© 2013

Simon Chemama

ALL RIGHTS RESERVED

LE THÉÂTRE DE L'IMMANENCE:

DU POÉTIQUE AU POLITIQUE DANS L'ŒUVRE DE MICHEL VINAVER

by

SIMON CHEMAMA

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Mary Lewis Shaw (Rutgers University) and

Catherine Naugrette (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

and approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

JANUARY 2013

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Le théâtre de l'immanence: du poétique au politique dans l'œuvre de Michel Vinaver

(The Theater of Immanence: From Poetry to Politics in the Work of Michel Vinaver)

By SIMON CHEMAMA

Dissertation Directors:

Professor Mary Shaw, Rutgers University

Professor Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

How can a work of art be politically efficient without being militant? Vinaver's answer to this question, formulated at the end of the 1940s, is unusual: the work will be political through its own materiality; its ideas will be immanent to the writing itself. But the playwright does not leave it at that and suggests that the true question can to be rephrased in even simpler terms: "how can a work of art be politically efficient?" ("militant" works of art can't be said to be really efficient, and if they are for a while, their action does not last for very long). My work has therefore been to examine the *materiality* of Vinaver's work. Its main principle is that of collage (juxtapositions and non-intentionality). A whole body of archives had to be closely looked at. And yet, why did Vinaver choose theater, and why did he stand by that choice? Specifically because, as a genre, theater allows the voice and the ideas of the author to be subdued. For *11 September 2001*,

Vinaver's last play, he no longer invented anything anymore but limited his work to cutting and pasting ; the author disappears behind the *composer*. This play is essential to the whole understanding of Vinaver's poetics – this is where we find more collages and more poetry, more of the real and more of the ritual (the *efficiency* of his theater is notably expressed through the creation of a *community*, or a "society against the State"). The fact that the four comprehensive studies of his work (Ubersfeld, Elstob, Bradby et Göbler-Lingens) were published before 2001 was decisive in deciding to start and complete this PhD thesis.

.

Je remercie Michel Vinaver pour l'incroyable générosité de son accueil. Il m'a donné accès à ses archives personnelles (à celles qu'il n'a pas encore remises à l'IMEC, comme à celles qu'il ne remettra pas à l'IMEC) et a toujours été disponible pour répondre à mes questions.

Je remercie Catherine Naugrette et Mary Shaw, qui m'ont accompagné pendant ces quatre années et m'ont prodigué des conseils fort précieux. La complémentarité de leurs approches (dramaturgique et littéraire) m'a beaucoup apporté.

Merci aux metteurs en scène qui ont bien voulu répondre à mes questions : Xavier Brière, Robert Cantarella, Jérôme Hankins, Oriza Hirata, Lucie Lahoute, Christian Schiaretti, Claude Yersin, Ève Weiss. Mention spéciale à Arnaud Meunier, qui m'a fait découvrir de l'intérieur ce qu'est une mise en scène.

Merci également à tous les chercheurs qui, à un moment ou un autre, m'ont assisté, éclairé, dans des discussions fugaces ou au contraire approfondies : Luc Boltanski, Cécile Bosc, Marion Boudier, Marie-Isabelle Boula de Mareuil, Fabien Cavaillé, Michel Charles, Nicolas Charlet, Hervé Charton, Marco Consolini, François Cornilliat, Joseph Danan, Patrick De Vos, Sylvain Diaz, Irène Favier, Clare Finburgh, Shintaro Fujii, Pierre Giuliani, Jeanyves Guérin, Nathalie Koble, Marie-Pierre Litaudon, Claude Mouchard, Romain Piana, Lorraine Piroux, Matthieu Protin, Jean-Loup Rivière, Jean-Pierre Ryngaert, Derek Schilling, Fabien Spillmann, Susan Suleimann, Laurent Thirouin, Olivier Todd. Mention spéciale à Jean-Pierre Sarrazac.

Merci à l'IMEC, fantastique lieu de mémoire, d'érudition et de rencontre.

Merci à la bibliothèque Gaston Baty et sa directrice, Claude Chauvineau.

Merci à ma famille et mes amis, et en particulier à Cécile et Émile (bienvenue à Hector).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p. 1

PREMIÈRE PARTIE : L'IMMANENCE, DE L'INVENTION À LA REPRÉSENTATION

I. Immanence et absence d'extériorité

A) L'immanence, éléments de définition. Ni Dieu ni auteur p. 28
B) L'immanence comme référence au réel et à l'actuel p. 41
C) Immanence et poésie p. 59

II. Immanence et simplicité

A) La tautologie et la description phénoménologique p. 74
B) Les textes de Michel Vinaver pour enfants p. 89
C) Un théâtre sans non-dit p. 101

III. Absence de profondeur. Une dramaturgie naïve ?

A) Valorisation de la surface p. 115
B) Comment le sens survient : le « courant » et le « sens-événement » p. 131
C) La construction de l'espace : abandon de la perspective p. 145

IV. Immanence et picturalité

A) Le paysage et l'écriture en réseau p. 159
B) La toile plus que le tableau. Dé-cadrer p. 182
C) La peinture moderne comme modèle de représentation p. 193

V. Image et mise en scène

A) Contre les mises en scène spectaculaire p. 206
B) Le refus du cinéma p. 221
C) Pour un théâtre sans image ? La ligne et la parole p. 234

DEUXIÈME PARTIE : COMPOSITION, RYTHME, SÉRIALITÉ. UNE POÉTIQUE CLASSIQUE OU MODERNISTE ?

I. L'image dans le texte ? Théâtre comparatif et théâtre imitatif

A) La rareté du *comme* chez Vinaver p. 252
B) Le refus du lyrique ? Le refus du *théâtral* p. 259

C) Imitation de l'événement – imitation des paroles p. 269

II. Le collage – l'image vraie
A) Hétérogénéité et simultanéité – deux phénomènes majeurs p. 289
B) Une pratique concrète. Michel Vinaver le colleur p. 307
C) Collage ou montage ? Hasard ou intention ? p. 323

III. Le modernisme poétique
A) La simultanéité moderniste p. 348
B) La poésie et le concret – le *sonore* p. 364
C) *The Waste Land* d'Eliot, un texte décisif p. 377

IV. La tentation du poème
A) Le goût des listes ; une dramaturgie en vertical p. 400
B) La poésie japonaise, l'autre pôle p. 419

V. Paroles et musique
A) Les chansons et les livrets (l'œuvre lyrique) de Vinaver p. 439
B) Thèmes musicaux : fugue et immanence p. 449
C) Répétition et sérialité p. 461

TROISIÈME PARTIE : L'IDÉE ET LA FORME D'UN THEATRE DÉMOCRATIQUE
I. Le journal et l'engagement
A) Vinaver journaliste p. 483
B) Un usage non documentaire de l'actualité p. 495
C) Reposer la question de l'engagement p. 507

II. La parole démocratique (la forme d'un théâtre politique)
A) Théâtre démocratique et censure p. 524
B) Les chœurs, une communauté dramatique/politique p. 541
C) L'échange p. 553

III. Les objections
A) Les trois autorités contestées p. 568
B) Le camp de concentration nazi, exclusion radicale p. 584
C) Critique du communisme. Vinaver, réfractaire ou anarchiste ? p. 598

IV. Le quotidien – une notion politique

A) Sociologie théâtrale du quotidien p. 615
B) Quotidien et résistance. Deux exemples de réorganisation de la vie quotidienne p. 628
C) Quotidien et politique p. 647

V. Le théâtre et le peuple
A) La réception – la pensée du spectateur et de la communauté p. 658
B) Un souci du populaire p. 668
C) Une esthétique et une idéologie pour le théâtre amateur p. 684

CONCLUSION p. 700

TEXTES INÉDITS **p. 707**
- A. « Est-ce que la vie est bête ? Enquête et Onze preuves que oui ou non », 1946
- B. « Spectacles montés au cours des stages d'art dramatique du 2e degré », 1957
- C. Dialogue isolé (liste et répétitions), brouillon, 1970
- D. Dialogue pour *La Demande d'emploi*, non conservé dans la pièce éditée
- E. Travail préparatoire pour *À la renverse*
- F. Extrait du brouillon de *11 septembre 2001*, « prélude »
- G. Lettre de M. Vinaver à D. Reixach et R. Simo, 2002 (sur les chœurs)
- H. Entretien avec Michel Vinaver, 21 novembre 2009
- I. Rencontre entre M. Vinaver et les étudiants de mon cours, janvier 2011
- J. « Un Robot dans le placard », pour *Lataume*, 2012

BIBLIOGRAPHIE
I. Bibliographie primaire
I.1 Œuvre de Michel Vinaver p. 731
I.2 Autres auteurs p. 737
II. Bibliographie secondaire
II.1 Commentaire sur l'œuvre p. 739
II.2. Autre p. 749

TABLE DES ILLUSTRATIONS

#1 (p. 151) : *Lapiaz, anatomie d'un paysage* (photographies de Michel Séméniako, texte de Michel Vinaver), © Passage, Paris, 1982 (pages non numérotées)
#2 (p. 155) : *Tori no tobu takasa*, m.e.s. d'Arnaud Meunier, Tokyo, 2009 (© P.-E. Vilbert pour la Mauvaise Graine)
#3 (p. 165) : M. Vinaver, « Carte de la crise », 2011 (© Michel Vinaver)
#4 (p. 166) : M. Vinaver, « Carte topographique » de « Je suis en voyage à l'étranger (I) », manuscrit (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés)
#5 (p. 176) : M. Vinaver, la Galaxie *Par-dessus bord*, 2009 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#6 (p. 180) : Cahier pour *À la renverse*, © IMEC (VNV 19.7) / Michel Vinaver
#7 (p. 186) : Présence des différents thèmes dans chacun des 30 morceaux de *La Demande d'emploi*, 1971 (Fonds d'archives Claude Yersin, © Michel Vinaver)
#8 (p. 204) : M. Vinaver, collage défigurant, cahier « Actualité nov. 2004 » (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#9 (p. 241) : M. Vinaver, *L'Ordinaire*, exemplaire de l'auteur avec les indications pour les acteurs (Comédie-Française), 2009
#10 (p. 246) : *Les Huissiers*, m.e.s. d'Alain Françon, Théâtre de la Colline, 1999 (capture d'écran)
11 (p. 247) : *Tori no tobu takasa*, Tokyo, 2009 (© P.-E. Vilbert pour la Mauvaise Graine)
#12 (p. 276) : M. Vinaver, brouillon de *11 septembre 2001* (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés)
#13 (p. 308) : Cahier préparatoire pour *Par-dessus bord*, © IMEC (VNV 11.2) / Michel Vinaver
#14 (p. 310) : Cahier de réécriture d'*À la renverse*, © IMEC (VNV 24.5) / Michel Vinaver
#15 (p. 311) : Exemplaire d'*À la renverse*, découpé pour préparer une réécriture, © IMEC (VNV 21.4) / Michel Vinaver
#16 (p. 313) : M. Vinaver, « Journal illustré de la vie politique », 1945 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#17 (p. 315) : Cahier « Actualité » novembre 2004 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#18 (p. 316) : M. Vinaver, collage isolé (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés © photo S. Chemama)
#19 (p. 317) : M. Vinaver, double page du cahier « Poignées de mains », 1973-1977 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#20 (p. 378) : Exemplaire personnel de Michel Vinaver des *Selected Poems* (1909-1935) de TS Eliot (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#21 (p. 405) : Liste des thèmes de *La Demande d'emploi* (extrait d'une liste de 10 pages), © IMEC (VNV 14.1) / Michel Vinaver
#22 (p. 490) : photographie illustrant le reportage sur la visite de PMF à Annecy, 1954 (archives personnelles de l'auteur, © Georges Grinberg)
#23 (p. 509) : Brouillon d'une lettre de Vinaver au Directeur de *La Révolution prolétarienne*, 1952 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#24 (p. 676) : M. Vinaver, traduction d'une fable de J. Thurber, manuscrit, 1955 (archives personnelles de l'auteur. Droits réservés, © photo S. Chemama)
#25 (p. 697) : Dispositif en rond pour *À la renverse* (m.e.s. M. Vinaver), 2004 (dessin réalisé par Vinaver ou par l'un des acteurs)

INTRODUCTION

> The very greatest poets set you before real men talking, carry you on in real events, moving.
>
> T.S. Eliot[1]

Pourquoi Michel Vinaver a-t-il été *le* dramaturge contemporain plébiscité par le programme de Jean-Marie Le Pen pour les élections présidentielles de 2002 ? J'étais alors en classe préparatoire, et connaissais Vinaver seulement par ouï-dire (comme un exemple de dramaturge « contemporain »), mais la petite polémique m'avait frappé – d'autant plus que Le Pen était passé au second tour. Michel Vinaver s'était empressé de répondre, en exprimant son écœurement. Dans une lettre ouverte, il disait sa « colère d'être pris en otage par les tenants de la préférence nationale, par les héritiers des combats coloniaux d'arrière-garde, par ceux qui s'arrogent le droit de décider, au nom des valeurs 'millénaires', ce que doit être l'art »[2].

---

[1] Michel Vinaver avait recopié cette citation, entre autres, dans un résumé d'une discussion qu'il a eue avec Camus au sujet de *La Peste* (archives personnelles de l'auteur – notées par la suite *a.p.a.*).

[2] Michel Vinaver, in *Le Monde*, 27 avril 2002 (voir aussi *Libération*, 25 avril 2002). Peu après, treize metteurs en scène (Cantarella, Chavassieux, Chéreau, Didym, Dougnac, Françon, Kokkos, Lassalle, Lazarini, Rosner, Schiaretti, Vincent, Yersin), écrivent un texte de soutien au malheureux auteur, retranscrit, par exemple, dans « Michel Vinaver annexé malgré lui », in *Libération* 30 avril 2002 [en ligne]). Enfin, un dramaturge, Frédéric Sabrou, a même tiré une pièce de cet incident (*Danger… public* [2002], in *L'Avant-scène Théâtre* n°1134, 15 avril 2003, cf. http://frederic.sabrou.free.fr/danger_public.php). L'équipe d'une pièce s'étonne de voir que la salle de spectacle est entièrement réservée pour la prochaine représentation. Heureux, ils ne le restent pas longtemps, car ils apprennent que le public est venu en suivant les conseils d'un certain Cathala, homme politique, virulent populiste. Chacun y va alors de ses arguments et de ses doutes. Jouera-t-on ? Si l'auteur interne à l'action, Serge, dit rester éloigné de la politique (« Des messages, je n'en laisse que sur les répondeurs »), la pièce de F. Sabrou, elle, est engagée. Elle nous parle de la résistance à l'extrême droite.

La raison *réelle* de cette mention est sans doute bien bête et indigne de susciter un travail de thèse, mais elle constitue tout de même, malgré elle, un fait qui donne à penser. Faisons même comme si les responsables de cette mention avaient réellement lu Vinaver.

> Comment se fait-il qu'une pièce d'André Josset, de Tanguy Malemanche ou de Jean Yole, ne soit jamais programmée ? Pas plus qu'on ne voit le dérangeant et très contemporain Michel Vinaver, ancien dirigeant d'entreprise et dramaturge, qui dénonce, de façon un peu trop cruelle peut-être pour eux, un ordre établi dans lequel se sont bien installés les « héros » de Mai 68.[3]

En parlant d'une « dénonciation » de l'« ordre établi » et des « héros » de 1968, peut-être ce programme s'inspire-t-il de travaux d'intellectuels, qui, ancrés à gauche, font de l'adoption du dogme libéral par la classe politique la cause du déclin culturel et intellectuel français[4]. Mais dans l'œuvre de Vinaver, on a beau chercher, on ne comprend pas la référence. L'action de *Par-dessus bord* semble même exemplaire de l'esprit 68, en matière de dynamisme, de sexualité, de fin de la structure patriarcale, d'une détente dans les rapports entre les individus. Peut-être y a-t-il, dans les *Voisins*, une satire de ces bons pères de famille des années 1980, qui ne pensent plus aux luttes sociales (seulement à enfouir des lingots d'or dans leur jardin), mais il faudrait considérablement forcer le trait. Erreur de lecture qui annule d'elle-même la tentative d'accaparation ou déformation volontaire et tactique ? Cette tentative apparaît plus aberrante encore lorsque l'on connait les auteurs qui côtoient Vinaver. À travers Josset, Malemanche et Yole[5], J.M. Le Pen

---

[3] Programme de J.-M. Le Pen pour l'élection présidentielle de 2002. Mention qui figurait apparemment dès 1993 dans une publication du Front national, *300 mesures pour la renaissance de la France : l'alternative nationale : programme du gouvernement*, Saint-Cloud, Editions nationales.

[4] Par exemple Perry Anderson *La Pensée tiède*, Paris, Éd. du Seuil, 2005 – suivi de « La pensée réchauffée » : réponse de Pierre Nora. Voir aussi J.-M., Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*. *Histoire sensible de la France*, Paris, Exils éditeur, 2003), procès de la génération soixante-huitarde, déjà initié dans *Les Tombeaux de Guy Debord* (Exils éditeur, 1999).

[5] De Malemanche, on ne trouve qu'une pièce, de 1958, à la BNF, mais elle est en breton. André Josset a notamment écrit des drames historiques, dont l'intérêt est aujourd'hui contestable (par exemple *Les*

entend se faire le défenseur d'un patrimoine français oublié et du régionalisme, et veut faire croire qu'il est l'héritier des hommes politiques humanistes (ces trois auteurs, tout en étant de droite, ne sont pas des militants acharnés, ultra-nationalistes par exemple). Michel Vinaver n'est ni oublié, ni régionaliste, ni de droite ; le processus de récupération pervertit la logique.

Une lecture très superficielle de son œuvre, certes, relèverait que des thèmes coïncident avec le programme ou l'idéologie FN. Ainsi en irait-il notamment des discours xénophobes de certains personnages : dans *Nina, c'est autre chose*, par exemple, Sébastien, ouvrier, fait de grandes généralisations sur les nationalités (« les Tunisiens ce qui les caractérise ces gens là c'est la flexibilité », *TC3*, p. 102), et Charles, coiffeur qui se fait licencier, finit par exploser (« On n'est plus chez nous les vrais Français de France n'ont plus de travail », p. 123). Ce n'est évidemment pas ce que pense Michel Vinaver. Il a même déjà dénoncé clairement ce genre d'idéologie, notamment en 2000, dans *La Visite du chancelier autrichien* (Schuessel, qui s'était allié à Haider depuis 1999) :

> Haider est parmi nous.
> Il est là, ici, tout proche.
> Il est en France, présent quand on lit le sondage d'opinion publié dans Le Monde du 30 mai, d'où il ressort que 59 % des Français – trois sur cinq – estiment qu'« il y a trop d'immigrés en France », et que 73 % des Français – trois sur quatre – estiment qu'« on ne défend pas assez les valeurs traditionnelles en France ».[6]

Borgia : famille étrange, créée au Théâtre du Vieux-Colombier en novembre 1937). Jean Yole est l'auteur d'une trilogie du « Théâtre de la terre » dont le premier opus a pour titre *Le Capitaine de paroisse* [1930], histoire de deux frères paysans vendéens pendant la Révolution française ; il y a de beaux passages, aux accents de Péguy et la pièce avait beaucoup plu à Copeau (elle devait être jouée à la Comédie-Française, mais les représentations furent annulées du fait de l'anti-républicanisme de la pièce, mal vu en plein Front Populaire – cf. préface de J.-F. Tessier, in *Le Capitaine de paroisse*, Centre vendéen de recherches historiques, 2002, p. 10).

[6] M. Vinaver, *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, Paris, L'Arche, 2000, p. 11.

L'auteur insiste bien : il s'agit de « thèmes qui sont au cœur du discours de Le Pen et de son Front National » (*idem*). On pourrait alors imaginer que la mention de Vinaver dans le programme FN n'ait été qu'une basse vengeance contre le responsable de ce texte saisissant qu'est *La Visite du chancelier*. Les treize metteurs en scène qui soutiennent l'auteur vont dans ce sens en estimant que cette mention est simplement imputable à de la bêtise : « La bêtise est aveugle ou perverse. Dans les deux cas elle fait du mal. Ce mal qui est le fondement de tous les régimes de terreurs. »

Cette entrée en matière atypique sert à montrer que la politique est au cœur de l'œuvre de Vinaver, que cette œuvre est profondément politique, et participe (parfois malgré elle) au débat politique. Cette récupération est l'un des signes de son *effectivité* politique, au même titre que les censures qui l'ont frappée à différentes reprises.

Beaucoup de mémoires universitaires, ainsi qu'une thèse de doctorat, beaucoup d'articles et quelques ouvrages de présentation générale ont déjà été consacrés au théâtre de Michel Vinaver. Nous essaierons de les évoquer au mieux, en pointant ce que chacun a pu apporter de nouveau, et, en nous replaçant dans cet « état de la recherche », nous n'aurons pas la prétention de donner la clef de lecture définitive de cette œuvre. Nous avons d'ailleurs choisi de commenter *tous* les écrits de Michel Vinaver, ce qui implique que nos analyses ne seront pas exhaustives.

La prise en compte critique de cette œuvre semble avoir fonctionné par salves. La première tient dans les trois articles de Barthes sur *Les Coréens* (deux seulement avaient été publiés en 1956-1957, le premier avant même que la pièce fût montée – le troisième est resté inédit pendant vingt-deux ans), articles d'une très grande pertinence, et peut-être

même d'une grande *influence* sur Vinaver[7]. Barthes repérait déjà la portée politique de l'œuvre de Vinaver : comme le théâtre de Brecht, celle-ci « décrit les rapports humains comme des rapports à la fois *politiques* et *substantiels* », mais elle le fait sur un mode « objectif » et non « subjectif »[8]. Ensuite, il a fallu attendre vingt ans pour voir émerger une critique universitaire, notamment autour de Jean-Pierre Sarrazac, en 1978. Cette résurgence critique fut peut-être suscitée par l'engouement pour le *Théâtre de chambre* (*Nina, c'est autre chose* et *Dissident, il va sans dire*) créé par Jacques Lassalle ; et l'accent se déplaça du politique vers le quotidien et le poétique. La troisième salve a eu lieu dans les années 1990, avec la publication des quatre ouvrages entièrement consacrés à l'auteur, qui représentent une certaine variété d'approches : sémiologique (Anne Ubersfeld, en 1989), historique et littéraire (David Bradby, en 1993), attentive à la dimension politique (Kevin Elstob, 1992), poétique (Hannelore Göbler-Lingens, 1998). Le fait qu'il n'y ait pas eu d'ouvrage monographique postérieur à l'écriture des deux pièces capitales que sont *King* et *11 septembre 2001* (à l'exception de la thèse de Marianne Noujaïm, qui vient d'être publiée à L'Harmattan), nous a fortement incité à nous lancer dans ce travail. La quatrième phase critique a correspondu à la publication de numéros spéciaux de revues (*Théâtre Aujourd'hui* en 2000, *Europe* en 2006, *Registres* en 2008…) qui a sans doute fait connaître l'auteur plus largement, et à toute une série d'entretiens (notamment ceux réalisés ou initiés par Catherine Naugrette), qui amenèrent

---

[7] Michel Vinaver dit lui-même, ces derniers temps, que les articles de Barthes sur *Les Coréens* ont sûrement guidé sa dramaturgie (ils étaient moins visionnaires que programmatiques). Nous verrons que cet aveu (très honnête, et tout à fait passionnant dans ce qu'il laisse entendre de la variété des rapports entre un auteur et un critique) s'applique peut-être non seulement à ces articles, mais à plusieurs grands textes de Barthes.

[8] Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* » [1956], repris dans *Écrits sur le théâtre*, éd. J.-L. Rivière, Seuil, 2002, p. 189. L'article a été publié dans *Travail Théâtral* n°30, en 1978. Dans une lettre du 9 août 1980 à François Wahl (Éditions du Seuil), Vinaver explique avoir retrouvé ce texte par hasard dans ses archives et demande l'autorisation de le publier dans la réédition des *Coréens* qui était prévue à l'Aire (mais ne fut pas réalisée). Il figurera dans le premier *Théâtre complet* (1986, cf. p. 37-40).

l'auteur à commenter certains aspects originaux de son œuvre (la question du capitalisme, le rapport au pouvoir, l'idée de collection, sa reconversion en metteur en scène…).

Nous avons choisi de donner une place importante au contexte, plus importante que dans toutes les études déjà publiées. Nous désignons par contexte tout cet ensemble extérieur à l'œuvre publiée, qui va de l'histoire du monde jusqu'à la vie de l'auteur. Cela nous a semblé nécessaire, d'une part, parce que le réel est la matière même de l'œuvre de Vinaver : non seulement les fables, mais souvent les répliques elles-mêmes, sont tirées de la lecture des journaux – ce qui constitue une forme d'intertextualité très particulière. D'autre part, nous éprouvons un certain goût pour la mise au jour des « influences » (terme dont le côté vague ne doit pas faire peur). Une étude qui porte en partie sur la politique d'une œuvre ne peut d'ailleurs pas raisonnablement évacuer cette question – le rapport aux autres auteurs étant une première forme de participation politique… À une question sur l'influence de l'œuvre de Brecht et de celle de Perec, Vinaver répondait : « On ne vit pas seul. […] on est perméable, poreux à ce qui se passe autour de soi, c'est certain. »[9] Nous ne nous rangeons pas à côté d'Edwy Plenel quand il dit de Michel Vinaver qu'il est toujours « premier, sans lignée ni héritage »[10]. Une influence ne *détermine* jamais un texte, mais il est toujours nécessaire de reconstituer les lignées, ne serait-ce que pour mesurer des écarts ; quand à l'héritage, même s'il est trop tôt pour l'apprécier réellement, il est déjà évident que certains auteurs ont été influencés par Vinaver, et nous essaierons, ponctuellement, d'en rendre compte. Enfin, j'ai cette intuition (que Jean-Pierre Sarrazac m'a aidé à formuler) que, chez certains auteurs du

---

[9] M. Vinaver, *À brûle-pourpoint – rencontre avec Michel Vinaver*, revue *Du Théâtre*, hors-série n°15, SCÉRÉN-CNDP, novembre 2003, p. 26 (rencontre avec des lycéens de l'Académie de Versailles).

[10] Edwy Plenel, « Michel Vinaver, notre historien » [2008], repris dans *Registres. Revue d'études théâtrales, « Michel Vinaver / Côté texte, côté scène »* (dir. C. Naugrette), Hors série 1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Hiver 2008-2009, p. 133.

moins, la poétique prend appui sur une *pratique*. Dans mon premier entretien avec Vinaver, en septembre 2008, se dégageait par exemple l'idée que le fait de collectionner avait eu une répercussion sensible sur la constitution de « séries de pièces » (les réécritures de *Par-dessus bord*), ou, du moins, que les deux activités étaient liées. Ici, nous verrons par exemple que la pratique du découpage et du collage de toutes sortes de « papiers » (journal, brouillon, toilette…) trouve un écho certain dans l'esthétique dramatique des pièces de Vinaver. C'est mettre l'homme-auteur au premier plan, mais dans une optique qui me semble nouvelle : infra-conceptuelle, et pour tout dire manuelle (se représenter la « fabrique » du texte au sens propre).

Cette approche n'est pas une reprise des études « la vie et l'œuvre de… », mais un recours qu'exige peut-être par nature l'étude du théâtre. Marco Consolini me l'a fait comprendre, *a posteriori* : l'objet que nous étudions, le théâtre, est absent (non seulement sous sa forme spectaculaire, qui est passée, comme l'événement historique, mais aussi, nous semble-t-il, parce qu'il n'est ni seulement spectacle ni seulement texte, mais les deux) ; il faut faire feu de tout bois pour tenter de le cerner. Toutes proportions gardées, nous nous sentons proche de la démarche d'un autre Italien, Carlo Ginzburg, chef de file de la micro-histoire, quand il tourne autour d'un fait historique à l'aide de différents outils d'analyse et en s'intéressant à tout type de traces, documents et témoignages, quand il s'attache par exemple à rendre compte de « l'univers d'un meunier frioulan du XVIe siècle »[11]. Appréhender tous les détails biographiques, économiques, sociologiques

[11] Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVIe siècle* [1976], Paris, Aubier, 1980.

et croiser les approches méthodologiques (philosophique, historique, dramaturgique, études génétiques, stylistiques, scéniques, examen des *réceptions* de l'œuvre)[12].

Aussi, notre travail a-t-il été, en grande partie, un travail d'archives. Nous avons fait une douzaine de courts séjours à l'IMEC (Institut pour la mémoire de l'édition contemporaine) où Vinaver, depuis 1996, a commencé à « déposer » ses brouillons, lettres reçues, photos et documents en tous genres ; et l'auteur a toujours eu l'extrême gentillesse de nous laisser accéder à ce qu'il conserve encore chez lui. En nous plongeant dans les archives, l'idée n'était pas de *refuser* ce qu'on appelle traditionnellement le texte, mais il est vrai que nous nous sommes intéressé tout autant aux avant-textes (notes et brouillons), aux paratextes et aux « après-textes » (commentaires de l'auteur, dans des entretiens notamment, et mises en scène de ses pièces), qu'aux pièces elles-mêmes telles qu'on les trouve dans le commerce.

Il nous a toujours semblé important de ne pas considérer le texte présent comme évident, ni même comme définitif (dans le sens où une poussée vers cet état édité eût été nécessaire). Il aurait très bien pu être différent. Toute mise en relief critique d'un des éléments du texte devrait se baser sur ce postulat, mais l'étude des brouillons en apporte une preuve. Nous verrons, par exemple, que dans *Les Coréens* Vinaver avait tout d'abord entrepris d'écrire une chanson entière (la chanson de Belair), puis qu'il l'a considérablement réduite, comme pour s'éloigner d'un modèle encore très fort pour lui à cette époque, Brecht. Plus généralement, nous examinerons les différents titres

---

[12] C'est de cette façon, selon Gilles Declercq, que l'on doit également étudier Racine aujourd'hui, « dans son historicité d'homme de lettres, de théâtre, et de cour […] à la lumière des différentes approches qui renouvellent aujourd'hui l'histoire littéraire et l'analyse des textes classiques : lectures dramaturgique, rhétorique et poétique ; éthique, politique et métaphysique ; analyses anthropologiques ; approches historiques de la biographie de l'auteur et de la réception de l'œuvre ; études de son rayonnement dans les arts scénographiques, picturaux et musicaux. » (« Racine fin de siècle ? », présentation du colloque du Tricentenaire Racine, in *Registres*, n°8, *op. cit.*, p. 129)

qu'imagine l'auteur, avant d'en choisir un, pour chacune de ses pièces. Les brouillons font aussi apparaître la façon très particulière dont la poésie, chez Vinaver, vient s'intégrer dans la forme dramatique, sous forme de listes.

Dans *Genèses théâtrales*, Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor montrent bien que les études théâtrales et génétiques étaient vouées à se rejoindre, de par leur souci d'interdisciplinarité et leur usage, après « collectage égalitaire », de « *tous* les documents » relatifs à la création de l'œuvre, textuelle ou scénique (« manuscrits de l'auteur, cahiers du metteur en scène, notes d'acteurs… »)[13]. La notion qu'elles mettent en avant, et que nous reprendrons (dans un sens très différent de celui que lui donnait Blanchot), est celle d'« inachèvement », constitutif du théâtre plus que d'aucun autre art. Notre mémoire de Master2 était résolument un travail de génétique, consacré à l'étude précise de la genèse et des réécritures de *Par-dessus bord*[14]. Assez pauvre en conceptualisation et au plan de l'inscription de la pièce dans une histoire du théâtre, il nous a permis d'accéder au plus près de la poétique de l'auteur (d'autant plus que *Par-dessus bord* est une pièce essentielle dans l'œuvre de Vinaver ; qualifiée de « pièce matrice »[15] par Catherine Naugrette, elle marque une étape décisive dans l'évolution de sa dramaturgie). Nous partons de la connaissance précise de ces données, des choix de réécriture, mais nous n'avons pas fait, ici, une thèse de « génétique » littéraire ou théâtrale. La genèse n'est plus notre objet d'étude ; la génétique est simplement l'un des outils descriptifs et critiques utilisés dans nos analyses.

---

[13] A. Grésillon, M.-M. Mervant-Roux et D. Budor, « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux », *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 8-10 et 19.

[14] Simon Chemama, *À la virgule près. Les réécritures de* Par-dessus bord *de Michel Vinaver et leurs enjeux scéniques*, mémoire de Master2 (dir. Catherine Naugrette), Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2008.

[15] Voir « La Résistance de l'ordinaire », entretien entre Michel Vinaver et Catherine Naugrette, in *Registres* n°8, déc. 2003, p. 106.

Le recours aux archives fait également apparaître un aspect majeur de la poétique vinavérienne : l'importance de l'aspect visuel de l'œuvre, de la page elle-même. Mary Shaw m'a montré comment on pouvait en rendre compte, au croisement de la littérature et des arts visuels[16]. Cette *visibilité* pourrait sembler paradoxale quand on sait que l'auteur privilégie un théâtre « pour l'oreille » (plus que « pour l'œil »[17]), mais la question scénique et la dimension poétique se situent sur deux plans tout à fait distincts. Dans les brouillons de l'auteur, on trouve quelques dessins (notamment dans les premiers cahiers, des années 1940), et deux techniques qui se distinguent nettement, à la fois plus personnelles et bien plus importantes dans la genèse de l'œuvre : il s'agit des schémas (où les thèmes, les personnages, l'action sont structurés en réseaux) et des collages.

Dernier avantage à « dépouiller » les archives : mettre à jour, tout simplement, des documents inédits. Le travail que j'ai mené sur la correspondance de Vinaver avec Camus[18] en est sans doute l'exemple le plus convaincant. Une thèse de doctorat, avant d'être la brillante formulation d'une idée (d'une thèse) novatrice, est peut-être plus essentiellement, plus modestement et plus utilement, une *somme* – la compilation (à prétention exhaustive) de données sur un sujet précis[19]. Retrouver et classer la correspondance intégrale de Vinaver avec l'un de ses correspondants, faire le point sur l'ensemble des versions (achevées ou non, publiées ou non) de chacune des pièces,

---

[16] Voir le très beau *Visible Writings. Cultures, Forms, Readings*, dir. Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011, panorama critique qui interroge les rapports entre visibilité et lisibilité depuis l'art mésoaméricain jusqu'à la BD, en passant par *Paul et Virginie* ou Mallarmé.

[17] M. Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille » [1983], in *Écrits pour le théâtre* 2, L'Arche, 1998.

[18] Albert Camus, Michel Vinaver, *S'engager ? Correspondance (1946-1957) assortie d'autres documents*, éd. établie, présentée et annotée par S. Chemama, L'Arche, 2012.

[19] Je remercie Laurent Thirouin, avec qui j'ai pu m'entretenir au moment de choisir ma voie dans la recherche (quand j'étais encore lecteur de Descartes et Pascal) et dont les conseils, reformulés ici librement, m'ont été très précieux.

établir une liste de toutes les mises en scène des pièces de Vinaver. Au fil des chapitres, nous recenserons et présenterons l'ensemble des textes (le plus souvent inédits) relevant de cinq catégories (non exclusives) : fables, textes pour enfants, œuvre lyrique, articles de journaux, nouvelles – textes qui n'avaient *jamais* été étudiés ni mis en relation avec l'œuvre dramatique de l'auteur. Pourtant Michel Vinaver invite, sans doute plus que beaucoup d'autres auteurs, à se lancer dans cette entreprise. Il a en effet accumulé, tout au long de sa vie, une quantité incroyable de documents. Il y a déjà près de 300 boîtes à l'IMEC (pouvant contenir chacune mille feuillets environ, même si elles sont toujours moins garnies), et il conserve encore chez lui l'équivalent, dirions-nous, d'un tiers de ce qui a déjà été déposé[20], sans compter sa bibliothèque. Sa devise pourrait être « Ne jetez rien ! »[21] – nouveau paradoxe, chez celui qui a travaillé vingt-sept ans pour Gillette, l'une des plus grandes entreprises de produits jetables.

