'impose surtout pour une entreprise familiale avec ses interdits sociaux plus importants que la gestion managériale: le droit d'aînesse, l'actionnariat lié aux alliances familiales, les humeurs d'Yvonne et d'Etienne Ravoire, les caprices d'Olivier ou de Margerie Dehaze, femme de Benoît, les préférences du notaire M^e Rendu etc..., constituent des tonnes d'idées reçues, d'inhibitions sur le papier toilette qu'il faut remuer et déblayer avant de fertiliser le marché français du papier toilette. Jack plaide donc et déclare *«alors mais seulement alors nous vous aiderons à définir vos objectifs, établir votre stratégie vos plans.» (Par-dessus bord, quatrième mouvement, p435)*. Tout ce renouvellement est la source d'un marché gigantesque.

Ce jeune loup de marketing (Jack) se veut très précis. Le neuf doit se bâtir après avoir enlevé *«toute cette caillasse stérile» (Par-dessus bord, quatrième mouvement, p435)* inhibitrice de toutes les énergies dont a besoin une entreprise commerciale tournée vers le profit. Pour y arriver, il faut panifier stratégiquement les objectifs de production et d'écoulement grâce à une gestion rigoureuse des stocks. Le lecteur comprend alors que Jack veut augmenter la compétitivité de l'entreprise afin qu'elle ne souffre d'excès de produits, de rupture de stock ; toutes ces choses qui avaient

entraîné la guéguerre entre Mme Alvarez et Dutôt d'une part, et d'autre part entre Dutôt et Passemar mais aussi entre Benoît et Olivier ou Ausange et Olivier quand il y a eu ce mouvement-vers Benoît alors que les relations de type familial devrait le disposer à entériner le choix de M^e Rendu, le notaire de la famille Dehaze.

Le lecteur constate globalement que la succession à Oreste à la tête de l'Iphigénie Hôtel s'est opérée aux forceps tandis que dans Par-dessus bord elle s'est appuyée sur la compétence. Peut-être que l'exemple de la pièce suivante nous donnera à lire un autre schéma. En effet Les travaux et les jours¹⁸¹ présente un cadre mi-ouvert mi-fermé :

«Espace de bureau ouvert, équipé de cloisons métalliques basses qui leur donnent leur configuration aux postes de travail et auxquelles sont accrochés les éléments de classement et de rangement». (Les travaux et les jours, Lieu, p62)

II-3-3. LA PAROLE, OUTIL PROFESSIONNEL

Nicole évoque d'entrer une machine dont le moteur a déjà été changé. Cela laisse entrevoir que le moteur en question était endommagé et qu'il a dû être remplacé plusieurs fois, certainement à cause du même motif : défaillance du type de moteur ou mauvaise utilisation de

¹⁸¹ Vinaver Michel, "Les travaux et les jours" in Théâtre Complet, tome 2, op cit, pp. 59-106.

l'appareil en question. Mais il est précisé que quand il s'agit d'un moteur «irréparable», «un moulin neuf modèle Aristocrate au prix du standard» (Les travaux et les jours, UN, p63) est proposé aux clientes. Sa réplique vient compléter l'information contenue dans celle précédente en éclairant la lanterne du lecteur qui comprend qu'il s'agissait du moteur d'un moulin fabriqué par Cosson, une entreprise située dans «un espace de bureau ouvert, équipé de cloisons métalliques basses qui donnent leur configuration aux postes de travail» (Les travaux et les jours, Un, Lieu, p62)

Le lecteur suppose alors que la cliente est dans ce lieu et que Nicole informe Yvette de la présence dans cet endroit de la cliente à qui «on a déjà changé le moteur trois fois» (Un, p63) et qui par conséquent devrait bénéficier de «l'offre exclusive Cosson» (Les travaux et les jours, Un, p63). Mais Yvette semble parler d'autre chose . Car lorsqu'elle dit «J'ai cru mourir» son propos est déplissage total avec les paroles de Nicole. Au total les deux répliques de Nicole se superposent à celles d'Yvette et d'Anne qu'elles mêmes s'intercalent en abordant une toute autre question : «Yvette.- J'ai cru mourir

Anne.- Ça lui arrache les entrailles il faudra qu'elle s'y fasse.» (Les travaux et les jours, Un, p63)

Ce mode d'écriture permet à la parole de rythmer son propre débit. Il faut ainsi attendre et entendre la voix de Jaudouard , c'est-à-dire après sept répliques, pour réaliser

que Nicole est au téléphone avec une cliente. En effet Jaudouard précise que :

«Chez Beaumoulin peut-être on répond comme ça chez Mixwell peut-être qu'on répond comme ça (...) chez Beaumoulin chez Mixwell pas chez Cosson»
(Les travaux et les jours, Un, p63)

avant d'ajouter *«Il faudra que vous l'acquerriez ça s'acquiert le style de la maison»* (Les travaux et les jours, Un, p63).

Cette annonce sera accompagnée par un véritable cours pratique qui donne à Yvette, Anne et à Nicole les orientations très précises de l'utilisation efficace du téléphone chez Cosson :

«Jaudouard.- Et c'est trop long beaucoup trop long pas besoin de rajouter ces arguments chez Cosson on est bref (...) on est bref très personnalisé très attentif et bref» (Les travaux et les jours, Un, p64)

Il était temps puisque Anne et Nicole avaient commencé à transformer ce qui devait être des répliques à dominante mouvement-vers en attaque en règle des clientes devenues plus exigeantes. En effet les répliques de Anne et de Nicole sont des ripostes authentiques :

«Anne.- Mais pourquoi qu'elle s'achète pas un chien ? (Les travaux et les jours, Un, p63)

Nicole.- *Ça vous reviendra moins cher que je lui ai question d'argent qu'elle a dit j'y suis attachée mon mari qui est mort qui me l'a donné à l'époque on gagnait pas des masses c'est une folie.»* (Les travaux et les jours, Un, p64)

Toutes les interventions téléphoniques devraient en principe, être des mouvements-vers qui rapprochent la cliente, la séduisent et la convainquent de rester chez Cosson, loin de Mixwell ou de Beaumoulin. D'ailleurs Nicole Yvette et Anne ont intérêt à acquérir le "style Cosson" dont Jaudouard dit qu'il «est très personnalisé, très attentif et bref». Attentif aux besoins des clientes, le style Cosson est «un ton différent et incisif sans jamais être abrupt» (Les travaux et les jours, Un, p64). Mais dans cette entreprise, l'on ne parle pas que de style et de moulin, l'on ne parle qu'aux clientes. Il est aussi question de contrat passé entre la maison Cosson et ses agents. Le chef de service Jaudouard utilise souvent l'argument de contrat pour exercer un chantage sur l'une des trois employées (Anne, Nicole, Yvette) au Service Après-Vente de la société Cosson. A Yvette, Jaudouard tient ce langage : «Vous avez un contrat temporaire ici petite qui expire». Yvette y répond et implore : «ce dix février si vous le laissez expirer j'ai besoin de travailler. Je suis soutien de famille» (Les travaux et les jours, Un, p65). Autrement dit Yvette a besoin de ce travail pour survivre ; la survie passant par la nécessité de garder son

emploi dans un monde où le chômage¹⁸² est un fléau. Jaudouard le sachant, saisit la balle au bond et tient des propos sibyllins qu'Yvette devait comprendre à demi-mots : «... *Si on a besoin de travailler ce ne serait pas une mauvaise idée de faire ce qu'il faut pour qu'on veuille vous garder.*» (Les travaux et les jours, Un, p65)

Cette déclaration de Jaudouard peut s'interpréter comme une menace ou une invitation. Qu'est-ce que Jaudouard entend par «*faire ce qu'il faut pour qu'on veuille vous garder*». Est-ce répondre adéquatement au téléphone ou sourire à Jaudouard ? Toujours est-il que Yvette se justifie : «*Je m'efforce*» (Les travaux et les jours, Un, p66) comme pour dire qu'elle s'efforce de donner le meilleur d'elle-même. Mais elle ajoute : «*je m'occupe d'un petit frère*» (Les travaux et les jours, Un, p66). Cette réplique vient donc compléter celle où, répondant à Jaudouard qui lui rappelait que son contrat temporaire expirait, elle disait : «*je suis soutien de famille maman avait un bon salaire je vous ai dit elle est morte*» (Les travaux et les jours, Un, p65). Lorsqu'elle affirme qu'elle s'efforce, elle répond aussi à la question implicite de Jaudouard sur qui les supplications d'Yvette semblent avoir un écho. Il se sent alors obligé de lui délivrer quelques enseignements sur la force de l'entreprise Cosson :

¹⁸² Le chômage en France, au moment où Vinaver publiait Les travaux et les jours, faisait partie des sujets d'inquiétude. Un sondage réalisé par Téléperformance entre le 15 et le 19 novembre 1993 auprès de 500 personnes donnait 93 % des Français qui ont peur du chômage.

«- Jaudouard.- *Quand ici on répond au téléphone ou quand on écrit à une cliente qui est en difficulté et une cliente qui s'adresse à nous est toujours une cliente en difficulté et une cliente qui s'adresse à nous est toujours une cliente en difficulté quand elle s'adresse à nous c'est qu'elle a besoin d'être aidée rassurée c'est la façon dont on lui répondra qui fera qu'elle s'attachera davantage encore à Cosson ou qui la détachera pour la rejeter vers Mixwell ou Beaumoulin.*» (*Les travaux et les jours*, Un, p66)

Il est possible de penser que le «*faire ce qu'il faut pour qu'on veuille nous garder*» de Jaudouard s'adresse à la qualité du travail d'Yvette qu'il invitait à plus de professionnalisme dans une entreprise où «*nommer une femme ça leur vient même pas à la tête*» (*Les travaux et les jours*, Un, p68) des hommes. La réplique de Jaudouard répète une seule et unique idée sur à peu près six (6) lignes. Ce chef de service chez Cosson mesure sans doute l'extrême subtilité de la répétition. En effet la répétition des mots ou des structures contribue à la résonance du sens.

Pour Vinaver, le retour accentué des mots "cliente, elle, nous, besoin, difficulté" est de nature à faire monter la tension comique sous fond d'une tension dramatique puisqu'il faut, dans la détente, réussir à dédramatiser le cas de la cliente dont la détresse s'estompera ou non avec la réponse

de l'employée du Service Après-Vente. L'intervention de l'employée peut par conséquent avoir une vertu bienfaisante qui débouchera sur le rire général ou une vertu inhibitrice qui occasionnera le traumatisme d'une cliente qui regardait le moulin Cosson, non pas comme un objet distant avec valeur marchande, mais comme un recours affectif à l'image de cette cliente qui disait à Nicole que son rapport à l'objet est affectif :

«c'est pas une question d'argent (...) j'y suis attachée mon mari qui est mort qui me l'a donné à l'époque on gagnait pas des masses c'est une folie.»
(Les travaux et les jours, Un, p64)

Jaudouard a bien voulu faire comprendre à ses collègues du Service Après-Vente (Yvette, Nicole, Anne) que parler au téléphone chez Cosson est un exercice professionnel quotidien de rapprochement et de séduction fondé sur la promotion de la marque Cosson. Il faut que la cliente s'attache à Cosson au détriment des concurrents immédiats Mixwell ou Beaumoulin. C'est ayant réussi à faire admettre qu'il faut travailler dans le sens de la création d'un lien affectif durable entre la cliente et le produit Cosson que Jaudouard annonce que

«la direction invite le personnel du siège à prendre un verre autour de son Président Directeur Général M. Pierre Cosson pour le féliciter d'avoir emporté le tournoi de golf des cinq

continents le pot aura lieu dans le hall» (Les travaux et les jours, Deux, p. 69)

Autrement dit le renforcement de la collaboration entre la direction et le personnel pourrait dépendre de la capacité du personnel à créer une dépendance affective entre les clientes et Cosson par la façon dont elles répondent au téléphone. En effet le "pot" qui rassemble est une contribution financière de la direction qui entend ainsi se rapprocher d'un personnel travaillant à fidéliser la clientèle. C'est dans ce contexte qu'un autre personnage intervient, les autres sont déjà connus puisqu'ils sont présents dans l'exemple 5. Guillermo, 42 ans, anciennement ouvrier réparateur actuellement préposé au contrôle des révisions au Service Après-Vente, est en colère :

«devant l'entêtement démentiel d'une direction rapace absente et lointaine obsédée de superprofit, qui depuis plus d'un mois se dérobe à toute négociation» (Les travaux et les jours, Sept, p95)

Il montre, dans sa déclaration, que la direction de Cosson s'entête dans son refus de négocier. Ce qui laisse supposer que des négociations s'étaient engagées entre le Service Après-Vente (Guillermo, Nicole, Yvette, Anne et dans une moindre mesure Jaudouard) et la direction suite à un mot d'ordre de grève. Guillermo serait le porte-parole du mouvement d'humeur. Guillermo informe qu'il y "a plus d'un

mois" que la direction se dérobe à toute négociation. Cela explique leur mouvement social :

«le comité de grève réaffirme son absolue détermination à tenir bon fraternellement unis dans la lutte pour faire aboutir leurs légitimes revendications les travailleurs ne plieront pas face aux basses manœuvres de division et d'intimidation» (Les travaux et les jours, Sept, p95)

Guillermo retrouve ses réflexes d'ouvrier avec des slogans marxistes comme *"Prolétaires de tous les pays Unissez-vous"*, face aux "basses manœuvres de division et d'intimidation. Les groupes de mots "fraternellement unis", "basses manœuvres de division" sont des citations; des choses apprises et répétées qui reviennent à la surface dans un contexte différent où le chef de service faisant le jeu de la direction, distille des menaces à peine voilées en rappelant les contrats temporaires des employées qui, fragilisées par leur situation familiale précaire, tiennent comme à la prunelle de leurs yeux à leur travail. Yvette ne disait-elle pas : *«J'ai besoin de travailler je suis soutien de famille maman avait un bon salaire je vous ai dit elle est morte»* ?(*Les travaux et les jours*, Un, p65).

Les revendications sont "légitimes", mais le duel engagé entre Guillermo, porte-parole, et la direction a tourné en faveur de la direction puisque Guillermo "a finalement décidé" de quitter ses collègues dans une atmosphère où

Cosson semble s'unir à Beaumoulin. C'est certainement cela qui justifie que «*M. Boyançon quitte l'Administration des ventes pour un stage de longue durée chez Beaumoulin*». Ce que Nicole et Yvette voient comme une promotion les amènent à se préoccuper de leur propre sort par un interrogatoire dont elles n'attendent rien dans le fond. Néanmoins Nicole tombera des nues quand elle apprendra que Jaudouard «*passé à l'Administration des Ventes*» «*avec rang de cadre avec une CX blanche*» (*Les travaux et les jours*, Huit, p99.)

Pendant ce temps, Nicole continue de répondre au téléphone avec la même détermination des débuts, consciente qu'elle est qu'il appartient au Service d'Après-Vente de motiver, de conseiller, de rassurer et de fidéliser les clientes :

«*Nicole.- Je vous en prie c'est notre rôle de vous aiguiller sur les différentes solutions (...) vous devriez considérer l'offre exclusive Cosson à ses fidèles clientes modèle Aristocrate au prix du standard vous faites trente pour cent d'économie.*» (*Les travaux et les jours*, Huit, p101)

Pour bien montrer que son discours tend à rassurer, elle amplifie le mouvement-vers qui doit se faire sans bruit comme l'appareil dont elle vante les qualité :

«*L'appareil les plus silencieux du marché si vous vous intéressez à ce que tout l'arôme contenu dans le*

grain soit préservé» (Les travaux et les jours, Huit, p101)

Mais le mérite de Nicole ne sera pas récompensé. Elle reste néanmoins digne comme Guillermo qui s'en va dans l'honneur en rejetant toute aumône. Ainsi contre Jaudouard qui veut lui faire un cadeau d'Adieu, il riposte sèchement par un *«Merci je ne veux aucune faveur» (Les travaux et les jours, Huit, p100)* avant de contre-attaquer aux propos de Jaudouard qui semblaient cultiver un mouvement-vers dont ne veut point Guillermo : *«vous voyez ces mains ? Elles ont beaucoup travaillé elles sont vides elles resteront vides je m'excuse»* . Il ne veut rien "au moment de son départ" pour bien faire voir l'injustice dont parle si justement Yvette qui vient enfin de bénéficier des largesses de la direction :

«- Yvette.- Celidon lui-même il m'a convoquée dans son beau pour m'annoncer ça je n'en revenais pas Anne est beaucoup plus qualifiée je lui ai dit ou alors Nicole de toute façon c'est une injustice c'est une décision qu'il a dit» (Les travaux et les jours, Neuf, p103)

Yvette a bénéficié de cette faveur peut-être qu'elle a su faire ce qu'il faut pour se maintenir dans ce travail où elle n'était que temporaire. Jaudouard lui conseillait de "faire ce qu'il faut pour garder son travail". Elle a outrepassé le maître : elle reste et elle a surtout bénéficié d'une promotion avantageuse. Elle sera précieuse à Jaudouard à qui il est

impérieux d'avoir quelqu'un de proche dans le service du personnel. Ce besoin de communion est perceptible dans A la renverse qui fait voir un espace scénique beaucoup plus ouvert :

«Une aire de jeu nue et ouverte. Meubles et accessoires. Trois espaces-satellites dont chacun une population et un mobilier autonomes. Les comédiens accèdent sur le plateau ... Leurs propos s'insèrent comme des éclats dans le corps du récit». (A la renverse, Dispositif scénique, p109)

Cette intrusion de la fable dans le dramatique se construit sur la base du souvenir :

«Vous vous souvenez du temps où toutes les femmes voulaient être bronzées des pieds à la tête où les hommes aussi s'agglutinaient sur les plages passant leur quatre ou cinq semaines de congé à rester immobilisés sur le dos le plus longtemps possible avant de se retourner sur le ventre et de recommencer. Vous avez encore en mémoire le nom de Bénédicte vous vous rappelez le grand chambardement que sa lente agonie semaine après semaine a amené dans le rapport des gens au soleil». (A la renverse, prélude, p111)

La situation de départ est "une aire de jeu" pour bien faire voir que nous sommes sur une scène ouverte à tous ; la situation décrite et présentée concerne tout le monde. Les

comédiens le savent et le récit est pluriel pour faire entendre des paroles plurielles qui nous permettront de nous souvenir du temps où, aussi bien les femmes que les hommes, *s'entassaient sur les plages, passant le plus clair de leur temps à se bronzer*. Les comédiens narrent ce récit pour nous rappeler le nom de Bénédicte, victime du bronzage à cause du soleil certes, mais aussi à cause de la filiale Bronzex qui saisit le filon que constituait l'attrait et l'engouement pour le bronzage et se lança dans la production et la commercialisation de produits liés à cette nouvelle activité décapante.

II-3-4. LA PAROLE EN CHAÎNE

Le chœur résume bien la stratégie de Bronzex :

«Connaissance du champ opportunité identifier les cordes qu'il faut faire vibrer élaborer en partant de là une stratégie déclenchant le plus grand nombre d'impulsions d'achat» (A la renverse, Prélude, p 125)

Cette stratégie résumée ici est encore mieux présentée par le quator : Girard, directeur commercial ; Claisse directeur financier ; Aubertin, P.D.G. ; Dejoux, directeur de l'usine. Leur échange porte sur la recherche de financement et sur la stratégie de production et d'écoulement.

C'est Girard qui commence. Son intervention est une riposte à une proposition qui ne lui sied pas. Mais cette riposte qui a l'air d'une attaque en règle, procède par

mouvement-vers-attaque pour adhérer, rassurer avant d'attaquer :

«Moi je veux bien tout ce qu'on voudra je dis simplement attention c'est insensé» (A la renverse, A la renverse, Prélude, p 125)

Comme pour dire qu'on peut perdre tous les risques pourvu que la société reste debout tout en connaissant les risques de dérapage

Cette adhésion/rejet tend à dédouaner le directeur commercial en cas de crises relevant des décisions prises par le quator. Par la suite s'engage le débat sur les chiffres et autres pourcentages surtout qu'Aubertin le P.G.G. sent que *«le marché est porteur Nielsen c'est peut-être jouable»* (A la renverse, Prélude, p 126)

La réplique de Déjoux dont la teneur en informations utiles peut relancer le débat du quator ou du moins le réorienter dans la mesure où *«tout est jouable»* il paraît plus mesurer de demander de la retenue à ses collaborateurs :

«Déjoux.- Le quatrième malaxeur ne sera pas livré avant cinq ou six mois nous tournons à capacité en deux équipes» (A la renverse, Prélude, p 126)

Aubertin n'est pas de cet avis. Il souhaite que *«provisoirement on passe en trois-huit»*. Cette réaction introduit une rupture dans la chaîne des échanges. En effet le lecteur s'attendait à une riposte de Déjoux qui se serait battu

pour soutenir son idée. Mais ce dernier est d'accord si rien ne dérange pas le P.D.G. qui ne veut pas se mettre ainsi à dos tout le personnel féminin et donne des ailes aux syndicats. Dans ce qui semble les opposer Aubertin prend le dessus et met fin à ce débat qui n'a que trop duré en proclamant : *«chez nous jusqu'à nouvel ordre ils ne gouvernent pas»*. (A la renverse, *Prélude*, p127) "Ils" renvoient au personnel féminin travaillant certainement au service de malaxage des produits Bronzex, produits corporels féminin pour Bronzage, et ce "ils" renvoie aussi aux syndicats. Alors que tout semblait être dit et consommé, Déjoux revient à la charge dans une réplique à la limite du discours-composite : un mélange d'attaque, de contre-attaque, de mouvement-vers qui relève d'un caractère indécis.

Déjoux, pour qui *«tout est jouable»* reste quand même convaincu qu'il faudra embaucher tout en soutenant qu'

«on embauche pour ensuite à tous les coups faire face à un creux de production» (A la renverse, *Prélude*, p127) .

Cet échange donne l'impression que la parole qui circule au sein de l'entreprise Bronzex est "démocratique" ; mais cette impression est vite évacuée lorsque le P.D.G. livre l'information selon laquelle *«Cincinnati»* donc Don, président de Sidéral Corporation of Cincinnati,

«demande un petit effort pour compenser les dix millions de dollar pour compenser «l'effondrement du marché des pavillons préfabriqués dans la Zone Australasie» (A la renverse, Prélude, p. 127)

en précisant, lorsque Girard a cru utile de s'opposer à cette demande parce que «ce serait une mauvaise décision il ne faut pas le faire» (A la renverse, Prélude, p127) , qu'«Ils (Don et son vice-président) ne s'attendent pas en aucun cas à une réponse négative» (A la renverse, Prélude, p127) de la part de Bronzex, plus précisément du quator représenté par Aubertin le P.D.G., Girard, le directeur commercial, Claisse, le directeur financier et Déjoux, directeur de l'usine Sidéral.

L'intrusion de Cincinnati interpelle le lecteur : A quel titre interviennent les Cincinnati ? Pourquoi ils sont si exigeants ? Ne s'attendait 'ils point de la part de Sidéral à une réponse négative ? Pour toute réponse, nous pensons qu'il y a eu fusion entre Sidéral et Cincinnati. Sidéral a dû faire face à un creux de production et a, par conséquent, collaboré avec Cincinnati, pour créer (?) une multinationale. L'intrusion de Cincinnati qui enjoint pratiquement Sidéral de «compenser les dix millions de dollars qui leur font défaut», (A la renverse, Prélude, p127) joue sur les nerfs du quator. Et fatalement les désaccords se font jour et Aubertin et Girard d'une part ; Claisse et Déjoux d'autre part, s'affrontent physiquement. Les didascalies font ainsi remarquer que "Aubertin saisit Girard par les revers du veston Claisse saisit

perspective d'inonder le marché des vacances. Mais les termes choisis pourraient être interprétés diversement car les didascalies mentionnaient l'«*apparition du satellite II*» dont le contenu donne sa pleine mesure à l'adverbe de manière «*méchamment*» qui précise l'intention ayant conduit à l'approvisionnement des détaillants. Il s'agissait de les «*stocker méchamment*» pour réaliser un bronzage dont les effets ne laisseraient personne indifférente. L'effet produit est si extraordinaire que la télévision s'en empare pour en traduire la quintessence. L'indication scénique précise en effet que :

«Sur l'écran, la princesse Bénédicte de Bourbon-Beaugency s'entretient avec le journaliste Michel Beuret». (A la renverse, Satellite III, p. 128)

Le but de cette annonce est de présenter et de commenter l'événement consécutif au produit de bronzage et au bronzage. Ainsi un dialogue s'instruit entre la princesse Bénédicte de Bourbon-Beaugency et le journaliste Beuret en marge de l'activité de Bronzex :

«-- Lui (Beuret).- *Et vous preniez le Soleil Altesse*

- Elle (Bénédicte).- *Je préférerais que vous m'appeliez simplement Bénédicte*

Lui.- *Vous preniez le soleil sans jamais une interruption ? Madame vous excuserez que j'éprouve quelque difficulté*

- Elle.- *Une passion on peut dire tous les jours pendant huit à neuf mois de l'année j'étais insatiable.*» (A la renverse, Satellite III, p129)

Dans une interview télévisée, Beuret questionne et Bénédicte la princesse de Bourbon-Beaugency répond. Elle explique sa "passion" pour le bronzage. Un bronzage qu'elle a transformé en une activité principale puisqu'elle s'y consacre huit à neuf mois l'année. Cette activité passionnante pour elle, la rendait insatiable d'autant que son *métier à tisser* l'amenait à s'occuper en travaillant *sur la terrasse de l'une ou l'autre de* ses trois propriétés à Capri où elle *dessine des vêtements*. Bénédicte la princesse Bourbon-Beaugency s'exposait d'autant plus au soleil pour se bronzer que son métier qui la passionnait tout autant que l'activité de se bronzer, se déroulait en plein air.

II-3-5. LA PAROLE LIBÉRATRICE DES PULSIONS

A ce stade de l'échange, le lecteur peut penser que Bénédicte apprécie les effets directs du soleil sur son épiderme. Cette appréciation pourrait paraître négative puisque la première question de Michel Beuret à Bénédicte attribuait le plaisir lié au bronzage au passé : *«Et vous preniez le soleil Altesse»* équivaut à *«vous ne prenez plus le soleil»*. Pourquoi ? Peut-être parce que la société Bronzex qui avait lié son sort actif au soleil ne prospère plus, suite au fait que *«les travailleurs»* sont désormais conscients que *«les*

conquêtes sociales» ont été anéanties et que des "clameurs de dérision" couvrent la voix de Déjoux qui estime que :

«Plus l'entreprise est prospère mieux assurée est la sécurité de l'emploi (...) l'intérêt des travailleurs coïncident avec l'intérêt des travailleurs» (A la renverse, Prélude, p129).

En effet pour les travailleurs de Bronzex, les fruits de l'entreprise se résument en *Bidon-Patron-menteur-Patron-Voleur*. au moment même où la fusion Bronzex - Sidéral Exécutive Committee semble acquise. En effet les américains estiment que Bronzex *«is a nice little business... a little capital needs it's a dream.»* (A la renverse, Satellite I, p130). Mais dans le fond des échanges, il semble que l'interview de Beuret à Bénédicte y est pour quelque chose dans le chamboulement de l'activité liée au bronzage car le satellite III est formel :

- Lui (Beuret).- *Les médecins observent lorsque les personnes même les plus lucides et les plus courageuses entrent dans la phase terminale de cette maladie habituellement il se produit un phénomène très curieux tout se passe comme si elles s'autosuggestionnaient afin de ne pas se rendre compte de leur fin prochaine.*
- Elle (Bénédicte).- *Et de continuer d'espérer c'est vrai*

- Lui.- *Comme si la mort*

- Elle.- *était un phénomène honteux moi je trouve que l'arrivée de la mort c'est un événement qu'il faut vivre et je veux me faire encore beaucoup d'amis* ». (A la renverse, *Satellite III*, p132)

Il ressort des propos de Beuret que Bénédicte s'approche de sa fin. Certainement le bain quotidien de soleil y est pour beaucoup. Les didascalies d'introduction évoquaient «*sa lente, agonie semaine après semaine*». Ce qui a amené un «*grand chambardement dans le rapport des gens au soleil*». A ce stade terminal de son cancer (de la peau), le journaliste observe chez elle une autosuggestion stade de la maladie au cours duquel le malade ne se rend pas compte de sa fin prochaine. L'analyse des médecins rapportée ici par Beuret est confirmée par la princesse qui ajoute que l'autosuggestion permet au malade «*de continuer d'espérer*» pour ne pas se terrer, s'enfermer. L'on apprend ainsi qu'il y a une sorte d'autorégulation de la maladie à ce stade terminal pour que le malade ne pense pas la mort comme «*un phénomène honteux*». D'ailleurs Bénédicte est formelle :

«moi je trouve que l'arrivée de la mort c'est un événement qu'il faut vivre et je veux me faire encore beaucoup d'amis» (A la renverse, *Satellite III*, p133).

Autrement dit, elle veut vivre comme si on vivait en attendant la mort qui, de toutes les façons, est la condition de l'existence. C'est d'ailleurs pour faire partager cette idée - la mort n'est pas un phénomène honteux, attendre la mort tout en étant heureux - que Bénédicte a accepté de s'entretenir avec le journaliste Beuret, un jour de grande écoute pour être presque sûr de capter l'attention d'une audience plus large : *«une demi-heure tous les samedis soir sur Antenne 2 jusqu'à l'extrême bout de»* sa *«terrible épreuve»*. Beuret pense ainsi pouvoir atteindre son objectif :

« Les téléspectateurs français et grâce à Mondiovision ceux du monde entier ne peuvent pas en cet instant présent ne pas ressentir une intense émotion » (A la renverse, Satellite III, p133).

L'émotion n'est pas le but visé par Bénédicte en acceptant d'intervenir sur Antenne 2. C'est sa sérénité face à la mort, considérée par elle comme un événement qu'il faut vivre avec encore plus d'amis qu'elle veut partager. Elle réalise que la mort n'est pas un phénomène honteux. Au total elle dédramatise le phénomène de la mort pour le poser désormais comme quelque chose de naturel donc allant de soi, et qui devrait être, par conséquent, accepté de et par tous les spectateurs, ceux de France principalement, ceux du monde entier après. Mais sa noble idée n'est pas entièrement comprise par l'intervieweur d'Antenne 2, monsieur Beuret, qui

met l'accent sur l'émotion. Elle l'arrête net en l'interpellant sur cette dramatisation de son cas. Elle voit les échanges avec Beuret comme un exercice Cathartique de purgation de ses doutes.

Elle ne souhaite pas qu'on attendrisse les téléspectateurs sur son sort qu'elle veut assumer afin que soit connue la vérité. Mais la vérité sur quoi précisément ? La vérité sur son sort en tant que malade dans sa phase terminale. Mais la vérité surtout sur l'activité liée au bronzage et sur le terreau sur lequel prospèrent Bronzex et Sidéral. Le souvenir que Bénédicte veut donc laisser est celui d'un soleil néfaste pour la peau exposée quotidiennement à ses rayons ravageurs. Sa réplique est une riposte à la réplique de Beuret mais c'est une contre-attaque contre le discours du quator (Déjoux, Aubertin, Girard, et Claisse) pour qui la "force de vente" doit être plus performante pour les vacances en arrosant les marchés et les plages de produits Bronzex.

Aubertin le devine aisément qui préconise la vigilance dans son groupe sur la vente, l'écoulement et la production des produits Bronzex. Il n'a pas tort. Sa remarque est une annonce qui prédit la fin de Bronzex grâce à ou à cause de cette interview de Beuret à Bénédicte. La voix-off, voix du récit nous dit ceci :

«- Voix off.- Vous voulez savoir ensuite ce qui s'est passé contrairement aux prédictions de la presse économique des analystes financiers ça n'a pas

été l'échec pas non plus le succès Bronzex à la surprise générale est resté il a pu lancer SI DO RE Année après année les plages sont restées désertes les grands couturiers ont lancé la mode de la peau blanche.» (A la renverse, Fugue, p207)

Il y a comme une corrélation entre l'émission d'Antenne 2 et la chute libre de Bronzex et Compagnie. Bronzex qui voulait identifier les cordes qu'il fallait faire vibrer pour élaborer une stratégie déclenchant le plus grand nombre d'impulsions d'achat sur les plages, surtout en période de vacances, s'est laissé avoir par le marché dès que Bénédicte de Bourbon-Beaugency a accepté de se faire interviewer par M. Beuret journaliste à Antenne 2. Ainsi année après année les plages sont restées désertes. Et pour ne pas arranger les choses les grands couturiers ont lancé presque simultanément la mode de la peau blanche.

L'aventure des produits Bronzex en relation avec la folie des femmes de France qui voulaient être bronzées des pieds à la tête, celle des hommes qui eux aussi s'agglutinaient sur les plages pour être tous aussi bronzés que les femmes, s'est arrêtée du jour au lendemain quand Bénédicte a témoigné devant les téléspectateurs français des graves risques liés au bronzage pour que les gens connaissent la vérité.

La vérité est sue ; les plages se sont vidées et Bronzex dont toutes les prédictions économiques et financières annonçaient l'échec s'est converties en «*coopérative ouvrière*» avec Girard à sa tête pour lancer «*à la surprise générale SIDORE*». En transformant Bronzex en coopérative ouvrière, le dramaturge veut-il simplement indiquer que la survie d'une entreprise ouverte au marché dépend de la maîtrise des lois du marché mais surtout de sa capacité d'adaptation aux désirs de la clientèle ?

L'émission de M. Beuret a été salubre pour les téléspectateurs. Elle a été catastrophique pour Bronzex qui a compris que sa chute était consécutive au manque d'harmonie entre le produit et le marché. Bronzex crée donc une coopérative ouvrière qui, certainement, recherchera en prime l'harmonie. Au lieu de parler de son entreprise sur le lieu du travail en termes de rentabilité par ce qu'il appelle

«offre spéciale fantastique comme jamais Bronzex n'en a encore fait qui fera sauter tous les verrous et donnera un élan nouveau à notre marque déjà en tête et bien partie pour dominer l'ensemble du marché» (A la renverse, Pélude, p125),

La note vise, désormais l'harmonie et, la coopération, seules capables d'humaniser le milieu des affaires au lieu de «*surpasser*» dans une opération qui prend de court la concurrence. Il faut comme le suggère Déjoux «*tenir compte*

des réalités économiques de l'entreprise» en travaillant pour que «l'intérêt des travailleurs coïncident avec l'intérêt de l'entreprise» mais également pour que l'intérêt des consommateurs soit garanti. De sorte que «les clameurs de dérision» ne couvriront plus les entreprises comme Bronzex du bronzage ; ce sont les applaudissements nourris qui accueilleront les paroles qui célèbrent l'harmonie en de l'entreprise généreuse.

Cette générosité peut être exportée pour être partagée et L'ordinaire se charge de le faire. En effet L'ordinaire¹⁸³ offre l'espace dramatique suivant :

*« L'intérieur de la cabine d'un avion venant de Rio. C'est un Bi-Réacteur de marque Gulfstream appartenant à la Société Américaine Housies avec onze occupants dont Bob cinquante ans, président des Housies et Joe vice-président de Housies chargé de l'Amérique latine. L'avion a décollé de Buenos Aires le 13 octobre à 10h à destination de Santiago. Le Jet privé avait quitté Seattle Siège de la Société Housies, le 4 octobre pur un voyage d'affaires en Amérique Latine. »
(L'ordinaire, Un, p293)*

¹⁸³ Michel Vinaver, "L'ordinaire" in Théâtre Complet, tome 2, pp 291 – 372. C'est une pièce en 7 morceaux.

II-3-6. UN DIALOGUE TRES LOCALISE

Le dialogue dans ce biréacteur est marqué d'emblée par un locatif qui renvoie à Santiago, la destination des personnalités de l'entreprise Housies. C'est donc une cataphore qui annonce Santiago en fonctionnant comme un locatif puisque dans l'esprit de Bob, cinquante ans, président des Housies, il se croit déjà au Chili avec le Général Pinochet dans le pays de qui il suffit de pousser pour que «*les obstacles s'écartent comme c'était le cas en Europe il y a seulement vingt ans*» (*L'ordinaire, Un, p295*). Le siège de la Société Housies est aux Etats-Unis d'Amérique, précisément à Sittle. Bob préfère comparer le Chili à l'Europe d'il y a vingt ans. Cela peut laisser supposer qu'au Chili, aucun obstacle ne se dresse sur le chemin des sociétés étrangères qui veulent investir dans le pays. Le général accorde d'énormes facilités aux Sociétés comme Housies comme on le faisait il y a des lustres aux Etats-Unis et il y a seulement vingt ans en Europe. L'Europe s'américanise et le Chili s'européanise. L'Europe qui s'américanise fait pitié et fait fuir les investisseurs et le Chili qui s'européanise fait rêver les investisseurs comme Bob et ses Housies, pressés d'arriver au rendez-vous de demain. Cet empressement intervient après la profession de foi qui sonne comme une annonce en parfait accord avec les facilités d'investissement qui les attendent à Santiago. Les répliques encadrent les répliques où Jim et Bess évoquent les risques qu'il y a de poursuivre le

voyage vers le Chili : sonne comme un désaveu ou comme un avertissement et invite à moins d'enthousiasme

«Jim.- *Le temps sur la Cordillère mister tam il y a de forts courants la météo signale une zone de violentes perturbations au-dessus des Andes* (L'ordinaire, Un, p295)

Bess.- *Oh Bob cette nuit j'ai eu un pressentiment. L'avion qui explosait et j'ai pris un valium mais la nuit a été affreuse*» (L'ordinaire, Un, p296)

Mais Bob n'en a cure ! pourtant nous avons deux avis sur le même sujet qui convergent: Un avis météorologique donc presque rationnel émis par Jim, vingt cinq ans, copilote et un autre, irrationnel tenu par Bess cinquante ans, la femme de Bob.

En guise de réponse à ces deux avertissements, Bob demande simplement qu'on lui dise «*A quelle heure demain 14 octobre le rendez-vous ?*»(L'ordinaire, Un, p296) Cette interrogation annonce son intention de poursuivre son voyage d'affaires puisque insistera-t-il «*ce rendez-vous Billy est important*». (L'ordinaire, Un, p298)

Le rendez-vous avec Pinochet est important. Et pour rien au monde, Bob ne veut le manquer. Bill, le pilote, insiste et prévient, mais rien n' y fit. :

«*Mister Lamb (le nom de Bob est Robert Lamb) la Tour de contrôle de Santiago recommande de faire demi-tour*

sûr qu'avec Pinochet, il obtiendra la protection douanière. Il ne fait aucun doute pour eux, que Pinochet va les retrouver :

«Il (Pinochet) voit grand il est de ces hommes d'Etat qui voient grand plus un taudis il veut un Housie à la place de chaque taudis» (L'ordinaire, Un, p306).

Ce qui permettra à la Société Housies d'implanter une couronne de Housies autour de chaque agglomération de plus de dix mille habitants. C'est le prix à payer pour que Pinochet consente à la société Housies. Cette offre alléchante met Bob dans une sorte de synesthésie euphorique qui en dit long sur son état d'esprit car les propos qui suivent n'ont d'autres explications que leurs caractères lyriques et enflammés :

« Bob.-des avantages fiscaux très importants franchise d'impôt sur le revenu pendant cinq ans exclusion de tous les concurrents potentiels».(L'ordinaire, Un, p306)

Ces considérations économique-fiscales n'émeuvent pas Pat (la secrétaire de Bob) dont la réplique vient comme un cheveu sur la soupe quoiqu'elle entre dans le contexte du crash. En effet, alors que Bob et Dick parle des avantages fiscaux offerts par Pinochet, Pat (Patricia Fielding) parle elle de ce qui la préoccupe : ses jambes :

«Mes jambes c'est ce que j'avais de mieux A Seattle j'ai tant d'amis qui m'aiment tant tous disent que j'avais de jolies jambes bien galbées» (L'ordinaire, Un, p306).

Mais cette réplique a l'avantage de nous ramener à la réalité du crash qui doit être intégrée aux discussions d'affaires puisqu'il fait désormais partie du tableau de ce voyage d'affaires qui bascule dans la Cordillère des Andes. Il faut survivre et Bess, la femme de Bob, organise la distribution parcimonieuse des vivres et du liquide buvable pour satisfaire tout le monde afin d'éviter la pénurie. Cette gestion semble ne pas convenir à Sue la maîtresse de Jack. Sue est pour Bess une intruse qui n'a pas sa place dans un voyage d'affaires oubliant, ironie du sort, qu'elle même ne justifie sa présence qu'à son statut matrimonial : elle est l'épouse de Bob. Mais sa riposte est toute aussi inattendue que l'accusation de Bess puisque Sue estime que pour elle *«c'est un voyage d'affaires»*, son affaire étant de se *«séparer de Jack»* en demeurant à Santiago.

Le crash semble être oublié. Les voyageurs échangent, font des scènes de ménage et Bob continue de rêver :

« Santiago est une ville pouilleuse il n'y a rien à y voir à Rio les taudis ont du caractère mais à Santiago Pinochet veut raser les trois quarts de la banlieue de Santiago Pinochet voit grand pour Housies incontestablement c'est le plus gros

achat jamais conclu en Amérique Latine une immense couronne». (L'ordinaire, Un, p309)

La réplique de Bob traduit tout son optimisme de voir les recherches aboutir et de continuer le voyage vers Pinochet, l'homme providentiel pour la société Housies. Mais Dick plus lucide interpelle Bob dans une réplique qui a tout l'air d'une attaque même si le ton général l'inscrit dans la continuité de celle de Bob : *«Que nous allons conclure si nous arrivons à Santiago mais ils ont arrêté les recherches Bob, Pinochet nous abandonne» (L'ordinaire, Un, p309)*

Cette réplique est aussi l'expression de la réalité, quand celle de Bob est de l'ordre du rêve pris pour la réalité. Dick rappelle humblement à Bob que le marché dont il parle avec enthousiasme est virtuel ; et ne sera effectif que si Pinochet les sort du mauvais pas du crash. Mais Dick est formel : *«Ils ont arrêté les recherche Pinochet nous abandonne»* lâche-t-il désespéré et déçu.

Bob n'approuve pas Dick puisque pour lui "Reagan ne laissera pas faire" le jeu de Pinochet qui veut faire monter les enchères pour *«augmenter la pression sur les Etats-Unis dans la négociation qui est en cours sur les livraisons d'armes» (L'ordinaire, Un, p309)*

Dick a raison. Pinochet ne reviendra pas et Bess confie un testament à ED (Edward Marc Coy) Senior vice-président de Housies chargé de l'administration et des finances en ces termes :

«Il vous revient à vous deux (ED et Sue) d'assurer la continuité de l'esprit que Bob avait donné à Housies je sais que Bob l'aurait voulu ainsi» (L'ordinaire, Six, p360)

Le lecteur peut estimer que l'entreprise Housies survivra à ce crash. Sue et ED continueront l'esprit Housies selon les vœux de Bob. ED est passionné d'économie et d'affaires. Il lit habituellement le soir quand il rentre du travail à Seattle :

«ED.- Je lis le Wall street journal et tout le reste de la presse économique Forbes Fortune Business Week World Affaires Managment Today the Financial Gazette International Trade» (L'ordinaire, Sept, p367)

Cette réponse à Sue qui lui demandait *«habituellement Que faites-vous le soir chez vous quand vous rentrez ?»* est on ne peut plus claire et promet que les affaires reprendront grâce aussi à Sue, cosignataire de la déclaration suivante

«présente écrite et signée par les deux passagers qui survivent en ce matin du quarante deuxième jour et qui sont sur le point de quitter le lieu de l'accident pour tenter de rejoindre un lieu habité».
(L'ordinaire, Sept, p367)

Ayant écrit la pièce L'ordinaire, ils se chaussent, s'habillent, se chargent, quittent la cabine accèdent à

l'extérieur. On les voit, de dos, qui lentement s'éloignent et disparaissent.

Ce témoignage nous a entretenu sur les échanges dans un voyage d'affaires. Il a surtout montré la détermination dialogiques Bob, le PDG de Housies à croire en son affaire jusqu'à l'ultime moment. Ces paroles témoignent de son ambition et de son entêtement à vouloir coûte que coûte décrocher un marché qui assurera prospérité et rayonnement de sa société. Ces deux piliers des affaires semblent être remis en cause dans ces fragments tirés de King où trois personnages (King Jeune (KJ), King mûr (KM), King âgé (KA) échangent dans un trio qui entrelace ses voix. Quand ensemble ils prennent la parole comme dans un chœur, ils sont désignés par tous (T).

II-3-7. LA PAROLE, ACTE DE GENEROSITE

Au commencement de la pièce King, nous avons King jeune monologuant et évoquant le passé de King encore jeune démarcheur à Scranton et les difficultés liées à la pratique de son travail ce jour-là. C'était en novembre 1889, sous une pluie automnale quand il fut contraint d'attendre dans sa chambre d'Hôtel que «ça se calme un peu» (King, Acte I, p17). A ce tableau se juxtapose un autre qui est celui de King âgé évoquant les difficultés financières du King actuel, difficultés en relation certainement avec le Krach qui réduisit l'effort prodigieux des banques. En effet pour rester à

flot, les banques usaient de larges facilités de crédit fait aux clients pour les amener à s'endetter encore plus.

Ces deux répliques convergent pour ainsi dire et il est possible que la ruine des banques aient coïncidé avec celle de KA qui a «à peu près tout perdu» (*King, Acte I, p18*). Mais le lecteur cherche en vain le lien entre les propos de KJ et ceux de KA : KJ évoque des difficultés atmosphériques en relation avec les problèmes de transport qui font de «Scranton une ville souvent embouteillée». Quand KA parle de sa ruine, il articule sa parole à la suite de l'échange avec KJ en rapport sûrement avec les propos de KA. Dans la même veine, KJ, poursuivant son monologue, évoque l'illumination provoquée par le mouvement de ce «camion qui s'immobilise au milieu de la place où se dresse» (*King, Acte I, p19*) son Hôtel une agitation indescriptible et l'arrêt de tout mouvement là sous ses «yeux» pour rappeler à grands traits les débuts de l'histoire commune au trio KJ, KA, KM. Ainsi quand il affirme ce qui suit, c'est mieux marquer ce départ commun :

*«J'ai vu moi King Gillette voyageant par la Crown Cork and Seal de passage à Scranton Pennsylvanie un jour de tempête comme si ma pensée en feu ne faisait qu'un avec le feu du ciel en furie» (*King, Acte I, p19*)*

L'orage inspira King Jeune. Le déchaînement des éléments atmosphériques l'illuminait et de la pensée qui jaillit

de ce ciel en furie, une chose lui apparaissait dans toute sa nudité : *«tous les maux dont l'humanité est affligée ont une cause une seule la concurrence»*. (*King, Acte I, p19*). Pour KJ, l'équilibre du monde se ferait si la recherche de la plus value était freinée par l'uniformisation des prix. En d'autres termes, la concurrence accroît les disparités en accélérant les mouvements divers (mouvement des véhicules, ville embouteillée, de véhicules chargés de toute sorte de denrées qu'ils vont livrer). Il a fallu que la circulation soit perturbée par *«ce camion qui s'immobilise au milieu de la place»* (*King, Acte I, p19*) et provoque ainsi *«l'arrêt de tout»* (*King, (Acte I, p19)*), pour que KJ comprenne que toute cette agitation observée de sa chambre d'hôtel à Scranton était la conséquence de la concurrence et, presque simultanément, il réalisa qu'il fallait la supprimer la concurrence grâce au *«nouveau rasoir»* (*King, Acte I, p23*) dont les contours lui apparaissaient clairement.

La concurrence favorisa pour KA la chute de Wall Street à hauteur de trente pour cent avec tout son cortège de Krach et de dépression ; c'est à encore à cause de la concurrence que *«ce couteau manche et lame fixée au manche ne coupe plus»* (*King, Acte I, p22*). Il ne faut pas qu'il coupe pour obliger les consommateurs à en acheter un autre. Ainsi lorsque KM s'exclame, enthousiaste et euphorique *«je le tiens le nouveau Rasoir est né»* (*King, Acte I, p23*), il prolonge le propos de KA qui se souviendra toute la vie du jour ou Nickerson lui dit *«King votre truc je commence à y*

croire» avant d'entrer dans la comptabilité qui lui commande de s'«*y consacrer les prochains six mois sans autre rémunération que dix pour cent des actions*» en exigeant seulement de se procurer «*de quoi acheter le matériel avec cinq mille dollars*» (*King, Actel, p23*)

En cette fin de novembre 1889, devant le spectacle des éléments déchaînés, un camion s'immobilisa et tout mouvement s'estompa. Une idée illumina alors KJ qui inventa aussitôt le nouveau Rasoir financé par Nickerson parce qu'il trouva l'idée géniale et révolutionnaire. Ce nouveau rasoir a des vertus qui supprimeront la concurrence, principale cause des maux dont l'humanité est affligée. Ce combat égalitaire est repris en écho, en conséquence, par la voix chorale de tous les King représentés par : «*T.- Deux bannières claquent au vent du monde Égalité matérielle - Intelligence Unie*» (*King, Acte I, p39*).

La disparition de la concurrence annoncée dans l'exemple onze se confirme ici par ces deux bannières, égalité matérielle et intelligence unie. Considérées comme le programme d'activité dont les termes comparent le «*monde*» à un diamant brut que l'intellect doit ciseler pour qu'apparaissent «*sa beauté et son pouvoir*» (*King, Acte I, p39*).

Ce monde illuminé et lumineux ne pouvait être vu que par un représentant de commerce, pour la simple raison que

le représentant du marketing est la face visible de l'entreprise commerciale :

«Le représentant de commerce est comme un papillon il va de l'un à l'autre il bitume avec la clientèle ou prend le temps de parler de tout de rien ainsi se tissent les liens commerciaux et parfois amicaux le hasard s'est aussi appelé Nickerson. Un camion qui s'immobilise plus un véhicule ne se meut» (King, Acte I, p39)

Le représentant de commerce est pour ainsi dire un citoyen du monde ouvert et tolérant. Il a la chance de tomber sur des occasions de survie, d'entraide (Nickerson aidant KJ) ou des situations extrêmes (le véhicule qui s'immobilise et entraîne l'arrêt de toute activité) qui font évoluer vers des situations inattendues de valorisation humaine. Le propos de KJ semble indiquer que le moteur de ce progrès est la parole. C'est parce que le représentant du commerce prend le temps de parler avec la clientèle de tout et de rien que les liens commerciaux et amicaux se tissent et se consolident grâce au hasard qui fait le reste. Le discours de KJ ressemble fort bien à un propos liminaire qui annonce les motivations générales que le trio (KA, KM, KJ) va prolonger dans des détails édifiants qui permettront d'en situer les enjeux. C'est d'ailleurs pour cela que le mode d'articulation des répliques s'établit comme une chaîne dont les maillons sont constitués par KJ, KA, KM :

«- KA.- *Et j'ai vu de mes yeux vu*

KM.- *Où va le monde*

KA.- *Entraîné vers l'abîme.*

T.- *par la concurrence.»(King, Act II, pp43-44)*

Ces paroles étagées qui s'enchaînent et se complètent traduisent l'état du monde au moment où «*les coudes plantés sur le rebord de la fenêtre*» de sa «*chambre d'hôtel à Scranton*» (*King, Acte II, p44*), KJ a vu et su que la concurrence entraînait le monde vers l'abîme. C'est dans cette position que, se souvenant, KM a su quelle était la voie du salut que T, dans une voie chorale, voit dans «*l'institution de l'égalité matérielle*» (*King, Acte II, p44*). Pour parvenir à la Société égalitaire, KJ et KM constitueront "une société par actions dont les actionnaires seront le peuple" que tous trois appellent "La United Company" dont l'objet social sera "la production par le peuple pour le peuple des nécessités de la vie".

Quand KJ, KM et KA évoquent les nécessités de la vie, ils ne retiennent que les besoins primaires : nourriture, vêtements, logement car pour KA «*la United n'est pas une entreprise parmi d'autres mais l'instrument par lequel le peuple devient l'unique producteur*» (*King, Acte II, p44*) pour que sous ce régime de l'égalité matérielle et humaine, en dehors du petit nombre d'années de leur vie consacrées au

travail les gens soient entièrement libres de suivre leurs instincts et leurs désirs.

Les hommes donneront à leurs désirs ou à leurs mouvements naturels les élans voulus ; ils pourront voyager ou rester chez eux. Mais ils pourront aussi améliorer leurs connaissances ou demeurer sans rien faire dans l'absence de l'angoisse du stress, de la pauvreté du crime et de l'anxiété qu'engendre la concurrence. Pour les trois King, la maladie disparaîtra avec l'élimination de la concurrence et le génie fleurira.

Toutes les répliques du douzième fragment sont des mouvements-vers ; aucune riposte ni aucune attaque n'est observée. Toute la séquence se déroule sur une idée fondée sur le livre de monsieur Gillette intitulé "*la société du peuple*" qui réoriente sa vision du monde, cette fois axée sur l'élimination de la concurrence sous le régime de l'égalité matérielle et de l'intelligence unie.

Lorsque King C. Gillette parle de travail, il veut mettre l'accent sur le nécessaire repos après le travail. En effet sous le régime de l'égalité matérielle, les hommes travailleront peu mais, ils ne manqueront rien. Leur liberté les aidera à se former davantage pour une humanité plus ouverte. Ce régime égalitairement matériel et intellectuel met la parole au cœur du dispositif économique et humain car c'est en effet parce que le représentant se donne le temps de parler qu'il tisse des relations commerciales et amicales. Le voyage

instruit et la parole rapproche les humains qui sont ainsi obligés de cultiver la convivialité, la fraternité grâce à la société des peuples qui fera disparaître les inégalités entretenues par la concurrence et dont la face visible est le chômage défini comme une activité sentie comme un rejet. Parler du travail revient chez le chômeur à représenter la recherche de l'emploi comme une occupation qui désagrège. La Demande d'Emploi nous explique cette situation par le biais du chômeur Fage, en quête d'un emploi.

En effet l'analyse des treizième et quatorzième exemples de la séquence trois cherche à circonscrire la personnalité du personnage Fage qui nous apparaît comme le fil conducteur de la pièce ; de son itinéraire dépendra le mode d'écriture adopté par le scripteur Vinaver.

II-3-8. LA PAROLE, MOYEN DE RECONNEXION AU TRAVAIL

Fage est préoccupé par la quête d'un emploi et l'âge semble être un élément gênant dans la réalisation complète et décisive de son être par rapport au vide qu'il veut combler. Ce besoin est tellement vif qu'il ne peut attendre, souvent, la fin de certaines questions avant d'y répondre, pensant certainement que toute bonne réponse est déjà en elle-même une ouverture sur l'emploi :

« Wallace. - Vous avez

Fage. - Je saivais que vous alliez me parler de l'âge. Vous avez l'âge c'est une chose tout à fait relative (...)

j'ai toujours fait ce qu'il fallait pour rester jeune (...) une demi-heure de gymnastique tous les matins. (La Demande d'Emploi, morceau dix, p527)

Fage anticipe sur la question de Wallace relativement à son âge qui demeure un handicap dans l'orientation de l'interview. Ici, le plus important, c'est que Fage sait que son âge est un facteur limitatif. Mais il a la volonté de surmonter ce Handicap par un discours sur l'importance de la gymnastique dans le maintien de la jeunesse. Le faisant, il traduit d'autres critères qui, au lieu de privilégier la date de naissance, mettraient, eux, l'accent sur la force physique, le dynamisme, l'âge mental. Son interlocuteur Wallace va le conforter dans son argumentation malgré le flou qu'il entretient dans sa réplique :

« Wallace. -Votre âge n'est pas nécessairement un handicap » (La Demande d'Emploi, morceau dix, p527).

Pour le directeur de recrutement de la CIVA, le poste à pourvoir n'est pas fatalement en rapport avec le nombre des années accumulées sur la Terre de l'homme.

Cette réponse met Fage en mauvaise posture parce qu'il sait que dans les boîtes internationales, 35 ans est l'âge au-delà duquel on ne peut recruter. Wallace entretient donc visiblement l'attente ou l'espoir qui permet à l'entrevue d'avoir sa raison d'être. Mais la suite de la réplique de l'intervieweur

est perçue comme un reproche auquel Fage s'empresse de répondre en montrant un autre aspect de son caractère : l'humanisme.

