

Bettencourt Boulevard ou une histoire de France

de Michel Vinaver
Mise en scène
Christian Schiaretti

spectacle TNP création

Pièce en 30 morceaux

Du jeudi 19 novembre au samedi 19 décembre 2015
Grand théâtre, salle Roger-Planchon

Activités pour la classe

Volet 1 : Pour préparer la représentation

Activités pour la classe proposées par
Philippe Manevy, Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien

Introduction.

De *Par-dessus bord* à *Bettencourt Boulevard*: une histoire du TNP

Lorsqu'il confie sa dernière pièce, *Bettencourt Boulevard*, à Christian Schiaretti, Michel Vinaver témoigne du lien artistique et amical qui l'unit au metteur en scène depuis la représentation des *Coréens* à la Comédie-Française en 1993, et plus encore depuis l'intégrale de *Par-dessus bord* en 2008, au TNP.

Au-delà de ce compagnonnage, la création de *Bettencourt Boulevard* s'inscrit dans l'histoire du théâtre. En effet, le *Par-dessus bord* de 2008 n'est pas la première rencontre entre le dramaturge et le TNP. En 1973, moins d'un an après que le sigle et la mission du TNP ont été transférés de Paris à Villeurbanne, Roger Planchon met la pièce au programme. Il permet ainsi à l'œuvre de Vinaver de renouer avec la scène, après une longue période de silence. À l'époque, *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel*, écrits respectivement en 1957 et 1959, n'ont pas encore été montés, sans doute parce qu'ils évoquent, avec la guerre d'Algérie et ses conséquences politiques, des drames que la France a encore bien du mal à affronter, voire à nommer, même à travers une fiction théâtrale – de fait, il faudra attendre, pour une représentation de ces deux pièces, la fin de la décennie soixante-dix. Après *Iphigénie Hôtel*, Michel Vinaver a cessé d'écrire pendant dix ans, jusqu'à *Par-dessus bord*.

Créateur de la première pièce de Vinaver (*Les Coréens*), en 1956, Planchon confirme en 1973 l'importance de cet auteur dans le paysage dramaturgique contemporain. Mais il affirme aussi sa propre autorité de metteur en scène en coupant et en réorganisant *Par-dessus bord*, texte jugé injouable dans son état originel, car trop long et trop foisonnant. L'intervention, radicale, est caractéristique d'une période où le sacre des créateurs de plateau s'accompagne souvent d'une frustration des auteurs, et il est tentant de voir, dans ce premier *Par-dessus bord*, l'origine d'une méfiance de Vinaver face aux excès de la « mise en scène », malicieusement nommée « mise en trop » (voir, en annexe 4, un extrait de l'article ainsi intitulé).



Un vent venu d'Amérique ou l'invasion des symboles, mise en scène de *Par-dessus bord* par Roger Planchon, 1973



L'influence du marketing américain: séance de brainstorming dans l'entreprise Ravoire et Dehaze. Mise en scène de Roger Planchon, 1973

Monter *Par-dessus bord* en 2008 était donc un acte riche de sens: juste avant de dire adieu au plateau de l'ère Planchon avec de grands travaux destinés à modifier profondément l'allure et la structure du TNP, Christian Schiaretti et sa troupe revenaient aux sources d'un spectacle fondateur. Mais, avec le choix audacieux du texte intégral (et ses six heures et quart de représentation, entractes non compris!), Christian Schiaretti affirmait aussi un autre rapport à la mise en scène, conçue comme un artisanat complice de l'écriture: le texte est mis à l'épreuve du plateau, autant que le plateau à l'épreuve du texte. On verra dans *Pour en finir avec les créateurs* (extrait donné en annexe 5) à quel point le metteur en scène partage la critique vinavérienne des créateurs autonomes et se définit comme interprète du texte.



Par-dessus bord dans la mise en scène de Christian Schiaretti.



Le brainstorming publicitaire dans la mise en scène de Christian Schiaretti.

Avec *Bettencourt Boulevard*, le défi est relancé. Comment ne pas « mettre en trop » cette œuvre qui se rapproche de *Par-dessus bord* par sa complexité, mais fait le choix d'une extrême condensation, jusqu'à l'énigme ?

Et, pour le professeur, comment préparer les élèves aux multiples enjeux de ce spectacle ?

Nous proposons un ensemble de douze activités, que les enseignants pourront sélectionner et aménager en fonction de leurs projets pédagogiques et des caractéristiques de leurs classes. Après une présentation générale de l'œuvre de Vinaver et des enjeux de *Bettencourt Boulevard* (**Activité 1**), nous ouvrons des pistes pour aborder l'affaire Bettencourt, et définir le matériau théâtral complexe qu'elle constitue (**Activités 2 et 3**). Il s'agit de familiariser les élèves avec les personnages, d'interroger leur incarnation théâtrale (**Activités 4 et 5**), mais aussi de présenter les enjeux historiques de la pièce (**Activités 6 et 7**). Présente dans *Bettencourt Boulevard*, la confrontation de l'actualité et de l'histoire est une caractéristique plus globale du théâtre de Vinaver, dont il faut également prendre en compte la part mythique (**Activité 8**). A partir de là, nous étudions l'esthétique de l'entrelacs, propre à l'écriture vinavérienne, délibérément fragmentaire et éclatée (**Activité 9**). A travers une série d'approches sensibles, partant du jeu (**Activité 10**) pour aller vers l'analyse dramaturgique (**Activité 11**) et la mise en scène (**Activité 12**), nous tentons d'explorer les effets de sens produits par le montage à l'œuvre au niveau de la pièce, de la scène, et de la réplique.

Activité 2

L'affaire Bettencourt comme matière théâtrale

Michel Vinaver, a écrit une pièce traitant de l'affaire Bettencourt en y trouvant un charme particulier: «Le charme se relie au sentiment que cette affaire a tous les éléments d'un mythe, qui s'est enrichi et nourri au cours du temps, puisque quatre ans se sont passés entre le moment des faits et celui de l'écriture. Pour un auteur de théâtre ce mythe présente un grand privilège: il permet de ne pas faire d'exposition de l'histoire, puisque tout le monde la connaît.» Michel Vinaver, (Entretien avec Brigitte Salino, *Le Monde*, septembre 2014).

Mais est-ce encore le cas des élèves qui iront voir la pièce, et qui sont trop jeunes pour avoir suivi les différentes circonvolutions d'une affaire remontant, pour sa partie centrale, à 2010 ?

On pourra commencer l'approche de cette pièce en demandant aux élèves dans un premier temps de dire tout ce que cet intitulé: «l'affaire Bettencourt» évoque pour eux.

Puis, à partir de leurs propositions et de la projection du petit film d'animation *L'affaire Bettencourt pour les nuls*, disponible sur Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=GbHqI_82Ess (qui a le mérite de bien clarifier l'affaire en moins de cinq minutes !) on poursuivra la découverte des différents aspects de l'affaire Bettencourt à travers des recherches par groupes en salle informatique, avec des entrées différentes pour chaque groupe. Ces recherches seront orientées de manière plus ou moins précise par le professeur ¹.

On peut proposer à chaque groupe de faire une recherche sur un des noms importants cités dans la première phase du travail: sur le nom Bettencourt, qui est le nom d'André Bettencourt, le mari de Liliane Bettencourt décédé en 2007, sur le nom Schueller, nom de jeune fille de Liliane Bettencourt dont le père, Eugène Schueller, fondateur de L'Oréal a une place importante en arrière-plan de l'histoire familiale et politique, ou encore sur le nom L'Oréal, puisqu'il s'agit d'abord et avant tout de procès liés à l'immense fortune de Liliane Bettencourt, unique héritière de la firme L'Oréal.

On peut aussi décider de centrer les recherches des différents groupes de la classe sur deux documents très riches, d'une part le résumé de l'affaire proposé dans l'article du Monde du 26 janvier 2015:

«Si vous n'avez rien suivi à l'affaire Bettencourt» (Les décodeurs):

http://abonnes.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/01/26/si-vous-n-avez-rien-suivi-a-l-affaire-bettencourt_4563299_4355770.html

et d'autre part le numéro de *Complément d'enquête*: «Dans l'intimité d'une milliardaire», disponible sur Youtube :

<https://www.youtube.com/watch?v=OgHyynXmPOA>

Quelle que soit l'option adoptée, chaque groupe présentera le fruit de sa recherche au reste de la classe, ce qui conduira à mettre en avant l'infinie complexité de cette affaire, et le fait qu'elle n'est pas complètement terminée (un jugement a encore été rendu le lundi 26 octobre 2015 au sujet de l'infirmer personnel de Liliane Bettencourt - qui peut encore faire l'objet d'un appel).

À l'issue de cette succession de petits exposés, et après avoir constaté la monstruosité d'une affaire aux multiples ramifications, on amènera les élèves à s'interroger sur ce qui a pu motiver Michel Vinaver à écrire une nouvelle pièce sur cette affaire. Voici ce que lui-même en dit lors de la présentation de la pièce au théâtre de la Colline: «Cette fenêtre ouvrant grand sur la partie la plus dissimulée de notre société, ouvrant très intimement sur son mode de fonctionnement - là où se frottent les uns aux autres les gens qui ont beaucoup d'argent et les gens qui en veulent beaucoup... les gens au sommet du pouvoir politique et du pouvoir financier... les gens au sommet de leur très honorée profession — médicale, juridique, policière et, pourquoi pas, artistique... — et les petites gens, au service des grands: femmes de chambre, majordome, intendant, comptable...

Fenêtre ouvrant sur la chasse aux honneurs, et sur les sentiers divers et variés de la corruption que les uns et les autres empruntent, chacun à sa façon, pour arriver quelque part, ou par difficulté de résister à la tentation, ou parce que ça ne fait de mal à personne... Version hard, version soft. L'argent, donc, et ses effets. Mais non moins présents dans les profondeurs de cette histoire, la haine aussi bien que l'amour, dans des manifestations extrêmes.

Abondance de thèmes, légion de personnages, puissance des sentiments.

Cette fenêtre, il y avait la tentation pour un dramaturge d'aller s'y pencher. ²»

¹ Pour aider à s'y retrouver dans toutes les ramifications de l'affaire - ou plutôt des affaires Bettencourt, voir en annexe 6 la chronologie et la présentation des personnes impliquées (articles des *Echos* du 22 janvier 2015).

² Présentation de Michel Vinaver à La Colline - Théâtre national, 5 mai 2015

Activité 3

Réflexion sur un projet d'écriture dramatique : comment écrire une pièce à partir d'une affaire aussi complexe ?

La première idée qui viendra sans doute aux élèves est celle d'opérer des choix, de renoncer à rendre compte de la totalité de l'affaire, cette pieuvre aux innombrables tentacules, dans une seule œuvre dramatique.

L'activité qu'on peut alors leur proposer, en lien avec le sujet d'invention de l'épreuve de français du baccalauréat, est de rédiger une quatrième de couverture pour l'édition d'une pièce sur l'affaire Bettencourt.

À titre indicatif, voici le texte d'un projet de quatrième de couverture de Michel Vinaver lui-même pour *Bettencourt Boulevard* : « Cette pièce dont le sujet est tiré de l'actualité la plus brûlante rassemble, chemin faisant, les éternels composants des légendes et des mythes. Les auteurs de la Grèce ancienne faisaient parfois intervenir, pour clore leurs pièces, un dieu ou une déesse, voire l'un et l'autre. Ainsi c'est aujourd'hui l'accouplement quasi divin de l'Appareil de justice et de l'Expertise médicale qui apporte une issue à l'affaire dite Bettencourt. L'intérêt puissant qu'y a pris Michel Vinaver comme dramaturge réside dans son présent immédiat mais aussi dans son passé, dans ses racines au cœur de l'histoire de France des cent dernières années, et dans ses prolongements où l'intime, la politique et l'économique se mêlent indissolublement. Le comique sans cesse affleure, mais tout autant le tragique, dans la chaîne d'épisodes de cette saga incessamment passionnante : ceux et celles qui ont

fait la une des journaux, que nous avons entendu à la radio ou vus à la télévision, se côtoient ou se croisent dans une œuvre à l'écriture haletante et seront prochainement sur une scène de théâtre. "Qu'est-ce que le théâtre vient faire dans cette histoire ?" se demande le Chroniqueur vers la fin de *Bettencourt Boulevard*, et l'on se prend à évoquer la remarque de Jacques dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare : "Le monde entier est une scène/ Et tous les hommes et femmes ne sont que des acteurs/ Ils ont leurs entrées, leurs sorties." ³

Ainsi, les élèves ont-ils pu approcher la richesse et la complexité du matériau nourrissant l'écriture : pendant toutes les années où s'est déroulée l'affaire Bettencourt, Michel Vinaver avait, dit-il, accumulé beaucoup de documentation sur le sujet, sans projet particulier d'en faire une pièce.

Lorsque, sur le conseil d'Edwy Plenel, Michel Vinaver a décidé d'écrire cette pièce, il s'est trouvé face à « Une surabondance désespérante » (Michel Vinaver, sur France Inter, dans l'émission *L'Humeur Vagabonde* du lundi 27 octobre 2014) <http://bit.ly/1Pkx01l>

C'est lorsqu'il a accepté « d'y aller tranquillement, sans [s]e préoccuper de couvrir la totalité du champ », que l'écriture de la pièce a été possible. Il l'explique plus longuement dans le reportage « Dans les coulisses de la création » sur le site du TNP : <http://bit.ly/1FwlcWA>

³ Michel Vinaver, projet de quatrième de couverture, texte inédit.

Activité 4

Who's who?

Une des raisons de la complexité de l'affaire Bettencourt est le grand nombre de personnes concernées par celle-ci, de près ou de loin, que leur histoire n'aurait jamais dû amener à se croiser, mais qui tournent toutes autour de Liliane Bettencourt, telles des satellites autour d'une étoile. C'est pourquoi il nous paraît intéressant de faire entrer les élèves dans la pièce par l'intermédiaire d'un travail sur les personnages de *Bettencourt Boulevard*, dont voici la liste donnée au début de l'œuvre :

PERSONNAGES (dans l'ordre d'entrée en scène)

Chroniqueur

Eugène Schueller

fondateur de L'Oréal

Rabbin Robert-Meyers

Liliane Bettencourt

filie d'Eugène Schueller, mère de Françoise

François-Marie Banier

Patrice de Maistre

gestionnaire de fortune de Liliane Bettencourt

Françoise Bettencourt-Meyers

filie de Liliane et André Bettencourt

Lindsay Owen-Jones

P.-D.G. de L'Oréal

Nicolas Sarkozy

président de la République

Dominique Gaspard

femme de chambre de Liliane Bettencourt

Joëlle Lebon

femme de chambre de Liliane Bettencourt

Claire Thibout

comptable de Liliane Bettencourt

Pascal Bonnefoy

majordome d'André Bettencourt

Éric Woerth

ministre du Budget, maire de Chantilly,
président du Premier Cercle

Neuropsychiatre

André Bettencourt

mari de Liliane et père de Françoise,
ancien ministre

Florence Woerth

femme d'Éric Woerth

À partir de cette liste des personnages, on pourra proposer plusieurs exercices aux élèves :

Tout d'abord, la réalisation d'un arbre généalogique à partir des seules informations fournies par cette liste. Cette réalisation s'avèrera fort décevante, puisqu'elle n'inclut que la branche familiale de Liliane Bettencourt, et exclut la majorité des autres personnages de la liste. On peut compléter la liste des personnages par la lecture du début du premier « morceau » de la pièce, intitulé « scène première ».