Je manque bien entendu de recul et sans doute ce travail semblera-t-il daté, peut-être naïf, au lecteur hypothétique de l'an 2025. Mais ce manque de recul, préjudiciable, m'a paru entièrement compensé par autre chose : la proximité qui s'est établie entre Vinaver et moi. Il m'a accordé de très nombreux entretiens, de moins en moins formels (jamais enregistrés bien sûr, mais dont je pense avoir gardé une trace précise) ; notre *fréquentation* et pour tout dire notre amitié, ne sont pas un obstacle herméneutique supplémentaire, mais un apport précieux.

---

[20] Je serais bien présomptueux d'affirmer que j'ai parcouru la totalité de ces archives, qui, elles (à la différence de l'œuvre théâtrale, close), continuent de croître. Il était par exemple vertigineux de tomber, en 2012, sur des dossiers dans lesquels j'apparais moi-même, tel qu'en 2008 au début de mes recherches (sur une feuille par exemple où Vinaver recopie certains passages de mon mémoire de Master2) !

[21] Dans l'un des cahiers préparatoires pour *King* (IMEC – VNV 32.2), Vinaver a collé un article tiré du *Monde*, daté du 14 juin 1996, sur une découverte astronomique majeure, rendue possible par l'archivage soigneux de clichés photographiques réalisés pendant 66 ans. C'est l'entrée en matière du journaliste que souligne Vinaver : « *Ne jetez rien. Conservez toutes vos archives*. […] dans quelques-unes il y a peut-être matière à innover. »

En ce qui concerne le corpus, j'ai donc adopté deux principes : viser l'exhaustivité[22] et prendre en compte l'historicité de l'œuvre. La question initiale (à la place de celle portant sur la tentative de récupération lepéniste) aurait même pu être formulée ainsi : « Pourquoi Vinaver a-t-il refermé son œuvre dramatique sur *11 septembre 2001* ? » Bien que Vinaver donne d'autres raisons au fait d'avoir arrêté d'écrire des pièces (comme la perte de l'énergie, dit-il, très spécifique et nécessaire à ce genre d'écriture), il nous semble qu'il a choisi de finir avec cette pièce. Attention à la façon de concevoir ce choix et cette fin. Ce n'est pas du tout un point de vue téléologique (comme si cette pièce *devait* être la dernière, comme s'il y avait une évolution nécessaire) ; non, ce serait plutôt de l'ordre d'un darwinisme littéraire : c'est parce que Vinaver, en la recevant lui-même, a dû se rendre compte que cette pièce condensait toute son œuvre et constituait une fin possible, qu'il a fait en sorte qu'elle reste la dernière. Il y aurait ici un acte de clôture fort, un bouclage (alors même que le bouclage n'est pas la « figure » textuelle la plus favorisée dans les dialogues de l'auteur[23]). Et rétrospectivement, on constate également que le commencement de son œuvre dramatique relevait du même type de décision – dès 1957, Vinaver pouvait dire : « J'ai débuté par deux romans, mais j'entends m'orienter *définitivement* vers le Théâtre »[24].

---

[22] Marianne Noujaïm avait décidé de n'étudier que les pièces « polyphoniques », et non les pièces « de chambre » (*Du dialogisme à l'esthétique polyphonique dans le théâtre de Michel Vinaver. Approche rhétorique et poétique*, Univ. Sorbonne Nouvelle / Univ. Saint-Esprit de Kaslik, dir. Gilles Declercq et Nicole Chalhoub, déc. 2009).

[23] Voir Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud (Babel), 1993, p. 903.

[24] Propos cité par Robert Corbier, dans « Avec *Les Coréens*, Michel Vinaver chef de service à l'usine Gillette, Annecy, a créé un 38e parallèle littéraire qui oppose la critique parisienne », *Le Dauphiné libéré*, 27 janvier 1957.

Aussi avons-nous même hésité à construire un plan chronologique. On peut dégager une périodisation dans l'œuvre de Vinaver. À chaque étape, sans renier ce qui a été fait avant, l'auteur ajoute de nouveaux éléments dramaturgiques. La première période est celle des textes narratifs et critiques des années 1944-1955. La seconde commence avec l'écriture des *Coréens*, sa première pièce de théâtre, à la fin de l'année 1955, et va jusqu'en 1967. L'importance donnée à l'actualité et à la politique, mais aussi la valorisation de la parole, de l'indistinct, de la non-hiérarchie sont déjà au centre de l'œuvre. La troisième période s'ouvre sur *Par-dessus bord* et va de 1968 à 1980 ; Vinaver y déplace l'action dans l'entreprise, et invente de nouvelles formes comme l'éclat de la parole, la simultanéité radicale, l'écriture par liste, le tout sans ponctuation. La quatrième période s'étend de 1980 à 1996 : la plus grande nouveauté est l'apparition du vers libre. La cinquième débute en 1997 et, en ce qui concerne l'écriture dramatique, se termine en 2002 ; l'écriture se fait oratorio – la parole, pour la première fois, quitte son cadre dramatique réaliste et tend vers l'abstraction. Paradoxalement, c'est là peut-être que son théâtre se fait le plus politique et critique. Depuis 2002, Vinaver a mis en scène trois de ses pièces, et il a écrit un conte musical, « Blanchenote, Grand et Petit »[25], ainsi que deux courts ajouts pour deux adaptations de ses textes (*La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* en 2009 et *Lataume* dont Jean-François Deméyère prépare actuellement une version scénique[26]). Toutefois, on notera que Vinaver dit ne pas repérer d'évolution dans

[25] Ce texte de 2011 vient d'être publié, dans sa version courte, dans *Europe*, numéro spécial n°1000-1001, août-septembre 2012, p. 27-31.

[26] Voir Oriza Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* (adaptation de *Par-dessus bord* version hyper-brève), édité dans le même volume que *Par-dessus bord*, version intégrale révisée, L'Arche, 2009 (la scène en question se trouve p. 233-235) ; et « Un robot dans le placard », 2012, scène ajoutée par Michel Vinaver à l'adaptation théâtrale de *Lataume* préparée par J.-F. Deméyère (scène retranscrite en annexe [**J**]).

son œuvre théâtrale[27], même s'il reconnaît que *Les Coréens* se détache des autres pièces, ou encore que *Par-dessus bord* a été un tournant (surtout pour des raisons thématiques, dit-il en général, liées à l'autorisation de faire de son cadre de travail le cadre de ses pièces). Un détail amusant : le titre de son texte d'habilitation pour devenir professeur, « Mémoire sur mes travaux » [1986], est sans doute une référence à Dubuffet (qu'il citait beaucoup dans ces années 1980), qui avait écrit un *Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952*, mais on remarque la différence – le passage du diachronique au synchronique.

Posons une autre précaution méthodologique, liée à cette dernière remarque. Michel Vinaver a écrit un nombre considérable de (courts) textes critiques, théoriques ou méthodologiques sur le théâtre, a été professeur, et a répondu à énormément d'entretiens. Est-il un dramaturge pleinement conscient de son œuvre, comme l'était, par exemple, T.S. Eliot, l'un des auteurs majeurs dans la construction de sa pensée poétique (et « poète-philosophe » selon Jean-Paul Rosaye[28]) ? Dans un article de 1923, Eliot écrivait :

> Probablement, la plus grande partie du labeur d'un auteur, lorsqu'il compose son œuvre, est un labeur critique ; le labeur de passer au crible, de combiner, de construire, d'expurger, de corriger, de vérifier ; cette tâche redoutable est autant critique que créatrice. Je soutiens même que la critique faite par un écrivain entraîné et bien doué, de son œuvre propre, représente la forme de critique la plus vitale et la plus élevée ; et que certains écrivains créateurs sont supérieurs aux autres uniquement parce que leurs facultés critiques sont supérieures. […] L'activité critique atteint sa plénitude la plus

---

[27] C'est ce qu'il dit par exemple lors de sa discussion avec les élèves du lycée d'Aulnay-sous-Bois qui participaient à la mise en scène de *11 Septembre 2001* (Arnaud Meunier), texte retranscrit sur la page Facebook du projet *D'un 11 septembre à l'autre*. Lors de la soirée « Duos dans un triangle », il divisa les artistes en deux groupes : ceux dont l'œuvre a considérablement évolué au fil du temps et a « gagné en force avec l'âge » (Hals, Goya, Mozart, Beethoven) et ceux dont il est difficile « de dire si ce qu'on voit ou entend est du jeune ou du vieux » (Rembrandt, Chardin, Bach). (« Duos dans un triangle », soirée consacrée à l'œuvre de Vinaver, au Théâtre National de la Colline, novembre 2003, le 3 novembre 2003 – un enregistrement CD conservé à l'IMEC)

[28] J.-P. Rosaye, *T.S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique*, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

> noble et la plus vraie dans une sorte d'union avec la création au cours du labeur de l'artiste.[29]

Michel Vinaver dit qu'il ne veut pas être son propre commentateur[30], mais il est toujours resté critique et penseur du théâtre ; il a toujours eu la volonté de distinguer les choses les unes des autres. Un exemple parmi tant d'autres, à propos de l'idée selon laquelle *toute* parole est action : « Une telle position est inutilisable, pour autant qu'elle abolit toute distinction, alors qu'il ne peut y avoir de méthode d'analyse sans un outillage conceptuel permettant de distinguer une chose de l'autre[31] ». Pour lui, au contraire, la parole-action est le propre de certains textes, et opère un clivage avec les textes où la parole est seulement « instrument de l'action ».

Deux écueils menacent le chercheur qui aborde l'œuvre théâtrale de Vinaver. Le premier est de se rapporter trop souvent à ces articles critiques[32], d'analyser son théâtre seulement à travers eux[33]. Ce risque concerne la critique vinavérienne, bien plus, par exemple, que la critique durassienne, qui aurait tendance, selon Christiane Blot-Labarrère, à « mépriser » la parole de l'auteur[34] – sans doute parce que la parole critique

---

[29] T.S. Eliot, « La fonction de la critique », in *Essais choisis*, (trad. H. Fluchère), Seuil, 1999, p. 45-46.

[30] Il a par exemple décliné, récemment, la proposition d'écrire, avec Catherine Brun pour Actes Sud, un ouvrage sur son œuvre.

[31] Michel Vinaver, « Fonction de la parole dans un texte de théâtre », inédit, 11 feuilles manuscrites, datées du 22 décembre 1993 (IMEC – VNV 47.11).

[32] D'autant plus qu'ils manifestent, selon Edward Baron Turk, « the high level of critical insight and literate prose style that André Bazin and François Truffaut had brought to their landmark writings on French cinema. » (*French Theatre Today: the View from New York, Paris, and Avignon*, University of Iowa press, 2011, p. 206)

[33] Cela peut donner lieu à des exercices amusants, comme celui de Henri Mainié (professeur de mathématiques), qui compose deux « petites géométries vinavériennes » (suite de postulats, propriétés, définitions et conséquences), uniquement avec des citations tirées des textes critiques de l'auteur (« Drôle de puzzle », dans *Théâtre Aujourd'hui* nº8, *Michel Vinaver*, dir. J.-C. Lallias, SCÉRÉN-CNDP, 2000, p. 144-151).

[34] Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », in *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, dir. B. Alazet, Paris-Caen, lettres modernes minard, 2002, p. 10.

de Vinaver a un ton plus… critique (définitoire, non contradictoire) que celle de Duras. Il est nécessaire de connaître ces textes, de les convoquer, mais de ne pas se laisser subjuguer. Inversement, le second écueil consiste à ne pas les appréhender comme des écrits de l'auteur, mais comme les textes de n'importe quel critique. Il ne faut pas s'en servir de la façon dont on peut convoquer Barthes, Jean-Pierre Ryngaert ou Éric Eigenmann (c'est-à-dire en les approuvant ou non) : même s'ils sont *faux*, ils restent *justes*, comme faisant partie de l'œuvre de l'auteur, avec un statut comparable à celui des pièces de théâtre. Pourquoi l'auteur ne développerait-il pas, là aussi (dans ses entretiens notamment), une dramaturgie ?

Nous n'avons pas donné à ce travail d'orientation problématique trop étroite, laissant ouvertes de nombreuses pistes. Ce trait, que l'on pourrait nous reprocher, n'est pas la marque d'une indécision, mais la conséquence même de l'approche que nous avons choisie. Une notion, toutefois, s'est imposée assez vite : l'immanence. Son extension, nous a-t-il semblé, pouvait s'étendre à tous les aspects du théâtre de Vinaver : esthétique, poétique et politique. Que peut signifier l'immanence au théâtre ? Qu'est-ce qu'un « théâtre de l'immanence » ? S'agit-il, tout d'abord, d'un génitif subjectif ou objectif ? Parlons-nous d'un théâtre qui représente un monde régi par l'immanence ? Ou un théâtre en lui-même immanent ? Et dans ce cas, immanent à quoi (l'adjectif est très rarement employé de façon intransitive) ? En préparant *À la renverse*, Vinaver notait : « Clarté / accessibilité. Tout est évident. Immanence. Tout est donné. Flanqué là. / Absence de toute allégorie / symbolisme / interprétation / décryptage. Pas de

profondeur ».[35] La parole vinavérienne se veut limpide, tautologique. Elle a un statut radicalement différent de chez Novarina par exemple, pour qui elle « passe au-delà d'elle-même, vient de plus loin qu'elle-même, et va nous dire ce qu'elle ne sait pas »[36]. Peut-être est-ce même parce que « tout est donné », parce qu'il n'y a pas à « interpréter », que le programme lepéniste s'est cru autorisé à y piocher certaines répliques (comme celles des frères Charles et Sébastien).

Michel Vinaver emploie le terme d'« immanence » à différentes reprises, sans toutefois élaborer de système (le systématique ne serait-il pas d'ailleurs l'un des contraires de l'immanent ?). Par exemple, lorsque Lucien Attoun l'invite à comparer son *Théâtre de chambre* à *Huis-Clos* de Sartre, il parle d'« ouverture » et ajoute :

> La formule de Sartre [« l'enfer c'est les autres »] réfère à la transcendance, alors que moi je voudrais rester tout à fait dans l'immanent… J'ai une très grande répugnance à une formule comme celle-ci ; je ne sais pas ce que c'est que *les autres* ou *l'autre*. J'explore, je voudrais que ces pièces soient une invitation à découvrir cette question, mais je n'apporte pas de réponse.[37]

Cette remarque est importante : l'immanence relève d'une certaine ouverture du sens. Un théâtre de l'immanence pourrait être un théâtre où rien ne vient surplomber la seule *composition* du texte. On n'y trouve aucune forme de jugement *direct* ; c'est avant tout

---

[35] M. Vinaver, « Notes » sur *À la renverse*, datées du 25 août 1979, manuscrit (IMEC – VNV 19.12), reprises dans *Écrits sur le théâtre* [1982] 1, L'Arche, 1998, p. 263 (puis dans le programme de la pièce aux Artistic Athévains en 2006), avec ces variantes : « Clarté / accessibilité. Tout ici est évident. Sans profondeur. Théâtre superficiel. De l'incident. Immanence. Tout est donné. Les choses arrivent, les paroles tombent. Le 'flanqué là' de l'action. Absence de toute parabole ou métaphore. Rien à décrypter, interpréter. »

[36] Valère Novarina, « La communication sans parole », *Libération* des 23-24 février 1991, p. 15 (article souligné et conservé dans les archives de M. Vinaver). Si nous faisons ainsi référence à Novarina, c'est surtout parce qu'une thèse sur cet auteur développe la même notion d'« immanence », mais dans une définition qui n'est pas la nôtre : « L'immanence se caractérise par un non-rapport à quoi que ce soit hormis elle-même. En cela, elle nécessite une traversée des formes qui est un passage déterminé par le souffle et le vide. » (Danielle Robert, *Esthétique de l'immanence dans l'œuvre de Valère Novarina*, s.l.d. J.-M. Thomasseau, Paris VIII, 2010, p. 329)

[37] M. Vinaver, dans l'entretien avec Lucien Attoun précédant la diffusion du *Théâtre de chambre*, France Culture, fin janvier 1978.

un théâtre qui décrit et juxtapose. Cela pose la question du statut de l'auteur, en termes de poétique et en termes politiques – quelle empreinte l'auteur laisse-t-il sur ce qu'il écrit et quelle responsabilité va-t-il assumer ?

L'immanence, pour schématiser, nous a semblé poser deux défis. Le premier est de montrer qu'un théâtre de l'immanence peut être poétique ; le second, de montrer qu'un tel théâtre peut aussi être politique. Nous nous demanderons même si l'immanence, paradoxalement, ne peut pas constituer une voie privilégiée pour la poéticité et l'effectivité politique de l'œuvre.

L'auteur parle en effet parfois de « poésie » pour désigner son œuvre, de la poésie comme « ferment » par exemple[38]. Notre toute première question était même celle-là : qu'est-ce que la poésie de ce théâtre qui paraît se défier de la poésie ? qui met sur scène la parole quotidienne et les sujets les moins nobles qui soient (des cadres qui se demandent quel nom donner à leur nouveau papier toilette), qui représente le monde du côté de la banalité ? Il n'est pas nécessaire de retracer l'histoire littéraire depuis le milieu du XIXe siècle ; il est bien connu que la révolution de la Modernité a permis que soient élevés au rang d'objets esthétiques à la fois des objets vulgaires et des sujets anecdotiques. Pendant longtemps, il a été beaucoup plus rare, en revanche, que le traitement poétique de ces objets ne fût pas transcendant – transcendant, ici, signifie que la *forme* n'était pas spécifique au texte, mais s'imposait de l'extérieur. Le cas du sonnet est peut-être le plus évident : même si Baudelaire l'a réinventé, il n'en reste pas moins

[38] « Oriza Hirata et moi, nous sommes comme deux cultivateurs qui faisons pousser la même espèce de céréale dans le champ du théâtre. Notre céréale s'appelle le tout-venant de la vie de tous les jours. On l'appelle aussi la banalité. Elle prospère sur tous les sols, même pierreux. La banalité n'a pas de goût sauf si, au moment même de sa récolte, elle est mise à fermenter. Le ferment, c'est la poésie. (Michel Vinaver, note « à propos de *Par-dessus bord – À tire d'aile* » du 24 février 2009, *a.p.a.*)

une forme fixe qui peut s'appliquer à l'infini. Chez Vinaver, et c'est là un point important, une forme vaut pour une pièce particulière[39]. David Bradby remarquait parfaitement que chacune des pièces de Vinaver proposait une forme différente (aussi bien au plan de la longueur, que du nombre de personnages, du découpage, du traitement du temps et de l'espace, de la tonalité ou du genre), mais il ne montrait peut-être pas suffisamment que cela était moins dû à un volontarisme expérimentateur qu'à une nécessité profonde. Michel Vinaver construit une poésie du *particulier*, qui représente le réel quelconque (parfois au cœur d'événements exceptionnels) et donne à chaque texte une forme singulière. Mais, comme l'écrivait Proust (citation que reprend souvent Vinaver) : « C'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général »[40].

Notons cependant que, pour Gérard Genette, le théâtre est par nature le genre de la « transcendance » : il fonctionne par « immanence plurielle » du fait de l'*itérabilité* des représentations[41]. Cet intitulé, « théâtre de l'immanence », serait même doublement paradoxal : de par sa seule nature d'œuvre théâtrale (vouée à être représentée et réitérée), mais aussi par un trait propre à l'œuvre de Vinaver et essentiel : la réécriture (qui mène, selon Genette, à une pluralité de versions d'une *même* œuvre). L'un des enjeux pourrait être de montrer que cette conception du théâtre ne s'applique pas à l'œuvre de Vinaver.

---

[39] Selon Jean-Pierre Bobillot, ce serait Rimbaud qui, le premier, aurait accompli ce « travail contre la transcendance », travail qui découle d'une « revendication matérialiste » (*Trois essais sur la poésie littérale. De Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Paris, Al Dante, 2003, p. 188).

[40] Cette citation vient de la lettre de M. Proust à D. Halévy, du 19 juillet 1919 (in *Correspondance*, éd. A. Borrel et J.-P. Halévy, Éditions de Fallois, 1992, p. 139). Vinaver en donne parfois une variante (« C'est à la crête du particulier qu'éclot le général ») dans la conclusion de « Pour un théâtre des idées ? » [1982], in *Écrits* 2, p. 15 ; ainsi que dans une note sur *11 septembre 2001* (dossier de 2004). C'est sans doute Barthes qui fit connaître cette phrase à Vinaver, dans son cours au Collège de France (notes prises par Vinaver des cours du 2 décembre 1978 et 20 janvier 1979).

[41] G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, 1, Seuil, 1994, voir par exemple p. 84.

Une notion voisine est celle de « réseau ». À consonance deleuzienne et socio-économique, elle permet de montrer comment la parole poétique s'organise sur le *plan d'immanence*, où la simultanéité (principe avant tout pictural) devient possible. Certains schémas de l'auteur, dans les cahiers préparatoires, rendent ce processus très visible. Les conséquences dramaturgiques sont par exemple la moins grande importance donnée aux personnages eux-mêmes qu'aux relations entre ces personnages. Le mot de « réseau » nous paraît aussi caractériser le tissu textuel sur lequel travaille Michel Vinaver (il reprend, réécrit toutes sortes de textes – littéraires, journalistiques, et les siens propres). L'auteur organise des réseaux inter- ou hyper-textuels comme ces galeries métaphoriques que creuse le Pr Onde dans *Par-dessus bord* :

> Il continue à forer ses galeries avec les années il n'a rien perdu de sa force creusante bien au contraire il se démultiplie son réseau souterrain se débranche à l'infini continuez à creuser M. Onde et un jour nos maisons se fissureront le sol cèdera sous nos pas[42]

Le travail du réseau peut ainsi avoir une immense portée sur le monde réel, puisqu'il peut le faire s'effondrer. Cette citation met ainsi en lumière le deuxième rapport qui nous occupe : le lien entre une écriture de l'immanence, apparemment inoffensive, et un effet politique puissant. Nous nous demanderons également ce que pourrait être une organisation politique elle-même constituée en réseaux, et nous verrons que ce type de politique par *capillarité* est peut-être celui qu'imagine l'auteur, par opposition, notamment, à la centralisation de l'État.

---

[42] *Par-dessus bord* version intégrale (2009, p. 141-142), réplique tronquée dans les versions brèves. Professeur au Collège de France, Onde se décrivait lui-même comme une « taupe creusant ses galeries sans presque jamais faire surface » (*TC3*, p. 168).

Une première partie sera consacrée à l'examen de cette notion d'immanence, du point de vue de l'*esthétique* vinavérienne, c'est-à-dire de sa pensée du théâtre, dans ses principes (ou commentaires) et en actes. « L'esthétique théâtrale, écrit Catherine Naugrette, apparaît comme une pensée agissante, une pensée qui va et qui pose une série de questions essentielles tant *sur* le théâtre qu'*au* théâtre lui-même […] du texte à la mise en scène »[43], et nous examinerons ainsi l'itinéraire du théâtre de Vinaver, de l'*inventio* à l'*actio*. Cette vision du monde selon l'immanence détermine les fables des pièces (un monde sans transcendance, régi par le hasard, et dans lequel le « non-dit » ne se conçoit pas), modèle leur dramaturgie (l'abandon de la causalité, du « point de vue » et de la perspective traditionnels) et prévoit leur représentation (en défendant la parole par rapport à l'image, en prescrivant un plateau « nu » et une approche du texte presque musicale, ainsi qu'un *dispositif* particulier : le théâtre en rond). Il faudra partir de l'importance de la référentialité, de cet ancrage dans le réel qui est le propre du théâtre de Vinaver, mais surtout comprendre ce que signifie l'auteur quand il affirme que la genèse de ses pièces suit un parcours qui les mène vers l'abstraction :

> Mon œuvre se positionne de la sorte entre le concret et l'abstrait : le faire de la parole des personnages doit se situer à la cime du concret – comme s'il y avait un magnétophone sous la table pour enregistrer la conversation – et le résultat doit être à la cime de l'abstrait – du côté de Bach et de la polyphonie musicale.[44]

La tautologie est peut-être la figure centrale de cette esthétique : « les choses sont ce qu'elles sont » disent les personnages, et « les mots sont les mots » dit l'auteur-metteur

---

[43] C. Naugrette, *L'Esthétique théâtrale* [2000], Armand Colin, 2007, p. 1.

[44] M. Vinaver, « Dans l'évidence du poétique », entretien avec Catherine Naugrette [2004], repris dans *Registres*, op. cit., p. 37. Vinaver répète cette image dans « Conversation avec Daniel Jeannet, François Rochaix et Michel Vinaver » (*Le Programme* nº14, Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, 2006, pour les représentation des *Travaux et les Jours*, p. 11) en ajoutant que « ce n'est pas l'affaire d'un compromis entre les deux, il faut que ça soit les deux à la fois ».

en scène aux comédiens. Rester dans l'immanence des choses telles qu'elles sont éloigne la littérature dramatique de tous les *discours* (philosophiques, moraux, politiques…). En affirmant ne pas écrire *sur* les sujets apparemment principaux de ses pièces, mais y *coller* ou *reproduire* les événements, Vinaver cherche même à évacuer ce que Danto appelle l'*aboutness* (qui distingue l'œuvre d'art de l'objet réel). Dans ce théâtre où tout est « flanqué là », à plat, de façon peut-être naïve, le sens n'est pas premier, mais doit jaillir, passer comme un « courant » alternatif.

La deuxième partie portera plus précisément sur la poétique de l'auteur, et notamment sur ses choix de composition ; nous donnerons une place bien plus importante aux textes mêmes des pièces. Nous essaierons notamment de comprendre à quoi correspond l'écriture du « n'importe quoi », que Vinaver soutenait face à Camus[45] comme seul moyen pour ne pas se perdre dans les pièges de la responsabilité. Que signifie « écrire au hasard » ? C'est le collage, verrons-nous, qui subsume le mieux cette poétique du « n'importe quoi », travail de la juxtaposition et de la variété aléatoire. La simultanéité (le fait que deux dialogues se déroulent en même temps sur la page et le plateau, et non successivement), découle en fait de ce principe du collage – qui n'est principe que dans la mesure où il est *premier*, et non parce qu'il s'appliquerait de façon normative.

Il faudra davantage prendre en compte, dans cette partie, l'histoire littéraire et artistique du XXe siècle, en retraçant la tradition « moderniste », depuis Jarry et Apollinaire jusqu'aux surréalistes, en passant par les simultanéistes, les dadaïstes, et le *modernism* anglo-saxon dont T.S. Eliot fut la figure de proue. Si le théâtre de Vinaver est

---

[45] Lettres de Vinaver à Camus du 16 février 1950 et du 9 mars 1950, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 41 et p. 47.

unique et extrêmement important dans la dramaturgie contemporaine, c'est peut-être parce qu'il représente à la fois une *mémoire* de ces courants (Vinaver est aujourd'hui l'un des rares auteurs a avoir eu 18 ans en 1945), qu'il est brièvement passé par un stade où il les a imités et qu'il a fini par les intégrer pleinement et les dépasser. Il en a tiré une écriture poétique qui fait primer les phénomènes de *dispositio* sur ceux d'*inventio* ou d'*elocutio*, aux antipodes de tout « théâtre poétique »[46], mais il a finalement modéré le rôle du « n'importe quoi ».

La singularité de cette œuvre vient peut-être du fait qu'elle mêle modernisme et classicisme, et qu'elle réussit ainsi à transmettre certaines formes expérimentales au grand nombre (Vinaver nous paraît profondément animé par l'exigence d'un théâtre *populaire*). Il commence à être largement étudié dans les classes de lycée[47], ce qui est un signe important. Ses pièces sont à la fois très complexes, au plan de la composition, et éminemment accessibles, notamment parce qu'elles racontent toujours une histoire, parlent du monde, et restent sur ce plan d'immanence (nous verrons par exemple qu'elles refusent pour cela l'usage de la figure de style qu'est la comparaison). Il y a une idée chez Deleuze, très simple pour une fois, mais assez nettement formulée pour qu'on l'emprunte en disant qu'elle vient de lui, sur le rapport des avant-gardes aux auteurs plus classiques. Dans son séminaire sur le cinéma (1981), il dit à un moment que les avant-gardes sont « sans issue », ont besoin de quelqu'un qui viendra les apprivoiser, les

---

[46] Marianne Bouchardon distingue le « théâtre-poésie », qu'elle met au jour chez Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, Apollinaire, Vitrac et Novarina (« histoire de l'arrachement du théâtre à la forme dramatique par le travail poétique de la langue »), et le « théâtre poétique », tel que l'auraient développé Audiberti, Vauthier ou Obaldia, où la forme dramatique serait maintenue et sur laquelle se « grefferait » simplement de la poésie. (*Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse de doctorat, dir. Cl. Leroy, Université de Nanterre, 2004)

[47] Dans un manuel de Français récent pour les classes de 1ère (Belin, 2011), huit pages (« Lecture d'une œuvre ») sont consacrées à Vinaver et *L'Ordinaire*, à égalité avec Marivaux ! Vinaver avait déjà été au programme de l'option Théâtre du bac (voir « À brûle-pourpoint. Rencontre avec Michel Vinaver », revue *Du théâtre*, hors série n° 15, éditions du SCÉRÉN-CNDP, novembre 2003).

vulgariser, les inscrire dans une œuvre *classique*… Que cela soit vrai pour les arts de la représentation *mobile* comme le théâtre et le cinéma, et non pour la peinture ou la poésie, pose en outre une question passionnante, à laquelle Vinaver a d'ailleurs tenté de répondre. L'échec du modernisme théâtral (relativement à l'incroyable promotion des œuvres plastiques de la même époque, aujourd'hui au sommet de l'histoire de l'art), viendrait selon lui du fait que « l'écriture ne supporte pas de rester dans l'état originel de magma »[48]. Nous voudrions donc montrer que Vinaver, pour une part, a joué ce rôle d'*organisateur* avec le théâtre moderniste du début du XXe siècle.

Nous pourrons reprendre alors, dans une troisième partie, la question du politique. Nous verrons d'une part que Vinaver l'inscrit thématiquement dans presque toutes ses pièces, et met en scène toutes une série d'objections. Nous verrons aussi la valeur de son engagement auprès des amateurs et des *scolaires*. Mais nous comprendrons surtout comment le politique peut résider dans la matérialité même de l'écriture. Les collages, représentation d'un monde non-hiérarchisé, forme privilégiée d'un théâtre de l'immanence, sont une façon d'envisager l'égalité démocratique (contraire de la *mêmeté* des systèmes totalitaires). Je pense que tout le travail de Vinaver est motivé par une conception du politique authentiquement démocratique.

L'une des études les plus intéressantes pour cerner la dimension politique du théâtre de Vinaver est à nos yeux celle d'Irène Favier, historienne du social, qui a travaillé sur la grève de mars-avril 1976 à l'usine S.T. Dupont de Faverges. Favier, grande amateur de théâtre (et metteuse en scène), n'ignore pas la double identité de ce M. Michel Grinberg, qui était PDG de S.T. Dupont depuis le rachat de l'entreprise par

---

[48] M. Vinaver, « Le théâtre et le quotidien », art. cit., p. 124).

Gillette en 1970. Favier fait l'hypothèse que le théâtre politique de Vinaver est « foucaldien », de l'ordre « de la microphysique du pouvoir, quelque chose qui se joue dans tous les interstices et à toutes les échelles »[49] (et non d'une dichotomie dans les rapports interpersonnels entre une logique de domination qui viendrait d'en haut, et des formes de réaction ou résistance qui viendraient d'en bas). Son travail est nécessaire pour saisir la dualité constitutive de l'existence de Vinaver, et ce qu'elle nomme l'*ambiguïté* de son théâtre. Dans l'entretien qu'elle a eu avec Vinaver (retranscrit à la manière des sociologues, sans aucune retouche), celui-ci dit des choses très fortes :

> – Vous cherchez quelle parole en fait ?
> – Justement, je ne cherche pas une parole. C'est difficile de vous répondre, mais le théâtre, c'est de ne pas passer par une formulation de ce à quoi on croit, ce pour quoi on est là. Les connexions entre les paroles de différents personnages dans différentes situations. Là par exemple avec *L'ordinaire* [Comédie-Française, 2009], ce que j'ai eu comme retours, c'est que chacun se fait sa pièce. Alors, est-ce que c'est une façon pour moi d'échapper au devoir de se définir dans ses opinions et dans ce en quoi on croit, peut-être, mais c'est surtout du non-totalitaire, sans être non plus indifférent ou dans une atonie généralisée.
> – Ou dans un relativisme.
> – Oui.

Un théâtre ni totalitaire, ni atone, ni relativiste. Nous allons nous rendre compte que la spécificité vinavérienne s'appréhende souvent négativement, ou en creux, à travers ce qu'elle n'est pas. Il y a en tout cas dans l'expression « du non-totalitaire » une idée importante : la critique, à la fois très profonde et ambiguë, non seulement du totalitarisme mais de l'autorité – aussi bien de l'autorité de l'auteur (ou de son auctorialité), que de l'autorité politique. Le concept de démocratie est commun et large, et parfois même

---

[49] Irène Favier, *Sortir de son rôle ou y rester. Direction et salariés à Faverges pendant le conflit avec occupation d'usine de S.T. Dupont (mars-avril 1976)*, Master 2, dir. Patrick Fridenson, ENS-EHESS, 2009, p. 172. Elle consacre l'« épilogue » à « La question Grinberg/Vinaver », la dualité du dirigeant d'entreprise et du dramaturge (elle dit toutefois que la *contradiction* des deux pans de son activité ne frappe que les élites, et pas les classes populaires, pour qui il s'agit de deux manifestations voisines d'une domination de classe) et elle commente, assez brièvement, l'œuvre théâtrale.

déprécié, mais le théâtre de Vinaver lui donne une vigueur nouvelle, et le fait tendre vers ses confins originaires, c'est-à-dire à la limite de l'anarchisme, où la politique se déploie sans hiérachie ni coercition. Bien loin des thèses du Front national.

PREMIÈRE PARTIE

L'IMMANENCE,
DE L'INVENTION À LA REPRÉSENTATION

I. Immanence et absence d'extériorité

A. L'immanence, éléments de définition. Ni Dieu ni auteur

L'immanence est une notion, dont la simplicité, paradoxalement, peut impressionner. Littéralement, *immanent* (forme première) désigne « ce qui est dans »[50]. Il faut comprendre « dans soi-même », qui contient en soi-même son principe ou ses développements. Le parfum est immanent à la rose, il n'est pas ajouté de l'extérieur. La notion se distingue tout de même de termes voisins, comme « inhérent », dans la mesure où ses acceptions premières ne sont pas d'ordre botanique, mais théologique et philosophique[51].

En théologie, une cause immanente réside dans le sujet agissant et non du fait de la volonté divine. L'immanence dans le monde, c'est la nature livrée à elle-même, qui se développe suivant ses propres potentialités, sans intervention divine. On retrouve encore ce terme employé à propos de la justice. Quand Proudhon parle de *justice immanente*, il entend que la justice est une faculté de l'âme, qui ne suppose ni Dieu ni État, mais la simple reconnaissance de l'égale dignité des hommes. Cette idée d'égalité nous accompagnera tout au long de notre réflexion.

Cependant, au sein même de la théologie et de la philosophie, la notion a pu prendre un autre sens : celui de présence divine interne à la nature. Dieu n'intervient pas, mais il est déjà en toutes choses. C'est la conception de Spinoza : Dieu est immanent à la nature, « les lois naturelles sont l'expression de son essence […] postulat incompatible

---

[50] Cf. le *Dictionnaire historique de la langue française*, s.l.d. Alain Rey, Le Robert, 1992.