« Wallace. - 'vous êtes resté 23 ans (chez Bergognan) c'est beaucoup de fidélité',

Fage- j'ai peut être une conception de la dignité humaine qui n'est plus courante (...) je ne me considère pas comme une marchandise. »

(La Demande d'Emploi, morceau quatorze, p536)

Wallace dans sa réplique reproche implicitement à Fage d'être resté au service de Bergognan d'abord comme 'représentant pour vendre des chemisettes', ensuite comme directeur des ventes", peut-être pour lui signifier clairement que la 'fidélité' à un service est chose presque incompréhensible dans le système capitaliste. Fage souligne à cet effet qu'il lutte pour l'amour propre devenu denrée rarissime dans un contexte dominé par la rentabilité, les salaires galopants, les parchemins, qui sont l'expression de valeurs largement rejetées par lui. Wallace tient néanmoins à en savoir un peu plus : « votre dernier emploi est directeur des ventes aux Etablissement Bergognan vous n'avez pas de titre universitaires » (La Demande d'Emploi, morceau quatorze, p536)

La réponse de Fage est d'autant plus claire qu'elle précise les premières données de son analyse.

« Fage - Mes titres c'est un chiffre d'affaire doublé tous les 3 ans c'est l'organisation que je laisse derrière moi solide c'est le climat d'émulation un climat fraternel quand je leur disais on y va eh bien on y allait quand je leur disais c'est comme ça et bien c'était comme ça. » (La Demande d'Emploi, morceau dix-huit, p534)

Mais comme si l'argumentation de Fage était peu convaincante, Wallace s'empresse de le ramener à des choses plus concrètes :

« Wallace : 'Combien gagniez-vous.

Fage. -Tous avantages dedans j'arrivais à 91 000 brut/an pour moi le salaire n'est pas l'élément le plus important » (La Demande d'Emploi, morceau dix huit, p 546)

Ainsi Fage est-il solidaire du groupe avec lequel il travaille. Il développe des vertus socialisantes les plus hardies qui le poussent pratiquement à se contenter de 91 000 brut/an. Au regard des questions de Wallace qui insistent sur le traitement salarial et les titres universitaires et des réponses apportées à ces questions, nous sentons une nette démarcation entre les deux préoccupations.

Wallace se réclame d'un régime salarial important alors que Fage veut se contenter de la chaleur humaine. Nous notons donc deux conceptions différentes face aux biens matériels. L'un des personnages est attaché aux valeurs d'un capitaliste dont les lois reposent sur l'accumulation des biens

et l'autre milite pour un peu plus d'humanité, il s'agit en l'occurrence de Fage. C'est la raison pour laquelle nous ne négligerons pas le désir protection manifesté par Fage dans ce 'climat d'émulation qu'il veut fraternel.

Il veut certainement se sentir entouré, se sentir rassuré : 'quand je leur disais on y va eh bien on y allait quand je leur disais c'est comme ça et bien c'était comme ça, argumente t-il pour bien montrer son penchant pour le travail solidaire d'équipe.

Il prend soin d'utiliser 'je' pour préciser que les ordres viennent de lui. L'emploi de 'quand je leur disais' revient comme un leitmotiv frappant qui traduit son désir profond de dicter et surtout d'être suivi. Evidemment, il était un patron dans l'entreprise Bergognan. Aujourd'hui il est chômeur, mais il a gardé cette volonté de commandement et de protection des autres. Peut-être cela cache t-il un désir de soumission ou de sécurité dans un système dont l'organisation théorique s'appuie sur la fameuse phrase : 'Diplôme d'abord, compétence après'. Le système capitaliste est tout aussi sélectif que le système éducatif qu'il a engendré. De même, la société civile capitaliste se fonde prioritairement sur la sélection sauvage qui a donné les 'castes' de médecins de père en fils, magistrats de père en fils etc..., auxquels Fage voudrait se soustraire : « Fage : mon père qui a réussi sa médecine alors que son père était instituteur sa désolation quand je suis rentré chez Bergognan pour vendre des

chemisettes » (La Demande d'Emploi ,morceau Onze , p530)

Fage manifestement porté vers son l'homme, 'le prochain" et non vers la réussite sociale, les calculs d'intérêts. Wallace, surpris, comprend difficilement ce esprit nouveau qui ne doit tout de même pas faire faire oublier de préparer 'ses vieux jours" : « Wallace : quand même on ne démissionne pas à votre âge sur un coup de tête ses arrières ». (La Demande d'Emploi, morceau onze, p530)

Fage est profondément attaché au ' royaume d'enfance" Senghorien. Il a comme un besoin de sécurité qui frise la paranoïa et la déviance. Il a ainsi tendance à rejeter les causes de ces propres malheurs sur les autres. Ce besoin de culpabiliser les autres est ressorti d'un besoin de protection de sa personne. Sait-il qu'après les restrictions de la guerre (la 2^{ème} guerre Mondiale) et la reconstruction, la France et tous les pays capitalistes d'Europe se sont installés dans une soif de consommation qui transforma de fond en comble les habitudes de vie ? Sait-il que la productivité galopante permet une augmentation substantielle des salaires et des revenus ? En affirmant :

« Je ne me considère pas comme une marchandise pour moi la salaire n'est pas l'élément le plus important, le plus important c'est l'équipe que j'ai créée c'est l'émulation le climat fraternel, je n'ai pas le

titre universitaire » (La Demande d'Emploi ,morceau dix huit, p546),

Fage semble oublier que le coût extrêmement élevé de fonctionnement des entreprises nécessite, pour être amorti, la collaboration avec les Universités et pose du coup la nécessité de diplôme.

Le système dans lequel Fage vit est le capitalisme. Il ne devrait pas occulter le revers de l'embourgeoisement : l'individualisme au détriment des solidarités traditionnelles. Les valeurs morales sont rongées au profit des seules satisfactions matérielles. Le « *on ne démissionne pas à votre âge sans assurer ses arrières* » de Wallace est donc une mise en garde contre la myopie qui semble gagner Fage.

Fage, en effet, navigue à vue. Il ne s'identifie pas au système dans lequel il est appelé à vivre. Il reconnaît pourtant la division des classes et est porté sur les choses matérielles. C'est Louise, son épouse, qui fait cette révélation :

Louise. -C'est éprouvant ton père il faut faire la queue tout le monde mélangé les ouvriers les cadres supérieurs »

(La Demande d'Emploi, morceau six, p517)

Nous lisons là donc une nette contradiction entre Fage qui se contente d'un petit salaire, cherche le climat fraternel, et le Fage de Louise qui sait qu'il ne devrait pas se retrouver dans le même rang que des ouvriers. L'attitude de Fage, l'insouciance ou la crédulité comme celle qu'il afficha lorsque

ce jeune Américain John vint lui ravir sa place pour ainsi dire, le pousser au chômage, la non- maîtrise du caractère agressif du système libéral sont autant de facteurs qui l'ont empêché de voir que John est un jeune loup aux dents très longues comme ces jeunes qu'il embaucha au détriment des bons vieux et de réaliser que le système libéral se fonde sur la politique de la rentabilité ailleurs comme en France :

«En France, la vie des affaires s'est massivement américanisée. Toutes les techniques managériales appliquées par les cadres supérieurs dans les entreprises, publiques comme privées, sont directement copiées des Etats-unis¹⁸⁴. »

Si Fage connaissait son univers socio-économique, il se serait méfié de John qui, en l'espace d'un temps très court, s'est adapté et a fait de lui un "moribond" chez Bergognan. La cause de cette politique "d'anéantissement" est liée, certainement, à la recherche et à l'amélioration de la productivité en étroit rapport avec ce que J.J Cadre, P. Dubois et E. Malinvaud appellent , un essai d'analyse causal de l'après-guerre , "les atouts de l'avenir". Pour ces auteurs :

« le développement de l'instruction est la source la plus sûre des progrès futurs. Parce que non seulement la population active se rajeunit, mais encore, elle a un niveau

¹⁸⁴ Ouvrage collectif 'Histoire de 1945 à nos jours par un groupe de recherche pour l'enseignement de l'histoire et de la géographie, Hachette , paris , 1989 page 365

d'instruction de plus en plus élevé¹⁸⁵ ». L'on ne perd pas de vue que « la réforme des méthodes de gestion et la restructuration des entreprises devraient constituer des stimulants énergiques pour la productivité¹⁸⁶. »

Pourquoi Fage, qui a fait une politique hardie de restructuration et qui a renvoyé ceux qu'il considérait comme les bras morts, des vieux bons hommes, pour les remplacer par de jeunes dynamiques, ne peut-il pas comprendre qu'on le remplace par le jeune John ? Pourquoi Fage refuse-t-il de vieillir alors même qu'il traite les autres de « *vieux bons hommes ?* » (*La Demande d'Emploi, morceau onze, p530*). Le discours de Fage souffre de réelles contradictions qui font de lui un personnage ambigu, plutôt inadapté et incapable de prendre le contexte dans lequel il est appelé à vivre. Si tel est le cas, son élan vers Wallace par rapport à cette interview d'embauche n'est-il pas une perte de temps dans la mesure où la CIVA est née de la rencontre entre deux objecteurs de conscience (un français et un américain). L'élément de son discours « *ils (les Américains) ont débarqués un de leurs jeunes John* » est, à cet effet, révélateur du mépris qu'il a pour les Américains depuis que John l'a anéanti chez les Bergognan. Ce passé traumatisant risque de bloquer son épanouissement à la CIVA qui peut prendre le visage

¹⁸⁵ Ouvrage collectif *Histoire de 1945 à nos jours*, op.cit,p 365

¹⁸⁶ J.J Cadre, P.Dubois, E. Malivaud cité par le groupe de recherche pour l'enseignement de l'histoire et de la Géographie in *Histoire de 1945 à nos jours*, collection Greh, Hachette, Paris, 1989, p366

Américain comme les « *gratte-ciel du fond de seine ou de la défense à Paris, le quartier de la Part Dieu à Lyon, les grandes surfaces en périphérie de la ville, les gigantesques centres commerciaux au cœur des cités qui rappellent la morphologie urbaine américaine* »¹⁸⁷

Pour redonner espoir à Fage, il faut penser comme Louise : Pourvu que le moral tienne. Mais comme si Louise, le pendant de Fage qui nous permet souvent de comprendre d'autres aspects du chômage, sentait une certaine menace par rapport à l'issue de l'interview, elle va attirer l'attention du mari comme elle la déjà fait, sur la nécessité de l'hygiène corporelle : « *seulement toi qui es un si grand spécialiste de la vente mon chéri si seulement tu apprenais à te mettre toi-même en valeur , il faut te faire mousser de temps en temps* » (*La Demande d'Emploi*, morceau huit, p522)

La remarque de Louise appelle une observation : La CIVA (Communauté Internationale de Vacances Animation), (*La Demande d'Emploi*, morceau sept, p.520) est une entreprise d'exploitation touristique.

Elle vend donc des images parce qu'elle sera là rencontre de plusieurs cultures, de plusieurs échanges, de plusieurs mondes.

La France depuis l'âge d'or du grand siècle ou Versailles était le centre de l'Europe Française" apparaît

¹⁸⁷ Le collectif Histoire de 1945 à nos jours, Idem .p.365

comme un foyer culturel majeur. Son extraordinaire patrimoine artistique attire chaque année plus de 30 millions de touristes. Paris reste la capitale mondiale de la culture. L'entreprise touristique CIVA vend donc l'image de la France dans le microcosme de Courbevoie¹⁸⁸ où certainement Wallace semble situer cette société de vacances. Il faut, pour la réussite de ce commerce de vacances, que les travailleurs eux-mêmes soient des marchandises et qu'ils soignent leurs tenues vestimentaires. Comment Fage, qui prétend chercher du travail dans une entreprise touristique et se soumet pour cette même raison aux questions de Wallace, peut-il aller à cette interview sans se mousser ?

On ne nous convaincra pas que Fage n'a pas l'habitude des apparats. Il a quand même été directeur des ventes dans une entreprise. Et puis Louise a raison : il ne s'agit pas de s'endimancher pour être soigné. L'esprit de la CIVA à notre sens, doit cultiver les échanges la propreté corporelle pour que le contact humain soit effectivement porteur. La rentabilité de la CIVA passe par l'affluence des touristes qui viendront vendre une image, la leur, pour en acheter une autre. La survie de la CIVA est à ce prix ; c'est une entreprise extravertie.

Que donne dans l'ensemble cet exemple ?

¹⁸⁸ Courbevoie est située dans la banlieue Parisienne près de la Défense

Fage, dans ses rapports dialogiques avec Wallace Louise et Nathalie, subit une pression conjuguée. Wallace découvre que son interlocuteur est indolent et que son élan vers les autres est dicté par son désir profond de rester enfant. Il est incapable de prendre des décisions, tout lui vient de l'extérieur dans une totale passivité.

En définitive, les questions de Wallace amènent à découvrir le personnage Fage incapable de s'assumer mais qui a pu garder une haute opinion des rapports humains traditionnels, des liens de solidarité traditionnelle évacuée pratiquement par l'attachement aux valeurs modernes du capitalisme. Les valeurs de référence de Fage sont donc purement humaines. Ni Wallace ni Louise son épouse, ne peuvent le cerner dans cette démarche d'un autre siècle. Pour Louise Fage est lâche. Sa réplique est d'autant plus violente que les vérités qu'elle véhicule émanent de celle avec qui il a partagé le toit depuis au moins dix-huit ans si nous nous référons à l'âge de Nathalie qui a presque dix-sept ans. Pour elle, son mari est un grand spécialiste, mais en dehors de cette qualité professionnelle", aucune autre qualité ne vient redorer le blason : il est crasseux, il n'est pas présentable et est incapable de réagir face à ce qu'elle considère comme une injustice : la démission maquillée de son mari.

Le poids de cette série de remarques sur Fage est si lourd qu'il laisse découvrir que le mari de Louise s'isole parce qu'il semble être incompris, aussi bien par Wallace que par

sa femme. Qu'en est-il de sa fille ? Nathalie tient un discours emprunt de la plus odieuse désinvolture : « *Papa à une drôle de bouille pendant que vous faite la queue vous devez raconter des histoires de queue* » (*La Demande d'Emploi*, morceau six, p519).

Ce sont des paroles fortes révélatrices du moi de Fage et qui l'obligent à demeurer lâche. Les discours de Wallace, de Louise et Nathalie, tendent à infantiliser Fage s'il ne l'est déjà. Les deux univers de Fage fonctionnent dans le sens de son exclusion. Si Fage ne peut faire valoir ses droits dans sa vie professionnelle, s'il ne peut exiger un salaire conséquent, s'il ne peut assurer sa femme et en imposant à sa progéniture, il ne mérite point de travailler.

Il ne mérite plus non plus d'être père de famille. Les responsabilités professionnelles s'assument autant que s'assument celles de la famille.

Le discours de Wallace lève un coin de voile sur la vie de Fage. Mais ce même discours permet de comprendre que Wallace est le récitant des valeurs que rejette Fage. Ils se posent ainsi comme des contraires idéologiques¹⁸⁹, quoique tous deux s'inscrivent dans le même système capitaliste. Louis Althusser ne définit-il pas l'idéologie « *comme la façon dont les hommes vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence* » ? Wallace est porteur des valeurs dures du

¹⁸⁹ Althusser cité par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor /Editons sociales, 1982 p258

capitalisme : salaire important, dynamisme tous azimuts :
« oui c'est important cette chaîne il faut qu'elles tiennent contre vent et marées la CIVA à partir d'un tronc commun il ne se passe pas un mois ou même de semaine sans que de nouvelles ramifications à l'origine calquées sur le Club méditerranée avec un brassage de gens de tous les pays et de tous les milieux recherche de la paix ». Fage comprend autrement ce bouillonnement qui pour lui est sources de rejet et de piétinement :

« moi aussi je suis outré par l'injustice fiscale le retard sur l'autoroute. » (La Demande d'Emploi, morceau vingt-cinq, p561)

Nous voyons que le dynamisme, l'esprit d'initiative et d'entreprise de Wallace s'opposent au combat de justice pour lequel semble vivre Fage. Ce qui importe à Wallace, c'est la rentabilité ; c'est , au-delà de l'injustice fiscale, le retard sur l'autoroute qui l'interpelle, il veut avoir un peu plus de touristes ; réussir le brassage des cultures afin que fleurisse son activité commerciale et touristique pour rendre le loisir mobilisant.

Louise et Nathalie aussi semblent appartenir à un univers familial et social différent de celui de Fage. Louise est dans un monde où l'on se bat pour défendre ses intérêts et

ses droits. Les valeurs humaines de solidarité viennent après celles liées au droit et aux intérêts individuels.

Nathalie quant à elle veut imaginer. Elle est dans cette société dans laquelle l'imagination doit être fertilisée et entretenue. C'est un monde de liberté où le professeur, le père, la mère sont des personnes humaines qui peuvent avoir des drôles de bouilles, les jetons. Il s'agit d'un monde dans lequel les enfants, du haut de leur minorité, peuvent porter et entretenir une grossesse que son auteur soit noir ou blanc. Tant pis si la société de Wallace ou celle de Fage est raciste !

De façon générale, le personnage de Fage s'isole peu à peu et fonctionne comme un ermite, quand bien même il est entouré de sa fille et de son épouse. Est-ce que ce sont là les signes perturbateurs de son être ou la révélation de sa nature réelle ? La suite de l'analyse nous situera sur cette préoccupation.

Nous sommes dans la phase ultime de l'interview Wallace / Fage, et nous y associons les répliques de Louise et de Nathalie pour la réalisation complète de l'être de Fage, partagé qu'il est entre la quête d'un emploi et ses responsabilités familiales. Wallace qui se présente dans ce texte comme un spécialiste dans les entretiens d'embauche, donne, dès la première ligne de l'exemple quinze, son point de vue sur ce qui engendre les difficultés sociales et propose des remèdes adéquats pour juguler ces crises : « *Wallace*

‘Les gens n’ont rien qui puissent les mobiliser’. (La Demande d’Emploi, morceau vingt-cinq, p 561). “Mobiliser” c’est mettre sur le pied de guerre, les forces militaires d’un pays, adapter ses structures économiques au temps de guerre.

L’idée de la CIVA est de mettre les gens en état d’alerte, les requérir pour accomplir une œuvre collective en créant une véritable dynamique de groupe. Le loisir lié au tourisme est pour Wallace un moyen suffisamment mobilisant pour occuper l’individu en le rendant utile dans l’acceptation d’une tâche commune. Pour un chômeur de 43 ans qui recherche l’esprit d’équipe à l’image de Fage, la thèse de Wallace est le signe visible d’un professionnalisme conséquent. Quand il s’extasie pratiquement : « *très bien mené on sent qu’on a affaire à des professionnels,* » (La Demande d’Emploi, morceau six, p517), Fage donne la caution à Wallace dans son poste de Directeur de recrutement. Cela cache à notre avis une certaine naïveté de la part de Fage qui semble ignorer que Wallace est, d’une certaine façon, son opposé ; et que par conséquent, par sa propre faute, ce dernier peut être un peu plus professionnel et diminuer ses chances d’accéder au poste pour lequel il subit l’interview. Sa remarque laudative est d’autant plus inutile que le nombre de places disponibles est réduit :

« Wallace – Pour ce poste nous avons dû recevoir 150 et 250 candidatures ce dernier tri permet d’identifier une trentaine (30) de sérieux soumis par nos services

à une interview. » (La Demande d'Emploi,
morceau six, p 517)

La trentaine de candidatures représente 1/5 des candidats par rapport aux 150 Candidatures et 1/9 pour les 250. Le rapport est infime sinon inexistant. Que faut-il alors comprendre de la volonté ouverte de Wallace à apporter un substitut à la guerre en rendant le loisir mobilisant ? Est-ce en accentuant le chômage ? Sa réponse est sans équivoque :

« Dans ce cas ci nous en avons sélectionné 6 pour l'interview de fond sur les 6 je vise à éliminer 4 de façon à n'en présenter que 2 au directeur du département » (La Demande d'Emploi,morceau six , p 518)

Le recrutement, d'après la réplique de Wallace, est très sélectif à la CIVA et le candidat au poste-CIVA a plus de chance de demeurer chômeur que de décrocher un emploi. Cette situation de demandeur d'emploi insatisfait, accentue le pouvoir de Wallace en même temps qu'elle justifie l'importance de sa fonction de directeur et de recruteur. Dans le fond, le chômage arrange Wallace. C'est l'une des raisons pour lesquelles il substitue le " nous " collectif et anonyme de la société qu'il représente, au " je " personnel qui amplifie son rôle et lui donne le droit de parler ex-cathedra, en violant souvent les règles établies par la société par rapport au mode de recrutement :

« Je vise à éliminer 4 de façon à n'en point présenter que 2 directeur de personnel mais il arrive que j'en présente 3 ou seulement un ou même aucun ».(La Demande d'Emploi, morceau six, p 518)

En définitive Wallace tire plaisir du chômage dirons-nous. Mais à y voire de très près, Wallace a intérêt que le maximum de candidats soit éliminé par devoir professionnel.

Sa profession tient à ce qu'il ait de plus en plus de demandeurs pour justifier son statut de recruteur. Au surplus, Wallace et Fage entretiennent un type de relation dialectique. L'existence de l'un exclut celle de l'autre ; car tant qu'il y aura des chômeurs, il y aura des recruteurs :

« Il arrive que j'en présente 3 (...) aucun alors il n'y a plus qu'a recommencer ».(La Demande d'Emploi, morceau six, p 518)

Voilà que c'est clair à présent : Le candidat sérieux est d'autant plus difficile à trouver que le mot sérieux tient à la division manichéenne du monde qui stratifie la société humaine en deux grands groupes : les bons et les mauvais, comme s'il pouvait exister des bons exclusifs et des mauvais intrinsèques. La preuve que le terme sérieux tient au subjectif du recruteur, est faite par Wallace lui-même quand il reconnaît devant Fage , éberlué, la perméabilité de ce mot.

« Wallace – je vous considère comme étant en puissance le prochain Pdg de la société. (La Demande d'Emploi, morceau six, p 518-519)

Fage – moi ?

Wallace – je considère ainsi chaque candidat. » (La Demande d'Emploi, morceau six , p 519)

Tous les candidats sont sérieux et finalement personne n'est apte au recrutement. Mais Wallace est prudent. Il ne veut pas se responsabiliser et prend soin, dans la suite de ses répliques, de se cacher derrière le métier de questionneur, lorsque Fage qui ne comprend plus le sens réel de l'interview devenu aléatoire et incertain, rendant du coup ces propres espoirs incertains, veut en savoir un peu plus

« Fage : vous voulez dire.

Wallace - je ne veux rien dire Monsieur Fage je pose des questions. » (La Demande d'Emploi, morceau neuf, p 525)

Il était temps que Wallace se ravise. Son rôle en effet n'est pas d'expliquer ce qu'il fera des entrevues avec les candidats, son rôle n'est pas de dévoiler le secret professionnel qui s'attache à son rôle dans l'organisation de l'interview d'embauche, son rôle est celui de poser des questions, de les préciser si elles semblent floues ou de demander des éclaircissements si les réponses des

candidats sont équivoques. Alors Wallace peut continuer à poser des questions ; cette fois en prenant des précautions supplémentaires.

« Wallace – votre vie privé elle ne nous intéresse pas autrement que l'incident qu'elle peut avoir sur votre vie professionnelle ». (La Demande d'Emploi, morceau vingt-deux, p555)

C'est une bonne transition pour rassurer Fage en lui donnant ainsi la certitude qu'il ne veut point donner le sentiment qu'il saute du coq à l'âne. Après cette précision, Wallace peut intervenir pour tenter de cerner toute la vie de Fage. Mais nous pouvons d'ores et déjà interpréter la précision de Wallace comme une prudence.

Si tel est le cas, aurait-il senti l'agression contenue dans la réplique de Fage lui enjoignant de préciser sa pensée dans un contexte de questions- réponses où les questions sont posées par Wallace et les réponses données par Fage ? Cette observation de Fage est plutôt surprenante inquiétante et soulève d'autres interrogations.

Fage aurait-il réalisé que l'interview, par ce que vient de faire Wallace quant à l'issue de l'entrevue, est biaisée et donc sans lendemain ? N'est ce pas désespérant pour un chômeur subissant un entretien d'embauche de s'entendre dire que l'entretien qui le retient est sans espoir ? Fage a sans doute perçu que cette entrevue ne peut être que traumatisante.

La précision de Wallace qui s'apprête à faire une incursion dans la vie privée de Fage est cependant nécessaire à la survie même de l'interview. il peut donc continuer :

« Wallace. – vous arrive t-il de vous dégoûter de votre personne ? Quand vous avez été lâche avec un de vos collaborateurs ? Lâche avec votre femme ? Lâche avec votre fille ? Quand vous savez que vous avez trahi une certaine idée de vous-même ? Sa nous arrive à tous n'est pas, souhaitez vous que s'ouvre la fenêtre ?

(La Demande d'Emploi, morceau 27, p.564)

Fage. – Toutes mes grandes décisions je les ais present en fonction d'un certains idéal celle de quitter Bergognan celle d'épouser Louise.) »

(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p 542).

L'intrusion est nette. Elle prend la malicieuse allure de vouloir faire cracher à Fage le trop plein dans son univers familial, professionnel et privé. La fréquence du mot lâche (3fois) traduit l'importance de celui qui l'emploie. Wallace se situe donc dans une logique d'exclusion qualitative et quantitative : il est appelé à réduire le nombre de candidats, le meilleur moyen d'arriver à tamiser consiste pour lui à chercher les défauts des candidats. Il est d'autant plus fondé

à y arriver qu'il reconnaît lui-même qu'il arrive à tous les hommes de trahir un idéal.

Pour le lecteur, le discours de Wallace se lit comme une volonté de perdre délibérément le temps de Fage en le faisant espérer. Cette voie d'analyse est d'autant plus ouverte que la durée de l'entretien n'est indiquée nulle part dans le texte. Il en va de même pour l'espace même-ci l'indication de Wallace « *souhaiterez-vous que j'ouvre la fenêtre ?* » nous donne la preuve de leur présence dans un lieu clôt, certainement dans le bureau de Wallace, le lieu non plus n'est pas présenté. Ces imprécisions temporaires et spatiales accentuent le mystère qui entoure le discours de Wallace qui peut revêtir le manteau de l'inquisiteur. Cependant en voulant exaucer les vœux ponctuels de Fage, Wallace est porté par un élan de sympathie dans le but sans doute d'atténuer le conflit qui se dessine et qui peut éclater d'une parole à une autre. Mais, comme s'il voulait marquer une attente, le scripteur fait entendre les échanges entre Fage et Louise son épouse, échanges qui nous font lire la rupture entre Fage et Louise.

« Louise- je voudrais mettre la table qu'est ce que tu fais

Fage- le catalogue de ma collection (hurlant)

Je te dis que je ne veux pas de ton gâteau d'anniversaire

Louise – mon chérie il est acheté on va le manger

Fage- oui (il jette au sol l'assiette avec le gâteau) » (La Demande d'Emploi, morceau douze, p 531)

Nous remarquons toute la sollicitude de Louise à l'égard de son époux. Le segment phrastique « je voudrais » trahit ici la courtoisie de Louise solidaire et affectueuse pour la suivie du couple Fage. Mais c'est certainement, aussi inattendu que cela puisse paraître, la goutte d'eau qui fait déborder le vase, car au lieu de répondre gentiment à cette douce tendresse de son épouse, c'est d'abord le gâteau d'anniversaire qu'il refuse, et c'est ensuite l'assiette avec le gâteau qu'il jette au sol. La fracture semble désormais s'installer entre Louise et Fage. Cette rupture semble d'autant plus nette que le "pardon mon chéri j'aurai dû réfléchir" de Louise ne suffira pas à colmater la brèche. C'est à juste titre d'ailleurs que la réplique de Nathalie est révélatrice de l'état de dépression morale de son père : « *papa devient infernal* ». (La Demande d'Emploi, morceau onze, p 528)

Que dire alors de l'intervention de Fage qui fait voir sa violente et agressive réaction envers sa femme si ce n'est qu'elle est superposable à celle qu'il n'a pas eu quand M. Bergognan l'obligea à démissionner ? La colère, mieux la rage de Fage serait alors une fureur différée. Cette fureur est d'autant plus incontrôlée qu'elle n'a pas pu s'abattre sur le principal instigateur de son chômage, c'est-à-dire

Bergognan auquel l'on pourrait ajouter les américains qui ont préféré Mister John à Fage. Cette colère différée est un poison¹⁹⁰ pour Fage dont le propos exprime un profond désarroi. En effet lorsque Fage aborde l'épisode de sa fille, c'est avec l'amertume d'un père affligé qu'il s'émeut :

«Fage.- Regardez *ma fille Nathalie elle réclame la révolution elle a 16 épuisée déjà de faire ce qu'elle veut elle est charriée par ce qui survient elle est sujette à des petits vouloir ça vous lamine une vie familiale il n'y a pas de communauté possible on ne peut pas vivre ma femme est plus qu'éxténuée du coup elle m'éxténue on s'éxténue les uns les autres.* »(La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p542) A y voir de très près, l'épisode du gâteau renversé pourrait être considéré comme l'élément excessif. Mais dans la chaîne des problèmes qui assaillent Fage, nous nous demandons ce qu'a bien pu faire Louise pour mériter un tel courroux ? Fage a accumulé des frustrations provoquées par toute une dynamique intérieure et extérieure, complexe et obscure. Précisons que Louise a imputé à Fage la responsabilité du chômage consécutif de la perte de son premier emploi. Elle le trouve assez peut entreprenant pour un chômeur, et trop débonnaire pour jouer pleinement son rôle de père et d'éducateur capable de prendre en main la vie sentimentale et affective de leur unique fille¹⁹¹. Nathalie est

¹⁹⁰ Dr Théodore I – Rubin, La psychologie de la colère, colère refoulées, Paris, Névroses, édition Robert Laffont, 1970, collection Maradout, p.89

¹⁹¹ Le couple Fage avait 2 enfants : une jeune fille (Nathalie) et un fils (décédé).

une jeune fille. Une lycéenne qui adhère aux idées de son époque. Pour exprimer ses opinions, elle jette dans la maison familiale un tract que Fage nous lit avec autant d'attention que de mépris :

« Fage.-pour faire éclater cette société un seul moyen contre la merde fétide qui nous gouverne contre le fascisme qui nous étouffe la vraie vie contre les cadences démentes dans les usines du capital contre le moiteur l'obscénité de la consommation contre l'infect lavage de cerveaux dans les écoles du régime contre le pullulement des policiers qui nous oppressent contre tout ce qui fait obstacle à l'amour dans la spontanéité totale contre cette société qui essaie de récupérer les jeunes en les embrassant avec toute l'affection d'un couple un seul moyen camarades adhérez au comité d'action directe des jeunes lycéens Parisiens » (La Demande d'Emploi, morceau vingt-deux , p 555).

Rappelons que Fage menait une vie tranquille même si son père médecin militaire a accepté difficilement qu'il travaille chez Bergognan. Après de longues années de pratiques professionnelles qui l'ont vu gravir les échelons jusqu'au niveau du Directeur des ventes, il est chômeur. Sa fille Nathalie est en première. Elle est ouvertement gauchisante et aime l'amour dans la spontanéité totale. Cela lui a valu des relations sexuelles avec le noir Mulawa – Mulawa. Aux préjugés raciaux développés par Fage et Wallace, Nathalie oppose la vie de l'être qu'elle porte et

qu'elle veut voir grandir. Son intention s'affiche donc clairement dans ce tract. Elle veut d'une société de liberté humaine et de discipline dans la production et dans la consommation des biens et des produits de consommation.

Ces idées écorchent Fage. Nous voyons donc que Louise et Nathalie ne peuvent assurer à Fage le confort moral dont il a besoin pour chercher un emploi. Il veut désormais s'occuper tout seul dans un ailleurs qu'il décrète plus rassurant :

« Fage. – j'ai une collection de pipes de tous les pays

Wallace. – qu'est ce qui vous a incité à l'entreprendre.

(La Demande d'Emploi, morceau douze, p 531)

Fage. – le goût d'être ailleurs chaque pipe évoque un lieu quand on mène ce genre de vie le ski c'est la rupture avec tout ce qui est confus mesquin c'est échapper à la pesanteur on s'envole cet inconnu qui pénètre ce sont tous les muscles qu'on gouverne il y a comme une harmonie entre l'immensité qui nous entoure et l'intérieur du corps ».(La Demande d'Emploi, morceau quinze , p 538)

Le père de Fage collectionnait des pipes .Le fait de collectionner des pipes ramène Fage à l'image de son père dont il assure la relève dans le collectionnisme¹⁹² des pipes.

¹⁹² Le collectionnement est rare. Nous employons collectionnisme parce qu'il montre que Fage est un collectionneur et traduit la tendance pathologique à accumuler des objets de toute sorte en l'absence d'un but utilitaire.

C'est dans un but d'évasion que Fage collectionne autant il adore skier pour échapper aux pesanteurs sociales. Il lie les deux activités et skier et collectionner deviennent des alibis pour se détourner des réalités sociales enlisantes. Fage veut échapper à la fange sociale, à l'hypocrisie qui semble caractériser le vécu quotidien.

Nous avons montré l'ambiguïté de Wallace. Cette interview d'embauche est pour l'intervieweur un exercice dans lequel le directeur de la CIVA cherche à s'affirmer en tant que recruteur, c'est-à-dire comme vendeur de rêve ou comme offreur d'emploi dans un élan professionnel dont l'enjeu se situe dans cet exercice même.

Mais si Wallace est contradictoire, Fage est aussi ambigu que lui dans la mesure où la révélation prônée par Nathalie ou son groupe dans le tract lu par Fage, est le rejet de la mesquinerie. Il devrait donc y adhérer au lieu de rejeter cet ordre. Où alors simplement la diatribe de Fage n'est qu'une astuce pour faire voir à Wallace qu'il maîtrise les sous-entendus de son discours qui tend à laisser pérenniser son statut. Nous ne croyons pas qu'il s'agisse là d'un simple critique. Nous avons vu dans les pages précédentes que Fage est un humaniste qui voulait une société plus égalitaire où l'homme occuperait une place et une importance capitales, reléguant l'argent à un rang moins honorable.

Mais si nous revenons à l'élan de Fage vers d'ailleurs, ce goût de l'ailleurs pourrait se traduire par le fait que le

chômage est laminant, désocialisant. Il quitte momentanément, épisodiquement la société mesquine des hommes pour retrouver l'air pur des élévations, loin des miasmes morbides baudelairiennes étouffantes qui remplissent la vie de Paris, lieu d'expression de son chômage.

Mais il faut bien revenir sur terre pour réaliser que, aussi bien « *dans son travail que dans sa famille, on a besoin de suivre comme on a besoin d'être suivi* » (*La Demande d'Emploi*, morceau vingt-deux, p 555). C'est cet attachement qui permet à l'individu d'assurer son propre équilibre : social et mental. Que représente alors le travail pour un chômeur ?

Un idéal, un besoin à satisfaire pour retrouver son équilibre. Que représente la famille pour un désœuvré ? Le pilier sur lequel il doit s'appuyer pour supporter le vide de l'emploi et retrouver en éventuel travail.

Dans le cas de Fage au chômage, il ne reste que la famille. Celle-ci devait nourrir de mille et un effort, de mille tendresses, ses relations avec Fage. La compréhension entre le chômeur et sa famille devait être des plus totales.

Cela l'est- il pour Fage ? Nous ne le pensons pas. La discorde est consommée entre Nathalie et son père. Louise et Fage ne s'entendaient plus tellement et la crise semble désormais insoluble dans le couple.

II-3-9. LA PAROLE COMME EXERCICE PROFESSIONNEL

Wallace sert pour le moment de courroie entre le travail et la famille. Wallace le sait-il ? Rien n'est moins sûr. Dans tous les cas le directeur de recrutement continue de poser des questions aux quelles Fage tente de répondre.

« Wallace. – entre ces deux choses à laquelle vous identifiez –vous vous plus Volontiers un bras une jambe

Fage. – une jambe

Wallace. – une tête un cœur

Fage. – un cœur

Wallace. – une foule un désert

Fage. – une foule

Wallace. – la lune le soleil

Fage. – le soleil

Wallace. – le sperme la morve

Fage. – le sperme. (La Demande d'Emploi, morceau. Dix-sept, p543)

Si ce n'est rien moins qu'un simple souci de norme poétique qui incite le scripteur à adopter ce style

stichomythique (stichomythie)¹⁹³, les questions ne paraissent toutes aussi banales que les réponses. De toute évidence Fage répond aux questions posées par Wallace. Il a le pouvoir de poser les questions et Fage a intérêt à y répondre. Son souci de trouver un second emploi lui impose d'y répondre de la manière la plus adéquate s'il veut mettre fin à son chômage qui dure déjà six mois. Analysons ces réponses de Fage résumées en 5 mots : *Une jambe, un cœur, une foule, un soleil, le sperme*. Fage rejette, en choisissant ces cinq réalités, un bras, une tête, un désert, la lune, la morve. Le bras à notre sens, est tout aussi actif que la jambe. La différence entre ces deux membres se traduit par le fait que l'un est considéré comme membre inférieur par la place qu'il occupe sur le corps humain et l'autre comme membre supérieur. Mes membres traduisent le mouvement. Et comme Fage mène une vie trépidante, peut être choisit il la jambe pour se déplacer. Mais il a aussi le besoin de sa jambe pour se mouvoir que de son bras pur s'activer si tel est que la demande d'emploi suppose une période provisoire d'attente, une période d'inactivité temporelle. Nous ne saurons donner une interprétation cohérente qui s'attache à la différence entre le bras et une jambe. Par la même occasion, le choix du cœur, de la foule, du soleil et du sperme dégage une passerelle significative. Le cœur est supposé être le siège du sentiment, de la générosité ; on dit

¹⁹³ Une stichomythie est, en rhétorique, un dialogue tragique où les interlocuteurs se répondent vers pour vers. elle vient souvent rompre l'ampleur d'une tirade pour

même que les français ont la main sur le cœur pour traduire leur sens du partage. Choissant donc le cœur au lieu de la tête, Fage réaffirme son humanité et refuse de réfléchir, la tête étant le siège de la pensée, de la rationalité et le cœur celui de l'émotivité.

Le cœur, d'après le sens le plus couramment admis et dans ses diverses connotations, est la disposition à être ému, à compatir ; c'est le siège de la joie mais aussi celui de la tristesse. Fage veut peut ainsi dire qu'il ne voit pas les choses intellectuellement, de haut ou en surplomb, mais émotionnellement. C'est dire qu'il attend beaucoup de l'interview dont l'issue le situera certainement sur son avenir social et professionnel.

La foule est opposée farouchement au désert. Elle suppose l'abondance, le tumulte, l'exubérance. La foule est accueil, si ce n'est que le bras traduit l'accueil la main tendue vers l'autre. Le choix de s'identifier au bras donc à la main, par un rapport d'inclusion, rapproche Fage de la générosité. Le désert est stérilité, mort ou inexistence de la vie pendant que la foule permet à l'homme de communiquer et de se mesurer à l'existence ou à la présence d'autres hommes. La foule c'est l'équipe créée par Fage et qu'il voulait protéger chez Bergognan. La foule est surtout le rejet de la solitude, du désert des sentiments. Le cœur qu'il a choisi de camper ne saurait s'accommoder d'un désert inhumain. La prise en

compte, dans ces choix, du mot soleil par rapport à la lune, nous semble contradictoire. Comment comprendre que Fage rejette les rayons dorés et adoucissants de la lune pour l'ardeur brûlante du soleil et si ce n'est grâce au goût exotique des français qui rêvent des tropiques et des soleils monotones dont Baudelaire parlait dans "*parfum exotique*"¹⁹⁴. Le soleil serait, la vie, l'espoir de voir des horizons brillants. Le choix du soleil se justifierait donc par son ardent désir de mettre fin à son inactivité pour accéder à une position plus enviable socialement, à condition qu'il soit cultivé dans ce nouvel espace, l'esprit de convivialité entretenu par la chaleur humaine.

Le désert, est le signe de l'épreuve pour tester la maturité. Dans la religion catholique la traversée du désert est synonyme des épreuves multiples que Dieu impose au chrétien dans le but de tester sa maturité dans la foi. Jésus passa quarante jours dans le désert exposé aux tentations du diable. Il résista et fût sauvé. Le peuple d'Israël, avant de gagner la Terre promise passa quarante années à traverser le désert. Au total la traversée du désert est placée sous le signe d'un lendemain meilleur. Fage rejetant le désert, tourne le dos à l'épreuve. Son espoir d'un lendemain se veut immédiat. Quant à la morve et au sperme, ce sont des substances. Mais l'essentiel les oppose. La morve doit être rejetée parce qu'elle est constituée d'une substance

¹⁹⁴ Baudelaire in Les fleurs du mal, paris ,Press pocket, 1989, pp48-49

pathologique nuisible et encombrante. C'est une substance morte. Le sperme est une substance naturelle et vivante de reproduction humaine. Il y a donc une nette démarcation entre le sperme élément fécondant, permettant d'assurer la survie de l'humanité et la morve, considérée comme une substance résiduelle. Que dire donc des choix de Fage sinon qu'il aime la vie. Il veut vivre dans un monde en harmonie mais dans l'instant. Il veut échapper à la mesquinerie. Son tempérament le prédispose à vivre au présent et à mordre dans la vie.

C'est un peu pour cela qu'il a tout de suite cherché à entrer chez Bergognan comme représentant de vente, malgré les protestations de son père qui voulait qu'il prenne le périlleux chemin des études, afin de décrocher des parchemins. C'est également la gestion du quotidien qui le décida à braver tous les obstacles qui voulaient l'empêcher d'épouser Louise. Fage est attiré par l'ailleurs et un brûlant désir de l'immédiateté. C'est la raison pour laquelle le questionnement de Wallace risque de le lasser s'il ne change pas de registre et si les possibilités d'embauche ne sont pas clairement dégagées.

Ayant ainsi répondu aux questions lui demandant de s'identifier aux réalités ci-dessous évoquées, Fage manifestera ouvertement à Wallace son incrédulité :

«Fage. – tout ça est noté dans le dossier ?

Wallace. – j'entre vos choix sur cette grille cela aboutit à un profil qui permet certains recoupements. L'interview au

départ est comme un champ de neige vierge j'y fais la trace une toile blanche le peintre devant son chevalet avec son pinceau il commence à ôter le blanc en arriver au sentiment global une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent interviewer se rapproche de l'acte créateur en se mettant soi-même entre parenthèse en entrant dans la peau de l'autre faire soudre le vrai les couches profondes. Je n'embauche jamais un candidat qui ne ment pas ce serait un signe d'anormalité un absence de défense le candidat construit donc il ment il doit s'il fait bien son travail dire ce qui doit servir ce qui pourrait croit-il nuire. »
(La Demande d'Emploi, morceau treize, p533)

Fage. – comment ? Vous cherchez comment je me suis trahi ?

Wallace. – je vous amène à vous trahir le plus souvent et le plus gravement possible tout le sens de mon interview est là je ne m'intéresse pas aux faits que vous me racontez ni aux affirmations que vous faites.

Fage. – ni aux idées que j'exprime ?

Wallace. – non plus mais poursuivons

Fage.- je refuse de continuer (La Demande d'Emploi, morceau dix-sept, p545)

Wallace.- rasseyez- vous (La Demande d'Emploi, morceau quinze, p539)

Fage. – ravalez vos paroles

Wallace.- allons tais-toi

Fage.- toi-même boucle là (La Demande d'Emploi,
morceau quinze, p539)

Louise.- tu es fâché ? Tu n'es pas content que je
travaille ?

Quand doivent-ils prendre leur décision sur ta
candidature ?

Tâte un peu le terrain Nathalie avec moi il ne parle plus.

Wallace.- votre mari est un homme à la fois dynamique
organisé pas du tout je suis content de vous rencontrer.

Louise. – je ne suis pas venu pour demander

Wallace.- monsieur garçon avec qui il déjeunera mardi

Louise.- c'est donc mardi prochain

Wallace.- treize heures.

Vous êtes là pour assurer la stabilité.

Louise.- c'est difficile alors j'ai pris un travail dans une
affaire d'enquête de marché ça m'a transformée il trouve que
j'ai un esprit rapide méthodique le premier du mois prochain
ils me font passer inspecteur.

Wallace.- ce qui est séduisant chez lui c'est qu'on sent un engagement total.

Louise.- (ma fille) est arrêtée et lui quand il a quitté votre bureau hier quelle heure était il ? Je ne l'ai pas revu depuis » (La Demande d'Emploi, morceau trente, p570).

Une des choses les plus importantes de ce dialogue pluriel est le changement des pronoms personnels dans le rapport entre Wallace et Fage. Nous sommes tenu, arrivé à cette étape de notre analyse, de faire une mise au point théorique. Nous faisons en effet, remarquer que la démarche critique de Cros s'intéresse au mot dans sa polyvalence sémantique et que, pour cette raison, il rejette comme non pertinents les pronoms personnels. Ces limites de notre méthode d'analyse peuvent être comblées par Benveniste Emile qui permet de résoudre le problème de l'instance du sujet à son propre langage par le moyen du nom propre, des pronoms, des démonstratifs etc.¹⁹⁵ Ricoeur se fonde ici sur l'analyse de Benveniste pour qui les formes appelées traditionnellement pronoms personnels et démonstratifs nous apparaissent maintenant comme une classe d'individus linguistiques dans l'énonciation au cours de laquelle, dès qu'il se déclare comme tel, le locuteur implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Benveniste Emile, en partant de ce principe nouveau,

¹⁹⁵ Adresse de Ricoeur à Benveniste in Problèmes de linguistique générale 2., Paris, Gallimard, 1974, p235

précise que dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde et traduit le besoin, chez le locuteur, de référer par le discours¹⁹⁶. Cette référence à Benveniste nous donne l'occasion de révéler qu'aucune méthode n'est suffisamment apte, à elle seule, pour épuiser l'analyse rigoureuse d'un texte littéraire. En nous appuyant donc sur la sociocritique, nous savons que l'étude d'un texte littéraire est toujours ouverte et intégrative d'éléments méthodologiques capables de l'expliquer. Milagros dit très explicitement :

« L'analyse d'un objet littéraire n'est jamais close, elle doit être considérée comme une étape dont une des conditions d'existence est d'être nécessairement remise en cause »¹⁹⁷.

Comment faut-il alors, pour continuer la réflexion sur la demande d'emploi, comprendre l'emploi brutal du pronom tu dans l'interview que Wallace soumet à Fage ?

Avant de parvenir à ce changement d'embrayeurs, regardons le cheminement qui nous a conduit à cette étape. Wallace, dans la tâche qui l'occupe, cherche à saisir le profil de Fage. Pour voir si ce profil correspond à l'emploi qu'il

¹⁹⁶ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, tome 2, Gallimard, 1974, p82

¹⁹⁷ Milagros Ezquerro, "Théorie et Fiction", Le nouveau Roman Hispano-américain, une publication du centre d'étude et de recherche sociocritique de Montpellier, 1983, p25

cherche, mais aussi pour mesurer son habilité à exercer le métier de Directeur de vente dans l'entreprise CIVA : « *j'entre vos choix dans la grille cela aboutit à un profil qui permet de faire certains recoupements.* », se défend Wallace pour justifier son rôle dans le dispositif langagier qui le construit. C'est à ce niveau précis que Wallace tient à donner toute la signification qu'il accorde à l'interview. Pour lui, l'entretien n'est pas une simple occupation. Il le pose comme une activité de création artistique et s'assimile volontiers à un peintre devant un chevalet avec son pinceau. Il, commence donc comme un peintre à ôter le blanc pour en arriver à un sentiment global : une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent. Le chevalet est soumis à une forte connotation. C'est l'exemple même du signifié polysémique. Le chevalet¹⁹⁸ est d'abord le support en bois destiné à recevoir le tableau qu'un peintre exécute : c'est aussi un support dans les autres domaines d'activité où il est soit un appareil formé de pièces de bois assemblées servant à supporter l'ouvrage sur lequel on travaille, soit une petite pièce de bois dur sur lequel reposent les cordes d'un instrument de musique pour communiquer ses vibrations à la table d'harmonie. En histoire, le chevalet est un instrument de torture.

Prenons d'abord le sens que prend ce mot en peinture. C'est un support, c'est-à-dire un appui, un instrument dont on

¹⁹⁸ Nous tenons cette définition du Dictionnaire Lexis, p328, édition de 1979

se sert pour réaliser un objet d'art. Mais ce qui intéresse le peintre, c'est certes le chevalet parce qu'il en faut un, solide et assez résistant, pour supporter les coups qu'il donne à sa toile, mais c'est surtout la toile sur laquelle il fait la trace. L'interview permet ainsi à l'intervieweur de réaliser un objet d'art, une image cohérente de l'espace ou de l'objet représenté.

Par l'interview, Wallace veut se réaliser, voir la mesure de ses possibilités ou des ses capacités imaginatives et artistiques. C'est un travail de dévoilement de sa personne, de ses fantasmes, de ses rêves.

Cette image de peinture pose Wallace comme le peintre, l'artiste et Fage, le chevalet ou la toile. Au lieu que l'interview le dévoile, c'est Wallace qui se joue de lui et joue sur lui pour révéler ses fantasmes d'artiste. Mais il y a quand même entre le peintre et son tableau une connivence qui permet au tableau de se réaliser.

Alors qu'ici, le rapport entre Wallace et Fage est fondé sur le mensonge. Dans ce travail s'appuyant sur les réflexes de protection qui poussent le demandeur à ne présenter que ce qui l'arrange, la sincérité de Fage peut être traduit à Wallace comme une tricherie.

Finalement la profondeur de l'être de Fage recherché par Wallace risque d'être le vernis. Donc en se faisant plaisir artistiquement ou professionnellement, wallace qui veut que l'interview se rapproche de l'acte créateur, s'est permis

d'entrer dans la peau de l'autre pour faire soudre le vrai, les couches profondes. Mais tout fonctionnement l'humanisme de Fage et sa sincérité sont des pièges. Mais Wallace sait qu'il a une maîtrise parfaite de son métier de recruteur. Il sait plus que quiconque que l'instinct de conservation est un réflexe très développé chez les chômeurs qui tamisent les réponses en sélectionnant celles qui semblent les arranger dans le sens qu'ils donnent aux questions posées. Ce sont pour ainsi dire des réponses calculées, ponctuellement réglées pour obtenir un emploi. Wallace dit alors à Fage qui est lourdement surpris :

« -wallace. -je n'embauche jamais un candidat qui ne ment pas ce serait un signe d'anormalité, une absence de défense la candidat construit donc il ment il doit s'il fait bien son travail dire ce qui doit le servir taire ce qui pourrait croit-il nuire ». (La Demande d'Emploi, morceau treize, p533)

Pour Wallace, mentir est l'acte défensif de tout interviewé. Le mensonge fait donc partie de ce que Pierre Daco appelle « *des réflexes conditionnés aux circonstances sociales, géographiques, morales.* »¹⁹⁹

Pour Wallace donc, un chômeur normal, comme l'homme normal de Daco, s'adapte à l'épreuve de l'interview d'embauche en taisant volontiers ce qui est nuisible,

¹⁹⁹ Pierre Daco, Les prodigieuses victoires de la psychologie modernes, Belgique, édition Marabout, 1963, p122

préférant révéler ce qui peut servir dans l'obtention d'un emploi. L'interviewé, en conséquence, fait tout à moitié et c'est de cette façon qu'apparaît l'hésitation sous la forme du doute. Or la rumination mentale est exclue par son fonctionnement, du code moral de l'interview d'embauche. Tous les candidats qui ne mentiraient pas, seraient vus alors comme des individus anormaux. Ayant ainsi révélé à Fage l'une des articulations de l'entretien, ce dernier se rebiffe. « *Fage ; je refuse de continuer, (La Demande d'Emploi (morceau dix-sept, p545)*

Quel sens donner à ce refus ? Le refus de Fage de continuer peut vouloir dire, dans la logique des échanges, qu'il ne s'accommode point au regard que Wallace jette sur les chômeurs demandeurs d'emploi. Il n'entend point tricher et situe son discours du début jusqu'au présent stade, dans l'expression de la vérité. Fage n'a rien à cacher. Il traduit ainsi à Wallace qu'il est (lui Fage) un être total qui ne donne pas dans la demi-mesure. Mais ce refus peut aussi vouloir dire qu'il renonce au travail pour lequel il postule. S'il a compris (peut-être) que l'interview est un jeu qui a ces règles et qu'il est arrivé à cette étape de l'entrevue, c'est qu'il ne savait certainement pas les règles organisant l'entrevue d'embauche en dehors de l'utilisation naturelle du « vous ». Dans ce cas, refuser de continuer à se faire questionner, est le résultat d'une méprise : Fage s'est trompé d'interlocuteur

et par ricochet d'interview. Cette méprise, il pourrait l'imputer à Wallace. Alors il fera le reproche – intérieurement – à Wallace de ne lui avoir pas donné les règles du jeu avant de commencer. Si Fage connaissait, en ayant travaillé chez Bergognan où il a embauché des jeunes à la place des vieux qui traînaient dans la boîte, le mode d'organisation et le principe directeur de l'entrevue d'embauche, son refus serait interprété comme une volonté de suicide, un désir d'auto flagellation. Au delà de cette volonté d'auto destruction, une autre réalité non moins importante semble se profiler. Il était à un poste de lourde responsabilité et de commandement chez Bergognan. Le chômage qui, à la fin de cette activité de plein emploi, fait de lui un chômeur obligé de se conformer à la règle de la soumission pour ce « faire » accepter, en subissant tacitement les questions réglées de Wallace, le destabilise dans son être profond.

Cette situation, il la supporte jusqu'au refus. L'interview, pouvons-nous dire, était de l'ordre de ce que Janet appelle :

« Les actions épuisantes c'est-à-dire les activités pouvant entraîner une baisse de tension dont les principes sont la fatigue émotive- prolongé (surtout, le surmenage mental, et toutes les émotions dépressives ».

Wallace , par la révélation de l'idée profonde du sens qu'il accorde à l'interview , a fait prendre conscience à Fage

que l'effort qu'il déploie pour se soumettre au feu roulants des questions de Wallace dans le secret espoir d'avoir un emploi, que ces efforts- sont inutile. Fage est épuisé et il se lève pour sortir de ce bureau angoissant :

« Wallace – rasseyez- vous

Fage- ravalez vos paroles

Wallace – allons tais- toi

Fage – toi-même boucle là (La Demande d'Emploi, morceau quinze, p539)

Dans la grammaire traditionnelle les pronoms personnels ont pour fonction de régler la distance entre le locuteur et son énoncé. « *Tu* » ayant été substitué au « *vous* » qui gérait tout le texte, il y a donc une nette volonté, de part et d'autre, de reconsidération de la distance. « *Vous* » s'emploie, couramment, quand on s'adresse, par politesse à une seule personne. La première distance détruite est celle de la politesse.

Wallace tutoyé n'est plus Wallace vouvoyé ; cela est également valable pour Fage. C'est wallace qui, le premier, brise dans un élan de colère sans doute, ou par instinct ou par complexe de supériorité, la distance en employant le pronom personnel « *tu* » : « *allons tais- toi* ».

Nous remarquons que ce « *tu* » est doublé d'une volonté de banalisation. « *Allons* » peut exprimer l'ordre selon

l'intonation ou l'invitation amicale ; « *allons tais- toi* » devient ainsi une tape amicale sur l'épaule de l'ami Fage. Mais cela aussi peut traduire l'infantilisation de Fage et donc, un élan de condescendance de la part Wallace.

Fage ne supporte plus l'attitude équivoque de wallace qui passe de l'impératif : "*rasseyez- vous*", aux paroles doucereuses : "*allons tais toi*". Réexaminons les paroles de l'un et l'autre :

1 – les paroles de Wallace a) "*Rasseyez- vous*"

b)- "*Allons tais- toi*"

Nous constatons que dans la première phrase, domine l'impératif (l'ordre, le rappel à l'ordre). L'élan de courtoisie est néanmoins maintenu et les relations sont toujours commandées par le vouvoiement sanctionné par l'emploi du pronom "vous".

Dans la seconde production phrastique, nous notons la prédominance d'éléments textuels en rapport étroit avec l'invitation. La distance est ainsi éliminée par l'expression de la camaraderie, de la familiarité avec l'emploi de "tu" en lieu et place du "vous".