On y découvrira la branche Meyers mais le résultat n'est guère plus satisfaisant... Nous proposons en annexe 7 un power point qui permet de faire apparaître l'arbre généalogique de Liliane Bettencourt. Les personnages présents dans la pièce y sont en bleu vif, les personnages simplement évoqués dans la pièce y sont en bleu pâle. Les personnages qui y sont en blancs sont ceux qui sont totalement absents de la pièce.

Il semble dès lors moins décevant d'essayer de constituer des groupes à l'intérieur de la liste des personnages, en fonction de critères familiaux, sociaux ou professionnels qui les rassemblent.

On proposera d'abord aux élèves de les trouver par eux-mêmes.

Cela devrait aboutir à des groupes proches ceux qui suivent :

→ la famille : Eugène Schueller, Rabbin Robert Meyers, Liliane Bettencourt, Françoise Bettencourt Meyers, André Bettencourt.

→ les employés : Dominique Gaspard, Joëlle Lebon, Pascal Bonnefoy.

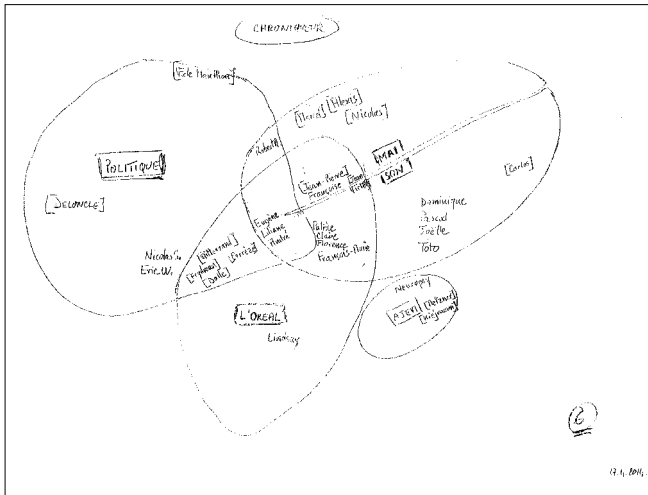
→ les affaires : Lindsay Owen-Jones, Patrick De Maistre, Florence Woerth, Claire Thibout.

→ la politique : Nicolas Sarkozy, Éric Woerth.

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, certains personnages n'appartiennent à aucun groupe : le chroniqueur, François-Marie Banier et le neuropsychiatre. On notera qu'il s'agit des trois personnages dont seul le nom est donné dans la liste, sans autre précision ni de lien, ni de fonction. On en déduira aisément que le chroniqueur, par son essence même, se trouve en surplomb et n'appartient donc logiquement à aucun groupe. Le neuropsychiatre, lui, a une fonction qui l'exclut des groupes familiaux. Quant à François-Marie-Banier, est-il surprenant de ne pouvoir l'intégrer à aucun des groupes « constitués » autour de Liliane Bettencourt ?

Par ailleurs, il apparaît aussi que certains personnages se rattachent à plusieurs groupes, comme Claire Thibout, Patrice De Maistre et Florence Woerth, qui relèvent à la fois du monde des affaires

et de celui des employés au service de Liliane Bettencourt. Pour clarifier tout à fait les appartenances aux différents groupes qui constituent l'univers de Liliane Bettencourt, on pourra enfin donner aux élèves le schéma présent dans le dossier préparatoire de l'auteur qui intègre l'ensemble des personnages de la pièce, c'est-à-dire ceux qui se trouvent dans la liste des personnages, mais aussi ceux qui sont évoqués sans apparaître sur scène. On peut dans un premier temps leur donner ce schéma en gommant le nom des groupes ainsi dessinés, et le leur faire trouver, avant de leur donner le schéma complet.



Par-dessus bord Diagramme de la pièce par IG : les 3 galets (overlapping) Titre de Michel Vinaver dans le dossier préparatoire de l'auteur

→ voir Diagramme agrandi page suivante

Et pour compléter ce travail, on lira ces propos de Michel Vinaver extraits de l'émission de France Inter *L'Humeur vagabonde* :

« On peut répartir les personnages en trois ou quatre groupes. Il y a les personnages centraux d'une histoire qui se raconte. Et je dirais que ce sont les personnages tragiques. C'est Liliane Bettencourt, sa fille Françoise, et François-Marie Banier. Mais j'ajouterais aussi trois domestiques dans le lot, qui vivent une histoire tragique parce que on a aussi affaire dans la pièce à ce qu'est le rapport maîtres-serviteurs qui est un rapport quasiment religieux et donc lorsqu'il y aura trahison, il y aura sacrilège. Voilà

donc un premier groupe de personnages. Un deuxième groupe je dirais ce sont les comiques, ils sont six ou sept dans la pièce, ils s'appellent Woerth, de Maistre, comme ils s'appellent Owen-Jones, tous ceux qui ont d'une certaine façon flanché par rapport à ce qu'est le code que nous avons tous en tête qui est un code de conduite, un code de morale. Et puis il y a le chroniqueur qui est une catégorie en lui-même celui dont j'ai évoqué la nécessité au départ. »⁴

Les groupes tels qu'ils sont ici présentés par l'auteur de la pièce relèvent d'une tout autre logique, dramaturgique, cette fois-ci.

On pourra aussi amener les élèves à réfléchir sur le statut de certains personnages de cette liste. S'ils sont tous réels, tous ne sont pas vivants au moment de l'affaire Bettencourt : les élèves le déduiront certainement sans problème des positions d'« ancêtres » d'Eugène Schueller et du rabbin Robert Meyers, le premier étant le père de Liliane Bettencourt, déjà très âgée au moment où l'affaire éclate ; quant au second, le rabbin Robert Meyers, la lecture du début de la pièce leur a appris qu'il était mort à Auschwitz en 1943. Reste le personnage d'André Bettencourt, dont la mort en 2007 a précipité l'affaire en amenant Pascal Bonnefoy, son majordome, à réaliser les enregistrements cachés qui seront à l'origine du premier procès.

Se posent alors deux questions : la première relève de la mise en scène : comment représenter des personnages morts mais que l'auteur met en jeu comme s'ils étaient vivants ? La seconde question est d'ordre dramaturgique : comment définir une pièce de théâtre dont le propos est profondément ancré dans le réel, et en l'occurrence celui d'une actualité bruissant encore de ses nombreux retentissements, mais dont l'écriture n'hésite pas à s'écarter du réalisme en faisant coexister dans une même scène morts et vivants ?

Pour Michel Vinaver, les deux personnages d'Eugène Schueller et du rabbin Meyers « procèdent de l'épopée »⁵ mais il est évident qu'il faudra revenir sur ces questions après avoir vu le spectacle, afin d'analyser les choix faits par Christian Schiaretti.

⁴ et ⁵ France Inter, émission *L'humeur vagabonde* du 27 octobre 2014.

Activité 5

Interpréter des personnages existants, voire vivants, dont certains sont connus du public qui viendra voir la pièce.

Jouer un personnage qui est une personne réelle et vivante n'est pas une chose simple. Cela trouble certains acteurs comme Francine Bergé, qui endosse le rôle de Liliane Bettencourt :

« L'idée de jouer un personnage qui est vivant, c'est un défi. Mais en fait je suis toujours étonnée quand je vois une photo de Liliane Bettencourt maintenant. Je ne suis pas comme ça, ce n'est pas Liliane Bettencourt, ça. Ah si, c'est ça, c'est Liliane Bettencourt et moi je suis Francine Bergé et je vais jouer Liliane Bettencourt... » (site du TNP, « dans les coulisses de la création »)

<http://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/bettencourt-boulevard-nov-dec-15-16>

Apparaît aussi la question de la ressemblance. Celle-ci est négligée par Michel Vinaver, mais elle se posera inévitablement aux spectateurs, surtout pour les personnages les plus connus. Lors des recherches effectuées pour s'approprier les différentes données de l'affaire, les élèves auront pu découvrir les visages des protagonistes de l'histoire. Il sera intéressant, au moment où l'on réfléchit sur la représentation de personnages réels, et même vivants, d'aller revoir sur internet des photographies de quelques-uns de ces personnages, en particulier de ceux qui constituent « le noyau dur », le trio dramaturgique de Liliane Bettencourt, sa fille Françoise Bettencourt-Meyers et François-Marie Banier. Il suffit d'écrire leurs noms sur « Google image » pour trouver des photographies d'eux à profusion, et à différents âges, ceci pour Liliane Bettencourt et François-Marie Banier dont l'exposition médiatique est depuis longtemps très importante, alors que Françoise Bettencourt-Meyers a vécu dans l'ombre jusqu'au déclenchement de l'affaire.

Cette connaissance des visages des protagonistes permettra de revenir plus aisément, dans la seconde partie du dossier (« Pour analyser la représentation »), sur les choix opérés par le metteur en scène en distribuant les rôles et en dirigeant les acteurs. Lors d'un entretien le 3 septembre 2015, Christian Schiaretti nous a déclaré ne pas vouloir évacuer la **question de la ressemblance**, mais ne pas la chercher non plus particulièrement. Il a évoqué la notion de « ressemblance pour myope », qui

ira d'une volonté objective de points communs physiques, à une proximité de l'âme.

On pourra aussi proposer aux élèves une activité qui les amène à réfléchir à cette question de la ressemblance voire de l'imitation :

Il s'agira de travailler par groupe de deux à une proposition de jeu et d'interprétation du morceau de *Bettencourt Boulevard*, qui met en scène Nicolas Sarkozy. Celui-ci étant connu de tous, la question de l'imitation se pose inévitablement, même si l'on s'en défend.

On distribue le texte du début de la scène 2 de *Bettencourt Boulevard* à chaque binôme, au sein duquel il y aura un acteur et un metteur en scène. Les conseils à donner au préalable sont : bien réfléchir à l'adresse (à qui Nicolas Sarkozy s'adresse-t-il dans ce monologue ?), choisir un mode de jeu clair (réaliste, comique, grotesque...). S'en tenir à un seul mode d'approche du personnage (l'imitation physique, vocale ou le signe reconnaissable par tous). Après avoir laissé une vingtaine de minutes aux élèves pour réfléchir à une proposition tout en mémorisant l'essentiel du texte, celui-ci sera présenté par tous les groupes ou seulement une partie d'entre eux, afin de garder un temps en fin de séance pour revenir sur les différentes propositions et les analyser.

Toutefois, cette « **tentation de la ressemblance** » ne doit pas faire oublier un aspect important de *Bettencourt Boulevard*, c'est qu'il ne s'agit **pas de théâtre documentaire**. Michel Vinaver le récuse vigoureusement, et il suffit de quelques observations au seuil du spectacle pour en être convaincu : Michel Vinaver ne cesse de le répéter dans tous les entretiens, dans toutes les présentations qu'il accorde sur la pièce : *Bettencourt Boulevard*, ce n'est pas du théâtre documentaire ! (site du TNP, « dans les coulisses de la création » de 5'50 à 7'10 <http://bit.ly/1FwlcWA>)

Outre les références mythologiques nombreuses qu'on trouve dans la présentation de la pièce par Christian Schiaretti (cf note d'intention, annexe n°3), le parallèle entre François-Marie Banier et

Dionysos est fait par Michel Vinaver lui-même à différentes reprises: c'est l'étranger qui s'introduit dans la maison, fait preuve d'une séduction ravageuse, et est à l'origine de l'effondrement du palais.

La pièce est avant tout de la littérature: elle l'est bien sûr par son écriture singulière, par collages et entrelacs, qui sera étudiée dans les activités 9 à 12; mais elle l'est aussi par la fiction que l'auteur intègre subtilement à ce qui pourrait sembler parfois un simple *verbatim* du réel.

Par exemple, au milieu du personnel véritable de Liliane Bettencourt, Michel Vinaver place un personnage inventé, celui de Joëlle Lebon. Et cela fait surgir, au détour du morceau trois, une scène entre les deux femmes de chambre de Liliane Bettencourt, Joëlle Lebon et Dominique Gaspard, parlant de «Madame» et de «Monsieur», qui n'est pas

sans évoquer *Les Bonnes* de Jean Genet. D'ailleurs, Claire Thibout arrive dans la pièce où elle se trouve, semble en avoir l'intuition en disant: «qu'est-ce que vous avez toutes les deux à comploter?».

Et que dire de Liliane Bettencourt qui s'exclame: «Chez moi c'est Mauriac» (scène première)?...

Pour conclure, nous pouvons rappeler ce qu'Antoine Vitez disait en 1989 du théâtre de Michel Vinaver, alors considéré comme appartenant au «théâtre du quotidien»:

«Vinaver nous embrouille avec la vie quotidienne. On a dit, pour qualifier son oeuvre, cette expression vulgaire: le théâtre du quotidien, un théâtre du quotidien. Mais non: il nous trompe; ce n'est pas du quotidien qu'il s'agit, c'est la grande Histoire; seulement, il sait en extraire l'essence en regardant les gens vivre.»

Activité 6

Au seuil de la pièce, le titre et le sous-titre : du jeu lexical à la grande histoire

Le titre de la pièce, *Bettencourt Boulevard*, a été assez largement commenté par son auteur.

Mais avant de se référer aux propos de Michel Vinaver, il peut être intéressant de demander aux élèves ce que leur suggère un tel titre. Ils y verront sans doute la polysémie du mot boulevard, entre la vaste voie de circulation urbaine et un genre théâtral. Peut-être seront-ils aussi sensible à l'inversion de l'ordre du nom et de l'adjectif qui est celui de la langue anglaise. Et les plus cinéphiles d'entre eux citeront peut-être le film de Billy Wilder, *Sunset Boulevard* (1950).

Voici ce qu'en dit Michel Vinaver dans un entretien avec Brigitte Salino en septembre 2014 dans le journal *Le Monde* :

«Le titre m'est venu non pas en association avec le théâtre de boulevard, mais avec le film de Billy Wilder, *Sunset Boulevard*. Dans ce film, il y a une très vieille dame, jouée par Gloria Swanson, un majordome, joué par Erich von Stroheim, et un chroniqueur, dont on entend la voix au début, et dont on réalise que cette voix est celle du noyé au fond de la piscine. J'ai eu envie de faire un clin d'œil à ce film. En outre, l'affaire Bettencourt est un grand boulevard, par l'abondance de gens, d'événements et de propos qu'elle met en jeu.»

Malgré ce qu'en dit Michel Vinaver, on pourra aussi se demander s'il n'y a pas un lien avec le théâtre de boulevard dans cette histoire qui met en scène fugitivement le trio du mari (André Bettencourt)

aveugle ou complaisant, de la femme qui s'émancipe (Liliane Bettencourt), et de l'ami de la femme, séduisant et futile (François-Marie Banier)...

Plus que le titre, dont l'auteur s'est largement et à diverses reprises expliqué, le sous-titre nous paraît éclairer ce texte d'une lumière particulière.

Le sous-titre : *une histoire de France*. «Je pense à Dreyfus» Christian Schiaretti.

Les élèves l'auront aperçu lors des recherches documentaires sur l'affaire Bettencourt, ainsi que lors de la lecture du début de la pièce lors du travail sur les personnages : il y a d'entrée, dans cette histoire, une perspective à la fois historique et familiale : on y trouve en effet l'évocation des deux arrière-grands-pères des fils de Françoise Bettencourt, avec des références précises à des dates et à des événements historiques : la fondation de l'Oréal ou la déportation à Auschwitz ; le récit en est fait au passé par le Chroniqueur, mais aussi par les deux personnages d'Eugène Schueller et de Robert Meyers.