[51] Cf. *Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, s.l.d. André Lalande, 6e édition, PUF, 1951.

avec l'idée de Dieu créateur, libre et transcendant »[52]. Ces hésitations, proprement antinomiques et idéelles, sont peut-être dues à une « sorte de renversement de l'objet considéré : car au lieu d'appeler cause immanente celle dans laquelle son action demeure, on se place plutôt au point de vue de l'être dans lequel se produit un effet ; et l'on oppose l'action immanente, non pas à celle qui irait au dehors (Saint Thomas) mais à celle qui viendrait du dehors »[53]. Ainsi, c'est important, « immanent » ne signifie pas nécessairement « autotélique » ; la portée d'une action immanente peut s'étendre hors du lieu ou du sujet de cette action. Un « théâtre de l'immanence », pour ébaucher l'analogie, peut *agir* sur le public et sur la société.

L'essentiel, que le moteur de l'action provienne d'un au-delà ou qu'il y mène, est que l'*immanence* s'oppose généralement à la *transcendance* – à la transcendance conçue comme l'extériorité radicale, ce qui excède ou subsume un monde particulier (soit, en général, notre environnement naturel et matériel), une loi qui nous dépasse.

L'immanence est une notion importante dans la pensée de Deleuze, dont Luc Boltanski s'est servi pour commenter le théâtre de Vinaver : « Votre travail est bien avant la mode un travail deleuzien : c'est une description du plan d'immanence. Ce qui est très frappant quand on vous lit ou qu'on voit vos pièces, c'est l'absence d'extériorité. »[54] Le plan d'immanence, le sociologue le définit comme ce plan où sont *tissés*, à égalité, tous

---

[52] Massis, *Jugements*, 1923, p. 79 (citation donnée par le site CNRTL, du CNRS - atilf, sur la page de définition du mot « immanent »).

[53] Lalande, *Le Vocabulaire…*, *op. cit.*, p. 471-472. Ce retournement mène, selon les auteurs du dictionnaire, à l'immanentisme, c'est-à-dire la présence d'un absolu au cœur de la nature, de l'homme, de la société, ou encore de l'histoire. Bergson développera ce concept.

[54] L. Boltanski, in « Le capitalisme et la représentation », entretien avec Michel Vinaver et Jacques-François Marchandise, initialement dans la *Revue électronique* du Théâtre National de la Colline ; repris dans *Registres*, hors série 1, *op. cit.*, p. 58. *Idem* pour les deux citations suivantes.

types de paroles (paroles de techniciens dans une usine, parole « d'affection désespérée », etc…), et il oppose le théâtre de Vinaver à la tragédie (« deux biens qui rentrent en contradiction, qui sont vraiment pris au sérieux »).

Il convient peut-être, dans l'examen de cette « absence d'extériorité », de régler la question d'une absence de transcendance divine dans les pièces de Vinaver. En effet, l'expression « théâtre de l'immanence » s'entend d'abord comme le théâtre dans lequel l'immanence est représentée.

Les Coréens [1956] est la première pièce de Michel Vinaver, et a pour décor un village à la frontière du Nord et du Sud pendant la guerre de Corée (sans doute en 1951) et les abords de ce village. Elle met en scène des Français, engagés dans les Forces des Nations Unies (Belair, blessé et perdu, et les cinq soldats de son régiment) et les habitants du village, qui vient d'être bombardé par le Sud et ses alliés. Dans cette pièce, qui montre certaines des atrocités de la guerre, on assiste à deux dialogues où la question de l'existence de Dieu est posée. Le premier se fait entre la vieille Coréenne (qui croit que le marchand de riz de la scène 7 était « un envoyé de Dieu » et qu'il a été offensé) et les autres villageois, qui rient (« Si c'était Dieu, il serait venu avant. Avant que cette guerre ne commence ») (*TC1*, p. 100-101). Le second est un dialogue entre soldats français au sujet de la chanson qu'ils entendent au loin. Beaugeron, le « libre-penseur », s'oppose aux autres, qui affirment qu'il s'agit du fantôme de Belair. Après un court échange, Bonassier conclut : « Vous croyez que c'est le moment de vous disputez sur vos croyances ? » (p. 161), avant de reprendre : « Ça ne fait rien, t'auras beau dire Beaugeron, il y a des choses qui nous dépassent » (p. 169), expression d'une croyance en

une transcendance. Cette réplique attire d'autant plus notre attention qu'on en trouve des échos dans d'autres pièces de l'auteur. Comme ici, dans *Les Huissiers* :

> PREMIER HUISSIER. – […] Ce que je veux dire c'est que c'est pas dans l'ordre.
> CINQUIÈME HUISSIER. – C'est eux qui font l'ordre.
> PREMIER HUISSIER. – Il y a un ordre qui les dépasse, tout comme nous c'est leur ordre auquel nous apportons notre respect.[55]

Les « choses » ou « l'ordre » qui « dépassent » les soldats et même les ministres, sont aussi bien une forme d'au-delà, que l'État en tant qu'absolu.

Il faut remarquer que ces propos s'insèrent toujours dans un débat et jamais, par exemple, dans un monologue ni dans un dialogue où tous les personnages auraient les mêmes convictions. Un personnage assure qu'il existe un principe transcendant l'organisation du monde, tandis que l'autre ou les autres le nient catégoriquement ; les deux paroles sont tissées, à égalité. Pur objet de discours, cette question semble relever pleinement des « croyances » ; et dans ces scènes à tonalité comique[56], les débats n'aboutissent à rien.

Dans *11 Septembre 2001* [2002], la dernière œuvre de l'auteur, il y a ce finale à la tonalité plus grave (même si l'humour n'en est pas absent) qui semble montrer que la croyance en une transcendance peut se pervertir en idéologie destructrice. En effet, on

---

[55] M. Vinaver, *Les Huissiers*, in *Théâtre complet* 1, *op. cit.*, p. 200 – désormais nous donnerons les références directement après les citations, sous cette forme : *TC1*, p. 200. Par ailleurs, nous ne reproduirons pas la disposition des répliques telle qu'elle apparaît dans cette édition. Nous choisirons le plus souvent celle-ci (avec nom du personnage en majuscules et tiret, sur la même ligne que la réplique), parce qu'elle fait gagner un peu de place, et parce qu'elle est plus proche des manuscrits et tapuscrits de l'auteur. Bizarrement, seules *L'Objecteur* (*TC8*) et les quatre pièces du *TC3* sont présentées ainsi.

[56] On trouve une variante tragique de cet affrontement (également situé dans une partie chorale) : dans le chœur d'*Antigone* [1957], auquel Vinaver donne justement une dimension plus argumentative que lyrique. « Chœur II », in *Ecrits* 1, *op. cit.*, p. 42 :

> – Il y a des lois au-dessus des hommes, et au-dessus des rois. Les morts on les enterre. C'est une de ces lois. Les dieux le veulent.
> – Qu'en sais-tu ?

assiste à une opposition radicale, cette fois entre deux croyants, représentant deux religions et même deux civilisations qui se heurtent :

BIN LADEN	These events have divided the world
BUSH	We will not tire
BIN LADEN	Into two camps
BUSH	We will not falter
BIN LADEN	The camp of the faithful
BUSH	And we will not fail
BIN LADEN	And the camp of the infidels
BUSH	Peace and freedom will prevail
BIN LADEN	May God shield us
BUSH	May God continue to bless us (*TC8*, p. 180)

Les deux discours entrelacés sont symétriques, dans leur *inventio*, leur *dispositio* (la phrase de clôture est presque identique) et même dans leur *elocutio* (la prédominance du son [f] dans cinq répliques successives). L'effet de contradiction très fort qui en résulte rend lisible une critique de tels recours à la transcendance, même si l'on trouve, juste après (dans la dernière réplique de la pièce), un usage plus modéré de l'invocation à Dieu : celui d'une jeune femme qui travaillait dans l'une des deux tours du World Trade Center, mais qui par chance, le 11 septembre 2001, n'est pas allée travailler (« Sure yes sure I ought to've been at the office / Thank God Tommy had an indigestion he vomited all night » – *TC8*, p. 180).

Tout est donc question de discours : discours qui servent aux hommes politiques à légitimer et imposer leurs décisions, discours des simples mortels qui témoignent d'une croyance ou d'une autre, discours-cliché qui tient en une locution presque démotivée (*Thank God*). Michel Vinaver reflète les visions du monde et les discours qui les véhiculent.

Autre figure dans laquelle peut se nicher, habituellement, une forme de transcendance : l'auteur. Il a déjà été montré qu'il n'y a pas, dans les pièces de Vinaver, d'instance auctoriale qui viendrait surplomber le texte et établir des hiérarchies[57]. L'évolution de l'écriture vinavérienne révèle en fait la disparition progressive de la figure de l'auteur (à étudier en relation avec celle du narrateur). C'est une réflexion tout à fait centrale, qui implique des analyses sur les genres littéraires eux-mêmes et leurs rapports les uns par rapport aux autres. Vinaver, nous semble-t-il, a toujours été particulièrement attentif à ce que nous allons appeler l'« identité générique », ou la généricité.

Dans les deux romans publiés de Michel Vinaver, *Lataume* [1950] et *L'Objecteur* [1951], il y a un narrateur. Ce sont deux exemples de narration classique, à focalisation zéro, avec un narrateur omniscient, capable de rapporter deux événements qui ont eu lieu au même moment (c'est même l'un des grands principes de composition de ces romans, de mettre au jour les simultanéités et les coïncidences). La présence de l'auteur y reste très discrète. L'écrivain Félicien Marceau publia, à sa sortie, une excellente critique de *L'Objecteur*, dans laquelle il notait que l'auteur était « impassible, absent », comme Stendhal avait pu le recommander[58].

---

[57] Jean-Marie Thomasseau, par exemple, a cette formule : l'écriture de Vinaver « évite l'intrusion auctoriale pour mieux atteindre le centre de la pensée » (« L'ouïe-dire et l'inouï », avant-propos in *Europe* n°924, *Michel Vinaver*, avril 2006, p. 5). Anne Ubersfeld repérait en *Iphigénie Hôtel* la « seule pièce peut-être où Vinaver succombe à la tentation de dominer ses personnages, de les surplomber » (A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989, p. 32), sans préciser sur quels critères elle s'appuie pour déterminer qu'un auteur domine ses personnages…

[58] F. Marceau, in *La Table Ronde* n°50, février 1952, p. 5. Il estime par ailleurs que les coïncidences dans l'action sont parfaitement légitimes : « Les romanciers ont souvent peur de l'invraisemblable. Ils ont tort. » Chez Dostoïevsky, continue-t-il, les coïncidences ne gênent pas (grâce à la force de conviction), pas plus que chez Michel Vinaver (grâce à la sûreté de la technique). Voir aussi cet article du *Bulletin des lettres* (Lyon, du 15 novembre 1951), qui relevait déjà l'une des grandes particularités de l'œuvre de Vinaver : « Ces personnages ne sont d'ailleurs (comme chez Faulkner) pas analysés, et sont plutôt des comportements que des caractères, comportements d'ailleurs parfois inexpliqués parce que posés comme inexplicables ».

Dans la première pièce, *Les Coréens*, demeurent des traits communs avec ce narrateur romanesque. Il y a de nombreuses didascalies, qui ont encore une vocation poétique, une sorte d'indépendance, avec des formulations qui valent autant pour elles-mêmes que pour les indications qu'elles donnent aux acteurs (« *et elle promène son nez sur le visage de Belair qui revêt une expression d'indicible effroi* » – *TC1*, p. 158). À partir de *Par-dessus bord* [1969], les didascalies ne seront ni poétiques ni vraiment narratives, mais seulement utilitaires. C'est une étape vers leur élimination totale, parachevée dans *Portrait d'une femme* [1984] où ne figurent plus que de très brèves indications de lieux. Du roman au théâtre didascalique et à ses dernières pièces, se dessine la mise à l'écart du narratif extra-dialogal[59]. Vinaver a souvent affirmé que le choix du théâtre est venu de ce besoin d'effacer le sujet narratorial, ou auctorial (celui qui donne un point de vue sur l'action) :

> Ce n'est pas le goût de la chose théâtrale qui m'a amené à ne faire plus qu'écrire dans cette forme, mais plutôt, je pense que tout simplement j'avais trouvé mon lieu. J'avais trouvé mon mode d'écriture, celui où je pouvais le mieux me caler par rapport à mes manques, à mes déficits, à mon incapacité non seulement de commenter mais d'avoir un point de vue.[60]

---

[59] Danielle Chaperon (« La métaphore optique et le modèle pictural », in *Europe*, n°924, *op. cit.*, note 3, p. 67) interroge aussi ce passage du roman au théâtre, et elle évoque un des articles fondateurs de cette conception moderne de la littérature : « Monsieur François Mauriac et la liberté » de Sartre (*NRF*, fév. 1939), qui oppose à la narration omnisciente de Mauriac (qui assigne à ses personnages un « destin », et les juge) un modèle fondé sur l'idée de liberté. Sartre compare l'auteur Mauriac à Dieu, car il n'y a que « Dieu qui voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois » (article repris in *Situations* I, Gallimard, 1947, p. 42). « Il ne s'agit pas, écrit Sartre, de définir, encore moins d'expliquer (dans un roman les meilleurs analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles. »

[60] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière » [1987], repris in *Écrits* 2, L'Arche, 1998, p. 92. Dans un entretien radiophonique récent (« Le Rendez-vous » de Laurent Goumarre, France Culture, 29 août 2011), Vinaver prolonge cette réflexion : « Il y a naturellement du récit dans le genre dramatique, mais le récit est porté par une voix qui n'est pas celle de l'auteur (ou du moins l'auteur peut-il se dire que ce n'est pas sa voix). »

Comme le disait Luc Boltanski, « dans un monde tissé dans un plan d'immanence, il n'y a pas de position critique »[61].

Au théâtre, la « présence de l'auteur » (question vague et périlleuse, parfois même ridicule) se matérialise en effet rarement dans l'expression d'un point de vue critique externe à l'action, mais s'inscrit, au sein d'innombrables pièces, dans le discours d'un personnage en particulier. Chez Vinaver, l'analyse montre que ce type de discours a tendu à subir une évolution semblable à celle des didascalies. *Les Coréens*, là encore, diffère du reste de la production théâtrale : il y a dans cette pièce (dont Michel Vinaver me disait qu'elle lui semblait aujourd'hui « romantique ») un personnage central, qui fait le lien entre les deux groupes de personnages – les soldats français et les villageois coréens. Ce jeune homme « indifférent », on pourrait le voir comme une projection de l'auteur (« Je ne suis pas d'un naturel loquace et je suis doué pour les langues mais pas pour la société », dit-il par exemple – *TC1*, p. 121). Cependant, ce qui frappe est que ce personnage n'est pas plus approfondi que les autres[62]. Dans les pièces suivantes, aucun personnage n'est facilement assimilable à l'auteur, et l'on ne trouvera même plus de personnages *principaux* ou secondaires (à l'exception peut-être de *La Demande d'emploi* [1971], où Fage est le personnage *pivot*, qui intervient dans les deux espaces : son foyer et, simultanément, le bureau de Wallace), mais plutôt des « galeries » de personnages. Comme souvent, *Par-dessus bord* nous renseigne sur la poétique de l'auteur : pièce la

---

[61] L. Boltanski, in « Le capitalisme et la représentation », entretien cité, p. 59. On peut aussi renvoyer à la thèse de Sylvain Diaz, qui reprend la dichotomie pensée par Jean-Loup Rivière (lui-même inspiré par Deleuze) entre théâtre critique et théâtre clinique (l'œuvre de Vinaver appartiendrait à ce deuxième ensemble). Sylvain Diaz fait notamment une analyse dramaturgique approfondie de *Par-dessus bord* (*Poétique de la crise dans les dramaturgies européennes des XX*e *et XXI*e *siècles*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009).

[62] Il en allait de même dans *L'Objecteur*. Dans un entretien avec Vinaver (*Combat*, 21 février 1952), Dominique Arban pensait que Julien Bême était paradoxalement le personnage que l'on approchait le moins. « Est-il si difficile, pour tant de jeunes romanciers, de regarder dans le miroir ce visage qui est le leur ? » L'auteur acquiesça.

plus autobiographique, elle semble en fait vouloir en finir avec cette présence parasitaire que serait l'auteur, dont l'image est légèrement ridiculisée. Passemar, le cadre administratif qui désire écrire du théâtre, évoque d'entrée de jeu l'itinéraire littéraire qui fut réellement celui de Vinaver[63]. Mais il n'a rien d'un surhomme, se laisse complètement déborder par sa création et ne cesse de douter de son pouvoir d'auteur[64]. Il serait dès lors plus intéressant de repérer toutes les facettes dans lesquelles se propage une figure d'auteur éclatée : Alex l'artiste juif (rescapé du camp d'Auschwitz et récupéré par l'entreprise), Lubin le représentant de commerce, ou même Benoît le cadre dirigeant, moderne et imaginatif.

Dans les dernières pièces (*King* et *11 septembre 2001*, mais déjà dans *Portrait d'une femme*), l'auteur semble faire encore un pas en arrière. On pourrait chercher l'auteur, cette fois-ci, non plus dans l'émission d'un point de vue, ni dans sa mise en personnage, mais à l'aune de son droit (d'auteur) sur le texte : dans ces pièces, il n'est plus toujours le créateur des paroles émises – et même plus du tout dans le cas de *11 septembre 2001*. Il se sert en effet de citations de personnes réelles, qu'il réajuste et recompose. Dans un débat sur cette pièce, à la question « Où est Vinaver dans le

---

[63] Voir *Par-dessus bord*, version intégrale 2009, p. 19. Vinaver y évoque les rendez-vous à Gallimard avec Camus. Dans cette pièce, sera nommé également son deuxième éditeur, Robert Voisin, fondateur de L'Arche (« Voisin m'a fait une estimation de la rallonge au coût du plateau c'est effarant », *ibid.*, p. 73 – allusion supprimée dès la version brève).

[64] Voir mon article, « Et *Par-dessus bord* se recueille en sa propre immensité », postface à *Par-dessus bord*, intégrale 2009, *op. cit.*, notamment p. 301 : « on ne comprend jamais très bien si les actions représentées sont déjà celles de la pièce qu'il est en train de créer, ou celles dans lesquelles il est embarqué en tant qu'employé. Il ne s'agit pas d'une mise en abyme classique, comme dans *L'Illusion comique*, ou Alcandre, le montreur, encadre fortement la représentation. Ainsi, alors que Passemar se présente comme l'auteur de la pièce à laquelle on assiste (ce qui est tout de même assez rare au théâtre), paradoxalement sa présence, parce qu'elle est erratique, nous souligne son impuissance. »

texte ? », celui-ci répond : « Je demande l'autorisation de ne pas être dans les répliques… »[65].

Au début de l'année 1983, c'est-à-dire juste avant d'écrire *Portrait d'une femme*, Vinaver s'était engagé dans un travail d'ordre sociologique, dont il tira un livre : *Les Français vus par les Français* [1985][66]. Michel Vinaver assistait à de séances en entreprise auxquelles participaient douze cadres, en plus d'un animateur ; il enregistrait ce qui s'y disait (le livre se conçoit comme la libération d'une « parole collective », née de la jonction des mots exprimés par les différents membres du groupe – p. 9), puis a tout retranscrit, « traité », en veillant à ne pas « biaiser » la logique des séances (p. 318). Jean-Pierre Sarrazac nous a encouragé à faire l'hypothèse que ce texte entrait pleinement dans l'œuvre de l'auteur. Vinaver y formule même des principes dont la portée peut s'étendre à ses pièces de théâtre : « l'auteur du livre s'est borné à apporter une aide à la lecture de la parole produite » (p. 10) ; « le commentateur suit l'histoire sans en dominer le déroulement, subit le suspense, laisse le récit de l'aventure du groupe se constituer au fur à mesure » (p. 319). Comme si Vinaver se changeait en une sorte d'*écrivain public*.

On pense, en faisant ces analyses, à l'article de Barthes sur la « mort de l'auteur », caractéristique d'un courant de pensée critique moderne, structuraliste, et qui pourrait se résumer avec cette citation : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur »[67]. S'il est

---

[65] Voir la discussion autour de *11 septembre 2001*, entre M. Vinaver, J.-M. Piemme et Éloi Recoing, enregistrée à la Mousson d'été, en 2004, en ligne sur http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Michel-Vinaver.

[66] Avaient aussi été organisées des séances en Angleterre en avril 1983 et des séances en Allemagne en juillet de la même année, qui devaient déboucher sur deux autres livres (Guy Nevers [pseudonyme collectif], *Les Français vus par les Français*, Paris, Éd. Bernard Barrault, 1985, p. 321).

[67] Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » [1968, sera repris dans *Le Bruissement de la langue*, 1984], in *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Seuil, 1993-1994, II, p. 491-495 (nous désignerons désormais cette édition « *OC* »). L'idée d'un texte « tissu de citations, issues des mille foyers de la culture », correspondra à l'angle d'approche d'Éric Eigenmann dans *La Parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver* (Paris, L'Arche, 1996).

connu que Barthes fut celui qui comprit vraiment et mit en lumière la première pièce de Vinaver et la voie dans laquelle elle pouvait engager le théâtre français, son *influence* durable sur le dramaturge n'a pas encore été étudiée. Elle nous semble fondamentale[68]. Toutefois, l'article en question date de 1968, alors que Vinaver réfléchissait depuis longtemps à la place de l'auteur en littérature. Dans le long article qu'il consacre à *Loving* de Henry Green en 1953 (« résumé-analyse » dont Barthes dira justement qu'il apporte « les éléments d'une critique vraiment nouvelle »[69]), Michel Vinaver note que « l'auteur ne propose rien et il n'intervient pas »[70]. Le texte de ce roman est constitué soit de dialogues, soit d'un récit minimal et descriptif (presque didascalique) sans « intention symbolique cachée, [ni] sens profond à découvrir ». Et Vinaver d'ajouter :

> « Amour » n'est pas une *traduction en langage* d'un ensemble de thèmes, situations, personnages, lieux, etc. L'imagination est immanente à l'écriture. Au commencement sont les mots. Lieux, personnages, thèmes et situations naissent mots. […] Cette aventure n'est à aucun moment transcendante à l'écriture, mais s'identifie à son exercice même.

« L'imagination est immanente à l'écriture », écrit Vinaver, elle ne vient pas de l'extérieur, d'un auteur qui imposerait une série de formes *a priori* à des idées ou des éléments d'intrigue. Elle colle à l'écriture, n'existe que parce que l'auteur est plongé dans le grand bain des mots. On commence à l'entrevoir, c'est une vision très forte de la littérature que soutient Vinaver, une vision quasi démiurgique (« au commencement était

---

[68] É. Eigenmann a raison d'intituler l'une des sous-parties de son ouvrage « Vinaver dramaturge de Barthes » (*ibid.*, p. 214-222), même s'il ne parle que du rapport entre l'« omniprésence du mythe » chez Vinaver et les *Mythologies* de Barthes.

[69] Roland Barthes, « La Fête du cordonnier » [1959], recueilli dans *Écrits sur le théâtre*, éd. de J.-L. Rivière, Seuil (Points), 2002, p. 244 (note). Camus, lui, en avait dit ceci : « C'est un des essais critiques les plus intelligents que j'aie lus depuis longtemps » (lettre de Camus à Vinaver, du 4 août 1953, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 68.

[70] Michel Vinaver, « Essai sur un roman », *Les Lettres Nouvelles*, juin-juillet 1953, p. 33 (*idem* pour les deux suivantes).

le Verbe »), mais d'orientation immanentiste ou matérialiste, reconnaissant le pouvoir créateur des mots eux-mêmes plus que celui de l'auteur.

Plutôt que Barthes, c'est alors Boris de Schlœzer, le musicologue, qui est la figure à interroger. Vinaver, au moment d'écrire l'article sur *Loving*, venait de lire l'*Introduction à J.-S. Bach* de Schlœzer, grand livre d'esthétique, et fréquentait Schlœzer personnellement. Cet ouvrage se termine sur un chapitre intitulé « Le moi mythique », qui a profondément marqué Vinaver. Schlœzer critiquait le subjectivisme, et toutes les analyses psychologiques faites à propos des œuvres musicales. Il fondait sa critique sur une dé-subjectivation de l'instance auctoriale. L'auteur crée toujours une autre *persona* ; le dédoublement résulte de l'acte de création (en art, l'acte précède la puissance). Le moi mythique est cette entité qui n'est pas l'auteur physique (et pas non plus l'éventuel narrateur), mais une instance qui le « transcende ». Ceci n'empêchait pas Schlœzer de défendre l'idée forte d'une « immanence » des œuvres d'art (nous y reviendrons en détail quand nous parlerons du modèle musical). Le moi mythique se manifeste dans la matière de l'œuvre produite, et c'est cette idée qu'a reprise Vinaver. Notons encore que « mythique » n'est pas à entendre dans le sens d'illusoire ou inatteignable, mais plutôt en référence au *muthos* aristotélicien : le moi ainsi créé fonctionne comme une fable, avec la même unité organique. P.-H. Frangne, qui a réédité l'ouvrage de Schlœzer, note que le moi mythique « est ce Je que Mallarmé découvre en 1867 quand il dit à son ami Henri Cazalis : 'C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.' »[71].

---

[71] P.-H. Frangne, « À la recherche de la réalité musicale. Introduction à Boris de Schlœzer », in *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Presses Universitaires de Rennes (coll. Aesthetica), 2009, p. XVIII.

Comment comprendre, dans ce cas, la grande place que nous proposons de faire à la pensée de l'auteur et même à sa biographie ? Ces présupposés critiques tendraient en effet à conforter une approche de type structuraliste, qui n'est pas la nôtre[72]. Mais, d'une part, génétique et structuralisme ne s'opposent pas[73] ; d'autre part le fait que l'auteur (non mythique) semble déserter ses textes n'est en rien codépendant de la *représentation* que le critique doit se faire de lui (le nier ou le faire exister). Enfin, comme le détour par Schlœzer nous l'a fait comprendre, la position vinavérienne ne coïncide pas avec un effacement complet de l'auteur. Alain Bergala, dans la postface d'un livre de photographies auquel a participé Michel Vinaver, parle de « mise en scène » des photographies, qui ne suivent pas la mode « de la chose-en-soi, de la matité du réel. Séméniako n'est pas parti pour quelque retraite mystique dans ce paysage de lapiaz, à la recherche de la Voie qui le conduirait à un effacement absolu devant l'être-là des roches » ; toujours, il « affirme avec humour son énonciation de photographe »[74], avec ses armes de photographe. Nous pourrions dire la même chose du travail de Michel Vinaver. Ce texte inspiré indique d'ailleurs une correspondance imprévue entre « effacement absolu » de l'auteur et dimension « mystique ».

Peut-être faut-il simplement distinguer l'auteur comme autorité morale (personne qui juge) de l'auteur comme technicien. Découper, coller, usiner ses « pièces » avec soin,

---

[72] Selon Jean Bollack (*La naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'*Œdipe Roi, Gallimard, Tel, 1995, p. 82), « le mot 'immanence', d'une tonalité un peu métaphysique, servait dans les années soixante à désigner une approche interne (*Werkimmanent*) qui se fermait, aux yeux de ses adversaires, à l'historicité des conditions de production ».

[73] Au contraire : « destitution 'formaliste' de l'intention auctoriale » et « valorisation 'structuraliste' de l'autonomie du texte, favorisent l'assomption des matériaux génétiques comme objets littéraires à part entière… » (Genette, *L'Œuvre de l'art*, 1, *op. cit.*, p. 224). Voir aussi le dernier livre de Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, Seuil (Poétique), 2011.

[74] Alain Bergala, « M.S. la tentation dans le désert », postface à *Lapiaz, anatomie d'un paysage* (photographies de Michel Séméniako, texte de Michel Vinaver), Paris, Passage, 1982 (les pages de ce livre ne sont pas numérotées). Le lapiaz est le nom des formations calcaires photographiées, qu'on trouve par exemple dans certaines régions des Alpes.

voilà quelques-unes des images employées par Vinaver pour caractériser son travail. Mise à l'écart du moi, mise en avant des mains. Cette position est évidente dans des pièces comme *Portrait d'une femme* :

> Je me suis donné pour consigne, dans l'écriture de *Portrait d'une Femme*, de ne pas chercher d'autres sources que les comptes rendus parus dans *Le Monde*. Et l'autre consigne que je m'étais donnée était d'inclure et d'insérer dans la pièce tout propos cité, par qui que ce soit. De ne pas choisir. De ne pas sélectionner.[75]

Du fait des « consignes » que Vinaver se donne, on continue de voir comment l'écriture tend vers la négation du jugement de l'auteur (« ne pas choisir […] ne pas sélectionner »), pour ne plus conserver que son pouvoir technique (« d'inclure et d'insérer »). Il s'agit d'une façon originale de faire du théâtre, très éloignée des tendances qui existaient au moment où Vinaver commença à écrire.

B. L'immanence comme référence au réel et à l'actuel

Lorsque François Tanguy se sert de la notion d'« immanence » pour caractériser les œuvres de son Théâtre du Radeau, il entend par là que ses spectacles ne font pas référence au réel (à propos du spectacle *Coda* [2005], Elise Van Haesebroeck écrit : « la création ne reprend ni ne remplace rien, ne procédant pas même par allusion, n'ayant pas

[75] Michel Vinaver, propos recueillis par Barbara Métais-Chastanier (« L'énigme, l'enquête », *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, mis à jour le : 19/10/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=238).

la prétention de renvoyer au monde »[76]). Dans le sens où nous l'avons définie, l'absence d'extériorité dans le théâtre de Vinaver ne signifie absolument pas (ni ne coïncide avec) absence de référentialité, ce qui pose peut-être un premier problème. Toutes les pièces de Vinaver donnent accès à un certain monde réel, y renvoient. Ne se pose pas seulement la question du « réalisme », mais aussi celle du « réel » et des usages du réel.

Certaines pièces « y renvoient » tellement qu'elles suscitent un phénomène récurrent et intéressant : plusieurs mises en scène ont été réalisées dans les lieux mêmes, les lieux réels, où se déroule l'action de la pièce. Pour *Les Travaux et les jours*, mais surtout pour *À la renverse*, Vinaver s'était inspiré de la grève qu'il avait dû affronter à l'usine S.T. Dupont de Faverges. Irène Favier, l'historienne qui a étudié ce conflit, a ensuite été invitée à représenter *À la renverse* à Annecy devant des salariés[77]. *Portrait d'une femme*, la pièce qui représente le procès de Sophie Ausanneau (et dont l'indication liminaire demande « la figuration hyperréaliste de la cour d'assise de Paris en 1953 »), a été jouée, le 13 décembre 2011, au Tribunal de Grande Instance de Bobigny dans la grande salle d'assises[78]. *Les Coréens* a récemment pu être jouée en Corée, dans une mise en scène de Marion Schoëvaërt et Byun Jung Joo. Plusieurs metteurs en scène ont voulu

---

[76] Elise Van Haesebroeck, « Le Théâtre du Radeau, un Théâtre de Veille. 'Au feu d'une chose, une autre s'éclaire' », http://e-lla.univ-provence.fr/pdf/article35.pdf.

[77] Elle rappelle aussi que *Les Travaux et les jours* avait été montée par Françon, et représentée dans une MJC à Annecy. Elle interroge Vinaver à ce sujet : « Floret et Violi [les deux syndicalistes les plus virulents de l'entreprise] sont venus à la représentation. Il y avait un débat à la suite de la représentation, ils m'ont en fait interpellé, et demandé pourquoi j'avais écrit cette pièce. […] Ils ont dit: 'Cette pièce est à nous, elle raconte notre histoire'. […] Ils ont par la suite même demandé à la compagnie dont Françon était le responsable : 'On voudrait jouer la pièce sur le carreau de l'usine'. C'était pas possible pour la compagnie, ils avaient des engagements ailleurs. » (I. Favier, *Sortir de son rôle ou y rester*…, *op. cit.*, p. 189)

[78] Jouée par une troupe de comédiens amateurs. L'une des actrices était une ancienne juge du TGI de Bobigny. Le public était majoritairement composé du personnel du tribunal.

représenter *11 septembre 2001* à New York, comme Robert Cantarella[79] et, en ce moment même, Arnaud Meunier[80]. Ces expériences (abouties ou projetées) témoignent d'une volonté de fusion maximale entre la pièce et son milieu – cas limite d'un théâtre de l'immanence.

La place occupée par ce réel a été de plus en plus nette et importante dans l'écriture de Vinaver ; elle a décrit une évolution complètement inverse à celle de la présence de l'auteur (sans que l'on puisse conclure à un rapport de cause à effet) – plus l'auteur s'efface, plus le réel s'introduit. Retraçons schématiquement cette évolution, en considérant surtout un élément dramaturgique : les personnages (sur scène ou évoqués). *Lataume*, le premier roman, est un point de départ quasi fantastique. Les personnages sont peu vraisemblables, notamment le « nègre Fuller », vendeur de brosses, force de la nature, qui constitue une menace pour Lataume, et sa belle-sœur, la mystérieuse femme fatale, organisatrice de messes noires, qui séduira le jeune héros (la fin du roman, toutefois, rétablit une vraisemblance : tous les épisodes aberrants du récit étaient en fait les rêves ou fantasmes du héros, Lataume, homme « ordinaire »[81]). Il est vrai que certains noms sont ceux de personnes réelles, qui faisaient les mêmes métiers que les

---

[79] La pièce devait être jouée lors du festival *Act French* à New York en 2005, mais en a été déprogrammée pour des raisons politiques (« the piece did not open in New York, Preston says, because the French Embassy didn't want it to happen… », cité par E. B. Turk, in *French Theatre Today…*, *op. cit.*, p. 218-219).

[80] Il n'y a eu pour l'instant que des « lectures » ou mises en espace : au Medicine show theatre, avec dix étudiants de Brooklyn College, le 7 octobre 2003, dirigé par Kevin Doyle ; au GAS (Manhattan), dirigé par Paul Thompson (professeur de NYU), avec huit acteurs, le 15 avril 2004.

[81] Sur le bandeau rouge Gallimard, sans doute en référence à Joyce, était écrit : « L'Odyssée de la vie journalière ». Ce roman peut faire penser à *Loin de Rueil* de Queneau [1944], ne serait-ce que par le nom du personnage principal (L'Aumône) et son caractère de gand rêveur.

personnages[82], mais c'est le père de Michel Vinaver qui avait écrit la première page, sur laquelle ils apparaissaient[83].

Dans *Les Coréens*, le choix du titre (la désignation d'un peuple précis) révèle un souci d'ancrage. Nous retranscrivons ici la page de garde d'un des premiers exemplaires dactylographiés, qui fait état de la recherche du titre :

Mon exemplaire (9)

aujourd'hui

LES CHOSES
QUI SONT LÀ

~~J'aime pas faire~~
~~ça tout seul~~

~~L'ordre du jour [?]~~

~~Derrière les buissons~~

~~Le dégel~~

~~L'immortel~~
~~Caporal~~
~~Belair~~

Exemplaire conservé à l'IMEC, dossier VNV 3.4

[82] Dans les archives de l'auteur, on retrouve en effet une carte de visite de la patisserie Spier (Hortense Spier, inc. / 24 West 90th street, NY 24 – et la mère de Lataume s'appelle Spier et fait des tartes). Mais le document le plus intéressant est une carte des fabricants et vendeurs de brosses Fuller (NYC, 250 W. 57th street) ; il s'agissait d'une entreprise célèbre, fondée en 1906, dans laquelle Vinaver imagina un moment travailler. Elle a inspiré un film : *The Fuller Brush Man*, réalisé par S. Sylvan Simon en 1948, mais aussi un passage des *Trois petits cochons*, court-métrage réalisé par B. Gillett pour Disney, dans la série des *Silly Melodies*, en 1933 : le loup apparaît déguisé et se présente comme un vendeur de brosses Fuller, avec (dans la première version du dessin animé – cf. http://trueclassics.net/tag/the-big-bad-wolf/) les traits caricaturaux d'un Juif (on dit que W. Disney était antisémite). Nous verrons qu'un bon nombre de références de Vinaver viennent de la culture populaire et même de la culture enfantine (livres pour enfants, *cartoons*, comptines…).