2 – Les paroles de Fage : a) – "*Ravalez vos paroles*"

b)- "*toi-même boucle là*"

L'impératif, l'ordre et le rappel à l'ordre dominaient la première phrase (phrase n°1) mais toujours avec la présence

du" vous" qui confirme le respect et la distance nécessaire à tout échange professionnel. Dans la phrase n°2, la présence de l'impératif semble marquer le refus par Fage de l'amitié que lui offre Wallace. Il sait peut-être que le piège se referme sur lui et ne veut certainement en aucun cas céder à la familiarité pour bien se concentrer sur son objet.

Au total, Fage refuse l'ascendance de Wallace en gardant la distance avec lui et en répondant exactement comme il lui parle. Peut être renonce-t-il du coup et dans cette logique, à la demande d'emploi qui mobilisait, tout le long de cette interview, toute son énergie vitale de chômeur en quête d'un second emploi.

Nous pensons que la rupture est consommée. Le conflit est ouvert et définitif. Tout espoir de se faire embaucher dans cette boîte CIVA, dernière étape de plusieurs et vaines tentatives d'avoir un emploi, est perdu. La preuve se trouve dans les propos de Louise : « – *je suis venue vous demander elle (ma fille) est arrêtée et lui quand il a quitté votre bureau hier qu'elle heure était il ? Je ne l'ai plus revu depuis* » (La Demande d'Emploi, morceau treize, p570)

Ainsi Fage, après la séance du refus de continuer, va quitter la pièce définitivement.

Nous estimons que si Fage est sorti de la pièce c'est - à- dire du jeu de l'interview, c'est surtout parce qu'il lui a été impossible de se défaire des préjugés de classe qui l'empêchent de se mélanger avec les ouvriers. Et ayant

appartenu à la classe moyenne des cadres, il ne peut décemment supporter de subir les questions de Wallace.

Toutes les frustrations liées à l'interview sont incompatibles avec la difficile gestion des humeurs familiales. Par conséquent Fage qui ne supporte plus sa fille, ne peut non plus accepter aussi bien l'extrême douceur de sa femme, que ses impatiences ou cris. Maintenant qu'il n'est plus potentiellement candidat au post de la CIVA, peut – t'il se faire à l'idée que sa femme travaille pendant qu'il demeure lui-même toujours au chômage ? La réponse à cette interrogation se trouve dans ces deux derniers fragments où Wallace confirme sa position de recruteur : son action est de permettre à l'entreprise pour laquelle il travaille d'obtenir un cadre spécialisé dans la vente.

Il doit donc principalement amener Fage à se révéler et à donner la pleine mesure de lui-même, sans état d'âme. L'action de Fage est, quant à elle, appelée à se déployer dans le sens de la mise en œuvre de tous les moyens discussifs capables de l'aider, à trouver un emploi. En tous cas, Fage devait, à la limite, taire son orgueil et ce qu'il a été, pour prendre la juste mesure des impératifs du présent qui lui commandent d'avoir un travail et de l'exercer. Mais Fage agit à contre courant des règles à observer pour obtenir l'emploi pour lequel il a réalisé l'entretien d'embauche.

C'est une des raisons pour lesquelles le sujet de l'écriture permet à Louise de décrocher un travail, Fage n'y

arrivant pas. C'est elle qui fera désormais face aux exigeantes familiales.

Nous interprétons donc l'embauche de Louise comme une action de dévirilisation de Fage. Si Fage était incapable de gérer son chômage en l'accordant à l'harmonie familiale composée d'une femme au ménage et d'une élève de première, ce n'est pas Louise au travail qu'il va pacifier. Il fait déjà un complexe à la profusion de tendresse manifestée par Louise qu'il acceptera difficilement de la voir travailler. Quant à Nathalie qui s'est fait arrêter lors d'une manifestation scolaire, elle vient de créer ainsi un souci supplémentaire à son père qui ne supporte déjà pas la grossesse qu'elle porte.

Au regard de toutes ces actions négatives sur Fage, lui reste-t-il encore un espoir de survie ?

Le treizième fragment marque l'état final du parcours de Fage, le personnage principal, et inaugure une nouvelle voie pour Louise alors que Nathalie est mue par son naturel élan vers la contestation qui fait d'elle une gauchisante enracinée dans les idées folles de mai 1968. Fage s'arrête donc net, et Wallace, avec qui il formait les deux faces d'une même et unique médaille, reste sans mouvement.

Cette séquence est donc l'expression de la fin du parcours pour Wallace, Fage et Nathalie et une nouvelle vie pour Louise. Mais l'inquiétude de Louise qui vient prendre les nouvelles de son mari au bureau de Wallace nous fait comprendre qu'elle ne supportera pas la disparition de

Nathalie sa fille unique et de celle Fage son époux et père de Nathalie.

Le plus édifiant, ce sont le discours de Wallace et Fage : il nous révèle la personnalité de celui qui parle en même qu'il nous expose le caractère réel de celui qui est appelé à réagir à ce discours. Fage a été amené à se révéler par les questions de Wallace qui lui-même a cédé à la colère devant la détermination de Fage à rompre le contrat qui explique l'existence de l'interview qui les unit et les oppose.

Nous avons montré comment les contradictions se tissent à travers les répliques considérées. Il faut chercher à expliquer l'origine de ces contradictions qui sont porteuses de sens. C'est ce souci de précision qui fonde en partie les interrogations suivantes : Pourquoi alors, sommes-nous obligé de nous interroger, Wallace est-il le récitant des valeurs que rejettent Fage, alors qu'ils sont appelés à cohabiter, plus précisément, à collaborer dans l'intérêt de Fage ? Comment l'écriture arrive t-elle à désaccorder le père et la fille, l'époux et la femme ? Qu'est-ce qui fonde ces contradictions en apparence et en profondeur ?

Nous avons vu, dans l'étude de l'organisation du discours des personnages, comment les conflits naissent et se systématisent pour identifier la contradiction principale et celles considérées comme secondaires. Au demeurant, c'est le thème de l'adhérence à l'espace professionnel qui domine dans les pièces étudiées. Tous les personnages ont fini par

adopter leur lieu de travail comme un espace privilégié. Le lieu du travail n'est plus un simple cadre ; il devient affectif, irradiant et vivifiant, même si quelquefois, des personnages en sont éjectés- le cas de Guillermo et de Olivier Dehaze par exemple – Cette adhérence fait que le personnel de cette entreprise est invité à développer des relations plus affectives avec leurs clientes, en lieu et place des liens habituels de clientèle indifférente et sans âme. Les clients de Ravoire et Dehaze se doivent ainsi de faire jouer la fibre patriotique face à la concurrence américaine qui menace les produits français. Dans la même veine , Fage est obligé de faire un témoignage qui le présente sous un jour plus humaniste pour bien faire voir qu'il était plus proche de ses collaborateurs ainsi que l'exigeait son statut de cadre quand il était encore cadre dans une entreprise commerciale. Dans l'action commerciale quotidienne, King jeune a raison d'assimiler le représentant de commerce à un papillon : *«un papillon il va de l'un à l'autre il bitume avec la clientèle ou prend le temps de parler de tout et de rien ainsi se tissent les liens commerciaux parfois amicaux»*(*King*, Actel,p39).

Car l'entreprise fait de l'action son mode de fonctionnement et la condition de sa survie est l'exercice presque abusif de la parole. La parole est action et l'action est parole. La voie chorale des King peut conclure avec nous pour dire que *«ceci n'est pas de la politique ce n'est pas de la religion c'est du simple bon sens»* (*King*, Acte II, p.137).

CONCLUSION PARTIELLE.

Il ressort de l'analyse de la deuxième partie que l'entreprise commerciale est une voix plurielle qui intègre plusieurs réalités socioprofessionnelles aux organisations diversement multiples. Seulement, toutes ont en commun la gestion des paroles émises sur le lieu même de l'exercice professionnel. Cette parole s'organise particulièrement pour restituer l'atmosphère globale des échanges sur le lieu de cette activité. Ainsi les paroles proférées sur le lieu du travail, parlent très souvent du travail sans toutefois exclure les sentiments personnels qui viennent ainsi irriguer le tissu économique pour lui donner un visage humain avec excès, tensions, passions, mesures ; le tout s'achevant, dans la plupart des pièces, dans un mouvement-vers qui exprime le besoin profond d'attachement sur l'espace du travail.

Les conflits sont en général atténués pour orienter le regard du lecteur-spectateur sur les valeurs de tempérance et de convivialité. Si dans les pièces étudiées le travail est le vecteur ou l'essentiel, la parole régulatrice en est le rythme comme pour affirmer que le travail n'est épanouissant que dans l'euphorie des paroles émises et échangées. C'est cela qui justifie, peut-être, que le seul conflit véritable ne soit lisible que dans La Demande d'emploi. L'écriture veut certainement faire voir que l'homme au chômage entre forcément en contradiction avec lui-même mais aussi avec la société toute entière.

La troisième partie s'efforcera de révéler les conjonctures qui expliquent le fondement de l'écriture dramatique de Michel Vinaver. Elle s'attachera aussi à montrer les enjeux scéniques de cette écriture.

**TROISIEME PARTIE : CONJOINTURES, ENJEUX
ET FONDEMENT DE L'ECRITURE.**

Cette partie, constituée de trois chapitres, saisit d'abord les différentes conjointures (conjonctions et disjonctions) pour non seulement montrer la logique architecturale des pièces étudiées en terme de continuité et de discontinuité, mais aussi pour identifier tous les mécanismes structuraux qui unissent ces pièces apparemment autonomes dans une certaine mesure. L'œuvre d'un auteur est un tout dont il est possible de trouver l'élément structurateur. Il faut par conséquent entendre par conjointures : *« ce qui unit, rassemble ou organise des éléments divers et même dissemblables, ou si l'on veut, ce qui les transforme en un tout organisé »*²⁰⁰

L'esthétique vinavérienne sera ainsi décryptée en partant du principe que l'œuvre d'un auteur proluxe et constant dans la production de textes novateurs et féconds, ne saurait être une fatrasie. Par conséquent, le deuxième chapitre de cette partie révélera le fil conducteur qui assure à l'ensemble des pièces du corpus leur cohérence, car il s'agit bien d'une œuvre, c'est-à-dire d'un ensemble de textes produits par un même auteur. Cette même raison nous autorise à présenter, dans le dernier chapitre, une analyse centrée sur la compréhension de l'idéologie fondatrice qui

²⁰⁰ Vinaver Eugène, "Regards sur la conjointure " in A la recherche d'une poétique médiévale, Paris, Librairie Nizet, 1970, p 107.

pourrait justifier l'orientation scripturale vinavérienne comme l'expression d'un mode de pensée ancrée sur des valeurs qui le justifient, le fortifient et le consolident.

La présente étape doit donc être perçue et appréhendée comme une démarche d'élucidation et de recentrage en vue de la compréhension globale des lois fondatrices de l'écriture que nous avons essayé de décrire dans la deuxième grande articulation de notre réflexion.

CHAPITRE I : LES AXES GRAMATURGIQUES DES SEQUENCES ETUDIEES

I-1. LA PREMIERE SEQUENCE

La guerre de Corée constitue le point focal qui irradie la scène globale. Ici, l'événement particulier semble être la blessure des deux soldats : un blessé léger (Belair apparaît en boitant) et un blessé grave (Brooks est étendu). Ce dernier n'a plus l'usage de ses jambes et il mourra de ses blessures. Une jeune coréenne de 8 ans apparaît. Elle est toute aussi méfiante que Belair relativement à cet endroit incertain.

Les deux premiers personnages sont physiquement diminués ; il leur reste la parole. C'est pourquoi Belair parle et demande aussitôt l'opinion de Brooks, le camarade, qui s'en émeut. Le besoin de parler s'empare d'eux jusqu'à ce que Brooks s'éteigne. Ce besoin est si fort que la parole les fait agir puisqu'ils ont perdu l'usage de leurs jambes entièrement ou partiellement. Seule la parole est donc le moteur de l'action de ce premier segment. Elle permet au lecteur de savoir qui est Belair, qui est Brooks ; elle met aussi en scène des jeunes Coréens poseurs de mines anti-personnelles et situe les camps de Belair et de Brooks quoique jouant dans la même équipe contre les Coréens. Cette parole-action nous apprend «*qu'on s'éclaire autrement. A l'électricité, au Napalm*». (*Les coréens, scène I, p43*)

Elle nous apprend enfin que pour agir et faire mouche, une vérité n'a pas besoin d'être transcendante. C'est pour quoi les paroles simples de Belair qui tentent d'établir le contact, le lien rompu à cause de la guerre qui a éloigné Brooks de sa femme et de son fils, font revivre Brooks agonisant et qui prend plaisir à causer : *«Brooks.- Je cause tu vois pas. Ça fait si longtemps que j'ai pas causé que les mots sortent comme des chauve-souris d'une maison abandonnée.»* (Les coréens, scène I, p43).

Le besoin de parole devient donc un acte de sublimation qui prolonge l'action physique mise en veilleuse par le handicap physique. Cette parole laisse ainsi lire les axes thématiques suivants.

Dans les paroles des personnages, se dessine la problématique de la famille dans la guerre : le soldat doit-il ou non avoir une famille ? Les enfants coréens ont-ils droit au jeu ? La guerre laisse-t-elle la place au jeu ? La parole peut – elle dire la proximité et constater. Cette parole est-elle efficace pour rapprocher ? Ici le lieu est dangereux. Il ne rassure guère mais il permet à Brooks et Belair de réaliser, par la parole, le rapprochement nécessaire en ces temps maussades. C'est pourquoi cet endroit décrit comme non sécurisant a pu les projeter dans leur quotidien respectif souvent alimenté par des préjugés séculaires, par la famille qui manque, par le besoin de parler pour être, simplement. Parler à la guerre est une nécessité, surtout lorsque les armes semblent s'être tues momentanément.

Dans le deuxième fragment composé de deux scènes principales, six personnages sont en spectacle : *Belair et Wen-Ta* pour la première partie, *Kim, Mio-Wan, Ir-Won, Lin-Huai* pour la scène deux. *Belair et Wen-Ta* se situent dans l'espace du fragment 1, c'est-à-dire dans une clairière au milieu des broussailles qualifiées de «*pas sûres*» par *Lin-Huai*. L'action de la scène 2 se situe au village de *Hu-Won* après le bombardement. Tous ces personnages parlent de la guerre, de ses méfaits et du besoin d'en sortir. Nous observons un véritable élan de rapprochement comme pour colmater une brèche. Pour *Wen-Ta*, *Belair* aurait pu être coréen. C'est donc le hasard qui a voulu qu'il soit dans le camp ennemi. Les personnages, dans l'ensemble, se nourrissent de vérités simples puisqu'ils sont faits pour se tenir les épaules.

s'il est vrai que la tension s'estompera quand les blancs qui attaquent la Corée seront partis ou quand l'armée du peuple deviendra une véritable armée qui protège le peuple, il est tout aussi vrai que la présence de *Belair* est rassurante pour *Wen-Ta* et que l'armée du peuple peut être une véritable armée de l'espoir. Ce n'est donc pas un pur hasard si le trait de connexion entre le blanc (*Belair*) et le village Coréen d'une part ; d'autre part entre l'armée coréenne et le village *Hu-Won* soit symbolisé par des enfants de 8 ans et de 15 ans. En effet *Wen-Ta* est une fillette de 8 ans ; le messenger de l'armée du peuple est un adolescent : «*un gamin de 15*

ans avec un casque trop grand pour lui» (Les coréens, scène II, p510).

Ce n'est peut-être pas non plus pour rien que les didascalies insistent sur «le lever du jour Très tôt le matin» (Les coréens, scène I, p54), qui sont des indices de la renaissance, de la germination fertilisante de lendemains après-guerre merveilleux. Ici il n'y a pas de signes visibles de la victoire d'un camp sur un autre. Il y a plutôt tentative résolue de rapprochement, de fraternisation. C'est certainement pour cette raison que le lieu de l'action est désormais une clairière et un village coréen qui s'apprête à accueillir son armée ! Des personnages (*Belair* et *Wen-Ta*) se découvrent ; d'autres personnages se connaissent mais réagissent diversement à l'information qu'ils viennent de recevoir. Ce sont *Kim*, *Mio-Wan*, *Ir-Won*, *Lin-Huai*.

Ce qui devait être l'événement outil de l'action principale se transforme en événement secondaire au profit d'un autre fait majeur qui finit par le supplanter. En principe la rencontre entre *Belair* et *Wen-Ta*, par rapport à la révélation par elle faite d'être à l'origine du massacre de *Brooks*, devait être explosive ; celle projetée entre l'armée du peuple et le village de *Hu-Won* devait être saluée avec des Hourra ou des quolibets. Mais contre toute attente, *Belair* et *Wen-Ta* sont en phase et la rencontre avec l'armée plutôt mitigée mais quand même acceptée dans la mesure où *Mio-Wan* soutient même qu'il «convient de l'accueillir» (Les coréens, scène IV, p54) et avec la nourriture dans les mains ... les

femmes, les jeunes, les vieilles et les filles et que chacune contribue pour marquer l'événement.

Ainsi dans l'échange de paroles, aucun personnage ne tente de prendre le dessus sur un autre ; la parole n'est pas conflictuelle.

I-1-1. LE TRAJET THEMATIQUE

La thématique dominante est la conciliation et le besoin de rapprochement des personnages en présence. Est-ce le temps ou le lieu qui favorise le rapprochement ? En tous les cas, ce lever du jour semble être bénéfique et porteur d'une quiétude qui invite à l'apaisement, à la tempérance, aussi bien dans le propos que dans le geste. Le segment deux se situe dans une logique de bouclage parfait avec le segment un, même si l'action du segment trois se déroule dans des "buissons." Ce désir de solidarité est d'autant plus impératif que le lecteur-spectateur apprend que *Belair* coéquipier de *L'Horizon*, *L'Homme*, *Bonassier* et *Exaxerguès* est porté disparu. Cette information n'est guère rassurante puisque les coréens ne sachant pas faire de prisonniers auraient développé l'art d'éliminer les soldats ennemis qu'ils arrêtent. Ce que d'ailleurs redoutent les coréens qui trouvent eux aussi que les buissons ne sont pas sûrs. Mais ici aussi le besoin de rapprochement est plus fort . *L'Homme* et *L'Horizon* d'abord, *Bonassier* et *Exaxerguès* ensuite et enfin *Lin-Huai* et *Mio-Wan* cultivent le duo. L'espace est en rupture avec la volonté

des personnages, puisqu'il se présente comme un lieu hostile où l'ennemi multiple et invisible peut surgir à tout instant.

Il est vrai que deux camps s'affrontent et que l'espace du fait de cet affrontement n'est pas sûr. Mais le lecteur-spectateur observe qu'au niveau de l'action, il n'y a pas d'affrontement verbal direct entre les personnages des deux camps. Bien au contraire, l'action se construit sur fond de duo, de mouvement – vers, là où l'on s'attendait à un duel (attaque - défense - riposte).

Tous les éléments de conflit sont rapportés. On peut donc dire que l'action progresse par «*une poussée langagière de caractère aléatoire*»²⁰¹ qui permet à la parole des personnages-ennemis d'épouser les saillies du souvenir laissé par les affrontements passés. Le mouvement est engendré par l'évocation de la violence de l'autre (l'ennemi) pour donner un contenu à l'action présente dans le but, soit de fortifier l'âme des combattants, soit de les inviter à plus de prudence. L'évocation de la (possible) disparition de Belair et de Kim est une mesure d'intensification des précautions à prendre pour ne pas se laisser surprendre par l'adversaire tapis dans des buissons dangereux. L'action semble produire un effet d'attente dont le contenu se construit autour des produits de guerre.

²⁰¹ Michel Vinaver in Écritures Dramatiques, Actes SUD, 1993, p. 39.

Un axe thématique mineur se construit autour de la problématique des "prisonniers de guerre" en s'interrogeant sur leur mode de gestion : Pourquoi faire des prisonniers si on ne peut les traiter convenablement ? Pourquoi constituer un bataillon de prisonniers s'ils ne servent qu'à la parade ? Au fond que vaut un prisonnier de guerre quand l'armée qui l'a capturé fait de lui juste un trophée ou un butin de guerre ? Il n'est pas sain de les éliminer systématiquement sous le prétexte de la pauvreté ou de l'indigence d'une armée sans ressources, mais il faut aussi dépasser l'aspect exhibitionniste affiché par L'Homme qui veut "*en descendre une demi-douzaine*" et ramener autant de coréens à ses supérieurs hiérarchiques pour le plaisir d'être congratulé sans forcément se soucier de l'état dans lequel ces prisonniers arriveront devant lesdits chefs et se maintiendront dans ce camp ennemi.

Lorsque le fragment quatre situe le lecteur-spectateur dans "*des buissons*", il fait voir cinq soldats blancs qui lèvent un bivouac et tiennent un jeune garçon, un coréen de 12 ans, prisonnier. La présence de ce dernier leur a servi de prétexte pour s'autocélébrer en minant la parade des monuments aux morts organisée à la mémoire du soldat disparu au front de combat devant une foule nombreuse de parents, d'amis et de collègues soldats qui ont pu en réchapper. Une autre scène qui se juxtapose à la première, se déroule à Hu-Won, un village de coréens. Belair porté disparu et considéré comme mort par ses équipiers L'Homme, L'Horizon, Bonassier,

Beaugeron, Exaxerguès, est en parfaite harmonie avec les villageois de ce village coréen. Le lecteur apprend que cette cohésion est si forte qu'il (Belair) décide de rester définitivement à Hu-Won pour rire de ce rire coréen contagieux.

L'événement majeur semble donc se focaliser sur la condition des prisonniers de guerre et annonce la fin des hostilités puisque Mio-Wan déclare solennellement : «*La libération s'étend, elle embrasse le pays comme une vague*» (*Les coréens, scène XIX, p118*). C'est dans cette logique aussi que les soldats blancs ont pu réaliser leur prise puisque L'Homme proclame : «*On a tué deux et voilà le troisième*» (*Les coréens, scène XVIII, p115*). Le troisième étant le prisonnier à présenter à sa hiérarchie qui certainement proclamera la fin de la guerre et le (L'Homme) décorera pour service rendu à la nation guerrière.

Dans l'ensemble, l'action part de la brousse (des buissons) au village. Ce mouvement est créé par le souvenir de la vie civile qui donne sens au choix des armes. La mise en scène de la guerre se fait en accord avec la fin du conflit rendue possible grâce aux prisonniers de guerre. L'action est aussi mue par le récit qui, certainement, permet à Belair de franchir le rubicond en décidant de "rester" en Corée là où Beaugeron et les autres sont fiers de rejoindre la «*compagnie*».

La parole prononcée n'obéit à aucune relation de cause à effet. Les mots viennent et prennent sens en fonction d'un besoin ponctuel appelé par la situation du moment, au point où le lecteur s'interroge sur l'évocation de tel ou tel souvenir ou de tel ou tel fait : Est-ce pour meubler que Beaugeron et L'homme évoquent le nom de Rossetti et de Belair ? Que viennent faire dans cette séquence l'évocation de la vie civile de Belair, de Rossetti ou de L'Homme ? L'action va par reptation aléatoire vers une fin qui ne semblait indiquer l'option prise par les soldats à la fin comme au début de la pièce.

Dans cette séquence, point d'affrontement direct. Aucune attaque, ni riposte. C'est un échange dialogique qui privilégie le mouvement -vers. Nulle part, l'on ne lit une attaque verbale en règle d'un camp contre un autre. Les personnages blancs n'ont pas pu s'opposer aux personnages coréens frontalement, même s'il y a eu des morts et des blessés (*deux coréens, le garçon aux pieds liés et celui qui a disparu*) comme si Vinaver rapportait le conflit coréen. Dans la même logique des répliques opposant des personnages coréens à des personnages de l'armée française ont rarement été observées.

La séquence entière évolue et progresse par l'insertion de pans de paroles exposant l'insécurité généralisée des buissons, des bois, avec en prime un retour massif au passé des personnages comme si le souvenir était plus important que l'échange de coups entre

soldats ennemis. Ainsi, lorsque satisfait d'avoir éliminé deux coréens et fait un prisonnier, L'Homme et Beaugeron regagnent leur base, l'on peut s'interroger sur la finalité de la guerre qui les a conduits en Corée : Y sont-ils allés pour tuer et faire des prisonniers ?

La question ainsi formulée établit l'inutilité de la guerre. Cette observation majeure met aussi en exergue la question patriotique. Belair décide de rester dans ce village coréen où il a été soigné et protégé. Un soldat peut-il choisir de s'établir dans le camp considéré comme le camp de l'ennemi sans encourir la peine capitale ? Le soldat a-t-il le choix ? Que vaut son libre arbitre ?

Autant d'interrogations soulevées par cette séquence qui permet de faire le point de l'ensemble des segments étudiés.

I-1-2. LA SITUATION GENERALE DE L'ACTION DRAMATIQUE

La situation n'est pas homogène mais elle se présente comme une situation simple. Les soldats (blancs et coréens) sont dans les buissons qui enregistrent l'intrusion de civils (Wen-Ta par exemple) et les villageois de Hu-Won sont dans ce village qui voit arriver et partir des soldats des deux armées ennemis. Ces deux espaces présentent un haut degré d'intérêt puisqu'ils sont la manifestation d'un ardent désir de cohabitation qui débouche sur la nécessité d'une cohésion sociale marquée par le retour à l'ordre premier.

La mort de Brooks serait passée inaperçue si elle n'était porteuse d'aucun sens. Avant de succomber à ses blessures dues à l'éclatement d'une mine anti-personnelle placée par le frère de Wen-Ta, Brooks et Belair redécouvrent la valeur de la parole. Parler devint un événement qui transforme le conflit qui logiquement devait opposer Wen-Ta à Belair en un besoin de fraternité entre le Blanc Belair et la Coréenne Wen-Ta. Brooks en début de scène est mort aussitôt non sans avoir compris l'impérieuse nécessité de l'échange verbal dans ce métier où tuer ou être tué est incontournable. A la fin de la pièce, un autre événement, relatif à la cessation des hostilités mais surtout à la décision prise par Belair de rester dans la village Coréen de Hu-Won, transforme le conflit Blanc/Coréen en amitié Blanc-Coréen. Seule la construction du personnage peut expliquer ce résultat.

C'est par la parole que se révèlent les faces cachées de l'affrontement entre l'armée de l'occupation (représentée par Brooks, Belair, L'Homme, L'Horizon, Bonassier, Beaugeron, Exaxerguès qui constituent les éléments clés des Forces Expéditionnaires de l'ONU dont un américain (Brooks) et six français, un caporal (Belair) et cinq soldats) et l'armée coréenne constituée de soldats et de civils, tous les coréens participant à la guerre. Ce réseau de population coréenne est tout aussi dense que multiple au point où L'Homme la compare à une «*mer d'ennemis invisibles*». Dans le flot des

échanges entre ces multiples personnages, les informations véhiculées par le discours sont diverses.

Elles se veulent abondantes mais tout est appris grâce à la parole qui relaie l'information passée, présente ou à venir. C'est le récit de Wen-Ta qui apprend au Lecteur et à Belair que le compagnon William Jeffrey Brooks est tombé sur une des mines plantées par un jeune coréen dont elle est l'assistante active. C'est une lettre - donc une parole rapportée - qui annonce la fin de la guerre, quand Belair lui-même se résout à ne plus quitter la Corée pour continuer à partager ce rire si contagieux des Coréens.

L'espace général (l'espace dramatique) de la circulation des paroles désigne la Corée. Les événements ont lieu dans une clairière de la brousse coréenne à proximité d'un village, le village de Hu-Won et dans ce village aussi. Mais parlant de cet espace et de la guerre, les personnages, surtout les soldats des Forces Onusiennes renvoient à des espaces intérieurs : Washington, la France en général, la ville de Paris en particulier. Ces espaces évoqués rappellent des souvenirs qui informent le lecteur-spectateur sur la vie civile des soldats, comme pour signifier que l'espace du passé des soldats Onusiens est en relation de polarité avec la Corée, comme si le présent du soldat n'avait de sens que par rapport à son Passé. La gestion de la relation à la parole donne à cette dernière un statut hybride.

La parole, en effet, est ici à la fois parole-action et parole-instrument de l'action. Les paroles de Wen-Ta ont pu sauver Belair de l'isolement. C'est elle qui convainc ses parents du village de Hu-Won d'accepter le soldat français de la Force Onusienne. Cette parole consolatrice aux effets bienfaiteurs invite Kim à épouser Won-Long maintenant que Ten est mort. Mais ce n'est pas toujours que la parole agit ou fait agir. La scène du monument est une fiction qui mime et raconte les cérémonies en hommage aux soldats tombés au front. Elle constitue plutôt une adresse au lecteur spectateur et révèle la parodie des parades à titre posthume qui n'ont d'autre but que d'amuser la galerie. Cette mise en abyme restitue à la parade son caractère illusoire puisqu'elle ne modifie ni la trajectoire des soldats, ni l'objectif qui leur est assigné c'est-à-dire "*tué et ramener des prisonniers*". Le lecteur voit ainsi que la violence à la guerre est violence de et violence contre : violence du soldat en tant que individu mais aussi violence du groupe qui légitime son acte de violence et, puisqu'il est en mission pour l'ONU, double violence de l'institution et du système international.

Dans son fonctionnement général, l'action de la séquence un progresse par le moyen de paroles de caractère aléatoire. C'est un mouvement langagier de reptation d'éléments épars composant le tissu des paroles échangées pour simplement maintenir le contact, rapporter un fait, une information ou dire une vérité simple. Mais rien n'arrive par déterminisme. Belair part, non pas parce que tout

le monde s'en va mais parce que quand il a ouvert les yeux «*tous les autres étaient morts ou s'en étaient allés*» (*Les coréens, scène I, p43*). Ainsi quand il indique à Brooks «*Alors je me suis relevé et puis je suis reparti*» (*Les coréens, scène I, p43*). Ce dernier se croit en droit de lui demander «*comment ça*» puisqu'il ne voit aucun lien de cause à effet entre «*ouvrir les yeux*» et «*s'en aller*» (*Les coréens, scène I, p43*).

Au fond, c'est Belair, se présentant comme étant «*un cheveu sur la soupe*» (*Les coréens, scène XIX, p118*), qui résume bien le statut de la parole dans le premier segment lorsque répondant à l'une des questions de Brooks, il professe : «*Manière de parler. Manière de dire quelque chose*» (*Les coréens, scène I, p43*).; et cela devient pour Brooks agonisant «*une vérité qui fait plaisir à entendre*» (*Les coréens, scène I, p43*)., comme pour réaliser que le métier des armes ne vit qu'au rythme de petites vérités banales qui enflent et prennent de la valeur aux yeux de soldats chaque seconde confrontés à la mort. L'on comprend alors pourquoi la figure dominante est le duo caractérisé par le mouvement-vers. C'est une donnée esthétiquement contradictoire puisque la guerre suppose que dominant l'attaque, la riposte, la défense, le plaidoyer. A côté du duo, la fin du fragment est sanctionnée par l'annonce faite par Belair de demeurer en Corée. Cette annonce est doublée d'une profession de foi : «*Je me sens de plus en plus comme un cheveu sur la soupe*

et en même temps ... votre joie est contagieuse...».(Les coréens, scène XIX, p118)

Sur l'ensemble des répliques, Les Coréens fonctionne sur le mode mouvement-vers. Ce mouvement général impose le rythme à la pièce au point où en dehors de la rencontre Belair/Wen-Ta, aucun dialogue n'oppose véritablement un soldat Onusien à un soldat Coréen. Le petit garçon aux pieds liés ne s'exprime pas au milieu des soldats Onusiens. La présence de Belair dans le village Coréen n'est pas vue comme une agression et il n'est pas traité comme un ennemi : Il décide de son propre chef de rester dans ce village, donc non comme prisonnier de guerre mais comme "paysan" coréen. Nous constatons également que la plupart des répliques semblent ne receler aucun piège. Le propre de la guerre est de tuer l'ennemi et/ou de faire des prisonniers de guerre. Alors L'Horizon et L'Homme veulent tuer et faire des prisonniers mais, s'ils se soucient de la disparition du caporal Belair, ce n'est pas pour entreprendre des recherches pour s'assurer de sa disparition et, éventuellement sévèrent contre les soldats coréens qui l'auraient tué ou gardé comme prisonnier.

Lorsque Wen-Ta révèle qu'elle et son frère sont à l'origine des mines qui ont broyé les jambes de Brooks qui n'a pas pu survivre à ses blessures, elle ne cache aucun piège. Elle dit ce qu'y est. Belair décide de rester, non comme espion, mais comme un ami sincère des villageois qui l'ont accueilli et soigné. L'axe principal buissons/village

qui devait induire l'axe soldat Onusien/soldat coréen est évacué par l'axe soldat français/soldat et civil coréen. Ainsi l'écriture de cette pièce n'est-elle pas génératrice de tension. Le projet de l'auteur semble inviter à la quiétude dans les deux camps. Le soldat Belair a droit à la paix autant que les villageois de ce village ont besoin de tranquillité.

L'action est arrimée tantôt au rappel de certains événements passés qui éclairent la vie privée des personnages (Brooks, Belair, L'Homme, L'Horizon), tantôt au présent du conflit qui justifie la profession de foi de Belair :

«Je ne sais pas demain ce qui se passera, mais aujourd'hui, je vais vous dire, j'ai envie de rester ici, jusqu'à ce que cette guerre soit finie ! Et quand elle sera finie, de rester encore.» (Les coréens, scène XIX, p118)

Le mouvement général de la pièce semble indiquer qu'à la guerre, lorsqu'un soldat parle de sa profession de soldat, il le fait au passé et au présent. Le futur semble exclu de son champ de parole parce que sa vision s'arrête au présent, en étroite synergie avec le quotidien.

I-2. L' ORGANISATION DU DISCOURS DANS LA DEUXIEME SEQUENCE

I-2-1. LE MODE DE FONCTIONNEMENT DU DIALOGUE

Une action se déroule dans les locaux du ministère de la Défense Nationale d'abord entre Huissiers ensuite entre Tigon, le chef de secrétariat et Paidoux, le ministre. Le deuxième pan de cette action a lieu précisément dans un bureau "privé" qui tient lieu de bureau de travail et de chambre à coucher au ministre depuis qu'il a été exclu de son parti et certainement renvoyé du même coup, par son épouse, du "domicile conjugal". Une autre action, mais celle-là rapportée, se déroule en Algérie où le gouvernement Letaize dont Paidoux est ministre, n'a pas pu «tuer dans l'œuf» une rébellion qui étale les carences du gouvernement et l'insubordination d'Escargnemont.

Les données de la lecture nous font observer que l'exclusion de Paidoux est moins importante que la cause de cette exclusion. C'est pourquoi nous pensons que l'événement prend deux situations : la première est relative à la rébellion et la seconde concerne la rupture projetée entre Paidoux et Escargnemont d'une part et entre Paidoux et Letaize d'autre part. Les répliques situent plus ou moins le lecteur sur le clash ou non. L'événement-rébellion algérienne est une bombe à retardement qui peut participer activement à

l'implosion de l'appareil politique français qui devra montrer qu'il est capable de gérer cette rébellion.

L'action dramatique d'ensemble met en scène cinq huissiers, un chef de secrétariat et un ministre. Chaque huissier joue son rôle : les huissiers passent leur temps de travail à ouvrir et refermer les portes, à transmettre des dossiers et à "bavarder" sur la république qui leur a confié le maintien de l'ordre courant dans l'administration.

Le lecteur découvre un réel besoin de communiquer chez les huissiers en même temps qu'il décèle l'intimité dans les propos de Tigon et l'autorité dans ceux du ministre. Ici les paroles émises ne font pas progresser l'action sauf celles de Tigon qui, joignant l'acte à la parole, réveille le ministre quand elle en a senti la nécessité et donné l'ordre : «*c'est urgent. Il faut le réveiller*» et l'indication scénique de préciser : «*Elle se lève et entre sans frapper*». En dehors de cette parole exécutée, le reste est de l'ordre du bavardage quotidien. Les propos du ministre seuls analysent souvent une situation mais généralement une situation déjà passée qui annonce, tout de même, un événement gravissime nécessitant une décision vigoureuse. Mais il est constaté qu'aucune information majeure n'a été livrée sauf que Mademoiselle Simène, la secrétaire du ministre Paidoux refuse d'être l'espion de Créal au près du ministre. Le lecteur apprend également que certains huissiers désapprouvent l'érection du ministère en domicile ; d'autres estiment qu'il est libre de faire ce qu'il veut, relativement à l'étendue de son champ d'action.

Monsieur Paidoux est en mauvaise posture et cela semble réjouir monsieur Créal qui estime que le jeu politique se fonde sur le basculement des forces en présence.

L'homme politique doit savoir lire les signes. Mais pour lire ces signes l'homme politique a besoin d'alliés. Ici l'accord ne se produit pas. Au niveau de l'action, c'est au départ les huissiers qui ouvrent la scène et ils passent le relais à Paidoux qui situe l'enjeu de l'action. A la fin, c'est toujours les huissiers qui introduisent les personnages de Simène et de Créal et c'est encore Créal qui achève l'action. Ce sont au total les hommes politiques qui sont dans la continuité de l'action enclenchée par les huissiers dont le travail consisterait à accompagner celui des autres personnages. Ainsi les axes thématiques se construisent autour de deux domaines : celui de l'intellect (les hommes politiques) opposé à celui des tâches subalternes (les huissiers et les secrétaires). Ainsi lorsque Créal, président du Parti pour la défense des travailleurs, parti dont est exclu Paidoux, vient rencontrer le ministre de la Défense nationale, c'est pour lui annoncer sa réintégration.

Le lecteur apprend également que le ministre-résident Escarnemont ne fait qu'à sa tête dans la gestion de la crise algérienne. L'on apprend aussi qu'il y a eu "fuite" autour de la gestion de cette affaire qui met directement en cause le ministre, Letaize, président du Conseil des ministres et au plus haut, le président de la République. Pendant ce temps, les huissiers se préoccupent eux de leurs conditions

professionnelles dans un discours "collectif" qui relève à la fois leur satisfaction morale dans la profession et leur désarroi face à un salaire qu'ils aimeraient voir corrigé. Ils ne sont donc pas tout à fait heureux ni tout à fait malheureux. Ils assument leur quotidien, là où Créal reconnaît les pouvoirs de Paidoux qui, sans fausse modestie, relève que l'homme - peut-être plus l'homme politique - est le «jouet du destin». La réhabilitation de Paidoux préfigure la fin de la rébellion algérienne puisqu'elle (la réhabilitation) lui permettra d'avoir les coudées franches. Créal le sait et veut "positionner son garçon" grâce qui il rehaussera certainement son image pâlisante.

L'événement ainsi présenté devait succéder à une vive tension relevant d'un conflit ouvert entre Paidoux, Créal, Letaize et Escargnemont dans une succession de répliques à dominante attaque-défense, riposte-esquive. Mais l'échange qui se réalise est dominé par le mouvement-vers; les conflits Paidoux/Escargnemont ou Letaize/Escargnemont sont rapportés au cœur du dispositif dialogique ; quant au conflit qui devait mettre en scène Paidoux et Créal, il n'a pas eu lieu, Créal ayant d'entrée de jeu reconnu les "pouvoirs" de Paidoux qui, par un regard lucide, balaie l'horizon en attribuant la succession des événements. Ces événements le repositionnent sont considérés par lui comme des faits dictés par la fatalité, par le destin dont la logique lui échappe. Paidoux reprend les choses en mains et les huissiers se contentent de constater

cette évolution des événements qui les charrient tous. Ainsi ce que l'on peut appeler "grogne" des huissiers relativement à leur traitement salarial est vite relayé par une satisfaction morale qui montre qu'à la médiocrité salariale correspond un plaisir moral intense qui leur permet de supporter l'indigence matérielle avérée.

Tout ce développement nous permet de faire les observations qui suivent : à la misère matérielle semble s'opposer le bonheur moral. En effet les huissiers qui se plaignent de la modicité de leurs moyens financiers, se réjouissent de travailler dans un univers qui les tient hors de la médiocrité quotidienne.

Un autre thème est celui de la vérité politique qui subit les lois de la vie. Elle s'oppose ainsi à la vérité éternelle du destin qui vient fatalement infléchir le quotidien des hommes et du pays entier. C'est peut-être pour cela que les paroles des huissiers résonnent en chœur à l'opposé de celles de Paidoux et de Créal qui émettent des voix désaccordées, traduisant l'individualité de ces deux personnages. Le parti-pris n'est pas net dans cette prise de parole mais des personnalités se dégagent qui nous autorisent à dire que Paidoux n'est pas Créal alors que cette distinction est impossible chez les huissiers qui forment un seul et même corps professionnel.

Ainsi quand par exemple l'enfant du deuxième huissier naît, il devient objet d'échanges entre les autres

huissiers puisque l'enfant en question est le cinquième. Ce transfert de préoccupations extra-professionnelles au cœur de l'activité professionnelle informe le lecteur sur les possibles connexions entre le milieu familial, intimiste et l'espace du travail, espace public.

La nouvelle de la naissance du cinquième enfant du deuxième huissier peut se lire aussi comme un événement dans la mesure où elle entraîne un bouleversement, somme toute relatif, dans le milieu des huissiers qui saisissent cette occasion pour interroger l'état du monde confronté aux multiples problèmes nucléaires et atomiques. La naissance de cet enfant devient donc un événement qui perturbe un temps soit peu l'équilibre apparent des huissiers qui avaient pris l'habitude de parler d'une même voix.

L'action quotidienne des huissiers est centrée sur le ressac des vagues dont le mouvement est décrit par le premier huissier en vacances au bord de la plage. Cette action est la métaphore de celle des hommes politiques qui subissent la loi du destin en croyant naïvement influencer le cours de l'histoire et des faits quotidiens qui les assomment ou les réhabilitent selon un mécanisme puissant qui se construit autour de la remontée et de la descente des hommes politiques, de leur double langage aussi. A l'opposé de ces hommes politiques instables, il y a les huissiers observateurs lucides qui "croulent" sous le poids des besoins matériels et se satisfont des mouvements divers qui emplissent leur vie professionnelle,

convaincus que seuls ceux dont il assure l'ordre sont "faits" pour être heureux.

L'action, dans cette séquence a valeur d'information et d'événement à la fois puisque le mode d'écriture qui organise les échanges laisse lire des didascalies plus instrumentales qu'actives. Ainsi l'information relative au meurtre commis par Sophie Auzanneau sur la personne de Xavier Bergeret est présentée comme un acte de préméditation exécuté de sang froid ; et cette exécution sommaire constitue le socle de l'événement qui réunit Sophie, Mme Guibot, le président du tribunal, l'avocat de la partie civile Me Lubet et l'avocat général, pour situer les responsabilités. Les paroles s'organisent de telle sorte que le lecteur voit se dessiner les pôles antagoniques constitués d'une part par Sophie et Me Cancé et d'autre part par le président, l'avocat général et Me Lubet.

L'information qui émane de ces échanges s'articule autour de la reconstitution des faits incriminant Sophie en traçant à grands traits son portrait. Le lecteur est ainsi édifié sur la personnalité du personnage Sophie Auzanneau dont le profil, pour le président du Tribunal, pour l'avocat général et l'avocat de la partie civile, correspond à celui d'un marginal qui ne pouvait qu'assassiner Xavier Bergeret. Pour la défense, un monstre ne sait faire que des monstres. L'avocat de la défense a centré son argumentation sur la similitude entre le monstre qu'est la société et Sophie, produit de son éducation.

Le même événement : le meurtre de Xavier Bergeret par Sophie Auzanneau. Le deuxième segment est dominé par le souvenir de ce meurtre. C'est ainsi que tout le parcours de la meurtrière a été retracé avec à la clef une condamnation dictée par une voix anonyme, d'autant plus neutre que la justice pour l'avocat de la défense est un mécanisme judiciaire si bien monté, si précis qu'il reproduit les mêmes résultats et les mêmes réflexes. Cette voix enregistrée qui clôt l'événement judiciaire par la condamnation sans appel de Sophie, est révélatrice de ce fonctionnement réglé.

Le lecteur-spectateur constate ainsi qu'il y a deux sortes d'action au tribunal. Celle rapportée par la reconstitution des faits en procès et celle relative au déroulement du procès dans l'espace clos du tribunal. La première est mue par les faits qui retracent le parcours de Sophie jusqu'au crime. La seconde est le résultat des paroles prononcées par les acteurs de l'appareil judiciaire. Toutes ces actions ont la même finalité : Extraire ou intégrer Sophie Auzanneau, par le rappel des actions passées et par le discours actuel rappelant les faits pour mieux expliquer le présent. L'exclusion, fonctionnant comme le meilleur régulateur social, a ainsi vaincu l'inclusion par la condamnation de Sophie, objet sacrificiel, présent dans le dispositif judiciaire que sa présence légitime.

L'action conciliante de l'avocat de la défense ne pouvait ne pouvait être que supplantée par l'action offensive de la

partie civile. Ici le juge (le président du tribunal) est juge et parti : il représente la partie civile au même titre que Me Lubet. Pour Vinaver donc l'action du juge se confond à celle de l'avocat de la partie civile et c'est pour cela que nulle part il n'emploie le mot "juge" pour le nommer : il est un président de tribunal dépeint comme une mécanique sans âme. Et fatalement, l'action de la défense centrée sur l'humanité, la compréhension et la compassion, ne pouvait être que sans effet sur cette voix enregistrée, préenregistrée qui attendait la fin du procès pour dire sa vérité. Il faut à présent donner un sens à cette organisation particulière.

I-2-2. L'INTERET DE LA PAROLE ECHANGEE

Au départ et à la fin de Les huissiers, ce sont les huissiers qui ouvrent la scène et la referment, mais ce sont les hommes politiques qui créent l'événement, en intégrant les huissiers dans le rôle d'observateurs infatigables dont la fonction première consiste à accompagner, à recevoir, les visiteurs ; à porter, à ouvrir les portes et le courrier. Leurs voix se répondent en chœur dans un univers où les positions sont très souvent discordantes. Dans l'ensemble, les opinions politiques (changeantes) dictent l'action quotidienne de milliers d'autres personnages dans une atmosphère générale où la tendance est à la fatalité vue comme un phénomène vécu au quotidien. C'est de cette façon qu'il faut lire le rapport de Paidoux à son parti politique.

L'exclusion-intégration-réhabilitation de Paidoux est un événement à greffer à la rébellion algérienne comme la naissance du cinquième enfant du deuxième huissier peut être arrimée à la gestion quotidienne de leur petite vie d'huissiers appelés à observer "l'ordre" tel que les politiciens le dessinent pour l'ensemble des citoyens même si la pièce Les huissiers ne s'inscrit pas dans la tradition de la pièce qui pose un problème à résoudre.

Ici deux groupes de personnages cohabitent sans s'affronter de sorte qu'il n'y a pas de suspense ; mais de réplique en réplique, une attente s'institue au point où le lecteur se demande : Qu'est-ce qui va advenir des milliers de citoyens dont les dossiers sont gérés quotidiennement par une équipe politique (Letaize, Paidoux, Créal ...) en crise et incapable de résorber la crise algérienne ? La situation financière des quatre huissiers en service et au service de l'ordre public va-t-elle changer ? A la fin du parcours, le lecteur découvre des personnages - tous - de Simène à Mme Tigon en passant par les huissiers et la classe politique - séduits par la loi de la fatalité vue comme la réalité quotidienne qui seule programme l'action des personnages de tous bords. Et c'est par la parole que se révèle ce constat que les hommes sont le jouet du destin. Les informations qui découlent de leur échange sont ici de deux ordres : professionnelle et extra-professionnelle.

L'information professionnelle est relative aux faits qui surviennent dans le cadre du travail et dont la gestion dépend

de l'efficacité du personnage affecté à tel ou tel service. Ainsi la rébellion Algérienne est-elle une information professionnelle dont la dissipation incombe au cabinet du ministre Paidoux que prolonge en Algérie Escargnemont ; la naissance du cinquième est une information extra-professionnelle qui affecte la profession du deuxième huissier puisqu'il doit s'absenter pour (l'heureux) événement. De la même façon, dans Portrait d'une femme la situation de départ est d'un fort intérêt en relation avec la densité de l'événement et du fonctionnement de la justice.

La situation globale est homogène et se présente comme une situation complexe. Mademoiselle Sophie Auzanneau a exécuté Xavier Bergeret. Ce meurtre révèle que le processus qui conduit à l'assassinat est le condensé de phénomènes socio-affectifs et psychologiques hétérogènes. Ainsi l'espace du crime projette d'autres lieux plus étendus qui renvoient à tous les espaces sillonnés par Sophie, auteur du meurtre, avant cet acte odieux.

Le meurtre de Xavier et/ou le procès qui en découle constituent deux événements majeurs qui mobilisent l'ensemble des personnages engagés dans le processus judiciaire. A ces deux événements, un autre se greffe et prend de l'importance par son caractère presque insolite : le jugement est rendu par une voie enregistrée sans âme et sans chaleur humaine pour bien faire voire qu'il s'agit bien de la mécanique judiciaire.

Les personnages sont fortement dessinés, caractérisés et ils sont intéressants en eux-mêmes dans le rôle qu'il joue et qui s'apparente à une fonction : c'est le cas de monsieur et madame Bergeret, c'est aussi le cas de la logeuse de Sophie, Mme Guibot, et de Sophie Auzanneau elle-même. D'autres personnages subissent le poids de l'espace au point où l'espace inter-personnages semble être plus prégnant et est plus intéressant que ces personnages pris individuellement : ce sont les personnages même de l'appareil judiciaire représentés par le président de la Cour d'Assises de Paris, l'avocat général, Me Lubet, avocat de la partie civile, Me Cancé, avocat de la défense.

Le lecteur découvre que dans ce procès, c'est le passé de Sophie qui justifie son acte (l'acte présent : le meurtre de Xavier) donnant ainsi un statut particulier au présent : il est la somme des événements passés et annonce l'avenir de Sophie. Les informations créent donc et amplifient l'événement : le meurtre, le procès et la condamnation. Tout était prévu, pré-enregistré comme si l'écriture s'organisait sans piège ni méprise. C'est pourquoi la figure textuelle dominante a été le duel entre deux groupes de personnages : le groupe représenté par le président de la Cour d'Assises de Paris et l'autre pôle représenté par Me Cancé, avocat de la défense. Si dans l'ensemble, la fiction et l'action dramatiques sont infrangibles c'est parce que l'action judiciaire évolue par l'insertion de pans entiers de la vie passée de l'accusé pour la compréhension de l'action qui crée l'événement et permet

à l'appareil judiciaire de fonctionner. Ce schéma se dessine presque dans Les Huissiers la plupart des répliques sont transparentes. Elles n'empêchent pas.

La parole n'est pas trouée même si les répliques fonctionnent par endroit par reptation aléatoire. La raison semble être que quand l'huissier parle au travail, il a tendance à s'intéresser aux choses présentes qui s'inscrivent ou se produisent dans son entourage immédiat. Il parle et agit par "proximité" contingente ; ce qui fait que le tissu discursif brasse des éléments divers, diffus, embrassant aussi bien la vie privée des hommes dont il assure l'ordre que sa propre vie (privée et professionnelle).

L'entremêlement des discours est aussi l'entrelacement des vies (vie professionnelle et vie intime, vie politique, publique et vie civile, privée). Dans cette ambiance générale, les figures textuelles dominantes sont le duo très exercé par les huissiers et le duel à distance (Créal n'affronte pas directement Paidoux et le conflit Paidoux/Escargnemont est plus politique que physique), le système générateur de tension étant les relais qui distribuent les paroles dont l'interprétation par tel ou tel groupe est susceptible de créer ou non le conflit. Ainsi la plupart des paroles relatives à l'Algérie sont de l'ordre de récit même celles relevant l'exclusion de Paidoux du parti ; et les paroles des huissiers représentent une succession de répliques chorale. Tout fonctionne comme si l'huissier n'a pas d'opinion, et que ceux qui en ont (Paidoux, Letaize, Créal ...) réagissent sur des

faits ou des événements passés ou qui ont lieu et sur lesquels ils n'ont aucun pouvoir au point où dans leur relation au matériau textuel précédent, les répliques opèrent par bouclage presque parfait porté par la répétition-variation même si grosso-modo le mode de fonctionnement interne de la pièce est la fulgurance.

I-3. FONDEMENT DU DISCOURS DE LA TROISIEME SEQUENCE

La troisième séquence représente l'ensemble des sept pièces consacrées à l'activité commerciale en relation avec l'entreprise. Il s'agit d'Iphigénie Hôtel, de Par-dessus bord, de Les travaux et les jours, de A la renverse, de La Demande d'Emploi, de L'Ordinaire et de King. Saisissons le mode de fonctionnement dramaturgique de cet ensemble.

I-3-1. LA SITUATION DU DIALOGUE

Les fragments de la troisième séquence commencent tous par l'exercice professionnel. Aussi le lien privilégié de ces débuts est tour à tour l'office, le comptoir, le cabinet, le bureau. Cet espace se prolonge dans un autre cadre qui assure son rayonnement : le marché, les circuits de distribution et d'échange, le voyage d'affaires, la ville, le monde. Cette séquence, globalement se termine par une utopie dont les contours embrassent l'univers entier avec l'ambition de pouvoir trouver un remède définitif aux injustices de tous ordres, tel que le chômage, qui empêchent l'épanouissement humain.

Les discours des uns et des autres renvoient à la gestion des clients, du personnel, des stocks ; à la fluctuation des marchés et aux banques emprunteuses capables de redynamiser le secteur commercial. L'exemple du Comptoir de Lépine et Frères participe de cette dynamique : en aval, Ravoire et Dehaze constituent l'amont de cette chaîne qui va de la fabrication du papier hygiénique à l'écoulement de la dite marchandise. En effet, l'action se construit autour des stratégies de vente de distribution, de la gestion des stocks et de la concurrence pour faire face à la présence massive des américains voraces qui perturbent le marché français sur le sol français. Les tensions naissent alors entre les principaux acteurs de la chaîne de production et de vente. Mme Alvarez/Dutôt ; Passemar/Dutôt ; M. Benoît/M. Olivier. La présence des américains et la décision privée par Fernand Dehaze le PDG de Ravoire et Dehaze de les combattre constituent les événements majeurs de cette entreprise qui doit constater l'incapacité de Fernand Dehaze à diriger l'entreprise Ravoire Et Dehaze qui se confirme quand s'engage la bataille de la succession. Est-il mort ou est-il simplement dans l'incapacité totale et définitive de diriger l'entreprise ? Toujours est-il que la lutte échappe à Olivier (qui devait s'inscrire dans la continuité de la gestion de son père) pour échoir à Benoît tourné résolument vers la gestion moderne et managériale de l'entreprise.

Elle est davantage orientée vers la prospection pour envisager l'avenir en tournant le dos au passé. L'action de

l'entreprise ne se nourrira plus "à coups d'expédients" mais elle se réalise sur la base de plans et d'objectifs clairement définis comme cela se fait dans toutes les nouvelles entreprises dont l'objectif et la structure diffèrent de l'entreprise familiale de type artisanal.

La compétitivité dans une entreprise privée est le résultat d'une convergence entre les pratiques de gestion et les modes d'organisation de l'entreprise. L'un de ces modes est l'organisation de la parole dans la chaîne des échanges. C'est certainement pour cela que chez Cosson au départ, une parole est lancée. Elle parle d'un moteur qui a été changé trois fois. Peu à peu se dessine l'activité en rapport avec cette parole : il s'agit de l'entreprise Cosson spécialisée dans la fabrication et la commercialisation des moulins. Les cinq personnages en scène ont des liens professionnels qui laissent entrevoir des liens affectifs plus ou moins profonds. L'action est liée à l'échange des paroles proférées dans un style propre à Cosson. Ce sont des paroles motivantes et rassurantes. Nicole, Anne et Yvette doivent convaincre en rythmant le segment par les réponses données aux clients qui sont de plus exigeantes surtout que les moulins qu'elles acquièrent finissent par les rapprocher de Cosson, affectueusement.