Agé de 87 ans, Michel Vinaver a été particulièrement saisi par la puissance du rapprochement involontaire que l'histoire familiale a produit, à savoir le mariage de la petite-fille de l'un (Françoise Bettencourt) avec le petit-fils de l'autre (Jean-Pierre Meyers). La petite fille d'un homme d'extrême droite collaborateur épousant le petit-fils d'un rabbin exterminé à Auschwitz avec sa femme !

Activité 7

L'Oréal et l'extrême droite

Afin d'aider les élèves à mieux saisir l'ironie tragique de cette union, ainsi que de la puissance de l'écriture de Michel Vinaver faisant s'entrechoquer les paroles de deux hommes qui, sans cela, ne se seraient jamais rencontrés, il nous semble judicieux de les amener à faire quelques recherches documentaires sur des noms qui apparaissent au cours de la pièce et dont ils n'ont pas forcément une connaissance précise de ce qu'ils recouvrent.

Il s'agit des noms suivants :

- Eugène Deloncle
- La Cagoule
- Jacques Corrèze
- Jean Frydman

Après avoir distribué les quatre noms pour une recherche par groupe ou individuelle, on demandera aux élèves un rapide compte-rendu du fruit de leurs recherches, mais aussi une réflexion sur ce qu'il y a de commun à tous ces noms, en relation avec l'affaire Bettencourt.

Ils ne manqueront pas alors de noter que le nom d'Eugène Schueller, le père de Liliane Bettencourt apparaît à plusieurs reprises, comme ami d'Eugène Deloncle, financier de la Cagoule, et également protecteur des proches d'Eugène Deloncle, auxquels il donna d'importantes responsabilités au sein de L'Oréal après la guerre.

Ce passé « qui ne passe pas » a conduit Eugène Schueller à intervenir financièrement pour protéger ses proches et lui-même à la Libération, où il sera même relaxé de toute accusation de collaboration, comme son futur gendre, André Bettencourt !

Enfin, on relèvera le « retour du refoulé » avec Jean Frydman qui, évincé de L'Oréal pour complaire à la Ligue arabe, se vengea en révélant le passé et les écrits d'André Bettencourt sous l'occupation, ce qui amena celui-ci à démissionner de son poste de vice-président de L'Oréal.

Ces relents nauséabonds d'une période sombre de notre histoire sont aussi à mettre en perspective avec la judéité de Michel Vinaver, qui n'est jamais au cœur de son œuvre, mais y apparaît de temps à autre. (Voir l'activité suivante de ce dossier : « Actualité, mythe et histoire dans le théâtre de Vinaver »).

Et si le théâtre de Vinaver ne juge pas ses personnages, s'il est un théâtre « sans procès », selon la formule de Roland Barthes à propos des *Coréens* (cf la conclusion de ce dossier : « L'entrelacs, un monde sans procès ? »), il laisse bien peu de chances à certains d'entre eux, comme on peut le voir au début de la scène 19 où André Bettencourt explique au Chroniqueur son attitude pendant la guerre.

Un théâtre politique, alors ?

Vinaver répond : « Il n'y a pas de ligne de démarcation entre le politique et le dramatique [...] Il y a un rôle citoyen du dramaturge, qui est de donner à voir, de donner à entendre le réel. Le théâtre n'imité pas la réalité. Mais il fabrique un objet distinct du réel, mais cet objet porte l'empreinte du réel et cette empreinte est peut-être plus parlante que ce qui est reçu comme directement politique via la télévision les journaux etc. »⁶

À méditer, et à questionner à nouveau après avoir vu le spectacle !

⁶ France culture, *La Grande Table*, 2 septembre 2014. <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4904306>

Activité 8

Actualité, mythe et histoire dans le théâtre de Vinaver

Objectifs de l'activité

Tout en offrant aux élèves une vision d'ensemble de l'oeuvre théâtrale de Vinaver, il s'agira de les sensibiliser à un aspect déjà entrevu dans les activités précédentes: la confrontation de strates temporelles diverses. On tentera d'interpréter ce choix d'écriture: pourquoi entremêler, dans un même ensemble, des temporalités et des récits apparemment distincts ?

« Aujourd'hui » : un théâtre du présent

Dans la présentation du *Théâtre complet* de Michel Vinaver aux éditions Actes Sud, le critique Jean-Loup Rivière affirme: « Le réalisme et la théâtralité de Vinaver, c'est de faire du "présent dans le présent", d'injecter du temps présent dans le présent

de la scène. Événements, objets, morceaux de dialogue sont requis et montés en tant qu'ils sont affectés de cette valeur particulière, le présent ».

Pour comprendre cette affirmation, on s'appuiera sur cinq pièces qui peuvent apparaître comme des jalons significatifs dans le théâtre de Vinaver.

On proposera aux élèves d'observer puis de commenter le tableau suivant. S'il s'agit de lycéens ayant déjà de solides connaissances historiques, on peut laisser en blanc la partie « liens avec l'actualité » et leur demander de la compléter, à travers une recherche documentaire. Seul le fait divers ayant inspiré *L'Ordinaire* est difficile à trouver, et pourra être donné aux élèves.

On partira de deux questions :

→ Quel est le rapport entre temps de l'écriture et temps des intrigues ?

→ En quoi le théâtre de Michel Vinaver s'apparente-t-il à une enquête journalistique ?

→ voir le tableau agrandi page suivante

Pièce	Date d'écriture	L'histoire, en quelques mots	Liens avec l'actualité
Les Coreïens	1955	Après le bombardement d'un village coréen, un soldat français blessé, Belair, perdu dans la brousse, rencontre une jeune villageoise qui cherche son frère. Les cinq autres soldats de son escouade errent de leur côté, le croyant mort...	Guerre de Corée (1950-53) : intervention des Etats-Unis et de leurs alliés dans le conflit entre Corée du Nord et Corée du Sud.
Les Huissiers	1957	En 1957, le ministre de la Défense Nationale, Paisieux, est confronté à une crise politique causée par des massacres dans une colonie française, mais aussi par un conflit entre le syndicat des coiffeurs et l'industrie cosmétique. Le gouvernement tout entier risque de tomber, et les Huissiers assistent aux tractations diverses tout en commentant commentant le quotidien.	Instabilité des gouvernements successifs de la quatrième République. Guerre d'Algérie (1954-62) (Plus précisément, le massacre de Zéboula, évoqué dans la pièce renvoie à celui de Mèlouza)
Iphigénie Hôtel	1959	Entre le 26 et le 28 mai 1958, dans l'hôtel Iphigénie, à Meyrines, lieu de villégiature d'une clientèle essentiellement française. Le ténancier de l'hôtel, M. Creste, étant à l'étranger, le valet de chambre Alain tente de prendre le contrôle de la domesticité. Les touristes attendent avec anxiété des nouvelles de la situation politique à Paris et Alger.	26, 27 et 28 mai 1958 = les trois jours qui ont ramené le général de Gaulle au pouvoir, à la suite d'une tentative de coup d'Etat de généraux favorables à l'Algérie française, à Alger, le 13 mai 1958.
Par-dessus bord	1969	Entre 1967 et 1969, au sein de l'entreprise française de papier toilette Ravoir et Dehazas. Outre la mort de son patron, Fernand Dehazas, et le conflit qu'elle provoque entre ses deux fils, l'entreprise doit affronter la concurrence d'une multinationale américaine. De la famille dirigeante aux petits employés tous les membres de Ravoir et Dehazas vivent les mutations sociales et culturelles de l'époque.	Société de consommation. Développement des médias de masse, du marketing et de la publicité. Révolutions culturelles et évolutions sociales de la fin des années 1960. Mai 1968 Révoltes étudiantes (évoquées de façon discrète dans le texte).
L'Ordinaire	1981	1981. Des membres de l'équipe dirigeante de l'entreprise de construction Housies, accompagnés de leurs proches, sont en voyage d'affaires en Amérique du Sud. Pris dans une tempête, leur avion s'écrase dans la Cordillère des Andes. Ils doivent survivre plus d'un mois, les secours chiliens comme américains ayant perdu leur trace.	Fait divers survenu le 13 octobre 1972 : crash, dans la Cordillère des Andes, de l'avion transportant une équipe de rugby uruguayenne vers le Chili. Cet évènement a marqué les consciences, car les survivants ont mangé leurs compagnons morts pour survivre.
11 septembre 2001	2001	De la prise de contrôle des terroristes sur les avions aux élections du monde politique, médiatique et économique, en passant par l'effondrement des tours jumeaux du World Trade Center, la pièce relate les événements du 11 septembre.	Attaques terroristes d'Al Qaïda contre le World Trade Center.

Pièce	Date d'écriture	L'histoire, en quelques mots	Liens avec l'actualité
<i>Les Coréens</i>	1955	Après le bombardement d'un village coréen, un soldat français blessé, Belair, perdu dans la brousse, rencontre une jeune villageoise qui cherche son frère. Les cinq autres soldats de son escouade errent de leur côté, le croyant mort...	Guerre de Corée (1950-53) : intervention des Etats-Unis et de leurs alliés dans le conflit entre Corée du Nord et Corée du Sud.
<i>Les Huissiers</i>	1957	En 1957, le ministre de la Défense Nationale, Paidoux, est confronté à une crise politique causée par des massacres dans une colonie française, mais aussi par un conflit entre le syndicat des coiffeurs et l'industrie cosmétique. Le gouvernement tout entier risque de tomber, et les Huissiers assistent aux tractations diverses tout en commentant le quotidien.	Instabilité des gouvernements successifs de la quatrième République. Guerre d'Algérie (1954-62) (Plus précisément, le massacre de Zéboula, évoqué dans la pièce renvoie à celui de Mélouza)
<i>Iphigénie Hôtel</i>	1959	Entre le 26 et le 28 mai 1958, dans l'hôtel Iphigénie, à Mycènes, lieu de villégiature d'une clientèle essentiellement française. Le tenancier de l'hôtel, M. Oreste, étant à l'agonie, le valet de chambre Alain tente de prendre le contrôle de la domesticité. Les touristes attendent avec anxiété des nouvelles de la situation politique à Paris et Alger.	26, 27 et 28 mai 1958 = les trois jours qui ont ramené le général de Gaulle au pouvoir, à la suite d'une tentative de coup d'Etat de généraux favorables à l'Algérie française, à Alger, le 13 mai 1958.
<i>Par-dessus bord</i>	1969	Entre 1967 et 1969, au sein de l'entreprise l'entreprise française de papier toilette Ravoire et Dehaze. Outre la mort de son patron, Fernand Dehaze, et le conflit qu'elle provoque entre ses deux fils, l'entreprise doit affronter la concurrence d'une multinationale américaine. De la famille dirigeante aux petits employés tous les membres de Ravoire et Dehaze vivent les mutations sociales et culturelles de l'époque.	Société de consommation. Développement des médias de masse, du marketing et de la publicité. Révolutions culturelles et évolutions sociales de la fin des années 1960 + Mai 1968 Révoltes étudiantes (évoquées de façon discrète dans le texte).
<i>L'Ordinaire</i>	1981	1981. Des membres de l'équipe dirigeante de l'entreprise de construction Housies, accompagnés de leurs proches, sont en voyage d'affaires en Amérique du Sud. Pris dans une tempête, leur avion s'écrase dans la Cordillère des Andes. Ils doivent survivre plus d'un mois, les secours chiliens comme américains ayant perdu leur trace.	Fait divers survenu le 13 octobre 1972 : crash, dans la Cordillère de Andes, de l'avion transportant une équipe de rugby uruguayenne vers le Chili. Ce fait divers a marqué les consciences, car les survivants ont mangé leurs compagnons morts pour survivre.
<i>11 septembre 2001</i>	2001	De la prise de contrôle des terroristes sur les avions aux réactions du monde politique, médiatique et économique, en passant par l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center, la pièce relate les événements du 11 septembre.	Attaques terroristes d'Al Qaïda contre le World Trade Center.

→ L'intrigue de ces cinq pièces est précisément datée, et il existe, à chaque fois, une coïncidence entre le temps de l'écriture et le temps de l'action.

→ Tel un journaliste, ou, pour reprendre ses propres termes, tel un « chroniqueur » (cf. l'entretien avec Fabienne Darge, reproduit en annexe 2), Vinaver écrit à partir d'éléments qu'il observe dans l'actualité la plus récente : faits divers ou événements politiques. On pourra même préciser qu'une pièce comme *11 septembre 2001* est composée de fragments collectés dans les journaux, notamment l'*International Herald Tribune*, dans les jours et les semaines qui ont suivi les attentats. L'auteur se donne comme un monteur, qui se contente de fixer l'événement dans sa complexité. Cependant, les autres pièces ont un rapport plus indirect à l'actualité : si l'arrière-plan politique est toujours présent, Vinaver mêle le document et la fiction, parfois sur le mode d'un imaginaire débridé.

En donnant quelques éléments biographiques, on fera enfin remarquer que le dramaturge a tendance à représenter dans ses pièces des lieux où il a vécu (la France, les Etats-Unis), mais aussi des phénomènes dont il a été partie prenante. Ancien dirigeant du groupe Gillette, Michel Vinaver s'intéresse tout particulièrement au monde de l'entreprise, qu'il met en scène dans nombre de ses pièces.

Il existe donc un fil rouge évident dans le théâtre de Vinaver : si « *Aujourd'hui* » est le titre initial de sa première pièce, *11 septembre 2001*, qui précède *Bettencourt Boulevard*, se termine par les mots : « Et

maintenant. Et maintenant. Et maintenant ».

Pourtant, l'actualité n'est qu'une des dimensions de cette œuvre théâtrale...

Le temps du mythe

Dans sa note d'intention, Christian Schiaretti met en avant la dimension mythologique de *Bettencourt Boulevard* : « L'imbroglia financier et familial, comme souvent chez cet auteur que je connais bien, joue avec des thèmes mythologiques. » C'est également ce que souligne la présentation de la pièce, aux éditions de l'Arche : « Cette pièce dont le sujet est tiré de l'actualité la plus brûlante rassemble, chemin faisant, les éternels composants des légendes et de mythes. Les auteurs de la Grèce ancienne faisaient parfois intervenir, pour clore leurs pièces, un dieu ou une déesse. Dans le cas de l'affaire dite Bettencourt, l'issue, incertaine, est dans les mains de l'appareil de justice auquel s'adjoignent les ressources de l'expertise médicale. »

Cette « navette mythique », pour reprendre l'expression de M. Vinaver, traverse en effet la plupart de ses œuvres, depuis son premier roman, *Lataume*, sous-titré, « L'Odyssée de la vie quotidienne ». Dans le tableau que nous venons de commenter, les élèves auront sans doute remarqué, dans une pièce comme *Iphigénie Hôtel*, des allusions à la mythologie grecque, dans le nom du lieu comme dans le patronyme du gérant. On pourra renforcer cette remarque en distribuant la liste des personnages des *Huissiers* et d'*Iphigénie Hôtel*.