[83] Voir l'entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, « Fabrique de l'écriture », *Frictions*, nº6, hiver 2002-2003, p. 12. J'ai pu consulter la lettre du père de Michel Vinaver (datée du 12 janvier 1947) où figure le texte, dans les archives personnelles de l'auteur (qu'on abrégera désormais en *a.p.a.*).

C'est seulement sur la page suivante, que Vinaver barre *Aujourd'hui* et écrit LES CORÉENS. Cependant, si tout est vraisemblable et réaliste, les personnages sont fictifs et il n'y a aucune référence extérieure précise et réelle[84].

Dans *Les Huissiers*, Vinaver semble hésiter et construit un système triple. D'une part, les grands dirigeants étrangers (Eisenhower, Khrouchtchev…), mais aussi Weygand (*TC1*, p. 257, 263), de Gaulle (p. 263) sont nommés en propre (dès la première version). D'autre part, certains personnages renvoient à des personnes réelles, mais reçoivent des noms fictifs :

> Côté réalité, Escargnemont ~~c'est~~ <renvoie à> Robert Lacoste, Edmond de Céracé ~~c'est~~ <à> Alain de Sérigny, Meffre ~~c'est~~ <à> Mendès-France, Les Lionceaux Ardents ce sont les Jeunes Turcs et Niepce ~~c'est~~ <à> Hernu. Evohé ~~c'est~~ <à> Goeau-Brissonnière. Zéboula ~~c'est~~ <à> Mélouza. Aiguedon ~~c'est~~ <à> Audin. Motte ~~c'est~~ sans doute <à> Massu.[85]

On remarque, en passant, la correction que Vinaver apporte à ce petit texte : il remplace l'identité pleine (« c'est ») par un plus vague « renvoie à ». Même les partis, jusqu'à la version de 1986 du premier *Théâtre complet*, portaient des masques : le Parti radical-socialiste était nommé Parti pour la Défense des Travailleurs, le Parti Ouvrier et Paysan figurait la SFIO, et les Jeunes Turcs portaient le nom de « Lionceaux Ardents ». Il n'est plus très facile de reconnaître aujourd'hui toutes ces références, et quand la pièce est

---

[84] Il est question à plusieurs reprise du colonel Il-Wang-Sen de l'armée du Nord, dont on ne trouve de trace nulle part ailleurs. Il existait bien un sergent William J. Brooks, américain (1st Battalion, 64th Armor Regiment, 3rd Infantry Division), tué par une mine, mais c'est en Irak qu'il est mort, le 3 mai 2005… (http://www.cbsnews.com/2316-100_162-565631-12.html).

[85] Michel Vinaver, manuscrit non daté (probablement contemporain à l'écriture de la pièce), IMEC – VNV 4.7. Charles Hernu a été plus connu pour son rôle d'espion soviétique pendant la Guerre froide et pour sa démission du ministère de la Défense dans l'affaire du Rainbow Warrior, que pour son action politique en 1957. Jean-Yves Goeau-Brissonnière avait été chargé par les dirigeants de l'époque d'entrer secrètement en contact avec des représentants du FLN (il fera paraître un livre de témoignage qui retrace cet épisode pour le moins mystérieux, *Mission secrète. Pour la paix en Algérie. 1957*, Paris, Lieu commun, 1992). Maurice Audin, jeune mathématicien et communiste, aurait été torturé à mort le 21 juin 1957 ; des journaux commencent à évoquer *l'affaire* dès le mois suivant (et Vinaver écrit la pièce à l'automne).

jouée il n'est pas rare que figure dans le programme de salle un rappel des faits marquants de l'année 1957[86].

Dans *Iphigénie Hôtel*, Vinaver donne leurs vrais noms à toutes les personnes évoquées par les clients de l'hôtel : Massu (qui dans les premiers brouillons portait le nom inventé de Gobert), de Gaulle bien sûr, ou encore Boussac, le riche industriel du textile et éleveur de chevaux de course (celui à qui faisait penser Coussac dans *L'Objecteur*[87]). Les noms des personnages présents sur scène, eux, sont inventés. C'était déjà le modèle du second roman, *L'Objecteur*, et ce sera celui que Vinaver retiendra pendant trente ans, de *Par-dessus bord* jusqu'à *L'Émission de télévision*. Il est vrai que ce sont des pièces plus « domestiques » que *Les Huissiers* notamment et il serait étonnant de donner aux personnages des noms de vrais patrons, cadres, ouvriers (même quand ceux-ci ont des modèles identifiables). Toutefois, Vinaver a eu, notamment dans *Par-dessus bord*, la tentation d'insérer dans l'action des personnes réelles, comme Dumézil, Barthes, ou lui-même Vinaver ; mais le refus de Dumézil sembla porter un coup d'arrêt à ces velléités, et Passemar l'emporta sur Vinaver[88].

Dans *King* et *11 Septembre*, Vinaver monte un dernier échelon, puisque tous les personnages représentent de vraies personnes. En ce qui concerne la première, les

---

[86] Dans le « programme de salle » de la mise en scène de Françon à la Colline, il y avait une chronologie, en 22 dates, de 7 janvier au 30 octobre 1957. Pour *Le Livre des Huissiers* (Paris, Limage - Alin Avila, 1981), Michel Vinaver, Michelle Henry et Daniel Ponsard avaient eu la bonne idée (en créant un bel objet) de diviser chaque page en deux, imprimant le texte de la pièce en haut et les fac-similés des coupures de presse dont s'était servi Vinaver en bas.

[87] Lettre de Vinaver aux éditions Gallimard (sans doute à son interlocuteur principal, Louis-Daniel Hirsch, qui était le directeur commercial, et, à ce titre, membre du comité de lecture), du 8 août 1951 : « Un lecteur m'a fait remarquer que mon personnage Coussac pouvait faire penser à Boussac, et que celui-ci, si le livre lui parvenait, serait susceptible de s'ombrager. Il me semble, quant à moi, que les différences entre mon personnage et la personne de M. Boussac sont assez flagrantes … Mais si vous le trouvez préférable, je pourrais à la rigueur trouver un autre nom… » (copie dans les *a.p.a.*).

[88] Voir le Cahier préparatoire #1, manuscrit, IMEC, VNV 11.1, et S. Chemama, « Les genèses de *Par-dessus bord*… », in *Genèses théâtrales*, *op. cit.*, p. 160-161.

informations sont essentiellement tirées de la biographie de King Gillette[89] : sont évoqués (et parfois cités) les Gaisman, Aldred, Heilbron, Joyce, et autres Nickerson qui furent les partenaires de Gillette au début du XXe siècle ; et les plus célèbres Sinclair, Ford, Hoover… Dans *11 septembre 2001*, Vinaver s'est servi du *New York Times* et de l'*International Herald Tribune* pour recopier les paroles de victimes (Sweeney, Beamer…), de rescapés (Ilachinski, Domingo, Demczur…) ou de chefs politiques (Bush, Ben Laden). Cette tendance étant la plus récente dans l'œuvre de Vinaver, il est normal qu'elle ait été peu commentée. Or, on remarque quelque chose d'étonnant, qui contribue à rendre le théâtre de Vinaver si intéressant et singulier : plus l'identité peut s'établir entre personnage et personne réelle, moins l'on trouve, dans ces pièces, de « personnages » (au sens dramaturgique du terme), mais plutôt des voix, sans aucune épaisseur psychologique. C'est évident pour *11 septembre 2001* ; cela passe par un complexe éclatement de l'identité de King Gillette dans la pièce qui lui est consacrée. Plus l'origine des personnages est repérable dans la réalité, moins les pièces sont réalistes – moins elles cherchent à créer de l'illusion. Dans l'article de *Révolution* sur la création d'*À la renverse* [1979] (l'un des seuls articles de qualité sur ce spectacle), Josanne Rousseau repère ce clivage entre réalité et réalisme : le texte, selon elle, n'est pas « réaliste » ; d'une part parce que le « typique » domine, « sous la forme du poncif », mais aussi parce que Vinaver retrouverait de « l'idéologique (une des composantes du réel) » dans la description qui est faite de la « complexité des rouages » de notre société. Elle décrypte aussi « l'intérêt que [l'auteur] suscite chez les hommes de théâtre pour qui

[89] Russell B. Adams, *King C. Gillette. The Man and His Wonderful Shaving Device*, Boston, Little, Brown & Co., 1978.

il est en quelque sorte un garant de réalité de par sa seule situation professionnelle »[90]. Cet article nous met sur une voie importante : on ne peut en effet penser la notion de réel (ou en tout cas s'entendre sur ce terme) en dehors du champ du politique. Peut-être que si l'on interroge aujourd'hui le réel avec tant d'insistance[91], c'est même pour poser autrement *la* grande question, celle du politique.

Le réel est en effet une notion renouvelée. Ce terme a pris, disons depuis Dort (qui publia, après *Théâtre public*, son *Théâtre réel*) et jusqu'à ces dernières années[92], une place considérable dans la critique littéraire et dramaturgique, et une valeur le plus souvent positive. Il semble même parfois devenir un fantasme, qui tend à faire oublier que les mots aussi (qu'ils disent la référence ou non) sont réels, pour ne plus s'intéresser qu'à l'objet de la référence. L'historien Carlo Ginzburg ne peut que se réjouir de cette promotion du réel ; dans un texte « dirigé contre l'abandon de la recherche de la preuve en histoire » (selon Fabien Jobard dans l'avant-propos), il remarquait que jusqu'au milieu des années 1970, « dans une situation où *désir* était considéré comme un mot de gauche,

---

[90] Article de Josanne Rousseau, *Révolution*, nº40, 5 décembre 1980. *Révolution* était un hebdomadaire lié au PCF, entre 1979 et 1995.

[91] Dans un article sur le théâtre et le cinéma libanais, je montrais par exemple que beaucoup d'œuvres s'attachent aujourd'hui à brouiller les codes traditionnels, jouant par exemple sur la frontière entre documentaire et fiction (voir S. Chemama, « Enquêtes. Théâtre et cinéma documentaires à l'épreuve de la guerre du Liban », *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma*, dir. D. Lescot et L. Véray, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 331-346).

[92] Dans *Tout contre le réel – Miroirs du fait divers* par exemple (dir. E. André, M. Boyer-Weinmann et H. Kuntz, Paris, Éditions Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2008), le fragment de réel qu'est le fait divers serait l'un des marqueurs de la modernité artistique (cinéma, théâtre, littérature). Les œuvres qui en font usage sont « contre le réel », dans les deux sens du mot *contre* : dans une grande proximité avec lui (tout contre) et en opposition (inventant des « détours », selon J.-P. Sarrazac, pour s'extirper du réel immédiat et le représenter) – « ancrage dans l'actualité et décrochage du réel » (p. 11). Dans *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction* (dir. V. Lemaire et J.-M. Piemme, *Études théâtrales* nº50, Louvain-la-Neuve, 2011), c'est le document réel en tant que source ou constituant de l'œuvre dramatique qui est interrogé.

réalité (y compris l'insistance sur les 'faits réels') avait un air décidément de droite »[93]. En art, ce déplacement a pu être initié par le courant du « nouveau réalisme », tel que Klein, Arman, Hains, Spoerri l'ont créé, et qui consistait en une insertion du réel dans l'œuvre d'art. Les artistes étendaient jusqu'à un point encore jamais atteint la palette des matières de l'œuvre d'art : ils n'*utilisaient* plus seulement la peinture, le bois, le bronze…, mais aussi, et déjà, des objets (détritus, voitures, affiches, assiettes et couverts…). Le nouveau réalisme montre bien que l'usage du réel contemporain ne tient pas dans le paradigme réalisme/abstraction (ces œuvres peuvent être réalistes, tout comme elles peuvent ne pas l'être).

Cependant, en littérature et au théâtre, certains penseurs s'opposent à l'expansion de cette notion de réel. Michel Corvin affirme, en reprenant une expression barthésienne, qu'« il ne saurait être question de réel, seulement d'effets de réel »[94]. Il qualifie le *théâtre du réel* de violent et voyeuriste, en expliquant que l'absence de « procédures métonymiques et métaphoriques » (ou de procédures fictionnelles) annulerait le réel (empêcherait de le voir). C'est une idée intéressante, qui va peut-être dans le même sens

---

[93] Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, trad. É. Montel, Vacarme, Bayard, 2007, p. 50. Signalons simplement ce livre (symptomatique) de J.-F. Kahn intitulé *Philosophie de la réalité, critique du réalisme* (Fayard, 2011).

[94] M. Corvin, « Théâtre et invasion du réel », *Mesures et démesure dans les Lettres françaises au xxe siècle. Théâtre. Surréalisme et avant-gardes. Informatique littéraire. Mélanges offerts à Henri Béhar*, études recueillies par J.-P. Goldenstein et M. Bernard, Paris, Champion, 2007, p. 37. Les citations qui suivent sont tirées des pages 37 à 40. Barthes, dans son article de 1968 sur « L'effet de réel », parlait de l'écriture « réaliste » – par exemple, tel détail apparemment gratuit (sans nécessité fonctionnelle ni dramatique) dans une description de Flaubert. Le baromètre sur une cheminée, par exemple, « appartient, conclut Barthes, à cette classe d'objets inutiles dont la fonction est seulement de dire : nous sommes le réel, le réel est le réel. Il est là pour assurer, en dernière instance, la consistance d'un ordre du monde, celui de la littérature bourgeoise. » (Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée [coll. « La philosophie en effet »], 2007, p. 48-49).

que celle de « détour » développée par Jean-Pierre Sarrazac[95]. Mais les exemples que donne Michel Corvin ne peuvent pas tout à fait convaincre, dans la mesure où ils relèvent tous d'un réel brutal, ce qui n'a rien de nécessaire (il cite notamment *Viol* de Botho Strauss, monté par Luc Bondy à l'Odéon en 2005 – qui est, certes, un texte traduit par Michel Vinaver, mais qui diffère largement de ses propres pièces). D'autre part, il s'attache plus aux questions de représentation que de contenu : il n'évoque pas le cas du théâtre documentaire, ou non-fictionnel (objet d'étude d'un recueil comme *Get Real*, qui se penche, par exemple, sur *My Name is Rachel Corrie*[96]). Les textes qui, selon Corvin, ont su reconstruire le réel (sans tenter de le « restituer »), sont « non théâtraux ou à peine ». Il évoque alors quelques dramaturges (on ne s'étonnera pas de ne pas y trouver Vinaver), dont Beckett, avec ses « dramaticules qui se refusent au texte, à la texture, au tissage […] pièces-poésie en somme qui reposent sur des réseaux d'images ». Or les pièces de Vinaver ne sont ni des pièces documentaires, ni des dramaticules beckettiens. Quel serait donc le « détour » vinavérien ? Et surtout est-ce qu'il existe un détour qui préserve l'immédiateté[97] ?

---

[95] À propos du fait divers au théâtre, J.-P. Sarrazac écrit : « Il faut renoncer à l'illusion d'un accès immédiat au réel » (« Le fait divers, 'l'*inexplicable*' », in *Tout contre le réel…*, *op. cit.*, p. 231). Il mettait en lumière les écueils du « théâtre-réalité », qui « fixerait des typologies, distribuerait des rôles stéréotypés » (p. 232).

[96] *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, dir. A. Forsyth et Ch. Megson, Basingstoke, Palgrave Macmillan (coll. Performance Interventions), 2009. À propos de *My Name is Rachel Corrie*, d'Alan Rickman et Katherine Viner [2005], Carol Martin montre que cette pièce (et notamment la vidéo finale de Rachel à l'âge de 10 ans) « simplifies, romanticises, and obfuscates both Corrie and the situations in which she was enmeshed » (« Living Simulations: The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel », in *Get Real*, *op. cit.*, p. 78).

[97] En effet, une remarque nous gênait dans l'article précédemment cité de J.-P. Sarrazac : c'est l'assimilation qu'il faisait entre théâtre-réalité (dont on peut en effet imaginer certaines formes perverses) et théâtre de « l'immédiateté » (il citait Bruno Tackels).

Vinaver est conscient de la nécessité du détour. La fascination pour le « réel » qu'il exprime parfois[98] ne signifie pas qu'il est aveuglé. Il disait naguère qu'il avait l'impression de faire comme les peintres préhistoriques : une « tentation d'atteindre le réel, qui ne peut jamais aller jusqu'à l'aboutissement », car « l'objet qui imite le réel n'a rien à voir avec le réel. Ce n'est pas le semblable, ou même la ressemblance, c'est autre chose. »[99] On pourrait parler d'une « mise en pièces » du réel. Écrire une pièce de théâtre revient toujours à fragmenter le réel et dès lors, forcément, le modifier. Ne pourrions-nous pas, également, interpréter dans ce sens les deux coquilles sur des noms propres que l'on trouve dans *11 septembre 2001* ? Vinaver écrit Todd Beaver au lieu de Beamer, et Nat Alamo au lieu d'Alcamo : ces lapsus ne sont peut-être pas anodins et peuvent avoir un rôle dans le processus de non-ressemblance[100].

On comprend que la recherche des sources n'est pas seulement motivée par une curiosité archéologique, mais qu'elle devient une voie d'accès à la compréhension profonde de l'écriture. Un texte qui serait l'équivalent d'un tableau du « nouveau réalisme » ne peut pas se saisir de façon aussi évidente que celui-ci. La citation de

---

[98] Dans une lettre de 1979, il écrivait ceci : « Il me semble que je n'ai rien inventé, mais constaté, écouté, et osé une certaine passivité par rapport à ça […] à la recherche du dur – qui ne s'effrite ni se dissout –, du réel. » (lettre de M. Vinaver au metteur en scène Jacques Kraemer, du 18 avril 1979, reprise dans *Europe* n°924, *op. cit.*, p. 162-163.

[99] M. Vinaver, « Le théâtre comme objet fractal », entretien avec J.-L. Rivière, in *Europe*, *op. cit.*, p. 118.

[100] Dans mon article sur « les sources de *11 septembre 2001* », j'étudiais les consonances de ces noms mal recopiés : dans Alamo on entend Fort-Alamo ou même à A.L.A.M.O. (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et les Ordinateurs créé par Braffort et Roubaud en 1981) ; et Be*aver*, en plus de rappeller la Susan Beaver de *L'Ordinaire*, finit comme Vin*aver* (« Recopiage et imitation », *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : « Mettre en scène l'événement, *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », mis à jour le : 28/10/2011, URL : http://anr-shs.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1810, p. 2-3 du fichier pdf). Nous avons déjà mentionné la coquille sur Eugenidis ; et l'on trouve enfin une coquille dans *Le Dernier Sursaut* : dans cette imitation de Molière où les personnages se nomment Oronte, Cléante, Acaste, etc…, un seul nom réel est mentionné : celui de Francis Bouygues, mais il est orthographié Bouyghes (ce qui ne véhicule pas, cette fois-ci, de connotations particulières).

Vinaver sur son travail pour *Portrait d'une femme* montre par exemple que le journal-source se fait aussi contrainte formelle ; la source détermine la forme. Si celle-là est lacunaire, celle-ci le sera également (il n'y aura pas de reconstitution, de reconstruction).

Vinaver écrit *Portrait d'une femme* à partir du procès de Pauline Dubuisson, qui avait assassiné son ancien amant. À la différence de Clouzot dans *La Vérité* (film de 1960 tiré de cette même affaire), à la différence aussi du Genet des *Bonnes* (qui s'inspire de l'histoire des sœurs Papin, mais indirectement – via une chanson de Cocteau), Vinaver reste très proche de la réalité, il prend le réel comme matrice. Il se sert d'une liasse de coupures de presse, constituée au moment du procès en 1953[101], qu'il retrouve en 1983. Pour *Le Monde*, Jean-Marc Théolleyre (grand reporter spécialiste des affaires judiciaires) avait suivi le procès pendant près d'un mois, à partir du 27 octobre 1953. Dans le numéro du 20 novembre 1953 par exemple, il écrivait :

> Ce n'est pas un grand procès que celui de Pauline Dubuisson, mais c'est peut-être un procès significatif. À le suivre on *y* éprouve le sentiment que seul le théâtre peut donner autant que la cour d'assises une impression de convention. Tout au long de l'interrogatoire on pouvait songer à la phrase de Malraux dans *les Conquérants :* « Juger c'est de toute évidence ne pas comprendre, puisque si l'on comprenait on ne pourrait plus Juger ».

Et Vinaver, en effet, insère « tout propos cité », ceux de Sophie, mais aussi les autres citations comme celle de Malraux[102], et cite le journaliste lui-même (par exemple la

---

[101] Il le dit dès la parution de la pièce (à Marion Scali, dans un entretien pour le *Libération* du 28 octobre 1986). Voir aussi Michel Vinaver, « L'énigme, l'enquête », propos recueillis par Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, mis à jour le : 19/10/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=238.

[102] *TC4*, p. 98. Dans *Les Conquérants*, Garine critique dans son procès la froideur de la machine judiciaire. Marianne Noujaïm (*Du dialogisme à l'esthétique polyphonique dans le théâtre de Michel Vinaver…*, p. 137) montre bien comment Vinaver utilise cette phrase de Malraux en la tronquant : « la maxime se présente comme un constat absolument dépourvu de la dimension normative (inverse) que lui confère Lubet dans son discours ».

comparaison de l'accusée à une « comédienne »[103]). De là, une dramaturgie éclatée, non-centrée, que résume bien Barbara Métais-Chastanier : « À travers la suspension de toute prétention au vrai et la dilution des figures-personnages, la pièce refuse de prendre en charge un discours susceptible de transcender la divergence des points de vue et d'unifier le propos. Dès lors, le spectateur ne se voit pas assigner une place précise dans un dispositif qui chercherait à l'encadrer »[104]. Le mot apparaît à nouveau : refus de « transcender ».

L'actualité est une notion clé dans la poétique de Vinaver, et comme une spécification du *réel*. On peut l'envisager à la fois dans son sens restreint (événements quotidiens, de plus ou moins grande importance, ainsi que leur présentation journalistique) et dans son sens général (tout ce qui est de l'époque dans laquelle on vit). À propos des *Voisins*, qu'il venait d'écrire, Vinaver faisait cette distinction : « C'est une pièce qui rompt avec ma fascination pour l'actualité. Peut-être suis-je arrivé à ne plus avoir besoin de cet ancrage précis pour faire une pièce dont j'espère qu'on dira qu'elle est d'aujourd'hui.[105] » Même si ce n'est pas immédiatement sensible, *Les Voisins* diffère d'une pièce comme *Nina, c'est autre chose*, qui est davantage reliée à des événements identifiables : par exemple le tremblement de terre en Chine, dont parle Sébastien, peut faire référence au séisme dévastateur de Tangshan, du 28 juillet 1976[106]. Dans *Les*

---

[103] Elle est, dans la pièce, le fait de Mme Guibot, la concierge, et elle est suivie d'une réplique de Sophie qui cite Oreste dans *Andromaque* : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » (*TC4*, p. 36).

[104] Barbara Métais-Chastanier, *Le théâtre à tâtons. Dramaturgies de l'enquête dans le théâtre contemporain*, Master 2, ENS-Lyon, dir. J.-L. Rivière, 2007, p. 67.

[105] M. Vinaver, entretien avec Lucien Attoun, précédent la diffusion des *Voisins* sur France Culture en 1986.

[106] Il fit près de 250.000 morts – Sébastien en parle dans le premier morceau. Il est aussi question d'une grève dans son usine, qui se trouve à Levallois ou à côté (*TC3*, p. 110), ce qui renvoie, plus qu'à un

Voisins, il n'y a plus référence à l'actualité réelle (mais à une actualité fictionnelle, puisqu'il est question de l'enquête policière sur le vol des lingots de Blason) ; toutefois Vinaver souhaite qu'elle soit reçue comme une pièce « d'aujourd'hui », ou une pièce *actuelle*.

Qu'est-ce qui fait qu'on a la sensation d'être face à des pièces actuelles ? Tout d'abord, la très grande proximité qu'il y a toujours entre le temps de l'écriture et le temps de l'action : si *Les Coréens* a été écrite cinq ans après le déroulement des événements (fictifs mais insérés dans une histoire réelle) qui y sont relatés, Vinaver a composé *11 septembre 2001* quelques semaines seulement après les attentats du World Trade Center. Une pièce comme *L'Émission de télévision* ne porte pas sur un événement historique particulier, mais elle s'inspire d'un type nouveau de programme télévisuel, dont l'émission de François de Closets sur le Sida, le 25 avril 1988, a agi sur Vinaver comme un révélateur[107]. Même *L'Objecteur* (l'adaptation théâtrale) est « actuelle » puisque son action première n'est pas l'aventure de Julien Bême, comme dans le roman, mais la préparation du spectacle par le metteur en scène et sa troupe. Les seules véritables exceptions à la contemporanéité de l'action et de l'écriture sont *Portrait d'une femme* et *King* (écrite en 1996 alors que l'action se passe entre 1888 et 1932).

événement particulier, à un climat social (Renault a connu des affrontements très durs dans les années 1970).

[107] « J'en ai dix pages de notes. J'étais dans quelque chose qui m'a paru mériter d'être exploré par la fiction, par le théâtre. C'était pour moi d'une telle prégnance qu'il fallait que je débrouille un petit peu la question de ce qui se passe dans une émission de télévision, qui plus est, dite de haut niveau, et faite pour aider la société à résoudre des problèmes. J'ai été saisi par l'obscénité sans limite de cette façon dont on introduisait dans une machine un être humain, une personne, et puis de la façon dont sortait au bout de ce processus machinique un objet de spectacle. » (M. Vinaver, entretien réalisé par la Comédie de Béthune [Nathalie Fillion, dramaturge du spectacle de Thierry Roisin] en octobre 2006, extrait sur http://81.93.4.190/Residents/theatredunord/Public/sdv_article.php?SDV=1095&ID=1097)

L'un des reproches adressés à Camus, au sujet des *Justes*, était justement celui-là : la pièce « se situe dans un passé tellement passé que je ne m'y retrouve guère »[108].

> Il y a pour le spectateur si nettement une différence de nature entre la chose que vous présentez et la réalité qu'il vit, qu'il ne fait pas le lien (je parle de moi) et est tenté de voir *Les Justes* comme il verrait une chronique historique… Mais là encore, il ne peut, parce que manque ce qui en ferait une pièce historique : une sorte de détachement dans la durée… Or il voit une pièce où le dialogue a un ton qui ressemble à celui de l'éternité[109]

Le goût très prononcé pour l'actuel participe d'un théâtre de l'immanence ; il cherche à éviter la transcendance créée par la durée, ou le temps. Le fait est que Camus, lui, distinguait nettement ses pièces de théâtre et ses articles (qu'il recueillait, précisément, dans des recueils intitulés *Actuelles*, et sous-titrés *Chroniques*).

Mais Vinaver va plus loin. Dès l'écriture de ses romans, il eut l'ambition d'engager une espèce de course-poursuite avec l'actuel. Il le dit explicitement, à propos de *L'Objecteur*, dans une autre lettre à Camus : « le côté 'actualités' de ce livre fait que je crains pour lui le temps qui passe. Je ne voudrais pas qu'il soit déjà devenu, au moment de sa parution (s'il paraît) un 'historical novel'.[110] » Vinaver refuse d'écrire des livres « historiques », c'est-à-dire des livres dont l'action, au moment de leur parution, serait déjà passée (même si c'est de quelques semaines seulement). Pour *L'Objecteur*, il pouvait redouter, par exemple, qu'un statut de l'objection de conscience soit voté ou qu'un événement majeur ait lieu entre l'URSS et les États-Unis[111]. Dans la lettre suivante, le 27

---

[108] M. Vinaver, lettre du 16 février 1950 déjà citée, in *S'engager ?*, p. 38.

[109] *Ibid.*, p. 38-39.

[110] Lettre de Vinaver à Camus, du 8 février 1951, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 49.

[111] Dans *La Demande d'emploi*, Nathalie est obligée de se rendre en Angleterre pour se faire avorter. Deux metteurs en scène m'ont fait part des hésitations qu'ils ont eu à monter cette pièce à cause de ce détail, qui la « vieillit » : Ève Weiss, qui décida de ne pas la mettre en scène, et Arnaud Meunier qui fut persuadé du contraire par Michel Vinaver lui-même : « Est-ce que vous vous poseriez la même question avec Molière sur les mariages forcés ? » (voir « Témoignage et action au théâtre », dialogue avec Arnaud Meunier et

février, Vinaver précise sa pensée et explique le problème logique qui se pose à l'écrivain du présent :

> La difficulté principale du livre était d'empêcher moi-même de trop sensiblement vieillir et le monde de trop sensiblement changer pendant les quinze mois qu'il a fallu pour imaginer deux jours, ceux-ci devant, tout au long de ces quinze mois, être toujours « le moment présent »… Leur situation dans le temps poserait un gentil sujet de méditation ontologique.[112]

Non seulement le roman ne doit pas représenter d'événements périmés aux yeux du lecteur, mais il doit également constituer une sorte de photographie d'un moment particulier. Or l'action dure deux jours, tandis que l'écriture a demandé quinze mois, ce qui risque d'introduire un décalage (ou du flou, comme lorsque le temps de prise d'un appareil photo est trop lent et que le sujet bouge). À cette époque, c'était véritablement pour Vinaver une réflexion obsédante ; en témoigne, sur un mode comique, la fable « L'amour et le poète » : le personnage vit des expériences amoureuses mais ne peut s'empêcher, à chaque fois, pour les mettre en poème, de se précipiter chez lui. Voici les dernières lignes :

> Sentant soudain que joie dégoût délire avaient atteint en lui le point de fusion le plus propre à l'éjaculation poétique le poète s'arracha des bras de sa compagne et « o voleur o voleur » courut jambes à son cou jusqu'à son appartement
>
> Putain écrivit-il
> Putain putain[113]

Michel Vinaver au colloque international « Le geste de témoigner » [Sorbonne Nouvelle Paris 3 – UCL Louvain-la-Neuve], Paris, mars 2011, publié dans *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°51, décembre 2011, p. 51)

[112] *Ibid.*, p. 54. Il nous semble que Sterne, dans *Tristram Shandy*, s'amusait à développer un paradoxe similaire, sur le modèle de ceux de Zénon. Cela pourrait aussi rapprocher Vinaver du feuilletoniste, dont le rapport au temps est très particulier ; voir par exemple l'article de Tiphaine Samoyault sur la parution des *Hommes de bonne volonté*, « Simultanéité et longueur : la double réception des *Hommes de bonne volonté* », in D. Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Presses universitaires du Septentrion (Lille-3), 1996, p. 175-188).

[113] Michel Vinaver, « L'amour et le poète » [1946], retranscrite dans *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 135.

Vinaver résoudra ce problème avec *Par-dessus bord* (comme souvent) : l'écriture et l'action y seront exactement concomitantes, s'étalant toutes deux entre l'été 1967 et l'été 1969. Si la société évolue, l'écriture peut suivre. Par exemple, il intègre Mai 68, discrètement mais sûrement, en cours de route :

> MARGERIE. – Et Paris ça commence à devenir pire que l'Amérique sauf les étudiants ils sont encore très bien tu sais quand je suis allée sur les barricades j'ai senti que tout était pas encore foutu mais toi tu deviens tous les jours un petit peu plus manager un peu plus con (*TC3*, p. 163)

Ce sentiment d'actualité, dira-t-on, concerne les premiers lecteurs des pièces, ou les spectateurs lors des premières créations. Est-il possible de représenter l'actualité sans risquer de composer une pièce périssable ? Nous voyons deux ou trois points qui permettraient d'éviter cet écueil. Peut-être les très nombreuses réécritures que l'auteur a données de ses propres pièces (notamment des *Huissiers*, d'*Iphigénie Hôtel*, de *Par-dessus bord*, de *Dissident, il va sans dire*, d'*À la renverse*) ont-elles pour fonction de moderniser, de remettre à jour certains détails qui donnent la saveur de l'actualité. Dans *Iphigénie Hôtel*, Vinaver remplace les deux riches armateurs qu'étaient Eugénidès[114] et Kalonas par Onassis (seul nom à évoquer encore, pour les jeunes lecteurs, quelqu'un de précis)[115]. Dans *Par-dessus bord*, les noms des produits évoluent de façon intéressante : baptisés tout d'abord « Qualité B » (le papier bulle-corde de Ravoire et Dehaze) et « Qualité D » (le papier en ouate de cellulose), ils prendront en 1997, pour la version

---

[114] Vinaver renvoie sans doute à Eugenios Eugenidis (1882 – 1954). La coquille pourrait participer d'un phénomène de littérarisation involontaire : Eugenides est le « one-eyed merchant » du jeu de tarot de Madame Sosostris dans la troisième partie de *The Waste Land* de T.S. Eliot.

[115] Voir par exemple les modifications entre l'édition *Théâtre populaire*, p. 25-26 puis p. 66 et *TC2*, p. 41-42 puis p. 139.

anglaise, les noms de Perfecto et d'Excelsior, et, dans les années 2000 (pour l'hyper-brève et l'intégrale révisée) ceux de « Qualité Standard » et de « Super-Douceur ».

D'autre part, le théâtre est l'art qui permet d'infinies réactualisations. Un roman, une fois écrit, est condamné à se figer et dater. Il ne peut pas vraiment y avoir d'*actualité* d'un vieux roman – à moins que celui-ci soit revu et réédité par l'auteur (ou à moins, précisément, qu'il soit adapté au cinéma ou au théâtre – comme *L'Objecteur* l'a été en 1997, et comme *Lataume* est en train de l'être[116]). Au contraire, à chaque fois qu'une pièce est rejouée, elle peut être modernisée : elle l'est peut-être *de fait*, mais le sera d'autant plus quand l'auteur fait comprendre qu'elle est ouverte, que les retouches sont libres, comme pour *Par-dessus bord* (« Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude »[117]). Il pourrait s'agir là d'une des raisons expliquant, pour Vinaver, l'abandon du roman au profit du théâtre.

Enfin, un fait d'actualité n'est peut-être pas ce qui passe irréversiblement, ou plutôt, passant, il finit toujours par ressurgir. Dans un cahier de collage entièrement consacrés à l'actualité, Vinaver notait ceci :

> ACTUALITÉ. Elle est unique, irremplaçable, inimitable en chacun de ses instants (cf la surface de la mer), sans retour, perdue dès qu'arrivant, et toujours à donner l'impression de se répéter, eh bien oui elle ne cesse de se répéter.
> Je suis addict. J'aime sa présence et sa fuite je besogne pour la fixer. Ce qui est perdre son temps.[118]

---

[116] Jean-François Demeyère (qui avait déjà monté *11 septembre 2001*) a eu l'idée de transposer *Lataume* sur scène (la création doit se faire à Bruxelles à l'automne 2012). Il n'a pas du tout opéré comme Vinaver sur *L'Objecteur*, puisqu'il a seulement fait des coupes, sans rien ajouter. Toutes les répliques de sa version scénique correspondent à des fragments de dialogues du roman.

[117] M. Vinaver, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* », déjà cité, p. 235.

[118] M. Vinaver, note dans le cahier de collages « Actualités – Novembre 2004 » (*a.p.a.*).

L'actualité « ne cesse de se répéter ». Si son théâtre (notamment ses pièces d'entreprise) attire autant depuis quelques années[119], c'est peut-être dû au contexte économique, à la crise que l'on vit depuis 2007, et qui rappelle les mutations du tournant des années 1960-1970 (accélération de la mondialisation et des rachats d'entreprises françaises par des groupes internationaux, jaillissement du marketing, premier choc pétrolier…). Ainsi de nombreuses critiques vantent-elles précisément « l'actualité » de ces pièces, ou même parfois leur caractère anticipateur[120]. Arnaud Meunier, qui hésitait à monter *La Demande d'emploi*, résolvait ainsi son dilemme : « d'ailleurs, comme l'actualité dépasse toujours la fiction, les questions de l'avortement et du mariage forcé reviennent de manière cyclique »[121]. En prenant une structure cyclique, l'actualité pourrait même finir par s'apparenter aux mythes.