Ainsi dans l'ensemble, la situation est la même. Mais l'action a évolué : Jaudouard devient cadre, Yvette a fait ce qu'il fallait pour se maintenir, Guillermo quitte la boîte ; Nicole et Anne demeurent à leurs postes. Toutes ces informations

ont été reçues et confirmées après un événement majeur : Une grève tenue par le personnel dont le porte-parole fut Guillermo l'ancien Ouvrier réparateur affecté au contrôle des révisions du Service Après-Vente. La direction n'a pas apprécié ce qu'il a dit sur l'entreprise. Et puisqu'il fallait qu'une tête tombe pour "donner l'exemple" afin que pareille chose ne soit dite sur le lieu du travail, c'est Guillermo qui a été prié de quitter Cosson "obsédée de superprofits". Désormais, le souvenir de la punition ou de ce fait marquant gèrera les relations interprofessionnelles. Et A la renverse se construit justement sur ce mode.

Au commencement, un souvenir ; un récit ravive ce souvenir lié au déferlement sur les plages ensoleillées avec produits de bronzage sur le corps. Dans ce tumulte vertigineux un nom revient, attaché à un événement: Bénédicte Bourbon de Beaugency agonise lentement, quotidiennement. Cette lente agonie a fait prendre conscience des dangers relatifs à l'exposition directe au soleil. Cette séquence tente de faire comprendre la stratégie commerciale qui a mis au point les produits de Bronzex, entreprise branchée sur le bronzage et ses dérivés.

Au départ, Girard s'adressait à la force de vente pour susciter et encourager le stockage musclé des détaillants. A la fin, Bronzex est devenue une coopérative ouvrière avec une note musicale(Sidore) plus attendrissante que les paroles fortes sur la concurrence pour doper les marchés et

les plages, afin que les gens se bronzent de plus en plus. C'est qu'entre temps une contre-publicité est passée à Antenne 2. En effet la princesse Bénédicte Bourbon de Beaugency victime d'un cancer de la peau consécutif au bronzage témoigne. Elle rend compte tous les samedis de son cas et convainc les téléspectateurs de renoncer au bronzage ensoleillé. C'est un événement bouleversant, un témoignage poignant et édifiant accueilli par les «*clameurs enthousiastes*» des téléspectateurs dont les «*clameurs de dérision*» montrent vers Bronzex et Sidéral.

Pour parachever la chaîne des exigences commerciales de l'entreprise moderne, L'ordinaire donne à lire un voyage d'affaires : la situation de départ annonce qu'un voyage d'affaires a lieu dans un Jet privé de marque Gulfstream appartenant à la société Housies basée à Seattle avec à son bord onze personnages dont six membres du personnel, deux pilotes, la femme de Bob, sa fille, la maîtresse de Jack. L'information est relative à la création d'un marché à couvrir au Chili avec l'aval du Général Pinochet pour construire des Housies, des habitations préfabriquées, qui vont remplacer les taudis chiliens. Ce marché est porteur pour la société Housies qui n'aura aucune charge fiscale à supporter. C'est dans cette atmosphère merveilleuse d'affaires prometteuses qu'intervient l'événement : le crash. Le Jet privé s'est effondré dans les Andes. L'action vit et se développe par les paroles émises qui projettent les avantages au marché chilien.

La situation d'ensemble est la même, l'événement aussi est le même. L'information s'est confirmée. Les recherches entamées par les autorités chiliennes se sont arrêtées et l'ensemble de l'équipage a péri dans l'accident sauf ED et Sue. L'événement les annonce comme ceux capables de pérenniser l'esprit Housies tel que l'a insufflé Bob. Il est donc clair que quoiqu'il adienne, l'entreprise doit se renouveler. Et la pièce King retrace l'évolution d'une entreprise en posant la concurrence comme un frein au développement et à l'épanouissement humain. En effet, la situation de départ montre KJ jeune démarcheur pour le compte de la Crown Cork and Seal de passage à Scranton. L'orage l'a contraint à garder sa chambre d'hôtel. C'est de cet endroit que l'idée du nouveau rasoir lui a été inspirée. Il venait ainsi de réaliser que la concurrence est la cause de tous les malheurs des hommes. Nous pouvons considérer l'irruption de cette idée comme une action qui conduit à l'événement que la découverte du rasoir amènera : la cessation projetée de toute concurrence.

La vision de KJ se transforme en projet de société centrée sur l'égalité matérielle et le partage de l'intelligence.

Cette vision a inspirée le livre programma intitulé "La Société du peuple" publié par King C. Gillette et qui révolutionnera le monde grâce à la United Company dont l'objet social est la production par le peuple pour le peuple des nécessités de la vie : Nourriture, Vêtements et

Logement. Ces besoins fondamentalement humains seront satisfaits parce que :

«Chemin faisant la United ne manquera pas d'absorber toutes les entreprises de commerce qui font la concurrence en assurant elle-même les fonctions de distribution» (King, Actell, pp43-50)

En résorbant ainsi le chômage, le peuple tout entier sera devenu entre temps "une immense armée de bâtisseurs". Le peuple étant devenu "l'unique producteur", la concurrence, qui contient "le germe de la destruction" de la société, se détruira par implosion.

Contrairement au chômage, la mort est ressentie comme régulatrice de l'entreprise. C'est ainsi par exemple que la mort d'Oreste annonce les futures responsabilités d'Alain et le déclin d'Emilie. Cet événement fait écho à l'instabilité en France qui rejaillit sur le quotidien des clients de l'Hôtel Iphigénie. C'est encore la mort qui est l'événement annonciateur des bouleversements de Ravoire et Dehaze quand le départ définitif de Guillermo de chez Cosson entraîne un grand chamboulement dans cette entreprise.

Bénédicte, la princesse Bourbon de Beaugency crée l'événement par le récit de sa lente agonie suite à l'exposition incontrôlée au soleil. La princesse est victime de l'entreprise Bronzex dont les produits sont en chute libre. C'est aussi la perte d'un emploi et l'effort investi pour un nouveau statut professionnel qui sont ressentis comme une mort, puisque

aucun espoir n'est permis chez Fage ; c'est enfin l'accident dans la cordillère des Andes qui crée l'événement dans la société Housies et précipite les changements, comme pour rappeler que les crashes font partie de l'univers de l'entreprise étant donné que le voyage doit toute sa place au schéma production-vente-consommation-concurrence. La mort est la régulatrice de l'activité. C'est elle qui donne une impulsion nouvelle aux entreprises comme si du chaos devrait naître le déclic nécessaire qui favoriserait l'événement catalyseur capable d'opérer le changement attendu.

C'est d'ailleurs pour éliminer une certaine concurrence, considérée comme un des facteurs déterminants de la laideur du monde, que King veut créer La United Company dont l'objet social est la production par le peuple des nécessités premières de la vie : nourriture, vêtements et logement. La mort, c'est-à-dire, toutes les faillites du système capitaliste du libre échange, de la libre concurrence, disparaîtrait grâce à l'utopie dont rêve King Gillette. C'est pourquoi l'action générale de cette séquence se structure autour de l'effort constamment renouvelé des travailleurs à bonifier leurs activités commerciales. Alain, Dehaze Benoît, Jack, Jaudouard, Girard, Bob ou King consacrent leur énergie en développant des stratégies de vente qui les amènent à vendre toujours plus et mieux: stratégies de vente, de distribution, de gestion des stocks et de la concurrence, même si King décide sur le tard de combattre la concurrence et la surconsommation.

I-3-2. LA PAROLE, COMME RETOUR AU PASSE

Le chômage est le corollaire du libre échange arrimé à la consommation comme mode de régulation de la concurrence. Les personnages comme Fage subissent le contrecoup des lois du marché dans lequel l'homme fragile se sent menacé dans son être profond: La demande d'emploi nous donne une illustration éloquente de cette situation qui veut que tout se résume au travail, rien qu'au travail. Les contradictions successives entre Fage et Wallace sont la preuve que, dans l'articulation des paroles au travail, seul compte l'exercice professionnel qui justifie les autres relations.

En effet la première contradiction entre Fage et Wallace est visible dans les rôles qui leur sont attribués : Fage est un chômeur de 43 ans qui sait qu'on embauche pas dans les boîtes internationales au-dessus de 35 ans; il a été directeur des ventes et postule pour un poste de directeur à la Communauté Internationale des Vacances Agréables(CIVA). En face de lui, Wallace. Ce dernier est le directeur de recrutement de la CIVA. Son âge n'est pas indiqué, sa situation familiale non plus : un ancien directeur affronte un directeur en poste. A un deuxième niveau de contradiction Fage se sent concerné par le présent qui l'oblige à avoir un travail afin de faire face aux besoins quotidiens exprimés par Louise et Nathalie. Mais les rendez-vous chez Colgate palmolive et Générale de fromage n'ont pas été concluants. Il

lui faut cependant un travail et tout de suite. De ce point de vue, Wallace est son dernier et ultime espoir.

Mais, alors même que le présent exige de Fage de trouver un emploi, Wallace le ramène à son passé. L'interview, dans son mode d'organisation, se construit ainsi autour du passé de l'interviewé : Fage est obligé de parler de son père, de Nathalie, de Louise, de son ancien travail, de ses rapports avec ses anciens collègues, de ses loisirs aussi. C'est ainsi que nous découvrons que Fage nourrit le vif désir de rompre avec son passé. Essayons de voir ce qui le motive : d'abord le père. Il a été médecin. Il n'a pas pu intégrer le fait que son fils choisisse de travailler à vingt ans comme représentant de vente de chemise. Le père Fage voudrait que son fils obtienne des titres universitaires tandis que le fils voulait mordre tout de suite à grosses dents dans la vie par le moyen du travail. Le souvenir de son père est donc douloureux parce qu'il montre à Fage son incapacité à poursuivre ses études universitaires surtout que Wallace fait remarquer, lisant le curriculum vitae de Fage, qu'il n'a aucun diplôme universitaire.

Par la suite, le souvenir qu'il garde de Nathalie, sa fille, prend l'allure d'un reproche de ce que la grossesse que porte sa fille unique (son amant est de race noire, son nom est Mulawa Mulawa) renvoie à l'image d'un petit fils aux cheveux crépus et aux lèvres épaisses. Ce passé lié à sa fille lui rappelle, par conséquent, son échec face à l'éducation de Nathalie. Evoquer Louise enfin c'est également révéler à

Fage son incapacité à garantir l'harmonie familiale. Le souvenir de l'entreprise Bergognan est d'autant plus ardent que, tant que le travail dans cette boîte était encore une garantie, l'harmonie familiale était certainement maintenue.

Retenons de ce qui précède que la grossesse de Nathalie et le volte-face de Fage devant la clinique à Londres, marquent la victoire de la jeunesse, de Nathalie en priorité sur sa famille hostile à la spontanéité de l'amour. C'est la victoire de la révolte anti-autoritaire contre la sclérose des relations familiales, des interdits, des relations sexuels mais surtout contre ce que Humbert appelle « *l'inadaptation de l'enseignement contre le pouvoir mal* »²⁰²

I-3-3. PAROLE COMME CULTURE DE L'ENTREPRISE

L'explication du rejet de Fage par Bergognan est claire : il a passé vingt trois années chez Bergognan. Mais il a fallu dix jours à John, l'américain du nord, pour que Bergognan le français comprenne que son compatriote n'a pas intégré le système et la politique de l'entreprise. John est l'expression des limites de Fage. Car chaque système organisé, chaque entreprise, a sa politique, sa gestion spécifique, son mode de fonctionnement, ses exigences. Cela est valable pour l'Hôtel Iphigénie, pour les entreprises Cosson, Bronzex, Housies, Ravoir et Dehaze ainsi que pour King et Bergognan.

²⁰² Humbert Jean cité par le collectif de Hachette, in Histoire de 1945 à nos jours, op cit, p. 349

Autrement dit, il y a une culture de l'entreprise sur laquelle les employés s'appuient pour produire et reproduire l'exploit d'une année à une autre. La preuve que Fage est dépassé par cette culture, est faite par la présence de John et sa nomination au poste de directeur général de vente chez Bergognan. Dans le même temps, la présence d'un américain dans une entreprise française est la preuve que l'économie de marché transcende les frontières et assure la mobilité du travailleur ouvert et perméable aux changements imposés par les fluctuations économiques. Dans cette même logique, que ce soit un américain qui remplace un français peut être le signe que l'Amérique est le pays par excellence du libéralisme économique. Les Etats Unies ont toujours enseigné à la France dont la vie des affaires s'est massivement américanisée. C'est ainsi que toutes les techniques managériales apprises et appliquées par les cadres supérieurs « *dans les entreprises publiques comme privées en France sont directement copiées des Etats-Unis.* »²⁰³

A y voir de près, l'interview prend l'allure d'une torture pour Fage et celle d'un délice pour Wallace pour qui cet acte est un moment de jouissance artistique. Wallace considère l'interviewé(Fage) comme un champ de neige vierge qui implique une attitude de neutralité bienveillante consistant à ne point se projeter dans l'autre(l'intervieweur). Cette

²⁰³ Confère collectif de Hachette, op cit , p275

prédisposition physique et mentale a l'avantage d'ouvrir simplement la voie pour qu'il puisse se confier au meneur de jeu qu'est l'intervieweur. L'interviewé est par conséquent cette surface blanche, vierge sur laquelle l'artiste doit mettre ou faire ses traces, à condition que la toile puisse réagir à ces traces et créer ainsi le dialogue : *« la réaction de la toile consiste à laisser inscrire la trace, à la recevoir, l'accepter pour que ce qui sens suit, soit le résultat du dialogue avec la toile. »*²⁰⁴

Ces propos du peintre-psychanalyste Grobli Zirignon sont fermes quant il laisse entendre que c'est à partir des traces laissées sur la toile que le peintre voit les contours de ce qu'il peut ou veut dessiner. Wallace est donc un peintre qui réalise une œuvre d'art par l'association libre qui consiste à attirer le maximum d'informations en laissant couler librement les sentiments de Fage pour saisir tout ce qui surgit de l'inconscient. C'est à la suite de *« l'accouchement volontaire, libre des sentiments du malade que le psychanalyste choisit ce qui est utile et rejette le futile »*²⁰⁵.

Le travail de Wallace consiste ainsi à faire dire à Fage, librement, ce qu'il a et ce qu'il est , avant de réaliser le tri nécessaire. L'image de la toile vierge s'impose comme le néant et implique le rejet des préjugés. Même si Wallace sait comme le peintre que ce que l'on crée n'est jamais

²⁰⁴ Interview avec le peintre Grobli Zirignon à son domicile le jeudi 25-08-94 de de 10h30 à 11h15.

²⁰⁵ Grobli Zirignon, Idem

exactement la chose voulue. C'est pourquoi le lecteur se demande ce que devient Fage au bout de ce rapport Fage / Wallace.

Fage se détournera de la maison familiale et se fera arrêter au moment où il distribuait sa collection de pipes. Les raisons d'un tel comportement de Fage peuvent se traduire en terme de déséquilibre psychique, de troubles émotionnels graves. L'analyse précédente des fragments a montré que le personnage Fage est confronté, dans son foyer, au pouvoir féminin. Il y a eu comme une castration symbolique du mâle par Nathalie et Louise. Dès lors, il ne se sentait plus maître de l'espace familial. Son seul espoir de reconquérir son pouvoir-mâle était investi dans cette interview qu'il semble avoir gâché par sa crise de colère, pratiquement au terme de l'interview.

Le pouvoir-feminin a créé un déséquilibre psychique chez le personnage par ce qu'il constitue une violation de son intimité. La castration est un acte contre-nature. La distribution des pipes, y compris celle que vient de lui offrir sa femme avec sa première paye, est la manifestation visible de la rupture avec son père et sa femme – c'est une catharsis. En effet Fage collectionnait les pipes héréditairement et le choix de sa femme de lui offrir une pipe est senti par lui comme l'affirmation de la volonté de cette dernière à faire perdurer le pouvoir paternel. Le choix de la rue pour

distribuer les dites pipes est le signe manifeste du ras-le-bol. Le refus de se faire interviewer par M. Garçon qui devait conclure les échanges avec Wallace peut être regardé comme le rejet de la torture que lui imposa ce dernier. Fage, obligé de subir l'interview avec Wallace jusqu'à ce point de non-retour, point de saturation et de rupture par instinct de conservation, s'est détraqué comme une machine dépassé.

Le laminage de Fage était programmé car, au lieu d'être ce beau reste des peintres qui donne de beaux tableaux, il est devenu un vilain reste désagrégé, morcelé, fragmenté. L'interview voulait reconstruire le personnage Fage à partir de la parole proférée sur son travail afin de voir s'il était possible de le réinsérer dans le tissu professionnel qui induit forcément le tissu social : l'enfance, la vie privée, la vie professionnelle, les conditions de son licenciement, sa vie scolaire, tout y passe. Mais ces différentes vies sont tellement dessoudées qu'il était pratiquement impossible à cet être très sensible d'aider à colmater les brèches. Le lecteur, et peut être Fage, découvre (nt), pendant cette interview, que la vie professionnelle est indissociable de la vie privée.

Il est donc possible de considérer que l'enfance ou la naissance à Madagascar n'a fait qu'accentuer le rejet du Noir Mulawa. La vie familiale fortement dominée par la présence du père, est traumatisante pour celui dont le géniteur déjà ne partageait point les choix professionnels. La vie scolaire de Fage est appréciée par le père Fage comme un échec et le

licenciement est tout aussi traumatisant que ce souvenir qui se rattache à lui. Que dire alors d'un homme qui, après avoir passé 23 années dans un service, n'en connaît pas les lois ? La réponse à cette question rhétorique est connue. C'est la raison pour laquelle, lui accordant le bénéfice du doute, nous affirmons que Fage connaît certainement les mécanismes de fonctionnement d'une entreprise moderne. L'on est donc en droit de penser que le manque d'un emploi qui pourrait le resocialiser, le met à coup sûr dans cet état de déséquilibre psychologique qui l'affecte profondément et durablement.

Fage est un homme inadapté qui n'a pas pu comprendre que dans le système capitaliste, prime l'ajustement des salaires au travail : Il faut payer au juste prix. L'inadaptation se situe dans le sens de la révélation de forces contradictoires et complexes de l'expérience collective et individuelle du chômage en rapport avec le monde général du travail.

Si la préoccupation qui procède de l'ensemble des pages précédentes reste le repérage et l'analyse du fonctionnement des relations hétérogènes entre les catégories mentales qui structurent à la fois le texte littéraire et l'univers socioéconomique, il importe de préciser que la contradiction principale se lit dans les rapports entre Wallace et Fage. C'est certainement pour cette raison que la figure textuelle dominante est le duel dans un processus dramaturgique attaque-riposte.

Paradoxalement, c'est grâce au chômage et non par le fait de l'exercice au sein de l'entreprise que l'on mesure l'attachement viscéral de l'homme d'aujourd'hui au travail, lieu de toutes les rencontres, de toutes les frustrations, mais aussi le lieu par excellence de l'amitié, de l'amour et de l'accomplissement du moi social.

L'ensemble des paroles qui irriguent le monde de l'entreprise telles que nous les avons présentées et analysées relativement aux textes choisis, nous ont permis de décrire le fonctionnement la parole au travail. Nous avons ainsi montré qu'elle y est perçue comme un outil efficace de régulation sociale et affective. Le lieu du travail se présente alors comme un espace spécifique dont les mécanismes peuvent être analysés en relation avec les moments qui le traversent.

I-2. LA GESTION DE L'ESPACE ET DU TEMPS

Le traitement de l'espace et du temps chez Michel Vinaver est si particulier que ce qui semble le préoccuper au premier chef est le cadre général de l'action qu'il situe dès les premières lignes de ses textes, dans l'incipit ou dans les scènes, sous la forme d'indications scéniques. Une fois le décor posé, l'échange se fait à l'intérieur de celui-ci avec une marque de manœuvre importante puisque Vinaver renvoie sans cesse aux souvenirs . C'est ainsi qu'en dehors de Par-dessus bord, Iphigénie Hôtel, et dans une certaine mesure

Les Huissiers, la plupart des pièces font une large place au passé, le présent étant à cheval entre ce passé et l'avenir.

Les Coréens devrait par exemple situer son cadre en Corée, mais les soldats sont plus souvent amenés à se plonger dans leur passé. Le contact entre Belair et Wen-Ta n'a consisté qu'au rappel de ce qu'ils firent avant leur rencontre. Lorsque L'horizon demande à L'homme : « *tu étais quoi toi dans le civil ?* » et que ce dernier répond : « *moi ? chauffeur de taxi à Paris* » (Les Coréens, scène XVIII, p. 115), ils évoquent leur passé qui certainement les aide à meubler les moments de doute dans le présent de la guerre.

Portrait d'une femme est, de ce point de vue, essentiellement tournée vers le passé puisqu'il a fallu que Sophie Auzanneau se situe dans son passé pour amener la justice à apprécier à sa juste proportion le crime qu'elle a commis. Ainsi le récit au passé, et des faits incriminés et des étapes de la conduite de Sophie, construit-il le discours sur elle et permet de rendre le jugement ; comme pour dire que le geste criminel s'interprète comme la fin du futur pour l'assassin qui est désormais obligé de se définir par rapport à la masse des faits accomplis avant ce geste fatal.

La pièce Les travaux et les jours semble privilégier le quotidien, c'est-à-dire le présent, puisque Nicole, Anne et yvette se doivent de répondre au téléphone pour rassurer les clients du moulin Cosson. Cependant à y voir de près, ce sont les propos des clientes qui sont exprimés et qui assurent

l'essentiel des échanges ainsi rapportés au lecteur qui voit des employés à la tâche et entrevoit, dans le même mouvement, les rapports que ces clientes développent avec les moulins achetés, dans un élan affectif d'adhésion ou de rejet du modèle Cosson.

Cette présentation de l'espace et du temps nous plonge ainsi dans le souvenir et nous permet de déplacer le cadre restreint de l'espace ouvert (équipé de cloisons) qui tient lieu de bureaux aux employés Cosson, vers des horizons que seule l'imagination du lecteur spectateur peut situer.

A la renverse se joue concrètement dans une aire de jeu nue et ouverte traversée par trois satellites. Mais pour l'essentiel, cet espace est visualisé par des milliers de téléspectateurs potentiels.

En effet, l'évocation des crèmes solaires renvoie à plusieurs espaces imaginaires que peut toucher l'expansion du phénomène mondial qu'est le Bronzage. La pièce repose sur le témoignage, donc sur le récit d'une malade qui se souvient. C'est dans ce souvenir que sont logés l'entreprise Bronzex et le plateau de télévision, au point où l'espace et le temps qui enveloppent ce récit, deviennent finalement virtuels et extensibles. Ce phénomène se voit aussi dans L'Ordinaire : l'espace dramatique et physique est un Jet privé qui survole la Cordillère des Andes. L'espace de la Cordillère devient espace dramatique après l'accident. Mais du fait même de ces lieux, les paroles des membres de l'équipage

et plus tard ce qui en reste, renvoient sans cesse à leurs vies privées marquées à la fois par l'intimité et le bruit du monde des affaires. Les personnages restent assis ou coincés dans l'avion. Cet enfermement amplifie le besoin de communiquer qui exacerbe leur capacité imaginative : l'esprit vogue ainsi à la recherche d'autres espaces autre que celui occupé par leurs corps.

Au regard du traitement de l'espace, nous pouvons dire globalement, qu'il y a deux espaces majeurs dans la configuration de l'espace dramatique : le décor physique occupé par les corps des personnages et les espaces virtuels, fruits d'un imaginaire débordant les limites de l'espace visible. Ces deux types d'espace sont dans un rapport tel que les seconds semblent prendre le pas sur les premiers. Les tableaux récapitulatifs suivants schématisent cette présentation du cadre et des moments de l'intrigue :

I-2-I. L'ESPACE :

N°	LA PIECE	L'espace Vécu	L'espace évoqué
1	-Les Coréens	-Corée -Une clairière -Des broussailles -Des rizières -Hu-won -Colline -Séoul	-Washington - village de Num-penh -Paris

2	-Les Huissiers	-le ministère de la défense nationale -le grand Salon - France	-Couloir du palais Bourbon -Elysée -Algérie -Alger -Poubelle -France -Mer -clinique
3	-Portrait d'une femme	-Paris -Tribunal de paris	-Lille
4	-Iphigénie Hôtel	-Mycènes -Hôtel Iphigénie	- la corse -Paris
5	-Par dessus bord	-le comptoir de -lepine Frère -l'atelier de M. Dehaze -la salle de fête -la salle de cours du collège de France -chez Ravoire et Dehaze -le cabinet de Me Rendu -l'usine -la banque -marché	-la maison Johnson -une chambre d'hôtel -le cabinet de travail de Me Cohen
6	-Les travaux	-espace équipé de	-l'espace familial

	et les jours	cloisons métalliques basses	des clients et des employées
7	-A la Renverse	-antenne2 - Télévision - Bronzex - Sidéral -Multinationale - la famille à -table -les plages du monde -l'entreprise	- du temps -semaines après semaines de congrés -10 dernières années -Année après année -l'entreprise -Bronzex
8	-L'ordinaire	-l'intérieur de la cabine de l'avion -Cordillère des Andes -Santiago -Pacifique -Le lieu de l'accident	-Le Chili -Santiago -Bureau à Seattle -Buenos Aires -Lieu habité
9	-King	-Scranton -Chambre d'hôtel -Crown cork and seal	-Wall Street -Le monde -La United company
10	-La Demande	-Ce jour -Courbevoie -Bureau de Wallace -Famille de Fage	-23 années chez Bergognan -Rue -Londres

	d'emploi	-Londres -Colgate Palmolive -Général de fromage	
--	----------	---	--

I-2-2. LE TEMPS

N°	LA PIECE	LE TEMPS VECU	- LE TEMPS EVOQUE
- 1	-Les Coréens	-tôt le matin -fichu temps -la nuit -lever du jour -trois nuits -demain -aujourd'hui -avant-midi	-temps du souvenir (Paris Washington)
- 2	-Les Huissiers	-trois semaines -15 jours -Des nuits d'affilée -Tous les jours -Hier soir -6 mois -29ans	-le présent -le passé -le futur
3	-Portrait de femme	-15 mars	-1940 -1941
4	-Iphigénie	-3 Journées	-Angleterre

	Hôtel		
5	-Par-dessus bord	-Depuis 3 jours	-Le futur
6	-Les travaux et les jours	-Tous les jours	-Le futur
7	-A la renverse	-tous les samedis soirs -Satellite I, II, III	-Le futur
8	-L'ordinaire	-Il y a huit jours -Ce matin 42 ^e jour 41 ^e jour	-Le futur
9	-King	-Fin novembre 1889 -Temps de pluie -our de tempête	-24 Octobre 1929 -Le futur
10	-La demande d'emploi	-Le temps de l'interview	-Le passé

I-2-3. LE COMMENTAIRE DU TABLEAU

L'étude de l'espace peut se réaliser, comme le suggère Anne Ubersfeld²⁰⁶, selon trois procédures : l'espace analysé comme paradigme textuel sur la base d'une liste purement lexicale. la deuxième procédure s'appuie sur des critères sémantico-syntaxiques qui consistent à relever toutes les déterminations locales et la troisième prend en compte la liste des objets qui remplissent un espace donné et qui pourraient être considérés, à juste titre, comme des indications de figuration d'espaces précis. Nous avons privilégié, dans le tableau ci-dessus, le paradigme textuel pour identifier les espaces et les temps qui les encadrent afin de voir à quels univers référentiels ils renvoient le lecteur-spectateur. En effet, l'espace dramatique est généralement en rapport de représentation avec quelque chose dont il est l'icône²⁰⁷. Nous avons pris en compte les espaces inscrits dans les rares indications scéniques et ceux contenus dans les échanges dialogiques. Ces espaces appellent des temps au moment où se déroule l'échange entre les personnages pour marquer la période où la scène se déroule. Nous avons étudié l'espace et le temps en montrant surtout comment l'espace et le temps évoqués ou

²⁰⁶ Ubersfeld Anne, Lire le théâtre, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982, pp. 158-159.

²⁰⁷ Dans la terminologie de Peirce, l'icône est « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe ou non. »

vécu représente des indices marquants un moment de l'histoire des personnages en rapport avec leur présent. Le milieu prend en compte aussi bien le cadre dans lequel les personnages se projettent lorsqu'ils s'expriment au travail, que celui que le discours des personnages au chômage évoque dans la quête d'un emploi éventuel. En effet, le libéralisme sécrète le chômage et l'on ne peut parler du travail sans lui associer la perte du travail. René Dumont est formel : « *le libéralisme se révèle incapable de nous sortir du chômage sans cesse croissant, de la récession, de la montée irrésistible des misères, même dans les états riches.* »²⁰⁸

L'entreprise semble focaliser l'attention de l'écrivain Vinaver pour quatre intérêts essentiels:

-L'intérêt pour l'entremêlement des relations simples et complexes qui vont des rapports hiérarchiques entre employeurs d'une part et entre employeurs et employés d'autre part. Ces relations prennent aussi en compte les vies privées des travailleurs.

-L'intérêt pour un monde qui est en mutations et qui donne ainsi aux auteurs matière à réflexion sur les crises diverses dont son évolution semble dépendre.

²⁰⁸ Dumont René, Charlotte Pacquet, Misère et chômage, libéralisme ou démocratie, Paris, Seuil, 1994, p. 7.

- L'intérêt pour le tissu langagier qui semble être spécifique à chaque univers professionnel.

-L'intérêt enfin pour la reconstruction de ces discours divers comme un effort de renouvellement du champ artistique, littéraire notamment..

Dans Les coréens, l'espace coréen se révèle au lecteur à travers une clairière, des broussailles, des rizières, le village de Hu-wan et de Num-pen en contraste avec les villes de Washington et de Paris qui sont évoquées pour maintenir éveillés les souvenirs. Sur cette forme se réalise l'essentiel des espaces du corpus. Les huissiers nous donne ainsi à lire le ministère de la défense comme un espace physique en étroite relation avec le grand salon, avec Paris qui entre en symbiose avec la ville d'Alger.

L'espace du travail est traversé par des espaces intérieurs ou intériorisés dont le rappel est nécessaire à la saisie d'ensemble des personnages engagés dans l'énoncé. Par exemple l'espace du tribunal n'a de sens que pris dans le cadre général des villes de Paris et de Lille.

Ce qui pourrait du coup amener une plus grande adhésion au sein des groupes observés afin d'amoindrir la résistance de l'individu et/ou du collectif à l'effort collectif que l'espace du travail implique.

L'obsession du travail fait monter le stress parce qu'en France aujourd'hui « *un emploi stable peut n'être pas*

durable ; il peut aussi être intenable. Et cela à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. »²⁰⁹

L'objet de la parole serait ainsi une tentative pour combler le vide ou réduire la distance entre les personnages au travail ou entre le chômeur et le travail qu'il attend. De ce point de vue, l'art de Vinaver travaille à donner sens à cet entre- deux, c'est-à-dire à tout ce qui se glisse, dans ce que Michel Foucault appelle « *tout l'espace vide, tout le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres.* »²¹⁰

Le temps joue son rôle habituel d'agent rythmique de l'espace qui lui donne tout son sens. Il encadre les espaces en associant tous les registres temporels qui passent de la précision à l'imprécision. Des indices temporels comme " *tous les jours, trois journées, tous les jours, le passé, le futur*" sont aussi vagues que " *le temps de pluie, le jour de tempête, le temps de l'interview*". Nous avons ainsi d'une part un espace identifiable auquel se superpose un temps plus ou moins précis et d'autre part, un espace dépendant de la seule volonté de l'imaginaire du personnage l'évoquant en référence à un temps tout aussi imprécis que les limites de l'imagination. L'exemple achevé de cette imprécision temporelle traversant l'espace se trouve dans Par-dessus bord. Ici, l'espace, dans sa configuration, présente tour à tour " *l'atelier de M.Dehaze, la salle de fête, la salle de cours du*

²⁰⁹ Baudelot Christian, Gollac Michel, op. Cit. p. 11.

collège de France, chez Ravoire et Dehaze, le cabinet de M. Rendu, l'usine, la banque, le marché" sans indication temporelle précise situant chronologiquement les actions qui s' y déroulent.

L'action dramatique de la pièce Les travaux et les jours se situe dans un temps dramatique précis (*un espace équipé de cloisons métalliques basses*) auquel se superpose l'espace familial des clients et des employés ; mais le temps de la fiction ou de l'histoire renvoie au quotidien des personnages c'est-à-dire "*tous les jours*" pour peut-être bien faire voir que les appareils Cosson vendus ou proposés à la vente s'adaptent au besoin quotidien des consommateurs.

²¹⁰ Faucault Michel, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines.

CHAPITRE II : CONTINUITÉ, DISCONTINUITÉ DES SEQUENCES : LES DIFFERENTES CONJOINTURES

L'ensemble des pièces étudiées épouse l'idée que, pour s'exprimer, l'œuvre d'art ou l'œuvre d'un auteur (un artiste, un inventeur de forme) se construit sur la base «*de la conjonction ou de la disjonction d'éléments infiniment divers qui y fusionnent*»²¹¹. Le théâtre de Vinaver - du moins les pièces du corpus - crée son unité par l'intégration d'éléments apparemment éloignés comme le métier des armes, le monde de la justice et l'entreprise commerciale. Ainsi, bien qu'éclatée, l'œuvre de Vinaver ne l'est que par son apparence. Les trois conjointures qui suivent identifient les similitudes et les contrastes qui font des dix pièces du corpus, des œuvres du répertoire d'un seul et unique artisan, avec un projet sous-jacent que nous nous ferons fort d'exhumer.

II-1. LES CONJOINTURES UN : SEQUENCES UN ET DEUX

II-1-1. LA DYNAMIQUE DE L'ACTION DRAMATIQUE

Les Coréens ont, en commun avec Les Huissiers, l'objet : les soldats en Corée sont en guerre et les huissiers

gèrent les entrées et sorties au Ministère de la Défense nationale française. Nous sommes dans le flux des relations militaires pour la défense des intérêts français en Corée et en Algérie. Il est vrai que les français s'inscrivent en Corée dans le cadre des "Forces Expéditionnaires de l'ONU" mais le bataillon français de Corée y est pour les intérêts français. L'Algérie est présente dans le schéma français, à tel point que le président de la République s'en préoccupe. Letaize le dit bien:

« Le président de la République désire que je lui rende compte de cette affaire personnellement... Il m'attend à l'Elysée. » (Les Huissiers, premier acte, scène 3, p147)

Le début des deux pièces donne, en plus, au lecteur le spectacle de deux personnages qui se servent difficilement de leurs jambes. Belair dans Les Coréens «*apparaît en boitant*» (Les Coréens, scène1, p.43) et dans Les Huissiers, le «*premier huissier se dirige, la jambe raide vers une porte*» (Les Huissiers, premier acte, scène 1, p.124).

En contraste, l'une, Les Coréens, semble faire allusion à la guerre de Corée qui éclata le 26 juin 1950. En effet, la Corée indépendante fut divisée en deux zones par le 38^e parallèle : la Corée du Nord et la Corée du Sud. Mais la Corée du Nord avec un régime populaire, franchit ce 26 juin,

²¹¹ Huyghe René, "L'art et l'homme" (Larousse, 1958) cité par Cocula Bernard et Peyrouet Claude in Didactique de l'expression, Paris, Delagrave, 1978, p. 101.

le 28^e parallèle et tenta d'envahir la Corée du Sud, libérale et démocratique. L'armée américaine intervint aussitôt avec mandat de l'ONU qui organisa elle-même un corps expéditionnaire composé des contingents de diverses puissances²¹².

La pièce Les Coréens fait lire des personnages appartenant aux « Forces Expéditionnaires de l'ONU » composées d'un américain (William Teffrey Brooks) et de cinq français. Belair, (caporal), Beaugeron, Bonassier, Exaxerguès, L'Homme et L'Horizon (soldats) ; Les Huissiers, l'autre pièce, évoque le problème algérien.

En effet les aspirations des masses algériennes mal comprises par la France ont fini par créer un état de vive tension qui déboucha sur une rébellion ouverte en novembre 1954 suivie des émeutes d'Alger en janvier 1960 et d'une révolte militaire en avril 1961. La République algérienne naquit le premier juillet 1962²¹³. Ces deux implications françaises situent le cadre des deux pièces. Mais tandis que les secousses algériennes ébranlent la métropole, la guerre en Corée semble ne pas affecter outre mesure le quotidien des français. De la façon, Portrait d'une femme fait allusion à l'appareil judiciaire là où Les Coréens et Les Huissiers parlent de guerre et de l'ordre politique même si dans l'ensemble des trois textes, la parole est en intense activité.

²¹² : Encyclopédie autodidactique Quillet, Tome 1, Paris, 1965, pp. 680-681.

²¹³ Idem, pp.. 677-678.

Elle est l'élément du lien entre les personnages dans un espace qui semble leur échapper : les événements d'Algérie agissent à distance sur Paidoux et tout le gouvernement Letaize assure la connexion avec l'Algérie grâce aux paroles et aux bruits qui proviennent d'Alger. Belair et Brooks, inactifs, n'ont que leurs paroles pour rythmer leur fraternité. C'est encore par la parole que Wen-Ta échappe à la mort.

La parole emplit le procès de Sophie Auzanneau. En contraste, la parole est, dans Les Huissiers, un coup porté quand il s'agit des hommes politiques (Créal, Paidoux, Escarnemont, Letaize) ; elle se mue en un véritable élan - vers quand elle tend à être un trait d'union entre les huissiers qui, dans leur destin commun d'ouvrir portes et fenêtres, reçoivent et transmettent des dossiers volumineux. La parole dans Portrait d'une femme est quelque fois stéréotypée puisqu'elle renvoie à la machine judiciaire dont le langage est codé.

Dans l'ensemble des trois pièces envisagées, l'action dramatique n'est pas centrée sur un problème à résoudre : l'issue du conflit opposant Paidoux à son Parti d'une part, celle de l'opposition Paidoux/Escarnemont d'autre part, ne dépendent pas des acteurs en présence. Cela est aussi vrai pour l'issue de la guerre opposant Coréens et forces Onusiennes d'une part et d'autre part pour le conflit opposant Sophie à l'appareil judiciaire réglé à jamais. Le

conflit coréen se transforme, après la mort du seul militaire américain du contingent, en une opposition Français et Coréens ; mais le caporal Belair se retrouvera sans troupe dans le camp ennemi qui l'adoptera aussitôt. C'est donc décapité que le reste du bataillon français regagne sa base avec un prisonnier coréen dont la capture sert à contenter la hiérarchie qui se satisfera de ce trophée dérisoire.

La justice, de même, se consolera de la condamnation de Sophie, arrêtée plus pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle a fait. La conséquence de tout ceci est que dans l'ensemble des pièces, bien souvent, les échanges sont de l'ordre de la conversation spontanée où les paroles sont enchâssées l'une dans l'autre ; elles se présentent aussi en relais, en escaliers ou sous la forme d'une voix chorale. Les huissiers sont en harmonie et leurs voix concordent quand ils se penchent sur leurs conditions de vie professionnelle, matérielle et sociale. De la même façon, les soldats n'émettent aucune opinion philosophique ou théorique et les membres du tribunal servent essentiellement l'appareil judiciaire pour dire la justice selon le mode prescrit par un système sans âme.

Cependant, alors que la parole devrait assurer l'action dans un contexte dépourvu d'âme, les huissiers, les soldats ou l'avocat de la défense par exemple se mettent à faire parler leur cœur : Belair tombe amoureux de la Corée qu'il était censé combattre ; les huissiers ne se contentent pas d'ouvrir portes et fenêtres, de transmettre dossiers et

messages, ils entrent en relation affective avec le ministre qu'ils servent et Me Cancé se surprend à faire jouer la fibre sensible du jury en lieu et place des faits qui constituent l'essence de l'appareil judiciaire. Ce mode de fonctionnement donne à lire les axes dramaturgiques suivants.

II-1-2. LES AXES DRAMATURGIQUES MAJEURS

Les deux séquences ont en commun le thème de la responsabilité. En effet la problématique des prisonniers de guerre dans Les Coréens engage directement la responsabilité du soldat faiseur de prisonniers aussi bien qu'une rébellion dans Les Huissiers devait mobiliser directement la responsabilité d'un gouvernement donné, ici le gouvernement Letaize. Il dépend en effet de L'Homme ou de L'Horizon d'assumer le choix de capturer des Coréens à exhiber à leurs chefs hiérarchiques comme des trophées de guerre ; autant, il incombe aux animateurs de l'appareil judiciaire d'assumer l'arrestation et l'incarcération de Sophie Auzanneau dans Portrait de Femme. C'est aussi au nom de la responsabilité que le soldat Belair peut décider de demeurer à Hu-Won ou que l'avocat de la défense Me Cancé relève la part de la société toute entière dans l'acte criminel de Sophie Auzanneau.

En contraste, Les Coréens pose en outre la question de la place du jeu et de l'enfant dans le processus général de la guerre. Cela peut vouloir dire que cette pièce tente de réfléchir sur le problème général de la famille pendant la

guerre. C'est certainement cela qui peut justifier le choix de Belair de rester parmi les Coréens qu'il a combattus ; peut-être que ce choix permettra-t-il de réexaminer la question de la finalité de la guerre. Les Huissiers semblent privilégier l'opposition travail intellectuel/travail d'exécution ; misère matérielle/bonheur moral. L'admiration des huissiers pour les hommes politiques dont ils cautionnent l'ordre ne les conduit pas à tirer les leçons de la descente et de la remontée de ces hommes.

Portrait d'une femme insiste aussi sur le rapport entre une justice mécanique et une justice qui a le visage d'une institution humaine en faisant lire l'opposition entre l'exclusion ou l'inclusion : le coupable doit-il être exclu du système social ou être accepté dans cette société co-auteur de la faute commise ? En tous les cas les vingt et un personnages²¹⁴ de Les Coréens et ceux de Les Huissiers sont réductibles en deux groupes de personnages. Belair représente le groupe des envahisseurs et Wen-Ta le groupe des Coréens assiégés. Les huissiers sont les exécutants et le groupe politique, les donneurs d'ordre. Ainsi les huissiers se répondent à l'unisson grâce à leur voie chorale qui les rassemble et traduit leur adhésion à une cause commune, à un destin commun, avec l'ensemble des hommes politiques

²¹⁴ Ce sont les sept membres des Forces Expéditionnaires de l'ONU et les quatorze habitants du village de Hu-Won. Le caporal Belair des Forces Expéditionnaires de l'ONU et Wen-Ta, huit ans, fille de Mio-Wan représentent respectivement les Forces Expéditionnaires et les habitants du village de Hu-Won. La jeune fille de

dont ils assurent et légitiment l'ordre. Paidoux peut ainsi, représenter l'ordre politique qui finit par réaliser, par le moyen de sa voix, les exigences du quotidien en ce qu'il (le quotidien) infléchit la vie sociopolitique.

Il est clair que les faits s'imposent aux personnages, donc aux hommes comme un destin implacable.

Les personnages des deux séquences considérées sont des représentations. Tous les personnages qui ressortissent de l'appareil judiciaire sont représentés par le président du tribunal et Me Cancé. Cet avocat plaide pour tous ceux qui, comme Sophie Auzanneau, ont besoin de la compréhension de la justice et à qui l'appareil judiciaire oppose une voix monocorde, sans âme et donc sans états d'âme ni compassion et qui ne se reconnaissent pas en elle. Les vingt deux personnages qui animent Portrait d'une femme sont ainsi ramenés à deux comme les treize de Les Huissiers et les vingt et un de Les Coréens.

En outre, Les Coréens et Portrait d'une Femme ont en commun le traitement de l'espace. Dans ces deux pièces, l'espace détermine les actions des personnages au point où Belair décide de rester à Hu-Won et où la machine judiciaire rend un jugement préenregistré pour ne pas échapper à l'emprise de l'espace sur les personnages.

huit ans découvre le caporal Belair, sans âge et peut-être aussi sans visage mais en mission, et le contamine par le sourire qui le contraint à demeurer à Hu-Won.

En contraste les personnages de Les Huissiers semblent maîtriser leur espace par leurs rôles qui les amènent à faire entrer les visiteurs, à déposer les dossiers et à contrôler l'espace du ministre et du gouvernement Letaize. A ce stade de notre analyse nous convenons que la parenté entre les deux séquences est considérable. On parle dans Les Coréens pour se souvenir ou pour tuer la peur en soi. On résiste ainsi aux ennemis (les Coréens) invisibles en se parlant. Les Huissiers offre le même paysage langagier dans la mesure où les huissiers y parlent pour passer le temps et quand Paidoux, Créal ou Letaize s'expriment, c'est pour évoquer des choses sur lesquelles ils n'ont aucune véritable emprise.

Dans Portrait d'une femme, la parole n'agit pas sur le présent puisqu'elle relate, raconte le passé pour comprendre le passé car le meurtre commis par Sophie Auzanneau est de l'ordre du passé. La parole occupe ainsi le terrain, au point où aussi bien dans Les Huissiers que dans Portrait d'une femme, les figures textuelles dominantes sont le récit et les propos rapportés. Dans Les Coréens, il y a eu rarement affrontements entre Coréens et Forces Expéditionnaires. Belair est blessé et le lecteur voit mourir Brooks mais les circonstances qui expliquent les conditions de l'accident qui emporte Brooks et laisse des séquelles à Belair sont rapportées par Wen-Ta qui reconnaît avoir posé, avec son frère, la mine antipersonnelle en question.

Globalement, les personnages, pourtant en conflit, ne sont pas aux prises les uns avec les autres. Ils sont en glissement parallèle comme si Vinaver voulait éviter l'affrontement direct. C'est donc le mouvement vers qui domine en lieu et place de l'attaque, la contre-attaque, la défense. Quelquefois, dans Portrait d'une femme, l'avocat de la défense s'oppose à l'avocat de la partie civile mais Me Cancé appuie sa défense, plus sur la responsabilité de la société toute entière qu'il ne développe des arguments pour s'opposer au président du tribunal ou à l'avocat de la partie civile, Me Lubet.

Les légères différences s'observent par endroits. Ainsi, les huissiers parlent souvent d'une voix, voix chorale là où Belair, Exaxerguès, Beaugeron ou L'Homme évoquent leur passé civil individuellement. Sophie Auzanneau est condamnée à ne parler que des faits passés car c'est de cette façon que s'éclairent les motifs profonds de son geste criminel. Toutes ces paroles émises pour comprendre le passé sont comme atteintes de paralysie puisqu'elles n'ont, non seulement pas permis de comprendre les raisons de l'assassinat de Xavier Bergeret par Sophie, mais elles n'ont pas modifié la voix préenregistrée du jugement ; comme si elles avaient été prononcées pour combler un vide dans un procès dont le verdict était connu à l'avance.

Cela nous fonde à conclure que les paroles sont plus informatives qu'actives. Les huissiers observent et rapportent les faits provoqués par les gouvernants. Sophie a déjà tué

Xavier quand elle intervient pour retracer les conditions de son geste. Seule la voix préenregistrée est active puisqu'elle dit et condamne Sophie. Belair ne peut rien contre la mine qui le handicape mais il dit et reste à Hu-Won grâce aux sourires irradiants des coréens. Les trois pièces machines sont des pièces d'un seul tenant qui fait que les deux modes (pièce paysage, pièce machine) coexistent. Cependant, il ne faut pas s'y tromper : le mode d'expression dominant dans l'écriture dramatique vinavérienne est la juxtaposition d'éléments discontinus à caractère contingent.

II-2. CONJOINTURES DEUX : SEQUENCES DEUX ET TROIS

L'ensemble des pièces de la séquence trois s'ouvre, soit sur un office, soit sur un bureau ou un comptoir. Ainsi l'activité commerciale en relation avec la production et le besoin d'écoulement est privilégiée. Les fragments laissent voir les conséquences de l'intense activité commerciale. Dans la séquence deux la concurrence semble constituer l'élément majeur puisque Me Cancé et Me Lubet luttent pour que la justice reconnaisse d'une certaine façon, leurs mérites souvent au détriment de l'accusé dont le sort, de toutes les façons, est scellé d'avance.

Les oppositions ne manquent pas non plus dans Les Huissiers. Elles fondent le jeu politique : Paidoux exclu de son parti politique est pratiquement conspué par Créal qui, une fois qu'il sent que Paidoux est remis en scelle, accourt pour le solliciter. Mais si les huissiers commencent et ferment

la marche des affaires du gouvernement Letaize, ce n'est pas le cas dans Les Coréens et Portrait d'une femme où le procès commence avec Sophie Auzanneau qui sera extraite à la fin de la pièce. Lorsque son nom est évoqué aux dernières pages de la pièce, c'est juste pour indiquer son arrestation. Belair soldat français de l'ONU au début de la pièce Les Coréens est, à la fin, intégré à la communauté coréenne, non plus comme un soldat, mais comme un simple villageois qui apprécie à sa juste valeur «le feu qui brûle». Toujours en contraste, la situation de départ de la séquence trois intègre à la fois les lieux de production et de commercialisation tandis que l'espace de la séquence deux ne fait aucune allusion aux lieux de formation ni des huissiers ni des acteurs de l'appareil judiciaire. La séquence trois se termine globalement par un rêve projeté comme idéal à réaliser pour une société plus juste, comprise comme radicalement différente de cette société où, comme le souligne si bien Marcuse :

«L'appareil de production tend à devenir totalitaire dans ce sens qu'il détermine, en même temps que les activités, les attitudes et les aptitudes qu'implique la vie sociale, les aspirations et les besoins individuels»²¹⁵.

Le rêve de Me Lubet est tout autre. Il se réalise, dans sa forme pratique, dans ce tribunal où tout concourt à

²¹⁵ Marcuse Herbert, L'homme unidimensionnel, Editions de Minuit, 1968, pour la traduction française, p. 24.

sacrifier plus à une tradition qu'à rendre justice. La pratique judiciaire se situe à cheval entre le désir de corriger la société et celui d'éduquer les hommes. Le premier est de l'ordre de la virtualité et le second relève de la pratique quotidienne.

II-2-1. CARACTERE ET DYNAMIQUE DE L'ACTION D'ENSEMBLE

Dans la séquence deux, la dynamique de l'action de détail et de l'action d'ensemble est assurée par l'évocation du passé des personnages qui font le présent, c'est-à-dire l'histoire. Ce qui est le contraire de la séquence trois où cette dynamique est alimentée par le rendement quotidien des acteurs fortement intégrés aux outils de production et de distribution. Les huissiers dans Les Huissiers observent et regardent les hommes politiques et les gouvernants faire l'histoire en se fondant dans le quotidien qui leur impose le rythme. Sophie dans Portrait d'une femme crée l'événement sans en maîtriser les tenants et aboutissants. Elle se laisse ainsi entraîner dans le tourbillonnement de l'activité judiciaire avec ses codes et ses lois. En contraste la séquence trois fait lire des personnages dont l'action se fonde sur leur capacité à produire la richesse et à distribuer des produits de consommation tendant à faire fonctionner le système de l'input et de l'output. En effet d'Iphigénie Hôtel à King en passant par A la renverse, L'Ordinaire, Les travaux et les jours et Par-dessus bord, l'entreprise commerciale de type artisanal ou moderne est soucieuse de profits.

L'action est, en conséquence, activée par des paroles en étroite relation avec la recherche de marchés pour écouler les produits fabriqués. C'est ce qui fonde la structuration des six pièces précitées autour de la bonification de l'activité productrice et commerciale. Ici, le lieu du travail finit par attacher les personnages qui, en fin de compte, s'attachent affectueusement à leur espace professionnel. C'est pourquoi l'adhérence à l'espace domine l'action dans les pièces de la séquence trois, à l'opposé de la séquence deux qui met en scène des personnages distants par rapport aux lieux professionnels.

Ce n'est pas par exemple la présence de Sophie Auzanneau qui permet à la justice de fonctionner. L'appareil judiciaire est présenté comme une machine infernale qui tourne sans cesse dans la même direction. Les huissiers n'empêchent pas la machine politique de tourner en rond ; ils n'apportent de toutes les façons que leur caution à un ordre qui se fait et se défait sous leurs regards impuissants.

Nous observons que, dans la séquence trois, l'action se construit autour des thèmes de l'adhérence au lieu de travail et de la recherche du profit ; dans la séquence deux' au contraire, l'espace semble échapper aux personnages . Quant à la parole, elle fonctionne pratiquement dans la séquence trois comme un thème tant elle conditionne l'existence des personnages et leurs activités. Cette même parole est ressentie beaucoup plus comme un divertissement dans la mesure où elle n'a pratiquement aucune emprise sur

les activités des personnages qui, de toutes les façons, subissent le quotidien comme une fatalité dans la séquence deux.

Toujours en contraste, la mort (et ses dérivés) envahit la séquence trois : Oreste dans Iphigénie Hôtel disparaît et sa mort entraîne la réorientation de l'entreprise par Alain ; Fernand Dehaze meurt et Benoît assure la renaissance de l'entreprise Ravoire et Dehaze ; c'est vieillissant que King confirme son utopie. Le récit pathétique de Bénédicte transforme le cauchemar Bronzex en SIDORE chantant et apaisant ; le crash dans L'ordinaire permet la relève assurée par ED. Elle (la mort) est presque absente dans la séquence deux. Olivier Bergeret est assassiné par Sophie Auzanneau, il est vrai. Mais cette mort est un alibi pour poser la problématique du fonctionnement général de la justice qui se délecte, avec extase, d'extraire Sophie Auzanneau de l'espace social. Les discours des principaux animateurs de l'appareil judiciaire entrent dans une tradition qui dit une messe connue. Paidoux "part" de son parti pour mieux se positionner dans Les Huissiers à côté des huissiers qui lui font allégeance aussitôt comme ils l'auraient fait de toutes les façons s'il s'était agi de Créal, de Letaize ou d'Escargnemont. Fage apprécie mieux les lois, du marché quand il est éjecté de chez Bergognan.

Le traitement des personnages est commun aux deux séquences : ce sont des personnages au travail mais qui demeurent fortement connectés à leurs familles. Il revient

ainsi au lecteur qui veut comprendre le parcours de Sophie, de suivre ses liens familiaux comme les justiciables ont eu besoin de l'éclairage de ses liens avec sa famille restreinte et élargie : ses parents et ses amis. Le travail des avocats s'est appuyé sur ces liens affectifs. Les huissiers ont très souvent fait irruption dans leur vie privée pour donner leur opinion sur, par exemple, la nécessité ou non de procréer.

Les relations affectives sont aussi visibles aussi bien à Ravoire Et Dehaze qu'à Iphigénie Hôtel. Pareil pour Jaudouard qui demande à Yvette de "faire ce qu'il faut" pour garder son travail. Lorsque "Aubertin saisit Girard par les revers du Veston", ce geste va au-delà des classiques relations professionnelles. Bénédicte de Bourbon-Beaugency qui ne veut point attendrir les téléspectateurs, ne fait pas autre chose quand «en cet instant présent», elle relate, dans les moindres détails, sa lente et pathétique agonie. Lorsque toute l'administration de Housies s'effondre dans la Cordillère des Andes, c'est toute la fibre sensible, émotionnelle qui vibre au-delà du marché de plusieurs dizaines de milliers de Housies.

Les séquences, dans l'ensemble, ont en commun de faire jouer intensément les sentiments dans un espace où apparemment est exclue toute affection. Toute cette vie dépend certainement du mode d'articulation des personnages à leur objet. Leur nombre varie considérablement selon les séquences : la séquence deux présente trente cinq (35) personnages et la séquence trois,

quatre vingt quatre (84) personnages. Dans la séquence trois, deux catégories de personnages se dessinent : ceux de la direction qui assument les grandes orientations de différentes entreprises et les employés : A Iphigénie Hôtel, la direction a tour à tour été assurée par Oreste et Alain, anciennement valet de chambre ; Pierrette, Laure, Jacques et Patrocle occupent un rôle intermédiaire, Emilie est la gouvernante, Aphrodite et Théodora sont des serveuses ; Eric est le maître d'hôtel.

Pierrette, Laure, Jacques, Patrocle, Aphrodite, Théodora sont dans une certaine mesure, des personnages considérés comme des employés actifs assumant des tâches d'exécution ; Oreste, Alain, Emilie et Eric peuvent être considérés comme assurant des rôles de conception. C'est dans cette catégorie de concepteurs que nous rangeons les personnages comme Paidoux, Letaize, Créal (Les Huissiers) ; les trois king (King) ; Guillermo, Jaudouard (Les travaux et les jours) ; Aubertin, Girard, Déjoux, Claisse, Authouard, Piau, Bouteiller, Violot, Bouchardon et Brunier (A la renverse) ; Bob, Joe, Jack, Dick et Ed (L'Ordinaire) ; Me Lubet, Me Cancé, Dr Haudebourg, l'avocat général et le président de la cour d'assises de Paris (Portrait d'une femme).