Liste des personnages des <i>Huissiers</i>	Liste des personnages d' <i>Iphigénie Hôtel</i>
1 ^{er} huissier, 60 ans 2 ^{ème} huissier, 50 ans 3 ^{ème} huissier, 30 ans 4 ^{ème} huissier, 40 ans 5 ^{ème} huissier, 40 ans Madame Tigon, chef du secrétariat particulier du ministre de la Défense nationale, 40 ans Paidoux, ministre de la Défense nationale, exclu du Parti radical-socialiste, 45 ans Mademoiselle Simène, secrétaire du ministre, 50 ans Créal, président du Parti radical-socialiste, 45 ans Niepce, député du Var, membre du comité directeur du Parti radical-socialiste, 35 ans Letaize, président du Conseil des ministres, président du Parti socialiste SFIO, 50 ans Evohé, chargé de mission au cabinet du ministre de la Défense nationale, 28 ans Madame Aiguedon, 26 ans	Patrocle, 30 ans, muletier Jacques, 16 ans, groom Alain, 45 ans, valet de chambre Pierrette, 19 ans, femme de chambre Laure, 24 ans, femme de chambre Mlle Lhospitalier, 29 ans Mme Lhospitalier, 54 ans Eric, 45 ans, maître d'hôtel Mme Simone Sorbet, 35 ans M. Louis Sorbet, 35 ans Le professeur Babcock, 70 ans Mrs Babcock, 65 ans Oreste, 60 ans, réceptionnaire et concierge Emilie, 58 ans, gouvernante M. Veluze, 40 ans Aphrodite, 20 ans, serveuse Théodora, 20 ans, serveuse, Christophe Laboureur, 28 ans Judy, 18 ans Yvette, 18 ans Liliane Moreau, 25 ans

Pour élucider les références présentes dans ces deux listes, on orientera les élèves vers deux mythes en particulier: celui d'Oreste et des Atrides, et celui d'Œdipe.

Dans *Iphigénie Hôtel*, quelques noms issus de la mythologie se mêlent aux patronymes typiquement français: au héros Oreste, il faut ajouter Patrocle (son fidèle compagnon), et Aphrodite, déesse de l'amour.

Le jeu avec le mythe est plus systématique encore dans les *Huissiers* dont tous les personnages ou presque renvoient à l'histoire d'Œdipe, et plus précisément à la pièce de Sophocle, *Œdipe à Colone*, à travers un jeu sur l'onomastique. Vinaver lui-même a donné quelques clés: «Paidoux = Œdipe; Créal = Créon; Letaize = Thésée; M^{me} Tigon = Antigone; M^{lle} Simène = Ismène; Niepce = Polynice» (dans "*La navette mythique*"; in *Michel Vinaver, côté texte / côté scène*, revue *Registres*, hors série n°1, 2009). On pourra compléter, en précisant qu'Evohé renvoie au cri des Bacchantes, compagnes de Dionysos, et que le groupe des Huissiers correspond au chœur de la tragédie antique.

Dans *Bettencourt Boulevard*, plusieurs mythes sont explicitement présents, notamment parce que Françoise Bettencourt-Meyers intervient comme mythologue, avec deux ouvrages: *Les Dieux grecs* et *Regards sur la Bible*. Même s'ils peuvent avoir un lien avec les personnages et avec l'action, les mythes qui sont alors mentionnés (Palamède et Ulysse, Judith et Holopherne, notamment) sont peut-être moins éclairants pour l'action que trois récits sous-jacents, pointés par Christian Schiaretti dans sa note d'intention (voir le texte en annexe 3): le mythe d'Electre, celui de Dionysos, et celui des Olympiens. De fait, le comportement scandaleux de Liliane Bettencourt et le conflit qui l'oppose à sa fille rappellent l'histoire de Clytemnestre et Electre. Quant à François-Marie Banier, intrus dans la maison des Bettencourt, qui vient y semer le trouble tout en redonnant vie à Liliane, il peut être assimilé à la figure de Dionysos, dieu venu de loin, dieu du franchissement des frontières... et du théâtre! Enfin, plus globalement, le monde des «ultra-riches», déconnecté des réalités ordinaires, peut apparaître comme un Olympes lointain. Pour préparer les élèves au spectacle, il peut être pertinent de leur proposer une recherche sur ces trois mythes, avant de leur demander d'en repérer la présence dans l'action de la pièce.

«Notre historien»

Dans *Michel Vinaver, côté texte / côté scène*, le journaliste Edwy Plenel définit le dramaturge comme «notre historien».

Comment comprendre cette caractérisation ?

L'histoire est paradoxalement liée à l'intérêt de

Michel Vinaver pour le présent: témoin inlassable de ces cinquante dernières années, l'écrivain nous offre la chronique attentive des mutations d'une époque, du niveau le plus commun (façons de parler, habitudes alimentaires ou vestimentaires...) jusqu'aux bouleversements politiques majeurs. La représentation de *Par-dessus bord* en 2008 a bien fait apparaître cette dimension: dans la mise en scène de Christian Schiaretti, la pièce d'actualité devenait, de façon évidente, une «histoire des années soixante», et la généalogie de phénomènes actuels comme la mondialisation et la guerre des images.

Mais cette dimension historique prend des formes plus explicites dans certaines œuvres. Ainsi, la Seconde Guerre Mondiale est déjà très présente dans *Par-dessus bord*, notamment à travers le personnage d'Alex. Ce jeune jazzman, enfant de déportés, intervient dans l'histoire par sa relation amoureuse avec Jiji, fille du représentant de commerce Lubin, qui travaille pour l'entreprise Ravoire et Dehaze. Or, cette relation suscite une méfiance immédiate chez Lubin, qui révèle alors un antisémitisme tenace. Au-delà du personnage, ce rejet peut exprimer, plus globalement, les refoulements d'une société française qui a bien du mal à affronter ses vieux démons.

Pour mettre en évidence cette dimension historique et préparer les élèves au thème de l'antisémitisme et de la Shoah, très présent dans *Bettencourt Boulevard*, on pourra leur proposer de lire l'entretien de Michel Vinaver avec Fabienne Darge (cf. annexe 2): à travers ce parcours biographique, on comprend comment la judéité de Michel Vinaver, issu d'une famille non pratiquante de Russie, s'est imposée à lui avec la Seconde Guerre Mondiale, les mesures raciales du régime de Vichy et l'exil forcé. On pourra également visionner une séquence particulièrement frappante de *Par-dessus bord*, située à la fin du troisième mouvement, «la prise de pouvoir» (dans le DVD édité par le TNP, volume 1, à partir de 1h55'53" jusqu'à 2h05'20"). La scène confronte Alex et Jiji, qui s'est rasé la tête au cours d'un événement artistique inspiré des happenings de l'artiste américain Claes Oldenburg — caractéristique d'une époque qui entend repousser les limites de l'art. Le dialogue fait se succéder l'évocation du happening par Jiji et le récit d'Alex, chez qui l'image de la jeune femme au crâne rasé a fait resurgir le souvenir de sa mère, et la mémoire de la déportation. Ce récit est brièvement interrompu par l'intervention de Cohen (comptable de l'entreprise) et d'Olivier (un des fils du dirigeant de Ravoire et Dehaze): Olivier tente de convaincre Cohen de ne pas quitter le groupe, dans un contexte de crise. On voit aussi apparaître Aussange, banquier de Ravoire et Dehaze, au téléphone avec sa femme pour préparer un dîner.

Conclusion: le refus du didactisme

Actualité, mythe et histoire ne cessent donc de se confronter dans le théâtre de Vinaver, et l'on peut être tenté d'attribuer à cette orchestration des temps une valeur morale: mythe et histoire seraient convoqués pour éclairer le présent, réduire sa complexité, et permettre au spectateur d'en tirer des enseignements. Le mythe ramènerait les situations à des enjeux humains éternels, tandis que le rappel de l'histoire inviterait à ne pas reproduire, dans le présent, les erreurs du passé.

L'écriture du montage invite bien sûr à établir des liens signifiants entre les différentes strates temporelles: dans *Bettencourt Boulevard*, il est difficile de ne pas mettre en relation la violence du capitalisme contemporain, générant des inégalités qui dépassent l'entendement, et la violence passée des nationalismes et de l'antisémitisme.

Mais une lecture strictement rationnelle du montage vinavérien serait profondément réductrice. De fait, l'écrivain n'a cessé d'insister sur l'ouverture du sens dans son théâtre, refusant toute posture surplombante:

«J'ai intitulé cette section «navette mythique» parce qu'il me semble qu'on a affaire, de façons qui varient d'une pièce à l'autre, à un va-et-vient entre l'actualité (ce territoire indistinct, morcelé, sans repères) et l'ordre du monde tel qu'il est dit dans les mythes anciens. Il s'agit bien d'un va-et-vient, et non d'une relation explicative, ni même métaphorique. Il n'y a pas d'aide directe à attendre de ce va-et-vient.» («La navette mythique», op. cit.)

On pourra se reporter à l'entretien de Michel Vinaver avec Fabienne Darge, qui permet de mieux comprendre cette idée: il s'agit pour l'auteur de parvenir à une représentation «sans procès», comme l'a écrit Roland Barthes à propos des *Coréens*. Non pas une représentation exempte de tout jugement ou de tout point de vue — ce qui est impossible, affirme fortement Vinaver —, mais une construction

dramaturgique qui n'impose pas au spectateur une interprétation préétablie et préserve son activité critique face au spectacle, tout en mettant en mouvement son imaginaire (voir la conclusion de ce dossier). Ainsi, le montage des temps n'est pas toujours strictement signifiant: il peut avoir pour vocation de créer des chocs ludiques ou poétiques, proches de l'esthétique surréaliste du «stupéfiant-image».

De ce point de vue, l'entrecroisement des récits de Jiji et Alex dans *Par-dessus bord* paraît profondément emblématique de la poétique vinavérienne, et il pourrait être intéressant d'interroger les élèves sur la façon dont ils ont reçu cette séquence. Le passage est profondément unifié par le problème du sens et du non-sens, dans l'art et en Histoire: un lien est établi entre l'arbitraire apparent des «actions» dans le happening d'Oldenburg et le chaos programmé de l'«Aktion» des nazis contre les Juifs de Lvov. Mais que penser de ce rapprochement? Faut-il y voir une critique de certaines formes d'art contemporain, qui, cultivant la gratuité et la déstabilisation du spectateur, ne permettent pas de donner sens au monde et laissent le champ libre aux barbares qui utilisent la déraison de façon concertée? Faut-il au contraire voir dans ce happening une mise en abîme de la pièce tout entière, qui se compose elle aussi d'actions apparemment arbitraires, dont certaines se succèdent sans lien logique, mais qui sont en réalité construites dans un ensemble cohérent, décidé par l'artiste? La réponse à ces questions ne saurait être univoque et la mise en scène de Christian Schiaretti ne fait que renforcer cette ouverture du sens, avec l'image documentaire donnée du happening et surtout le jeu volontairement neutre des comédiens: le texte est ici récité, face au public, sans nuance psychologique, sans jugement marqué. Il s'agit moins de répondre à la nécessité de la signification en art que de renvoyer la question au spectateur, qui pourra ensuite l'adresser à la pièce tout entière: quel est le sens de *Par-dessus bord*?

Cette suspension du jugement est aussi au cœur de la poétique de l'entrelacs, que nous allons étudier dans les activités suivantes.

⁷ « Une Écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 124.

L'entrelacs : préambule aux activités 9 à 12

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

Michel Vinaver « Une Écriture du quotidien ». Texte paru dans *Théâtre Public*, n°39, mai-juin 1981, repris dans *Écrits sur le Théâtre 1*, L'Arche, 1998 p. 134.

Entré en littérature comme romancier sous la tutelle de Camus, Vinaver abandonne graduellement toute autre forme d'écriture que le théâtre. Il s'en explique de la façon suivante: « l'écriture théâtrale, elle au moins, n'exige pas au départ le lié, ça peut, au départ, n'être autre chose que des répliques banales jetées dans le désordre et la discontinuité.⁷ » Le travail du dramaturge consiste, dans une série de répétitions et de variations sur des thèmes et des situations, à mettre en relation ces répliques et ces morceaux: « Mon écriture ressortit au domaine de l'assemblage, du collage, du montage, du tissage. C'est par ce genre de processus, en partant de ce qui est a priori inconnaissable, littéralement vide de tout intérêt, que je fais effraction dans le connaissable, dans l'intéressant. Le quotidien se constitue. Je dirai un mot de ces mises en relation, de ces liaisons. Elles sont de nature matérielle — je veux dire, c'est au niveau de la matière du langage qu'elle se produisent — effets rythmiques, frottements de sons, dérapages de sens d'une phrase à l'autre, collisions déclenchant comme de mini-phénomènes de décharges ironiques. L'ironie — c'est-à-dire le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit — est l'équivalent dans l'écriture de la décharge électrique. D'un seul coup, ça passe. Qu'est-ce qui passe? Un courant de sens.⁷ » Les fragments, de nature différente, entrent en collision à des échelles différentes :

Fragmentation de la pièce : la pièce est présentée en « trente morceaux ». Chaque morceau ou scène commence et finit « cut » sans aucune préparation, amorce ou présentation. Il n'y a pas de lien non plus avec la scène suivante. Une ellipse sépare chaque scène de la suivante. Il n'y a jamais continuité ni tentative de construction d'une intrigue. La chrono-

logie de la fable racontée est pratiquement impossible à établir.

Fragmentation des morceaux : à l'intérieur d'une scène, parfois⁸, plusieurs conversations se croisent, qui ont parfois eu lieu à des époques et dans plusieurs espaces différents. Chaque fil de conversation en croise un autre. Les liaisons entre les répliques et les situations peuvent être d'ordre différent: effet de surprise, point de rencontre thématique, liaison grammaticale, effet de rythme ou de sonorité...

Fragmentation de la réplique : à l'échelle inférieure, dans la réplique, les retours à la ligne permettent de fragmenter le sens en isolant des syntagmes dans une langue volontairement elliptique qui fait entendre les silences et les non dits. Vinaver utilise également ces retours à la ligne à l'intérieur des répliques pour créer des phénomènes poétiques (rimes, rejets, répétitions) qui permettent de décaler le sens de la phrase, de le rendre moins immédiat et confortable.

Fragmentation de la phrase : les mots à l'intérieur de la phrase s'enchaînent sans ponctuation. Vinaver s'en explique ainsi dans ses notes à propos de *Par-dessus bord* :

« Pourquoi l'absence de ponctuation :

Parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne sont pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte; de le mettre plus près de la réalité des choses dites;

Parce que la ponctuation — qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude — fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, elle fige, alors que le propos, ici, est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) permet. »⁹

Mais il ne s'agit pas de pulvériser la pièce et son sens pour arriver à ce qu'on appelle, de façon aussi confortable qu'erronée, le théâtre de l'absurde. Simplement, chez Vinaver, le sens n'est pas le point de départ; il n'est pas donné: il se constitue au fur et à mesure de la lecture et de la musique du texte. Le matériau verbal ne vaut pas par lui-même.

⁷ « Une Écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 124.

⁸ Il s'agit des scènes 1, 16, 19, 20, 29.

⁹ « En cours d'écriture de « *Par-dessus bord* », in *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 240.