C. Dépasser la tension qui existe entre immanence et poésie

L'enjeu est de cerner la nature et la fonction de ce *renvoi à*. Que fait Vinaver du réel et de sa spécification, l'actuel ? Catherine Naugrette avait déjà très bien perçu cet aspect de l'œuvre de Vinaver. « À la base de ces textes, de tous ces textes donc, le

---

[119] *Par-dessus bord*, version intégrale en 2008 (Ch. Schiaretti) et adaptée en japonais en 2009 (O. Hirata – A. Meunier), *Les Travaux et les jours* en 2011 et 2012 (V. Grail), et *À la renverse* mis en scène par au moins trois troupes amateur à Paris entre 2009 et 2012 (X. Brière, I. Favier, È. Weiss).

[120] Voir par exemple Monique Le Roux : *Par-dessus bord* (dès sa première version) « semble porteur de signes prémonitoires quant à l'évolution du capitalisme » (« Quarante ans après », in *La Quinzaine littéraire*, 16-31 mai 2008). C'est ce que dit également E. B. Turk, en mettant en parallèle l'action d'*À la renverse* et les manifestations contre le CPE en 2006 (*French Theatre Today*, *op. cit.*, p. 212)

[121] Dans l'entretien « Témoignage et action au théâtre » du 25 mars 2011 à l'INHA (phrase non retranscrite dans la version éditée).

réel »[122], que la « chronique » soit d'ordre historique, économique et social, ou intime ; mais « en aucun cas [celle-ci] ne réduit la fiction au réel, ni ne borne la poétique du drame à une poétique du constat. Bien au contraire. Le geste du poète ne cesse de venir croiser le geste du chroniqueur. » Catherine Naugrette rappelle la distinction aristotélicienne (« la différence entre le chroniqueur et le poète […] est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu » – 51a36), pour montrer qu'il est impossible, chez Vinaver, de séparer ces deux figures d'écrivains. « L'élaboration poétique n'est pas séparable de la retranscription du réel, mais se tisse et se métisse au contraire avec elle, en un inextricable mélange, qui tient à la fois du défi et d'un miracle toujours recommencé »[123].

Lorsque Vinaver commence à écrire du théâtre, en France au milieu des années 1950, ce clivage était pourtant toujours opérant. On produisait d'une part des pièces *in*actuelles (pour continuer à citer Aristote, du côté de la *puissance* et non de l'*acte*, de la poésie et non de l'histoire), qu'il s'agît de reprises de sujets mythologiques (chez Giraudoux, Cocteau, et même Sartre…) ou de pièces a-chroniques (comme dans le théâtre de l'Absurde). On écrivait, d'autre part, des pièces historiques, dont l'éloignement dans le temps semblait garantir la valeur d'œuvre littéraire (le Siècle d'or espagnol était particulièrement apprécié[124]), mais dans lesquelles, si poésie il y avait, c'était sous forme d'ornement additionnel « qui ne remet pas fondamentalement en cause » les

---

[122] C. Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », in *Registres*, hors série 1 déjà cité, p. 17.

[123] *Ibid.*, p. 19. Bernard Dort avait écrit un article sur Brecht intitulé « Le général et le particulier » (in *Brecht*, *L'Arc* nº55, 1973), où il faisait la même référence à ces deux termes aristotéliciens et montrait que le théâtre de Brecht « se veut le lieu même de leur confrontation » (p. 8) ; mais il les appliquait à des éléments complètement différents (presque inverses à ceux que décrit C. Naugrette) : « le caractère concret des accessoires scéniques et l'abstraction, voir l'intemporalité, de l'ensemble de la représentation » (p. 5).

[124] *Le Soulier de Satin* de Claudel est représentée pour la première fois en 1943, *La Reine Morte* de Montherlant en 1942 et son *Maître de Santiago* en 1947 – les trois furent de grands succès.

mécanismes du théâtre[125]. Il y a dans le théâtre de Vinaver une alliance nouvelle de l'historique avec les formes dramatique et poétique, qui s'est peut-être tout d'abord conçue comme une réaction aux tendances majeures de son temps.

Toutefois, des réflexions sur la référentialité du théâtre commençaient à se développer. Le théâtre de l'absurde se trouvait questionné par l'arrivée en force du brechtisme. Adamov venait par exemple de signer la préface du tome II de son théâtre complet, chez Gallimard, où il commente ses premières pièces. Avec *Le Professeur Taranne* (créée en 1953), c'était la première fois, remarque-t-il, qu'il n'utilisait pas ses rêves « à des fins allégoriques », mais en visant une « signification immédiate ». Dans cette perspective, il n'a pas cherché à éliminer les détails référentiels, comme il le faisait auparavant : « Je nommai dans la pièce la Belgique et son lion. Cela n'a l'air de rien, mais c'était tout de même la première fois que je sortais du *no man's land* pseudo-poétique et osais appeler les choses par leur nom.[126] » L'étape suivante, pour Adamov, sera *Paolo Paoli*, où il fera projeter des phrases réelles, citations d'hommes politiques, d'articles de journaux, etc…[127]

Vinaver et Adamov, surtout depuis que Planchon avait monté successivement *Les Coréens* et *Paolo Paoli*, se connaissaient personnellement[128]. En témoigne une lettre

---

[125] Marianne Bouchardon, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 17. Elle ne fait référence à l'œuvre de Vinaver qu'une fois, comme l'exemple d'un « théâtre à la fois transitif et intervenant, inscrit dans la marche du monde et engagé dans la conduite des affaires de la cité » (*ibid.*, p. 361).

[126] Adamov, in *Théâtre*, tome II, Gallimard, 1955, p. 13 pour les deux extraits.

[127] La pièce est publiée tout d'abord dans *Théâtre populaire* en mars 1957, numéro dans lequel Vinaver fait d'ailleurs paraître « L'usage du théâtre ».

[128] Les deux spectacles se succèdent au petit Théâtre de la Comédie en 1956 et 1957. On apprend dans le chapeau de « Sur Taranne » (texte de M. Vinaver, daté déc. 1984, pour le *Journal* du TNS 84/85, p. 25), que Planchon, Adamov et Vinaver avaient surtout passé une très longue soirée, mémorable (« rires, excitation intellectuelle et émotion ») dans un petit hôtel près de la gare Perrache. Jean-Marie Serreau (qui crée *Les Coréens* à Paris début 1957) avait également monté une pièce d'Adamov (*Tous contre tous*), en 1953 au Théâtre de Babylone.

d'Adamov à Vinaver, du 12 juillet 1957, qui rend sensible la parenté entre les deux auteurs[129] et révèle certaines préoccupations d'Adamov. La remarque sur Bourgès-Maunoury[130] et ses deux parenthèses d'amusante protestation contre le « langage imagé » montrent qu'il visait alors le matérialisme (par opposition à « l'idéalisme ») et le propre (par opposition au figuré). Mais notre hypothèse est que seul Vinaver réussit pleinement ce projet – Adamov n'ayant pu, jusqu'à ses dernières pièces, totalement se départir de son esthétique première. Son goût théâtral pour les rêves par exemple (« Je passe volontairement du rêve à ce qu'il est convenu d'appeler réalité, et inversement »[131]) l'éloigne de Vinaver et le rapproche davantage du surréalisme. Il faudrait comparer la façon dont il dépeint, par exemple, le « consortium » du *Ping-Pong* (entreprise fort abstraite, composée seulement, dirait-on, de son « patron » et de Sutter, homme à tout faire)[132], à celle dont Vinaver représente « Ravoire et Dehaze » dans *Par-dessus bord*. De même, quand il préparera *La Demande d'emploi*, Vinaver insistera sur le fait qu'aucun des deux « temps » de la pièce n'est un rêve :

> Deux temps : celui de l'interview (en heures) / celui de l'action familiale (en semaines)

---

[129] On se dit aussi que Vinaver a peut-être découvert Gorki par l'intermédiaire d'Adamov, qui préparait cet été-là sa traduction de *La Mère* (il y était sans doute venu lui-même par l'adaptation qu'en avait fait Brecht en 1931), qui paraît en 1958 (Paris, éd. Le club français du livre, préface de Dominique Fernandez). En 1966, il traduira *Les petits bourgeois* (Paris – Lausanne, L'Arche / La cité). Vinaver, lui, traduira *Les Estivants* [*Datchniki*] en 1983 (Paris, La Comédie Française ; réédité dans le premier *Théâtre complet*, 1986).

[130] Maurice Bourgès-Maunoury, était alors Président du conseil (pour l'été…). Nous venons de voir qu'il est l'une des sources du personnage de Paidoux. « Idéalisme forcené » signifie sans doute « esprit guerrier enjolivé par de belles déclarations », puisqu'il était l'un des partisans d'une solution militaire du conflit algérien, et qu'il avait également aidé Israël à se militariser contre l'Egypte.

[131] Adamov, « Le théâtre ou le rêve », *Les Lettres françaises*, 4 février 1970.

[132] Adamov, *Le Ping-Pong* [1953], in *Théâtre*, II, Gallimard, 1955 ; voir les tableaux 2 et 5 de la première partie.

> Comment éviter que l'une (l'action familiale) soit reçue comme étant dans le seul crâne de Vajenot (rêve, rêverie, flashback, stream of consciousness) – maintenir les deux – en tension – sur un même plan de réalité.[133]

Jacques Lassalle créera en 1985 un spectacle qui réunit *Le Professeur Taranne* et *Dissident, il va sans dire*. Vinaver envoie un texte au *Journal* du TNS, où il décrit brièvement les deux pièces, puis analyse ainsi leur mise en rapport :

> L'objet pourrait être […] de faire apparaître qu'il y a deux façons de faire du théâtre : l'une est de partir d'une vision préconçue d'une action globale puis de développer celle-ci par une suite d'actions particulières. L'autre est de partir d'une action particulière sans savoir à l'avance ce qu'elle contient en germe puis de laisser faire une poussée vers une action d'ensemble, si ça se trouve ; de « ne pas être dans le secret des dieux », aurait dit Adamov avec son sourire de crocodile.[134]

L'hommage tient plutôt de la critique (on comprend bien que la première « façon » – nettement moins valorisée que la seconde – est celle d'Adamov). Même si l'on ne peut pas faire du « particulier » un synonyme de « réel », la « façon » Adamov est le contraire d'un abandon au réel (il est coupable de « vision préconçue » – c'est-à-dire d'idéalisme et non de pragmatisme). Le fait de citer Adamov à la fin (pour lui faire commenter le théâtre qui n'est pas le sien) est comme l'estocade : lui-même, Adamov, n'arrive pas à ne pas être « dans le secret des Dieux ». Le rapport au réel est un des critères fondateurs de distinction entre théâtre de la transcendance et théâtre de l'immanence.

Mais dans quoi s'inscrit le poétique chez Vinaver ? La manifestation de la poésie sur laquelle insiste principalement Catherine Naugrette est le *va-et-vient* « entre la réalité

---

[133] Cahier préparatoire à *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1), p. 36-37 – note du 22 août [1970]. Sur un autre document pour *La Demande d'emploi* (trouvé dans les archives de C. Yersin), est écrit ceci : « L'erreur c'est de *distinguer* d'abord des plans, des sphères, des rapports, puis d'illustrer par l'éclatement – (atomisation surréaliste sous-tendue par la distinction objectif-subjectif, réel-fantasme). Il faut *rejouer* le clivage du sujet, la coupure dans l'emploi. »

[134] M. Vinaver, « Sur Taranne », art. cit., p. 25.

prosaïque et la structure du mythe »[135], ce que l'auteur appelait lui-même « navette mythique »[136]. Nous pourrions rappeler, par exemple, que parallèlement au système de références réelles, se déploie, dans *Les Huissiers*, un système de renvois aux personnages d'*Œdipe à Colone* : Paidoux est Œdipe, Tigon Antigone, Simène Ismène, Letaize Thésée, Créal Créon Niepce Polynice …[137] Il y a donc, concluait Vinaver lui-même, « combinaison <, dans le matériau,> de réalité <brute> et de ~~fiction~~ <d'invention> »[138], ce qui fait que certains personnages sont pluriels… Vinaver notait que Paidoux était « pure invention », mais il nous apparaît plutôt comme un mélange d'Œdipe et de Bourgès-Maunoury[139] (à quoi s'ajoute, en effet, une biographie imaginaire – voir *TC2*, p. 256-257).

D'autres chercheurs ont déjà qualifié de « poétiques » (voire de « poèmes ») les pièces de Vinaver[140]. Mais rares sont ceux à avoir approfondi cette idée, et surtout à l'avoir mise en tension avec cette grande spécificité du théâtre de Vinaver qu'est l'immanence. Au contraire, Bernadette Bost cherchait à relier cette ambivalence

---

[135] *Ibid.*, p. 24.

[136] Voir la section qui porte ce titre dans « Mémoire sur mes travaux » [1986], repris in *Écrits* 2, p. 67-71.

[137] Voir le dialogue amusant (*TC1*, p. 212) entre Créal et Simène, qui mélangent les rapports de parenté (« J'aurais pu être ton père… »). Niepce est comparé au fils de Paidoux (p. 194 et 260) et il est « plus ou moins », selon Créal, le demi-frère ou le cousin de Tigon (p. 294 – Créal parle d'« un drame de famille »). Le parti radical-socialiste serait donc Thèbes, qui veut ramener Œdipe en son sein. Vinaver a même voulu montrer précisément tous ces renvois, en publiant sa « Table de concordance des événements » [1980] entre les deux pièces, in *Écrits* 1, p. 256-260.

[138] M. Vinaver, manuscrit déjà cité (IMEC – VNV 4.7).

[139] Selon Kevin Elstob, Paidoux serait Guy Mollet (*The plays of Michel Vinaver : Political Theatre in France*, New York, Peter Lang, 1992, p. 15), mais (dans une perspective de renvois référentiels) ce n'est pas possible : Mollet était Président du Conseil du 1er février 1956 au 13 juin 1957, or l'action se déroule justement en juin 1957 – à partir du massacre de Mélouza du 29 mai jusqu'à la nomination d'un nouveau gouvernement, celui de… Bourgès-Maunoury (qui était précisément ministre de la Défense nationale jusqu'au 21 mai 1957). Mollet est bien plutôt représenté par Letaize.

[140] Catherine Brun note que, de par la disposition particulière des répliques et l'absence de ponctuation, « le texte se fait poème en vers libres, avec ses rejets et ses doubles sens » (« Le théâtre sonore de Michel Vinaver », in *Europe* nº924, *op. cit.*, p. 51). Elle prend un exemple dans *11 septembre 2001*, et deux autres dans *L'Ordinaire.*

générique (drame/poème…) à une forme de transcendance : selon elle, le « chorus » de *11 septembre 2001* lu par « Geoffrey Carey au TNP, le 5 décembre 2004, montrait que l'écriture musicale de Vinaver a moins à voir avec le genre dramatique qu'avec le poème, le chant épique, et les cérémonies par lesquelles une communauté s'interroge sur son destin »[141]. Inversement, si Luc Boltanski a bien repéré la *nature* immanente du projet d'écriture vinavérien, il est passé à côté des *effets* proprement poétiques, que sont les émotions engendrées par le texte – il avait raison, certes, de ne pas repérer de « sublime » dans les pièces de Vinaver (le sublime est ce qui excède infiniment, qui transcende notre relation au beau), mais il généralise en disant que tous les effets, comme la « compassion », sont « toujours bridés »[142]. Nous verrons au contraire qu'en émergent des émotions fortes, propres à toute véritable œuvre poétique. « Sans émotions, le théâtre c'est la mort », écrivait Vinaver en préparant *King*[143].

Catherine Naugrette insérait en fait la question des mythes dans un ensemble plus large : la poésie générée par le *collage* (« qui fait se croiser et se juxtaposer des pans de temps et de réel différents », p. 21). Prenons l'exemple des pièces « d'entreprise ». Vinaver a été le premier dramaturge à représenter, dirions-nous, l'*endroit* du travail. « L'endroit », cela signifie deux choses. C'est le lieu du travail, « à l'intérieur d'une structure sociale »[144] (le bureau, le couloir, l'usine – l'auteur porte bien moins d'intérêt au travail de l'artisan ou des professions libérales ou au travail à domicile, pour évoquer une

---

[141] Bernadette Bost, « Le devenir-musique dans le théâtre de Michel Vinaver », in *ibid.*, p. 43.

[142] L. Boltanski, « Le capitalisme et la représentation », entretien déjà cité, p. 62-63 et p. 67.

[143] M. Vinaver, cahier rouge, pour *King*, note du 03.09.96, IMEC – VNV 32.1.

[144] M. Vinaver, « Théâtre et champ du travail » [1997], entretien avec J.-F. Marchandise, in *Écrits* 2, p. 219-220. Le travail qui l'intéresse « c'est le travail dans un organisme, une entreprise. Là, il y a la réalité d'une appartenance : on appartient à – et dès lors, on peut être chassé de. » Dans cet entretien, Vinaver lit toute l'histoire du théâtre sous cet angle : dans les tragédies comme dans les comédies, jamais les personnages ne travaillent (ou bien ils gouvernent, ou bien ils sont occupés à des affaires privées).

pièce de Kroetz[145]). L'endroit, c'est aussi sa face première, qui était aussi sa face cachée, puisque les autres auteurs ne montraient souvent que l'*envers* du travail : des gens qui précisément ne travaillaient pas (qu'ils soient au chômage, comme dans *Attention au travail*, création collective dirigée par Gildas Bourdet en 1979[146], ou en grève, comme dans *La jeune lune…*, du théâtre de l'Aquarium en 1976[147]. Dans une pièce comme *La Journée d'une infirmière* de Gatti, la représentation du travail semble, là aussi, évitée : Louise ne fait que *raconter* sa journée *type* – alors que les personnages de Vinaver sont toujours montrés en train d'*agir*, dans le *particulier* du moment donné. Les rares exemples de pièces où l'on pouvait voir des personnes ensemble au travail sont parodiques, comme dans deux des *Dix Sketches* de Pinter[148]. Dans le cadre de ce théâtre si particulier, on rencontre des répliques comme celle-ci :

> JAUDOUARD. – Quand nous aurons rattrapé l'équivalent des quatorze jours ouvrables de retard que nous avons accumulés depuis septembre en avril nous avons traité une moyenne journalière de cinquante-cinq réclamations l'objectif a été fixé par monsieur Célidon à soixante-six mais pour récupérer l'arriéré nous traiterons soixante-quinze cas par jour et sans heures supplémentaires le retard sera rattrapé par une amélioration de la productivité (*TC4*, p. 48)

---

[145] *Travail à domicile* [*Haimarbeit*, 1970], traduction R. Girard, L'Arche, 1976. Kroetz explique le comportement de ses personnages mutiques, et adresse des critiques à la société moderne qui, par le travail, aliène : « ces hommes se sont toujours fabriqué une thérapie par le travail, pour surmonter cette condition de sourds-muets. » (« Remarque », in *Travail à domicile*, nouvelle édition, L'Arche, 1991, p. 9)

[146] Ce spectacle du Théâtre de la Salamandre montre une région Nord sinistrée, après des fermetures de mines et des délocalisations. Michel Bataillon le caractérise comme une « allégorie farcesque » (*TNP, 1972-1986 – un défi en province. Chronique d'une aventure théâtrale*, tome 3 *…Et leurs invités*, Paris, Marval, 2005, p. 158).

[147] Sur *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, voir par exemple Bernard Faivre, « Le comédien porte-parole », dans *Le Geste de témoigner*, *op. cit.*, p. 87-94.

[148] Dans « Crise à l'usine » [« Trouble in the Works », 1961], Wills, cadre dans une entreprise, explique à son directeur les raisons du mécontentement des ouvriers : ceux-ci cessent le travail parce qu'ils sont dégoûtés par les produits qu'ils fabriquent (tous plus surréalistes les uns que les autres : « les embouts coulissants tronconniques à rainure » par exemple). Dans « Offre d'emploi » [« Applicant », 1961], un jeune homme passe un entretien d'embauche délirant, qui tourne à l'expérimentation psychologique et la torture.

De quelle poésie s'agit-il ? Là, il n'est pas question de « navette mythique » (Jaudouard n'est pas, comme Letaize, un nouveau Thésée). Il ne faut plus chercher la poéticité ailleurs que dans le texte lui-même. Ce que l'on peut alors remarquer, c'est l'importance de la composition : cette réplique ne s'inscrit pas dans un dialogue suivi et homogène, mais dans une espèce de *collage* textuel. La réplique suivante (qui clôt le morceau 4) provoque un puissant effet de surprise : « YVETTE. – L'arôme est mieux conservé c'est l'adaptation du procédé ancien par la technologie la plus avancée ». Ce travail de composition, de « jointures ironiques »[149], a été analysé dès les premiers articles critiques sur l'œuvre de Vinaver, comme ceux de J.-P. Sarrazac et J.-P. Ryngaert.

Un autre terme pour ces « procédure » ou « détour » demandés par les penseurs du théâtre, est celui de « médiation ». Dans l'acception que lui donne Lacan, le *Réel* est la totalité, impossible à embrasser et impossible à dire, qui demande donc une médiation. Quand il n'y a plus de médiation, la violence surgit. Le psychanalyste Charles Melman note par exemple, à propos du terrorisme :

> Le terrorisme, c'est la représentation la plus crue du Réel, d'un Réel qui n'est plus dialectisé par le Symbolique. C'est le traumatisme à l'état pur. Si les médias éprouvent une fascination à l'endroit de cette figure du terroriste, c'est évidemment parce que c'est la figure du Maître absolu. Le Maître absolu, c'est celui qui décide de la vie et de la mort.[150]

Dans la pièce qu'il a consacrée aux attentats du 11 septembre, oratorio d'une vingtaine de pages, avec des airs, des récitatifs, des parties chorales (le tout tiré de témoignages réels,

---

[149] Première occurrence de cette expression dans M. Vinaver, « Auto-interrogatoire » [1973], repris in *Écrits…* 1, *op. cit.*, p. 313.

[150] Charles Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix* (Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun), Paris, Denoël, 2002, p. 199-200. La citation tronque, nécessairement, un discours complexe qui ne s'en tient pas à ces simples affirmations. Melman tire ses arguments de sa longue expérience clinique, en faisant l'effort de relier la dimension psychique et individuelle à des analyses portant sur la société.

de coupures de journaux…), Michel Vinaver a précisément redialectisé l'événement, en dehors des discours stéréotypés des médias. Il a réintroduit du symbolique ; d'une part en remarquant que les attentats du 11 septembre constituent le seul événement contemporain qui ait accédé immédiatement au statut de mythe (on retrouve, comme dans presque toutes les pièces, la « navette mythique »), et d'autre part grâce à la façon dont il agence les citations, au travail de composition poétique, de collage, qui y est particulièrement sensible.

Mais, en plus du collage et du recours au mythe, nous entrevoyons un troisième lieu du poétique : nous avons l'impression que la référentialité elle-même s'affiche et devient valeur poétique. Comment ? L'expression « *no man's land* pseudo-poétique », forgée par Adamov dans sa lettre à Vinaver, laissait entendre que la poésie, traditionnellement, ne faisait pas référence au réel (en tout cas au réel *quelconque*). Ces préjugés, qui sont peut-être les traces d'une tradition artaudienne[151], sont encore très ancrés dans nos réflexions. Dans la critique de presse des pièces de Vinaver, on retrouve souvent les mêmes commentaires (même chez les meilleurs) : à propos de la création des *Coréens*, Robert Kemp rendait poésie et réalisme exclusifs l'un de l'autre[152] ; au sujet de

---

[151] Artaud liait poésie et transcendance, mais aussi poésie et absence de référentialité – clôture de la poésie sur elle-même. « À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas » (« Le Théâtre de la Cruauté (1er manifeste) » [1932], in *Le Théâtre et son double*, Folio essais, 1985, p. 153). Presque au hasard, on relève ces propos de Jean-François Sivadier : « Le théâtre […] n'échappe pas à la transcendance parce qu'il s'agit immédiatement d'un acte poétique » (dossier de présentation de *Noli me tangere* [2011], édité par le Théâtre de la Criée de Marseille, p. 5. En ligne : http://blank.thinkdry.com/uploaded_files/cmsfile/118/ original/1011-ddp-noli_me_tangere.pdf.

[152] « La poésie repose, de loin en loin, du réalisme » écrit Robert Kemp (« de l'Académie française »), in *Le Monde*, 23 janvier 1957.

celle de *Par-dessus bord*, Ruth Henry opposait la poésie et l'existence banale[153] ; et Guy Dumur, sur *À la renverse* :

> D'un point de vue formel, on mesure [chez Vinaver] tout le chemin parcouru par le langage théâtral depuis les auteurs cités précédemment. Ici, toute littérature abolie. Les dialogues sont d'un réalisme et d'une minutie suspects, à force d'application. Plus de métaphores ni de rhétorique. Pas une phrase qui dépasse l'autre. C'est l'image exacte de la vie de bureau ; du Courteline écrit à la lueur de la technocratie… [154]

C'est aller bien vite, que de définir la littérature par la présence de métaphores et de rhétorique. D'ailleurs, si les premières sont effectivement absentes du théâtre de Vinaver (nous reviendrons sur cet aspect), la rhétorique s'y déploie de façon passionnante (à tel point que Marianne Noujaïm a pensé bon de consacrer sa thèse à cet aspect de l'œuvre du dramaturge).

« Par Orson Welles, adolescent ébloui, pour la première fois j'ai entrevu que le cœur même du réel était poésie[155] ». Cette phrase de Planchon, Vinaver peut la faire sienne. Un théâtre de l'immanence peut en lui-même être poétique.

> Ce qui m'intéresse, c'est de coller au plus près, au plus aigu du particulier. Partir de ce qui est là – les objets, la boule en bois, l'horloge d'*Aujourd'hui ou les Coréens* ; d'ailleurs, un des titres que j'avais envisagés pour la pièce était *Les choses qui sont là*.[156]

« Les choses qui sont là », voici une expression importante. La poésie de Vinaver est peut-être d'essence pongienne : elle part de l'objet et elle le décrit avec une certaine

---

[153] « Chez Vinaver, écrit Ruth Henry, il n'est pas question de fable, et encore moins de poésie… mais du tragique de l'existence banale » [traduction de l'allemand], in *Frankfurter Rundschau* du 25 mai 1973. Alors que son expression semble faire un parallèle avec le « tragique du quotidien » maeterlinckien, elle retranche au texte de Vinaver toute prétention à la poésie.

[154] Guy Dumur dans *Le Nouvel Observateur*, 8-14 décembre 1980. Les « auteurs cités précédemment » sont Giraudoux et Claudel.

[155] Planchon, cité par M. Vinaver dans « Hommage à Planchon », texte prononcé lors de l'enterrement de Roger Planchon, manuscrit (10 pages), daté du 1er avril 2010 (*a.p.a.*).

[156] M. Vinaver, cité par Terje Sinding dans le programme des *Coréens* au Vieux-Colombier déjà cité, p. 20-21.

exactitude – la boule en bois effectivement, ou l'orange, dont il existe une version dans *Le Parti pris des choses* :

> Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. Tandis que l'écorce seule se rétablit mollement dans sa forme grâce à son élasticité, un liquide d'ambre s'est répandu, accompagné de rafraîchissement, de parfums suaves, certes, -- mais souvent aussi de la conscience amère d'une expulsion prématurée de pépins.[157]

et une autre dans *Les Coréens* :

> BELAIR. Après, tu détaches un quartier des autres quartiers. La peau se détache de la peau. Elle est transparente et à travers tu vois les centaines de petits globules qui forment le quartier. Chacun des globules est lui-même contenu dans une membrane encore beaucoup plus fine et à l'intérieur de cette membrane est le jus. (*TC1*, p. 145-146)

Et la liste de ces « choses » est longue : le rouleau de papier hygiénique (*Par-dessus bord*), la lame de rasoir (*King*), ou encore le racloir que Demczur n'ose pas jeter (*11 septembre 2001*). Les deux auteurs très importants dans la pensée de Vinaver que furent Camus et Maldiney ont aussi été de grands relais de la poétique de Ponge (qui lui aussi imposait une structure poétique nouvelle pour chaque objet singulier traité), le premier considérant *Le Parti pris des choses* comme « une œuvre absurde à l'état pur », qui « décrit parce qu'elle échoue » à donner un sens au monde[158]. Toutefois, certains traits de l'écriture de Ponge sont étrangers à Vinaver, comme son cratylisme, son projet de

---

[157] Il s'agit du début du poème – « L'orange », *Le Parti pris des choses* [1942], Gallimard (« Poésie »), 1967, p. 41.

[158] Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* » (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de Pléiade, 2006-2008, II, p. 883-884 – nous désignerons désormais cette édition « *OC* »). Maldiney a écrit *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1974). Vinaver évoque Ponge une fois dans un entretien (avec J.-C. Lallias, fragment audio sur le CD qui accompagne *Théâtre Aujourd'hui*, piste 22) : « Les deux poètes qui m'ont le plus marqué, c'étaient Ponge et Michaux. En lisant un poème de Ponge, ce qui se produit c'est une secousse due à l'innattendu dans ce qui est au départ le moins propice à la surprise. »

« fonder les mots en réalité » – soit par l'étymologie, soit par de simples ressemblances arbitraires (savon/savoir).

Le détour qui préserve l'immédiateté, cette espèce de paradoxe constitutif du théâtre de Vinaver, nous pensons à présent le cerner dans une poétique du *littéral*. Christian Schiaretti voyait juste quand il affirmait que le théâtre de Vinaver fonctionne « dans un rapport au monde où les choses sont là »[159]. Dans *Les Coréens*, l'héraclitéisme de Lin-Huai s'oppose à ce qu'on pourrait appeler une philosophie de la présence massive (peut-être spinoziste), telle que Belair la défend :

> BELAIR. Mais il y a des choses qui ne se laissent ni traverser ni contourner. Elles sont là.
> LIN-HUAI. Elles sont là, oui, là où tu les places. […]
> BELAIR. Il y a des choses qui sont là et que tu ne peux pas déplacer. Et si tu es vivant, elles te grignotent et elles te démolissent.
> LIN-HUAI. Si tu es vivant, tu bouges. À chaque instant tout change. (*TC1*, p. 141)

Isabelle Antoine notait également, dans son compte rendu de la mise en scène d'*Iphigénie Hôtel* [2006], réalisée par l'auteur lui-même, que le projet de Vinaver est de « saisir quelque chose de l'étant-là, de *l'immanence*. Son premier objectif n'est donc pas de raconter une histoire »[160]. Quel est l'intérêt de représenter « ce qui est là » ? Qu'est-ce que ça nous apprend ? En quoi est-ce que cela nous divertit ? Qu'est-ce que l'art dans ces conditions ? Vinaver reposera la question à propos de *11 septembre 2001* :

> Je me demandais l'autre jour : à quoi sert le théâtre ? À imiter la vie. ~~Sans entrer dans les détails.~~ Pourquoi l'imiter puisqu'elle est là ? Elle a besoin d'être imitée pour qu'on la comprenne. Qu'est-ce que ça veut dire comprendre la vie ? Ça veut dire, en même temps qu'on la vit, la voir~~, elle-même et comme dans un miroir~~ <un peu étrangère>. Qu'est-ce

[159] Christian Schiaretti, « Accompagner et non remplacer l'auteur » (propos recueillis par Gilles Costaz), in *Théâtre Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 95.

[160] Isabelle Antoine, « *Iphigénie Hôtel* du texte au plateau », in *Registres*, *op. cit.*, p. 122. Nous soulignons. Cette dernière phrase est sans doute trop schématique et laisserait entendre que Vinaver est l'équivalent théâtral de poètes comme Bonnefoy, Jaccottet, Deguy, tous aux prises avec l'immanence et non le souci de raconter quoi que ce soit, dans une perspective heideggérienne.

> que ça apporte ? On se dédouble. C'est-à-dire ? On sort de soi et on fait un retour à quelqu'un qu'on ne connaît pas forcément très bien. Pourquoi ne pas rester tranquillement dans le soi qu'on connaît ? C'est le propre de l'homme ~~d'aller voir ailleurs tout en restant là où il est~~. Quoi ? D'aller voir ailleurs tout en restant là.[161]

Les corrections sont intéressantes : Vinaver parle d'abord de miroir, dans la plus pure tradition réaliste, avant d'évoquer plutôt l'étrangeté de la représentation théâtrale.

---

[161] M. Vinaver, manuscrit avec corrections, daté du 20 avril 2004 (*a.p.a.*). Publié comme édito d'*Entr/Actes. Actes du théâtre* n°18, décembre 2003 - mai 2004, p. 8 (en ligne : http://entractes.sacd.fr/n_archives/a18/edito2.php?l=archiv).

II. Immanence et simplicité

Formulons ici une première définition : un théâtre de l'immanence serait le compte rendu, uniquement sous forme de dialogue, sans réponse métaphysique face à l'éventuelle absurdité du monde ni implication de l'auteur autre que technique, de ce qui est là.

Le théâtre de l'immanence renvoie au monde – sa référentialité est très forte – mais ce renvoi ne dépasse jamais les bornes du référent visé, c'est-à-dire que ce qui est signifié vaut littéralement. Peut-être pouvons-nous ainsi distinguer théâtre immanent (comme le Théâtre du Radeau précédemment évoqué, qui ne fait référence à rien) et théâtre de l'immanence. La littéralité se conçoit aussi dans le travail du metteur en scène. Ce qui compte, dans la mise en scène, c'est « de représenter la pièce dans sa pleine littéralité – les choses qui sont là, l'immédiat – et de se garder du danger primordial de la faire 'basculer' dans autre chose qu'elle-même. Les significations doivent se dégager de la chose même. »[162] « Littérales » est aussi le titre d'un entretien récent avec Vinaver, dans lequel il désigne sous ce vocable un groupe de personnages féminins dans son théâtre :

> Ce fil consiste en ce qu'elles sont inconvenantes parce qu'elles sont « littérales », je veux dire vraies dans leur rapport à soi, sans ambages, justes dans leur relation aux autres et au monde, quoi qu'il en coûte. Les hommes n'ont pas ça. Ils vont à droite et à gauche. Ils avancent et reculent. Ils se dilatent et se rétractent. […] Bref, il s'arrangent.[163]

---

[162] M. Vinaver, « *Iphigénie Hôtel*. Notes pour la mise en scène » [1976], in *Écrits* 1, p. 199.

[163] M. Vinaver, « Littérales », réponses aux questions envoyées par Laure Hémain, in *OutreScène*, n°12, mai 2011 (*Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*), p. 32.

Il s'agit, entre autres, de Wen-Ta dans *Les Coréens*, Mme Aiguedon dans *Les Huissiers*, Laure dans *Iphigénie Hôtel*, Sue dans *L'Ordinaire*… Vinaver ajoute qu'« il n'y a aucune distance entre les paroles qu'elles prononcent et ce qui est. De l'ordre de la simplicité dans le rapport au réel. » Simplicité, c'est-à-dire non-dualité ou non-duplicité.

À la critique de Barthes (qui avait été un grand admirateur de *L'Étranger*[164]) sur *La Peste*, Camus répondait : « je ne crois pas au réalisme en art »[165], réponse qui permet à Barthes de préciser sa position : « je crois à un art littéral »[166]. Il défendait cette conception « au nom du matérialisme historique » – Vinaver non. Par ailleurs, Barthes stigmatisait l'usage de la tautologie : « J'ai déjà signalé la prédilection de la petite-bourgeoisie pour les raisonnements tautologique (*Un sou est un sou*, etc.) » ; « Racine c'est Racine : sécurité admirable du néant. »[167] Nous allons voir au contraire que la tautologie, figure poétique fondamentale (circulaire comme le ventre d'Ubu), est au cœur du théâtre de Vinaver.