A l'opposé de cette catégorie, il y a les exécutants : les cinq huissiers, Mme Tigon ; Yvette, Anne et Nicole ; les ouvriers de Bronzex S.A. ; Pat, Bill et Jim ; les ouvriers et les employés de Ravoire Et Dehaze. Toutefois, le traitement

littéraire de ces personnages semble ne pas obéir à une vision manichéenne de la vie dans la mesure où King jeune est par exemple passé de représentant de commerce à directeur de Gillette. Les personnages peuvent subir une évolution ou une entreprise peut perdre sa position initiale, et, grâce à une véritable révolution, investir dans un domaine autre que celui de l'activité initiale. Cela peut du coup, entraîner la modification du statut des personnages. Les personnages semblent correspondre au schéma humain, classique de la vie quotidienne où les rôles ne sont pas figés. En effet l'itinéraire du personnage vinavérien semble correspondre à l'autoportrait de Passemar :

*«Dès le plus jeune âge se manifestait mon don d'écrire mais il fallait vivre alors ça été cette petite annonce dans le Figaro jeune licencié ès lettres présentant bien et contre toute attente ils m'ont embauché chez Ravoire Et Dehaze ils avaient besoin de quelqu'un d'urgence pour succéder à un garçon qui s'était suicidé sans raison apparente il occupait un poste de chef de section au service facturation».*²¹⁶ (Par-dessus bord, premier mouvement, p391)

Le hasard a voulu qu'on ait besoin d'un jeune licencié ès lettres en remplacement urgent d'un garçon qui s'était suicidé

²¹⁶ Passemar in "Par-dessus bord", Théâtre complet, tome1, Actes Sud, p. 391.

sans raison apparente et que ce soit lui, Passemar, qui tombe le premier sur l'annonce du Figaro, et, qu'il corresponde au profil décrit par Ravoire Et Dehaze n'est que pure hasard. C'est de cette façon que les choses arrivent dans la vie, au quotidien et c'est de cette façon que Vinaver les a présentée pour faire lire des figures textuelles précises.

II-2-2. LES FIGURES TEXTUELLES DOMINANTES

Les points de convergence sont de loin les plus importants entre les séquences deux et trois relativement aux figures textuelles. Nous observons qu'à l'intérieur des séquences, les différents segments se caractérisent par une construction discursive discontinue qui privilégie la reptation aléatoire. Par contre les séquences établissent des liens au plan des axes thématiques qui traduisent la continuité, la cohérence. Ainsi, à la fulgurance des exemples, correspond la cohérence des axes thématiques qui positionnent le thème du travail comme élément majeur de structuration dramatique chez Vinaver.

Nous lisons, par conséquent Les Huissiers et Portrait d'une femme d'une part, d'autre part, Iphigénie Hôtel, Par-dessus bord, Les travaux et les jours, La demande d'emploi, A la renverse, L'Ordinaire et King, comme une entité célébrant et mettant en scène différentes facettes d'un monde au travail. C'est un regard pluriel sur des activités dont le but est l'acquisition de biens matériels et moraux dans

des contextes professionnels à dominante mouvement-vers, comme s'il y avait chez Vinaver un besoin de solidarité et de convivialité. Ce souci est si intense que même dans des situations de conflits avérés, les affrontements sont rapportés par des récits qui, par l'éloignement des faits évoqués ou relatés, en atténuent la portée confligène.

Une deuxième raison participe à cette atténuation. C'est l'insertion de pans entiers de répliques "dissonantes" au milieu de répliques qui, dans la logique de l'intrigue, devaient se répondre. Prenons un exemple : Dans le procès de Mademoiselle Sophie Auzanneau, le fait incriminé concerne le meurtre d'Olivier Bergeret par Sophie. Maîtres Cancé et Lubet, l'avocat général et le président du tribunal de Paris sont les principaux acteurs de l'appareil judiciaire. Mais le lecteur a eu droit à l'intimité familiale des Auzanneau et des Bergeret pour comprendre les nuances de ce procès. Ce ne sont pas les didascalies qui rapportent ces incursions dans les familles Auzanneau et Bergeret mais plutôt des répliques régulièrement admises dans le processus et le réseau communicatifs d'ensemble.

Dans Les Huissiers, le ministre Paidoux se déplace avec ses habitudes et ses draps de lit au ministère où il a élu domicile, et, les huissiers donnent leurs opinions, sur l'opportunité de procréer, sur le lieu même de l'exercice professionnel quand un des leurs est sommé de se rendre à l'hôpital pour son cinquième enfant. Jaudouard ou Guillermo pensent à fonder un foyer et Yvette sait ce qu'elle doit faire

pour demeurer à son poste. Alain, dans Iphigénie Hôtel, n'arrive pas à se maîtriser quand Pierrette vint à passer devant lui. Mademoiselle Emilie réprime mal sa colère face au cynisme et à l'indifférence d'Alain relativement à la mort d'Oreste. Le milieu professionnel, l'espace du travail, est traversé par les sentiments qui animent les personnages en fonction, de sorte que le lecteur découvre qu'il y a une connivence entre vie professionnelle et vie privée dans ces deux séquences. Qu'en est-il pour les séquences un et trois ?

II-3. CONJOINTURE TROIS : LES SEQUENCES UN ET TROIS

La pièce Les Coréens représente la guerre de Corée vue par Michel Vinaver. De ce point de vue, il n'y a pas de rapport objectif apparent entre la séquence un et la séquence trois essentiellement tournée vers la productivité, les échanges commerciaux, le marketing et ses avatars. Mais des liens de tous ordres surgissent quand on y regarde de près.

La guerre de Corée situe l'événement en Corée et le mouvement se fait de la France vers la Corée au départ. Le dénouement nous indique que certains personnages réussissent à effectuer le retour ; c'est le cas de Beaugeron, Exaxerguès, L'Homme, d'autres décident de rester en Corée ; c'est ce qui arrive à Belair séduit par le rire coréen. En commun à ce type de mouvement, les personnages d'Iphigénie Hôtel sont des français qui se retrouvent à Mycènes, en Grèce, dans le cadre de leurs activités

professionnelles mais dont les pensées les ramènent à la patrie en proie à une crise socio-politique grave.

En contraste, Les travaux et les jours se situe en France comme A la renverse, pour nous faire voir les mutations de deux entreprises françaises qui sont tenues de s'adapter aux besoins du moment. Elles perdent ainsi leur statut d'entreprises artisanales pour revêtir le manteau de l'entreprise moderne. King et L'Ordinaire nous projettent au cœur de l'ambitieux management américain avec ses vertiges et ses risques comme si l'auteur voulait opposer deux conceptions managériales : l'une lente et prudente, l'autre ambitieuse et impétueuse.

II-3-1. L'ACTION D'ENSEMBLE

L'action, dans les sept pièces en question, progresse par reptation aléatoire puisque l'auteur y introduit plusieurs niveaux de lecture. Dans Les Coréens, la parole a tendance à expliquer l'action en décrivant les faits de guerre. Le présent est éphémère, évanescent et ne se justifie que par la narration des événements passés comme dans La Demande d'emploi où Wallace renvoie constamment Fage à son passé. Par contre l'action de King s'appuie certes sur le récit du passé mais c'est pour mieux faire comprendre que la concurrence sera abolie pour un meilleur équilibre planétaire. Entre ces deux pôles extrêmes, Iphigénie Hôtel, Par-dessus bord, A la renverse et L'Ordinaire donnent à entendre des paroles en prise directe sur le présent. Elles se dévoilent par

la présence sur le lieu du travail et justifient l'action qui est ainsi mue par la parole proférée. Tout ce qui précède, n'induit pas que les pièces des deux séquences sont des pièces-paysage essentiellement ou des pièces-machine exclusivement. Elles sont à la fois des pièces-machine et des pièces-paysage. Au total l'action d'ensemble est homogène dans les séquences un et trois.

Elle s'articule principalement sur l'activité professionnelle puisque les personnages s'activent et donnent sens à leur présence en Corée ou au Chili par les exigences du travail. Le goût du risque et l'ambition de "décrocher" coûte que coûte le contrat des préfabriquées à Santiago a provoqué l'accident d'avion qui momentanément freine le dynamisme de la chaîne Housies. A l'opposé de cette détermination presque suicidaire des américains, il y a la prudence de l'entreprise française qui avance à tâtons. Mais au-delà de cette divergence d'option managériale, les deux séquences sont dominées par la thématique de la mort comme nécessité pour le renouvellement : la mort est traduite ici comme une renaissance et semble, à ce titre, indiquer la trajectoire de l'action majeure de ces séquences. En effet dans Les Coréens, le décès de Brooks rapproche Belair de Wen-Ta, la petite coréenne et le choix de Belair d'élire domicile en Corée est certainement motivé aussi par la candeur de la jeune Wen-Ta. La société Housies doit sa renaissance au crash autant que la dégénérescence physique de Bénédicte oblige Bronzex à explorer d'autres

expériences plus chantantes et donc beaucoup plus en harmonie avec l'épanouissement humain.

II-3-2. LA POSITION DU LECTEUR

Le lecteur, quelle que soit la séquence considérée, n'est pas en surplomb, l'action d'ensemble n'étant pas linéaire. Il en est de même pour les informations qui ne remplissent pas véritablement leur rôle traditionnel de fournir au lecteur-spectateur des données utiles pour suivre le déroulement de l'action de détail. Tout fonctionne comme si, chez Vinaver, la pièce était en pièces, l'unité se formant à la fin des intrigues contiguës. Les séquences un et trois donnent ainsi à lire au lecteur des bribes de paroles s'organisant à la fois sur un axe concret (les buissons, Mycènes, le comptoir, le bureau, l'usine de production) et sur un axe abstrait (les lieux des souvenirs évoqués par Belair, Brooks, Bénédicte ...). Le lecteur réalise ainsi que les instants se succèdent par des montages relativement autonomes de tranches de vie qui ne signifient que mises bout à bout dans la chaîne des activités diverses. La guerre de Corée n'a de sens que par l'éclairage sur la vie civile du corps expéditionnaire de l'ONU à Hu-Won, village coréen aspirant à la paix et se défendant comme il peut, en couvrant les rizières d'ennemis et de bombes invisibles. Le désastre de Bronzex s'explique mieux par le récit de Bénédicte, autant que le crash des responsables des Housies a partie liée avec la boulimie américaine déjà visible dans Par-dessus bord.

Le lecteur est donc énormément sollicité puisqu'il lui faut, pour réaliser la lecture pleine et entière des séquences, savoir opérer les jointures scéniques pour restructurer ce langage biaisé, décalé, entrelacé. Il y a par conséquent égalité de statut entre le lecteur et les personnages des deux séquences. Les chapitres qui suivent devraient nous expliquer le fondement dramaturgique de cette coïncidence des statuts.

CHAPITRE III : MODE DE FONCTIONNEMENT DRAMATURGIQUE

III-1. LES AXES DRAMATURGIQUES

L'échange de paroles observé dans les dix pièces étudiées s'établit en fonction de plusieurs figures textuelles dont les plus importantes sont, pour les répliques ou les parties de répliques, le mouvement-vers, l'esquive, le récit, la citation, l'annonce et le plaidoyer. Les figures textuelles s'appliquant à un ensemble de répliques renvoient en général au duo et au chœur. La plupart des pièces mais surtout Portrait d'une femme, Les Huissiers, Les travaux et les jours cultivent l'effet choral comme si les personnages se répondaient en chœur pour traduire leur besoin commun de se révéler tels qu'en eux-mêmes, uniformes et semblables : le président du tribunal n'est pas, dans le fond, différent de l'avocat général qui n'est pas non plus différent de Me Cancé ou de Me Lubet.

Les cinq huissiers en service au ministère de la Défense Nationale sont occupés à la même tâche et la présence de l'un ou de l'autre à la plage ou à l'hôpital n'altère pas le travail à exécuter au quotidien. Anne, Yvette ou Nicole commises au Service Après-Vente de la Société Cosson sont interchangeable, c'est d'ailleurs pour cette raison que les "trois employés" ont le même mobilier métallique en équerre, le même modèle de machine à écrire, le même type de téléphone avec les mêmes accessoires de calage de l'écouteur.

La quasi absence du duel et de l'attaque en règle est déroutante pour des pièces qui apparemment laissaient présager des conflits ouverts, des tensions ardentes. Au tribunal, la défense s'est contentée de faire vibrer la fibre sensible des jurés en lieu et place d'une défense en règle qui prenne le contre-pied de l'avocat général. L'assassinat de Bergeret est inattendu puisque tout le long de l'entretien entre Olivier et Sophie, cette dernière a cultivé le mouvement-vers et la conciliation.

Le rôle de l'huissier est de veiller à l'ordre et de maintenir les espaces administratifs propres pour le service public. Mais aucun huissier n'a osé ouvertement dénoncer l'érection du ministère de la Défense nationale en domicile privé. L'opposition entre Paidoux et son parti s'est vite estompée et le face à face Paidoux/Éscargnement n'eût pas lieu. Il en est de même pour les huit soldats des Forces Expéditionnaires de l'ONU et des coréens. Aucune véritable action d'envergure guerrière n'opposa le groupe de Belair à celui de Ir-Won.

Ce dernier groupe est d'ailleurs présenté comme "Habitants du Village de Hu-Won, quatorze personnes dont trois femmes, quatre enfants, quatre personnes âgées. Il y a certes eu des blessés et des morts, mais c'est un récit qui nous rapporte, en général, les circonstances des conflits qui les ont occasionnés. La présence de Wen-Ta devrait par exemple être une source de conflit puisqu'elle a pu révéler à Belair, blessé à la jambe à la suite d'une mine, qu'elle

reconnaît avoir plantée le long des chemins. Mais contre toute attente, Belair rapporte simplement cette vérité à Brooks victime de la même bombe et agonisant ; c'est par la suite, grâce à Wen-Ta la petite coréenne de huit ans, que Belair est accepté et adopté par les habitants de Hu-Won.

Les figures textuelles relationnelles provoquent les mêmes ruptures. Les pièces comme Les Huissiers, A la renverse, Les travaux et les jours, Les Coréens et dans une certaine mesure King, laissent apprécier des bouclages en escalier comme dans une sorte de course de relais où le sens de la réplique précédente se joint à celui de la réplique suivante pour porter sa charge expressive. Le relais s'observe dans Les Huissiers, dans King, Les travaux et les jours, surtout lorsque les personnages (les Huissiers ; King jeune, King mûr et King âgé ; Nicole, Yvette et Anne), parlent de leur métier, leur profession. C'est en complétant la parole des uns et des autres que la chaîne qui éclaire l'espace professionnel s'étend.

Cependant dans L'ordinaire, Portrait d'une femme, Par-dessus bord, Iphigénie Hôtel, La Demande d'Emploi, il y a pratiquement non-bouclage pour certaines répliques qui déconstruisent complètement le texte. Toutefois, le sens se construit grâce à l'effet-miroir qui fait que les répliques se renvoient, d'une séquence à une autre, pour établir le lien nécessaire à la progression de l'action dramatique. Dans l'ensemble de ses pièces, Vinaver pratique bien souvent la répétition-variation qui fait que malgré les nombreuses

fulgurances entre les répliques, le lecteur arrive au sens, à la signification et peut ainsi déterminer les axes dramaturgiques qui complètent l'analyse globale.

De ce qui précède, nous déduisons que dans toutes les pièces analysées, la parole est à la fois action et instrument de l'action. Ce qui fait que dans l'ensemble, l'action est unitaire et plurielle puisqu'à la fin, l'unité d'ensemble se forme, une pièce entière se construit sans remettre en cause l'incohérence de l'action de détail souvent acentrée.

Si nous partons du présupposé que certaines actions sont accessoires et d'autres essentielles, nous pouvons observer et faire admettre que les récits relatant la vie civile des soldats des forces onusiennes présentes en Corée (Les Coréens), les réflexions des huissiers sur les risques ou les avantages de l'enfantement en période de forte pollution (Les Huissiers), la présence de la maîtresse de Jack, de la femme de Bob dans l'avion en mission d'affaires vers Santiago (L'Ordinaire), le décès d'Oreste et les événements de la Corse qui perturbent la quiétude des clients et des Français d'Iphigénie Hôtel, l'émission de télévision qui met en scène Bénédicte souffrante (A la renverse), les souvenirs de la cliente de Cosson qui s'attache à son moulin par nostalgie (Les travaux et les jours), la vie privée de Sophie Auzanneau (Portrait d'une femme), les intempéries évoquées dans King, les banquets chez Ravoire et Dehaze (Par-dessus bord) d'une part et chez Cosson (Les travaux et les jours) d'autre part, sont autant d'événements qui interfèrent et brouillent la

logique du fonctionnement normal du ministère de la Défense nationale, ou de la guerre ; du voyage d'affaires ou de la gestion régulière de l'Hôtel Iphigénie de Mycène.

Nous pourrions, en conséquence, déduire que l'action d'ensemble progresse par enchaînement logique. Cette conclusion artificielle (puisque le déroulement normal de l'intrigue intègre dans son cheminement tous ces éléments relevés plus haut comme consubstantiels à la progression des textes vinaveriens) nous aurait permis d'admettre par inférence que les dix pièces sont des pièces-machine qui n'empêchent guère. Dans un tel cas, les personnages auraient une maîtrise parfaite de l'espace investi, le statut des thèmes serait posé comme éminent avec une progression de l'action par enchaînement causal. Or l'analyse générale du système énonciatif semble nous indiquer plutôt que l'action d'ensemble est acentrée.

III-2. L'ACTION EST PLURIELLE

L'ensemble des pièces étudiées fait lire une fiction théâtrale en abyme. La surprise agit ainsi constamment au niveau de l'intrigue avec un dispositif de ruptures successives qui font que les idées sont en vrac et débouchent généralement sur une faible densité d'événements ou d'informations. Les dix pièces progressent par reptation aléatoire avec une technique de montage qui donne une image brisée de chacune des professions envisagées : par ce qu'ils disent sur leurs activités, les personnages en

donnent une image plurielle. Belair, L'Homme, L'Horizon n'ont pas la même conception de leur présence en Corée. Pour Beaugeron, son collègue Rossetti :

«avait une bagnole chez lui, un vrai engin de sport. Il avait une femme et quatre enfants. Il s'est engagé parce que sa femme voulait plus qu'il fasse de l'automobile» (Les Coréens, scène III, p55)

La scène du monument fait encore dire au même Beaugeron ce qui suit :

«Et si on jouait au monument ... c'est avec une émotion indicible que je viens vous inviter à vous incliner bien bas devant la mémoire de ceux qui sont morts pour beaucoup de choses à la fois. Tellement de choses que tout ça, ça se mélange un peu forcément»²¹⁷ (Les Coréens, scène III, p57)

Belair ne comprend rien à ce mélange au point où il affirme, lui le caporal chef de troupe :

«Je me sens comme un cheveu sur la soupe et en même temps votre joie est contagieuse. (Il prend d'une main celle de Wen-Ta, 8 ans et de l'autre celle de Won-Long, 24 ans.)» (Les Coréens, premier Acte, scène 1, p124).

²¹⁷ L'information a ceci de spécifique qu'elle ne peut être que vraie ou fausse. L'événement est un renversement majeur de situation à un moment critique du

Les acteurs de la guerre que sont les soldats sur la ligne de front représentent souvent à leurs dépens, un faisceau d'intérêts contradictoires que rend éloquemment cette cérémonie décalée du monument aux morts dont le comique est ici patent. Dans Portrait d'une femme, Me Cancé, avocat de la défense, n'a pas la même conception de la justice que Me Lubet de la partie civile. Pour Me Cancé la justice devrait tenir compte de *«la globalité d'une personne complexe vivante ... d'une personne tout entière aussi coupable qu'elle soit»* (Portrait d'une Femme, p510). Au contraire de Me Cancé, Me Lubet se veut pragmatique : *«moi je m'intéresse aux faits je m'en tiens aux faits»* (Portrait d'une Femme, p510) Le lecteur se demande alors sur quoi s'appuiera le président du tribunal, censé être neutre, pour rendre son jugement, lui qui souhaite que *«les débats ne se départissent pas de la sérénité qui convient à la recherche de la vérité et à la poursuite de la justice»* (Portrait d'une Femme, p524). Ce doute du lecteur se dissipe aussitôt qu'il lira la réplique de l'avocat général qui *«refuse l'atténuation de responsabilité ... toute circonstance atténuante»*, estimant que *«Sophie a tué par volonté de détruire le bonheur parce que Sophie est un monstre»* (Portrait d'une Femme, p528).

déroulement de la parole. Contrairement à l'information, un événement est par définition, certain. On ne devait en parler que quand il a eu lieu

La machine peut alors se mettre en branle et vrombir aussi longtemps que Sophie n'aura pas intégré sa cellule de pestiférée. Face à ces voix désaccordées sur la justice, le président du tribunal s'efface et le jugement final est rendu par la voix enregistrée qui condamne «*Sophie Auzanneau aux travaux forcés à perpétuité*» (*Portrait d'une Femme*, p546).

Cette condamnation et le jugement qui la fonde s'exprime sans état d'âme ; Me Cancé sollicitera vainement la compréhension des jurés : «*Je me suis pris dans ma carrière à aimer ceux que je défends à les aimer pour eux-mêmes à essayer de les comprendre. Et vous messieurs les jurés essayez vous aussi de comprendre*» (*Portrait d'une Femme*, p531)

Dans *Par-dessus bord*, Grangier et Dutôt sont opposés sur ce que doit ou ne doit pas faire l'usine.

«*Grangier.- Il n'appartient pas à l'usine d'essayer de deviner les tendances de la demande*

Dutôt.- c'est à l'usine de prévoir le volant de sécurité nécessaire». (*Par-dessus Bord*, premier mouvement, p391)

Dans la même veine, Benoît n'ose même pas parler des produits de son activité par gêne là où Jack estime que Benoît a du mal à parler «*comme ça fait mal de chier après des semaines de constipation*» (*Par-dessus Bord*, quatrième

mouvement, p435). En effet pour Jack, l'entreprise de Benoît est malade de son incapacité à parler du papier-toilette qui est son objet et sa raison de vivre. Le travail doit être capable de décrire son objet «*comme une pelote de laine à partir du moment où il y a une vision*» (*Par-dessus bord*, quatrième mouvement, p435)

Il n'y a pas que l'image éclatée de l'activité professionnelle qui accentue le procédé de montage. Il y a aussi la technique même de la mise en abyme qui autorise l'intrusion de séquences ou de micro-séquences dans le processus dialogique et conversationnel. Le modèle parfait se déploie dans King où les trois personnages de King (K.J., 33 à 49 ans ; K.M., 50 à 69 ans ; K.A., 70 à 77 ans) est un «*trio qui enlace ses voix*». Ce sont ces voix entrelacées qui tressent le discours des personnages avec des nattes de paroles qui embrassent les vies privée, professionnelle, intime de King. Ce texte est rempli des souvenirs, du présent et de l'idéal de King qui, en un jour agité, comprit que «*tous les maux dont l'humanité est affligée ont une cause une seule la concurrence*» (*King*, Acte II, pp17-19). Ainsi dans King comme dans les autres textes étudiés, l'action évolue et n'évolue pas.

L'action évolue généralement par micro-actions discontinues. Ce qui fait que nous avons eu affaire, dans la plupart du temps, à des pièces-paysage ; en tous les cas plus paysage que machine au point où l'intérêt de la situation

de départ est globalement lâche, faible et la fin est toute aussi faible. Tout ce fonctionnement donne le sentiment que les thèmes et les idées sont de l'ordre de l'accessoire. Au total, nous pouvons affirmer que l'action d'ensemble est une succession d'instantanés discontinus s'assemblant de façon contingente même si la surprise finit par engendrer la tension dramatique qui arrive à se construire grâce au déplacement des sources d'intérêt d'une réplique à une autre, souvent même dans la même réplique.

Au demeurant, toutes les pièces ne présentent pas les mêmes axes dramaturgiques. King, Portrait d'une femme, Les travaux et les jours, La Demande d'emploi, Par-dessus bord, Iphigénie Hôtel semblent se positionner à la fois comme pièce-machine et comme pièce-paysage, alors que À la renverse, Les Coréens, L'ordinaire, Les Huissiers seraient plus des pièces-machine, encore que là aussi la démarcation entre pièce-machine et pièce-paysage n'est pas définitive. En effet les trois vies de King (King jeune, King mûr, King âgé) s'imbriquent sans se confondre. Mais la présence de Tous qui représente l'effet choral des trois King simplifie le schéma. Les trois personnages sont fortement dessinés, cernés quand ils sont en mouvements individualisés, mais Tous (T) est aussi intéressant puisqu'il permet de saisir les contours de l'utopie de King connectée résolument à l'abolition de la concurrence.

Xavier a un passé. Sophie également a un passé. Tous les deux étaient étudiants en médecine. Mais le malheur a

voulu que meurt Xavier et que Sophie Auzanneau soit au tribunal. Elle y vient entière. Elle constitue un point de jonction ou de rupture avec le passé et elle se projette dans l'avenir. Mais les personnages de l'appareil judiciaire la réduisent à sa seule réalité ; une réalité qui doit perdre son attrait pour se mouler séparé de son passé et de son avenir, dans la machine judiciaire avec ses règles de fonctionnement propre.

Nous passons ainsi du malentendu (sera-t-elle condamnée ou pas, y aura-t-il justice ou non) à la réalité implacable, sans pièges ni méprises, de la voie pré-enregistrée qui vient imposer sa loi, sans état d'âme. L'appareil judiciaire a ainsi réussi à isoler Sophie en opérant des coupes sombres dans sa vie et en ne considérant que ce qui peut justifier le meurtre. C'est une Sophie réduite qui est condamnée. Dans Les travaux et les jours, Nicole, Anne et Yvette sont un rôle, Guillermo aussi. Et lorsque Guillermo sort de ce rôle d'ancien ouvrier pour redevenir l'ouvrier qui revendique, il sortira de la pièce broyé et éjecté.

Toute cette technique de montage et/ou d'écriture donne à lire et à voir les schémas actantiels suivants. Qu'il nous suffise, avant d'y arriver, de rappeler que le modèle actantiel s'est précisé dans les années soixante-dix à partir des recherches de Wladimir Propp²¹⁸ et surtout celles

²¹⁸ A partir d'un corpus de contes, Propp définit le récit type comme un récit à sept actants appartenant à sept sphères d'actions.

d'Etienne Souriau²¹⁹. Leurs analyses proposent une grammaire simplifiée de l'intrigue ou du récit. Après eux, le sémanticien Algirdas-Julien Greimas réussit à donner les contours de ce schéma que des spécialistes de théâtre permettent d'appliquer au champ théâtral. Ainsi dans l'application qu'Anne Ubersfeld fait du modèle de Greimas, elle fait du sujet (S) une fonction manipulée par le couple destinateur-destinataire et l'objet (O) devient une fonction prise entre adjuvant et opposant. L'intérêt de la proposition d'Anne Ubersfeld est que le couple sujet-objet se réalise progressivement et qu'il est ainsi possible de définir le sujet non en soi, mais selon ses actions concrètes. Elle est formelle : *«il n'y a pas de sujet autonome dans un texte mais un axe sujet-objet»*²²⁰. Patrice Pavis, quant à lui, rappelle que *«la raison d'être du modèle actantiel est sa mobilité et qu'il n'y a pas de formule magique toute faite et définitive»*²²¹.

Il préconise l'adaptation du modèle à la spécificité de l'écriture d'une pièce donnée.

Notre étude a montré que Vinaver présente rarement des personnages en conflit. C'est pourquoi, nous saluons la générosité inventive des exégètes du théâtre qui, convaincus que le schéma Greimacien s'adaptait mal aux

²¹⁹ Pour Souriau six fonctions dramaturgiques forment l'armature de tout univers dramatique. Ces six fonctions interagissent.

²²⁰ Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982, p72

²²¹ Pavis Patrice, *dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p4

formes dramatiques ne présentant ni conflit ni progression dramatique cohérente, ont réussi à faire admettre que :

«on pourrait établir un modèle dont les six actants seraient représentés par les différents états des objets et de la scène ; ceci éviterait de réduire le modèle à une combinatoire de personnages»²²².

Nous devons comprendre que dans le cas de Michel Vinaver, nous construirons les dix schémas avec la claire conscience qu'à la limite le schéma parfait n'existe pas. Patrice Pavis le confirme d'ailleurs :

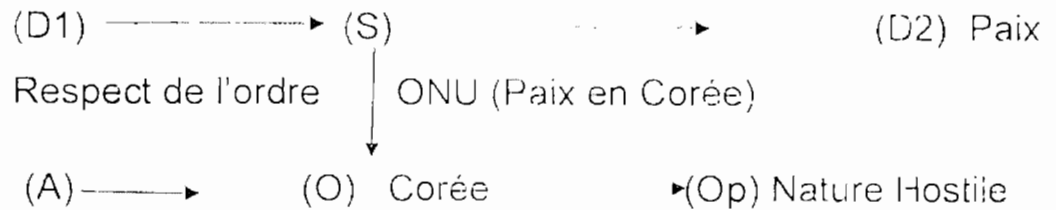
« Il n'est pas nécessaire de trouver le bon schéma actantiel, mais en essayant plusieurs solutions, de prendre conscience de la complexité des enjeux que masquent parfois les notions de fable et d'intrigue».²²³

Les dix schémas correspondant aux dix pièces du corpus pourraient, en simplifiant vraiment, se présenter schématiquement avec pour mode d'emploi le modèle actantiel intégrant le désir ou les conditions d'émergence de l'activité du sujet sur le même axe que celui ou celle à qui profite la mission dévolue au sujet de l'action. Dans les schémas suivants le destinateur est sur la même trajectoire que le destinataire ainsi que le sujet de la quête. Le rôle actantiel de l'opposant est sur l'axe de l'adjuvant et de l'objet.

²²² Voir Pavis Patrice, op cit, pp 2, 3, 4 et 5.

²²³ Ryngaert Jean-Pierre, Introduction à l'analyse du Théâtre, Paris, Bordas, 1991, p. 62.

III-2-1. SCHEMA 1 : LES COREENS ,

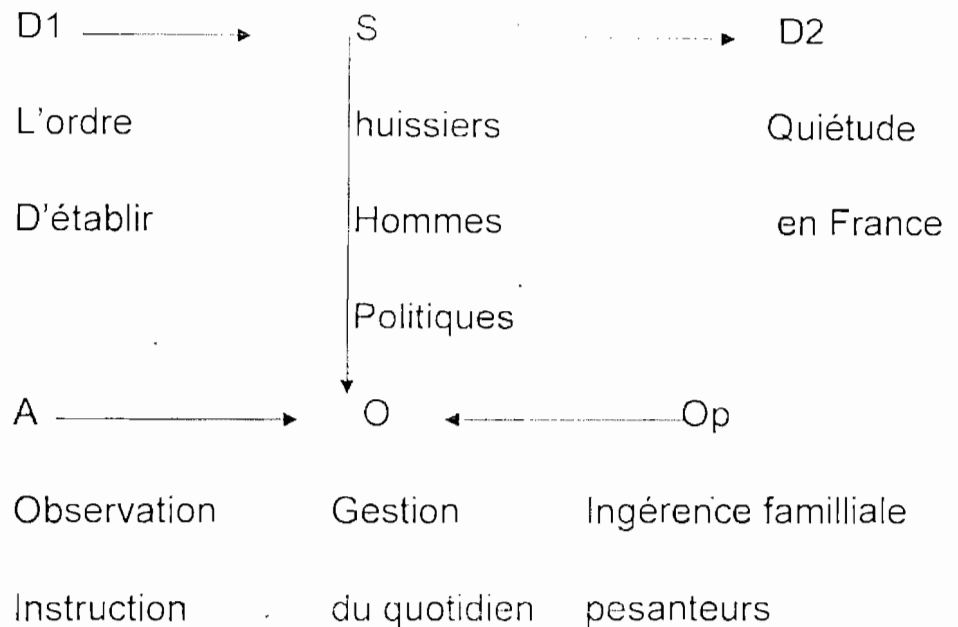


- Environnement international

Ce schéma 1 présente D1 en tant que force motivante renvoyant au respect de l'ordre établi dont l'ONU (S) est ici le garant. La perturbation de cet ordre occasionnée par le franchissement du 28^e parallèle (A) viole l'environnement international. L'ordre doit être rétabli pour la paix en Corée (D2) et la paix mondiale. Mais au sujet de la quête s'opposent les coréens aidés par une nature hostile (op) aux soldats de l'ONU. Le conflit s'engage donc puisqu'il sous-tend des intérêts opposés : L'ONU veut rétablir l'ordre perturbé et les coréens (du Nord et du Sud) protègent la Corée (o) objet-théâtre de l'affrontement. Mais dans ce tableau général présentant des figures collectives (soldats et coréens), des individualités se dégagent. C'est ainsi que Belair se détache de sa troupe et que Wen-Ta se démarque et qu'ils se rencontrent comme par hasard dans ces buissons peu sûrs pour ce village Hu-Won non encore sécurisé. Le schéma 2 fonctionne différemment.

III-2-2. SCHEMA 2 : LES HUISSIERS ET PORTRAIT D'UNE FEMME

III-2-2-1. Les huissiers

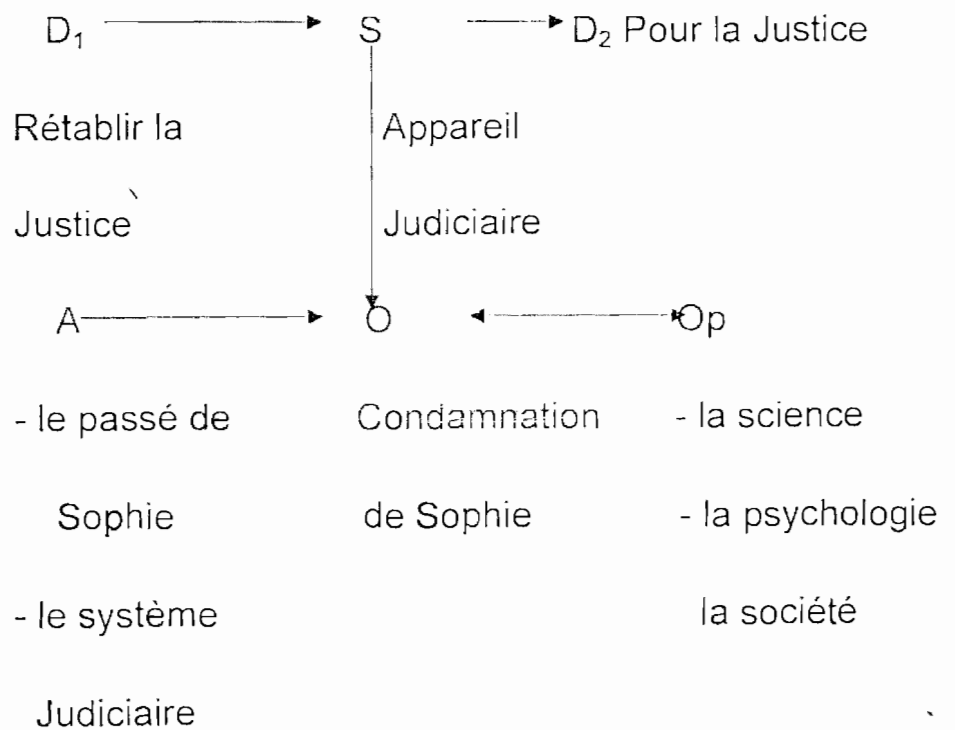


Ce deuxième schéma laisse voir un sujet collectif à deux composantes occupant le même espace avec des attributions différentes. Les huissiers sont en service au ministère de la Défense nationale au service de Paidoux ministre de la Défense nationale. Mais le destinataire est le même souci de faire régner l'ordre, aussi bien au ministère que dans le pays (la France) et ses colonies pour la quiétude et le prestige de la métropole.

La réalisation de tout cela passe une gestion quotidienne des affaires de l'Etat avec deux types de tâches dont l'exécution demande certes du pragmatisme mais aussi

une instruction à toute épreuve : les huissiers jouent le rôle d'exécutants et les hommes politiques, à l'image de Paidoux jouent celui de décideurs qui orientent et déterminent l'action. Tous les deux groupes sont aidés dans leurs exercices par leur capacité à observer et à décider, dans un contexte particulièrement marqué par des difficultés d'ordre pratique engendrées par les pesanteurs sociales et politiques. Suivons le schéma b.

III-2-2-2. Portrait d'une femme



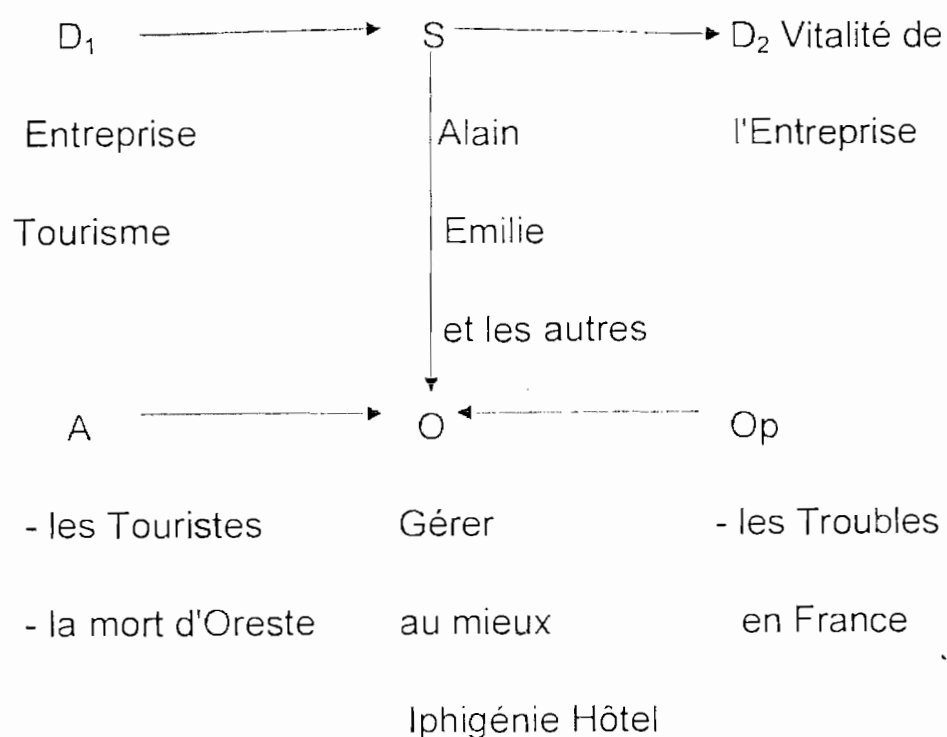
Dans ce schéma **b**, D_1 a pour mission d'établir ou de rétablir la Justice dont l'obstacle est ici représenté par la société accusée par l'avocat de la défense comme responsable à part entière du crime commis par Sophie Bergeret. Le sujet, l'appareil judiciaire, agit pour condamner Sophie présentée comme l'ennemie à abattre pour retrouver

l'équilibre perdu afin que soit restituée à la justice, en tant que système imperméable, sa dignité menacée. Cette mission semble être favorisée par le passé de Sophie, finalement jugée non pas seulement pour l'acte posé, mais aussi et surtout pour ce qu'elle a été et pour ce qu'elle a fait avant de poser l'acte criminel.

Que propose le schéma 3

III-2-3. LE SCHEMA 3

III-2-3-1. Iphigénie hotel

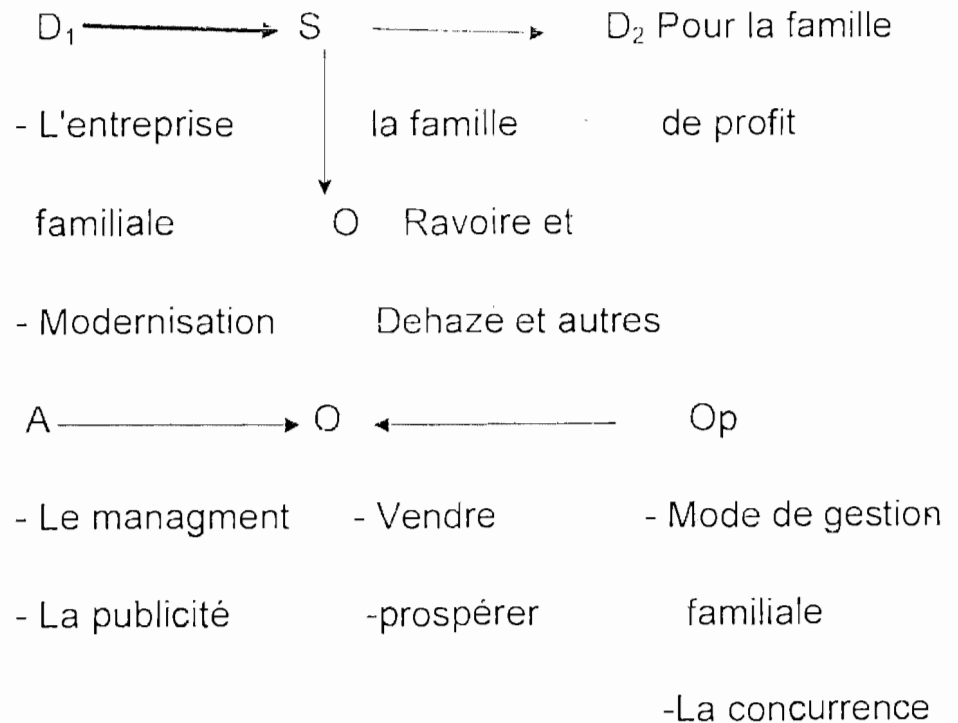


La gestion de l'Iphigénie Hôtel est assurée par un groupe dont Alain semble assurer la tête, surtout après la mort d'Oreste. Cette disparition accélère d'ailleurs la prise en main de l'Hôtel par Alain pressé de lui imprimer sa touche personnelle. Il veut en effet montrer sa capacité à assurer le

dynamisme de l'entreprise touristique française à partir de la Grèce, même si les nouvelles en provenance de Paris ne le rassurent guère. Mais dans la pratique quotidienne de l'exercice de sa fonction, Alain n'arrive pas à identifier clairement ses objectifs au point où un trajet clairement identifiable n'est donné à lire dans ses relations aux autres personnages (collaborateurs et touristes).

Peut-être que les autres pièces avec lesquelles, Iphigénie Hôtel forme un tout nous proposeront des schémas plus lisibles.

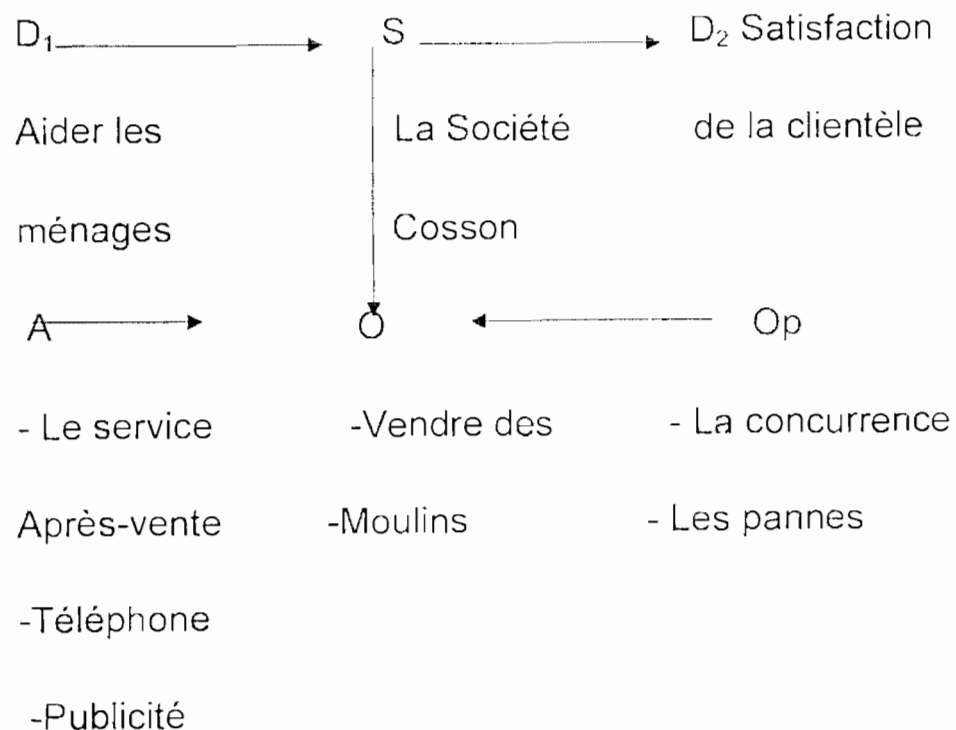
III-2-3-2. Par-dessus bord



Le désir de modernisation a basculé l'élan traditionnel de la famille à préserver une cohésion affective dont le socle est l'artisanat, sans remettre en cause le profond besoin de

se serrer les coudes. Par conséquent **D1** est vu ici comme une volonté de renouvellement en accord avec le profit et le bien être de la famille Ravoire et Dehaze peuvent tirer profit de **D2**. Il appartient à ce sujet (**S**) de se démultiplier mais avec la ferme injonction d'agir comme le sujet collectif avec pour objet unique de vendre et de prospérer en utilisant les opportunités managériales imposées par les lois du marché qui ne s'accommodent pas d'une gestion de type familiale (**op**). La concurrence est rude et peut, selon la saison, aider (**A**) ou affaiblir (**op**) une entreprise. Dans le schéma **b**, la concurrence a permis de renouveler l'équipe familiale en l'élargissant à des partenaires et performants.

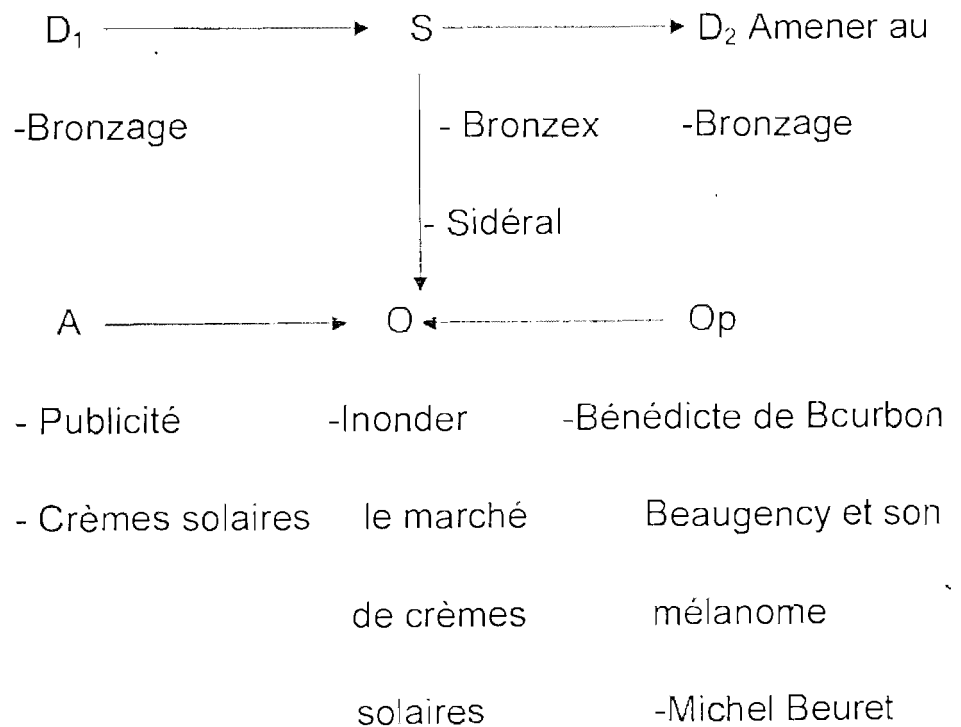
III-2-3-3. Les travaux et les jours



En C, l'objet principal de l'entreprise Cosson (**S**) est de tirer profit de la vente et de la promotion des moulins Cosson,

en s'appuyant sur le service après vente (**A**) qui lui-même a besoin d'une politique de communication tous azimut. La société Cosson est poussée en cela par son désir (**D1**) de faciliter la tâche des ménages pour l'épanouissement total (**D2**) de la clientèle en défiant la concurrence et les lois de la maintenance pour faire résolument face aux pannes et autres perturbations (op.). Ce schéma a, en commun avec le précédent, l'objet (**O**) : vendre et prospérer en tenant compte du contexte de libre échange. Ce qui est légèrement différent du schéma **d**.

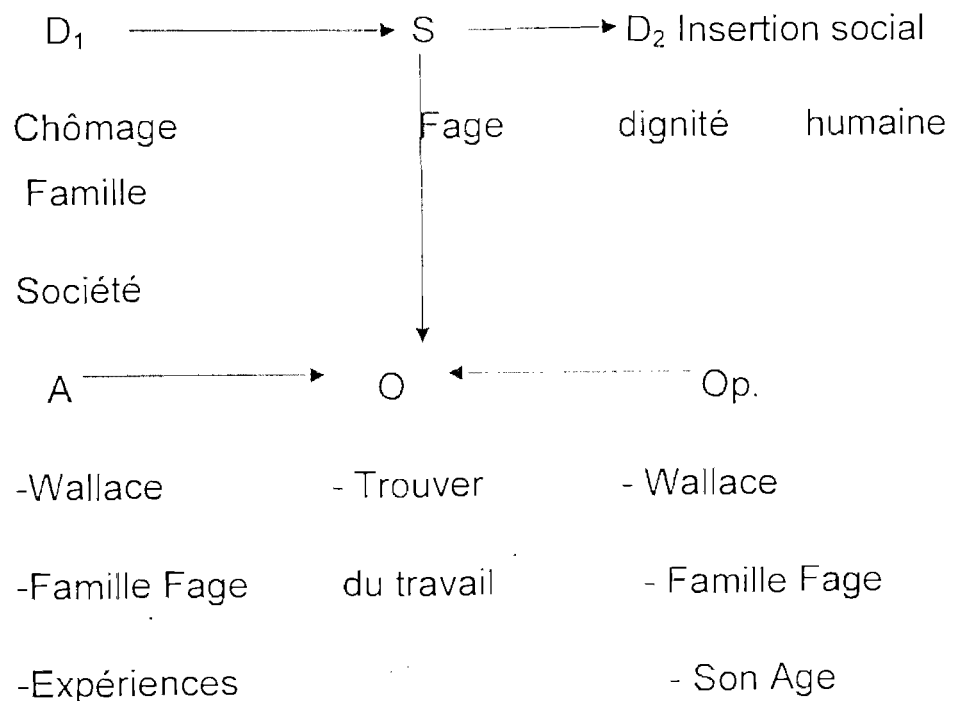
III-2-3-4. A la renverse



Poussé par le désir des français à se faire brunir la peau (**D1**), la firme Bronzex (**S**) se lance dans la fabrication de crème solaires en vue d'inonder le marché européen (**O**). En accédant à ce désir fervent de bronzage, Bronzex satisfait

le marché (D2) en se faisant aider de la publicité et de la performance des crèmes (A). Mais Bénédicte de Bourbon Beaugency et son mélanome (O) entravent cette volonté. Ce qui pousse Bronzex à réajuster ses objectifs initiaux en se reconvertissant grâce à la fusion avec Sideral pour éviter le chômage qui devient persistant en France. C'est d'ailleurs autour de la problématique de l'emploi que se construit le schéma.

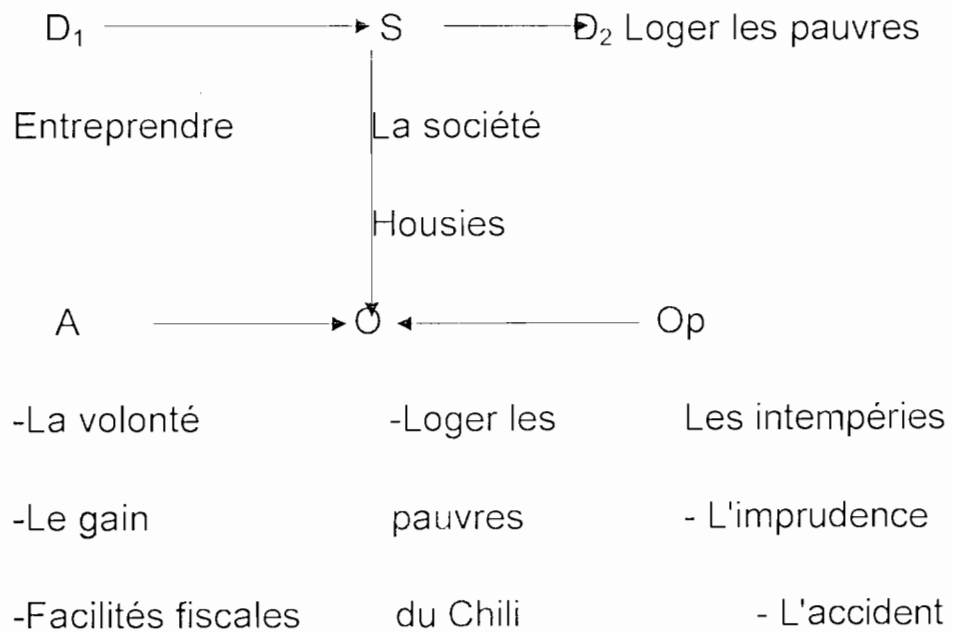
III-2-3-5. La demande d'emploi



Le chômage (D1) fait de Fage un sujet fragilisé qui a besoin pour réussir son insertion sociale (D2), de trouver un emploi. Cela est possible s'il répond aux critères de Wallace qui le soumet à un questionnement plus ou moins précis. Wallace l'intervieweur est au service de la CIVA. A ce titre il joue à la fois le rôle actantiel de l'opposant (O) et de l'adjuvant (A) puisqu'il est allié si l'entrevu débouche sur

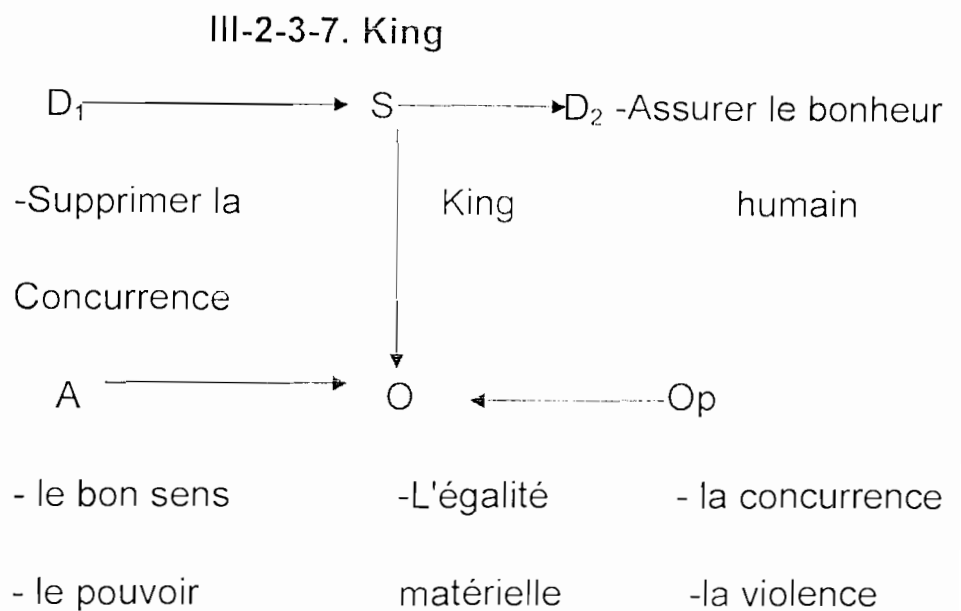
l'emploi et un ennemi si le résultat n'est pas probant pour Fage. La famille, si elle se montre conciliante (**A**) ou si elle constitue un élément perturbateur de la quiétude nécessaire à ce quêteur d'emploi, peut être classée à la fois comme opposant et comme adjuvant. Les entreprises dans La Demande d'emploi développent un pôle managérial de plus en plus tourné vers la politique de recrutement de jeunes cadres. A ce titre Fage, la quarantaine, est un candidat désavantagé par son âge (**op**)

III-2-3-6. L'ordinaire



Dans l'ordinaire, le sujet (**S**) est la société Housies- Son but est de construire des logements pour pauvres (**O**). Cet objectif apparemment humanitaire s'adosse fermement à une opportunité économique et commerciale (**A**) arrimée aux facilités fiscales octroyées par les pays pauvres (ici le chili).