Le fragment est insignifiant. C'est l'assemblage de ces fragments, leur succession et leur confrontation qui fait sens. Vinaver emploie souvent, pour parler de son travail d'écriture, la métaphore de la « fouille »¹⁰. Il s'agit de creuser, de fouiller les phrases, les échanges verbaux. Ce qu'on trouve, ce n'est jamais que des restes, des bouts de sens. Ce fonctionnement particulier de l'écriture de Vinaver, qu'on peut résumer par le concept d'entrelacs peut surprendre nos élèves mais sa perception est un des enjeux esthétiques du spectacle *Bettencourt*

Boulevard, même si cette pièce le pratique un peu moins que *La Demande d'emploi* ou *L'Ordinaire*. Il ne s'agit pas seulement de décrire un fonctionnement dramaturgique particulier mais d'interroger également sa signification. On proposera donc aux enseignants une série d'activités de mise en jeu et de mise en voix du texte pour ensuite interroger le fonctionnement et questionner le sens de cet entrelacs.

¹⁰ «L'écriture, c'est ma manière de creuser à la recherche de sens. Chaque pièce est un chantier de fouilles.

Mais je ne cherche pas UN sens (au monde, à la vie, etc.). Je cherche à raccorder des choses, avec l'espoir que cela donnera naissance à des bouts de sens – et ainsi de suite, d'une façon discontinue et plurielle», « *Auto-interrogatoire* », écrit en 1972, publié dans *Travail théâtral*, 1978, repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 305.

Activité 9

Composer une « scène des éclats ».

Objectifs de l'activité

La scène 29 de *Bettencourt Boulevard*, la dernière avant le *deus ex machina* de la scène 30, possède une particularité. Vinaver la nomme dans un sous-titre entre parenthèses: « scène des éclats ». Il s'agit de 93 fragments de la pièce, 93 bribes qui sont autant d'échos, de reprises exactes ou légèrement déformées de paroles entendues pendant les scènes. Dans le dossier préparatoire de son travail, Vinaver indique la méthode de fabrication, presque oulipienne, de cette scène. Pour que les élèves prennent conscience que le sens peut ne pas pré-exister à la distribution des répliques et naître de leur confrontation, on leur proposera de fabriquer une scène des éclats à partir d'une autre pièce lue et / ou étudiée dans l'année.

Déroulement de l'activité

On distribue aux élèves la méthode rédigée par Vinaver lui-même, pour la fabrication de la scène des éclats:

Scène des éclats

- Prélèvement de paroles
- Report de celles-ci sur papillons
- Versement des papillons dans une marmite, brassage
- Tirage au sort des papillons un par un
- Dans l'ordre (= désordre) du tirage, frappe
- En jeu : pas d'adresse, chacun pour soi.

FM Banier : 8
De Maistre : 9
Françoise : 8
Liliane : 30
André : 8
Dominique : 5
Joëlle : 4
Woerth : 5
Florence : 5
Claire : 6
Pascal : 5
= 93

Rapide commentaire du document :

Qui sont les personnages absents de cette scène des répliques ? Pourquoi ?

Les personnages au statut différent sont absents de cette scène des éclats: le Chroniqueur qui est, au-dessus des personnages, celui qui leur donne la parole ainsi que les deux personnages fantômes des ancêtres Eugène Schueller et Robert Meyers. Un personnage mineur comme le neuropsychiatre qui n'apparaît qu'une fois n'a pas de réplique non plus. Les personnages les plus éloignés de la sphère familiale comme Lindsay Owen-Jones et Sarkozy ne sont pas non plus présents pour mieux centrer le propos sur la rue Delabordère.

Comment Vinaver établit-il le nombre de répliques affectées à chacun des personnages ?

Un personnage central (Liliane) a un tiers des répliques. Chaque personnage du premier cercle affectif et professionnel (François-Marie, Françoise, André, de Maistre) se voit attribuer environ 10% du total de la scène. Les domestiques et les personnages périphériques ont environ 5 % du total.

Le professeur choisit la pièce sur laquelle réaliser une « scène des éclats ». Il faut que cette pièce ait été lue et travaillée en classe et que les élèves en possèdent le texte. Il fixe également le nombre de répliques total de la scène et leur affectation à chaque personnage.

Une consigne doit concerner la longueur des « éclats » choisis: ils doivent être courts: entre 1 et 12 mots. Les groupes sont établis en fonction du nombre de personnages présents dans la scène des éclats et du nombre de versions auxquelles on souhaite arriver. Chaque groupe sélectionne ses « éclats » dans la pièce, fabrique ses « papillons », procède au tirage au sort de l'ordre ou désordre dans lequel ils seront dits, et tape le texte de sa « scène des éclats ». Les différentes scènes sont ensuite expérimentées en lecture ou en jeu. On s'interroge enfin sur le sens que la rencontre presque fortuite de ces répliques a pu faire naître et sur ce que cette scène nous dit de la pièce lue.

Activité 10

Jouer avec la matière sonore des répliques.

Le jeu des répliques murmurées.

Cette activité convient parfaitement pour une première prise de contact avec le texte et fonctionne bien quand les élèves ne connaissent rien de ce qui les attend. La poésie naît du mystère... On divise la classe en deux groupes: les guides et les aveugles à qui on aura bandé les yeux (ou demandé de les fermer). Les guides promènent les aveugles de façon à les perdre dans l'espace et les assoient. La consigne pour eux est de garder le silence. On fait sortir les guides de la pièce pour leur distribuer à chacun une ligne de *Bettencourt Boulevard*. Ces répliques doivent être courtes pour être mémorisées facilement et comporter une adresse ainsi qu'une intention claire. Il convient également d'éviter les noms propres (surtout que ceux de la pièce sont souvent connus) pour que les élèves ne plaquent pas des histoires toutes faites sur les paroles entendues. Les guides apprennent les répliques et reviennent dans la pièce pour dire cette réplique à tous les aveugles, un par un, en leur chuchotant aux oreilles. Pour chaque aveugle il faut trouver une façon de dire différente: en avançant, en reculant, en tournant autour, de haut en bas, en touchant la main, l'épaule, les cheveux, après lui avoir soufflé sur le visage, caressé la jambe... Les aveugles vont donc entendre plusieurs fois chaque réplique: une fois adressée clairement à eux, et, ensuite ou avant, de multiples échos. Quand toutes les répliques ont été dites à tous les aveugles, on réveille les aveugles en douceur et on inverse les groupes. À la fin du jeu, on explique que toutes ces répliques viennent d'une même pièce et on essaye de faire construire aux élèves des hypothèses sur les thèmes de la pièce (de quoi ça parle?), les situations qu'ils devinent. Le choix de ces répliques doit donc permettre de dégager des hypothèses de sens.

Le jeu des répliques proférées.

Les élèves, qui connaissent tous maintenant un fragment de réplique par cœur, sont placés en cercle. On procède à un rapide échauffement en insistant sur tout ce qui peut aider le jeu verbal: étirement; bâillements; respiration ventrale avec apnée haute à la fin de l'inspiration et apnée basse à la fin de l'expiration; enroulement de la colonne vertébrale,

vertèbre par vertèbre en commençant par les cervicales et en finissant par les lombaires; en position basse les élèves sonorisent un [a] qui doit résonner dans le dos; ils se relèvent doucement, vertèbre par vertèbre; massage des trapèze par binôme; travail sur le visage: massage de toutes les parties du visage, exploration de toute la bouche avec la langue (de l'arrière du palais aux lèvres), concours de grimaces. Après l'échauffement, on demande aux élèves de se lancer une balle en mémorisant de qui ils la reçoivent et à qui ils l'envoient: on définit ainsi une adresse et un ordre de passage qui vaudront pour tout l'exercice. Les répliques sont ensuite adressées de l'un à l'autre avec des consignes techniques:

Dire sa réplique

- en parlant à quelqu'un qui est très loin
- en ne prononçant que les voyelles
- avec une pause de 10 secondes à l'intérieur (où l'élève veut)
- en sur-articulant les consonnes
- en détachant chaque syllabe avec un temps de 3 secondes (attention au [e] muet)
- de plus en plus vite / fort
- de plus en plus lentement / doucement
- en commençant par le dernier mot, puis l'avant dernier... etc

On est bien sûr attentif pendant l'exercice au respect des consignes mais aussi à la précision de l'adresse ainsi qu'à la netteté des attaques de texte et la précision de la fin.

Les monologues au « kilomètre ».

Ce jeu a pour objectif de rendre les élèves sensibles à la disposition particulière du texte de Vinaver dans la page et d'éprouver les effets de sens qu'elle présente. L'enseignant tape le texte sans aucun retour à la ligne (ni ponctuation), « au kilomètre ». On choisira pour cet exercice les scènes de la pièce qui sont des monologues ou des faux monologues: les 2, 5, 8, 13. On demande ensuite aux élèves de recopier le texte en proposant un découpage avec les retours qu'ils choisiront. Chaque élève lit à voix haute sa version découpée du texte. On confrontera ensuite ces versions au découpage proposé par Vinaver et on commentera les différences.

Activité 11

Reconstituer un entrelacs.

Objectifs de l'activité.

Il s'agit de détisser l'entrelacs d'une scène de Vinaver pour laisser aux élèves le soin de le retisser. On peut s'appuyer pour l'exercice sur la scène 1, véritable ouverture (au sens musical), de la pièce, que Vinaver nomme dans ses notes préparatoires « Le Grand Portail ». L'activité pourra ainsi se destiner à des élèves qui ne connaissent pas la pièce. Elle leur permettra également de construire un arbre généalogique de la famille de Liliane Bettencourt.

Préparation de l'activité.

L'enseignant aura eu soin de photocopier la scène et de découper les 36 répliques qu'elle contient en laissant la didascalie qui indique le nom du personnage qui parle. Il est assez pratique d'agrandir le format pour que les répliques, affichées au tableau, soient lisibles par la classe. On répartit ensuite, en veillant à bien les mélanger pour que l'ordre initial ne soit pas repérable, les répliques dans cinq enveloppes en fonction du personnage locuteur :

Enveloppe 1 : répliques du Chroniqueur (7)

Enveloppe 2 : répliques d'Eugène Schueller (5) et du Rabbini Robert Meyers (2)

Enveloppe 3 : répliques de Liliane Bettencourt (7)

Enveloppe 4 : répliques de François-Marie Banier (5) et Françoise Meyers Bettencourt (2)

Enveloppe 5 : répliques du Patrick de Maistre (4) et Lindsay Owen-Jones (4)

On divise la classe en cinq groupes de six ou sept élèves et chaque enveloppe est confiée à un des groupes.

Déroulement de l'activité.

On laisse un temps de lecture à chaque groupe et on répond le cas échéant aux questions de sens que la lecture des répliques aura posées. La reconstitution commence en partant à la recherche de la 1^{ère} réplique (on abrégera en R1) de la scène et de la pièce. Si un groupe pense l'avoir dans son enveloppe, il doit la lire à haute voix et justifier sa décision d'en faire le début de la scène. S'il y a plusieurs propositions, l'enseignant fait préciser les raisons de chaque groupe et arbitre pour choisir la bonne solution. Cet arbitrage peut également passer par un vote du groupe, mais on valide, quitte à corriger, la réplique précédente

avant de valider la suivante¹¹. Le choix de la R1 met en valeur le statut du Chroniqueur, personnage à part, figure de l'auteur dans sa pièce, qui distribue la parole. On s'interrogera sur Jean-Victor et Nicolas, ces deux prénoms sans patronymes, en commençant à construire leur arbre généalogique qui pourra se compléter au fil de la reconstitution de la scène. La R2 est surprenante car le Chroniqueur présente Eugène Schueller comme celui qui « jeune chimiste a fondé L'Oréal » ; pas comme le fondateur, en 1940, du M.S.R, « Aime et sers », Mouvement Social Révolutionnaire. La réplique 30 sera sans doute proposée par les élèves en lieu et place de la R2. On soulignera cet effet de rupture et de surprise : l'association de « L'Oréal » à la fin de la réplique 1 avec le discours fasciste de la R2 fonctionne comme un choc ayant fonction de révélateur. Consulter à ce propos le lien suivant :

http://www.lexpress.fr/informations/l-oreal-l-arme-de-la-memoire_602829.html

Par ailleurs, on comprend que cette parole est une parole d'outre-tombe : si Jean-Victor et Nicolas sont nos contemporains, leur arrière-grand-père, lui, n'est plus de ce monde (Eugène Schueller est mort en 1957). On pourra questionner les élèves sur la représentation scénique de ce personnage fantôme. La R1 annonçait la présentation des deux arrières grands-parents : il est donc logique que le Chroniqueur revienne en R3 pour présenter le Rabbini Robert Meyers, qui prendra la parole en R4 dans une réplique parallèle et opposée à la R2. Le choix se fait donc entre la R4 et la R35. C'est parce que la R4 présente « Alexis et Marcel », les deux enfants du rabbin, sauvés de l'extermination qu'elle précède la R35 qui s'adresse à eux comme si le spectateur / lecteur les connaissait. On pourra compléter ici l'arbre généalogique en précisant aux élèves que Marcel est le grand-père de Jean-Victor et Nicolas.

L'enchaînement R4-R5 est moins logique : pourquoi Eugène Schueller reparle-t-il ? Sans doute pour que l'antisémitisme latent dans la R2 apparaisse au grand jour et encadre la parole du Rabbini, prisonnière des deux discours fascistes. Des liens thématiques assurent une cohérence entre les deux paroles pourtant antinomiques : le rabbin Meyers finit sa réplique en indiquant qu'il ne pouvait pas « abandonner sa communauté ». Or, la R4 commence par la reprise de mots déjà entendus « Aime et sers » qui

¹¹ Une variante du jeu existe où l'on maintient les propositions erronées des élèves sans les corriger pour les laisser suivre leur logique jusqu'à constater que les dernières répliques ne peuvent pas fonctionner. Mais puisque l'objectif est ici de faire l'expérience de l'entrelacs des répliques tissé par Vinaver, il nous semble important de corriger au fur et à mesure.

font également écho à ce que dit Robert Meyers. De la même façon, le rabbin écrit une lettre dans l'obscurité du wagon qu'il tentera d'envoyer à sa descendance; Eugène Schueller de son côté « distribue à droite à gauche » des enveloppes pour soutenir le maquis pour assurer son avenir. Ces deux branches de l'arbre généalogique de Jean-Victor et Nicolas ont tout pour s'opposer, elles n'en constituent pas moins, par ces discrètes reprises thématiques, une et une seule histoire de France. Appelons situation A, cette situation de communication où les deux ancêtres dialoguent.

L'enchaînement R5-R6 est des plus intéressants. Les élèves auront sans doute un peu de mal à le trouver mais il est un exemple de l'habileté de Vinaver et des surprises ironiques qu'il est capable de faire éclater. Le « C'est beau » de Liliane Bettencourt s'adresse, de façon ironique, à son père antisémite qui affirme avoir sauvé des Juifs en même temps qu'il s'adresse à François-Marie Banier qui en R7 est en train de lui montrer des photographies. On est donc dans une autre situation (nommons-la B) ; on a changé d'espace-temps en sautant une génération.

L'enchaînement R6-R12 devrait se faire facilement dans cette discussion. Un lien thématique unit le fil A au fil B : la chimie est un art et l'artiste (surtout le photographe) est un chimiste. « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » disait Baudelaire, apostrophant la ville de Paris, dans un fragment des Fleurs du mal: c'est un peu ce que fait François-Marie Banier en photographiant les prostituées et les clochards de la gare de Lyon. Certains de ces clichés sont visibles au lien suivant :

<http://everyday-i-show.livejournal.com/104719.html>

La R13 fera sans doute difficulté. Un autre fil (situation C) apparaît dans le tissage de la scène: une demande délicate de Patrice de Maistre, que les élèves auront identifié comme le gestionnaire de fortune de Liliane Bettencourt (R15). Ce qui est délicat n'est pas nommé en R13. L'adjectif peut alors revêtir plusieurs sens: on peut le voir comme un commentaire de la discussion entre François-Marie Banier et Liliane Bettencourt. Est alors « délicat » le lien qui s'instaure entre l'artiste et la vieille dame. Mais la demande d'un cadeau, « le bateau de mes rêves » est également « délicate ». L'adjectif sert donc de pivot qui permet de tisser les deux fils. Si la demande délicate n'est pas encore formulée (le « cadeau » arrive en R15 et le « bateau » en R21) c'est qu'elle va être interrompue.