A. La tautologie et la description phénoménologique

On remarque, dans l'écriture de Vinaver, la récurrence d'un type de phrase particulier, basé sur le constat tautologique. Dans *L'Objecteur* (l'adaptation théâtrale du

---

[164] Voir Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Étranger* » [1944], publié dans la revue de son sanatorium en 1944, repris in *OC*, p. 60.

[165] Lettre de Camus à Barthes du 11 janvier 1955 (in Barthes, *OC* I, p. 458) : la terreur a plusieurs visages, poursuivait Camus, « ce qui justifie encore que je n'en aie nommé aucun pour pouvoir mieux les frapper tous ».

[166] Lettre de Barthes à Camus du 4 février 1955 (in *ibid.*, p. 479).

[167] R. Barthes, « Racine est Racine », *Mythologies* [1957], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 621 et 622. Ce texte, selon lequel la tautologie est comme une déclaration de guerre à l'intelligence, relève surtout du billet d'humeur.

roman de 1951), le personnage de Mme Choyat, la libraire-papetière chez qui travaille Josseline, dit dans un soupir que « le monde est comme il est » (*TC8*, p. 53)[168]. On se situe ici dans le champ du dicton populaire, dont Éric Eigenmann a étudié l'importance chez Sarraute, Pinget et Vinaver[169]. C'est encore plus explicite lorsque Me Lubet, dans ses attaques perfides contre Sophie et son avocat, démonte un proverbe fameux : « Quand il est midi il est midi et quand arrivent quatorze heures / Je suis de ceux qui disent qu'il est quatorze heures » (*TC5*, p. 96). Dans *L'Objecteur*, à nouveau, Edouard dit à Mme Choyat : « Un paquet que vous avez fait, c'est un paquet que vous avez fait » (*TC8*, p. 79). Dans *Iphigénie Hôtel*, on trouve la même formulation : « Ces petits hôtels sont ce qu'ils sont… », dit M. Véluze à propos des hôtels de la campagne grecque[170]. Et dans *Les Coréens*, Bonassier déclare : « ce qui est fait est fait ! Le passé c'est le passé, le présent c'est le présent » (*TC1*, p. 94). Deux choses contribuent à montrer que Vinaver donne une importance particulière à ces formulations. D'une part, elle ne sont pas seulement le fait de personnages légèrement ridicules (comme Choyat, Edouard, Véluze ou Bonassier) puisque Jiji aussi en utilise :

> ALEX – Sais-tu ce que nous allons faire parce que ça a assez duré regarde ces gens mais regarde ces gens
> JIJI – Ces gens sont les gens
> ALEX – Précisément
> JIJI – Qu'allons-nous faire Alex ?[171]

---

[168] Dans le roman, le dialogue est plus long mais très semblable. Cette réplique, toutefois, Vinaver l'a un peu modifiée puisque Mme Choyat disait alors : « Il faut prendre le monde comme il est » (*L'Objecteur*, 1951, p. 107), ce qui nous semble moins percutant.

[169] L'idée de ce livre est de repérer, chez ces trois auteurs, la dualité (qui s'ajoute à la dualité constitutive du théâtre entre personnage et comédien) du personnage lui-même, qui « emprunte » ses paroles. Eigenmann propose une distinction entre *locuteur* (celui qui dit quelque chose) et *orateur* (qui parle) ou plutôt *débiteur* (qui débite une parole, et a contracté une dette) – voir *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 15-16.

[170] *Iphigénie Hôtel*, version du *Théâtre Populaire*, *op. cit.*, p. 74.

[171] *Version intégrale* 2009, L'Arche, p. 171. Juste après, Alex fait son aterrante proposition d'équiper son bar en chambre à gaz. C'est un des rares ensembles de répliques à n'avoir subi aucune modification au fil

D'autre part, dans les brouillons de cette même pièce, le titre du premier mouvement n'était pas « Cartes sur table », mais justement « Les choses comme elles sont »[172]. Dans *Lapiaz, anatomie d'un paysage*, livre de photographies pour lequel Vinaver a composé une série de petits poèmes, on peut lire :

> Pâte pierreuse indistincte
> Pied
> Prends garde de déplacer ces cailloux
> Ils appartiennent exactement au point où ils se trouvent

Ce n'est pas seulement la description des choses qui sont là, comme nous le disions précédemment, mais aussi l'affirmation que les choses sont ce qu'elles sont[173] – formulation tautologique radicale. Dans les œuvres réalistes, ordinairement, on cherche à montrer autre chose que la simple existence des choses : à expliquer *comment* elles sont, et à produire un discours sur elles (ce que Mallarmé qualifiait de « reportage »).

Cela pose des questions majeures en termes de théorie de l'art. De la lettre des dialogues à l'esprit du texte littéraire, il n'y a qu'un pas. Vinaver dirait-il, comme J, l'artiste fictif utilisé par Arthur Danto dans certains exemples de *La Transfiguration du banal*, que « l'œuvre est ce qu'elle dit qu'elle est »[174] ? J conteste l'hypothèse selon laquelle l'interprétabilité d'une œuvre est une condition suffisante pour une définition de l'art (par rapport aux simples « objets »). Cela correspond, écrit Danto, à une des

---

des si nombreuses réécritures de la pièce. La comparaison avec l'adaptation japonaise de la pièce (retraduite en français) est éclairante : « Ces gens sont les gens » se perd un peu en « C'est la clientèle habituelle » (*La hauteur à laquelle vole les oiseaux*, L'Arche, p. 279).

[172] Voir notamment le cahier préparatoire #1 (IMEC - VNV 11.1), p. 78.

[173] C'est ce que repérait également Ch. Schiaretti lors de sa mise en scène des *Coréens* en 1993 : « Théâtre non pas de l'allégorie mais de l'égalité, les choses y sont ce qu'elles sont. » (« Une plongée dans le concret », in *Aujourd'hui ou les Coréens*, programme du spectacle au Théâtre du Vieux-Colombier, p. 19)

[174] Arthur Danto, *La transfiguration du banal* [1981], trad. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil (coll. Poétique), 1989, p. 213-214.

« impulsions importantes de l'avant-garde récente ». J pense aussi que l'homme du commun a le même avis que lui, ce que réfute bien Danto : si J et l'homme de la rue peuvent énoncer des affirmations similaires, celles-ci divergent en fait complètement, de par leur soubassement cognitif (en termes de connaissance des enjeux et de l'histoire de l'art). Ce n'est pas pour dire la même chose que M. Véluze et M. Vinaver affirment que les choses sont ce qu'elles sont. Toujours est-il que Vinaver refuse, précisément, d'*interpréter* ce qu'il écrit. Cela fait qu'on ne peut pas vraiment soutenir, comme Edwy Plenel, que cet auteur est « notre historien » ; le point de vue de l'historien moderne impliquant un effort constant d'explication et de hiérarchisation. On ne peut pas non plus, certes, qualifier seulement Vinaver de témoin contemporain (pour qui « les choses [dans l'époque qu'il a vécue] étaient simplement ainsi » écrit Danto[175]). S'il fallait lui attribuer une *figure*, ce serait une figure intermédiaire, et l'on dirait qu'il est notre « conteur » (dans le sens de Benjamin), ou alors notre « chroniqueur », ancêtre de l'historien[176].

Ce trait stylistique de la tautologie est peut-être l'une des caractéristiques de ce qu'on a appelé le « théâtre du quotidien ». On le retrouve beaucoup dans les pièces de

---

[175] *Ibid.*, p. 320.

[176] Nous avons évoqué « La chronique et la poésie », article de C. Naugrette. Vinaver qualifiait déjà de « chronique dramatique » *La Fête du cordonnier*, qu'il a adaptée d'après Dekker en 1959 (commande de Vilar, mise en scène finalement par Georges Wilson) – voir le programme du spectacle au TNP. Il reprenait (et définissait) ce terme pour caractériser *Iphigénie Hôtel* : voir ses « Notes pour les comédiens » [1976], in *Écrits* 1, p. 232. Enfin, dans une lettre à Laure Hémain (du Théâtre National de la Colline) Vinaver écrivait « Pour simplifier : [Edward] Bond est un prophète, je suis un chroniqueur » (lettre du 28 juin 2005, copie conservée à l'IMEC – dépôt 2008 b. 21). Chateaubriand faisait cette distinction : « L'histoire grecque est un poème, l'histoire latine un tableau, l'histoire moderne une chronique » (*Essai sur la littérature anglaise*, cité dans l'article « chronique » du *Trésor de la langue française*, atlif) ; il faudrait ajouter que l'histoire contemporaine est une science et un discours.

Kroetz des années 1970 par exemple[177], auteur qui était édité en France par L'Arche et souvent cité, à cette époque, aux côtés de Vinaver. Mais celui-ci détourne la tautologie d'une simple imitation du langage parlé. N'y a-t-il pas chez Vinaver quelque chose qui fait davantage penser à Gertrude Stein qu'à Jean-Paul Wenzel ? L'œuvre de Stein constitue en effet la présentation par excellence des choses comme elles sont, dans leur immanence complète. La « rose » que l'on cite tout le temps n'est que la fleur qui cache un jardin.

Un texte de Vinaver, très ancien, nous met sur la piste d'un tel rapprochement, qui, au premier abord, peut paraître surprenant. Il s'agit de « Why writing is written », dont le titre fait penser à « How writing is written », un article écrit par Gertrude Stein en 1935. Celui-ci commençait par une réflexion sur l'idée de contemporanéité – contemporanéité dans laquelle, selon Stein, on est toujours perdu, et qui fait que les lecteurs ne peuvent pas comprendre l'œuvre de leurs contemporains (trop fatigués par leur vie quotidienne pour la retrouver dans les choses de l'esprit). Le texte de Vinaver (forcément plus naïf – il est le fait d'un étudiant de dix-neuf ans[178]) porte entièrement sur la relation entre l'auteur et le lecteur, qui serait toujours fondée sur l'incompréhension. En effet, l'envie de transmettre un message (qui pousse, selon Vinaver, l'auteur à écrire[179]) se heurte à la crainte d'être direct : « feeling that his message was robbed of its

---

[177] Dans *Travail à domicile* de Kroetz par exemple, il semble que ce soit le *gestus* de Martha : « Quand on est fatigué, on est fatigué » (*op. cit.*, p. 18) ; « Tout enfant a un père, parce que ça c'est clair. Son père à lui, c'est son papa. » (p. 26) ; « Je te quitte Willy, parce que je t'abandonne. » (p. 29).

[178] Tapuscrit inédit, 7 pages, dossier « Fables » (*a.p.a.*). Écrit vraisemblablement en 1946 (qui se trouve être l'année de la mort de Stein), ce texte devait composer l'introduction du recueil de textes littéraires que Vinaver remet à l'un de ses professeurs, Fred B. Millett. Ce texte est résumé ainsi (sur la table des matières du recueil, *a.p.a.*) : « One night I decided that I was not a writer and, in order to prove it, I decided that I lacked a primal belief. Today I still agree with the latter and reserve my judgment as to the former. »

[179] « Writing is written because it is a pastime, a bread-earner, a discipline, a joy, a duty, an evasion, or a means to attain fame ; but fondamentally because it is a compelling necessity » (p. 3). Mais « THE MORE INTENSE A BELIEF IS, THE LESS IT CAN BE SATISFIED WITH ITS STATEMENT IN WORDS

fire when merely stated, he undertook to express it more obliquely » (p. 5). Les symbolistes auraient été les champions de l'oblique. Et même si le lecteur réussit à dégager le « primal belief » de l'auteur (son message), l'incompréhension demeure, car le lecteur est alors déçu « because, absurdly, he abstracts [the primal assertion] from life, he extinguishes it », et pense donc qu'il a mal interprété l'œuvre.

Vinaver n'y fait jamais référence explicitement, mais il est possible qu'il ait eu connaissance de l'article de Stein. Le professeur Fred B. Millett, à qui était destiné le texte de Vinaver, était spécialiste de littérature contemporaine et devait parler de cette auteure à ses étudiants[180]. Stein fait partie de la petite liste d'auteurs « artistes » mentionnés par Vinaver dans un autre article de cette époque :

> Certains comme Poe, Hawthorne, Melville et aujourd'hui Faulkner, Thomas Wolfe et Gertrude Stein, écrivent sans autre but que de faire œuvre d'art. Les autres – c'est la majorité – joignent à cette préoccupation la conviction qu'ils ont une mission sociale à accomplir, qu'ils doivent être les guides de leur pays.[181]

Dans « Why writing is written », il est vrai que Vinaver fait plus clairement allusion à un autre ouvrage : *Poetry Direct and Oblique* de Tillyard, livre paru en 1934 (et réédité en 1945). Cinquante-cinq ans après avoir écrit cet article, Vinaver continuera de citer Tillyard et expliquera plus nettement l'idée selon laquelle immédiateté et représentation

---

AND THE MORE IT YEARNS TOWARD EXPRESSION. This paradoxical conflict is, I think, the reason why writing is written. » (p. 5).

[180] Fred B. Millett (1890-1976) fut professeur d'anglais à Wesleyan University entre 1939 et 1958. En 1946, il avait déjà écrit des ouvrages comme *Art of the Drama* (une introduction à l'histoire du théâtre, 1935), ou *Contemporary American Authors* (1922, réédité en 1940). Dans ce dernier livre, s'il est légèrement ironique vis-à-vis de Gertrud Stein elle-même (p. 66), Millett reconnaît la grande valeur de son écriture (p. 94 : « a revitalizing of style through the substitution of the rhythm and diction of speech for the rhythm and structure of literary prose, and the apparent repetitiousness and unselectivity of oral colloquial discourse for the rational selectivity of formal prose »).

[181] M. Grinberg-Vinavert, « La manière américaine », *Esprit*, novembre 1946, p. 624.

oblique peuvent se concilier. Ainsi, dans *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, en 2000, il écrit :

> Je me souviens d'avoir été frappé quand j'étais étudiant en littérature dans une université américaine, par un livre, *Poetry, Direct and Oblique*, d'un critique et théoricien, E.M.W. Tillyard. La thèse en était que la poésie oblique va droit au but plus sûrement que la poésie qui tire tout droit[182].

On perçoit toute l'ambiguïté de l'écriture de Vinaver : où se situe-t-il dans ce clivage (peut-être illusoire, ou partiel) de la littérature selon l'oblique et le direct ? Claudel, lui, qui met en exergue du *Soulier de satin* « Deus escreve direito por linhas tortas » (« Dieu écrit droit avec des lignes courbes », le paradoxal proverbe portugais), est clairement du côté de l'oblique et de la parabole. De plus, en quoi la poésie du *statement* (la poésie directe) s'opposerait-elle à sa vision des « choses comme elles sont » ? Dans son article, Gertrude Stein notait qu'elle avait toujours recherché, en écrivant, le « sens de l'immédiateté » (et cela, paradoxalement, dans une sorte d'épuisement des descriptions[183]). Vinaver, à propos de *11 Septembre 2001*, utilisera le même terme : « Ce qui m'a motivé, c'est le besoin de fixer l'événement hors de tout commentaire, nu dans son *immédiateté* »[184]. Comment comprendre sa critique du caractère direct de la pièce de Bond ? Il nous semble que Vinaver, quand il parle aujourd'hui du livre de Tillyard, en

---

[182] Et d'évoquer deux œuvres caractéristiques des deux poétiques. *Café*, d'Edward Bond, « communique l'horreur en direct. Frontalement et cela intentionnellement, de façon à provoquer la prise de conscience du public » et rend ainsi le spectacle « insoutenable ». À l'opposé, un film autrichien de Ruth Beckermann, *À l'Est de la guerre* (*Jenseits des Krieges*) de 1997, qui témoigne de la terreur nazie, mais à travers les « visages » et les « dénégations » des visiteurs âgés d'une exposition de photos organisée à Vienne sur les crimes de la Wehrmacht (M. Vinaver, *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 32-35).

[183] « In *The Making of Americans* I had an idea that I could get a sense of immediacy if I made a description of every kind of human being that existed, the rules for resemblances and all the other things, until really I had made a description of every human being – I found this out when I was at Harvard working under William James. » (Stein, « How writing is written » [1935], in *The Previously Uncollected Writing* vol. 2., Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974, p. 156.)

[184] M. Vinaver, « Mimesis » [2005], texte de présentation pour *11 Septembre 2001* monté par Robert Cantarella. Nous soulignons.

biaise légèrement la thèse, la fait évoluer avec lui. Tillyard n'a écrit nulle part que « la poésie oblique va droit au but plus sûrement » ; il comparait simplement différents textes sur un plan formel. Il est vrai qu'il déplorait l'état de décrépitude dans lequel est tombé la poésie directe depuis le XVIIe siècle, mais c'était pour en appeler (dans une espèce de conception dialectique de l'histoire littéraire) à sa « renaissance », ne serait-ce que parce qu'il ne peut émerger de poésie oblique s'il n'y a pas de poésie directe[185]. Dans son article « Why writing is written », Vinaver était alors bien plus proche de la thèse de Tillyard : il conteste la tendance à la seule représentation oblique et défend la nécessité de garder une tension (a « struggle ») entre l'oblique et le direct, ce qui représente peut-être, écrit-il, « le problème du siècle »[186].

Chez Stein, le fait stylistique plus large (dans lequel s'insère la tautologie) est la répétition. Celle-ci joue un rôle considérable, surtout dans les passages au discours direct (qui sont rarement des dialogues, mais des espèces d'éclats) :

> Oh ! je vous comprends certainement quand vous parlez comme ça, Dr Campbell. Je comprends certainement bien maintenant ce que vous voulez dire par ce que vous m'avez toujours dit. Je comprends certainement bien, Dr Campbell, que vous voulez dire que vous ne croyez pas que ce soit bien d'aimer personne.[187]

Dans cette citation, les trois occurrences de « comprends certainement » (les deux dernières assorties du modalisateur « bien ») retardent plaisamment le *propos* de la réplique, à savoir les dangers de l'amour. Mais la répétition est surtout l'élément poétique

---

[185] Nous traduisons. « A revival of direct poetry […] direct poetry is needed as the background of oblique », *op. cit.*, p. 110.

[186] M. Vinaver, « Why writing is written », art. cit., p. 6. Nous traduisons.

[187] « Mélanchta », in *Trois vies* [1905], trad. R. Schwab et A. Valette, Gallimard (L'Imaginaire), 1981, p. 144. Chez Stein, la narration, très rapide et précise, semble tout entière tendue vers ces passages au discours direct, pour faire germer ces répliques, qui sont comme des pauses dans le rythme et dans l'apport d'informations. C'était le cas des romans de Michel Vinaver, et c'est ainsi tout naturellement, dit-il, que le théâtre a pris le relais.

principal de l'auteur. Sur le plan de la composition, Stein reconnaissait avoir beaucoup appris de Cézanne :

> Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part is as important as the whole, and that impressed me enormously, and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* […] the Negro Story ("Melanctha" in *Three Lives*) was a quintessence of it.[188]

Cézanne est aussi l'un des peintres dont Michel Vinaver prend les toiles comme des « modèles de représentation »[189] – y remarquant, par exemple, que les « blancs » sont aussi importants que les espaces peints[190]. D'autre part, il formule souvent des propos similaires sur le rapport entre l'œuvre théâtrale entière et ses différentes parties. Il compare les pièces aux objets fractals, qui peuvent prendre la forme du chou romanescu[191], pour montrer qu'une partie peut valoir pour le tout, ou peut être structurée comme le tout. C'est l'un de ses principes pour l'analyse dramaturgique : « la lecture au ralenti d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière »[192].

---

[188] Stein à Robert Haas, in « A Transatlantic Interview, 1946 », p. 15. Cité par Philip Heldrich, « Connecting Surfaces: Gertrude Stein's Three Lives, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle », in *Studies in Short Fiction*, Fall 1997, [en ligne] http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_4_34/ai_63735838/.

[189] Notion que Joseph Danan emprunte à B. Dort et présente très clairement dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Arles, Actes Sud – Papiers, 2010). Elle a fait l'objet d'un colloque en mars 2012 à l'INHA.

[190] Voir l'« Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 121.

[191] Lors des répétitions à la Comédie-Française, Michel Vinaver et Gilone Brun avaient pris l'habitude d'apporter tous les matins une citation, qu'ils lisaient aux acteurs et que chacun était libre de commenter. Le 24 nov. 2008, Vinaver lut ainsi une présentation des théories de Benoît Mandelbrot sur les objets fractals, et il apporta un chou romanescu, qui est le légume qui représente le mieux ces objets.

[192] M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 11. Lorsqu'il a traduit *Jules César*, Michel Vinaver a également analysé la pièce, comme pourrait le faire un dramaturge, et a remis deux gros cahiers au metteur en scène Claude Stratz. Toutes les répliques de la pièce sont examinées : Vinaver relève les « informations », les indications sur la situation et les événements qui passent par la parole ; puis il donne les thèmes, suivis des « figures » auxquelles correspond chaque réplique (pour une présentation de cette notion de « figure textuelle », voir ses *Écritures dramatiques*, p. 901-904), et enfin il commente l'action. À la fin de chaque scène, il écrit un « Regard d'ensemble » sur celle-ci, ainsi qu'à la fin de chaque acte.

Chez Stein comme chez Vinaver, l'importance de la répétition, mais aussi l'emploi des mots les plus simples donnent à l'écriture une dimension presque enfantine. Dans *Les Huissiers*, le chœur de la scène 2 de l'acte I (qui doit être, selon la didascalie, « *scandé, et d'un pas marqué* ») est composé d'une séquence répétée cinq fois, avec de légères variations. Voilà les treize répliques de base, telles qu'elles s'enchaînent la première fois :

> CINQUIÈME HUISSIER. – Comment font-ils ?
> DEUXIÈME HUISSIER. – Va savoir comme ils font.
> QUATRIÈME HUISSIER. – Font-ils seulement ?
> TROISIÈME HUISSIER. – Oh ! comme ils font.
> PREMIER HUISSIER. – Pour réfléchir aux problèmes de l'heure
> DEUXIÈME HUISSIER. – Parmi tellement d'obligations
> TROISIÈME HUISSIER. – Au milieu
> QUATRIÈME HUISSIER. – Sous le poids
> CINQUIÈME HUISSIER. – Milieu de
> PREMIER HUISSIER. – Le poids de
> DEUXIÈME HUISSIER. – Milieu
> TROISIÈME HUISSIER. – Poids de
> QUATRIÈME HUISSIER. – Tant et tant d'obligations (*TC1*, p. 202-203)

Les quatre répétitions de cette séquence commencent ensuite avec la même première réplique (« Comment font-ils ? »), mais dite « *à l'unisson* » – comme la quatrième. Entre la première et la deuxième réplique, et entre la troisième et la quatrième, s'insèrent à chaque fois quatre nouvelles répliques (deux et deux), qui forment la liste de toutes les « obligations » de ces ministres (liste drolatique, puisqu'elle commence par des devoirs officiels – comme une « remise de décoration » – pour dériver vers de petits plaisirs personnels – comme « un bijou mon trésor un tout petit goûter au bois »[193]). C'est véritablement une chanson qui se développe, avec ses couplets et refrains, qui finit par

[193] *TC1*, respectivement p. 204 et 207. L'apogée de cette ironique confusion des genres se matérialise dans la réplique : « Une modeste couturière une générale » (*ibid.*, p. 207). Le ministre assiste-t-il aux dernières répétitions d'un spectacle avant la Première, ou a-t-il rendez-vous avec des dames (désignées par leur profession ou celle de leur mari…) ?

une répétition différente, avec un effet de disque qui déraille (nous recopions ici la dernière répétition, à partir de la huitième réplique) :

> […] LES HUISSIERS À L'UNISSON. – Oh ! comme ils font
> LES HUISSIERS À L'UNISSON. – Comment font-ils ?
> LES HUISSIERS À L'UNISSON. – Va savoir comme ils font
> CINQUIÈME HUISSIER. – Font-ils seulement ?
> PREMIER HUISSIER. – Oh ! comme ils font
> DEUXIÈME HUISSIER. – Comment font
> TROISIÈME HUISSIER. – Va savoir
> QUATRIÈME HUISSIER. – Font-ils
> CINQUIÈME HUISSIER. – Comment
> PREMIER HUISSIER. – Seulement
> DEUXIÈME HUISSIER. – Font (*TC1*, p. 209-210)

Les répliques s'amenuisent, pour ne plus comporter qu'un mot, dans une agrammaticalité totale. Dans la première version de la pièce (*Théâtre populaire* 1958), ce passage était présenté de façon particulière : sans tiret et en variant le retrait par rapport à la marge. Catherine Brun, commentant ce passage, affirmait que ces chœurs « deviennent des caricatures d'eux-mêmes, débitant à vide une litanie trop vite apprise […] jusqu'à dislocation et dégradation en chanson enfantine »[194]. On retrouvera un écho de cette chanson dans *À la renverse* :

> BUSSON. – Ce n'est rien ça va passer
> ANTHOUARD. – Et vous imaginez
> BOUTEILLER. – Il valait mieux
> ROUSSY. – Voilà si seulement
> PIAU. – Comprennent-ils seulement ? (*TC4*, p. 190)

---

[194] C. Brun, « Le théâtre sonore de Michel Vinaver », art. cit., p. 48. Sandrine Le Pors nomme cette chanson : « Comment font les marionnettes… » (« Le théâtre de Michel Vinaver et les turbulences du chœur », in *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, dir. F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, EUD, 2009, p. 192), plus connue sous le titre « Ainsi font font font ». On pourrait ajouter que dans *Iphigénie Hôtel*, Laure, voyant arriver Jacques, alors qu'elle embrasse Patrocle, dit « Frère Jacques, frère Jacques… » (*TC2*, p. 215).

Dans *11 septembre 2001*, le chorus qui annonce la destruction des tours se clôt sur ces quatre vers :

> Twin Towers
> Falling Down Falling Down Falling
> Gone
> The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down (*TC8*, p. 144)

Il rappelle, de façon assez surprenante, la très célèbre chanson anglaise : « London Bridge is falling down, / Falling down, falling down. / London Bridge is falling down, / My fair lady » (il est question, dans la suite de la chanson, des matériaux à choisir pour la reconstruction du pont). Enfin, même lorsque la référence n'est pas effective, certains passages *ressemblent* à des comptines, comme celui-ci, dans *Les Coréens*, dont Vinaver dit lui-même qu'il est comme « un poème enfantin, une rengaine, une comptine »[195] :

> Alors qu'est-ce qu'on lui fait à notre héros ?
> Oui, qu'est-ce qu'on lui fait ? On le décore ?
> On l'envoie dans le décor ?
> Picorer la chicorée…
> Taisez-vous, vous m'écoeurez…
> En Corée ! En Corée !

La tautologie et la répétition apparaissent comme les deux moyens privilégiés pour préserver l'immédiateté.

À cet égard, une autre réplique des *Huissiers*, qui, elle, n'a rien d'une chanson chorale, nous semble pourtant déterminante :

> PREMIER HUISSIER. – Comme je ne peux pas courir ni sauter, quand il n'y avait pas trop de soleil, je regardais les vagues, pas au moment où elles se brisent, au moment où elles viennent mourir sur le sable en y déposant leur petit tas d'écume. Une autre vague vient mourir avec son tas d'écume à elle, et elle soulève le tas d'écume de l'autre qui

---

[195] M. Vinaver, « Attention ! Terme radioactif ! », entretien avec Florence Naugrette et Marianne Bouchardon, à paraître.

> repart vers la mer, et chaque vague rapporte et reprend le tas d'écume de toutes celles qui sont venues mourir, ce qui fait qu'il y a des tas de petits tas d'écume qui flottent, peut-être depuis je ne sais pas quand, au gré des vagues qui viennent mourir les unes après les autres. L'écume c'est plus durable que le bois des bateaux et que les pierres qui s'usent en se frottant contre le fond de la mer. Ça se forme et se reforme et c'est toujours la même écume, et c'est seulement quand on en ramasse entre les doigts que ça disparaît parce que c'est rien que des bulles d'air. *(Entre madame Aiguedon.)* Madame s'il vous plaît… (*TC1*, p. 330)

Le premier huissier est le plus âgé des cinq, vétéran de Verdun, et l'on avait déjà appris, au début de la pièce, qu'il rentrait de vacances passées au bord de la mer. Dans la mise en scène de la pièce que Marion Ferry a faite en 2010 avec ses élèves de Terminale, cette réplique n'était pas dite par un acteur, mais par Michel Vinaver lui-même – sa voix ayant été enregistrée[196]. C'était voir dans ce passage un exemple saisissant du style de l'auteur, à qui le metteur en scène redonne littéralement la parole. Cette réplique hors-action, placée en début de scène, qui ne répond directement à aucune autre réplique, et qui n'entraîne pas non plus de réponse, est à la fois très simplement formulée (voir les « c'est » et « ça » des dernières phrases) et chargée d'une forte dimension poétique. Les mouvements des phrases, d'une grande fluidité, miment le mouvement des vagues. Dans la première, c'est l'antéposition de deux propositions circonstancielles (de longueur égale), qui crée cet effet, imitant le flux de l'eau avant le reflux de la proposition principale. La ponctuation, présente dans les trois premières pièces de l'auteur, accentue ces effets rythmiques « classiques ».

---

[196] *Les Huissiers*, mise en scène de Marion Ferry, avec les élèves du lycée Victor Hugo, juin 2010. La réplique est dite sur un ton très doux, presque nostalgique. La dernière réplique de *Portrait d'une femme* « Condamne Sophie Auzanneau aux travaux forcés à perpétuité », dans la mise en scène d'Anne-Marie Lazarini, était dite par Vinaver également ; il s'agissait d'une « voix enregistrée » comme le préconise le texte – sur cette dernière réplique, voir G. Declercq, « Rhétorique et dialogue ou Que faire d'Aristote ? », in *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, I, *Dialogismes*, dir. J.-P. Sarrazac et C. Naugrette, revue *Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 2005, p. 106.

On est surtout emporté par la répétition du groupe « petit tas d'écume ». Comment ne pas entendre, dans cette citation, la voix non plus de Stein mais de Proust ? Et plus précisément la description que fait Bergotte du « petit pan de mur jaune » dans le tableau de Vermeer[197]. Il y a même une coïncidence qui pourrait nous faire penser que la référence est explicite : dans les deux extraits, on compte sept occurrences du groupe nominal répété. Ce qui est certain, c'est que l'on retrouve la même thématique de l'observateur impuissant : l'huissier handicapé et l'écrivain mourant, tous deux frappés par la plus grande beauté. Celle-ci est d'autant plus forte qu'elle est simple, comme le martèle dans les deux cas l'adjectif « petit ». Nous ne voudrions pas faire de lecture hâtive d'une œuvre aussi complexe que *La Recherche*, mais le caractère enfantin de la prose semble également caractériser cette page – et d'ailleurs l'enfance apparaît dans le passage, au détour d'une comparaison (Bergotte « attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur »), comme si les émotions et le discours des hommes, aux deux extrémités de la vie, tendaient à se rejoindre. Il faudrait ajouter, dans cette analyse, un texte ultérieur, de Pierre Michon : la description du marron, faite par un petit garçon dans la « Vie des frères Bakroot »[198]. Le mouvement de la prose et la position de l'observateur sont les mêmes. Dans les trois passages, on retrouve une contemplation du minuscule, dans son rapport métonymique à l'univers : le pan de mur et la vision de la « céleste balance », les bulles d'écume et la

---

[197] Voir, dans *La Prisonnière*, le passage allant de « Il mourut dans les circonstances suivantes » à « Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? » (*La Recherche du temps perdu*, III, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 692-693)

[198] In *Vies minuscules*, Gallimard, 1984, p. 79. Voir le chapitre consacré à « Michon poète » par Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995. La chaîne des associations pourrait se poursuivre, avec ce passage de *Portrait d'une femme* : « Vous aimez les longues plages ? / J'aime les galets les pierres toutes / J'en ramasse j'en mets dans mes poches / J'aimerais les ouvrir voir ce qu'il y a dedans » (*TC5*, p. 19).

mer, le marron et l'univers entier. Sentiment total – non-sublime, mais immanent – provenant d'objets, écrit Proust, « d'une beauté qui se suffirait à elle-même ».

La comparaison avec Proust ne nous semble pas gratuite, ni contredire nos hypothèses sur l'immanence du théâtre de Vinaver. Elle met en lumière l'existence d'un réseau entre les auteurs. On pense ici à un passage du *Mythe de Sisyphe* sur la phénoménologie, où Camus faisait lui aussi référence à Proust :

> Husserl et les phénoménologues restituent le monde dans sa diversité et nient le pouvoir transcendant de la raison. L'univers spirituel s'enrichit avec eux de façon incalculable. Le pétale de rose, la borne kilométrique ou la main humaine ont autant d'importance que l'amour, le désir ou les lois de la gravitation. Penser, ce n'est plus unifier, rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe. Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience, c'est faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié. Paradoxalement, tout est privilégié.[199]

Dans le développement de cet essai fondamental (pour l'histoire intellectuelle du XXe siècle, et pour Vinaver personnellement), l'évocation de la phénoménologie est une étape importante. Selon Camus, un philosophe comme Husserl ou un écrivain comme Proust ont le mérite de ne pas faire le « saut métaphysique » de Kierkegaard ou Heidegger[200]. Ils « nient le pouvoir transcendant de la raison », c'est-à-dire la prétention classique (et consolatrice) à l'unité, à l'unification du donné sensible en une seule idée. C'est une façon, déjà, d'opérer un « partage du sensible », et de mettre sur le même plan les simples objets, les concepts (la loi de la gravitation) et les idées (l'amour). Camus, lui, visera encore autre chose : « maintenir [toujours l']absurde devant soi », dans une attitude de

---

[199] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, idées, 1962, p. 43.

[200] « Partis de l'absurde sur les décombres de la raison, dans un univers fermé et limité à l'humain, ils divinisent ce qui les écrase et trouve une raison d'espérer dans ce qui les démunit » (*Le Mythe de Sisyphe, op. cit.*, p. 51) ; Camus cite aussi Chestov, pour qui « la raison est vaine, mais il y a quelque chose au-delà de la raison. Pour un esprit absurde, la raison est vaine, mais il n'y a rien au-delà de la raison. » (*ibid.*, *p.* 55). Un théâtre de l'immanence, lui, refuse bien entendu le « saut » métaphysique.

« révolté » ou même de « condamné à mort »[201]. Michel Vinaver est profondément marqué par cette approche phénoménologico-proustienne ; on peut le constater dans des propos comme celui-ci : « Entre les choses du monde, une chose qui m'intéresse dans l'écriture au théâtre c'est de déhiérarchiser. Il n'y a pas des choses très importantes et des choses qui seraient de l'ordre de l'insignifiant.[202] » Avant d'aller plus loin dans l'analyse des conséquences poétiques et dramaturgiques de la *simplicité*, penchons-nous sur les quelques textes que Vinaver a spécialement écrit pour les enfants. Nous verrons si nous ne pouvons pas y trouver, plus nettement dessinés, des éléments de son style.

B. Les textes de Michel Vinaver pour enfants

Cette recherche de la plus grande simplicité dans la formulation, Michel Vinaver l'accomplit, en effet, dans certains textes dédiés aux enfants, *genre* qui l'a toujours tenté[203]. Ces textes se répartissent en deux petits groupes : des récits fantastiques (ou irréalistes) à forte portée politique, et des récits très réalistes, présentant les aventures d'un personnage dans son « milieu ».

On trouve dans les archives de l'auteur deux textes écrits alors que Michel Grinberg n'avait pas encore dix ans. *La Révolte des légumes* est une petite pièce de

---

[201] *Ibid*., p. 76-77.

[202] Discussion de l'auteur avec les élèves du lycée d'Aulnay, déjà citée.