Le désir d'entreprendre (**D1**) pour loger les pauvres (**D2**) est fragilisé par l'appas du gain, les entreprises et l'imprévu (**op**) qui anéantissent le projet immédiat sans remettre en cause le fondement dudit projet puisque la société Housies renaîtra de ses cendres. Mais pour y arriver véritablement, King dans le schéma g propose de supprimer la concurrence



La suppression de la concurrence est le projet (**D1**) qui pousse le sujet (King) à agir pour une société plus égalitaire.

Pour King (**S**) l'égalité matérielle (**o**) passe par la suppression de la concurrence (**op.**) considérée comme le seul vrai obstacle à l'épanouissement humain qui, à son tour, garantira l'équilibre planétaire (**D2**). Pour réussir sa mission, il compte sur le bon sens, l'esprit d'initiative et le sens de la solidarité.

III-2-3-8. Commentaire des schémas

Les schémas Iphigénie Hôtel, Par-dessus bord, Les Travaux et les jours, A la renverse, l'Ordinaire et le King, renvoient à l'activité commerciale. Généralement, ils nous donnent à lire un sujet collectif dont l'objet est de proposer à la vente une idée ou un produit manufacturé. En effet dans Par-dessus bord par exemple, les Dehaze et les Ravoire ainsi que leurs ouvriers mettent "Carte sur table" pour redimensionner le marché français du papier hygiénique. La vision familiale de type artisanal de ce projet sera vite dépassé pour épouser l'air du temps qui est au "management" comme dans la société Cosson où on ne peut plus se contenter seulement de répondre au téléphone si l'on veut que prospère l'entreprise du même nom. C'est ainsi que le service Après-Vente connaît une redynamisation portée sur la publicité ouverte.

Le schéma de A la renverse nous montre à quel point la publicité peut constituer un véritable danger quand elle invite à consommer les crèmes solaires sans modération. La recherche du profit par la société Bronzex va déséquilibrer la voie des clientes dont Bénédicte de Bourbon-Beaugency est la représentante affligée. Ce même désir effréné du profit précipite la société Housies dans la Cordillère des Andes, dans L'ordinaire. King propose sûrement un schéma centré sur l'égalité matérielle dans «*l'absence du crime et de l'anxiété qu'engendre la concurrence*» (King, p. 137) afin que les entreprises privilégient le partage et l'équilibre planétaire

en lieu et place de la recherche du profit, sources de conflits et de déséquilibre social. Un regard critique des schémas ainsi répertoriés nous situera davantage sur ce projet vinaverien.

Qu'il nous soit permis, d'entrée, de situer l'esprit de ce sous chapitre en citant Umberto Eco :

« Le fonctionnement d'un texte s'explique en prenant en considération le rôle joué par le destinataire dans la compréhension, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation »²²⁴

Nous savons qu'il existe une gamme très variée de postures interprétatives²²⁵. Ainsi de Wayne Booth (1961) à Umberto Eco (1979), une série de théories se sont enchaînées. Nous ne pouvons donc pas nous référer à toutes ces théories si nous voulons être cohérent et efficace. Nous chercherons dans les pièces étudiées ce qu'elles disent en référence à leur propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de significations auxquels elles se réfèrent. Nous sommes au théâtre et nous prenons appui sur les thèses d'Anne Ubersfeld²²⁶.

En effet , Anne Ubersfeld, tout en admettant que, dans le domaine du théâtre, la détermination des unités est difficile

²²⁴ Eco Umberto, les limites de l'interprétation, Paris, Bernard Grasset, 1992

²²⁵ Eco Umberto estime que le « fantôme du lecteur s'est insinué au cœur des diverses théories en suivant des filons indépendants » ,op cit p 23

²²⁶ Ubersfeld Anne, Lire le Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1982, p53-107

à saisir et pourrait bien à la limite ne pas être identique selon qu'on considère le texte ou la représentation, postule, après Souriau et Greimas, que l'unité de base est l'actant. Elle précise que :

« Un actant peut être une abstraction ou un personnage collectif ou bien une réunion de plusieurs personnages pouvant être l'opposant à un sujet et à son section »²²⁷

Au regard des schémas ci-avant, nous réalisons qu'il arrive qu'un même personnage assume simultanément ou successivement des fonctions actantielles différentes ou opposées. Ainsi dans le schéma 1, le sujet (**S**) est à la fois l'armée de l'ONU, armée d'occupation et les forces Coréennes, armée de résistance, chaque camp luttant pour la sauvegarde de ses intérêts légitimes (**O**). De la même façon le destinataire (**D1**) qui est le respect "de l'ordre de la Corée" répond au désir profond de **D2** qui veut la paix en Corée. Cette paix par la guerre induit l'aide internationale qui eut été absente si le vingt-huitième parallèle (28^e //) n'avait pas été franchi.

La pièce Les Coréens laisse entrevoir un conflit d'intérêt dont l'enjeu est le franchissement ou non du vingt-huitième parallèle.

²²⁷ Ubersfeld Anne, op cit p 61

En nous efforçant de rattacher ces unités de signification à leur histoire, nous découvrons que la guerre de Corée est historiquement datée. Le texte semble occulter les mobiles historiques par la complexité aussi bien de l'objet que du sujet. Le sujet collectif (armée Onusienne et armée Coréenne) désire un objet creux (Pour les intérêts inavoués, pacifier la Corée).

Finalement les soldats des deux camps parlent d'eux, ils se préoccupent plus de leur propre survie qu'ils ne développent de longues tirades sur le bien fondé de leur(s) mission(s). C'est même une belle occasion de parler de leur travail en l'articulant à leur vie civile. Nous expliquerons ainsi en partie le caractère abstrait des rôles attribués aux actants dans le schéma 1

Belair ou Wen- Ta ou encore Mio- Wan dépasse le cadre des simples rapports conflictuels pour saisir l'homme comme une abstraction. Dès lors c'est tout humain que Belair comprend la parole de Mio -Wan : « *La libération s'étend, elle embrasse le pays comme une vague* » (Les coréens scène XIX p 118)

A cette parole, il répond en substance :

« *Je me sens de plus en plus comme un cheveu sur la soupe (...) j'ai envie de rester ici* » (Les coréens, scène XIX p 118)

Le village de Wen-ta devient un village tout court et l'humanité sans la guerre est unique car tous les hommes d'où qu'ils viennent aspirent à la paix incarnée par ce rire général de tous les personnages présents sur la place de Hu-Won, cette nuit. On voit donc comment le destinateur 'Respect de l'ordre' est lié au destinateur 'Paix en corée'. Ce couple destinateur – destinataire porte avec lui la signification idéologique du texte en remettant en cause le désir du sujet qui s'arc-boute aux intérêts manifestement partisans des deux forces antagoniques. Cette remise en cause se trouve ainsi dans le choix de Belair à troquer son arme au rire plus conciliant.

Michel Vinaver veut-il donc remettre en cause l'opportunité des guerres de libération ou de pacification qui opposent deux camps que rien fondamentalement ne sépare ? Belair représentant la force Onusienne est plus belliqueux que Belair parmi les coréens, dans ce village Coréen de Hu- Won.

En lisant attentivement les actants nous pouvons tirer les mêmes conclusions. Dans les schémas 1,2, et 3, les couples **D1 D2, SO** se conjuguent de la façon suivante :

Le couple D1 D2	D1	D2
Schéma 1	-L'ordre à établir	-Quiétude
Schéma 2		
1	-Rétablir la justice	-Pour la justice
2	-Servir le politique	-Quiétude
Schéma 3		
1	-Gestion de l'entreprise -hôtelière	-Vitalité de l'entreprise
2	-Modernisation de l'entreprise de type artisanal	-Vitalité de l'entreprise
3	-Révolutionner les ménages	-Satisfaction de la clientèle
4	-Bronzage	-Satisfaire le marché

5	Demande d'emploi	Insertion sociale
6	-Entreprendre - humanité	-Profit, loger les pauvres
7	-Suppression de la concurrence	-Assurer l'équilibre humain
Le couple S.O	S	O
1	-Soldats	-Gestion de la guerre
2	-Hommes politiques/ huissiers	-Gestion du quotidien
3	-Appareil judiciaire	-Juger Sophie
4	-Employer	-Gestion de l'hôtel
5	-L'entreprise Ravoire et	-Vendre prospérer

	-Dehaze	
6	-Entreprise Cosson	-Vendre des mouins
7	-Entreprise Bronzex	-Vendre des crèmes solaires
8	-Fage	-Avoir un emploi
9	-Entreprise Housies	-Vendre et assurer le logement des pauvres
10	-Entreprise King	-Vendre et assurer l'équilibre humain

II-2-3-9. Interprétation du tableau

En D1, le besoin d'ordre est ressenti comme un impératif en 1, 2, et 3 mais il est perspectible en 4, 5, 6, 7, et 8. Car rétablir la justice (3) ou rétablir l'ordre (1), entreprendre pour l'humanité tout entière (9) ou supprimer la concurrence (10) répondent à un besoin d'ordre comme gérer une entreprise en faillite (5), la moderniser ou révolutionner les ménages (5, 6) relèvent du souci d'apporter un mieux être à l'ensemble des acteurs concernés par ses redressements infrastructuels. Le chômeur qui aspire à un nouvel emploi est un être balloté que le plein emploi réjouirait éperdument.

D₂ condense une forte adhésion à la justice sociale (2) ce que 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 recherchent inlassablement dans le renouvellement structurel et humain des entreprises convoquées en situation de crise. Fage (8) se positionne comme le demandeur d'emploi qui fait lire les préoccupations d'un chômeur en quête d'un nouvel emploi. Son besoin de réinsertion sociale est d'autant plus exigeant que sa situation correspond à une catégorie de chômeur dont Fahy parle en des termes pas très élogieux :

« pour ceux qui ont déjà travaillé ou qui avaient une situation, le chômage , surtout lorsqu'il est le résultat

d'un licenciement , légal ou déguisé, est considéré comme une mise au ban de la société »²²⁸

La demande que fait Fage pour travailler de nouveau est une tentative d'adhésion à une justice sociale. Toute la communication qui sous-tend La Demande d'emploi et les autres pièces va se construire sur la base de cette recherche de solidarité exprimé ici par le schéma idéologique induit par le couple **D₁ D₂**.

Le couple sujet-objet Complétera cette interprétation. Ce couple est d'ailleurs considéré par Anne comme le couple de base de tout récit dramatique :

« celui qui unit le sujet à l'objet de son désir, ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête »²²⁹,

Mais la première remarque est que chez Michel Vinaver, la plupart des textes se prêtent à une lecture à plusieurs faces même si d'après Jean Pierre Ryngaert *« l'interprétation 'sérieuse' l'emporte le plus souvent »*. Cette multiplicité de faces ajoute à la difficulté de déterminer toujours nettement le sujet principal dans ses textes dramatiques. Ici, si nous regardons l'indice de mobilité des personnages ou le nombre des répliques, nous nous rendons compte que l'éclatement des paroles fait que les

²²⁸ Fahy Jean- Michel, Le chômage en France, Paris, PUF, QSJ, 1980, p 26

²²⁹ Ubersfeld Anne, op cit p 71

personnages sont incapables d'inscrire la complexité du travail dans un discours cohérent ; suivi ; car fragmentées, leurs paroles procèdent par tissage sans que la pièce (donc l'auteur) ne cherche, par un système dialogique structuré et organisé à brocher l'ensemble par une intrigue. Toutefois, le sens se construit grâce à la substance même de la notion d'actant.

En effet, l'actant est un élément d'une relation. Ainsi voyons-nous que le sujet est généralement un élément collectif comme l'armée, l'entreprise Bronzex, la société Housies, l'entreprise Cosson dont le trait distinctif est la recherche du profit projeté comme un objet à atteindre. A l'intérieur de ce collectif, les personnages conversent et parlent aussi bien de leurs activités professionnelles que de leur quotidien en y intégrant leur vie socio – affective. Le sujet King veut par exemple produire, vendre, tirer profit, tout en annihilant la concurrence, dans un programme traversé par ses plus profonds désirs. C'est ce besoin de rattacher les préoccupations professionnelles du sujet à ses pulsions de toutes sortes qui fait que ce sujet est collectif avec la spécificité justement d'abriter tout : machines, hommes et femmes, politiques, pulsions, raison.

Dans une entreprise ou une armée, c'est comme dans un avion. On y trouve de tout. Ainsi quand la société Bronzex veut inonder le marché (O) ou lorsque l'entreprise Housies (S) veut inonder le chili de Pinochet de maisons préfabriquées pour pauvres (O), les péripéties qui séparent la

prise du projet de sa réalisation concrète sont innombrables et le personnel d'exécution pour que les dits projets se réalisent, est diversifié.

La capacité de réussite de ce projet est presque égale à la capacité de déstabilisation. C'est une des raisons pour lesquelles les discours des sujets pendant le travail s'entremêlent avec d'autres discours et que l'ensemble de la parole examinée appartient à la fois à un contexte et à plusieurs ; les effets de signification relèvent bien souvent aussi de l'ambiguïté : Le lecteur peut ainsi trouver que Vinaver s'attaque aux conflits politiques en France (les Coréens) , aux problèmes des entreprises en général (A la renverse , l'Ordinaire, King, Par-dessus bord) et qu'il est par conséquent témoin de notre société et en déduire que les sujets graves comme la guerre, le chômage, le cancer de la peau, la concurrence déloyale, l'intéressent et l'interpellent. Mais dans le même temps, il sait brouiller les pistes en restant trop général et en apportant « *la plus grande attention à des zones d'ombre ou à des circonstances que l'on qualifierait apparemment de mineures* »²³⁰.

Que vient faire par exemple la grossesse de Nathalie dans le chômage de son père si ce n'est pour intégrer un pan de ses angoisses dans cette attente d'un emploi déjà assez frustrante ?

²³⁰ Ryngaert Jean-Pierre, "L'ironie contre l'esprit de sérieux" in Europe, op cit, p26

La situation générale des personnages est rendue complexe par des situations entrelacées qui ne vont pas forcément ensemble comme si l'écriture ne pouvait pas faire autrement que de parler de tout.

Les sujets semblent parler de travail senti et vécu comme un domaine englobant : Le travail envahit tout et l'on ne peut parler de travail sans faire allusion à l'amour par exemple et de l'amour sans parler de travail. Finalement le système Vinavérien construit sur le travail un discours entremêlés avec d'autres discours.

Pour élaborer ce système, l'auteur Vinaver a besoin d'un événement déclencheur tel le crash des tours jumelles américaines qui l'inspira pour l'écriture de la pièce 11 Septembre²³¹. Dans notre corpus L'ordinaire semble s'inspirer du dernier Tabou rapporté dans Grands mystères et Dossiers secrets²³².

En effet le 12 Octobre 1972, à 15h30, un appareil transportant les rugbymen de l'équipe uruguayenne des old christians s'écrasait dans la Cordillère des Andes au -dessus de la frontière chilienne. Au terme d'une semaine, les

²³¹ Michel Vinaver, 11 Septembre 2001, Paris, l'Arche, 2002, p71

²³² Grands mystères et dossiers secrets, Nov inedit, Edition Marshall Cavendish, MMII, Oct 2002, pp 18-22

rescapés, tiraillés par la faim se convainquent de se maintenir en vie par tous les moyens , cannibalisme inclus. Ils se firent même gastronomes en sélectionnant des morceaux de choix comme les doigts pour apéritif. « *Tout fut utilisé : Cœurs, poumons, reins, cerveaux et foies, la plupart d'entre eux étant riches en vitamines et en fer* »²³³

Cette épreuve dura soixante douze heures jusqu'à ce que les survivants, en bonne santé physique mais quelque peu traumatisés, soient finalement secourus.

Dans L'ordinaire de Michel Vinaver le crash du jet privé a lieu dans la cordillère des Andes, non loin du chili mais l'avion est américain et transporte des hommes d'affaires, sujets de l'action. Il y souligne le sérieux de l'enjeu économique (construire des habitats pour pauvres et tirer profits de cette opération grâce à une fiscalité presque inexistante) et la veine tétatologique, scatologique, anthropophagique qu'impose la situation.

Le montage de ses situations est d'autant plus déflagrant qu'il use du frottement entre les éléments divers eux-mêmes à cheval entre l'inévitable (l'accident) et l'irrésistible (la tentation de faire des affaires avec le président chilien dont le pays offre des facilités fiscales extraordinaires). Cette distance par rapport à l'actualité est toute aussi visible dans Les Travaux et les jours. En effet la

²³³ Grands mystères et dossiers op. Cit, p 19

petite histoire de l'entreprise Cosson commence en 1869 s'inscrivant ainsi dans la vie économique de la seconde moitié du XIX^e siècle marquée par la révolution industrielle et le développement du machinisme industriel. L'entreprise Cosson s'inscrit dans une logique successoriale de type héréditaire jusqu'en 1976. Cette année Monsieur Pierre fils de monsieur Albert est directeur de la société. C'est aussi l'année de la pièce et c'est l'année du rachat de Cosson par Beaumoulin. Monsieur Nicolas fils de monsieur Pierre ne prendra pas la succession de son père. Monsieur Bataille, un cadre supérieur venu de chez Beaumoulin est nommé PDG. Dans la réalisation littéraire de la vie de cette entreprise Vinaver situe l'événement dans le deuxième choc pétrolier de 1979 et dans la période des restructurations, des dérégulations, quand la France était soumise à un libéralisme accentué sous le président François Mitterrand.

Le tout donne à lire des sujets qui n'ont aucune prise réelle sur les événements y compris sur les paroles. Les sujets sont dans une sorte de combinatoire avec des points de vue sur le monde du travail et sa complexité qui mêle le privé, le public, l'affectif, le politique etc. L'objet n'est pas plus déterminé que le sujet.

Vinaver semble donner à voir, à entendre et à lire un tout ; mais un tout saisissable dans l'imaginaire du lecteur attentif. de la masse d'événements qui remplissent son quotidien fait de situations toutes aussi dérisoires que complexes.

III-2-4. LES ENJEUX SCENIQUES DE L'ECRITURE VINAVERIENNE

Le lecteur-spectateur (le critique aussi) dramatise en traduisant le discours du personnage en signes. Autrement dit, il sémiotise parcequ'il sait que Anne Ubersfeld n'a pas tort lorsqu'elle affirme que le « *le théâtre n'est pas un signe qui fait réel*²³⁴. La fiction théâtrale est un système sémiotique formé par une infinité de signes cohérents. Le premier signe qui s'offre au lecteur –spectateur prend la forme d'indications scéniques. Chez Michel Vinaver, les indications de scène sont presque' inexistantes même si le nombre des personnages est important dans ce théâtre²³⁵ tout en paroles. Il est vrai qu'il peut paraître incongru de dégager les enjeux scéniques des pièces du corpus à partir de la sémiologie du texte puisqu'on pourrait se demander s'il est possible d'étudier sémiotiquement un texte sans la mise en scène au cours de laquelle le texte se trouve en situation d'énonciation !

La lecture critique d'une pièce théâtrale est aussi une sémiologie de la représentation puisque cette lecture critique réfléchit en même temps sur la situation d'énonciation du texte, ce qui n'est pas loin de la mise en scène. Nous partons par conséquent des signes scéniques que sont les

²³⁴ Locution citée par Pavis Patrice, Voix et Images de la scène , Essais de semiologie théâtrale, Lille, P.U.L, 1982,p15

²³⁵ Les personnages sont importants dans les pièces du corpus sauf dans La Demande d'Emploi où ils sont au nombre de quatre (4) et dans Les Travaux et les jours avec cinq (5) personnages .

indicateurs scéniques pour dégager les enjeux scéniques des pièces étudiées. Peut être arriverons- nous ainsi à comprendre la portée idéologique de cette écriture dont Michel Corvin dit qu'elle exerce le « pouvoir d'imagination libre et la rapidité de perception »²³⁶ du lecteur.

Le premier exemple nous renvoie à la pièce Les travaux et les jours, pièce en neuf morceaux. Dans ce texte, Michel Vinaver indique le cadre : c'est un cadre descriptif des matériaux scéniques utilisés et des postures adoptées par les personnages en scène :

« les travaux et les jours : lieu : un espace de bureau ouvert ,équipé de cloisons métalliques basses qui donnent leur configuration aux postes de travail, et auxquelles sont accrochés les éléments de classement et de rangement .Mobilier métallique en équerre pour les trois employées, avec machine à écrire et téléphone . Un accessoire permet de caler l'écouteur sur l'épaule. Un établi métallique avec petit outillage pour Guillermo. Mobilier métallique standard pour le chef de service »

A cette description très nette, répond celle non moins importante de l'incipit :

²³⁶ Corvin Michel, "jusqu'où un auteur dramatique peut-il être intelligent", in Europe, op cit p 13

« Anne 40ans ,Nicole, 30 ans, Yvette, 20 ans , employées au service après-vente de la société Cosson Guillermo , 42 ans anciennement ouvrier réparateur , actuellement préposé au contrôle d'arrivée des révisions au service Après-vente Jaudouard, 45 ans , chef de service »

Après l'inventaire de l'incipit et du cadre du décor, vinaver offre au lecteur spectateur et cela seulement dans le morceau un(la pièce se déroule en neuf morceaux), sept indications scéniques qui sont :

1-Jaudouard se penche sur le travail d'Yvette (Les travaux et les jours, Un, 63)

2-Jaudouard, Yvette (Les travaux et les jours,Un,65)

3 – Yvette et Guillermo, les doigts s'enlaçant et se délaçant, tous les gestes du désir

4 – Anne croque une pomme ; Nicole à plat ventre sur un bureau (Les travaux et les jours, Un, p 66)

5 – Elle lui masse le cou (Les travaux et les jours, Un, p 67)

6 – Guillermo est rentré (Les travaux et les jours,Un p 68)

7 – Jaudouard est rentré (*Les travaux et les jours, Un p69*).

Un deuxième exemple suffirait pour saisir le fonctionnement global des indications scéniques. Il sera pris dans Les Coréens, pièce découpée en dix neuf (19) scènes :

- scène 1 : 18 indications scéniques
- scène 2 : 14 indications scéniques
- scène 3 : 13 indications scéniques
- scène 4 : 22 indications scéniques
- scène 5 : 12 indications scéniques
- scène 6 : 27 indications scéniques
- scène 7 : 25 indications scéniques
- scène 8 : 19 indications scéniques
- scène 9 : 10 indications scéniques
- scène 10 : 29 indications scéniques
- scène 11 : 09 indications scéniques
- scène 12 : 21 indications scéniques

- scène 13 : 06 indications scéniques
- scène 14 : 14 indications scéniques
- scène 15 : 15 indications scéniques
- scène 16 : 07 indications scéniques
- scène 17 : 19 indications scéniques
- scène 18 : 23 indications scéniques
- scène 19 : 20 indications scéniques

Ces indications ont l'air massif mais elles ne sont pas importantes puisque Vinaver met sur le même pied une posture et une présentation générale d'une succession de faits et de gestes qui s'enchaînent. Si nous prenons les vingt une (21) indications scéniques de la scène douze (12) nous avons une alternance entre indications scéniques longues et indications scéniques courtes :« *Dans la maison de Mio-Wan : Belair est assis dans un coin , Wen-Ta dans un autre coin, Lin-Huai est au centre* » (scène XII, p94)

La scène douze (12) commence par une indication. Le dialogue s'engage ensuite et dans le corps de la tirade de Belair, nous avons sept (7) fois le mot 'silence' comme élément scénique rythmant les pauses successives observées par Belair, ému d'être si heureux parmi ceux (les

coréens) qu'il considérait comme les ennemis à abattre. Et lorsqu'il se résout à reprendre la parole après un autre silence, ce sont encore des 'silence" (2 fois) qui marquent son discours avant que Wen-Ta revienne avec une « bol de soupe ».

Si nous ne comptons pas les mots à deux ou trois syllabes et les phrases simples comme « il rit », « il grimace », « silence », nous aurions dénombré quatorze (14) indications. Ce qui ramènerait l'ensemble des indications scéniques de la scène douze (12) à sept didascalies.

Considérons à présent les deux pièces, Les travaux et les jours et Les coréens, la rareté des indications scéniques d'une part et leur caractère lapidaire d'autre part, proviennent de ce que Vinaver a tendance à situer, au début de ces textes, le lecteur sur le cadre général de la scène, souvent avec des menus détails qui projettent le spectacle. Le faisant, il remet certainement en question une certaine idée de la scène. Il sait bien que la présentation théâtrale a un statut ambigu. Il procède par conséquent par bribes et laisse le soin à la mise en scène d'apporter la tension dramatique que nécessitent les indications scéniques, qui comme leur appellation l'indique si bien, ne sont que des indications, des suggestions de pistes pour le jeu scénique. Inutile donc, semble t'il dire, d'en rajouter.

Peut-être même aussi, la nature des textes tressés, croisés et flottants de vinaver lui fait, d'une certaine façon,

obligation de dire peu de choses sur les indications de scène dont le rôle classique était de donner la position du personnage en précisant le temps de la prise de parole et le lieu de l'énonciation mais aussi des attitudes et autres informations utiles pour servir de points de départ à la mise de scène future.

Nous ne disons pas que Vinaver remette à demain ce qu'il aurait dû réaliser dans l'immédiat en élaborant sa pièce. Il n'a pas une attitude de procrastination mais plutôt une stricte méfiance. Si Vinaver semble se résigner à une telle pratique des indications scéniques, c'est aussi parce que la représentation théâtrale se présente toujours au spécialiste comme un système complexe de signes de nature tellement diverse que l'on devait se dire à quoi cela sert-il d'indiquer des dispositions scéniques face à cette pluralité de récepteurs, d'émetteurs multiples, de messages multiformes, de récepteurs innombrables, de costumes, de lumières, de sons, d'ombres etc. Et puis au fond, s'il est incontestable que le texte de théâtre ne vit que par la scène, a-t-on vraiment besoin de demander aux didascalies d'indiquer ce qui semble aller de soi et qui devait relever normalement de la scène ?

« La représentation affirme Henri Gouhier n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre. La

*représentation tient à l'essence même du théâtre ;
l'œuvre la définit »²³⁷*

De toutes les façons, les enjeux scéniques sont tels aujourd'hui, que la meilleure mise en scène devrait se contenter de laisser parler le texte. C'est d'ailleurs pour cette raison que la jeune génération des metteurs en scène nous apprend Patrice Pavis²³⁸

« n'est plus tributaire d'un modèle déconstruction, que ce soit la psychalyse, le marxisme ou la linguistique, elle ne se réfère plus à des mouvements ou des "issues", elle progresse au coup par coup »

Cette jeune génération sait que, quelles soient autonomes ou internes, fonctionnelles ou pragmatiques, les indications scéniques ne sauraient à elles seules programmer toutes les conditions d'énonciation scénique pour programmer exhaustivement le devenir du texte théâtral. Ce qui compte finalement c'est « le texte didascalique nouveau, celui du metteur en scène, des praticiens »²³⁹ et des metteurs en scène. Une méfiance qui se justifie fort bien puisque Vinaver ne cherche pas à infléchir la mise en spectacle à l'aide d'indications programmées, de sorte que ses textes se prêtent à une représentation à

²³⁷ Gouhier Henri, L'essence du théâtre, Paris, Plon, 1943, p15

²³⁸ Pavis Patrice, op cit p 204

²³⁹ Ubersfeld Anne, Les termes clés de l'analyse du théâtre, Paris, seuil, 1996, p 31

plusieurs faces même s'il est possible qu'il permettent une mise en spectacle rigoureuse qui élargirait les sillons ainsi tracés par l'esquisse scénique suggérée par lui. Michel Corvin se demande même

« Si Vinaver ne déploie pas son intelligence au détriment d'un lecteur en retard sur lui pour deux raisons : le lecteur établit un lien de causalité entre les répliques A et B là où il n'y a que successivité, au mieux enlacement ; et dans l'absence quasi totale d'indication scénique, ce même lecteur n'est pas capable de déterminer les sous-espaces indispensables pour localiser les différents émetteurs et les différentes situations d'énonciation »²⁴⁰

Michel Vinaver en tant que praticien et théoricien du théâtre, sait que le metteur en scène a acquis une relative autonomie qui l'amène quelquefois à s'affranchir totalement des didascalies de la pièce montée. Le metteur²⁴¹ en scène lève ainsi l'hypothèse textocentriste d'une mise en spectacle qui n'est plus l'achèvement du texte écrit. Nous ne pensons pas, cependant, que Vinaver veuille pratiquer le métathéâtre, ce théâtre dont la problématique est de s'autoprésenter. Pour nous, Vinaver donne à lire un texte à

²⁴⁰ Corvin Michel, op cit, p 13

²⁴¹ La notion de mise en scène date de la seconde moitié du XIX^e siècle même si l'emploi de ce groupe de mots remonte, d'après Veinstein, à 1820. Depuis, cette notion a évolué en passant de l'exigence totalisante au discours parodique.

entendre qui incorpore les indications scéniques à la parole du personnage. Cette pratique s'inscrit dans un cadre général d'innovation dramaturgique en rapport avec la fragmentation d'un discours qui ne cherche plus à être persuasif. L'écriture globale de Michel Vinaver n'entre pas dans le schéma d'une activité oratoire dialogique fondée sur la rhétorique stricto-sensu. Il crée sa voix à l'intérieur de la grande crise du drame :

« *Le drame moderne se définit par une triple crise : celle de drame par abandon du principe de l'action causale ; celle du personnage, par rupture du lien entre parole et énonciateur ; celle de l'éloquence, obstacle à l'émergence de la conversation familière et du soliloque interne.* »²⁴²

Les enjeux scéniques sont de l'ordre du jeu théâtral qui se positionne de nos jours comme un jeu libre, un espace de liberté et non de prescription. Michel Vinaver ne délivre pas d'ordonnances scéniques pour orienter la scène projetée par ses textes, produits de son « *imaginaire littéraire.* »²⁴³

C'est le lieu de soutenir que le travail d'écriture est une activité de création et d'invention de formes nouvelles en relation avec une conception particulière de l'art.

²⁴² Declercq Gilles, "Rhétorique et dialectique du dialogue", in Nouveaux Territoires du dialogue (ouvrage dirigé par Ryngaert J.P.) Arles, Actes/SUD, papiers, 2005, p 56

²⁴³ Nous devons ce terme à Chelebourg Christian, in L'imaginaire littéraire, des Archetypes à la poétique du sujet, Paris, Nathan, p192. cf

Si l'art dramatique se renouvelle, c'est bien parce que des auteurs de génie comme Michel Vinaver ont compris que

*« L'imaginaire engendre la langue singulière du sujet en faisant subir à la langue de l'échange une série de distorsions dont l'ensemble est constitutif d'un style »*²⁴⁴

Le style Vinaverien se construit sur le mode du frottement qui traduit l'incapacité de son écriture à se focaliser sur quelque chose de très précis. Au travail, Fage ou Wallace ; Alain ou Pierrette ; Brooks ; Belair ou Wen-ta ; Aubertin ou Dejoux ; Anne, Yvette ou Guillermo ; les huissiers ou Paidoux ; Bob ou Bess.... ne parlent pas que de leurs activités professionnelles. Le discours au travail sur le travail est traversé et contrebalancé par d'autres discours sur l'amour mais aussi sur des préoccupations de type familial, des considérations politiques, etc. La représentation, la théâtralisation plus précisément, d'un tel théâtre, devrait tenir compte de ce que prises séparément, les répliques ne sont pas fonctionnelles comme ne peuvent l'être les personnages analysés individuellement. Les paroles individuelles tirent ainsi leurs cohérences et leurs identités de l'indentité commune avec laquelle elles forment un tout dont la visibilité ne se déploie qu'à la fin de la pièce achevée. La pièce se dessine ainsi, entière, à la fin de la lecture et le spectacle

²⁴⁴ Chelebourg Christian, Idem p 118

produit à partir de ses esquisses, ne devrait s'interpréter efficacement que lorsque le rideau aura été tiré. Le personnage du théâtre Vinaverien est une figure unique dont les traits définitoires sont exhibés dans la masse infuse des paroles des autres personnages sans lesquels il ne compte point. En outre, le jeu qui le dévoile est presque impossible si l'acteur ne se plie pas aux techniques de montage que sa mise en scène exige. Chez Vinaver, le rapport entre les personnages (ensemble) est beaucoup plus intéressant pour l'analyste que les personnages considérés dans leur individualité. Pour Jean- Pierre Ryngaert et Julie Sermon :

« L'écriture de M. Vinaver est attentive à ce qui se joue dans et par la parole, à son activité et à ses effets sur les réseaux des relations inscrites dans la constellation des personnages »²⁴⁵

Le principe dramatique Vinavérien semble inférer que le personnage et son discours sont forcément incomplets et qu'il appartient au lecteur, au spectateur et au metteur en scène de contribuer à les rendre fonctionnels. Ce traitement a certainement pour objectif d'accroître la capacité du jeu et de la scène afin d'exiger de tous les personnels de son théâtre une collaboration intense. L'ensemble des textes étudiés ne fera donc sens que lorsque l'univers de la fiction aura été complété par une lecture active qui évite le

²⁴⁵ Ryngaert Jean-Pierre et Sermon Julie, Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, 2006, p9

surplomb. En s'engouffrant dans les béances des textes étudiés, nous avons essayé d'en compléter les sens épars pour arriver à une lecture qui nous paraît homogène. Michel Vinaver, enfin de compte, tient la parole des personnages en pleine activité professionnelle, hors des régimes traditionnels de la narration et propose un mode d'énonciation irréductible auquel le lecteur –spectateur doit se conformer. En accordant le primat à la parole conversée, il rend le discours du personnage plus vif et en fait un dire rythmé par le quotidien d'un emploi où la parole fragmentée, décentrée, discontinue traduit ce que Fabienne Darge appelle « la mécanique économique » :

*«La mécanique économique dans notre monde libéral dont la mécanique détraque celle de l'individu et son inscription dans une collectivité. Homme mutant dans un monde mutant »*²⁴⁶

Vinaver ne cède sans doute jamais à l'illusion réaliste, mais il tente de montrer le réel tel qu'il est, une pirogue qui tangue au milieu des paroles multiples qui remplissent son quotidien. Il pose ainsi la problématique de ce que Jean-Marie Thomasseau appelle si bien « *l'irréductible inadéquation de l'homme et du monde* »²⁴⁷. Le quotidien du personnage au travail, tel que Vinaver le représente, est submergé par les

²⁴⁶ Darge Fabienne, L'auteur met en scène sa pièce *A la Renverse*, in *Le Monde*, Samedi 15 Avril 2006, p23

²⁴⁷ Thomasseau Jean-Marie, " L'oui-dire et l'inouï" in *Europe*, revue littéraire, op cit p4

paroles qui résonnent dans le milieu professionnel. La transcription d'une telle confusion ne pouvait se faire que par superpositions, tissage et juxtapositions, sans chercher à tout organiser par le fil d'une intrigue cohérente. Ce qui pourrait paraître artificiel est fondamentalement ce qui constitue l'essentiel du dialogue au travail.

III-2-5. ANALYSE CRITIQUE DES SCHEMAS

L'analyste se contenterait de schématiser en élaguant, pour aller à l'essentiel, qu'il trouverait que l'action principale d'lphigénie Hôtel serait la gestion de l'hôtel de Mycènes : réception et gestion des clients et des ressources que cette activité génère. Portrait d'une femme mettrait en scène le portrait de la criminelle Sophie Auzanneau. A la renverse ferait lire les déboires de Bronzex ; Par-dessus bord, nous aurait ainsi montré la reconversion d'une entreprise (Ravoire Et Dehaze) artisanale en une entreprise plus moderne et compétitive face à la présence massive des américains.

Les Coréens parlerait de la mission des Forces Expéditionnaires de l'ONU pendant la guerre de Corée ; Les Huissiers ne serait autre chose que le compte rendu de la vie des huissiers au service de l'ordre dans l'administration publique, quand L'ordinaire rendrait simplement compte de l'accident d'avion des Housies en voyage d'affaires au Chili. Les travaux et les jours exposerait simplement les journées de travail de Jaudouard, Guillermo, Yvette Anne et Nicole

presqu'à l'image d'Hésiode²⁴⁸ quand King traduirait l'expérience de King Gillette, le fondateur de la lame et du rasoir Gillette Bleue. Fage chercherait simplement un emploi. Cependant, l'analyse plus profonde du système énonciatif vinaverien nous permet d'arriver à des conclusions plus nuancées qui demandent une autre lecture qui part du principe que la parole est au travail au centre de l'activité des personnages. Elle fait et défait l'action. Chez Vinaver, elle est à la fois action et instrument de l'action. Ces deux dispositions de la parole sont si rapprochées que le principe d'élaboration de l'intrigue vinaverienne les mêle allègrement au point qu'il est presque illusoire de vouloir les démêler.

Nous arriverons néanmoins à voir les paroles-action et les paroles-instrument de l'action. Prenons un exemple dans A la renverse. Lorsque Girard s'adresse à la force de vente affirmant «*pour dominer l'ensemble du marché je vous invite messieurs à vous surpasser*», le représentant de la force de vente reçoit ces mots et donne la preuve, dans sa réponse, que la force de vente s'est exécutée :

«Monsieur Girard les détaillants viennent d'être livrées pour les vacances mes camarades et moi

²⁴⁸ Hésiode, Les travaux et les jours, Paris, Editions Mille et une nuits, Juin 1999, 61 p. C'est un texte qui commence par un prologue et comporte 9 parties : 1- Prométhée et Pandore ; 2- Le mythe des races ; 3- Eloge de la justice ; 4- Eloge du travail ; 5- Conseils à Persès ; 6- Calendrier des travaux ; 7- La navigation ; 8- Autres conseils ; 9- Calendrier des jours fastes et néfastes. La version que nous avons lue est la traduction du grec par Waltz Pierre. La révision de la traduction et la postface sont de Jérôme Vérain.

ou n'y a pas été de main morte on les a méchamment stockés.».

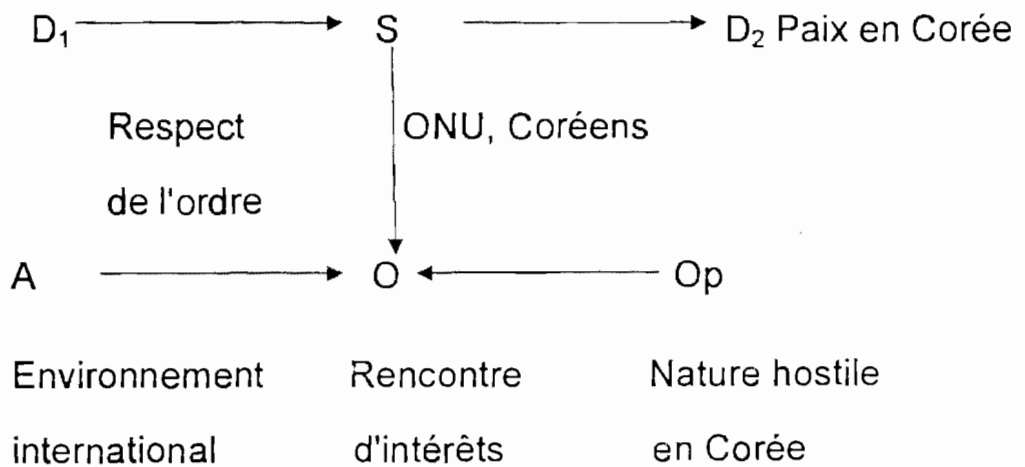
Cependant quand dans L'ordinaire, Ed constate que «*Parler est un besoin*», il affirme en même temps que la parole est instrument, un moyen pour attendre la fin. Ce qui ne l'empêche pas d'inviter Sue à l'action pour perpétuer la vie de la société Housies. Ainsi aussitôt qu'il a proclamé qu'il «*faut continuer*» que Sue et lui «*se chaussent, s'habillent, se chargent, quittent la cabine et accèdent à l'extérieur*».

Lorsqu'Alain dans la dernière séquence dit à Jacques la nouvelle recrue de l'Hôtel qu'il dirige désormais, ceci : «*Regarde-moi faire, profite de l'expérience de ton ancien ... Alain va te montrer comment qu'on s'y prend*», il joint l'acte à la parole qui devient ainsi action. Cette parole performative²⁴⁹ initie Jacques à l'astiquage de l'argenterie à l'Hôtel Iphigénie. Au contraire lorsque Mme Lho annonce «*ils parlent de fermer les frontières*», c'est un constat qui induit que «*quand des choses pareilles arrivent, on aime mieux être presque loin*» de chez soi. Les pièces étudiées donnent à entendre et à lire des paroles au centre de l'activité : paroles à la fois comme action et instrument de l'action. L'action d'ensemble est centrée et acentrée, non linéaire globalement.

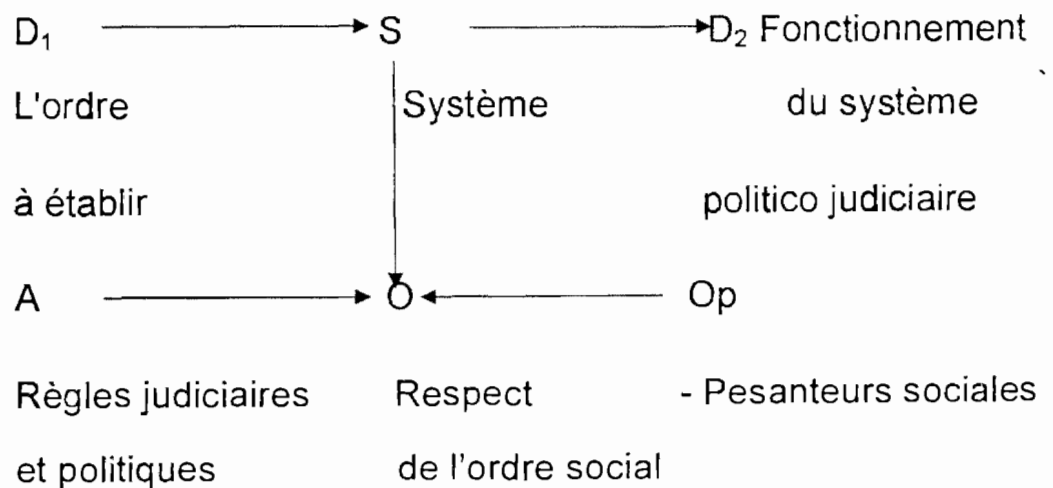
²⁴⁹ Austin Langshaw John, Quand dire, c'est faire, Paris, Editions du Seuil, 1970, p183. Austin distingue la parole performative de celle dite constative dans sa 1^{er} conférence, pp37-45

Ces pièces-paysages ne permettent pas au lecteur d'être en surplomb ; il y a plutôt égalité de statut entre le lecteur et le personnage qui se construit progressivement dans le processus de reconstruction engagé par l'action de lecture qui est véritablement ici un exercice de recomposition. Ce mouvement général impulsé par les paroles éclatées des personnages donnent finalement à lire trois schémas d'ensemble :

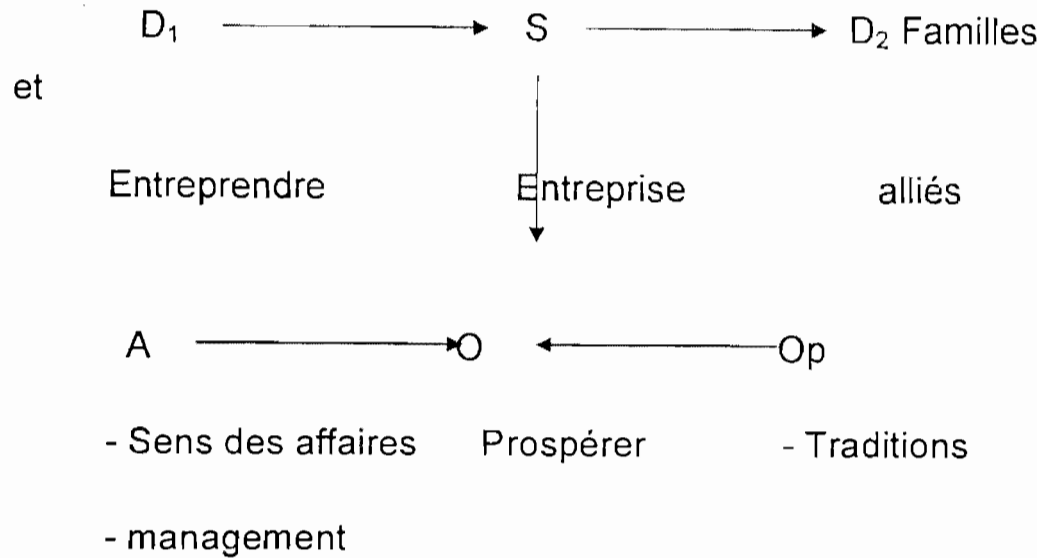
III-2-5-1. Schema 1



III-2-5-2. SCHEMA 2



III-2-5-3. Schema 3



Un regard patient porté au détail de ces schémas nous amène à relever l'absence de personnages identifiés comme des individualités. Les actants sont soit des entités, soit des abstractions. Ainsi les huissiers expriment l'ordre qui fonde leur existence tout comme les forces expéditionnaires de l'ONU et les coréens représentent des forces en mouvement, également visibles dans l'entreprise commerciale (Iphigénie Hôtel, Ravoire et Dehaze, Cosson, Bronzex, Housies). Au total, les soldats, les huissiers, les hommes politiques, les ouvriers et les chefs d'entreprise, les magistrats, les avocats et leurs clients représentent l'univers vinaverien du travail autour de deux objectifs principaux que sont : 1- le respect de l'ordre ;2- la prospérité.

Ces objectifs sont motivés par : 1- L'organisation des Nations Unies et les Coréens ; 2- Le système politico-juridiciaire ; 3- La survie de l'entreprise.

La première remarque est que les trois sujets quêtent pratiquement pour le même objet : le respect de l'ordre puisque la recherche d'un mieux être lié à la prospérité est une condition suffisante pour l'équilibre social, affectif, et psychologique de celui à qui profite cette manne .L'on est en droit de conclure que le personnage dramatique vinavérien parle au travail pour faire apparaître la réalité professionnelle comme une entité.Chez vinaver les activités professionnelles sont multiples certes mais les discours qui les expriment renvoient au même objet-travail. Aussi a-t-il raison d'insister pour affirmer que :

« au lieu de viser une intersubjectivité abstraite qui échoue aussitôt que la communication se heurte aux barrières des sociolectes, des langages de groupe plus ou moins hétérogènes. »²⁵⁰

Le discours du personnage de vinaver, comme la théorie du discours de l'Autre, *« se constitue dans un dialogue ouvert entre des sociolectes hétérogènes »²⁵¹*.

Dans le théâtre de Michel Vinaver ces discours hétérogènes ne sont pas incompatibles.Ils sont

²⁵⁰Zima Pierre V, Théorie critique du discours, La discursivité entre Adorno et le postmodernisme, Paris, LHarmattan, 2003, p15

²⁵¹ Zima Pierre V., idem p15

superposées et expriment autant d'univers professionnels différents mais complémentaires. Ainsi tous les langages propres aux séquences étudiées peuvent être considérés comme des systèmes qui interagissent dans le cadre du système dramatique vinavérien qui se veut polyphonique, polylingue et polyscénique. Ce traitement tout particulier du personnage par Vinaver renvoie à un choix esthétique s'appuyant sur la désarticulation du discours en vue de mettre en lumière les failles pathétiques, bouffonnes et tragiques du donné vécu. L'écrivain Vinaver impose ainsi une forme à la parole de ses personnages non sans se souvenir que :

«le langage théâtral est fondé, toujours, sur un système d'écart qui l'éloigne de la pratique vécue de la parole. Il fonctionne, par rapport à la parole quotidienne, comme un masque et comme un jeu d'empreintes»²⁵².

Nous voulons dire très exactement que l'écriture vinavérienne soumet la parole à une stylisation dont le but est de conférer à chaque parole émise une autonomie relative, tout en l'intégrant dans le processus langagier général comme un fragment de la totalité du texte où il s'insère et qui est lui-même texte parce qu'obéissant à une structure spécifique. Les pages qui suivent tenteront d'explicitier cette esthétique.

²⁵² Abirached Robert, La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris,

III-3. FONDEMENT ESTHETIQUE DE L'ECRITURE

L'analyse des séquences repère la position aussi bien du texte que du lecteur analyste sur chacune des pièces étudiées. Elle nous a permis de définir l'œuvre du point de vue de son mode de fonctionnement et d'avoir ainsi une lisibilité plus nette de l'esthétique vinaverienne. En effet les différentes conjointures montrent que l'écriture est dominée par le glissement dialogique : les actions de détail et d'ensemble cultivent la discontinuité, le décalage et les ruptures qui contribuent à tenir le lecteur en éveil constant. Le texte vinaverien utilise cependant le système général de la langue française et renvoie aux objets du monde littéraire préexistant sans s'interdire d'instaurer son propre système de relations. Cette écriture, commençant dans les années cinquante (Aujourd'hui ou Les Coréens - 1956 ; Les Huissiers - 1958 ; Iphigénie Hôtel - 1959) et se poursuivant dans les années quatre-vingt (A la renverse - 1980 ; L'Ordinaire - 1981 ; Portrait d'une femme - 1984 ; king-1998), traverse les années soixante-dix (Par-dessus bord et La Demande d'Emploi - 1973 ; Les travaux et les jours - 1977).

La parole du personnage dramatique vinavérien fait son chemin en apportant quelquefois des informations non hiérarchisées selon un ordre voulu par le lecteur-spectateur. Quelles que soient les figures textuelles dominantes (l'interrogatoire, l'annonce, l'attaque-défense-riposte-esquive

dominant dans Portrait d'une femme et La demande d'emploi ; le mouvement-vers dans les autres pièces du corpus), le statut des thèmes ne change guère sauf celui du travail qui semble tous les réguler.

On fait vite de penser que Vinaver a subi diverses influences immédiates ou qu'il s'inscrit dans les grandes tendances scripturales françaises des différentes époques évoquées notamment le théâtre de dérision, le brechtisme et le théâtre du quotidien. Cependant Vinaver doit sa longévité à son projet esthétique spécifique dominé par l'ironie et l'entrelacs.

III-3-1. RUPTURES SUCCESSIVES

III-3-1-1. Rupture avec l'avant-garde

Le théâtre de dérision se fait aussi appelé théâtre d'avant-garde. Il est constitué par un noyau non homogène d'écrivains ne se réclamant d'aucune école. Pour Patrice Pavis :

«c'est un groupe d'écrivains ou plus généralement d'artistes, qui se définissent par rapport à ceux qui les ont précédés, et marquant leur différence avec une vigueur et une cohérence doctrinale suffisante pour être reconnus»²⁵³.

Ce groupe prend généralement en compte les auteurs divers comme Ionesco, Beckett que certains critiques, Patrice Pavis précisément, retiennent comme les leaders du groupe, notamment avec La cantatrice chauve(1950) et En attendant godot(1953)»²⁵⁴.

A ces auteurs, il faut ajouter Adamov, Genet, tous des écrivains d'horizons divers qui créèrent l'événement théâtral dans les années 50 en pratiquant ce théâtre dit de l'indicible et de l'innommable qu'il est difficile de faire entrer dans une définition définitivement arrêtée. Le théâtre de dérision ou de l'absurde s'est coupé de l'absurde Camusien ou Sartrien

²⁵³ Jarrety Michel, Lexique des textes littéraires, (sous la direction de), Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 49.

²⁵⁴ Pavis Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p. 1.

considéré comme "l'absurde originel"²⁵⁵ car il ne s'agit plus de parler mais de communiquer. C'est pourquoi Beckett, a par exemple, imposé une sévère cure "d'amaigrissement au dialogue". Mais l'apport le plus décisif du théâtre de dérision réside dans l'usage du silence. Chez Beckett surtout le silence devient systématique et crée une véritable impression de discontinuité dans la continuité puisqu'il (ce silence) accroît l'impact de la parole par «*l'exploitation des gestes, des éléments scéniques et des structures sémiologiques.*»²⁵⁶

Les situations hétéroclites qui s'emboîtent chez Vinaver assurent la continuité là où chez les avant-gardistes de la dimension de Beckett, c'est le silence et les non-dits qui structurent l'action dramatique. Parfois même la tétatologie littéraire amène Ionesco à défigurer le personnage en le transformant en Rhinocéros. En effet, Ionesco, dans Rhinocéros «*expérimente un dialogue disloqué plusieurs personnages parlant simultanément*»²⁵⁷. L'on pourrait déduire de ce qui précède que le dialogue discontinu de Michel Vinaver s'inspire de Ionesco ou qu'il s'inscrit dans la tradition Adamovienne de la composition dramatique. Seulement, dans le cas d'Adamov ou de Ionesco, cette discontinuité des répliques provoque un dialogue de sourds qui, finalement, fonctionne comme un immense soliloque.

²⁵⁵ Dans le contexte de la 2^e Guerre Mondiale et de l'après-guerre, Camus Albert et Sartre Jean-Paul ont brossé dans leur théâtre un portrait désillusionné d'un monde détruit et déchiré par de graves crises et les idéologies.

²⁵⁶ Jacquart Emmanuel, Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov, Paris, Gallimard, 1998, p. 191.

²⁵⁷ Pruner Michel, les Théâtres de l'absurde, Paris, ArmandColin, 2005, p.138

Chez Michel Vinaver au contraire, l'entrelacs se construit sous le modèle des échanges verbaux qui, quotidiennement, nourrissent les relations interpersonnelles. Le but de l'intrusion de l'incohérence chez les avant-gardistes (Adamov et Beckett surtout) est de mettre en évidence la désignation du langage et la disparition de toute signification. Michel Pruner reconnaît d'ailleurs parlant d'eux, que « *l'entrelacement des répliques instaure une sorte de dialogue de sourds qui exprime la solitude de chacun* »²⁵⁸

Cette solitude est accentuée par la volonté des personnages des théâtres de l'absurde à rejeter le conformisme linguistique qui consacre la suprématie du langage construit et homogène. Vinaver ne fragmente pas le discours des personnages pour stigmatiser l'absence de communication entre les êtres, il fait de son théâtre, l'expression du dialogue social charriant tout le vécu quotidien dans sa et son incohérence, dans son dynamisme et ses silences, dans ses décalages et ses détours. Il traduit l'entremêlement des paroles et des gestes pour bien faire voir que Belair de la scène I, caporal du bataillon français de Corée intégré aux forces Expéditionnaires de l'ONU, est le même, à la scène XIX même quand les paroles du Caporal en mission ne sont plus que celles de l'ami des coréens. Les

²⁵⁸ Ibidem, p .138

paroles chez Vinaver sont fluctuantes, circulaires, décalées, enchaînées, détournées mais les personnages qui les profèrent sont les mêmes ; ils sont là. Ils sont tels qu'ils sont.

Niepce peut condamner Paidoux, le renier, le vilipender, l'exclure et lui faire assidûment la cour quand le banni d'hier(exclu du parti) redevient fréquentable (Paidoux est réintégré). De la même façon, Bénédicte Bourbon de Beaugency parle de son travail qui l'expose au soleil et son mélanome pour témoigner et dire sa présence. Elle accepte la mort sans se résigner dans le silence. Elle parle pour montrer sa présence, non pour la multinationale Bronzex spécialisée en produits de bronzage, mais pour elle-même.

III-3-1-2. Rupture avec les auteurs du travail

L'écriture chez Vinaver ne tourne pas en rond, elle ne transgresse pas non plus les codes et les valeurs. Elle ne démystifie point. Elle progresse simplement par reptation aléatoire comme s'organisent les échanges au quotidien. Mais elle se particularise par le refus de traiter un thème homogène. Au travail, dans le théâtre de Michel Vinaver, ce n'est pas comme le travail tel que Salacrou ou Grumberg l'organisent. En effet, Vinaver a, en commun, avec ces deux auteurs dramatiques, l'univers du travail. Chez Armand Salarou, particulièrement dans la pièce Boulevard Durand²⁵⁹, il est question de de la vie des ouvriers : vie familiale, vie à

²⁵⁹ Salacrou Armand, Boulevard Durand, paris, Gallimard, 1966, p351

l'usine et dans les champs homilliers, vie syndicale. La pièce se présente en deux parties constituées, la première, de sept scènes et la seconde, de six scènes.