Que mettre entre R 13 et R15 qui prolonge la R13? Une intervention de l'héritière légitime, la seule à tutoyer Liliane Bettencourt, sa fille, Françoise Bettencourt Meyers, qui devrait avoir des « cadeaux » de sa « maman ». C'est une nouvelle situation, la quatrième, (nommons-la D) qui met en présence la mère et la fille. L'arbre généalogique se complète et les deux branches se rejoignent puisque la petite

fillette d'Eugène Schueller porte le nom du rabbin Meyers: le lecteur est en surplomb par rapport au spectateur qui ignore l'information à ce moment-là. La R15 est un chef d'œuvre de prudence. La phrase est construite sur une longue protase, interrompue à deux reprises par des incises, relancée par des répétitions (« de faire », « à votre »). L'acmé suspend la phrase avant l'apodose (« un cadeau ») qui en devient presque comique.

Pour aider les élèves à trouver la R16, on peut insister sur la présence de Françoise, l'héritière, avant la demande de cadeau: cette thématique pourrait suivre également la demande de cadeau pour l'enfermer entre deux revendications plus légitimes. On retrouve la thématique de la situation B: le lien entre Eugène Schueller qui allume le feu, et François-Marie Banier qui le réanime. L'enchaînement R16-R17 se fait grammaticalement puisque la relative de Liliane Bettencourt complète le substantif « feu » de la réplique de François-Marie Banier. La R17 pose toutefois un problème d'adresse: à qui parle Liliane Bettencourt dans la deuxième ligne de sa réplique? François-Marie Banier ne la harcèle pas. C'est Patrice de Maistre qui, pour l'instant la harcèle. Liliane s'adresse-t-elle à Patrice de Maistre comme si un éclat de la situation C s'était fiché dans la situation B pour la relancer ensuite? Au metteur en scène de trancher... Car la troisième ligne de la R 17 renoue bien avec l'échange amoureux de la B: l'allusion à Mauriac dénonce le conformisme bourgeois de la famille Bettencourt, réfractaire à toute originalité, niant les forces de vie dans un cadre resserré jusqu'à l'étouffement. C'est bien François-Marie Banier qui menace ce cadre mauriacien, pas de Maistre.

Il est donc assez logique de revenir à la C en R18 et de faire bégayer Patrice de Maistre qui diffère encore sa demande: on l'entend en pointillés, sans arrêt interrompue par d'autres répliques qui empêchent de Maistre de la formuler directement. Il reste deux répliques pour finir la C: R21 et R22. Mais on peut annoncer aux élèves que Vinaver les diffère et qu'il commence deux nouvelles situations avant de finir la C. Il ne reste que deux nouvelles situations :

→ la lettre écrite par Liliane à François-Marie Banier (situation E) où il est également question d'un cadeau offert et non plus demandé. La relation demandeur-demandé s'inverse, montrant ainsi combien le charme de Banier opère sur Liliane.

→ la conversation entre Lindsay Owen-Jones et François Marie Banier (situation F).

La R22 clôt la conversation C. Le « pas ici » rattache la réplique, dans un effet de rebond, à la R18 qui s'achevait sur les mêmes mots. La R22 vaut acceptation de la demande: Liliane est généreuse et ne compte pas son argent. Pourquoi?

Parce qu'elle en gagne beaucoup: on revient à la situation F. L'enchaînement R23-R26 se fait assez facilement. La thématique change: on sort du

monde de l'entreprise et de la finance pour évoquer un accident de plongée avec une pieuvre au large de Karachi, en mer d'Arabie. Mais la conversation s'enfle de connotations littéraires (le combat de Gilliatt et la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* de Hugo), mythologiques (l'Hydre), criminelles (la pieuvre, c'est la mafia) et d'échos de l'actualité (l'affaire Karachi, mêlant les milieux politiques et les milieux d'affaires, liée à la vente d'armes au Pakistan qui fit 11 morts). Ce grossissement épique de l'accident de Lindsay Owen-Jones prépare le retour à la conversation D en R26, avec le thème de la « mythologie », quoiqu'on puisse se demander si Françoise Bettencourt-Meyers s'adresse toujours à sa mère.

La R26 commence avec une séquence rythmique qui inverse l'ordre sujet-attribut « Infinie est la mythologie » reprise en fin de réplique « Comme est infinie l'œuvre de Bach ». La réplique fonctionne comme un commentaire du début de pièce : Françoise Bettencourt-Meyers, comme le Chroniqueur (d'ailleurs ne s'adresse-t-elle pas ici à lui?), est un écrivain qui raconte des histoires de « généalogie qui descend de qui et par quel canal je veux dire moyennant quelles unions et pour s'occuper de quoi ». L'affaire Bettencourt plonge ses tentacules dans la mythologie grecque et constitue une mythologie de notre temps. Par ailleurs, Françoise Bettencourt travaille les fugues de Bach qui sont sur le plan musical l'équivalent de l'entrelacs de Vinaver : Bach par un système de variation et de déviation, de reprises et de rupture, tisse plusieurs thèmes musicaux. Même si on passe de D en A, l'enchaînement R26-R27 se fait par la reprise musicale de la structure « Comme est sans limite ». Le Chroniqueur commence ainsi une phrase que Lindsay Owen-Jones termine, comme si les situations A et F fusionnaient dans une temporalité mythique. La phrase qui raconte la « dilatation continue » de L'Oréal (autre pieuvre géante) développe le déséquilibre protase-apodose étudié en R15 jusqu'à un niveau quasi injouable par le co-

médien. Car la phrase peut se limiter à « Comme est sans limite aujourd'hui... La place de L'Oréal » : tout ce qu'il y a entre le prédicat et le thème, n'est qu'une longue expansion qui multiplie les données chiffrées et au cours de laquelle le sens doit rester ouvert et la phrase ne jamais se fermer. La R29 du Chroniqueur apparaît comme une conclusion qui résume tout ce qui vient d'être dit. Le thème du « début » qui apparaît en fin de réplique, constitue une amorce qui permet de proposer en R 30 un retour à la situation A.

L'enchaînement R30-R34 ne devrait pas poser de problème : le duo reconstitue presque chronologiquement les débuts de la société « L'Auréale ». A ce stade de l'exercice, il ne reste plus que deux répliques. Celle du rabbin Meyers fait lien avec la R34 puisqu'elle constitue grammaticalement une réponse à la question rhétorique posée en fin de réplique. Mais, la réponse formulée par le Rabbin Meyers n'est pas la réponse implicitement suggérée par la question qui est « Moi, Eugène Schueller ». Avec le « Toi Marcel et toi Alexis », le Rabbin substitue ses enfants à Schueller et impose à son ennemi politique la présence des victimes de son discours. Le Chroniqueur termine la scène comme il l'avait débutée et nous permet d'achever l'arbre généalogique avec le 3^{ème} arrière-grand-père (Victor Bettencourt) et le second grand-père (André Bettencourt). On pourra faire remarquer une absence importante dans cet arbre généalogique : celle du père, Jean-Pierre Meyers, le seul à ne pas être présenté dans cette 1^{ère} scène et interroger les élèves sur la signification de cette éviction.

Une fois le texte reconstitué, on peut le distribuer aux élèves et leur demander de distinguer les cinq situations de conversation différentes en les séparant d'un trait et en indiquant si on est dans la A, la B, la C... avant de procéder à une lecture à voix haute.

Activité 12

Essayer la mise en voix / espace d'un entrelacs.

Objectifs de l'activité.

Il s'agit, dans l'expérience du corps (le souffle, la voix), du partenaire (l'intention, l'adresse) et du plateau (l'espace) de faire se rencontrer, se choquer les répliques pour voir quel sens peut « se mettre à clignoter ». La scène 16, que Vinaver intitule « *Les Cheveux des femmes* » dans ses notes préparatoires, convient bien à ce travail. On peut l'arrêter à la réplique 18 « ... pour fabriquer du feutre. ». Ce travail convient mieux à des élèves qui ont une certaine familiarité avec le travail de plateau qu'ils aient ou non lu la pièce.

Déroulement de l'activité.

Après un petit training théâtral, on divise l'effectif par groupes de 4 ou 5 et on leur demande de préparer une lecture dans l'espace de ce passage, où chaque partition sera prise en charge par un lecteur / une lectrice (4 personnages = 4 lecteurs, le 5^{ème} joue le rôle de regard extérieur). On peut ne pas donner d'autres consignes si on veut que les propositions soient très différentes (et pour certaines, ratées!). Sinon, on demandera aux élèves de proposer des solutions

- pour le rapport aux spectateurs (frontal? spectateurs dans le dispositif scénique?)
 - pour le début la scène (une entrée? tous en scène? un noir?)
 - pour la répartition des personnages dans l'espace (assis? debout? en ligne? en cercle? répartis dans l'espace?)
 - pour l'adresse (qui parle à qui? comment passer le relais de la parole?)
 - pour le rythme du texte (le rythme est-il le même tout au long de la scène? où mettre des pauses dans et entre les répliques?)
 - pour faire entendre l'entrelacs (quand la réplique reste-t-elle ouverte? quand se ferme-t-elle?)
- On confronte les différentes versions sur le plateau.

Propositions.

Le premier réflexe face à cette dramaturgie est de proposer une lecture face au public, dans un rapport frontal, sans interaction entre les discours et les personnages, sans jeu ni intention. C'est la ten-

tation de l'oratorio. Vinaver évoque dans un entretien avec Jean-Pierre Sarrazac une lecture qu'il a faite d'un fragment des *Coréens*, au Théâtre de la Comédie, rue des Marronniers, à Lyon, devant Planchon et son équipe: « Je me suis entendu dire, après un moment de stupeur: « C'est un oratorio, ce n'est pas du théâtre... On n'est pas là pour la même chose »¹². Pourtant c'est du théâtre et ça joue entre les discours et les personnages. Autant donc mettre tous les personnages au plateau, dès le début: on peut imaginer un cercle avec tous les spectateurs; les acteurs, répartis aléatoirement (ou alors le duo Liliane / François-Marie côte à côte) dans le cercle, se lèvent et la scène commence. Vinaver tisse deux fils de parole dans cette scène: un duo amoureux entre Liliane et François-Marie se mêle au récit de souvenirs de jeunesse d'André Bettencourt à la fin des années 30. De R1 à R6 on est le duo entre François-Marie Banier et Liliane Bettencourt mais l'organisation du propos est complexe car il se poursuit d'une réplique à l'autre. Ce que Banier dit à Liliane c'est: « *Les cheveux des femmes* (R1)... Ont été votre berceau (R3) » et « Sans lui (R3)... Vous n'existeriez pas (R5) ». À la fin de la R1 et de la R3, le sens doit rester suspendu. On peut considérer que ce que dit Banier entre ces paroles adressées à Liliane relève d'une parole pour soi, que l'acteur peut éventuellement adresser au public assis, dans un rythme plus rapide. Il peut donc y avoir deux adresses et deux vitesses différentes pour lui, alors que Liliane Bettencourt ne cesse de regarder François-Marie Banier, même si R2 et R4 ne constituent qu'une seule phrase dont le sens doit rester ouvert à la fin de R2. Que font les acteurs qui jouent le Chroniqueur et André Bettencourt pendant ce duo? Ils assistent en spectateurs, debout? Ils restent extérieurs avec le regard sur le cercle du public? Quand il prend la parole, le Chroniqueur peut avoir un espace à part lié à son statut particulier. Il peut, par exemple, prendre le centre du cercle, comme un chef d'orchestre, et tourner sur lui-même pour s'adresser à tous les spectateurs assis. Cette parole est large, publique et politique. La voix peut donc porter davantage que dans le duo amoureux. La R8 montre un sorte de contamination thématique des propos de Liliane par ceux de son mari: elle se met, elle-aussi, à raconter des souvenirs de jeunesse: les deux conversations se croisent. On peut même se demander si Liliane

¹² « Le Sens et le plaisir d'écrire », *Travail théâtral* n° 24-25, juillet-décembre 1976, repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 289.

n'évoque pas sa première rencontre avec André. La présence du mot « stage » dans la réplique pourrait être un indice car André utilise le même mot pour parler de son coup de foudre pour Liliane¹³. En R8, elle peut s'adresser soit à André (évoquant de leur rencontre) soit au Chroniqueur dont elle interrompt le propos (à un moment où il lui tourne le dos?). L'enchaînement R8-R10 est un face-à-face entre Liliane et le Chroniqueur. La fermeture de la phrase en fin de R10 provoque le déplacement du Chroniqueur qui vient à côté d'André Bettencourt pour que la parole « tuile » entre R11, R12 et R13. Pendant ces répliques, le « duo amoureux » peut rester isolé dans sa relation, dans un regard réciproque ou bien regarder l'action du Chroniqueur et d'André. À la fin de R13, le Chroniqueur peut regagner sa place. Le duo Liliane / François-Marie reprend quand le Chroniqueur met un point à son déplacement. L'énumération de la R16 mérite un traitement particulier : François-Marie Banier oublie un peu Liliane en faisant la liste de ses conquêtes. Faut-il que l'acteur tente un déplacement sur sa réplique ? Sa circulation dans le cercle pourrait l'amener jusqu'à André Bettencourt qui, en R17, évoque aussi un périple de jeunesse jusqu'à la frontière allemande avec François Dalle et François Mitterrand. Les deux fils de paroles se rejoignent à nouveau dans des thématiques communes : le voyage, le souvenir de jeunesse, et l'Allemagne puisqu'en R18, on a l'impression que le propos d'André a déteint sur celui de François-Marie. Le photographe parle toujours à Liliane (retour à sa place dans le cercle) mais il lui parle de la face obscure, brune, de L'Oréal : le lien de ses fondateurs avec l'Allemagne nazie et la Shoah.

Quelques pistes d'interprétation en guise de conclusion.

Quelle que soit l'activité choisie, il faudra bien s'interroger avec les élèves sur le sens de cette dramaturgie de l'entrelacs, fouiller les raisons qui ont fait qu'elle s'est imposée à Vinaver et mesurer pourquoi elle convient parfaitement à *Bettencourt Boulevard*.

Un théâtre de la voix.