[203] Dans une note du 14 octobre 1969, intitulée « qu'est-ce que je ferai quand j'aurai quitté G[illette] » (insérée dans son cahier préparatoire #2, déjà cité, p. 109), il écrit : « Faire des pièces de théâtre / Faire des histoires pour enfants / Faire des 'critiques' (Guérin, Brown, voir Mimesis) ». Un peu plus loin, il ajoutait : « Ne pas faire de journalisme, de radio, de télévision, de cinéma (pas toucher à la mécanique) ».

théâtre politique (humoristique), que lui avait inspirée une opérette conçue par son oncle Eugène Vinaver (le spécialiste de la littérature médiévale et de Racine) pour une fête de famille[204]. Contrairement à ce que dit Passemar (« à neuf ans j'avais composé une pièce en un acte qui s'appelle *La Révolte des Légumes* il s'agissait du soulèvement du potager contre la tyrannie du jardinier »[205]), elle est en deux actes (extrêmement courts) et met en scène une révolte contre la tyrannie des guêpes (le jardinier vient seulement constater les dégâts, dans une dernière réplique très amusante[206]). L'autre texte est bien moins fictif : il s'intitule « Une journée d'école » et raconte tout ce que Michel et ses camarades pouvaient faire à l'école élémentaire[207]. Le jeune auteur décrivait déjà son milieu (dans lequel il n'est pas du tout le personnage principal, mais seulement Michel, l'un des écoliers, plongé dans la collectivité). En plus du style oral, ce qui frappe est la façon dont la parole circule :

> C'est Mlle l'épervier elle a été attrapée la première c'est elle… mais non mes enfants je ne peux pas il faut rentrer oh zut on va au vestiaire hi ! hi ! Jeanne d'arc (Christophe appelle Jeanne d'arc Claire qui a un chapeau marin où c'est écrit « jeanne d'arc ») on va te bruler vive au grand marché de Rouen disons qu'on sera des ANGLAIS… allez vous êtes prêts montons on fait une course au tableau moi avec Christophe moi avec Pierre mais non c'est moi calmez vous Christophe avec Charlie 6 x 9… he… he 56 ? non

La prose est très vivante : les dialogues sont largement retranscrits, la polyphonie est forte, parfois élaborée sans transition, les répliques et interlocuteurs s'entrechoquent. L'une des caractéristiques du théâtre de Vinaver est l'importance de la circulation de la

---

[204] *La Révolte des champignons* ou *Tout est bien qui finit bien*, opéra en trois actes et un prologue, musique et paroles de M. Eugène Vinaver (texte et partition), créé pour la « fête des 80 ans de mémé » (*a.p.a.*).

[205] *Par-dessus bord*, version intégrale 1972, p. 14.

[206] « Oh ! ces légumes ils sont insupportables déjà un artichaut de desséché et les autres qui sont en loques. Ah mon dieu la vie ! » (*La Révolte des légumes* est reproduite dans les *Écrits* 1, p. 266-267).

[207] « Une journée d'école » [1936]. On trouve à l'IMEC (VNV 2.1), un tapuscrit de 7 pages, qui est une copie du texte original (sans modification ni correction des fautes d'orthographe), faite bien plus tard par Vinaver lui-même.

parole (qui prime la représentation des faits eux-mêmes), une sorte même de mise en abyme de la parole. Quand des personnages évoquent des faits passés, ils ont ainsi tendance à citer les propos échangés au discours direct et non au discours indirect[208]. Il peut sembler ridicule de vouloir retrouver dans une composition d'enfant les traits principaux des pièces de l'auteur que nous connaissons. La première n'annonce pas les autres, pas plus que celles-ci ne légitiment une lecture trop élogieuse de celle-là. Mais ce qui fait de ce texte un document important, c'est surtout que Michel Vinaver l'a conservé et recopié. La relisant plus tard, il a dû trouver que ce texte correspondait bien à son écriture dramatique.

Michel Vinaver adulte a aussi écrit deux livres « pour enfants ». Dans la collection Castor Poche, il a publié *Les Histoires de Rosalie*[209], recueil de vingt-quatre petites histoires (entre une et dix pages), ayant toutes pour personnage principal la même petite fille russe, qui était la grand-mère de l'auteur (voir la « présentation », p. 11). Il y a une parenté indéniable avec *Les Malheurs de Sophie* (ne serait-ce que dans le titre et l'origine russe des auteurs). Les deux petites filles sont désobéissantes et enclines à toujours faire des bêtises[210] ; heureusement, elles ont de la chance et s'en sortent bien (Rosalie, par exemple, manque de tomber dans le cratère d'un volcan en activité, p. 31-33). Une morale très brève vient conclure toutes les histoires. Dans « La piqûre » par exemple, Rosalie est malade mais refuse d'avoir une piqûre : le premier jour elle sort de

---

[208] Un exemple parmi bien d'autres, dans *Iphigénie Hôtel* (1960, p. 56) : « MRS BABCOCK. – […] Et Oreste qui vous disait : 'Mais laissez-les tranquilles, Émilie !' / ÉMILIE, *radieuse*. – Il me disait quelque fois : 'Vous êtes trop enthousiaste, Émilie…' »

[209] M. Vinaver, *Les histoires de Rosalie*, Paris, Éditions Flammarion (coll. « Castor-Poche »), 1980, rééd. 2000. Il est conseillé, sur le quatrième de couverture, aux enfants de 8 ans et plus.

[210] L'histoire « Les cheveux coupés » ressemble à celle intitulée « Les sourcils coupés » dans *Les malheurs de Sophie*.

chez elle à l'heure où le médecin doit passer, et le lendemain elle mord celui-ci violemment. Le jour suivant, finalement, Rosalie a compris et « gentiment, elle laisse faire le docteur. Ça n'a pas fait très mal. Et bientôt elle est guérie. » (p. 52). Mais Rosalie n'est pas la seule à apprendre quelque chose de ses aventures : les adultes aussi en profitent – ses parents, ou sa maîtresse (p. 68). Sur le plan linguistique, les phrases sont très simples, et non polysémiques : « L'anniversaire de sa maman approche. Quel cadeau va lui faire Rosalie ? À l'école, on a appris à fabriquer des chapeaux… » (p. 69).

Bien plus tôt, en 1953, Vinaver avait déjà écrit un livre pour enfants, qui n'a jamais été édité. Il s'intitule *Les Aventures de Jean Patamorfoss*[211]. C'est un roman d'anticipation, dans lequel Vinaver a transposé les angoisses de sa génération à l'idée de voir la Guerre Froide se réchauffer : l'action se passe en 1993 dans un monde où deux blocs se font face depuis 55 ans. Pour défendre la « paix universelle et éternelle », et grâce aux dernières avancées technologiques, le gouvernement totalitaire de l'Intérieur décide de raser complètement toute une partie du globe (le territoire qu'ils appellent l'Extérieur). C'est là qu'intervient Patamorfoss, petit individu fragile[212], plongé malgré lui en plein cœur de l'histoire. Coincé et caché dans la salle où a lieu la réunion des dirigeants de l'Intérieur[213], il finit par prendre la place du pilote chargé de larguer l'engin destructeur, et évite ainsi la destruction. Les chapitres sont rapides, souvent drôles (voir

---

[211] Tapuscrit, 138 p., inédit (*a.p.a.*). Vinaver avait écrit ce roman pour un concours de livres pour la jeunesse, le Grand Prix de littérature enfantine du Salon de l'enfance, fondé en cette année 1953, avec un jury de garçons de 10 à 14 ans, et un jury de filles, une année sur l'autre. Le prix 1953 fut décerné à Jeanne de Recqueville, pour *Kapitan Pacha* (Hachette, bibliothèque verte). Voir la lettre de Vinaver à Camus du 16 juin 1953 (in *S'engager ?*, p. 66). Vinaver proposa par la suite, et sans succès, ce roman à Actes Sud.

[212] Il est « balectron » (balayeur muni d'appareils électroniques), mot dans lequel on peut reconnaître « électron », comme l'atome dans Lataume.

[213] Cette scène est très similaire à celle du *Mécano de la Générale* de Buster Keaton, quand le machiniste (lui aussi involontairement), se retrouve sous la table de l'Etat-major de l'armée nordiste, et se retient d'éternuer, se fait brûler par le cigare de l'un des officiers, etc… Ensuite, il assommera un des gardes et prendra son uniforme (comme le font Jean et Buss).

par exemple la succession de sketches dans le chapitre 8, lorsque Octave essaie d'entrer *incognito* dans le Ministère). Mais le roman veut aussi montrer à ses jeunes lecteurs ce qu'est un régime totalitaire (avec des descriptions de la planification socio-économique, une scène d'interrogatoire faussé, l'endoctrinement des masses qui fait que Jean, jusqu'au bout, pense devoir accomplir la mission de destruction…), et il s'achève sur une sorte de morale, sous forme d'épilogue (« cinq ans après » l'action principale) : les mauvais dirigeants ont finalement été renversés par Octave qui a « lancé le mouvement dans une petite ville où [il] étai[t] réfugié » (p. 136)[214]. Un conseil de Boris de Schloezer, non suivi par Vinaver, montre que l'auteur tenait à cette destination « pour enfant » :

> Puis-je me permettre de vous donner un conseil ? Il ne serait pas difficile, je crois, de remanier l'histoire en éliminant le caractère « enfantin », simpliste, de certaines situations, en donnant au contraire libre cours à votre verve pour accentuer les tendances satiriques, caricaturales. Qu'en pensez-vous ? Cela ne pourrait-il faire un excellent roman d'anticipation humoristique, qui trouverait sa place chez Gallimard, dans la collection « le Rayon Fantastique ».[215]

Nous constatons une différence par rapport à ce que nous avions dit de l'écriture vinavérienne : la référentialité, dans ces textes, est très faible. *Les Aventures de Jean Patamorfoss* est un roman qui se déroule dans un pays imaginaire (une sorte de bloc occidental changé en grande dictature). Les noms des personnages sont particulièrement originaux : Buss, Ucloss, Magadass… tous se terminent en –ss (ce qui, par évocation des *SS* nazis, sert peut-être à marquer l'intrusion des régimes totalitaires dans l'intimité de

---

[214] Il est très possible que *Patapoufs et Filifers* d'André Maurois, illustré de 75 dessins de Jean Bruller, alias Vercors (Paris, Paul Hartmann, 1930), un classique de la littérature pour la jeunesse, ait inspiré Vinaver. C'est une fable très amusante, qui présente la lutte des Patapoufs, qui ne peuvent qu'évoquer les Américains (gros et jouisseurs), contre les Filifers, soit les Soviétiques (maigres et stakhanovistes). Comme dans *Patamorfoss*, ce sont deux enfants, Thierry et Edmond, qui réussissent à stopper l'engrenage guerrier. Les deux nations se réconcilient et le régime des « Royaumes unis » devient démocratique. Bien entendu, le préfixe *pata-* est également jarryste (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*) ; le Collège de 'Pataphysique est fondé en 1948.

[215] Lettre de B. de Schlœzer à M. Vinaver, du 3 décembre 1953 (*a.p.a.*).

chaque individu, le nom). Il n'y a qu'un moment où sont donnés des noms propres réels (qui sont devenus des noms communs) : sur la plate-forme spatiale, lorsque Cyrille Ahurabahua (l'envoyé de l'Extérieur) offre du fromage à Jean, le narrateur l'analyse comme un mélange de « gruyère » et de « roquefort » (p. 121), ce qui crée paradoxalement un fort effet proximisant. *Les Histoires de Rosalie*, certes, est bien plus réaliste : tirées de faits réels, les histoires mettent en scène une famille russe bourgeoise (les Hischine) à la fin du XIXe siècle. On sait qu'ils vivent à Moscou et ont une maison de campagne à « Sakolniki »[216], mais ce sont les seuls lieux nommés (si le Vésuve est désigné, p. 79, le nom de Pompéï, la « grande et belle » ville qui sert de cadre à l'action d'une des histoires, n'est pas donné). Enfin, les seuls noms de famille qui sont rapportés sont ceux de personnes inconnues (la maîtresse, ou les amis des parents de Rosalie), alors que celui du « ministre », notamment, est tu.

Un court texte écrit en 1970 ressemble aux *Histoires de Rosalie* : il s'intitule « Le mensonge de Wanda »[217], conte typique, dont l'histoire est censée se passer dans un temps très ancien, en un lieu non identifié. Lors d'un hiver très froid, Wanda, sept ans, sauve des cygnes, qui veulent alors la remercier. Elle s'enfuit avec eux sous l'eau (après avoir menti, prétextant une petite maladie, pour ne pas aller à la fête du village) et rencontre le Roi des Cygnes, qui lui offre un trésor d'or et de bijoux. Les adultes, de retour de la fête, se mettent à la recherche de la petite fille ; ils pensent qu'elle a été enlevée par les ennemis du village, et s'apprêtent à leur livrer bataille (comme dans *Patamorfoss*, une menace de guerre pèse sur l'histoire). Mais Wanda réapparaît, chargée

---

[216] On trouve un Sakolniki dans le nord-est de l'actuel Bélarus (à 400 km à l'ouest de Moscou) et un Sokolniki russe (à 200 km au sud de Moscou).

[217] Daté de janvier 1970, tapuscrit, 5 p. (*a.p.a.*). La structure du titre est la même que celle des autres textes pour enfants. Quant au nom de l'héroïne, est-il dû au film éponyme de Barbara Loden, sorti cette même année 1970 ?

du trésor qu'elle offre à la communauté : on lui pardonne son mensonge et le conte se termine par une danse joyeuse.

Le dernier texte, très récent, que Vinaver a écrit pour les enfants est qualifié de « conte allégorique ». Il s'intitule « Blanchenote, Grand et Petit ». Grand et Petit sont les prénoms des deux jeunes personnages principaux, de bons amis qui se disputent l'amour de Blanchenote Sonate. Grand est très grand (fils de M. et Mme Énorme), et Petit est très petit (fils de M. et Mme Minuscule) et Blanchenote, qui est moyenne, n'arrive pas à choisir. Après une violente lutte entre les deux rivaux, Sonate reçoit la visite d'un grand chaman d'Asie du Sud-Est, qui lui conseille de les prendre tous les deux. C'est ainsi que s'achève la fable, dans une conciliation générale extrêmement rapide et surprenante. Ce texte est le résultat d'une commande de Radio France pour un cycle de concerts destinés au jeune public.

Blanchenote n'a pas jailli *ex nihilo*. Il y a en effet tout un pan de l'activité littéraire de Vinaver, très peu connu, auquel ce texte pourrait se rattacher : ce sont ses fables. Les premières, Michel Vinaver les écrit à Wesleyan University[218]. À un moment, il a même cru que c'était son « lieu » (ce qu'il dit, depuis, de l'écriture dramatique) : ainsi quand il en envoie quelques-unes à Camus dans l'une des premières lettres qu'il lui adresse, en novembre 1946, Vinaver indique : « Quelques fables, c'est tout ce que j'ai écrit ce dernier mois. D'ailleurs je m'aperçois que tout ce que j'écris a tendance à se faire fable[219]. » Ces textes de jeunesse ne correspondent pas tout à fait à la définition

---

[218] Il les recueille dans le *Mémoire* qu'il rend au Pr Millett (tapuscrit, *a.p.a.*) – celui-ci ayant accepté de recevoir ces textes de fiction à la place d'un travail d'analyse sur Kafka.

[219] Lettre de Vinaver à Camus, du 15 novembre 1946 (in *S'engager*, p. 18), à laquelle Vinaver avait joint quatre de ces fables. Ce genre littéraire semble avoir été important dans la relation entre les deux auteurs ; onze ans plus tard, quand Vinaver envoie un mot de félicitations à Camus pour son prix Nobel, il écrit :

canonique de la *fable*, qui est un « récit, le plus souvent symbolique, dans lequel l'imagination intervient pour une grande part » dit le Trésor de la langue française ; il peut s'agir soit d'une « légende relative aux origines des religions, à l'histoire des peuples, etc »[220], soit d'un « court récit allégorique, le plus souvent en vers, qui sert d'illustration à une vérité morale ». Nous recopions ici le brouillon de l'une des trois fables que Michel publiera bien plus tard[221] :

> Gustave poussa une gueulante et ivre il pressa le bouton. Par la suite le ~~super~~rocket sortit de l'embouchure et quelques secondes plus tard atterrit à deux kilomètres de l'endroit où se trouvait Gaston, en faisant du bruit, de la poussière, de la fumée, et un gros trou. Beaucoup de morts.
>
> Gaston, son cœur battit beaucoup plus vite. Sur le champ il remercia Dieu et se dit qu'au prochain coup, en plein ventre qu'il le recevrait, le machin. Marie, Suzanne, Emilie ? ~~Evidemment.~~ Il abaissa la manette qui fit qu'une grosse bombe ronde s'éleva dans le ciel pour retomber, peu après, quelque part.
>
> Gustave, ça s'abattit tout à côté de lui, en plein dans ~~Vachtinville~~ <Martinville>. Même qu'un éclat vint lui prendre le bras. Aveuglé, assourdi, ~~saignant comme un poulet~~ <éclaboussé de sang>, les dents serrées, tel une motte de terre, tel un caillou sur le chemin, il se dit : Allons, pas de temps à perdre. Il tira sur le levier.
>
> Gaston, autant pour lui.
>
> ~~moralité~~
> ~~il a mérité~~
> ~~de la patrie~~

Les corrections portées sur ce texte sont intéressantes. On note évidemment la suppression de la « moralité » (qui semblait, certes, n'être qu'ébauchée). On remarque

---

« Formidable, et on doit se sentir tout chose. Le Monde paie cher pour essayer de récupérer l'Etranger… N'y a-t-il pas là substance pour une Fable ? » (lettre du 21 octobre 1957, in *ibid.*, p. 75).

[220] Sur l'une des dernières pages du *Mémoire* pour Pr Millett, intitulée « Sources and Acknowledgments », Vinaver a noté de petits résumés de chacun des textes. Pour la fable que l'on recopie ici, on lit : « This fable was inspired by the reading of the *Iliad* in Mr. Brown's Greek 27 course. It attemps to define the new Heroic Age, which in many ways is comparable with that of Homer, but which differs essentially in one respect. » Dans son « journal de l'année 1946 » (p. 202, *a.p.a.*), Michel la qualifie aussi de fable « homérique » – c'est-à-dire candide.

[221] M. Vinaver, « Gustave et Gaston » [1946], envoyé à Camus et repris dans *S'engager ?* (p. 137), dans l'état initial, sans les corrections, et repris dans l'état #2, avec les corrections, dans *Trois Fables, une enquête et l'histoire de J.B.*, illustrations de Pierre-Marie Ziegler, Alin Avila, 1998 (tiré à 40 exemplaires seulement, à l'occasion d'une exposition). Cette fable fut aussi insérée (presque mot pour mot) dans *Lataume* (p. 16), comme un souvenir du personnage féminin principal (qui raconte la mort de son mari Gaston à la guerre).

également le passage de Vachtinville (toponyme inconnu) à Martinville (que l'on trouve aussi bien en France, qu'au Canada et aux Etats-Unis) ; ainsi que la suppression de la comparaison « comme un poulet » (même si demeurent les deux suivantes). Sans en avoir l'air, ces trois détails correspondent à des critères essentiels des textes dramatiques de Vinaver, dessinant cette poétique en creux (dont on verra qu'elle a partie liée avec l'éthique de l'objection, du retrait ou de l'indifférence).

Il faut remarquer qu'il s'agit seulement de textes narratifs et que Vinaver n'a jamais écrit de *théâtre* pour enfants (ou pour « jeune public », genre pourtant en croissance exponentielle depuis deux ou trois décennies). Même lorsque Vitez lui demanda de collaborer à son entreprise de théâtre pour les enfants, Vinaver se montra réticent[222]. Tout se passe comme si la spécification d'un théâtre « pour enfants », de par la nature même du théâtre, ne pouvait s'opérer – sinon d'un point de vue purement thématique[223]. Déjà, dans le rapport au temps, le théâtre est du côté du simple. Une différence formelle entre les trois textes de Vinaver pour la jeunesse (*Patamorfoss*,

---

[222] En 1972, Jack Lang dirigeait le Théâtre de Chaillot. Il avait nommé Vitez comme codirecteur artistique, et Christian Dupavillon comme responsable du Théâtre des Enfants. Vitez convoqua Vinaver (avec qui il était en contact depuis 1963) pour lui demander de participer également. Des réunions eurent lieu, mais Vinaver s'éloigna rapidement du projet. Chaillot conçut en 1973 l'une des toutes premières offres théâtrales pour les enfants (cela entrait dans ce que Vitez appelait le « théâtre élitaire pour tous ») ; ils inaugurèrent même au printemps un lieu spécial, le Théâtre National des Enfants, dans l'enceinte du Château de Vincennes. Le *Journal de Chaillot* (publication du Théâtre National de Chaillot, n°1, janvier 1974, p. 8) donne la liste des créations : ce sont des adaptations de romans (*Vendredi ou la vie sauvage*, *Le petit prince*) ou des créations collectives, de compagnies. Aucune pièce n'est présentée comme ayant un auteur propre. « C'est le mouvement du théâtre qui se nourrit de tout ce qu'il trouve », disait Vitez (note de 1973 à propos de *Vendredi ou la vie sauvage*, in *Écrits sur le théâtre* II, éd. N. Léger, P.O.L., 1995, p. 355).

[223] Thématique et/ou rythmique, comme en témoigne cette lettre de Vinaver à Vitez du 12 novembre 1974, à propos de sa mise en scène du *Pique-Nique de Claretta* de René Kaliski [1973], pièce qui raconte les derniers jours de Mussolini et de sa maîtresse Clara Petacci. « Je sais que cette pièce décrit, précisément, la machinerie du vide. Ça n'empêche. Le vide de cette pièce m'a été insupportable. Contagion peut-être : j'avais à côté de moi une fille de douze ans qui étouffait. Bon, *ce n'est en tout cas pas un théâtre pour les enfants*. / Je demande, même dans le paysage le plus effrayant, une petite palpitation. » (IMEC fonds Vitez – VTZ2 C23, nous soulignons).

Rosalie et *Blanchenote*) et les deux premiers romans de Michel Vinaver nous donne un indice. Alors que dans *Lataume* et *L'Objecteur* toutes les occurrences verbales narratives sont au passé (passé simple et imparfait), dans les textes pour enfants la narration est au présent. Dans *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, on trouve simplement du passé dans les moments de flash-back (lorsque Jean se souvient de sa nomination « balectron auxiliaire de quatrième classe à la cent dix-huitième Direction du Ministère de Défense contre la Guerre » trois ans auparavant, p. 3-6). Dans *Les Histoires de Rosalie*, les seuls verbes au passé sont ceux à l'imparfait de description (comme dans *Blanchenote*), au début de chaque histoire, et parfois ceux au passé composé dans le dernier paragraphe (qui constitue une petite morale, avec effet rétrospectif ou de mise à distance)[224]. Si le temps est vraiment un critère de distinction important, on peut comprendre pourquoi Vinaver n'a pas jugé nécessaire d'écrire des pièces de théâtre à destination spéciale des enfants : l'action est déjà au présent.

De par ce qu'Aristote appelait son mode de représentation (une exposition directe de l'action par les paroles et gestes des personnages sur scène), le théâtre peut en effet sembler plus simple que les formes narratives ou mixtes. Étymologiquement, *infans* désigne celui qui n'a pas la parole : celui qui produit des sons ou à la rigueur répète les paroles des autres ; n'y a-t-il pas là une analogie avec l'auteur dramatique, qui laisse de côté la parole narrative (romanesque) pour l'imitation de la parole des hommes ? Vinaver rapporte d'ailleurs souvent que son premier grand choc théâtral fut *Jules César* de Shakespeare monté par Dullin à L'Atelier en 1937 (Vinaver avait neuf ans), soit l'une des plus grandes pièces du répertoire occidental. De même a-t-il été particulièrement heureux

[224] Quand elles se terminent au présent, cela crée d'ailleurs un effet assez étrange d'absence de chute (de temps suspendu), comme à la fin de « La barbe du ministre » : « Il la prend sur ses genoux et rit gentiment. Rosalie se met à rire. Toute la famille rit maintenant. » (p. 62).

que *L'Ordinaire*, pièce réputée « difficile » ou « abrupte », se soit révélée très accessible : « un très large éventail de possibilités de le recevoir s'est manifesté : *des enfants*, de vieilles personnes conservatrices, des intellectuels l'ont apprécié »[225].

Le théâtre, plus que tous les autres modes littéraires, est, dirait-on, le lieu où le rudimentaire et le parfait peuvent se superposer ou se confondre. On pense aux propos de Jarry, lors de la Première d'*Ubu roi* (pièce dont on sait l'importance qu'elle eut pour Vinaver[226]), et à son principe de l'identité des contraires :

> Le swedenborgien docteur Mises a excellemment comparé les œuvres rudimentaires aux plus parfaites et les êtres embryonnaires aux plus complets, en ce qu'aux premiers manquent tous les accidents, protubérances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu ; et aux seconds s'ajoutent tant de détails qui les font personnels qu'ils ont pareillement forme de sphère en vertu de cet axiome que le corps le plus poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde.[227]

Cette description géniale nous semble caractériser aussi le théâtre de Michel Vinaver. Le lien entre les notions de simplicité et de détail, par exemple, Vinaver l'a fait lui-même, dans un commentaire sur Tchekhov (et, par ricochet, sur son propre travail) : « Ce n'est pas en visant la simplicité qu'on l'obtient : elle advient après avoir travaillé le détail, en laissant venir ce qui se passe dans la parole, sans du tout s'inquiéter du style »[228]. Quant

---

[225] M. Vinaver, extrait d'entretien dans l'article de Catherine Brun, « D'une co-mise en scène l'autre : Vinaver relecteur de *L'Ordinaire* (1983-2009) », in *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome III : *Se relire par l'image*, dir. M. Hilsum et H. Védrine, Paris, Éditions Kimé, 2012, p 320. Nous soulignons.

[226] Voir notamment M. Vinaver, *Ecrits* 1, *op. cit.*, p. 27-35.

[227] « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* » [1896], *Œuvres complètes* tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 399. Le principe de l'identité des contraires pourrait aussi nous aider à penser le lien entre poésie et description réaliste.

[228] M. Vinaver, « L'improbable théâtre » [2004], entretien avec Alain Françon et Catherine Naugrette, in *Registres*, hors-série 1 déjà cité, p. 77. L'enfantin (ou le simple) ne doit pas être « appelé, sollicité, mis en avant », sinon c'est le « mot d'auteur » – c'est-à-dire la présence de l'auteur. Une pièce comme *Capitaine*

au rond ubuesque, la « sphère » dont parle Jarry, il s'agit également de la forme idéale de la scène vinavérienne. Nous reviendrons sur ce point-là plus tard ; citons simplement un extrait de son auto-interrogatoire sur la mise en scène d'*À la renverse* :

> *Quel principe vous a guidé pour la mise en scène de* À la renverse *?*
> Le rond. Il fallait que l'espace soit rond […] Avec un dispositif de ce type, nombre de mes préférences en matière de mise en scène sont d'emblée acquises : il n'y a pas l'invisible quatrième mur ni, donc, l'amorce d'une indiscrétion, tout est carte sur table ; il n'y a pas de hiérarchie entre face, dos et profil…[229]

Le rond permet de tout montrer, de ne rien dissimuler. C'est le contraire du maquillage, image de la poésie baudelairienne, opérateur de transcendance (« fenêtre ouverte sur l'infini »). Le théâtre de Vinaver participe donc de la simplicité du théâtre en général (action au présent, montrée directement), mais aussi la développe, par la sorte de distillation qu'il opère.

Bada de Jean Vauthier, qui eut beaucoup de succès à sa création en 1952, pourrait être un exemple inverse, texte et spectacle où le simple ou l'enfantin sont « mis en avant », élaborés (exemple intéressant aussi dans la mesure où Bada imite visiblement Ubu). *Capitaine Bada* joue sur les contrastes appuyés (variété infinie des sentiments, renversements brutaux de l'action), et le texte est le plus souvent déclamatif. Des indications comme « *Tableau : Singe enlevant une femme* » et des répliques comme « l'énorme monologue » de l'acte I sont représentatives de cette dramaturgie (Jean Vauthier, *Capitaine Bada* suivi de *Badadesques*, Gallimard, 1966, voir respectivement p. 74 et p. 38-45).

[229] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire », daté du 19 février 2006, pour le programme du spectacle (lors de la reprise aux Artistic Athévains).

C. Un théâtre sans non-dit

Ce qui est remarquable est donc que cette simplicité enfantine peut aller avec la plus grande complexité formelle, que l'on ne peut pas nier. Le terme « enfantin », Vinaver l'employait lui-même pour qualifier sa *Demande d'emploi* en préparation :

> « Scènes » comme « inventions » ou « mikrokosmos »
> Très enfantin. Très évident. Touchant. Cire bien tes souliers. Un faux-pli à ton veston.
> Réception de la lettre. Oh ! D'où ? Quand ? Elle a mis 4 jours ![230]

Or cette pièce est précisément la moins « facile » de toutes, celle que l'on conseillerait le moins de faire lire à un enfant. Elle est la plus déconstruite de l'œuvre de Vinaver, et représente bien l'aliénation du personnage à la recherche d'un nouvel emploi. *La Demande d'emploi* est aussi la seule pièce achronologique de Vinaver : dans chaque « morceau », il y a des répliques qui correspondent au temps de l'entretien, mais aussi à un temps antérieur, et peut-être à un temps postérieur à l'entretien, qui lui-même n'est pas représenté dans sa progression logique. Enfin, la dernière page produit un saisissant effet de répétition, puisqu'on retrouve exactement les mêmes répliques qu'à la première page. Seulement, celles-ci sont tronquées et, surtout, privées des réponses de Fage, dont les paroles, à cet endroit, s'adressent à d'autres interlocuteurs, en un autre lieu :

> WALLACE. Vous êtes né
> LOUISE. Chéri
> FAGE. Ce dossier mademoiselle vite je suis attendu en salle de conférence eh bien mon petit ça vient ?
> WALLACE. C'est évident
> LOUISE. Quelle heure est-il ?
> […]
> LOUISE. Tu aurais dû me réveiller
> WALLACE. Que faisaient vos parents ?
> FAGE. Un risque oui mais qui peut se calculer

---

[230] M. Vinaver, cahier préparatoire « *Demande d'emploi* » déjà cité, note du 30 septembre 1970, p. 45.

> […]
> WALLACE. Dans notre société
> LOUISE. J'entendais aussi donner un coup au pli de ton pantalon
> WALLACE. Vous pesez pour une taille de[231]

Où Fage est-il « passé » ? Juste avant, Louise nous apprenait que son mari n'était pas rentré la veille au soir. A-t-il fini par être accepté dans un poste ? s'est-il suicidé[232] ? Le rudimentaire et le complexe se confondent étrangement.

De façon très semblable, en cours d'écriture de *L'Ordinaire*, Vinaver reliait le « gros » et l'enfantin :

> Le gros trait est exquis quand il n'est pas intentionnel, fabriqué (Ubu exemple suprême mais aussi le Mariage forcé, La Locandera, même certain aspect de la Cerisaie). Quand c'est le moins du monde appelé, sollicité, mis en avant, c'est le mot d'auteur.
> La grossièreté doit fuser, enfantine.[233]

La structure de la pièce est moins complexe que celle de *La Demande d'emploi*, mais ses dialogues entrelacés peuvent tout de même en rendre la lecture ardue. Cet entrelacement n'a rien d'artificiel – il est même plutôt « réaliste », dans le sens où il reproduit une sensation de simultanéité, une expérience d'écoute : tous les personnages se trouvent dans le même espace, mais sont absorbés par des sujets de conversation différents et les dialogues se croisent. On peut mentionner la scène où Bob et Dick parlent de stratégie internationale, alors que Sue et Jack sont occupés par la tactique de survie – les deux dialogues tissent un entrelacs très serré puisque l'on passe de l'un à l'autre à chaque réplique (*TC5*, p. 76).

---

[231] *La Demande d'emploi*, in *Théâtre complet*, vol. 3, L'Arche, 2005, p. 76.

[232] En tout cas, dans les brouillons, Vinaver écrit que le personnage devient fou et « se sauve (s'en tire) et se tire une balle dans la gueule » (cahier préparatoire « *Demande d'emploi* » déjà cité, p. 17 – Vinaver recopie cette phrase p. 65, indiquant que le personnage « perd la notion du temps »).

[233] M. Vinaver, premier cahier préparatoire de *L'Ordinaire* (IMEC – VNV 25.1), p. 59 puis 70.

Mais, comme à propos de *La Demande d'emploi*, le mot « enfantin » semble s'appliquer ici au contenu des répliques davantage qu'à la forme. Le gros trait c'est par exemple la scatologie, aristophanesque, dans la continuité de *Par-dessus bord*. Le troisième morceau commence par une scène de constipation collective et cette réplique de Sue : « T'as pu chier ? », qui raconte ensuite comment elle s'y est prise (se servant de la pipe d'Ed, p. 108). Le sixième morceau s'ouvre sur une scène de diarrhée : « SUE. – On croit qu'on fait le vide / Et puis ça réexplose / Regardez » (p. 155)[234]. Symétriquement à ces phénomènes d'expulsion, on trouve ceux d'absorption qui relèvent d'une pratique infiniment plus rare : l'anthropophagie. Dès que l'on sait que les personnages vont dévorer les morts, de nombreuses phrases laissent apparaître un double sens. Quand Nan dit « Missis Lamb quelque chose à manger » (p. 52), on ne peut pas ne pas voir que les personnages deviennent eux-mêmes nourriture potentielle : *lamb* en anglais signifie la viande du mouton ou de l'agneau (l'animal déjà mort), et la petite Nancy est appelée Nan, comme le pain naan (originaire d'Asie centrale et d'Inde). Quand Dick dit à Sue (de son vrai nom Susan Beaver) « Je voudrais savoir Miss Beaver comment vous vous êtes crue autorisée » (p. 68), l'absence de ponctuation nous laisse libre de segmenter la phrase ainsi : « …comment vous, vous êtes crue… »[235].

---

[234] Sue est vraiment le vecteur de grossièreté de la pièce ; c'est elle, encore, fidèle à sa conception purement membresque de l'humain, qui dira des guérilleros qu'« aux hommes ils arrachent la queue » (p. 139). Mais elle est celle, peut-être par là-même, qui fait progresser l'action : elle organise la survie, et joue un rôle assez trouble jusqu'à la fin. Pour la première expédition, c'était elle que Dick désignait, avant que Nan ne dise vouloir y aller (on remarque que dans tout ce passage, Sue préfère se taire – voir p. 146 sq.). Plus tard, elle refuse d'abandonner Bess et dit à Jack et Ed d'y aller (p. 162-164). Quand elle se retrouve seul avec Ed, elle lui laisse entendre qu'elle pourrait très bien l'épouser et partir ensuite avec son argent (p. 187).

[235] Susan venait de dire qu'elle avait fait sécher au soleil la viande découpée sur le corps de Bill, le pilote de l'avion, tué au moment du crash. D'ailleurs, le hasard de la mise en page (dans le *Théâtre complet*) a fait que la première ligne de la réplique se termine sur le mot « crue ». « Beaver » est aussi un animal, le castor, en anglais (avec lequel on peut faire des vêtements très chauds), ainsi qu'un mot d'argot américain qui

Ces considérations dramaturgiques vont de paire avec une envie de simplicité scénique. C'est le mot employé dans la « note » attachée à la pièce *L'Objecteur* : « À la représentation, pour qu'on sache à tout instant où l'on est, la signalisation la plus simple est la meilleure. Le même principe s'applique à l'identification de qui parle » (*TC8*, p. 126). Pour cette pièce complexe, notamment du fait de la mise en abyme de la représentation théâtrale (et de son élaboration même), Vinaver réclame la plus grande lisibilité. Lisibilité n'est d'ailleurs pas un mot pris au hasard, puisque cette demande de « signalisation simple » revient dans *11 septembre 2001* : « 'Qui parle ?' Le nom des personnages doit être entendu ou vu au même titre que les paroles prononcées » (*TC8*, p. 133 – notons qu'une « parole prononcée » est rarement « vue », ellipse révélatrice d'une conception du théâtre comme texte lu). Dans un entretien public, Michel Vinaver me disait que la première raison de cette indication était de faciliter la réception d'une pièce peu canonique[236].