L'écriture linéaire et continue situe son décor au Havre et à Rouen et son époque entre 1910 et 1912. Le texte est une véritable chronique qui tente de rendre hommage à Jules Durand²⁶⁰. L'écriture est par conséquent, naturaliste et dénonce ouvertement, ce que Jules le personnage principal appelle la générosité nostalgique :

« Jules.- L'on n'est pas avare de sa pitié ni de sa claire voyance pour les crimes d'autrefois. Qui comme les hommes aiment la justice quand ils jugent les crimes autrefois ! mais je connais leur silence devant les douleurs toutes chaudes dont ils se croient innocents parce qu'ils détournent la tête » (Boulevard Durand , prologue, p412)

Ce genre de répliques couvre les scènes qui prennent les allures de pamphlets à l'encontre des patrons et des négociants que sont M. Roussel, Olivier, Luc, et leur lieutenant (Delaville). Les discours sont antithétiques à l'image des intérêts opposés qui mettent face à face deux communautés d'intérêt. Ainsi Olivier peut proclamer :

²⁶⁰ Jules Durand est de nationalité française. Né le 6 septembre 1880 au Havre, il sera condamné à être décapité à Rouen après un procès injuste. Reconnu innocent le 15 juin 1918, il est mort fou à l'asile de Quatre-Mares, le 23 février 1926.

« Olivier. – Dieu m'a fait naître dans ce pays et dans cette ville. Dieu m'a placé, par mes réussites maritimes, dans une destinée que je ne peux refuser. Tant que Dieu exige que j'occupe cette place, je suis comptable, sans aucune restriction d'aucune sorte, du développement de mes entreprises pour la grandeur de mon pays et de la prospérité de notre ville. » (Boulevard Durand, première partie, scène II, p157)

Jules Durand, tout aussi lucide que Olivier, reconnaît que les ouvriers ne représentent pour les patrons que des chiffres à doubler pour leur prospérité, et invite par conséquent ces camarades à résister.

« Jules. – pour eux nous ne sommes que des chiffres. Nos souffrances se traduisent dans leurs livres par des additions et des soustractions. Que leur importe notre misère, si leur balance comptable se balance bien, sans un sou de perdu sur les bénéfices. Nous réclamons le droit de vivre et ils font les preuves par neuf » (Boulevard Durand, première partie, scène II, p166).

C'est sur ce mode dialogique du duel, des attaque et des contre attaques que se construit la pièce dont le propos est manifestement centré sur le travail ouvrier avec une interrogation forte de Jules qui, même aliéné mentalement, ne demeure pas moins lucide :

« Jules. – Et la misère des hommes, qu'en font ils ceux qui vivent heureux, de la misère des hommes ? » (Boulevard Durand, deuxième partie, scène III, p258).

Du point de vue du traitement littéraire ou dramaturgique du thème du travail, que ce soit le mode de gestion des répliques ou de l'espace et du temps, Boulevard Durand épouse le registre de la continuité, de la cohérence discursive et spatio-temporelle. Vinaver rompt avec cette façon de présenter l'activité professionnelle des personnages aussi bien au niveau de la proxémique que de la gestion des répliques et des personnages. Cette même différence de présentation se lit également avec Jean Claude Grumberg. Il s'agit de la pièce L'Atelier²⁶¹.

Cette pièce de dix scènes continues traduit en termes simples, le destin des survivants de la déportation Juive planifiée et exécutée par les nazis. Michel Grumberg se laisse influencer par moment, par Brecht, surtout dans l'utilisation des résumés et des dates qui leur impriment un rythme constant.

Ainsi à l'image des résumés dans Mère courage et ses enfants²⁶², les résumés de L'Atelier indiquent à chaque scène les étapes de l'action : la scène 1 ouvre le spectacle : « un

²⁶¹ Grumberg Jean- Claude, L'Atelier, Arles, Actes/sud, 1990, pp124-242

²⁶² Brecht Bertolt, Mère courage et ses enfants, in théâtre complet, Paris, l'Arche, 1959, pp10-85

matin très tôt, de l'année 1945 dans un atelier de couture » et la dernière scène (scène 10) le rideau en 1952 :

« une fin d'après midi en 1952 quand tout ». les scènes 2,3,4,5,6,7,8, et 9 se situent successivement en 1946,1947,1948,, 1949, 1950 et 1951. Le traitement de l'action est totalement naturaliste comme l'action de Boulevard Durand de Salarou. L'on peut donner ce qu'il y avait de plus vital et de plus exigeant dans l'existence des personnages. »²⁶³.

David Bradby estime que cette façon de les présenter est la meilleure puisqu'il affirme que « *c'est ainsi qu'il fallait le représenter* »²⁶⁴.

Les scènes de l'Atelier comme celles de Boulevard Durand se succèdent les unes aux autres dans une logique de cohérence et d'ordre autour du travail comme pivot central assurant l'équilibre psycho-affectif des personnages traumatisés par un passé qui les effraie et un présent qui les pousse à chercher les moyens de la survie. Salacrou et Grumberg ne font aucune recherche théâtrale, ils se contentent des formules éprouvées pour assurer la structure formelle de leurs pièces respectives.

Le thème du travail y devient un prétexte pour dénoncer l'un (Salacrou) l'égoïsme des patrons et des négociants,

²⁶³ Bradby David , op cit, p341

²⁶⁴ Idem , p341

l'autre (Grumberg) pour dire l'histoire de Juives qui ont survécu à l'atrocité nazie.

Du point de vue du traitement du travail comme élément structurant son œuvre, du point de vue de l'écriture et de celui de l'organisation de la fable, Michel Vinaver semble se démarquer des auteurs dramatiques cités. Le thème du travail est pour Jean-Claude Grumberg, un détour pour parler du nazisme. Son texte l'atelier décrit la situation de précarité dans laquelle une mère est obligée d'élever ses enfants pour survivre aux effets désastreux du nazisme. Elle travaille pour survivre. Brecht et son théâtre didactique est passé maître dans l'art de composer des textes pour montrer le lien entre travail et prise de conscience en vue d'un changement. C'est ce que semblent épouser Armand Salacrou et Jean-Claude Grumberg.

III-3-1-3. Le théâtre du quotidien et vinaver

Dans «*Mémoire sur mes travaux* » un texte rédigé par Michel Vinaver selon les exigences universitaires en vue d'une soutenance pour obtenir l'habilitation à diriger des recherches à l'université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, en avril 1986, Vinaver affirme, parlant de son théâtre que :

« l'action de chaque pièce est exactement contemporaine du moment où elle s'écrit. Chacune est

*en adhérence avec l'actualité du moment même de sa production »*²⁶⁵.

Cette déclaration pouvait faire penser que Vinaver pratique le théâtre du quotidien qui a offert au public français surtout celui de la comédie de Caen où Michel Dubois et Claude Yersin²⁶⁶ offrirent aux spectateurs,

*« des scènes fragmentaires dans lesquelles les gens ordinaires, qui souvent avaient du mal à s'exprimer, apparaissaient dans des situations très banales, présentées néanmoins dans un style d'un réalisme appuyé. »*²⁶⁷

Les auteurs identifiés comme écrivains relevant du théâtre du quotidien, affectionnent les intrigues suivies avec cependant une discontinuité qui épouse celle de la réalité quotidienne fragmentaire. Les personnages du théâtre du quotidien font ainsi une démonstration de la manière dont le langage peut dominer ou structurer et construire un personnage. Dans sa pièce Skinner²⁶⁸, par exemple, comme dans les autres pièces, Deutsch présente des personnages qui s'efforcent d'acquérir leur autonomie. Mais paradoxalement cet effort pour la liberté est accroché à leur désir de s'exiler. Ce désir est si violent que personnage

²⁶⁵ Vinaver Michel, les cahiers de Prospero, n°8, Juillet, 1996, p8

²⁶⁶ Dubois Michel et Dubois Claude montrèrent Handke (1972), Kroetz (1973) et Fassbinder (1975) à la Comédie de Caen

²⁶⁷ Bradby David, op cit, p349

²⁶⁸ Deutsch Michel, Skinner, Paris, l'Arche, 2001, p75

éponyme Skinner se confie entièrement au Passeur qui ne viendra point : La vieille peut alors dire à Skinner « - *En fait, je suis venue pour te dire.... Le passeur a changé ses plans en ce qui te concerne- Les conditions pour le passage ne sont pas favorables. Le camion qui devait t'emmener ne viendra plus* »²⁶⁹ (*Skinner*, scène XIV, p73). Ces paroles laissent Skinner songeur et les dernières didascalies notent : « *La vieille (...) s'éloigne comme dans un rêve (...) immobile, l'air égaré, il la suit du regard.* » (*Skinner*, scène XIV, p. 75)

Skinner entre cependant dans le cadre général des personnages de Deutsch qui déclare « *vouloir montrer des moments de révolte, puisque même dans des situations d'oppression, il y a toujours des gestes qui ont un contenu émancipateur* »²⁷⁰. Ainsi Skinner, malgré les propos révélateurs de la vieille, fait front et déclare vaillamment : « tu mérites que je t'étrangle avec tes propres mots ! (...) et que je te jette dans cette fosse puante » (*Skinner*, scène XIV, p74)

Le théâtre du quotidien met donc en scène des préoccupations comme la situation des passeurs et celle des candidats à l'aventure comme Skinner ou comme le couple

²⁶⁹ Deutsch Michel, op cit, p73

²⁷⁰ Bradby David , op cit , p353

de Jean-Paul Wenzel qui fonda la compagnie « théâtre du quotidien »²⁷¹.

Wenzel met en scène, dans Loin d'Hagondange, un couple d'ouvriers modestes qui se coupent du monde et de la vie communautaire. A la différence de ces auteurs, Vinaver ne parle pas du travail en tant que tel mais des relations induites par l'exercice professionnel et la présence sur un même lieu de travail. Il monte et démonte les paroles, les bruits qui y circulent, et toutes les actions sont accomplies par la parole prononcée par le personnage dans la matière textuelle dans un processus langagier qui mêle dialogues, faux dialogues, monologues, chœurs pour donner l'image d'un monde polyphonique.

Ces ruptures successives signifient-elles que Michel Vinaver n'est pas influencé par une quelconque écriture ? Nous pensons que s'il a été marqué par des courants d'écriture, c'est peut-être de loin que cela a été possible. Nous ne souscrivons pas à la thèse de l'influence directe qui se serait établie par le moyen d'un rapport intertextuel étroit.

S'il nous était donné de parler néanmoins d'une certaine influence, le nom de Tchekhov pourrait être évoqué, même si Michel Vinaver peut aussi être classé parmi les auteurs français qui ont subi, même passablement, l'influence avant-gardiste des années cinquante.

²⁷¹ Bradby David, idem

Joseph Danan quant à lui estime que Techkov a ouvert, précisément :

*« la voie à l'éclatement spatial de la situation. Ce sont parfois, comme à l'acte I des trois Sœurs, des conversations plurielles qui coexistent dans un espace scénique divisé en sous-espaces ou traversé par des groupes de personnages qui ne communiquent entre eux que par le jeu du montage »*²⁷²

Le théâtre de Vinaver fait ainsi lire le désamboîtement avec des répliques qui sont l'expression de plusieurs espaces (espace dramatique, espace scénique, espace intérieur) s'entremêlant, au point où des répliques souvent isolées peuvent entrer en dialogue sans s'inscrire dans la logique dialogique de la pièce qui les porte et les fait dialoguer. Et c'est à ce niveau qu'il se distingue de Techkhov. Des avant-gardistes, il a certainement pu garder la dérision : L'attitude de Bénédicte Bourbon-Beaugency qui dramatise sa souffrance pour mieux la faire partager avec la masse des téléspectateurs est une attitude subversive de théâtralisation

²⁷² Danan Joseph, "Le désamboîtement", in Nouveaux Territoires du dialogue, Arles, Actes/Sud, Papiers, p24

d'un mal qu'elle ne peut guérir mais dont la dramatisation a des vertus préventives.

Le refus de Belair, le militaire en mission en Corée, de se détourner du sourire Coréen est une attitude paradoxale qui s'explique aisément lorsque l'on se réfère aux gestes équivoques de Vladimir, Estragon, de Pozzo ou Lucky. Les décalages, les détours et les entremêlements des discours des personnages dans le réseau communicatif Vinaverien obligent le lecteur à se décentrer, à s'interroger sur les circuits de sens induits par une telle disposition dialogique. Le lecteur de Brecht ferait autant. Il est vrai que l'organisation des échanges chez Brecht se situe aux antipodes de celle de Vinaver mais le résultat est le même. C'est d'ailleurs pour cela que nous parlons d'influence et non de plagiat. Vinaver n'est l'épigone de personne. Mais nous estimons que les effets induits par son mode d'organisation du discours des personnages rejoignent quelque peu les intentions de Brecht ou de Beckett. La comparaison s'arrête là car nous savons comme Roland Barthes que les pièces de Vinaver posent un problème idéologique nouveau :

« celui d'un assentiment au monde postulé hors des alibis et des mystifications humanistes. Ce problème nouveau a une évidente vertu dialectique, puisque ici

l'affrontement manichéen du Mal capitaliste et du Bien révolutionnaire n'est pas nié mais éloigné »²⁷³.

Si nous devrions classer l'écriture de Vinaver, nous la qualifierions de postmoderne, plus précisément de post dramatique pour la situer dans un canevas plus large qui situe la crise du drame autour des années 1850 à nos jours. En effet depuis que Alfred Jarry a donné le ton, le drame construit, homogène et intelligent a perdu ses repères. Nous assistons à une dislocation de l'action dramatique, à une décomposition et une recombinaison du personnage dramatique que semble accentué Vinaver en éclatant le discours de son personnage dans une technique fondée sur l'entrelacs. Le matériau dramaturgique Vinaverien résulte de l'expérience immédiate. C'est «*un théâtre de la contingence, de ce qui échoit, ce qui tombe, ce qui arrive par hasard*»²⁷⁴.

La contingence assure l'ordre et l'harmonie chez Vinaver en charriant des matériaux discontinus, informes et indifférents mais combinés par le moyen de croisements qui se chevauchent ironiquement.

III-3-2. L'IRONIE VINAVERIENNE

Vinaver pratique l'ironie. Mais ce n'est point l'ironie qui interroge en "feignant l'ignorance" à la manière de Socrate. Ce n'est pas non plus cette manière de «*se moquer de*

²⁷³ Barthes Roland, in Préface des Coréens, in Théâtre complet, tome1, Ales, Acte/Sud, 1986, p37

²⁷⁴ Bradby David, op cit, p. 130.

quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre» par sarcasme, humour ou persiflage. L'ironie vinaverienne se trouve «*dans la succession ininterrompue d'accidents infimes qui constituent le texte*»²⁷⁵. Les trous et les décalages dans les dialogues d'Iphigénie Hôtel, A la renverse, Par-dessus bord, Les Coréens, Les Huissiers etc.... qui entraînent des sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, sont des accidents dans les relations entre personnages.

L'ironie chez Vinaver est la conséquence des enchaînements manqués qui ratent pour ainsi dire leur rencontre. Le cheminement, la construction des dialogues se fondent sur l'aléatoire. Par conséquent la rupture entre l'attendu et ce qui advient, provoque des dérapages à faire sourire le lecteur qui entre ainsi dans le jeu des décalages et lui donne le sentiment que "rien de très sérieux" ne se passe dans les pièces vinaveriennes. Ainsi Vinaver déstabilise-t-il

*«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»*²⁷⁶.

²⁷⁵ Vinaver Michel, Ecrits sur le théâtre, réunis et présentés par Michelle Henry, L'Arche Editeur, Paris, 1998, p. 129.

²⁷⁶ Vinaver Michel, Ecrits sur le théâtre, t1, idem, p. 129.

Le résultat de l'ironie n'est pas une attente. Vinaver n'est pas dans une relation de cause à effet avec la construction de l'ironie. Ce n'est pas un montage délibéré qui construit l'ironie : Elle est consubstantielle à l'organisation de l'écriture vinaverienne dont la matière est la conversation de tous les jours. Autant la pièce vinaverienne se construit progressivement, autant l'ironie est un montage progressif à partir d'un noyau indéterminé. Lorsqu'un homme, une femme converse, il ou elle le fait sans déterminisme. On ne prévoit pas les enchaînements d'une conversation. La logique interne à toute conversation est de l'ordre de la contingence. Le territoire, l'univers de la quotidienneté est marqué par la contingence comme l'écriture vinaverienne : "*Fait un fichu temps*" dit Belair pour faire observer que le temps n'est pas clément. C'est d'ailleurs comme cela qu'était le temps quand il a ouvert les yeux et que tout le monde était parti sauf Brooks qui avait comme lui les jambes diminuées. Et puis, s'il n'y avait pas eu cette mine antipersonnelle plantée par les coréens, ils n'auraient pas été privés de leurs jambes et ils n'auraient pas réalisé que *«les jambes c'est des outils on croirait pas : Rien de tel pour repartir»*.

Mais s'il n'y avait pas eu cette guerre de Corée, Belair et Brooks n'auraient même pas rencontré Wen-Ta. De la même façon, si le premier huissier n'était pas allé en vacances, il aurait su qu'*«on ne rentre plus ici»* parce que le ministre de la Défense nationale y a élu domicile et la conversation qui instruit les répliques de la séquence un

n'aurait pas eu leur raison d'être. L'acte d'écriture chez Vinaver consiste à mêler, à entrelacer ces "si". Les croisements ainsi obtenus assurent la régularité du système énonciatif vinaverien s'appuyant résolument sur la prise de notes. Le présent, en effet, est la somme de plusieurs éclats de paroles conversationnelles.

Ces éclats sont notés au fur et à mesure pour constituer la pièce vinavérienne. Chez Vinaver, l'acte d'écriture reconstruit l'indistinction quotidienne qui devient ainsi matière, et cette matière d'après Vinaver :

«se densifie plus ou moins, jusqu'à devenir, dans le meilleur des cas, un objet poétique d'une densité extrême. La densité dépend de la richesse des connections qui se sont faites. Le texte de théâtre étoile»²⁷⁷

L'ironie assure cette richesse et établit des liens, ici et là, dans cet univers globalement discontinu. Ce sont en définitive les connections ainsi créées qui assurent la continuité et font avancer l'action dramatique et permettent au lecteur-spectateur d'identifier les événements et les informations. L'on ne doit cependant pas perdre de vue que la pièce se réalise constamment grâce aux "infirmités" de la conversation qui se structure à l'image du dialogue familièrement adopté dans les échanges courants,

²⁷⁷ Vinaver Michel, in Ecrits sur le théâtre, op. cit., p. 131.

quotidiens. En effet, la conversation en général se réalise comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni :

«dans l'urgence et l'improvisation (et) les locuteurs ne parviennent pas toujours à maîtriser, au mieux, l'ensemble des opérations cognitives qu'exige la production d'un discours cohérent»²⁷⁸.

La conversation est le champ des "possibles" (Il ne s'agit pas du théâtre des possibles de Gatti)²⁷⁹ dans la mesure où beaucoup de choses peuvent être dites dans le flot continu et discontinu des paroles proférées. L'ironie vinavérienne est pour ainsi dire consubstantielle à l'acte d'écriture de Michel Vinaver. C'est grâce à l'ironie que l'indistinction quotidienne se transforme en matière que l'on peut analyser, dans la mesure où cette matière arrive à se densifier peu ou prou pour devenir un objet théâtral, puisqu'en définitive, le degré de tension dramatique ou poétique dépend des connections qui se sont faites dans ces décalages multiples. C'est donc l'inattendu qui crée et amplifie le plaisir de lire. Il s'agit du plaisir comme l'entendent les mélomanes : le plaisir musical s'étend du début à la fin de la séquence musicale.

²⁷⁸ Kerbrat-Orecchioni Cathérine, La conversation, Paris, Seuil, mémo, Juin 1996, p. 24.

²⁷⁹ Gatti Armand appelle "Théâtre des possibles" une dramaturgie où l'espace-temps génère plusieurs dimensions pour rendre compte de l'homme qui se crée perpétuellement.

En déjouant l'attente du lecteur-spectateur vers quelque chose d'inattendu, l'ironie chez Vinaver l'amène à rester constamment en éveil ; l'intérêt du lecteur ainsi sollicité, capté, il est dans "un état d'émoi libérant" ses capacités d'écoute nécessaire au décryptage de tous les signes, de tous les langages (visuels, sonores) théâtraux. Le théâtre de Vinaver est un théâtre d'écoute auquel l'ironie sied. C'est par l'écoute que se font les connections dans ce flot du quotidien charriant matériaux divers et variés dans leurs difformités ou dans leur beauté. Michel Vinaver n'a pas vocation à combiner. Son écriture se forme ainsi dans ce décor en vrac, grâce à l'entrelacs qui assure la cohérence et la validité de l'ironie.²⁸⁰

III-3-1. LE FONCTIONNEMENT DE L'ENTRELACS

Michel Vinaver part du principe que la pièce peut s'accomplir dans l'absence même de son projet. Il prend dès lors ce qui lui tombe entre les mains, en ne perdant pas de vue que telle chose peut arriver mais bien telle autre. Cela veut dire que le présupposé de départ est qu'*«au départ d'une pièce, il n'y a aucun sens»*, aucune syntaxe, aucun ordre.

²⁸⁰ Henry Michelle in Ecrits sur le théâtre, L'Arche, Paris, p. 131.

L'entrelacs permet «aux matériaux de se séparer pour se rencontrer. Il introduit des intervalles, des espacements»²⁸¹.

L'entrelacs part du principe que «le quotidien est le lieu du mal défini, de l'indéfini, les événements se produisant quotidiennement par glissements»²⁸².

Les chocs, les moments importants, les conflits ouverts ou latents sont flottants. Les hommes se frottent au quotidien comme on se frotte à un arbre ou à une épine. Ils y vont avec tous leur sens, tout entier portés à éprouver leurs regards, leurs opinions, leurs paroles fortes ou lâches, leurs désirs multiformes, leurs humeurs, leurs sentiments. L'écriture de Michel Vinaver entremêle toutes les poussées langagières qui alimentent nos conversations quotidiennes dans leur achèvement, leur inachèvement, leur incohérence et leur cohérence pour mettre en évidence les frottements incontournables engendrant, comme le dit justement Henry Michel :

«des échauffements qui entraînent des phénomènes de mini-fusion... des relations qui se nouent quand même car l'écriture insinue des relations dans les brisures et les aspérités»²⁸³.

²⁸¹ Henry Michelle, op. cit., p. 132

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem, p. 132.

Finalement, la pièce vinaverienne qui se présente apparemment comme une pièce sans histoire parvient grâce au procédé de tissage entrelacé à faire surgir une histoire, une fable dont le lecteur peut expliquer, analyser les grands moments grâce à l'étude au ralenti de fragments pertinents.

Cet entrelacs est de trois ordres : l'entrelacs éclaté, l'entrelacs choral et l'entrelacs suivi. Nous entendons par entrelacs éclaté, l'entrelacs qui laisse lire une série de répliques successives sans lien comme s'il s'agissait de monologues successifs. On ne devrait dans ce cas parler de dialogue mais de soliloque ou de monologue.

III-3-1-1. L'entrelacs éclaté

L'exemple suivant donne la configuration de ce type d'entrelacs :

«Nicole.- *On lui a déjà changé le moteur trois fois*

Yvette.- *J'ai cru mourir*

Nicole.- *Un moulin neuf modèle Aristocrate au prix du Stendard c'est l'offre exclusive Cosson à ses fidèles clientes chaque fois qu'il s'agit d'un cas irréparable.*

Yvette.- *Oui au fond du couloir c'est moche d'être belle c'est pareil et si je me défends*

Anne.- *Ça lui arrache les entrailles il faudra qu'elle s'y fasse*

Yvette.- *Amoureuse ?*

Anne.- *De Guillermo*

Yvette.- *Oui*

Anne.- *A quitté son mari pour lui (Jaudouard se penche sur le travail d'Yvette)*

Jaudouard.- *Chez Beaumoulin peut-être on répond comme ça chez Maxwell peut-être qu'on répond comme ça*

Anne.- *Moi pourquoi qu'elle s'achète pas un chien ?*

Jaudouard.- *Il faut pas avoir peur quand je m'approche de vous*

Yvette.- *Une étape*

Anne.- *Je croyais*

Yvette.- *Elle qui habite toute seule et c'est en pleine campagne*

Anne.- *Faut aimer les bêtes». (Les travaux et les jours, Un, pp. 63-64.)*

Cet apparent dialogue se situe dans le morceau un, aux premières pages de la pièce Les travaux et les jours. Anne, Nicole et Yvette sont employées au Service Après Vente de la société Cosson et Jaudouard est le chef de service de cette entreprise. Leurs différentes répliques fonctionnent comme si chacun se parlait à lui-même en présence de tous les autres personnages dans une sorte de présence-

absence. L'ensemble des répliques de la pièce Les travaux et les jours s'organise de cette manière. Dans le morceau quatre de la même pièce, le "dialogue" suivant se noue selon la même procédure :

«Jaudouard.- *Toute image le mot toute est souligné toute image de quelque nature que ce soit dans les bureaux cependant à la discrétion des chefs de service il pourra être toléré une image au maximum par membre du personnel d'un format qui ne saurait excéder 24 x 36 signé Charles Bataille directeur administratif et financier*

Anne.- *La lettre de l'ambassadrice avec une annotation de la main de M. Pierre*

Nicole.- *Je suis quand même folle d'être heureuse je ne sais pas pourquoi*

Yvette.- *Une surprise pour toi*

Nicole.- *Desbas ? (...) tiens goûte» (Les travaux et les jours, Quatre, p 79).*

Jaudouard lit-il simplement une circulaire du directeur administratif et financier ou parle-t-il au trio chargé de la clientèle chez Cosson ? A l'évidence, le contexte textuel les met en co-présence. Cependant le discours de Jaudouard ne suscite pas de réaction verbale puisqu'apparemment aucune interaction n'est notée dans les chaînes des paroles émises par Anne, Nicole et Yvette.

Nous avons également l'entrelacs choral. Ici les répliques se suivent dans une technique qui fait que la réplique suivante prolonge la précédente. Ainsi à la fin des répliques communicantes se dégage une harmonie d'une voie collective traduisant les préoccupations ou les aspirations d'un groupe socioprofessionnel donné.

III-3-1-2. L'entrelacs choral

La pièce Les Huissiers systématise cette technique de l'entrelacs. Le dialogue qui suit en donne la mesure :

«Le premier huissier *rentrant de vacances se dirige, la jambe raide, vers une porte. Un de ses collègues l'arrête :*

2^e huissier.- *On ne rentre plus ici, sache-le.*

3^e huissier.- *Il ne sait pas encore.*

4^e huissier.- *Il a encore l'eau salée dans les yeux.*

5^e huissier.- *Privé, c'est marqué*

2^e huissier.- *Il y couche, notre ministre*

3^e huissier.- *Voilà quinze jours tous les jours qu'il y dort*

4^e huissier.- *A cause de la situation*

1^{er} huissier.- *Quelle situation ?*

5^e huissier.- *Elle est de plus en plus critique.*

1^{er} huissier.- *Que se passe-t-il ?*» (Les huissiers, premier Acte, scène 1, pp. 124-125).

Ce dialogue spécial ressemble fort bien à une phrase unique étalée dans une sorte de répliques en relais. Les cinq premières répliques pourraient être ramenées à une seule en transformant l'intervention des 3^e et 4^e huissiers en indications scéniques informant le lecteur-spectateur sur l'état présumé du 1^{er} huissier qui «*a encore l'eau salée dans les yeux*» ou qui «*sait pas encore*». Cet effort transformatif donnerait :

«On ne rentre plus ici, sache-le. Privé c'est marqué. Il y couche notre ministre. Voilà quinze jours tous les jours qu'il y dort à cause de la situation (...) qui est de plus en plus critique». (Les huissiers, premier Acte, scène 1, p124)

Ce procédé de l'entrelacs choral s'intensifie à la scène de l'acte I :

«2^e huissier.- *Admettons qu'ils ont de l'instruction. Qu'est-ce que ça change ? je ne comprends pas comment ils font, pour réfléchir aux problèmes de l'heure parmi tellement d'obligations.*

(Scandé, et d'un pas marqué)

5^e huissier.- *Comment font-ils ?*

2^e huissier.- *Va savoir comme ils font.*

4^e huissier.- *Font-ils seulement ?*

Oh ! Comment ils font.

1^{er} huissier.- *Pour réfléchir aux problèmes de l'heure.*

2^e huissier.- *Parmi tellement d'obligations.*

3^e huissier.- *Au milieu de*

4^e huissier.- *Sous le poids de*

5^e huissier.- *milieu de*

1^{er} huissier.- *Le poids de*

2^e huissier.- *milieu*

3^e huissier.- *Poids de*

4^e huissier.- *Tant et tant d'obligations*

Les huissiers à l'unisson.- Comment font-ils ?

(Les huissier premier acte, scène2,pp132-135)

La structure profonde de ces propos donne la réplique:
 «*Comment font-ils pour réfléchir aux problèmes de l'heure
 parmi tellement d'obligations*». Le pronom personnel "ils"
 renvoie aux ministres que servent ces huissiers et à propos
 desquels le 2^e huissier disait au début de la scène 2 ceci :

*«.- Quand pour moi et ma femme il faut que je prenne
 une décision (...) c'est quelquefois des semaines que je
 pèse le pour et le contre et que je ne cesse pas de*

rouler dans ma tête les arguments contradictoires. Eux, c'est tous les jours des dizaines de décisions qu'ils ont à prendre (...) T'as beau les regarder de près, va savoir comme ils font.» (Les huissiers, premier Acte, scène 2, p132).

A la suite de cette réplique du 2^e huissier que l'ensemble des huissiers, y compris le 2^e huissier, scandé, des répliques rythmées jusqu'à l'apothéose viennent et tous à l'unisson déclarent «*oh ! Comment ils font ?*» (*Les huissiers, premier Acte, scène 2, p132*), après avoir individuellement répercuté les discours des uns et des autres.

Dans ce jeu où les dialogues alternent avec les "faux dialogues", le sens arrive à se construire autour d'un noyau d'informations et/ou d'événements grâce aux axes thématiques. En effet le théâtre vinavérien est "ancré dans le quotidien". C'est une dramaturgie aussi bien de l'écoute que du regard qui conditionne le lecteur-spectateur afin que ce dernier puisse se préparer à bien entendre. Les répétitions et les décalages induits par l'entrelacs favorisent l'écoute et permettent par conséquent de s'imprégner avantageusement des thèmes majeurs qui traversent l'œuvre entière.

III-3-2. LA THEMATIQUE GENERALE ET L'ORIENTATION DE L'ECRITURE

Le principe de l'entrelacs ironique peut donner l'impression de désordre insignifiant. En réalité l'analyste se rend vite compte qu'au sein des textes étudiés, une nette

réurrence des mêmes thèmes recrée l'unité et donne un élan dynamique au mouvement d'ensemble.

III-3-2-1. La Thématique d'ensemble

Le point nodal de ces thèmes est le travail, précisément de la circulation de la parole au travail. Il donne ici les raisons de cette mise en scène des personnages au travail :

«le travail (...) est un champ comme le champ amoureux ou le champ familial. Le champ originel du théâtre (...) est celui de la cité ou de l'Etat (...) Aujourd'hui, ce champ est délabré. Ses critères sont devenus très mouvants. Le champ le plus stable, dès lors, c'est celui du travail, où il y a des structures, des supérieurs et des inférieurs, des collègues, des sympathies et des antipathies, toute une gamme passionnelle qui se développe entre les gens et vis-à-vis de l'entreprise (...) Tout ce qui fait la matière du théâtre, trouve là une sorte d'ancrage.»²⁸⁴

Cette longue citation a pour but de bien faire voir que le thème du travail structure consciemment l'œuvre de Vinaver. De Les Coréens à King en passant par Les Huissiers, Iphigénie Hôtel, Les Travaux et les jours, A la renverse, La Demande d'emploi, Portrait d'une femme,

²⁸⁴ Entretien réalisé dans L'Express du 14/01/99 aux pages 18, 19, 20 et 22.

L'ordinaire, Vinaver situe le travail au cœur des échanges. La parole a des suites multiples et multiformes sur le lieu du travail quels que soient les moments de doute, comme dans une famille où les éléments discordants ne démolissent pas les liens ancestraux.

Cette thématique particulière est d'autant plus innovante que le champ amoureux et/ou politique semble imposer son rythme à l'écriture dramatique (française). Pourtant l'actualité universelle est alimentée par la problématique de l'emploi et son corollaire, le chômage qui atteint de nos jours des proportions inquiétantes. Cette montée du chômage fait que Michel Vinaver complète sa vision du travail par deux pièces du chômage : L'Émission de Télévision et La Demande d'Emploi. Le chômage ici n'est pas la négation du travail mais le retour du chômeur sur son activité première. Ainsi, dans La demande d'Emploi, le présent du personnage Fage se combine à son passé qui est, dans le contexte du chômage, synonyme de l'expérience professionnelle acquise antérieurement, pour exacerber sa condition de chômeur puisqu'il se rend compte, maintenant qu'il est au chômage, que le parchemin est aussi important que l'expérience ; ce qui fait dire à Fahy que :

«dans un univers globalement axé sur la valorisation du diplôme et de la qualification,

chercher un travail sans diplôme est une perte de temps et d'énergie»²⁸⁵.

Il est donc clair que Fage est décalé par rapport à toutes les certitudes passées.²⁸⁶ Comme deux cinquantenaires ²⁸⁷ privés d'emploi et candidats pour représenter leur condition de chômeurs à la télévision. Le passé fait revivre le chômeur en donnant une impulsion à sa vie.

La parole est une donnée essentielle au travail. Elle est autant révélatrice des conflits professionnels qu'elle exprime les accords, les incertitudes et les espoirs. Le lecteur-spectateur apprend ainsi que l'huissier se satisfait après tout de sa condition, heureux qu'il est d'exercer une activité qui l'éloigne de la médiocrité. Le soldat n'aspire à rien d'autre que d'être : son quotidien l'occupe et seul ce qui se passe ici et maintenant de sa profession l'intéresse. S'il évoque le passé, c'est pour mieux adhérer au présent. Dans Les travaux et les jours, Anne, Yvette et Nicole savent apprécier le quotidien lié au traitement des appels téléphoniques chez Cosson.

La forte densité commerciale de Par-dessus bord ne prend son sens que dans l'intime complexité des échanges

²⁸⁵ Jean-Michel Fahy cité par Blédé Logbo, in La Demande d'emploi de Michel Vinaver, étude sociocritique, Thèse 3^e cycle, Université de Cocody, FLASH, mai 1995, p. 232.

²⁸⁶ Voir La Demande d'Emploi, L'Arche, Paris, 1973, 99 p.

²⁸⁷ Vinaver Michel, L'Emission de Télévision, Actes Sud, Paris, 1990, 108 p.

de paroles en rapport avec les objets proposés à la vente. La parole édifiante de A la renverse entre dans le système général de l'énonciation vinavérienne qui veut que les personnages se révèlent par ce qu'ils se disent sur eux et entre eux. La parole au travail devient consubstantielle au travail. Elle doit être comprise comme un besoin de survie, la marque de cette survie.

Cette nécessité débouche sur des significations non programmées, puisque le discours des personnages n'a pas un rôle programmatique, leurs paroles renvoient cependant à des références allant de la place de la guerre, à l'intérêt de la concurrence au cœur de toutes les activités commerciales. La matière thématique générale chez Vinaver relève de la contemporanéité qui «*se matérialise par l'inclusion, dans la matière textuelle, de fragments arrachés à l'environnement politico-économico-culturel*»²⁸⁸. C'est pourquoi, une lecture attentive peut dénombrer plusieurs dizaines de thèmes dans le sillage des paroles émises au travail relativement aux dix pièces étudiées dans le cadre de cette thèse. En effet, les relations des personnages au milieu professionnel sont motrices de l'action d'ensemble : les relations établies grâce aux paroles liées à l'espace du travail provoquent les tensions interpersonnelles et créent le mouvement d'ensemble des pièces étudiées.

²⁸⁸ Vinaver, "Mémoire sur mes travaux" in Écrits sur le théâtre tome 2, Arche, Paris, 1998, p. 59.

L'esthétique dramatique vinavérienne est un univers entrelacé dans lequel, pour reprendre la brillante formule d'André Gunthert, «*le sens ne dépasse pas le contenu littéral des paroles prononcées (...) le langage est parfaitement adéquat aux pensées*»²⁸⁹. L'ironie renforce ainsi le sens vu comme le résultat des frottements consécutifs aux divers décalages qui suscitent l'éveil en renforçant l'intérêt dramatique.

III-3-2-2. L'orientation de l'écriture : une écriture dramatique ou postdramatique ?

Une telle écriture peut-elle être taxée, de « postdramatique »²⁹⁰ ou contribue-t-elle à la « *réinvention du drame* »²⁹¹ ? En effet, est considéré comme postdramatique, le théâtre hétéroclite, discontinu, déstructuré qui, pour Hans-Thies Lehmann :

« *au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psycho-logique de la narration, est fragmentaire et combine des styles disparates et s'inscrit dans une dynamique de la transgression des genres.* »²⁹²

Jean-Pierre Sarrazac ne partage pas cette idée qui tente de laisser supposer que le drame pourrait disparaître. Il

²⁸⁹ Cf. Entretien avec Gunthert André, in Ecrits sur le théâtre, t2, op. cit., p. 31.

²⁹⁰ Lehmann Hans-Thies, Le Théâtre Postdramatique, Paris, L'Arche Editeur, 2002,307p

²⁹¹ Sarrazac Jean-Pierre, "La réinvention du drame" in Théâtre/Public, n°184, Janvier, février, mars, 2007, pp74, 75, 76,77.

²⁹² Lehmann Hans-Thies, op cit, p3

est formel et déclare sans ambages : « *Nous ne souscrivons pas à cette idée de la mort du drame* ».

Pour lui, Luckàcs, Adorno et Szondi ont annoncé cette mort que constate Lehmann alors qu'il s'agit essentiellement d'une réinvention permanente du drame. Il conclut en ces termes : « *mon hypothèse est que nous sommes passés, à partir de la fin du xixes de ce que j'appelle le drame-dans-la vie (le modèle aristotélo-hégélien de la forme dramatique) à ce que je propose d'appeler le drame-de-la vie (...) une vie ordinaire et non plus héroïque* »²⁹³.

Vinaver (Michel) invente-t-il un nouveau drame ou participe-t-il à la mort du drame dans la construction de son dialogue au théâtre ? Cette organisation particulière du discours des personnages dramatiques vinavériens participe-t-elle à une volonté esthétique de consécration de la mort ou de renouvellement du drame ?

Pour nous, à partir du moment où le dramaturge Vinaver estime que ce qui lui importe est qu'à la fin du processus de déconstruction et de recompositon, une pièce construite puisse se réaliser, se constituer, il est soucieux de la combinaison finale d'éléments apparemment aléatoires et isolés. Ce souci de parvenir, malgré tout, à une fable lisible, l'amène souvent à convoquer le quotidien qu'il désarticule dans une écriture dont l'issue est imprévisible, grâce à une

²⁹³ Sarrazac Jean-Pierre, op cit, p76

subtile mise en concurrence des modes lyriques, dramatiques et épiques.

Il révèle ainsi un aspect de la complexité du monde mais surtout du genre théâtral, carrefour de plusieurs arts, à partir de la complexité du quotidien ; comme pour dire que le monde qui se présente à nous est la somme des petits riens qui forment le quotidien avec son cotège de choses toutes aussi insignifiantes que sensées.

Au théâtre, le drame se donne à lire comme une mise en texte reposant sur une relation interpersonnelle qui peut faire lire, voir, entendre des échanges intimistes traversés par le récit d'un certain monde, d'un certain regard aussi et s'interpréter comme un tableau en montrant des aspects de la vie qui éloignent le lecteur du discours argumentatif et des controverses philosophiques. Dans le théâtre vinavérien, les plans argumentatif, intimiste, dramatique et épique semblent se combiner tout en s'excluant mutuellement. Dans les pièces étudiées, les récits épiques et les tons lyriques se conjuguent pour donner sens à des répliques ouvertes au jeu de la controverse argumentative.

La forme des pièces du répertoire vinavérien est ainsi adaptée au circuit des paroles sur le lieu du travail : des paroles traversées par des halos et des frustrations, des interférences diverses liées aux différents désirs qui gèrent l'univers du personnage au travail mais dont l'œil est constamment rivé aux multiples sollicitations de la vie

politique et socio-affective. Si le contexte immédiat de l'exercice professionnel est tel commerce ou telle entreprise publique ou privée, l'environnement global est celui plus prégnant de l'humanité en tant que lieu de rencontres plurielles où les divers mondes se croisent, s'imbriquent ou se cotoient par conivence. C'est pour quoi les paroles qui accompagnent les gestes professionnels témoignent d'une certaine théâtralité par besoin humain.

L'humanité du théâtre de Michel Vinaver s'exprime par le drame singulier des personnes au travail dans un espace présenté comme un espace singulier où se cotoient des personnages sans passé et donc sans histoire particulière mais dont la vie tranquille est traversée par des moments d'histoire qui finissent par être leur histoire. Ce gouvernement (Paidoux en est le ministre de la défense) qui bientôt va chuter, ne modifiera en rien la vie presque monocorde des huissiers qui se contentent de vivre dans l'espace bien cadrillé par des politiciens qui font et défont l'histoire du pays que tous (huissiers, hommes politiques et secrétaires) sont appelés à servir, chacun selon son degré d'adhésion. L'armée française en Algérie, l'engagement de Paidoux qui estime que sa démission « *pourrait être l'événement le plus important de cette législature (...) l'instant-charnière entre une époque qui se termine et une époque qui commence.* » (*Les huissiers, premier acte, scène 4, pp 157-158*), peuvent être considérés comme des moments intenses dans cette morosité rythmant le quotidien des huissiers.

La tirade de Paidoux a des élans oratoires d'un argument philosophique qui engage la controverse sur la valeur sacrificielle de sa démission, et par ricochet, pose la problématique du sens du sacrifice en tant que retour et recours à la sacralité. La réplique de Paidoux est imbibée dans cette sacralité : « *combien d'hommes font obscurément le don d'eux-mêmes à des causes qui demeureront à jamais inconnues ? L'esprit du sacrifice a déserté la place publique pour se réfugier dans les chaumières. La vraie France, ce n'est plus Paris qui l'abrite, et encore moins ces murs officiels Intacte et discrète, elle se tapit en des lieux dont nous avons perdu, nous autres, jusqu'au souvenir. Je suis, moi qui vous parle, un fils de la terre. De la terre la plus ingrate de France (...). Peu vous importe tout cela. Mais c'est pour vous faire comprendre que la vie politique est une grosse meule qui, au lieu d'aiguiser, émousse les souvenirs de ceux qui la font tourner.* » (Les huissiers, premier acte, scène 4, p 158).

Cette déclaration introduit un ton héroïque à relents nostalgiques. Le souvenir de la terre porteuse d'espoir est brandi pour bien faire voir la fadeur de la vie politique actuelle. Paidoux peut donner libre cours à son Imagination en évoquant des jours épiques : « *Ah ! C'est la perpétuelle tentation. Celle de l'héroïsme. Se dresser seul parmi tous ceux qui rampent, et s'immoler au service de l'idée qui toute votre vie vous a nourri en même temps qu'habité.* » (Les huissiers, premier acte, scène 4, p 159).

Cet élan de bravoure traverse d'autres textes du corpus et pourrait faire croire que les textes vinaveriens sont des pièces épiques. Ainsi dans Par-desdsus bord, Passemar raconte-il l'histoire passionnante des Ases et des Vanes, accompagné de M. Onde qui lui donne le change : «*Passemar.- Mon propos est simplement ceci l'absorption de la moyenne entreprise où je suis moi-même un cadre moyen par une puissante société américaine est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Je ne sais pas j'aimerais y voir plus clair ça me fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes dont parlait M. Onde du temps où je suivais son cours au Collège de France ...De Minneapolis ils ont débarqué en force ont pris pied et alors que l'effondrement paraissait imminent il ya eu une petite révolution de palais(...) ils ont réussi à renverser la vapeur et à mettre en difficulté le colosse d'outre- Atlantique . en usant des armes prises à leur adversaire et avec une astuce et une agilité que celui-ci peut leur envier*» (Par- Dessus bord, premier mouvement : carte sur table, pp 398-399) .

Le lecteur découvre ainsi que le mérite des Ases est d'avoir compris la stratégie de l'ennemi. Ils s'en sont servis par la suite pour vaincre grâce à la passion qui les poussait à agir. Mais tout aussi bien, les textes du corpus sont traversés par un tel lyrisme que le lecteur se croirait dans un texte mélodramatique où un personnage comme Benoît peut estimer que «*Olivier veut faire de Ravoire&Dehaze un monument consacré à la mémoire de son père avec pour*

résultat probable qu'il n'y aura plus de Ravoire&Dehaze dans quelques mois sinon dans le souvenir attendri de quelques bons vieux employés d'ailleurs en chômage. »(Par- Dessus bord, troisième mouvement : La prise du pouvoir, p424)

Au regard de ce qui précède, le critique de l'œuvre de Michel Vinaver est fondé à conclure que le drame vinavérien se construit dans le mouvement de la lecture. L'écriture étant elle-même en devenir, la lecture n'est achevée que si la lecture textuelle rencontre la lecture scénique. La scène et l'écrit sont en synergie dynamique pour parvenir à la signification profonde et totale de l'œuvre entière. Cette totalité signifiante veut explorer toutes les potentialités d'expression dramaturgique en conjuguant harmonieusement ton dramatique et ton épique ; en mêlant ton lyrique et ton argumentatif.

En effet le théâtre est un art vivant par la scène qui est l'aboutissement de l'écrit. Pour rendre compte de la vie professionnelle dans tous ses compartiments, le texte et le spectacle qui le sous-tend, doivent être capables d'intégrer, tout au long de leur maturation, tous les mécanismes d'engendrement des sens multiples que couve cette vie.

Le théâtre de Vinaver est un kaléidoscope ou un arc-en-ciel discursif qui mêle tous les plans de signification, créant son homogénéité dans cette profusion discursive hétérogène. Il ne s'agit pour nous de chercher à savoir s'il pratique une écriture postdramatique ou qu'il reinvente le

drame. Il écrit ses pièces comme il envisage le théâtre : un art qui se construit avec au moins trois visions selon le triangle théâtral intégrant le lecteur, le spectateur et l'auteur dramatique.

Pour Vinaver, le théâtre n'est pas enfermement. Il ne sépare mais fusionne pour dire la totalité du quotidien tel qu'il se présente : à la fois unique et pluriel, à la fois homogène et disséminé ; tout à la fois hermétique et poreux. Cette technique d'ensemble doit certainement correspondre à une vision idéologiquement fondée sur des principes qu'il est urgent de décrypter. S'il est établi que l'idéologie interpelle les écrivains en sujets, Vinaver s'est certainement réalisé, en tant qu'auteur de perspectives et de points de vue multiples, grâce à un faisceau d'éléments complémentaires qui conditionnent sa formation : formation scolaire , universitaire et professionnelle.

III-3-2-3 : Le Fondement idéologique

Nous partons du présupposé que des textes d'un même auteur réunis dans un corpus homogène du point de vue du genre, obéissent explicitement ou implicitement à un projet spécifique. Nous nous attacherons par conséquent à révéler comment transparait l'idéal de société qui correspond à la vision vinavérienne des rapports des hommes au travail en particulier, au monde en général, grâce aux échanges qu'ils construisent en tant que sujets agissants et sujets de discours.

III-3-2-3-1. Le projet de société vinaverien

Michel Vinaver privilégie la variation des formes puisqu'il «*croit à la prééminence de l'écriture, à la nécessaire multiplicité des tentatives de présentation de chacune de ses pièces*»²⁹⁴. Vinaver fait voir, lire et entendre l'homme au travail perdu dans le flux des paroles (émises, reçues) qui le conditionnent, en déjouant, par l'ironie et l'entrelacs, l'éternel besoin du lecteur-spectateur à capter et à saisir les sens en s'agrippant aux schémas anciens des formes convenues. C'est pourquoi l'œuvre de Michel Vinaver demeure «*réfractaire à tout didactisme, à tout engagement affirmé*»²⁹⁵. Mais, est-on en droit de se demander, que vise Vinaver avec cette écriture polymorphe, polyphonique, une écriture qui superpose les temps et les espaces, entrecroise les répliques ? La réponse à cette interrogation essentielle se trouve dans l'utilisation de la parole au travail. Vinaver va de la guerre à l'usine en passant par les bureaux de conception et d'évaluation aux stands de vente.

Le monde moderne est présent dans ces divers échanges, dans ce bruissement des paroles éparses dont l'intérêt se trouve dans la reconstruction du sens. Vinaver fait du théâtre. Il est au théâtre et il sait que la parole y a toujours occupé une place centrale. L'entreprise Vinaver ou le monde-Vinaver est un grand jeu où le lecteur se donne pour ambition

²⁹⁴ Lallias Jean-Claude, "L'entreprise Vinaver" in Théâtre Aujourd'hui N°8, CNDP, mai 2000, p. 4.

²⁹⁵ Lallias Jean-Claude, oppose ainsi le théâtre vinaverien au théâtre Brechtien, *Ibidem*,

de saisir la forme et le sens des paroles émises pour faire surgir la vie comme dans un document sociologique où le moindre surgissement de sens fait remonter le cours des temps et des hommes.

Au-delà de la France, contexte de production de l'œuvre-Vinaver, la question du travail interpelle le monde entier comme la problématique du travail transcende les espaces: le soldat en guerre est tout aussi soucieux de rendement et de productivité, d'affections et de paroles que le chef de l'entreprise moderne ou artisanale. Mais, quelle que soit l'activité considérée, l'écriture fait lire un type de relation au milieu professionnel qui fait que le théâtre de Vinaver fait voir la puissance illusoire du milieu professionnel et les perturbations qu'il engendre dans la vie quotidienne du travailleur. La parole est donc un exutoire.

III-3-2-3-2. L'idéologie explicite

L'idéologie explicite, affirme Sidibé Valy, contrairement à l'idéologie implicite, *«est virtuellement contenue dans l'œuvre d'art sans être formellement exprimée»*.²⁹⁶ Elle est révélatrice de l'organisation de cette œuvre d'art qu'elle traverse de part en part puisqu'elle est *«suffisamment claire et précise dans la fable»*²⁹⁷.

²⁹⁶ Sidibé Valy, La dramatisation du pouvoir politique dans le théâtre de Bernard B. Dadié 1966-1980, t2, thèse d'Etat, Université d'Abidjan, 1993, p. 635.

²⁹⁷ Idem, p. 634.

L'idéologie explicite, dans le théâtre de Vinaver, est l'ancrage dans le quotidien, l'adhésion au quotidien et au réel tels qu'ils s'offrent à l'homme. Mais c'est une «*démarche d'adhésion au réel hors des idéologies, des causes et des valeurs constituées*»²⁹⁸. Nous parlons ici des causes et des valeurs qui tendent vers l'aboutissement d'une société dont l'organisation reflèterait l'harmonie du monde. Vinaver ne propose pas à son lecteur-spectateur un schéma identificatoire ou identitaire avec le personnage de son théâtre. C'est la raison qui fonde la démarche même du personnage. En effet le personnage est, et il est présenté tel qu'il est. Roland Barthes, dans sa note sur Aujourd'hui (Les Coréens), note qui sert de préface à Les Coréens, est formel :

*« L'assentiment n'est pas ici mystifiant dans la mesure où les personnages ne sont pas des «rôles» susceptibles d'être individualisés, politisés, historicisés (...) c'est précisément qu'ils sont irreconnaissables ils sont délibérément au-delà ou en deçà de la positivité et de la négativité : ils sont, coupant ainsi tout recours à l'adjectif »*²⁹⁹.

Nous conservons intégralement l'élan oratoire et descriptif de Barthes pour ne pas distordre le cheminement de sa pensée qui veut bien dire que l'écriture vinavérienne ne s'organise pas de sorte à surplomber le personnage ni à le

²⁹⁸ Écrits sur le théâtre, t1, op. cit., p. 129.

²⁹⁹ Barthes Roland, Préface de "Les Coréens" in Théâtre complet tome1, Actes Sud, 1986, Paris, pp 38-39

caractériser. C'est pourquoi Bénédicte de Bourbon-Beaugency s'entretenant avec le journaliste Michel Beuret se donne le droit d'affirmer :

« J'ai souvent remarqué que le pouvoir durcit le cœur des gens qui l'exercent et puisque le pouvoir découle de la prospérité, je me pose de graves questions comme Marx s'en est posé mais voilà je ne les résoudrai pas non plus » (A la renverse, Satellite III, pp. 182-183).

Elle répond ainsi à Emmanuel Baux, membre du Parti Communiste qui lui demandait : *«Pensez-vous que le monde est juste ?»* (A la renverse, Satellite III, p. 182.)

Le principe vinavérien de l'écriture dramatique est que l'accès au réel est rendu possible grâce à des mots qui vont dans tous les sens puisque pour lui, *«le quotidien ne cumule jamais»*. Il précise :

«Je perçois que ce qui se passe dans mes pièces à l'égard des personnages, c'est qu'ils se révèlent dans leurs manques, mais qu'ils ne sont pas dénoncés ; ils échappent à tout épingleage alors qu'on s'attendait à les voir d'une certaine façon jugés»³⁰⁰.

³⁰⁰ Ecrits sur le théâtre, tome1, p. 128

Ce propos de Michel Vinaver pouvait paraître théorique si la pratique de lecture relative à ses pièces ne le confirmait pas. Jean-Loupe Rivière donne un écho à la critique de Roland Barthes lorsqu'il affirme, dans la préface générale du Théâtre Complet de Michel Vinaver : *«Le théâtre de Vinaver n'est pas un monde de la contradiction ou de l'antagonisme, c'est un monde de la coexistence critique»*³⁰¹.

Notre étude a révélé, dans la deuxième partie de cette thèse, que la figure textuelle dominante dans toutes les pièces étudiées était le mouvement-vers. Il y a certes affrontements mais l'étape finale se solde toujours par l'aplanissement du conflit. C'est ce qui semble ressortir, globalement, de la lecture de détail. Après l'idéologie explicite, voyons l'idéologie implicite à présent.

III-3-2-3-3. L'idéologie implicite

L'idéologie implicite ne s'exprime pas formellement, elle s'insinue puisqu'elle est de l'ordre de la virtualité. Ici nous prenons idéologie au sens très large. Maugeness définit cette notion:

«L'idéologie est le mode le plus ordinaire de la vie de l'intelligence et de l'imagination humaine. Elle est ainsi l'ensemble des représentations que les hommes se font d'eux-mêmes, de leur environnement, du monde dans lequel ils

³⁰¹ Rivière Jean-Loup, Théâtre complet, tome1, Préface op. cit. p. 20.

*baignent d'une certaine manière, de l'espace et du temps dans lesquels ils vivent leur propre histoire ».*³⁰²

Ce n'est toutefois pas un impératif pour nous de systématiser à l'intérieur de principes cohérents qui feront autorité et auront emprise sur les mentalités et les comportements. Nous adhérons donc à la formule de Sidibé Valy qui, parlant de l'idéologie implicite, pense qu'elle peut s'entendre comme *«une pensée non formulée qu'on peut tirer par déduction»*³⁰³. Ainsi nous déduisons de l'analyse de l'idéologie explicite que ce qui est en jeu chez Vinaver c'est la représentation de l'homme dans son quotidien ; mais un quotidien arrimé au monde du travail pour faire entendre ce que Jean-Claude Lallias appelle si justement *«l'homo economicus contemporain perdu dans un flux inepte de paroles qui le traversent et le conditionnent»*³⁰⁴.

La mise en scène de cet homme au travail se fait dans sa relation à ce travail dont il parle (au lecteur). Ce qui intéresse le personnage vinavérien parlant de son activité professionnelle, ce n'est pas la profession en tant qu'occupation.

³⁰² Maugenest Denis, *L'idéologie et les idéologies*, Les Editions du CERAP, Abidjan, 2004, p. 9

³⁰³ Sidibé Valy, *Thèse d'Etat*, op. cit., p. 635.

³⁰⁴ Lallias Jean-Claude , in *Théâtre Aujourd'hui* N°8 consacré à Vinaver, CNDP, mai 2000, p.13.