Cette dramaturgie de l'entrelacs fait du matériau sonore la matière première de ce théâtre. Michel Vinaver et Alain Françon ont distribué aux comé-

diens, au premier jour des répétitions de *L'Ordinaire*, en 1983, un texte intitulé « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille »¹⁴, où ils montrent combien la matière sonore est première : « nous partirons de ce qui est donné au départ : une succession de paroles. Nous allons tisser une matière sonore, et c'est à partir de ce tissu que les gestes, les mouvements, les actions des visages et des corps s'inventeront sur le plateau. C'est à partir du tissu sonore que ce qui se passera sur la scène s'organisera et prendra sens ». Le monde contemporain est un monde saturé de sons et d'objets pour les diffuser : on y téléphone (scène 16), on y parle dans des micros (scène 22), on y construit un « auditorium » (scène 22). Mais si ces paroles s'imposent avec encore plus de force dans cette pièce, c'est que l'affaire Bettencourt a judiciaire la voix et l'écoute. Pascal Bonnefoy pose « un petit enregistreur » (Scène 19, p. 78) sur la table du salon, pour écouter les conversations de la rue Delabordère. Ces paroles enregistrées seront transcrites et des extraits en sont diffusés, par écrit, par Mediapart¹⁵ et le *Le Point* (ce qui vaut à Pascal Bonnefoy et aux journalistes d'être poursuivis pour « Atteinte à l'intimité de la vie privée »). Enregistrées et transcrites ces paroles ont été versées au dossier d'instruction. La justice doit alors, à partir de ce verbatim, chercher des raisons, des coupables, bref trouver du sens dans un matériau sonore parcellaire. N'est-ce pas aussi à cela que nous invite le théâtre de Michel Vinaver ?

Un théâtre comique.

La dramaturgie de l'entrelacs met en jeu le comique de l'écriture de Vinaver. Pour le faire comprendre aux élèves, on peut leur faire visionner un extrait des *Guignols* de l'info où apparaît Liliane Bettencourt dans le personnage de Mamie Zinzin : http://www.dailymotion.com/video/xepa2x_mamie-zinzin-bettencourt-2_fun

On leur demandera ensuite de lire ce texte de Vinaver extrait de son article « Une Écriture du quotidien »¹⁶ pour leur faire comparer les deux types de comique :

COMIQUE. *Point de moquerie. La satire, c'est la vision qui surplombe, et le théâtre que je cherche à faire est à l'opposé du satirique. À l'égard des personnages ne s'exerce aucune ironie. Pourtant l'ironie est constitutive de ce théâtre comme le sang l'est de notre corps. Enlevez l'ironie, il n'y a plus rien. Alors où est-elle ? Dans la succession*

¹³ *Bettencourt Boulevard*, Scène 17, p. 77.

¹⁴ Texte repris in *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, 1998, pp. 17-21.

¹⁵ Edwy Plenel est un ami de Michel Vinaver dont on peut se demander s'il n'a pas entendu les enregistrements de Pascal Bonnefoy.

On peut entendre 10 secondes (plus, c'est interdit !) de ces enregistrements dans un podcast de France Culture, dans l'émission « La Grande Table » du 2/09/2014 où Caroline Broué reçoit Michel Vinaver :

<http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-michel-vinaver-2014-09-02>.

¹⁶ « Une Écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1998, p. 129.

ininterrompue d'accidents infimes qui constituent le texte. Que sont ces accidents? Les trous, les pannes dans le dialogue, les courts-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, les dérapages et les synopes pour aller d'une situation à une autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre. Tout le tissu des décalages entre ce qu'on attend et ce qui se produit. Autant de décharges qui provoquent l'effet comique. Celui-ci est essentiel. Sans doute déclenche-t-il rarement l'éclat de rire. Mais plutôt, il déstabilise la banalité, et place le spectateur en permanence dans une zone au bord du rire, la zone du va-et-vient privilégié entre le drôle et le grave, là où, entre ces deux pôles, des mouvements de sens se produisent. La fabrication de l'effet comique n'est pas délibérée, elle est consubstantielle à l'écriture; l'effet comique est ce qui fait prendre la pâte, c'est la vibration qui donne consistance à la matière même de la conversation de tous les jours.

Le point de vue de Liliane.

La fragmentation des discours et la multiplication des points de vue contribue à donner une image kaléidoscopique du réel. Ces paroles multiples qui font s'entrechoquer les espaces et les époques ne sont-elles pas également la façon dont Liliane Bettencourt perçoit le réel? Le Chroniqueur rappelle le diagnostic dans la scène dernière: «La patiente est atteinte de troubles cognitifs évidents/Avec désorientation temporelle/Troubles mnésiques/Troubles de raisonnement et éléments aphasiques/Elle présente un tableau clinique de démence à un stage modérément sévère.» Le théâtre de Vinaver proposerait ainsi au spectateur, dans un effet d'écriture semblable à la focalisation interne, de vivre l'affaire Bettencourt du point de vue de Liliane.

« Un monde sans procès ? ».

En 1956, à l'occasion de la mise en scène par Planchon, au Théâtre de la Comédie, d'*Aujourd'hui ou Les Coréens*, Roland Barthes publia une critique du spectacle dans *France-Observateur*¹⁷. Ce texte souligne la particularité nouvelle de la première pièce de Michel Vinaver «qui ne relève à aucun moment du théâtre bourgeois et pourtant semble rompre avec les prémisses les plus valables de l'art révolutionnaire (celui de Brecht, par exemple), qui

sont toujours d'ordre polémique, démystificateur». Vinaver montre le quotidien des soldats français engagés dans la lutte coloniale, et des Coréens qui luttent contre eux, sans qu'aucun d'eux n'adhère vraiment à l'idéologie pour laquelle il se bat. «Une pièce politique?» se demande Barthes.

«Non, si la politique, c'est le discours, la profession de foi, la thèse, une option cassante pour une forme de régime: les personnages de Vinaver ne parlent jamais sur la politique. Oui, pleinement oui, si la politique consiste à trouver les rapports réels des hommes, débarrassés de toute «décoration» psychologique.». La nouveauté apportée par Vinaver en 1956 c'est de proposer un théâtre plus «objectif» que «réaliste», de proposer «une vue du réel», non un discours sur le réel. Barthes résume son analyse dans une belle formule: «ce que propose son œuvre c'est donc un monde sans procès». Vinaver ne juge pas, ne condamne pas ses personnages. Il se méfie de la satire, du libelle, du théâtre d'idées. Pourtant, ce que montre sa correspondance avec Camus¹⁸, c'est qu'il croit à une influence des mots sur le cours des choses. Il sent que l'écrivain, dans le fait d'écrire, de montrer la complexité et les énigmes du monde, peut agir sans forcément s'engager.

Comment ?

En 1982, dans un débat au Théâtre National de Chaillot, Vinaver répondait à Vitez sur sa volonté de revenir à un théâtre des idées. Son intervention s'appuie sur une analyse des *Estivants* de Gorki¹⁹. Michel Vinaver commence par rappeler l'engagement de Gorki, sa volonté de faire avancer les idées révolutionnaires par son art en peignant, dans sa pièce, une classe sociale aisée et cultivée, issue du peuple mais coupée de lui par sa promotion sociale et en valorisant une héroïne qui, au sein de cette classe sociale, prépare dans la clandestinité la révolution. Voici la suite de son analyse:

«Pas de doute. Gorki ambitionne là de faire un théâtre des idées. Au point que le mot idées pèse, dans sa déclaration d'intention, plus lourd que le mot théâtre. Le théâtre est un moyen de l'action militante parmi d'autres, l'outil que lui, Gorki, sait manier. Et quiconque lit aujourd'hui cette profession de foi avant d'aborder l'œuvre a quelque raison de craindre que celle-ci sera à reléguer au magasin des curiosités historiques.

Or que se produit-il? On entre dans la pièce, et on est ébloui. On est passionné. La pièce nous paraît aujourd'hui parfaitement actuelle. On se demande

¹⁷ Roland Barthes « *Aujourd'hui ou Les Coréens* » in *Ecrits sur le théâtre*, « Point Essais », Le Seuil, 2002, pp. 199-201.

¹⁸ Albert Camus – Michel Vinaver, *S'engager ? Correspondance (1946-1957)*, L'Arche, 2012. Lire notamment les lettres 14 et 25 ainsi que les notes de Simon Chemama qui s'y rapportent.

¹⁹ « Pour un théâtre des idées ? » in *Ecrits sur le théâtre 2*, pp. 9-15.

si l'actualité de la pièce tient à d'autres éléments que les idées qu'elle véhicule, et certes, elle réside pour une grande part dans la construction formelle, dans la façon dont les personnages se constituent par juxtaposition et entrecroc de fragments, dans la façon dont l'action se constitue non par enchaînement de cause à effet mais par additions successives de touches discontinues. Reste que les idées exprimées, loin d'être un poids mort, contribuent à la pulsation dont la pièce est animée.

Ce qui se passe, c'est que ces idées se sont, dans le processus de l'écriture, incorporées aux personnages et aux espaces entre les personnages, et aussi aux actions de ces personnages, au point qu'elles ne vivent plus d'une vie propre, autonome, mais entrent dans le tissu dense et indissociable de la réalité représentée. Les idées ont changé de statut. Leur statut dans la pièce est le même, strictement le même, que celui des émotions, des sentiments, bref de tous les mouvements qui font la pièce, qui l'amènent à surgir en tant qu'oeuvre dotée d'une existence forte, unique, et tout à fait indépendante des intentions initiales de leur auteur. L'existence de la pièce est forte dans la mesure même où celle-

ci est fondamentalement ambiguë, où il n'y a pas « ceux qui ont raison » et « ceux qui ont tort », où il n'y a pas les « bons » et les « mauvais », où les contradictions abondent, à tous les niveaux des personnages, entre ce qu'ils croient être, ce que l'auteur voudrait qu'ils soient, et les paroles et actions par lesquels ils se manifestent. En travaillant sur le texte, sur la matière des « Estivants », j'avais sans cesse dans l'esprit une des toiles de Cézanne, « Les Baigneuses », et il m'apparaissait que les idées véhiculées par la pièce n'avaient pas un statut différent de celui de tel bleu, de tel vert, de tel ocre, dans le tableau du peintre. Renversement ironique de situation ? Oui, sans doute. Mais il ne faut pas en déduire que les idées, dans ce processus, auraient perdu leur pouvoir agissant. Bien au contraire. C'est dans la mesure même où les idées, véhiculées par la pièce de théâtre, se sont fondues dans la matière même de l'oeuvre, qu'elles conservent aujourd'hui encore leur charge, leur poids, leur réalité, et qu'elles se projettent vivantes jusqu'à nous dans notre réalité pourtant si différente.

Annexe 1

Les pièces de Michel Vinaver.

Ne figurent pas, les adaptations et traductions réalisées par Michel Vinaver.

Pièce	Date d'écriture	Premier metteur en scène et date de création
<i>Les Coréens</i>	1955	Roger Planchon — 1956
<i>Les Huissiers</i>	1957	Gilles Chavassieux — 1980
<i>Iphigénie Hôtel</i>	1959	Antoine Vitez — 1977
<i>Par-dessus bord</i>	1969	Roger Planchon — 1973
<i>La Demande d'emploi</i>	1971	Jean-Pierre Dougnac — 1973
<i>Dissident, il va sans dire</i>	1976	Jacques Lassalle — 1978
<i>Nina, c'est autre chose</i>	1976	Jacques Lassalle — 1978
<i>Les Travaux et les jours</i>	1977	Alain Françon — 1980
<i>À la renverse</i>	1979	Jacques Lassalle — 1980
<i>L'Ordinaire</i>	1981	Alain Françon et Michel Vinaver — 1983
<i>Les Voisins</i>	1984	Alain Françon — 1986
<i>Portrait d'une femme</i>	1984	Sam Walters — 1995
<i>L'Émission de télévision</i>	1988	Jacques Lassalle — 1990
<i>Le Dernier Sursaut</i>	1988	Michel Didym — 1993
<i>King</i>	1998	Alain Françon — 1999
<i>11 septembre 2001</i>	2001	Robert Cantarella — 2006
<i>Bettencourt Boulevard</i>	2014	Christian Schiaretti — 2015

Annexe 2

Michel Vinaver (né en 1927): éléments biographiques.

Extraits d'un entretien avec Fabienne Darge,
dans *Le Monde* du 2 janvier 2009

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

C'est le côté russe qui était présent. Mes parents appartenaient totalement au milieu russe d'émigration. La judéité, elle, était totalement absente. Ma famille n'était ni pratiquante ni croyante, n'avait aucune attache avec la judéité sur le plan religieux ni même identitaire. Je ne savais pas que j'étais juif. Je l'ai appris avec Vichy. Je ne me sentais pas russe non plus, même si la langue était présente à la maison. Je me sentais français.

À New York, je suis allé au lycée français. Au début j'ai été très réfractaire à l'Amérique. Je n'étais pas bien dans cette situation d'avoir quitté le sol natal, j'avais une sorte de blocage. Je me suis débloqué à l'université, où j'ai pu obtenir mon diplôme de bachelor of arts en un an. Ces études, centrées sur la littérature anglaise et américaine, la poésie notamment, m'ont fait aimer l'Amérique. J'ai découvert et rencontré T. S. Eliot, dont j'ai traduit en français *The Waste Land*, sous le titre *La Terre vague*, un texte qui est, aujourd'hui encore, très important pour moi. J'ai rencontré Albert Camus, à New York. J'avais lu dans le journal qu'il était de passage à New York, et je l'ai traqué, véritablement. Je l'admirais sans réserve, pour *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*. Je l'ai intéressé en lui disant que j'étudiais le comique dans son œuvre, ce qui l'a accroché car personne n'abordait jamais son travail sous cet angle. Cela a été le début d'une relation : il m'a encouragé à écrire, a été mon lecteur chez Gallimard, et a fait publier mon premier roman, et le deuxième.

Ce qui me liait à lui, très intimement, c'était le thème de l'étranger : le fait de ne pas appartenir. D'être réfractaire, et non pas révolté – je n'ai jamais été un homme révolté. Cette incapacité à être dans la conformité générale qu'a Meursault dans *L'Étranger*. À la fin des années 1940, la question de l'enga-

gement de l'écrivain était absolument dominante. Mais pour moi l'écrivain s'engage autrement que par l'adhésion à une idéologie, un projet politique ou même un combat.

Je suis un auteur qui travaille directement sur l'histoire de son temps, c'est lié à cette incapacité que j'ai, dont parle mon premier roman, *Lataume* : ne pas pouvoir adhérer, être toujours étranger, réfractaire, même à ce dont je me sens le plus proche. C'est une espèce d'objection en deçà de la conscience, qui fait que l'on n'en est pas ».

C'est pour cela qu'en rentrant en France, en 1947, je ne me suis pas non plus agrégé à tel ou tel segment de la société française, même celui des écrivains et des intellectuels. Je me suis inscrit à la Sorbonne où j'ai fait beaucoup de sociologie avec Georges Gurvitch, ce qui m'a passionné, notamment la découverte de Marcel Mauss et de son *Essai sur le don*, et j'ai cherché du travail. J'ai été embauché chez Gillette, et ai été nommé, sur un malentendu, chef du service administratif de la filiale française...

C'est la rencontre avec Gabriel Monnet, une des grandes figures de la décentralisation théâtrale en France, qui a amené en 1955 l'écriture de ma première pièce, *Aujourd'hui ou les Coréens*, qui se situe pendant la guerre de Corée.

Ce qui s'est passé, d'abord, c'est que *Les Coréens*, mis en scène par Roger Planchon en 1956 à Lyon, puis par Jean-Marie Serreau, à Paris, ont eu un fort écho, assez largement favorable, même si les brechtiens purs et durs ont honni la pièce, et la droite aussi. Mais enfin il y avait une résonance, du côté de la critique et du public, alors qu'avec mes deux romans il n'y en avait eu aucune. *Les Coréens* m'ont apporté le sentiment que ce que je faisais, sans être ni engagé ni esthétisant, trouvait une justification.