C'est plutôt un espace de communication et de libre-échange verbal. Que ce soit à la guerre ou dans l'hôtellerie, à l'usine, en voyage d'affaires ou au ministère, la parole est de l'ordre de la conversation. Mais quand il cause de la sorte et que les paroles se font écho, il n'oublie pas la dimension sociologique des mutations qui aboutissent à l'omniprésence du travail dans la vie quotidienne.

Le travail est devenu aujourd'hui le lieu qui justifie notre raison d'être. Il nous entraîne et justifie nos choix. Michel Vinaver a bien compris qu'il appartient aux mots de parler des activités professionnelles. Ils les désignent mieux. Ils sont d'autant plus efficaces dans leur désignation qu'ils sont précis et professionnels : Qui mieux qu'un soldat sait qu'on peut aussi bien s'éclairer au napalm qu'au néon. Ce constat de Brooks dans Les Coréens est une preuve pratique de la vision de la guerre de Corée. Bénédicte de Béaugency parle mieux des effets dévastateurs du bronzage excessif qu'un médecin puisqu'elle a, par passion, réussi à faire du bronzage sa profession, dans A la renverse. Pour Jean-Claude Lallias, la dimension pragmatique de l'œuvre vinavérienne se révèle au lecteur-spectateur qui sait sentir le *seul engagement de Vinaver* :

« *Renvoyer par un effet boomerang le productivisme sur le théâtre, pour faire voir et entendre par surprise sa*

puissance illusoire et les ravages qu'il engendre dans nos vies»³⁰⁵.

C'est donc finalement dans l'organisation particulière de la parole au travail que l'on perçoit cette "puissance illusoire". Si l'envie de parler et de se parler étreint à ce point les personnages au travail, c'est qu'ils éprouvent un intense et implacable besoin de parler.

Pierre Daninos reconnaît que les français se parlent très peu et que la journée se traverse dans une sorte de no man's land et qu'il «*fallait un accident, un bouchon pour que M. Requillard et ses concitoyens fussent pris de l'envie de se parler*»³⁰⁶ Le théâtre de Vinaver constitue, comme le soutient Jean-Loup Rivière, «*une sorte de répertoire de la francité*».³⁰⁷ Iphigénie Hôtel se situe en Grèce (à Mycènes) mais Alain, Laure, Pierrette, Mlle et Mme L'hospitalier, Eric constituent l'essentiel du personnel et des clients de cet hôtel. Ils sont français comme Emilie, M. et Mme Sorbet, M. Veluze. Seuls Patrocle, Aphrodite et Théodora sont grecs et semblent constituer le décor ou des tableaux accrochés à un mur français. C'est donc un univers français dans une ville grecque avec des habitudes françaises. Pierrette par exemple dit clairement qu'elle préfère regagner la France si

³⁰⁵ Idem, p. 5.

³⁰⁶ Daninos Pierre, La France dans tous ses états, Paris, Hachette, 1985, p.

³⁰⁷ Rivière Jean-Loup, op. cit, p. 17, p. 14.

les conditions de travail ne changeaient pas à Mycènes(en Grèce) :

«Pierrette.- On ne m'a pas embauchée comme plongeuse ou comme fille de cuisine ... dans ces conditions, j'aime mieux rentrer en France».
(Iphigénie Hôtel, deuxième journée. 5. La chambre d'Oreste, p. 342).

Vinaver fait donc voir ce besoin de parler surtout comme Braque dont il se réclame, pour évaluer les rapports humains. Le rôle de la parole est d'établir un lien. Ce qui compte donc chez lui, ce n'est pas tant ce qui est dit, mais le rapport que les personnages tentent d'établir par les paroles prononcées, sinon le lecteur est en droit de penser que le propos de Pierrette exprime, d'un certain point de vue, un des aspects du chauvinisme français. Mais au fond, qui n'aime pas son pays ? Revenons au lien qui pourrait exister entre Vinaver et Braque.

Pour Braque comme pour Vinaver, *«c'est justement le rapport des objets entre eux et de l'objet avec l'entre-deux qui constituent le sujet»*³⁰⁸ de la conversation. Que Braque soit un peintre et Vinaver un écrivain n'y change rien. L'essentiel est que se noue le contact. Pour y arriver Vinaver organise rigoureusement une esthétique de montage de la fable avec

³⁰⁸ Confluences, ouvrage collectif en l'honneur de Ubersfeld Anne, sous la direction de Pavis Patrice, prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, Paris, 1982, p. 167.

toutes ses composantes notamment l'action dramatique, les personnages, le dialogue, les didascalies, les esquisses. Le faisant, il échappe à toute obligation formelle qui le condamnerait à ne reproduire que des redondances plates, toutes aussi lassantes que puériles, grâce aux multiples bonds à l'écart qu'il effectue en tant qu'auteur dramatique débarrassé, désencombré.

Le fondement idéologique de Michel Vinaver est qu'un écrivain ne doit pas partir d'un discours théorique échafaudé d'avance s'il veut remplir son rôle de subversion.

Or l'idéosème tel qu'il est formulé par Edmond Cros opère par l'intermédiaire du simulacre, le travestissement du hors-texte assimilable ici au milieu professionnel français. En d'autres termes, le mode de la transcription du hors-texte français contemporain apparaît très clairement comme une perversion généralisée dans les dix(10) pièces du corpus. Edmond Cros interpelle le lecteur en précisant :

«du point de vue idéologique, au plan théorique, lorsqu'elle est déconstruite, la pratique sociale devient soit pervertie, soit subvertie. Le simulacre comme processus de subversion fait apparaître la perversion d'une pratique sociale»³⁰⁹.

³⁰⁹ Cros Edmond, cité par Kouidou Aïko, op. cit., p

Dans la continuité de cette observation, nous pensons que la fiction est entièrement construite comme une matrice d'où pourrait résulter plusieurs pièces possibles, plusieurs créations possibles ; chaque metteur en scène se chargerait ainsi de tailler son spectacle sur mesure et sur le vif. Car l'idée des pièces vinavériennes est la représentation de la façon dont les personnages font partie de leur système professionnel. Comme Vinaver qui n'a pas le sentiment que sa pièce lui appartient, le personnage n'est pas sûr de garder son identité dans ce flot de paroles émises ou entendues sur le lieu du travail.

La pièce vinavérienne «*n'est qu'ouverture sur des problèmes et des situations*»³¹⁰. Ces situations sont aussi diverses que Vinaver s'intéresse au «*tout venant*» du quotidien fondé sur l'entre-plusieurs choses, sur des jonctions possibles du monde au travail. Il met ainsi l'accent sur l'aspect qu'il qualifie lui même de déflagrant du rapport de l'individu et de l'économique (rapport d'adhésion et de rejet). Michel Vinaver estime que les relations professionnelles dépendent de l'imbrication de plusieurs niveaux de discours qui se frottent les uns aux autres pour signifier dialectiquement. Il conclut que l'homme du procès sur le travail est lui-même en procès. C'est, dit-il, avec assurance :

³¹⁰ Écrits sur le théâtre, réunis et présentés par Michelle Henry. L'Aire Théâtrale, Lausanne, p. 281.

«de cette dialectique dans notre quotidien que naissent les situations comiques : nous agissons, pensons en tant que producteurs-consommateurs à part entière ; nous sommes simultanément consommés, anéantis»³¹¹

Un tel itinéraire ne peut être fictionnellement opérant que si l'écriture qui le porte, procède par alternance ou simultanéité de scènes se déroulant en des espaces différents que le dialogue reconstruit par le moyen de paroles qui résonnent hors situation. En s'accomplissant dans un mouvement en spirale, les paroles du personnage- sujet des pièces sont, au départ, indéterminé: le principe essentiel de la pièce vinavérienne est la jonction d'éléments réfractaires les uns aux autres; c'est le montage. Mais le montage vinavérien est porté par une structure de perspectives qui admet la constellation de points de vue.

Notre analyse a montré que l'écriture dramatique de Michel Vinaver ne veut pas attaquer le système capitaliste à l'intérieur duquel il a prospéré. Elle veut juste le saisir, à partir de sentiments divers qui allient affections, surprises et émerveillement ; colères, frustrations et joies. L' on peut donc en déduire que le scripteur Vinaver n'est pas adepte d'un discours typé ; cette volonté d'une écriture novatrice l'amène à adopter aussi bien un langage politicoéconomique qu'un registre langagier très proche de celui qu'il a pu capter au

³¹¹ Ecrits sur le théâtre, op. cit., p. 286

hasard d'un détour. Brunetière cité par Pierre Larthomas n'a donc pas tort lorsqu'il déclare :

«La pensée se présente à nous totale et indivise, confuse et indéterminée, embarrassée, si je puis dire, de contrepensées qui la complètent ou qui la restreignent. Si pour l'exprimer, nous commençons par la décomposer et qu'ensuite nous la recomposons au moyen du langage, nous en avons fait l'analyse, et c'est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l'on se propose d'en reproduire les accidents eux-mêmes et ainsi de conserver à la parole qui la rend je ne sais quel air d'improvisation, c'est le style parlé»³¹².

Nous citons longuement Larthomas pour bien faire comprendre que l'écriture théâtrale de Michel Vinaver est un véritable compromis entre les deux exigences majeures du langage dramatique. Ecrire pour le théâtre est pour Vinaver un jeu, au double sens de jeux de style (jeu de mots) et de spectacle. La mise en jeu du monde du travail induit la représentation du langage qui exprime ce monde.

III-3-2-3-4. La critique de l'idéologie vinaverienne

L'écriture telle qu'elle s'organise chez Michel Vinaver, émiette le discours et dilue les idées dans les textes qui,

³¹² Brunetière cité par Larthomas Pierre in Le langage dramatique, Paris, P.U.F., 1980, p. 24.

pourtant, font écho à certains événements marquants de la vie sociopolitique et économique de la France. Iphigénie Hôtel évoque, en donnant l'impression de ne pas s'y intéresser, la convergence fréquente des oppositions communiste et gaulliste qui contribuèrent "à *aggraver l'instabilité politique, tare essentielle de la IV^e République*".

Dans le texte de Vinaver, ce sont des touristes préoccupés par leur séjour en Grèce qui évoquent les événements qui emportèrent la IV^e République, grâce à l'oreille tendue à Radio Monte-Carlo.

La même lecture fugace est faite du problème Algérien dans Les Huissiers. En effet l'histoire nous enseigne que la IV^e République s'arrêta en 1958 quand De Gaulle fut élu président de la V^e République par le Collège des «grands électeurs», le 21 décembre 1958. Le Général De Gaulle, quand il eut pris ses fonctions en janvier 1959, procéda à la décolonisation de l'Afrique qui se passa relativement bien sauf celle de l'Algérie, qui n'a été "résolue" qu'après trois années de guerre. Le traitement de la question algérienne dans Les Huissiers se greffe aux crises plus sérieuses, relatives - en tout cas dans la pièce - aux parties politiques avec des répercussions sur la gestion de la nation française dont Paidoux est ministre de la Défense.

Vinaver n'aborde pas frontalement ces questions historiques. Il construit au contraire une architecture par le moyen de collision de fragments. Cet ensemble fragmenté

donne à lire une succession de répliques jouissant d'une relative autonomie qui n'ont de vie que considérée dans l'instant où la parole a été proférée. Cette façon de coller au quotidien, à l'instant, résonne comme si Vinaver se méfiait des écrits engagés dans un quelconque combat, dans cette France qui l'a adopté, lui fils d'immigrés russes. Par pudeur intellectuelle, Vinaver n'ose pas. Il se contente de la liberté polyphonique de ses textes à thèmes variés sur le travail.

Ces pièces semblent fonctionner et se positionner comme autant de paroles sur les choses de la vie, de sa vie et de celle du pays qui l'a accueilli.

Cet auteur n'est pas un frondeur. Son seul repère semble être de «*laisser le sens se construire*» pour faire comprendre, non les désirs et les opinions des personnages, mais "l'entre-deux", les rapports entre les personnages, leurs rapports aux choses et aux réalités du moment. Cette même volonté de traduire les relations entre les personnages se ressent dans toutes les pièces du corpus. Dans ces pièces, le lecteur-spectateur est invité à partager la vie des personnages, à voir comment ils font et surtout comment ils parlent à leur travail, en s'exprimant tout aussi bien sur leur intimité que sur leur profession. A partir des bribes de conversations, le lecteur-spectateur perçoit le profil des personnages en action.

Toutefois, si Vinaver n'aborde pas de front la problématique de la parole au travail pour donner un point de vue tranché, il le doit aussi à sa longue présence dans le milieu de l'entreprise et non seulement à son statut de citoyen français fils d'immigrés. Vinaver sait que la fonction publique connaît certes le chômage mais non à la dimension au secteur privé. Le drame du chômage est plus vivement ressenti en France dans le secteur privé. C'est peut-être cela qui justifie que six des dix pièces du corpus soient consacrées à l'entreprise privée et une réservée à ce sujet important qui donne un tableau saisissant de l'emploi et de la perte de cet emploi. François de Closets témoigne :

« Je connais des professionnels confirmés qui travaillent en indépendants et doivent constamment changer d'employeurs. Ils jouissent d'une autorité et d'une notoriété qui leur permettent d'enchaîner les contrats à durée déterminée, parfois même très courte et maîtrisent ainsi leurs passages sur le marché du travail. Ces salariés nomades et heureux de l'être ne représentent qu'une infime minorité des actifs. Pour tous les autres, la recherche d'un emploi est, au minimum, une épreuve et bien souvent un drame. Lorsque les mois passent sans la moindre ouverture, lorsque la première puis la deuxième années ne le laissent entrevoir aucun espoir,

*alors le chômage devient un véritable assassin. »*³¹³

Le lien entre les paroles de Fage, Wallace, Nathalie et Louise et le chômage n'est pas clairement établi. Peu de choses justifient que l'on puisse penser que le texte, La Demande d'Emploi, rejette ou critique le chômage comme le ferait un texte réaliste . Cependant, le lecteur avisé sait lire et comprendre que le chômage dont il est question ici n'est pas transitoire et qu'il s'apparente, grâce à l'ingénuité de Vinaver, au chômage tel qu'il est vécu dans le monde, notamment en France. François de Closets réfléchissant sur le chômage en France semble décrire la situation de Fage ;

*« Le fléau se mesure d'abord à la durée moyenne. En France, elle atteint dix sept mois, deux fois plus que la moyenne pour les pays du G8, et excède les deux ans dans 21% des cas. Chez nous 41,2% des demandeurs d'emploi ont dépassé l'année contre 32% en moyenne européenne. Notre chômage est donc d'exclusion et non pas de transition ».*³¹⁴

A la différence de Salacrou par exemple dont les personnages assument frontalement le discours frondeur et syndicaliste, chez Vinaver, l'écriture est subtilement allusive. En désagrégant Fage en autant de morceaux que les

³¹³ François de Closets, Plus Encore!, Paris, Fayard/plon, 2006, p.218

³¹⁴ Ibidem

espaces sillonnés, il nous le présente déconnecté de son cadre social, affectif et économique. Et sa position ressemble fort bien à celle du chômeur français dont Closets dit qu'elle « *s'apparente à une relégation dans un camp de réfugiés où croupissent des exclus qui ont perdu tout espoir professionnel* ». ³¹⁵

Cette situation est encore plus catastrophique quand il s'agit du chômeur âgé dont le cas remonte à « *la fin des années 1970, quand il a fallu choisir dans les entreprises ceux qui seraient éliminés et ceux qui seraient engagés* » ³¹⁶

Son expérience lui a donc dicté ses choix esthétiques et idéologiques pour faire comprendre qu'il y a d'autres voies esthétiques pour exprimer les imperfections humaines en dehors de l'ordre ou la protestation. L'œuvre d'art vinavérienne échappe à l'orientation idéologico-esthétique figée, pour offrir au lecteur-spectateur la possibilité de s'auto-orienter à partir de textes proteiformes, polysémiques et polyphoniques.

CONCLUSION PARTIELLE

Cette partie a montré ce que les trois séquences étudiées dans la deuxième partie ont en commun et ce qui les sépare. Ainsi, ont-ils en commun la construction des discours des personnages, l'évolution de l'action d'ensemble

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem.

et la polyphonie des voix désaccordées qui alimentent le réseau de communication. En contraste, les personnages expriment leur univers propre, les milieux professionnels étant chaque fois différents d'une pièce à un autre. Les thèmes aussi dessinent des axes différents selon que le lecteur écoute les paroles prononcées sur un théâtre de guerre ou une scène à caractère commercial. Ici aussi tout dépend des circuits commerciaux envisagés. Ainsi les rapports entre Alain et Mlle Lhospitalier sont forcément différents de ceux entretenus entre Yvette et ses clients chez Cosson. Cette distribution particulière des paroles dans ces divers univers professionnels nous a conduit à tenter d'appréhender les trajets idéologiques vinaveriens. Pour nous, l'idéologie vinaverienne prend en compte, dans son mûrissement, la matière langagière par bouts de paroles disséminées dans le tissu textuel, par morceaux disjoints monté sur le support textuel.

Ces paroles éclatées se répondent pour présenter des êtres et des visions qui sont à considérer comme tels (telles) sans parti-pris, invitant ainsi le lecteur à se faire une opinion personnelle sur l'ensemble des activités animées dans le corpus. L'histoire que le lecteur construit lui-même, lors de ses lectures libres, sera une histoire possible, c'est-à-dire, une opinion possible. Il aura alors compris ou fait apprécier la complexité des rapports humains tels qu'ils se tissent sur le

lieu de l'activité professionnelle qui intègre les mêmes passions, les mêmes zèles, les mêmes frustrations, les mêmes amitiés, les mêmes haines, les mêmes fantasmes que ceux (celles) de la vie privée ou familiale. Le monde du travail est un univers complet qui ne se situe point en dehors du monde mais bien dedans. Sylviane Bernard - Gresh peut conclure en ces termes :

*« À travers la banalité du quotidien et d'un lieu, c'est le tissu extraordinairement riche dont sont faits les hommes que nous pouvons un peu mieux approcher ».*³¹⁷

Le lecteur-spectateur des textes de Michel Vinaver ne cherchera pas à s'agripper à des discours rigoureusement construits sur tel ou tel aspect de l'activité professionnelle. Il échafaudera son propre commentaire sur l'ensemble des univers professionnels représentés à travers les paroles de ces personnages au travail. Le personnage de Vinaver se présente en effet comme un faisceau d'éléments indiciels se référant à des repères précis. Le monde des soldats est aussi évocateur que celui des huissiers, comme l'est d'ailleurs l'univers des affaires (Hôtellerie, entreprises commerciales de fabrication et de commercialisation de produits manufacturés). Les actes des personnages ainsi que leurs paroles ne sont perceptibles qu'intégrés dans un discours global. C'est ce qui justifie que Vinaver représente la

³¹⁷ Bernard-Gresch Sylviane, rendant compte de *Les Travaux et Les jours* de Michel Vinaver in *Théâtre Artistique Arthévains, 2000-2001, Une saison très contemporaine*.

parole au travail comme une potentialité à mettre en relation avec d'autres paroles pour saisir le regard porté sur le partenaire et non sur l'adversaire, sur le collègue surtout. La fable vinavérienne assemble sans expliquer. L'unité d'ensemble de ses pièces est donc obtenue par la mise en harmonie des particularités verbales contenues dans chaque pièce à l'image de la musique qui signifie par la mise en accord de ses notes. L'enjeu de la mimésis vinavérienne semble être, non pas de reproduire le langage du quotidien, mais de constituer, à partir de la re-production d'une séquence de la réalité dotée d'une logique propre, une page de la vie professionnelle telle qu'il l'a vue et telle qu'il la représente. Michel Vinaver, en travaillant dans l'entreprise commerciale et sillonnant les rues, n'a pas perdu de vue les paroles qu'il y a entendues. Il n'a surtout pas oublié ces paroles de l'abbé d'Aubignac à propos du théâtre :

« Ceux qui le (poème de la tragédie) représentent se nomment Acteurs, et non pas Orateurs (...) Le lieu qui sert à ses représentations est dit Théâtre et non Auditoires c'est-à-dire un lieu où on regarde ce qui s'y fait, et non pas où l'on écoute ce qui s'y dit. »³¹⁸.

C'est pourquoi, en ajoutant la dimension auditive, il représente le monde du travail tel qu'il l'a regardé, mais aussi il en rapporte les paroles telles qu'il les a entendues.

³¹⁸ L'Abbé d'Aubignac cité par Abirached Robert, op cit, p53.

CONCLUSION GENERALE

Nous nous sommes attelé, dans la présente thèse, à expliquer les mécanismes profonds de l'écriture de Michel Vinaver arrimée au monde du travail, pour voir comment il le représente dans son théâtre. Michel Vinaver occupe, en effet, une place déterminante dans la littérature française contemporaine, compte tenu de l'abondance des textes produits mais également de la force et de l'exemplarité esthétique de son écriture.

Le choix de cet auteur est, pour ainsi dire, doublement motivé: abondance et profondeur esthétique des textes. Nous avons surtout cherché à répondre à la question de savoir comment *"Le discours du personnage organisait son espace et son objet autour de l'activité professionnelle"*.

Pour y parvenir, il nous a paru opportun d'apprécier les circuits multiples empruntés par les paroles qui disent et révèlent ce monde au travail. Mais l'auteur Vinaver succède à d'autres écrivains qui ont marqué l'espace littéraire - surtout dramatique - français. C'est pour quoi, la première partie de cette analyse a tenté d'élucider le contexte général de production du théâtre vinavérien, pour bien faire voir que l'écriture de Michel Vinaver s'inscrit dans un contexte d'agitations aussi bien politiques, sociales, économiques qu'esthétiques.

Nous avons montré que le contexte français de l'après deuxième guerre mondiale - l'œuvre de Michel Vinaver commence dans les années 1950 - est marqué politiquement et socialement par la gestion des conséquences de la seconde guerre mondiale. La IV^e République s'est considérablement affaiblie et De Gaulle, vainqueur des élections de 1958, entreprit d'audacieuses réformes qui bouleversèrent de fond en comble les structures globales de la vie des citoyens français. Des politiques vigoureuses furent menées successivement par De Gaulle, Pompidou, Valéry Giscard D'Estaing, François Mitterrand, pour adapter l'économie française aux bouleversements sociopolitiques. De la même façon, le monde littéraire essaya de coller au plus près des incertitudes de l'après-guerre qui exacerbèrent les angoisses face à la précarité et à la fragilité des conditions d'existence.

Michel Vinaver intervient dans un tel univers. Pour nous, son écriture peut en porter les stigmates. Et seule une étude minutieuse, circonstanciée du mode d'organisation particulier de cette écriture pouvait nous permettre de voir si oui ou non, Michel Vinaver exprime son univers. La deuxième partie est donc entièrement consacrée au décryptage de cette écriture au regard d'un corpus de dix(10) textes majeurs, tous situant le travail et les paroles qui le structurent et l'alimentent, au cœur de leurs préoccupations. Nous sommes ainsi parvenu à pénétrer l'univers des pièces vinavériennes à l'aide d'exemples choisis et étudiés

patiemment. Cela a consisté à répertorier des séquences à un niveau moléculaire des pièces. L'analyse de détail des dites séquences a permis de saisir globalement la pièce entière.

L'étude d'ensemble des exemples ainsi choisis a éclairé le mouvement des actions et des axes thématiques nécessaires à la saisie de l'événement qui occupe les personnages et les fait agir. Nous avons ainsi dénombré trois grandes séquences. La première séquence fait lire quatre fragments pertinents assurant la progression de l'action dans Les Coréens. Une lecture patiente de tous les fragments de cette séquence nous a permis de suivre les échanges verbaux de soldats au travail dans le cadre de la guerre de Corée. Nous avons surtout découvert que, contrairement aux habitudes langagières des soldats en conflit, habitudes dominées par les figures textuelles attaque - défense - riposte - contre-attaque esquive, domine ici le mouvement-vers. Cette préférence du mouvement-vers, donc du duo plutôt que du duel, donne la preuve que ces soldats en guerre en Corée ont plus besoin d'échanges cordiaux qui apaisent et réchauffent la vie que de paroles conflictuelles dans cet espace non moins conflagrant.

La deuxième séquence est constituée de six fragments dont la dynamique est assurée par des huissiers au travail et des magistrats en plein exercice. Au regard des informations recueillies, des mouvements, des actions et des événements considérés, il ressort qu'en plus du duo, il y a une véritable

vision chorale qui tend à assurer les gestes des personnages en harmonie avec leur univers. Les paroles ainsi émises renvoient au sens premier des activités dominantes dans les deux pièces : Les Huissiers révèle comment s'organise le ministère de la Défense nationale française sous le regard et les voix croisés d'huissiers qui conversent pour rendre compte de l'ordre qui y règne. De la même façon, Portrait d'une femme met en scène des personnages intéressants en eux-mêmes, avec une forte densité d'actions en relation avec l'événement qui permet à la machine judiciaire de fonctionner. Dans son organisation, la justice met en scène des paroles rapportées pour dire des faits passés mais dont l'éclairage permet de dire le droit en renvoyant à des lieux et espaces qui s'étendent au-delà du cadre de la justice en tant que lieu clos. Le rapport entre les différents personnages et les paroles prononcées font voir et entendre que la justice est une machine qui répète des gestes et des paroles séculiers. C'est un constat et non un jugement. La machine ne réfléchit guère. Elle tourne et les paroles au travail dans le cadre de la justice tournent à vide pour que la machine judiciaire se répète en disant la même vérité : celle de prononcer un jugement quel que soit l'événement.

La troisième séquence, composée de sept pièces de théâtre, comptabilise quatorze fragments, tous consacrés à l'activité commerciale en relation avec l'entreprise. Ainsi le marché et ses corollaires (circuits, d'échange, de distribution et de consommation, chômage) sont le moteur de l'action.

Les événements sont aussi variés que connectés aux réseaux de distribution de tous genres qui impliquent toute sorte de clientèle. En effet Bénédictine, la princesse Bourbon de Beaugency, L'hospitalier, le Général Pinochet, sont autant de consommateurs que le sont les clients de Cosson ou de Ravoire Et Dehaze.

La concurrence fonde les lois du marché et c'est justement pour proposer une société sans concurrence afin de réorienter les politiques du triptyque production-vente-concurrence que les trois King se répondent dans des paroles qui prônent l'adhérence à l'espace professionnel. L'espace professionnel devra devenir ainsi un lieu privilégié qui prend l'allure d'une famille, d'un cadre affectif irradiant. La voie chorale des huissiers répond alors au chœur des trois King pour célébrer l'harmonie, quand la parole au travail se transforme en actions jubilatoires capables d'atténuer les frustrations entretenues sur le lieu du travail. L'utopie de King devient, sous la plume de Vinaver, un espoir grâce aux menus bousclements qui font que *«ce qui se passe dans l'entreprise est amorti par le théâtre»*³¹⁹.

Il est par conséquent très net que les trois séquences se répondent et se rencontrent dans la représentation de mondes au travail, livrés au lecteur-spectateur dans un langage dont Michel Vinaver dit qu'il est *«très proche de celui*

³¹⁹ Vinaver Michel in Express du 14/1/99, p. 22

qu'on peut entendre au hasard d'un café, d'un coin de rue»³²⁰.

La manifestation de ces mondes justifie la troisième partie qui se charge de voir comment se réalisent les conjointures entre les trois séquences en terme de continuité et/ou de discontinuité. Ainsi, cette partie observe le fonctionnement des articulations possibles entre les dix pièces du corpus.

Les contrastes se révèlent mais aussi des mises en relation se font. Nous constatons ainsi que la figure textuelle dominante dans l'ensemble des pièces du corpus, est le mouvement-vers. L'axe dramaturgique dominant révèle la parole à la fois comme instrument de l'action et action. Les pièces sont à la fois des pièces-paysages et des pièces-machines. Toutefois, les paroles en général évoluent ou font évoluer l'action dramatique par reptation aléatoire avec des répliques de préférence en fulgurance. Cette écriture particulière est l'expression d'une hybridité logée au cœur de deux principes esthétiques majeurs : l'ironie et l'entrelacs. L'ironie agrandit le champ en donnant à l'espace une certaine densité expressive par décalages successifs et l'entrelacs est obtenu par ce que Vinaver nomme l'accolement : *«l'accolement du grave et de l'insignifiant, de l'intime et du*

³²⁰ Vinaver Michel, Ibidem.

large (...) du dialogue individualisé et de l'éruption chorale»³²¹.

Cette écriture particulière a fait écrire à Roland Barthes que Michel Vinaver a eu raison de sortir du théâtre manichéiste. Vinaver en effet coupe ses personnages de leur histoire. Lorsque M.Sorbet évoque par exemple la crise corse, et qu'il évoque le bien aimé Pflimlin, le lecteur pourrait être amené à localiser l'événement dans cette île :

« La corse s'est soulevée Pflimlin, à Paris, reconnaît que la situation lui glisse entre les mains il s'accroche » (Iphigénie Hôtel, première journée, 4. Le Hall. p293).

Le lecteur peut aussi bien lier cette information à la crise d'Alger lorsque Pierre Pflimlin fut appelé à la présidence du conseil lors de cette crise en mai 1958. Il démissionna avec son gouvernement dès le 29 mai avant d'être nommé ministre d'Etat dans le cabinet de Charles de Gaulle et ministre chargé de la coopération.

Or Vinaver subordonne la démission de son personnage à la crise en Corse. Il se trouve, peut-être, que les Français de l'hôtel Iphigénie sont de la Corse, ou qu'il y en a un qui soit de cette île. Ramener la crise qui secoue la France en ce moment là à la Corse, aurait plus d'intérêt pour le personnage au travail à Mycènes que s'il s'était agit de

³²¹ Cf. "La voie Vinaver" in Les cahiers de Prospéro, n°8, juillet 1996, p 15

l'Algérie. Michel Vinaver a subverti la réalité historique pour non seulement brouiller les pistes mais aussi pour briser l'illusion réaliste.

Le faisant, il entre en osmose avec la première hypothèse de ce travail qui veut que les paroles identifiées dans ce corpus soient articulées aux contextes du travail sans qu'il soit possible d'identifier formellement ce contexte. La preuve est ainsi faite que la discontinuité des paroles échangées sur le lieu de l'exercice professionnel assure aux textes de Vinaver une autonomie relative tant que fiction théâtrale s'émancipant du réalisme pur et dur. Cette organisation dramatique fondée sur des situations ponctuelles éclatées et contrastées produit un effet d'ensemble qui fait que l'œuvre de Michel Vinaver est diversifiée dans sa rigueur structurelle. Tout ce système montre des personnages parlant, agissant et interagissant dans un univers pictural qui les met devant nous dans leur belle plasticité. Les volontaires français en Corée sont en rupture totale avec la patrie pour donner l'occasion au lecteur-spectateur de ne pas les juger. Les soldats de Vinaver ainsi que la plupart des personnages vinavériens ne sont pas jugés et ils ne jugent pas ; ils sont constatés, *«leur culpabilité n'est pas saisie dans leur cause, dans leur passé, mais dans leur effet, leur présent»*³²².

³²² Barthes Roland , Œuvres Complètes, Seuil, 1993, cité dans Les Cahiers de Prospéro, n°8, juillet 1996, p 58

Toutes les paroles des personnages du corpus sont décalées, désaccordées ; ce sont des paroles éclatées, disséminées. Nous avons voulu comprendre la pensée profonde qui organise toute cette écriture par le moyen de l'idéologie implicite ; l'idéologie explicite étant visible, c'est le non-dit qui nous permet de remonter aux choses subtiles.

Il est vrai que l'univers de Vinaver est un monde sans procès qui célèbre le mouvement-vers, mais c'est tout de même une écriture orientée vers plus d'humanisme, plus d'harmonie, dans un monde où le travail ne devrait plus seulement constituer une thématique commode qui n'a d'intérêt qu'arrimé au chômage et/ ou à l'inflation, mais aussi comme un champ : le champ amoureux, familial ou le champ de guerre, avec chacun ses vicissitudes. Toute une gamme passionnelle se développe avec effeverscence entre les gens au travail et vis-à-vis de leur travail qui les occupe et détermine, souvent, la raison de leur présence au *monde*. Vinaver veut donc que le monde au travail soit un espace de fraternité où est bannie la concurrence pour une saine émulation des désirs et des besoins humains. C'est ce résultat que nous laissent apprécier les dix textes retenus dans le corpus que nous avons tenté de présenter tout au long de cette thèse. L'auteur Vinaver nous a ainsi rappelé que le sujet de la parole est solidaire du contexte de cette

parole en situation. C'est d'ailleurs ce que souligne si remarquablement Julia Kristeva³²³ :

«Les modifications langagières sont des modifications du statut du sujet (...) et le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signification qui embrasse le corps»

Vinaver a voulu nous faire partager l'expérience du temps passé dans le monde de l'entreprise capitaliste qui, ayant atteint un niveau développé des moyens de production, de distribution et de consommation, semble n'avoir plus besoin de se conformer strictement aux normes langagières qu'il désarticule. En portant témoignage par des paroles morcelées sur fond de déstructuration, Vinaver souligne les limites du discours construit et socialement utile, pour faire jouer au théâtre son rôle de représentation plurielle, plurivoque.

A l'égard des idéologies de la normativité, la démarche de Vinaver est libératrice. Elle permet d'échapper à ce que Claude Hagège³²⁴ appelle *«l'enfermement dans le cercle de la parole-objet - d'un sujet-parlant»*, tout en reconnaissant que tout énonceur apparaît à la fois comme créateur et jouet du système de langue que sa parole anime.

³²³ Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 13.

³²⁴ Hagège Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Folio/Essais, 1985, p. 386.

La création littéraire est par définition invention de formes, surtout de formes nouvelles. Le maître-mot de cette invention particulière s'accorde avec l'innovation et la prospection, dans un rapport libéré de tout complexe avec la langue et avec tous les autres codes qui, dans le cas du théâtre, augmente la capacité de création pour un grand épanchement lyrique, dramatique, épique traversé par des moments argumentatifs plus ou moins intenses. Tout en écrivant, l'auteur du texte théâtral envisage la scène qu'il projette souvent nue, souvent remplie, mais toujours conduite et informée par la parole vivante. C'est pourquoi le texte de théâtre ne vit qu'à l'épreuve de la mise en scène. Cette écriture sur du papier qui a besoin d'une autre sur le plateau se doit de briser les chaînes afin de se projeter en avant en décomposant, en recomposant, en articulant et en désarticulant le langage qui est sa bourse, sa source et son énergie. Mais la clé de cette invention Vinavérienne est la conversation, c'est-à-dire la parole telle que nous l'écoutons et telle qu'elle se construit. Mise en écriture, elle est discontinue et est surtout faite de morceaux sous la forme de fragments:

« de fragments réfractaires les uns aux autres, qui se croisent et s'assemblent(...) et elle est traversée de décharges qui ont très peu de rapports avec la volonté consciente des parleurs,

*mais qui font que la communication se noue, que des mouvements de sens se produisent. »*³²⁵

Nous avons essayé de montrer le mode de fonctionnement de cette conversation littéraire et dramatique, dans ses composantes dramaturgiques sans prétention aucune d'exhaustivité dans un système dont Michel Corvin dit qu'il est fait "d'emboîtements à multiples fonds bien propres à égarer". Les axes dramaturgiques identifiés sont à la hauteur de cette écriture protéiforme, enchevêtrée qui, en plus, associe plusieurs focalisations, plusieurs temporalités au cœur d'une spatialité différenciée et dont le fil conducteur pousse le lecteur à éprouver son imagination, seule capable de le conduire au sens.

³²⁵ Vinaver Michel, Ecrits sur le Théâtre, Paris, L'Arche, 1998, p125

BIBLIOGRAPHIE

I – LE CORPUS

- VINAVER (Michel), Les Coréens, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp43-119
- ” Les Huissiers, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp 123-205
- ” Portrait d'une femme, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp499-546
- ” ” Iphigénie Hôtel, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp499-546
- ” Par-dessus bord, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp 279-384
- ” Les travaux et les Jours, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/Sud, 1986, pp63-105
- ” La Demande d'Emploi, in Théâtre complet, tome1, Arles, Actes/ Sud, 1986, pp 509-571
- ” A La Renverse, in Théâtre

complet, tome2, Arles, Actes/
Sud, 1986, pp 109-212

" - L'ordinaire, in Théâtre complet,
tome2, Arles, Actes/Sud, 1986,
pp 293-371

" - King, Arles, Actes/Sud,
1998, 139p

II - LES AUTRES PIECES DE L'ECRIVAIN

VINAVER (Michel) Dissident, il va sans dire, in
Théâtre Complet, tome2, Arles,
Actes/Sud, 1986, pp 7-27

" Nina, c'est autre chose, in
Théâtre complet, tome2, Arles,
Actes/ Sud, 1986, pp 29-57

" Les voisins, in Théâtre complet,
tome2, Arles, Actes/ Sud, 1986,
pp457-497.

" Le Dernier Sursaut, Arles,
Actes/Sud, 1990, 25p.

" 11 septembre 2001, Paris,
l'Arche Editeur, 2002, 71p.

" L'Emission de Télévision, Arles,

Actes /Sud, 1990,108p.

III – LES PRODUCTIONS DE VINAVER AUTRES QUE LES PIECES DE THEATRE

III -1 - Le Roman

- | | |
|------------------|---|
| VINAVER (Michel) | <u>Lataume</u> , Paris, Gallimard,
1950, 317p. |
| ” | <u>L'Objecteur</u> , Paris, Gallimard,
1951, 361p. |

III - 2 - L'ESSAI

- | | |
|------------------|--|
| VINAVER (Michel) | <u>Ecrits sur le Théâtre 1</u> , Paris,
l'Arche, Editeur, 1998, 322p. |
| ” | <u>Ecrits sur le Théâtre 2</u> , Paris,
l'Arche Editeur, 1998,255p. |
| ” | <u>Ecritures dramatiques</u> (sous la
direction), Arles, Actes/ Sud,
1993, 922p. |

IV –LES OUVRAGES SUR LE THEATRE

- | | |
|--------------------|--|
| ABIRACHED (Robert) | <u>La crise du personnage dans le
Théâtre moderne</u> , Paris,
Gallimard, 1994, 2901 p. |
| ARTAUD (Antonin), | <u>Le théâtre et son double</u> , Paris, |

- Gallimard, 246 p.
- BADIOU (Alain), Rhapsodie pour le théâtre, Paris, Imprimerie Nationale, 1990, 133 p.
- BIET (Christian) et TRIAU (Christophe), Qu'est-ce que le Théâtre, Paris, Gallimard, 2006, 1050p.
- BORIE (Monique), DE ROUGEMONT (Martine), Esthétique Théâtre, Book Pole, SEDES, 1982, 307 p.
- BRADBY (David), Le théâtre français contemporain, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, 415 p.
- BRECHT (Bertolt), Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963, 972, 659 p.
- CORVIN (Michel), Le théâtre nouveau à l'étranger, Paris, Que sais-je ?, 1969, 126 p.
- COUPRIE (Alain), Lire la tragédie, Paris, Dunod, 1998, 262 p.
- DESHOULIERES

- (Christophe), Le théâtre au XXe siècle, Paris, Bordas, 1989, 223 p.
- DEUTSCH (Michel), Inventaire après liquidation, Paris, L'Arche, 1990, 123 p.
- DUVIGNAUD (Jean),
VEINSTEIN (André), Le théâtre, Paris, Librairie Larousse, 1976,
- EWEN (Frédéric), Brecht Bertolt, sa vie, son art, son temps, Paris, Seuil, 1973, 476 p.
- GOUHIER (Henri), L'Essence du théâtre, Paris 6^e, Présences, 1943, 126 p.
- JACQUART (Emmanuel), Le théâtre de dérision, Paris, Gallimard, 1998, 311 p.
- JARRETY (Michel) et al, Lexique des termes littéraires, Paris, Le Livre de Poche, 2001, 475 p.
- LECOQ (Jacques), Le corps poétique, Paris, Actes Sud, 1997, 170 p.
- LEHMANN (Hans – Thies), Le théâtre postdramatique, Paris, L'Arche Editeur, 2002, 307p
- LIOURNE (Michel), Lire le théâtre moderne, Paris,

Dunod, 1998, 190 p.

- MARIE-CLAUDE (Hubert), Le Théâtre, Paris, Arnaud colin, 1988, 187p.
- MOUSSINAC (Léon), Traité de la mise en scène, Paris, L'Harmattan, 1948, 179 p.
- MONIQUE (Borie),
ROUGEMONT (de
Martine)
SCHERER (Jacques), Esthétique Théâtrale, Paris, CUD et CEDEX réunis, 1982, 307p.
- NIETZSCHE (Friedrich), La naissance de la tragédie, Paris, Folio/Essais, 1992, 374p
- PAVIS (Patrice), Problèmes de sémiologie théâtrale, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1976, 167 p.
- L'analyse des spectacles, Paris, Nathan, 1996, 319 p.
- Voix et images de la scène, Lille, PUL, 1982, 225p.
- PIRANDELLO (Luigi), Ecrits sur le théâtre et la littérature, France, Folio/Essais,

1990, 194p

- PRUNER (Michel), Les Théâtres de l'Absurde, Paris, Armand Colin, 2005, 154p.
- ROUBINE (Jean-Jacques), Introduction aux grandes théories du théâtre, Paris, Bordas, 1990, 205p.
- RYNGAERT (Jean-Pierre), Introduction à l'analyse du Théâtre, Paris, Bordas, 1991, 164 p.
- Lire le théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993, 202 p.
- RYNGAERT (Jean – Pierre), Le personnage Théâtral contemporain : décomposition, récomposition, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales, 2006, 169p.
- SERMON (Julie),
- RYNGAERT (Jean–Pierre) et al, Nouveaux Territoires du dialogue, Arles, Actes/Sud – Papiers, 2005, 225 p.
- SARRAUTE (Nathalie) Lexi/textes 2, Paris, L'Arche,

- et al, 1998, 254p.
- SARRAZAC (Jean-Pierre) Poétique du drame moderne et
 et al, Contemporain, entre d'Etudes
 Théâtrales, Institut d'Etudes
 Théâtrales, Louvain-La-Neuve
 et Paris III, 152p.
- L'avenir du drame, Lausanne,
 L'aire, 1989, 198p.
- SIMONOT (Michel), De l'écriture à la scène, Dijon,
 Théâtre Dijon Bourgogne, 2001,
 196p.
- UBERSFELD (Anne), Les termes clés de l'analyse du
Théâtre, Paris, Seuil, 1996.
- Lire le Théâtre, Paris, Editions
 sociales, 1978, 309p.

V - LES OUVRAGES SUR L'HOMME EN SOCIETE.

- ALBERT (Jacques), Histoire aujourd'hui du Monde,
 SENTOU (Jean), Paris, Delagrave, 1983, 398 p.
- ALTHUSSER (Louis) Positions, Paris, Editions
 Sociales, 1976, 172 p.
- AURELE (Marc), Soliloques, Paris, Le Livre de
 Poche, 1998, 279 p.

- BARGONET (André), Initiation au marxisme, Paris, Editions Universitaires, 1973, 166 p.
- BAUDELLOT (Christian),
GOLLAC (Michel), Travailler pour être Heureux, Paris, Fayard, 2003, 351 p.
- BERGER (Peter L.), La révolution capitaliste, Paris, Nouveaux Horizons, 1986, 257 p.
- BODINIER (Jean-Louis), Les fondements culturels du monde occidental, Paris, Seuil, 1998, 63 p.
- BRISSON (Elisabeth),
SENTOU (Jean), Histoire aujourd'hui du monde, Paris, Delagrave, 1983, 398 p.
- BROWN (Lester R.),
FLAVIN (Christopher), L'état de la planète, Paris, Nouveaux Horizons, 1998, 281p. Bureau International du Travail
- Les conditions et le milieu de travail, B.I.T., 1984, 91 p.
- COCHET (François),

- HENRY (Gérard), Histoire et économie des sociétés contemporaines, Paris, Bréal, 1991, 267 p.
- DACO (Pierre), Les Prodigieuses Victoires de la Psychologie Moderne, Verviers, Marabout, 1977, 505p.
- DANINOS (Pierre), La France dans tous ses états, Paris, Hachette, 1985, 221 p.
- DANY (Cohn-Bendit), Nous l'avons tant aimée la révolution, Paris, Bernard Barrault, 1986, 190p
- DURKHEIM (Emile) Sociologie et philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 109 p.
- FAHY (Jean-Michel) Le chômage en France, Paris, Que sais-je ?, PUF, 1975, 1980, 127 p.
- GOETSCHER (Pascale), Loyer (Emmanuel) Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle, Paris, Armand Colin, 1994, 187 p.

- HESIODE, Les travaux et les jours, Paris, Mille et une Nuits, 1999, 61 p.
- HOWLETT (Marc Vincent),
ALBIAC (Gabriel), Lire Althusser aujourd'hui, Paris, L'Harmattan, 1997, 157 p.
- KENEDY (Paul), Préparer le XXI^e siècle, Paris, Nouveaux Horizons, 1993, 504 p.
- ILLICH (Ivan), Libérer l'avenir, Paris, Seuil, 1971, 187 p.
- MANDROU (Robert),
DUBY (Georges), Histoire de la civilisation, Paris, Armand Colin, 1958, 383 p.
- MARCUSE (Herbert), L'homme unidimensionnel, Paris, Editions de Minuit, 1970, 312 p.
- MINC (Alain), L'argent fou, Paris, Grasset, 1990, 260 p.
- MONTAGU (Ashley), L'homme parmi les hommes, Paris, Nouveaux Horizons, 1971, 214 p.
- MOSSE (Claude), Le travail en Grèce et à Rome,

- Paris, Que sais-je ?, 1971, 126 p.
- RUBIN (Théophile), La psychologie de la colère, Marabout, Verviers, 1971, 178p.
- ROUSSELET (Jean), L'allergie au travail, Paris, Seuil, 1974, 254 p.
- RUBIN (Théophile), La psychologie de la colère, Marabout, Verviers, 1971, 178p.
- SARGENT (Lyman-Tower), Les idéologues politiques Contemporains, Paris, Nouveaux Horizons, 1987, 244 p.
- SERVIER (Jean), L'idéologie, Que sais-je ?, Paris, 1982, 127p.
- SIMON (Pierre-Henri) L'homme en procès, Paris, Payot, 1959, 155 p.
- VOISIN (Michel),
HENRY (Gérard), Histoire et économie des sociétés contemporaines 1, Paris, Bréal, 1991, 242 p.

VI - LES TEXTES DE THEORIES LITTERAIRES ET LINGUISTIQUES

- ADAM (Jean-Michel), Linguistique et discours littéraires, Paris, Larousse, 1976, 351 p.
- ADORNO (Theodor W.), Dialectique négative, Paris, Payot & Rivages, 2003, 533 p.
- AUSTIN (J.L.), Quand dire, c'est faire, Paris, Seuil, 1970, 183p.
- BALIBAR (Renée), Les français fictifs, Paris, Hachette Littérature, 1974, 294p.
- BARTHES (Roland), Un regard politique sur le signe, Paris, Payot, 1973, 225 p.
- BARTHES (Roland), S/Z, Paris, Seuil, 1970, 277 p.
- BARTHES (Roland),
BREMOND (Claude), L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1981, 178 p.
- BENVENISTE (Emile), Problèmes de linguistique générale 1, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

- Problèmes de linguistique générale 2, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.
- BOURDIEU (Pierre), Ce que parler veut dire, Paris, Fayard, 1982, 244 p.
- BREMOND (Claude),
BARTHES (Roland), Éléments de Sémiologie, Paris, Seuil, 1964, 143 p.
- BRETON (Philippe), La parole manipulée, Paris, La découverte/Poche, 1997, 2000, 220 p.
- CHELEBOURG (Christian), L'imaginaire littéraire, Paris, Nathan, 2000, 190 p.
- COCULA (Bernard),
PEYROULET (Claude), Didactique de l'expression, Paris, Delagrave, 1978, 318 p.
- CROS (Edmond), De l'engendrement des formes, Etudes Sociocritiques, 1990, 236p
- DELAS (Daniel), Poétique/Pratique, Paris, Cédic, 1977, 173 p.
- DELCROIX (Maurice),
HALLYN (Fernand), Introduction aux études

- littéraires, Paris, Duculot, 1987, 391 p.
- DERRIDA (Jacques), De la grammatologie, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, 445 p.
- DUBOIS (Jacques) et al, La politique du texte, Enjeux socio-Lille, PUL, 1992, 277p.
- DUCHET (Claude), Sociocritique, Paris, Nathan, 1979, 216p.
- ECO (Umberto), Lector in fabula, Grasset, 1985, 314 p.
- Les limites de l'interprétation, Paris, Le livre de Poche, 1992, 413 p.
- De la littérature, Paris, Grasset, 2002, 425 p.
- ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, Que sais-je ?, 1958, 127p.
- FAGES (Jean-Baptiste), Comprendre le structuralisme, Paris, Privat, 1967, 127 p.
- FLAHAULT (François), La parole intermédiaire, Paris, Seuil, 1978, 233 p.
- FOUCAULT (Michel), Les mots et les choses, Paris,

Gallimard, 1966, 400 p.

L'ordre du discours, Paris,
Gallimard, 1971, 81 p.

FOURASTIE (Fr.et j.), Les écrivains témoins du
peuple, Paris, J'ai lu, 1980, 502
p.

GENETTE (Gérard), Nouveau discours du récit,
Paris, Seuil, 1983, 118 p.

GENGEMBRE (Gérard), Les grands courants de la
critique littéraire, Paris, Seuil,
1996, 63 p.

GREIMAS (A. Julien), Sémantique structurale, Paris,
Larousse, 1966, 260 p.

GUESPIN (Louis), L'analyse du discours :
Problèmes et perspectives,
Paris, La nouvelle critique, 1975,
27 p.

HAGEGE (Claude), L'homme de paroles, Paris,
Fayard, 1985, 406 p.

KERBRAT-ORECCHIONI
(Catherine), La conversation, Paris, Seuil,
1996, 92 p.

- L'énonciation, Paris, Armand Colin, 1980, 226 p.
- KOKELBERG (Jean), Les techniques du style, Paris, Nathan, 1991, 259 p.
- KRISTEVA (Julia), La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, 633 p.
- LEPSCHY (Giulio C.), La linguistique structurale, Paris, Payot, 1968, 240 p.
- MATHE (Roger),
- VAREILLE (Jean-Claude), Texte et contexte, France, Coll. Etudes Ibériques, 1981, 339 p.
- PATILLON (Michel), Précis d'analyse littéraire, Paris, Nathan, 1974 et 1995, 143 p.
- PICARD (Raymond), Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Coll. Libertés, 1966, 149 p.
- RECANATI (François), La transparence et l'énonciation, Paris, Seuil, 1979, 214 p.
- REY- DEBOVE (Josette), Le Métalangage, Paris, Le Robert, 1978, 318p.
- RYKNER (Arnaud), Nathalie Sarraute, Paris, Seuil,

Mars 1991, 206p.

- SARTRE (Jean-Paul), Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.
- THUMEREL (Fabrice), La critique littéraire, Paris, Armand Colin, 1998, 191 p.
- TODOROV (Tzvetan) Poétique, Paris, Seuil, 1968, 112p
- Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978, 165 p.
- VLADIMIR (Propp), Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1965, 1970, 254p.
- WIEDER (Catherine), Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1988, 165 p.
- ZIMA (Pierre V.), Manuel de Sociocritique, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- Théorie critique du discours, La discursivité entre Adorno et le postmodernisme Paris, L'Harmattan, 2003, 187p
- ZISS (Avner), Éléments d'esthétique marxiste,

U.R.S.S., Editions du Progrès
Moscou, 1977, 303 p.

VII – LES THESES.

- AIKO (Koudou), L'écriture dramatique de Sony Labou Tansi : Approche sociocritique, Thèse pour le doctorat d'habilitation, sous la direction des professeurs Jeanne-Marie Clerc et Edmond Cros, Université Paul-Valéry, Montpellier III, Avril 1999, 326 p. (Inédit).
- KOTCHY
N'GUESSAN
(Barthélemy), Éléments culturels et formes de représentation en Afrique Noire : L'exemple de la Côte d'Ivoire, Thèse du doctorat d'Etat sous la co-direction des professeurs Jean Levailant et Anne Ubersfeld, Paris VIII Vincennes St-Denis, 1983, 3 tomes, 1005 p. (inédit).
- SIDIBE (valy) La dramatisation du pouvoir dans le théâtre de Bernard B Dadié 1966-1980, Thèse pour le doctorat d'Etat en Lettres, Arts et Sciences Humaines, sous la direction de professeur Kotchy

INDEX DES NOMS DES AUTEURS CITES**A**

Abirached Rober	588, 650
Adam Jean Michel	13
Adam Smith	21, 70
Aiko Koudou	30, 33
Austin langshaw John	583

B

Barrault Jean-Louis	122
Barthes Roland	604, 633
Baudelot Christian	18, 19, 21, 503
Berger Peter	69
Bernard – Gresch Sylviane	649
Biet Christian	13
Blédé Logbo	73, 620

Borie Monique	96
Braddy David	39, 40, 41, 77, 78, 80, 106, 123, 127, 129, 597, 599, 600, 601, 604
Brecht Bertolt	81, 87, 596
C	
Chelebourg Christian	577, 578
Copfermann Emile	10
Chrétien de Tropeys	36
Camus Albert	98, 591
Cocula Bernard	506
Corvin Michel	569, 576
Cros Edmond	29, 32, 33, 78, 639
D	
Daco Pierre	77
Danan Joseph	602
Daninos pierre	68, 72, 637
Dage fabienne	580
Demargny Olivier	104

Debaecque André	103
Declercq Gilles	577
Delas Daniel	8, 17, 153
Deshoulière christophe	95
Deutsch Michel	599, 600
Deménach jean-Marie	105
Dubois Jean	12, 34
Dumont René	17, 501
Dupeux Georges	62
Duvignaud jean	76

E

Eco Umberto	554
Esslin Martin	80
Ewen Frederic	83

F

Fahy Jean-Michel	562, 620
Foucault Michel	7, 504

François Declossets 67, 71, 646, 647

G

Gatti Armand 608

Genet Jean 116

Goestchel pascal 122

Goldenstein Jean – Pierre 13

Gollac Michel 18, 19, 21

Grégor Arthur S. 18

Greimas Algirdas – Julien 16

Grumberg Jean-claude 123, 596, 596

Gouhier Henri 575

Guespin Louis 11, 12

H

Huyghe Renè 506

Hésiode 582

Hagège Claude 661

I

Ionesco Eugène 108, 109

J

Jacquart Emmanuel 591

Jarrety Michel 14, 590

K

Kerbrat-Orrechioni Cathérine 9, 11, 39, 608

Kristeva Julia 661

Kotchy Barthélémy 148, 149

L

L'abbé d'Aubignac 650

Lallias Jean-Claude 141, 147, 630, 631,
635

Larthomas Thomas 36, 642

Lavie Pierre 49

Lecerf Jean 62

Lefébre Henri	148
Lehmann Hans-Thies	622
Liourne Michel	121
Loyer emmanuel	122
Lyman Tower Sargent	71

M

Marcus Herbert	516
Maus Marcel	19
Maugenest Denis	635
Manet Eduardo	123
Mahieu Roland	29, 34
Molho Maurice	46, 92
Mourre Michel	57, 59, 62, 63, 65
Minc Alain	68, 73
Michel Georges	123
Michel Deutsch	123, 127

N

Naugrette Daniel 10

P

Paquet Charlotte 17

Pavis Patrice 15, 99, 103, 104,
122, 541, 568, 575,
590, 638

Peyroulet Claude 506

Pinguaud Bernard 99, 102

Pruneur Michel 592

R

Rivière Jean – Loup 634, 637

Ryngaert Jean-Pierre 7, 10, 95, 564, 579

Rykner Arnaud 28

S

Salacrou Armand 593

Sarrazac Jean-Pierre 127, 622

Sartre jean-Paul 98, 591

Scherer Jacques	161
Sermon Julie	579
Sidibé Valy	631, 635

T

Todorov Tzvetan	16
Thomasseau Jean-Marie	48, 580
Thisse Paul	143
Triaux Christophe	13

U

Ubersfeld Anne	10, 500, 541, 554, 555, 562, 575, 638
----------------	--

V

Veinstein André	76
Vladimír Propp	540

W

Weber Max	69
-----------	----

Z

Zima pierre

586

ANNEXES