Le facteur fondamental a été Roland Barthes, qui a défendu la pièce contre ses propres amis brechtiens. Cela m'a donné une légitimité, et m'a encouragé à écrire une deuxième pièce : *Les Huissiers*, qui entrelaçait un problème économique, inspiré par mon expérience chez Gillette, avec des questions politiques. En écrivant cette deuxième pièce, j'ai compris qu'avec l'écriture dramatique, j'avais trouvé mon champ : celui qui me permettait de ne plus être soumis à la narration. Je crois que fondamentalement je suis un chroniqueur.

J'ai besoin d'enregistrer, de ne pas perdre ce qui passe, ce qui se passe. Ce qu'a dit Barthes est toujours juste, jusqu'à 11 septembre 2001, où l'on entend aussi bien la voix des terroristes que celle de George W. Bush ou des petits employés du World Trade Center. Il n'y a pas de procès dans la pièce, et c'est d'ailleurs ce qui a beaucoup dérangé, ce qui a été mal compris: qu'il n'y ait pas de procès ne veut pas dire que je sois neutre ou indifférent.

Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de point de vue – cela n'existe pas, le non-point de vue. Mais le point de vue se constitue, se cristallise au fur et à mesure de l'avancée de la pièce, en même temps que l'œuvre elle-même: il n'est pas préalable, il n'est pas amené par une position de surplomb.

Écrire, c'est être dans le réel, et le réel est politique et strié par le fait que nous sommes dans la cité, dans le monde. Alors il y a à ce moment-là des orientations qui se précisent et la mienne a été invariable: même dans ce que j'ai écrit de plus intime, il y a toujours cette orientation d'être du côté

du petit contre le grand, du faible contre le fort. C'est une position politique si on veut, mais tout à fait en deçà de toute formulation idéologique. Ce que m'a apporté mon activité professionnelle dans l'entreprise, c'est de voir combien l'économie se relie à l'intimité des gens, sans qu'ils le sachent nécessairement, sans qu'ils se le disent. C'est là qu'intervient mon mode d'écriture, qui est l'entrelacs.

L'entrelacs fait que dans une molécule de dialogue, il peut y avoir à la fois l'économique, l'amoureux, et le conflit, avec le chef ou qui on veut. Ce mode d'écriture polyphonique est une façon de répondre à une envie d'être dans le réel. Évidemment on n'en a pas conscience, on pense que le monde est ordonné entre différents chapitres. Mais peut-être le théâtre peut-il permettre au spectateur, à partir d'une étrangeté qui est l'entrelacs, de se saisir de cette réalité-là.

Le Monde — 2 janvier 2009

Annexe 3

Note d'intention de Christian Schiaretti pour *Bettencourt Boulevard*.

Ce qui me frappe d'entrée, c'est à quel point cette pièce de Michel Vinaver met en perspective toute son oeuvre, et à quel point elle redonne corps et âme à l'élaboration d'un Grand Théâtre du monde où chacun est représenté, avec un certain rire en conclusion.

L'imbroglia financier et familial, comme souvent chez cet auteur que je connais bien, joue avec des thèmes mythologiques. On repérera d'abord celui de la Mère et de la Fille et, par extension, celui du Labyrinthe. Et, au-delà, un étranger dans la maison. Il y a du Dionysos dans ce photographe-là.

Élaborer la mise en scène à partir de la seule figure héliocentrique de Liliane Bettencourt, revient à exploiter la dimension symbolique et fantasmagorique du personnage : ogresse, déesse de l'Olympe. Par contre, si l'on opère un recentrement sur sa fille, unique de surcroît, on entre alors dans une dimension conflictuelle, et l'on justifie la présence dans l'oeuvre des deux ancêtres fondamentaux : le rabbin héros déporté, et le chimiste génial d'extrême droite. Pour bien marquer le coup d'envoi de cette collision, Le Chroniqueur ouvre la pièce en rappelant d'entrée de jeu l'existence des deux enfants de Françoise Bettencourt : Jean-Victor et Nicolas. La perspective généalogique lui permet de convoquer les deux figures antagoniques ancestrales auxquelles la pièce va donner corps. Enfin, on ne saurait oublier que c'est précisément au moment où Liliane Bettencourt envisage d'adopter

François-Marie Banier que se déclenche la réaction de sa fille, Françoise Bettencourt. Clytemnestre ? Electre ?

Les personnages évoluent dans une sorte d'Olympe dont la quiétude repose sur un socle financier profond, quasi insondable. De tels abysses permettent l'accès à tous les désirs. Je dois trouver les moyens de représenter cet Olympe pour montrer comment ce continent — dont la puissance originelle vient du commerce, avec ses ajustements aux turbulences de l'Histoire de la France depuis les années 40 — s'est lentement transmué en capitalisme financier, débouchant sur le règne du silence et de l'anonymat.

Ce « lieu », ignoré du commun des mortels, est percuté aujourd'hui par le journalisme d'investigation et s'estime violenté par les outils modernes pour capter, enregistrer ce qui se joue et se dit derrière ses lourdes portes. Tout à coup, des morceaux de cette réalité parviennent dans le quotidien de chacun, et l'on prend conscience que l'échelle sociale est plus longue qu'on ne l'imaginait, et que cette histoire est pleine de fantômes particulièrement loquaces. Cette prise de conscience est bien l'affaire du théâtre.

Pour peu qu'il ne juge personne et s'attache, prioritairement, à montrer des faits, il ne peut que gagner en universalité.

Christian Schiaretti

Annexe 4

« La mise en trop » (1988), dans *Écrits sur le théâtre 2*

L'Arche, 1998, extrait.

Au début de cet article, Michel Vinaver évoque sa satisfaction d'auteur face à des représentations de ses textes dans un contexte semi-professionnel ou amateur, c'est-à-dire avec des moyens de mise en scène réduits au minimum. Puis il évoque la transformation du paysage théâtral à partir des années cinquante, avec le déclin des écrivains de théâtre et l'affirmation d'une figure nouvelle, celle de l'auteur des spectacles, parfois auteur des textes qu'il monte.

[...] Quel est le profil générique des metteurs en scènes d'aujourd'hui? Je parle des metteurs en scène consacrés ou en passe de l'être, des metteurs en scène occupant le terrain. Eh bien, ils ont acquis leur réputation en tant qu'auteurs de spectacles sortant de l'ordinaire, en tant que créateurs d'objets scéniques originaux, en tant que compositeurs d'images inédites, en tant que fabricants de visions novatrices s'incarnant sur un plateau, en tant que grands accoucheurs d'acteurs. Ce qui a valu à la plupart d'entre eux d'accéder à des positions de pouvoir à la tête des principales institutions théâtrales.

Pour autant que l'un d'eux soit séduit par une œuvre dramatique contemporaine dont l'auteur est avant tout un écrivain, j'en reviens à la question : que se passe-t-il ?

Eh bien, ce qui se passe, c'est tout simplement que le metteur en scène en fera trop. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire, l'attente qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le pouvoir qu'il détient et la dynamique du pouvoir qui le conduit sans cesse à renforcer celui-ci, l'obligent à ajouter de la valeur, à ajouter de l'intérêt au texte dont il s'est saisi, à le gonfler, à y injecter tout ce qui fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière.

La pratique de ces metteurs en scène est parfaitement adaptée à la réalisation de spectacles qu'ils conçoivent entièrement et dans lesquels le texte a la fonction d'un accessoire. Elle convient parfaitement, également, à la reprise des grands textes du passé qu'ils ont l'ambition de réactualiser et de faire revivre sous une forme nouvelle et avec des enjeux nouveaux, car ces textes existent dans la mémoire collective : ancrés dans le patrimoine culturel, ils ont la capacité de subir toute sorte de mutation sans pour autant se dissoudre (on peut d'ailleurs se demander si dans le cas de la reprise d'un grand classique, le texte n'a pas souvent aussi le statut d'un accessoire — mais c'est sans autre gravité : la représentation passe, le texte demeure...). Cette pratique, en revanche, ne convient pas à un texte contemporain nouveau répondant à la définition que je donnais tout à l'heure, celle d'un objet littéraire accompli en tant que tel, ayant une existence autonome.

Dans ce cas particulier, il y a, sinon conflit, du moins chevauchement de deux visées qui se contrarient. Le texte n'a besoin que d'une chose : se faire entendre le plus distinctement possible sur une scène. Le metteur en scène, lui, a besoin, au travers de ce texte, d'aller plus loin, toujours plus loin, dans la recherche de sa vision propre. Rien n'y fait. Il ne peut pas s'empêcher d'aller jusqu'au bout de son pouvoir, de ses pouvoirs. Il le fait en toute bonne foi, c'est-à-dire qu'il n'a pas de peine à se convaincre que, ce faisant, il sert la pièce au maximum. Le résultat est que, cependant, la pièce s'efface sous l'excès de moyens. [...]

Annexe 5

Extrait de *Pour en finir avec les créateurs* de Christian Schiaretti, *Atlante « Coups de gueule et engagement »*, 2014, p. 29-31

Quand un metteur en scène se détermine comme créateur plus que comme interprète, il postule la récurrence de son intervention et l'autonomie de son écriture. Par l'agencement des signes qui sont les siens, le texte se trouve dilué dans l'effet scénique. Le metteur en scène-créateur obéit à un complexe de postérité, il nie l'éphémère du théâtre. Victime d'une présomption comique, il confond l'éternité et la mode (le propre de la mode est de faire croire qu'elle est éternelle). Le créateur revendique une capacité d'intervention sur le texte, qui occupe dans son dispositif une place relative. Or, quand on prend en compte le texte de façon objective, on conçoit que l'achèvement du texte se fait dans la salle, partagé avec le public, qui réinterprète et comprend. Le sens n'est pas la propriété d'un seul. Le créateur favorise, lui, l'unanimité de la perception, il ne pense pas la mise à l'épreuve du texte dans la salle. Dans l'esprit de création, tout est propriété: texte, public, salle, sans esprit de partage. Cela manque d'humour. Interprète, je cherche davantage à faire entendre les nuances, à faire irradier une oeuvre dans sa polysémie. Tel est le miracle à interroger, et qui est forcément rare. Je me prononce pour le raffinement de l'interprète face à l'imposition d'un style unique ou face à la volonté de rupture permanente.

Je suis pour le débordement contre la rupture. C'est mon côté japonais, ma fidélité à l'art du Nô, recherche extrême du point de raffinement. Tout cela rend modeste. J'ai choisi en toute conscience l'interprétation contre l'autorité toute puissante et contre le règne du metteur en scène.

Mon choix repose sur une définition du théâtre qui repart du livre. Je l'affirme: je pense le théâtre selon une vision textocentrée. Je l'assume. Lorsque Laurent Terzieff, tordu par la maladie à la réception de ses deux Molière, a déclaré «le théâtre ce n'est pas ceci ou cela mais ceci ET cela», voulait-il dire autre chose? C'est l'art de l'acteur, l'art du rapport aux mots et l'art du spectateur dans le raffinement de ses oreilles, ce qui n'exclut pas l'art du théâtre forain fait pour les yeux. Chaque variation a ses propres démons. Un théâtre de mots raffinés peut conduire à un théâtre aristocratique. Un théâtre d'images peut conduire à la vulgarité. On a tout cela chez Molière, Shakespeare, Hugo, Claudel les plus grands auteurs sont ceux qui maintiennent la tension entre toutes ces voies — qui jouent le risque du débordement du théâtre par lui-même, par un de ses possibles.

Le théâtre populaire, qu'est-ce sinon l'acceptation des variations dans l'exigence littéraire?

Annexe 6

Chronologie succincte de l'affaire Bettencourt

Les Echos, 22 janvier 2015

2015

26 janvier : le procès s'ouvre à Bordeaux pour juger de présumés abus de faiblesse au détriment de Liliane Bettencourt.

2014

27 novembre : Claire Thibout est mise en examen pour faux témoignages et attestation mensongère, à la suite de plaintes de MM. Banier et de Maistre.

2013

7 octobre : les juges prononcent un non-lieu en faveur de Nicolas Sarkozy et de l'avocat fiscaliste Fabrice Goguel et renvoient dix personnes devant le Tribunal correctionnel dans le volet abus de faiblesse.

30 août : l'ex-majordome Pascal Bonnefoy et cinq journalistes du « Point » et de « Médiapart » sont renvoyés en correctionnelle pour avoir enregistré les propos tenus chez Madame Bettencourt ou les avoir publiés.

4 juillet : annonce du renvoi d'Éric Woerth et Patrice de Maistre en correctionnelle pour « trafic d'influence » concernant la Légion d'Honneur du second et l'emploi de l'épouse du premier.

28 juin : dans le volet sur l'abus de faiblesse, le Parquet annonce avoir requis le renvoi en correctionnelle de François-Marie Banier et Patrice de Maistre pour abus de faiblesse, mais des non-lieux pour MM. Sarkozy, Woerth, Courbit et Wilhelm.

21 mars : Nicolas Sarkozy est mis en examen pour des abus de faiblesse à l'encontre de la milliardaire commis en 2007.

19 février : le patron de LOV Group, Stéphane Courbit, est mis en examen pour escroquerie et recel d'abus de faiblesse.

2012

13 juin : le successeur de Patrice de Maistre auprès de Mme Bettencourt, l'avocat Pascal Wilhelm, est mis en examen pour abus de faiblesse.

12 juin : Patrice de Maistre est mis en examen pour trafic d'influence actif dans l'affaire de sa Légion d'honneur remise par M. Woerth.

8 février : Éric Woerth est mis en examen pour trafic d'influence passif et le lendemain pour recel.

2011

15 décembre : Patrice de Maistre est mis en examen pour abus de faiblesse.

14 décembre : François-Marie Banier, à l'origine de toute cette affaire, est mis en examen, pour abus de faiblesse notamment, avec son compagnon Martin d'Orgeval.

juin : Françoise Bettencourt Meyers demande à un juge des tutelles d'ouvrir une instruction sur les conditions d'exécution du mandat de Pascal Wilhelm.

2010

6 décembre : les avocats de Liliane Bettencourt d'un côté, et de Françoise Bettencourt Meyers de l'autre, parviennent à un accord. Pascal Wilhelm est désigné comme protecteur et mandataire aux biens de Liliane Bettencourt.

17 novembre : la Cour de cassation transfère à Bordeaux les différentes enquêtes en lien avec l'affaire Bettencourt.

6 juillet : Claire Thibout, ex-comptable de Mme Bettencourt, affirme que M. Woerth a pu recevoir, comme trésorier de l'UMP, 150.000 euros en liquide pour la campagne de Nicolas Sarkozy en 2007, apportés par le gestionnaire de fortune de Madame Bettencourt, Patrice de Maistre.

16 juin : « Médiapart » publie des extraits d'enregistrements-pirates réalisés en 2009-2010 par Pascal Bonnefoy, majordome de l'héritière de L'Oréal, suggérant une fraude fiscale et des liens avec Éric Woerth, à l'époque trésorier de l'UMP, ministre du Travail, ex-ministre du Budget, qui aurait profité des largesses de Mme Bettencourt pour la campagne de Nicolas Sarkozy.

2009

15 juillet : Françoise Bettencourt Meyers cite directement le photographe François-Marie Banier, ami de la milliardaire, soupçonné d'avoir indûment bénéficié de centaines de millions d'euros de dons.

2007

19 décembre : la fille de Liliane Bettencourt, Françoise Bettencourt Meyers, porte plainte pour abus de faiblesse. Le parquet de Nanterre ouvre une enquête.

Annexe 7

Arbre généalogique des Bettencourt-Meyers