L'auteur déclarait également, en prenant comme exemple *Dissident, il va sans dire*, que les acteurs doivent « prendre tout ce qui est dit au pied de la lettre », et ajoute qu'il ne faut pas chercher dans ses pièces de « non-dit », que cette notion, même, comme celle de « sous-texte », ne signifie rien pour lui[237].

Selon Ubersfeld, il y a du non-dit dans les pièces de Vinaver, et cela constitue même un « trait non-théâtral » de l'œuvre. Les propos de l'auteur contre le non-dit seraient une « protestation illusoire, Vinaver le sait », et Ubersfeld cherche à les mettre en

---

désigne le sexe de la femme. Voir aussi A. Ubersfeld, « Le cru et le cuit (à propos de *L'Ordinaire* de Michel Vinaver) », *Chaillot*, n° 11, avril 1983, p. 9-10.

[236] Voir « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 53.

[237] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 122. « Au pied de la lettre » : Vinaver utilisera encore cette expression dans le fameux article « La mise en trop » [1988] (in *Écrits 2*, p. 144).

contradiction. Son argument le plus pertinent est celui-ci : il semble incohérent de soutenir à la fois qu'il n'y a pas de non-dit et de défendre une écriture dramatique qui exclurait les déterminations de causalité (c'est le propre de la « pièce paysage », dans le clivage dramaturgique défini par Vinaver entre *paysage* et *machine*). Il y aurait du non-dit parce que le système global de Vinaver est celui d'une suppression des « motivations » – on ne dit pas pour quelle raison on fait telle ou telle chose :

> Si nous sommes dans l'ordre de l'insoluble, c'est que justement, la *motivation* de l'acte qui rompt le mécanisme, l'acte du 'cœur', n'est ni formulée, ni peut-être formulable, en tout cas rarement perçue par le locuteur lui-même (c'est du moins le sentiment qu'en a le spectateur).[238]

Ubersfeld étudie par exemple la fin de *Nina* : si les deux frères semblent satisfaits par ce dénouement (le départ de Nina), c'est parce qu'ils s'aiment, mais cela ne pouvait s'exprimer distinctement. « C'est au spectateur d'entendre et de voir le continu dans le discontinu, la clarté du désir sous l'obscur des représentations »[239]. On peut louer le fait qu'Ubersfeld, dans cet article, donne de l'importance à ces « mouvements du cœur », et par conséquent aux *effets* du théâtre de Vinaver. Mais sa tentative de réhabilitation du non-dit vinavérien ne peut véritablement convaincre. Si Ubersfeld et Vinaver (penseur de son propre théâtre) s'opposent sur ce point, c'est sans doute parce qu'ils ne se placent pas sur le même plan.

« Je ne comprends pas, avoue Vinaver, ce qu'on essaie de dire quand on dit le non-dit, puisque tout est dit »[240]. Il y a soit du dit, soit du silence, mais pas de non-dit. Il est possible, certes, que cette citation tienne en partie du billet d'humeur (dû à

---

[238] A. Ubersfeld, « Vinaver et le cœur », *Europe*, *op. cit.*, p. 104.
[239] *Ibid.*, p. 105.
[240] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 121.

l'agacement de voir certains acteurs surjouer et certains metteurs en scène ou dramaturges imposer leur « lecture » du texte), mais elle tend surtout à confirmer notre lecture de l'œuvre de Vinaver comme « théâtre de l'immanence ». Affirmer qu'il n'existe pas de non-dit, c'est postuler qu'il n'y a pas d'extériorité au texte, ou de sous-texte[241]. Le texte est un système et y chercher du non-dit reviendrait, pour Vinaver, à plaquer sur ce système les présupposés d'un autre système (celui de la psychologie réelle par exemple, ou même de la simple logique, où la proposition « tout est dit » serait fausse).

Il est vrai que prendre *Dissident, il va sans dire* comme exemple pour expliquer que son théâtre rejette l'idée même de non-dit est légèrement provocateur de la part de Vinaver. Dans cette pièce, sont en effet thématisés les troubles de la communication, entre une mère et son fils : « Je me demande si tu me dis la vérité » lui dit-elle (*TC3*, p. 79)[242]. En outre, le découpage de la parole, aussi bien au niveau des morceaux que des répliques, met en avant le fait que des choses ne sont pas dites. Par exemple, Hélène commence une phrase par « Je voudrais » (p. 80) mais elle est interrompue par son fils. C'est lui aussi qui arrête sa mère (« Pourquoi tu me déballes tout ton truc ? » p. 82) quand celle-ci raconte en quoi consiste son métier d'employée aux statistiques (alors même qu'il avait commencé à lui poser des questions). Le titre de la pièce n'est pas anodin. S'il paraît évident que Philippe est un agitateur, anarchiste et hors-la-loi (sur le point de se faire arrêter par la police quand la pièce se termine – tout comme Julien Bême dans

---

[241] On peut, comme l'a proposé Jean-Pierre Ryngaert, distinguer non-dit et « sous-texte » (voir « Saisir le monde, entre ordre et désordre », Théâtre/Public, n° 39, mai-juin 1981, p. 18). Selon Ryngaert, c'est davantage le sous-texte que critique Vinaver, car le non-dit, lui, équivaut aux « creux du langage », analogues des espaces laissés blancs sur un tableau. Cela s'accorderait avec ce que dit Vinaver dans l'entretien avec J.-L. Rivière précédemment cité : « ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a des blancs, dans le même sens que, quand Cézanne peint une toile, eh bien, il y a des parties de la toile qui restent intouchées, mais elles font partie du tableau » (p. 121-122).

[242] Voir toutes les occurrences du verbe « dire », par exemple au début du morceau 4.

L'Objecteur), le mot « dissident » n'est jamais prononcé – alors même que les personnages n'hésitent pas à appeler un chat un chat[243]. Le titre vient peut-être remédier à cette absence et montrer que le « secret » n'est pas à chercher hors du texte (pour Vinaver, le titre fait partie du texte, il n'est pas seulement un *para*texte)[244]. Cette position pourrait sembler caractéristique d'un structuralisme achevé ; elle nous fait plutôt penser à la philosophie de Clément Rosset, à ce que celui-ci appelle (dans un livre écrit la même année que *Dissident, il va sans dire*), le « silence du réel » (ou son « insignifiance »). Par là, Rosset entend que « le sens n'échappe jamais à la monotonie d'être quelconque, nécessairement non nécessaire » ; le réel est « simple » et pourtant, à partir du moment où l'on réussit à le rendre « lisible », on s'entête toujours indûment à y chercher un « message secret »[245]. Pour Vinaver, même le mythe est « d'abord une histoire qui n'a pas de sens […] Un signifié insignifiant. L'histoire ne veut rien dire. »[246]

Le théâtre sarrautien est celui qui a pensé et illustré le plus clairement *non-dit* et *sous-conversation*. Pour Nathalie Sarraute, le dialogue n'est que « l'aboutissement ou parfois une des phases » des « drames souterrains » que vit l'homme. L'auteur veut en révéler tout le « non-avoué », et conçoit le théâtre comme le moyen le plus efficace pour

---

[243] On retrouve encore ce type de formulations : « HÉLÈNE – Pour lui un rendez-vous c'est un rendez-vous / PHILIPPE – Et un fils c'est un fils » (p. 81).

[244] M. Vinaver avait essayé de nombreux autres titres : les uns évoquaient l'absence de communication (*Sans rien dire* par exemple), les autres la dissidence (*La dérive est une des formes de la dissidence* par exemple). Voir dossiers IMEC – VNV 17.1 et 16.1.

[245] Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 23-29 (« Monotonies »). Rosset donne les exemples de la régularité des éclipses, du code génétique et de la démarche psychanalytique.

[246] Entretien avec l'écrivain suisse Daniel de Roulet, « Vinaver, le 11 Septembre et les Américains », pour *L'Hebdo*, 14 avril 2005 [accessible en ligne]. C'est notre culture qui « a cristallisé des sens liés à ces récits » ; Vinaver lui « préfère [s]'étonner. *Thomasein* : s'émerveiller ».

y arriver[247]. Mais cette approche représente peut-être le contraire du « va sans dire ». Le non-dit de Sarraute, c'est le caché (mais caché à dessein), ce qu'on dissimule à autrui, et qui « gêne » quand on le révèle ; ainsi en est-il du nom « Styvers », dans *Le Mensonge* [1966, sa deuxième pièce], nom de famille de Madeleine qui refuse de parler de son père, magnat de l'acier. Cette pièce est « obscène, écrit Arnaud Rykner, parce qu'elle nous montre ce qui ne doit pas se montrer », du fait de l'obsession de Pierre pour débusquer les mensonges des autres[248]. Dans *C'est beau* [1975], le fils, le personnage le plus « lucide », prononce la phrase « C'est beau, tu ne trouves pas », et va par là-même plonger la famille dans une petite crise. Dans ce théâtre, on remarque d'ailleurs que la ponctuation joue un rôle très important : la virgule dans « C'est bien, ça » (*Pour un oui ou pour un non* [1982], « apothéose du théâtre sarrautien » selon Arnaud Rykner[249]) matérialise le petit temps qui fait tout, comme ailleurs les points de suspension :

> Il faut le dire, le répéter : un être humain, peu importe lequel, porte en lui une idée qui détruit… oui, qui par sa seule existence… hein ? on est bien d'accord… oh mon Dieu, quelle chance… son idée par sa seule existence menace… oui, osons le dire : la vérité… alors c'est insupportable, alors il faut la sortir, l'extirper, il faut la détruire…[250]

Citation exemplaire en ce qu'elle montre aussi la réflexion systématique qu'un théâtre du « non-dit » comme celui de Sarraute porte sur le langage lui-même. Seule la première pièce de Vinaver emprunte cette voie métalangagière ; le début des *Coréens* développe une série de remarques sur l'énonciation elle-même (« Manière de parler », « Comme on dit… », « Je t'ai appelé comme je t'ai appelé », « Je cause, tu vois pas », « Voilà, on n'a

---

[247] N. Sarraute, « Conversation et sous-conversation » [1956], in *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, 1987, p. 111-112 et 116-117.

[248] Arnaud Rykner, « Préface » de Nathalie Sarraute, *Le Mensonge*, Folio théâtre, 2005, p. 10-17 pour les citations. Selon lui, cette écriture relève davantage de l'entomologie que du psychologisme.

[249] A. Rykner, *Théâtre du Nouveau Roman. Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, Corti, 1988, p. 77.

[250] N. Sarraute, *Elle est là*, in *Théâtre*, Gallimard, 1978, p. 21.

plus rien à se dire » – *TC1*, p. 7-11). Cela n'apparaît plus ensuite dans aucune pièce.

Le mot *ça*, peut-être le plus vivant de la langue française, est le mot sur lequel peut se cristalliser la différence entre ces deux théâtres. Le « ça » sarrautien indique un mystère, il est le lieu des conflits ou des désirs enfouis (« ELLE *et* LUI, *voix blanches* : Tu ne trouves pas ça beau ? Tu détestes ça… tout ça… »[251]) et pourrait relever des topiques freudiennes. Le « ça » vinavérien est le déictique pur, parfait marqueur d'immanence (et participerait plutôt d'une philosophie de l'affirmation comme celle de Deleuze). Le premier est indice ; le second index. Nous avons déjà évoqué les « ça » dans la réplique du vieil huissier, et l'on en dénombre par exemple 140 occurrences dans *Les Travaux et les Jours*, pièce de 75 pages – très souvent en position de sujet, et non d'objet comme dans l'exemple précédent de Sarraute.

Sarraute et Vinaver se rejoignent sur un point central : ils constatent le pouvoir agissant de la parole[252], et souhaitent ne pas l'encadrer, mais laisser la plus grande place au dialogue (même dans les romans[253]). Mais leurs motifs, ainsi que les effets produits par leurs œuvres, sont différents. Pour Sarraute, ce type d'écriture doit mettre en lumière les minuscules « drames intérieurs » des personnages (pas de façon aussi intellectuelle que chez Proust), tandis que Vinaver compte simplement faire entendre cette parole et les

---

[251] N. Sarraute, *C'est beau*, in *Théâtre*, *op. cit.*, p. 59.

[252] Voir l'étude que Vinaver consacre à un extrait de *Pour un oui ou pour un non* au début de ses *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud – Babel, 1993 (p. 39, il écrit que dans cette pièce la parole « *est* l'action même »).

[253] Il serait intéressant de comparer la non-attribution de répliques dans la première version d'*À la renverse* et dans *Les Fruits d'or* [1963] ou dans *Disent les imbéciles* [1976]. Quant au roman *L'Objecteur*, ce fut pour Vinaver un véritable laboratoire de construction de dialogue – l'exemple le plus saisissant étant sans doute la retranscription de la conversation mondaine chez Coussac (p. 147-149) : « Vous parlez (dit Coussac) admirablement le français monsieur Rieti on verra ce qu'on verra mais je ne crois pas (dit Olivier) que la guerre soit pour demain matin s'il fait beau j'irai canoter au bois de Boulogne (dit Domenico Rieti) c'est là que j'ai appris votre langue dans mon enfance et ma nostalgie pour tout ce qui est perdu à tout jamais (dit Luc Andelet) l'amour et qu'il faut s'efforcer de retrouver (dit d'Amebel) la discipline et prendre des mesures énergiques… »

surprises que génèrent les juxtapositions de différents discours. Si tous deux admirent intensément le romancier anglais Henry Green, ils ne le commentent pas du tout de la même façon. Pour Sarraute, Green est un de ces écrivains qui réussissent à « capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs » qui nous habitent, bien loin des behavioristes et de leur illusion de dialogue brut[254]. Vinaver semble justement analyser le roman de Green intitulé *Loving* (qu'il a traduit en 1953 pour Gallimard) comme un roman behavioriste : ni les dialogues ni les rares descriptions ne s'attachent aux « sentiments et états d'âme ; il n'y a, sous forme directe ou déguisée, ni analyses psychologiques, ni discours philosophiques, ni confession »[255].

Vinaver explique souvent son passage de l'écriture romanesque à l'écriture dramatique comme une façon d'éviter d'avoir à *dire* quoi que ce soit :

> Tout ce que je peux faire c'est amasser des choses brutes qui sont des gestes, des mouvements, des paroles, parce que je n'ai pas connaissance d'autre chose ; connaissance c'est déjà trop dire, je veux dire : je ne sais pas. Je mentionnais que je suis en train de lire *Les Âmes Mortes* de Gogol ; je suis absolument émerveillé par tout ce que sait l'auteur. […] Alors que moi, je pars du manque de ce savoir et je crois que ce manque n'a jamais été comblé.[256]

Cette position peut aujourd'hui sembler courante (peut-être depuis que les principes « d'incertitude » ou « d'indétermination » de la science contemporaine ont été

---

[254] Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », art. cit., p. 102. Ses critiques semblent parfois contradictoires : d'une part les romanciers behavioristes « conserve[ent] toujours fermement les rênes en main » (avec les « dit-il », « reprit-elle »…, p. 109), mais d'autre part, ils « poussent dangereusement le roman sur le domaine du théâtre, où il ne peut que se trouver en état d'infériorité. Et, renonçant aux moyens dont seul le roman dispose, ils renoncent à ce qui fait de lui un art à part… » (p. 112).

[255] M. Vinaver, « Essai sur un roman », *Les Lettres Nouvelles*, juin-juillet 1953, p. 33.

[256] Entretien avec J.-L. Rivière [1987], *Écrits* 2, p. 91-92. Mais aussi c'est pour cela que dans toutes ses pièces, l'action est immédiatement contemporaine à l'écriture – pour ne pas avoir affaire avec la connaissance (car la connaissance vient des interprétations successives sur l'événement) – ruse de l'histoire ? « La matière que je traite, il faut qu'elle soit de maintenant ; j'ai besoin qu'il n'y ait pas de distance entre elle et moi, qu'il n'y ait pas la connaissance médiatrice, les strates successives d'interprétation qu'apporte la distance dans le temps. » (*ibid.*, p. 102). Le mot « brut » est encore utilisé (comme à propos de la façon dont les paroles sont rapportées par Green).

vulgarisés), mais en 1955, elle était bien plus rare. Que signifie exactement « je ne sais pas » ? Vinaver est loin d'être inculte. Un roman comme *L'Objecteur*, écrit à vingt-trois ans, impressionne, au contraire, par la richesse de son contenu (les analyses géopolitiques, les cours du professeur Lecorre, la présentation du fonctionnement de l'armée ou des relations entre la presse et le pouvoir…). « Je ne sais pas » signifie qu'il ne peut endosser le rôle d'un narrateur omniscient.

Clément Rosset a développé une philosophie de l'idiotie, c'est-à-dire, étymologiquement, du simple, de ce qui ne peut être dédoublé ou reflété sans être dénaturé. La pierre et le miroir représentent pour Rosset « les deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images »[257]. On a déjà rencontré deux passages chez Vinaver où il est question de pierre : dans la petite fable guerrière, Gustave, blessé, était « tel une motte de terre, tel un caillou sur le chemin » ; et dans *Lapiaz* (paysage calcaire) « Pied / Prends garde de déplacer ces cailloux / Ils appartiennent exactement au point où ils se trouvent »[258]. On pense aussi aux vieilles pierres d'*Iphigénie Hôtel* (les clients de l'hôtel font des fouilles archéologiques), et enfin à Sophie, la meurtrière de *Portrait d'une femme*, dont les mobiles resteront inconnus, et qui se compare elle-même à un caillou (*TC4*, p. 98), et qui est condamnée au bagne (y

---

[257] C. Rosset, *Le Réel*, *op. cit.*, p. 43.

[258] Ces vers sont très semblables au commentaire sur les personnages dans *Amour* : « Il est vain d'essayer d'isoler tel ou tel personnage pour le décrire, d'abstraire tel ou tel épisode pour en retirer le sens : personnages comme événements n'existent que là où ils se trouvent » (M. Vinaver, « Essai sur un roman », art. cit., p. 10).

cassera-t-elle des pierres ?[259]). Camus identifiait dans *Le Parti pris des choses* de Ponge une « nostalgie de l'immobilité » : « J'y découvre les signes de ce qui, aujourd'hui me préoccupe et me presse : qu'une des fins de la réflexion absurde est l'indifférence et le renoncement total – celui de la pierre. Je pourrais en plaisanter et vous dire que Sisyphe devient alors rocher lui-même […]. Mais je le prends au sérieux »[260]. Il reformulait peut-être ce qui est, selon Jacques Rancière, l'idée principale de la littérature contemporaine (depuis Flaubert), l'idée selon laquelle la « pétrification » des choses, que crée le *style* flaubertien, symbolise la neutralisation de l'écriture moderne[261].

Selon Rosset « le hasard peut très suffisamment rendre compte de tout ce qui existe » (« ce qui se passe dans l'existence, mais naturellement pas le fait de l'existence elle-même »)[262]. Dans de nombreuses pièces de Vinaver, il est question de l'antagonisme entre hasard et nécessité, mis en débat par les personnages :

> PASSEMAR. – Ce n'est pas encore sûr mais il y a un enchaînement des faits qui sans être fatal non justement pas ça aurait pu tourner autrement (*Par-dessus bord*, *TC3*, p. 146)

---

[259] Évoquons ce beau titre d'un article de J.-P. Ryngaert sur le théâtre contemporain (principalement sur Koltès) : « Les cailloux et les fragments ». J.-P. Ryngaert reprend une métaphore de François Regnault, qui déplorait que le théâtre contemporain privilégie « le 'cassage de cailloux' plutôt que le chantier où l'art commence 'avec la pose d'une pierre sur l'autre'. » Il conteste cette vision négative en montrant que ce nouveau théâtre permet le travail du spectateur. De plus, l'enjeu est « la place que l'auteur occupe face à son 'chantier d'écriture', celle de son engagement éthique ou politique ; même si, délaissant toute posture dominante, il ne faisait que s'interroger sur la 'nature des liens' entre les morceaux, il échapperait au statut, difficile à tenir longtemps, de casseur de cailloux. » (J.-P. Ryngaert, « Les cailloux et les fragments », in *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, 1994, respectivement p. 333 et 337).

[260] Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* », déjà citée, p. 885. À la fin de la lettre, il écrit : « Pour ma part, je rêve d'une Philosophie du Minéral […] Plaisanterie à part, je pense quelquefois à une immense révision des valeurs, totale et clairvoyante – et je sais bien que je n'aurai ni le talent ni la force de mener cela à bien. Mais cela du moins peut être l'œuvre de plusieurs esprits et c'est une tâche qui doit vous séduire. »

[261] J. Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.* (p. 23) : « Parole qui n'est proférée par personne, qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière dont les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite. Tel est le second sens de la 'pétrification' littéraire. » Contrairement à la parole classique (J. Rancière ne cite pas Barthes, mais renvoie implicitement au *Degré zéro de l'écriture*), l'écriture contemporaine est une « parole qui n'est proférée par personne, qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière dont les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite » (*idem*).

[262] C. Rosset, *Le Réel*, *op. cit.*, p. 40.

LAHEU. […] Articles pour cadeaux listes de mariages le hasard fait que
Mais il n'y a pas de hasard n'est-ce pas Blason le destin
BLASON. Le destin veut que … (*Les Voisins*, *TC5*, p. 255)

SOPHIE. Le nombre de situations est infini
Chaque situation recommence le monde
XAVIER. Le monde serait impensable
SOPHIE. A quoi sert de penser ?
XAVIER. A saisir
SOPHIE. Etre saisi
XAVIER. Passivement ?
SOPHIE. Dériver
XAVIER. N'importe où ?
SOPHIE. Au hasard
XAVIER. Vous y croyez ?
SOPHIE. Le hasard et le destin c'est l'envers et l'endroit du même truc
XAVIER. Je crois qu'on peut et qu'on doit gouverner sa vie (*Portrait d'une femme*, *TC4*, p. 17-18)

DELILE. – Comment vous avez su au sujet de mon cas ?
ADÈLE. – Un peu de chance un peu de nez
BÉATRICE. – Des antennes
ADÈLE. – Faut savoir planer
BÉATRICE. – Le hasard
ADÈLE. – L'art de l'utiliser (*L'Émission de télévision*, *TC6*, p. 130)

MADAME DELILE. – Assied-toi
Il n'y a pas de raison
DELILE. – C'est le mot il n'y a pas de raison à quoi que ce soit (*Ibid.*, p. 251)

KING JEUNE. Les premiers cinq mille dollars
Le hasard
Je ne crois pas au hasard
Ou plutôt il n'y a que lui un papillon
Il faut le capturer
Volant de droite et de gauche
L'attraper dans son filet… (*King*, *TC7*, p. 56-58)

La position « hasard » domine. La dernière citation, Vinaver pourrait même la faire sienne. Ce qui se passe dans le réel est aléatoire, et l'auteur ne peut donc rien comprendre. Une des caractéristiques du théâtre de Vinaver est d'être un théâtre descriptif – dans lequel, par contraste, la volonté de prédire, chez certains personnages, prête à rire. Ainsi beaucoup de personnages ont une idée fixe : lutter contre

l'imprévisible ; et le comique vient du fait que ces efforts sont vains. *King*, par exemple, retrace (par morceaux et de façon non chronologique) la vie de King Gillette, le génial créateur des rasoirs Gillette, mais qui écrivait aussi des utopies, c'est-à-dire des univers d'où le hasard est banni. Or King se heurte au réel : « La Dépression une chose que je n'avais pas prévue » (*TC7*, p. 125). Dans *À la renverse*, il y a une scène amusante où Anthouard cherche à se souvenir où il a pu déjà rencontrer son interlocuteur : « N'étiez-vous pas au colloque sur la gestion de l'imprévisible à Monte-Carlo » (*TC4*, p. 129 – que ce colloque ait eu lieu à côté du plus célèbre casino d'Europe ajoute encore un peu d'ironie). Dans *L'Ordinaire*, alors même que les personnages sont prisonniers de la Cordillère des Andes, et vont disparaître un par un, ils sont encore capable de dire : « Prévoir c'est prévenir / Le management c'est d'abord la prévention » (*TC5*, p. 79). La leçon du réel, c'est que peuvent toujours survenir des accidents, de l'imprévu[263].

[263] « L'imprévu » et « Une esthétique de la surprise » sont les titres de deux courtes sections dans le livre d'A. Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 139-141 et 192-193.

III. Absence de profondeur. Une dramaturgie naïve ?

Ainsi le théâtre de l'immanence de Michel Vinaver exclut non seulement l'extériorité transcendante, mais aussi l'intériorité (le non-dit comme exploration des profondeurs de la psychologie). Cela correspondait, selon Jean-Pierre Sarrazac, à une tendance forte de l'époque :

> Au théâtre comme dans le roman, l'objectif principal des années cinquante semble être d'en finir une fois pour toutes, à travers ce recours à une littéralité absolue, avec la mythologie « bourgeoise » de l'intériorité, de la profondeur bourgeoise du personnage.[264]

Jean-Pierre Sarrazac s'interroge ensuite sur les effets pervers que peut avoir cette exigence de « littéralité » quand elle devient une nouvelle *doxa*. Nous allons essayer au contraire de dégager ce qu'a de particulier et de non-doxique la littéralité vinavérienne, qui conçoit le texte comme point de jonction entre un dehors et un dedans.

A. Valorisation de la surface

Michel Vinaver recopie souvent cette citation de Goethe : « Qu'on ne cherche rien derrière les surfaces, ce sont elles qui sont le secret »[265]. Il affirme lui-même qu'il est

---

[264] *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, p. 59. J.-P. Sarrazac cite Robbe-Grillet, Beckett, mais aussi Barthes qui, dans les années 1950, laissait volontairement de côté l'aspect « parabolique » du théâtre de Brecht. En se basant sur une indication de mise en scène, J.-P. Sarrazac laisse également entendre qu'Artaud fut l'instigateur de ce mouvement pour la littéralité – ce qui est paradoxal. Artaud, certes, critiquait violemment le « psychologique », mais c'était pour imposer le « métaphysique », comme s'il voulait, nous semble-t-il, approfondir davantage la profondeur.

[265] Voir *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 895 (Vinaver s'en sert par exemple pour légitimer sa méthode d'analyse des textes dramatiques, conçue comme une « exploration de la surface de la parole »), mais cette citation se retrouve aussi dans ses cahiers préparatoires. Ou « Le théâtre comme objet fractal », entretien cité, p. 138.

illusoire de rechercher dans ses pièces « une profondeur quelconque […]. Au contraire tout est en surface ». C'est une remarque importante et récurrente : il y a là valorisation de la surface (peut-être aussi valorisation de la superficialité) aux dépens de la profondeur.

On remarque que la question de la surface se retrouve déjà sur le plan thématique. Tous les produits manufacturés au centre des pièces de Vinaver (à l'exception des moulins à café Cosson dans *Les Travaux et les Jours*) sont en rapport avec une zone corporelle de contact, de surface : peau, pores, orifices, point de frontière entre le dehors et le dedans. L'entreprise Ravoire et Dehaze de *Par-dessus bord* fabrique du papier hygiénique (notons aussi que le projet de Margerie est d'ouvrir un salon de beauté à San Francisco) ; Bronzex (*À la renverse*) de la crème solaire ; *King* retrace l'histoire de King Gillette et de son entreprise de lames de rasoir. Ce sont des produits hygiéniques ou cosmétiques qui servent à nettoyer, embellir ou lisser les surfaces. Dans les romans, on trouvait déjà des « brosses ». Dans *Lataume*, Fuller est vendeur de brosses et dès le premier chapitre en fait un usage particulier – il « promenait, ici et là, la brosse sur le visage du mort. De ce visage il ne resta plus, bientôt, qu'une surface d'un rouge parfaitement lisse »[266]. La petite entreprise dont s'est inspiré Vinaver, la Fuller de New York, fabriquait tout type de brosses (« certaines pour les usages les plus inattendus, comme par exemple le nettoyage des dentiers ou des radiateurs » note Michel Vinaver), mais aussi des lames de rasoir, de

[266] *Lataume*, *op. cit.*, p. 11. Il y a là sans doute une réminiscence d'*Un certain Plume* [1930] de Michaux, texte que Vinaver disait avoir lu et aimé à cette époque. Ces brosses, qui polissent le squelette de Méripée, rappellent « la brosse électrique. De chacun elle tire des étincelles, des animaux également, des arbres. » (« La Nuit des disparitions », *Un certain Plume*, in *L'Espace du dedans*, nrf poésie, 1998, p. 109). À moins qu'il faille y voir un hommage à Jarry (autre grand modèle) : « Mère Ubu ! apporte le crochet à cirer et la boîte à cirer, et viens me la tenir solidement par les pieds ! » (*Ubu enchaîné*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 434).

la cire, des *brooms*, *mop*, dentifrice…[267]. Cet objet réapparaît dans *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, où le personnage principal est « balectron » (on dirait aujourd'hui « technicien de surface ») et Vinaver consacre de longs paragraphes à l'énumération des vingt instruments dont se sert Patamorfoss, et à l'ordre dans lequel il faut les passer[268].

Ce qui est remarquable (car on a de plus en plus l'impression que c'est systématique, et que Michel Vinaver a élaboré – sans l'avoir voulu, dirait-il – une théorie complète du théâtre) est l'application de ces idées esthétiques de valorisation de la surface et de littéralité au jeu de l'acteur. Aux comédiens, Vinaver précise souvent la direction à suivre ; comme dans ces notes pour *L'Objecteur* :

> Du point de vue de l'art du comédien : la brièveté des morceaux – et la façon abrupte dont ils commencent et finissent – interdisent la profondeur, comme le ciselage.
> L'équivalent à rechercher est celui de l'esquisse dans l'œuvre des peintres : rapide, enlevée, saisie – chez Rubens notamment plus fulgurante souvent que l'œuvre achevée.[269]

Le jeu est ici compris comme une conséquence nécessaire de la dramaturgie. *L'Objecteur*, certes, est la pièce qui, de toute l'œuvre de Vinaver, est composée du plus grand nombre de morceaux (99). Le roman dont elle est tirée comprenait déjà 86 courts chapitres (non numérotés), qui avaient pour principe de faire se succéder de petites actions se déroulant dans des lieux différents, parfois simultanément. Vinaver a supprimé 23 chapitres du

---

[267] Note tirée des archives de la préparation de *Lataume*, où l'on trouve aussi une recension d'un livre d'Alfred C. Fuller (*A Foot In The Door*), dont les dernières phrases sont : « No odes or lyrical poems, the author complains, have been written about brushes. His own book fills this considerable gap quite nicely » (*NY Times Book Review*) – comme *Lataume* et *Patamorfoss*…

[268] M. Vinaver, *Les Aventures…*, *op. cit.*, p. 2, 11, 50. Est-ce un hasard si Vinaver, parmi tous les témoignages des survivants du 11 septembre, a choisi de développer le plus longuement celui de Jan Demczur, qui était laveur de vitres et qui a sauvé cinq autres personnes grâce à son racloir (*11 septembre 2001*, *TC8*, p. 168-173) ?

[269] M. Vinaver, « Notes en cours de frappe », *L'Objecteur*, L'Arche, 2001, p. 156 (ces notes ne seront pas reprises dans l'édition du théâtre complet).

roman[270], et a ajouté 27 morceaux qui se passent dans « le théâtre » où la pièce est créée (puisque la fiction première est l'adaptation d'un roman de « l'auteur », qui est l'un des personnages). La fin du roman (chap. 73 à 85) est supprimée, à l'exception du tout dernier chapitre. En effet, on trouve cette intervention surprenante de l'auteur, qui insère dans la fable même le caractère abrupte de la conclusion (« Je préfère arrêter là parce qu'il n'y aura pas de rendez-vous sous la tour Eiffel ni de départ pour le Péloponnèse » – *TC8*, p. 119). D'un coup tout s'arrête et au lieu de finir par un « dénouement » (« Ce qui est [toujours] le plus faible au théâtre »), la pièce s'achève (comme le roman) sur une scène de caserne hors action[271]. Si de nombreux chapitres du roman commençaient aussi « de façon abrupte », directement par une réplique (une phrase au discours direct), dans la pièce l'effet d'« esquisse » dont parle Vinaver est encore accentué. Le texte est considérablement raccourci (le roman faisait 362 pages) : le très long cours d'histoire de Lecorre, par exemple, qui s'étendait sur cinq pages, sans passage à la ligne (p. 256-261), est transformé en une seule réplique de huit lignes (*TC8*, p. 101). De plus, certains chapitres du roman se retrouvent éclatés sur plusieurs morceaux de la pièce, soit parce que ces chapitres engageaient plusieurs lieux[272], soit parce que leur déroulement est

---

[270] Les chapitres abandonnés étaient des scènes en marge de l'action (une scène comique avec le fils de l'adjudant-chef Tétin, ou la scène de conversation chez Coussac citée plus haut, passionnante du point de vue du traitement du discours direct dans un roman… – *L'Objecteur*, respectivement chap. 14, p. 84-86, et chap. 25, p. 147-149), ou bien des scènes très difficilement transposables sur un plateau (un souvenir d'un des soldats, un rêve suivi de réflexions, ou encore la même scène mais vue successivement par différents personnages – *ibid.*, respectivement chap. 39, p. 195-197, chap. 47, p. 231-233, chap. 65, p. 303 et chap. 68, p. 313-314).

[271] Ce retour à l'ordinaire, au quotidien infra-événementiel et même à une certaine trivialité, on le retrouve aussi dans *11 septembre 2001* : après la confrontation Bush - Ben Laden (très forte montée dramatique, mais qui ne se termine ni sur un conflit réel ni bien entendu sur une résolution), on a la réplique d'une jeune femme qui a échappé à la mort parce qu'elle n'est pas allée travailler ce jour-là : son fils avait vomi toute la nuit.

[272] C'est le cas par exemple des chapitres 6 (morceaux 10 puis 14), ou 57 (morceaux 80 et 83).

interrompu par l'équipe de création du spectacle[273]. D'autre part, l'effet d' « esquisse » est accentué par le fait que la pièce représente justement un travail en cours, une répétition de la pièce par une compagnie théâtrale.

On conçoit donc très bien que, dans ce genre de pièces, le rythme très rapide (et le jeu pirandellien) empêche *de facto* toute tentative d'incarnation, de « profondeur ». Claude Yersin, qui a créé la pièce en 2006 (pour sa dernière mise en scène en tant que directeur du CDN d'Angers), l'avait bien compris. Les changements de rôles des acteurs provoquent souvent le rire des spectateurs, comme dans le passage de 13 à 14 :

> JOURNALISTE [*à L'AUTEUR*]. … Ça dépend quand même un peu de vous. De ce que vous allez me dire.
> 14. *CASERNE. UNE CHAMBRÉE*
> TÉTIN. Et d'abord, ta gueule, tu sais ce que tu en fais, de ta gueule, au régiment ? Tu la fermes. Hein ?

L'auteur et l'adjudant-chef Tétin étaient joués par le même acteur (comme Vinaver le recommande dans sa distribution des rôles pour 12 comédiens dans l'édition de la pièce), ce qui produisit un choc amusant et de grands éclats de rire, d'autant plus que les transitions se faisaient sans pause[274]. À propos de cette même pièce, Vinaver parlait, non pas de distanciation, mais de « 'mi-distance' entre l'illusion et sa dénonciation »[275]. Le fait d'avoir plusieurs rôles par personnages est à la fois « utilitaire, économique. Et

---

[273] C'est le cas du chapitre 52 du roman (dans la librairie de Mme Choyat), qui se répartit sur les morceaux 76 et 76 suite. Le traitement du chapitre 7 est intéressant : il se déroulait dans l'atelier de mécanique, mais le jeune Bernard ayant vu arriver Lecorre, se mettait à penser à Wauthier (l'homme politique ami de sa famille). Il se rappellait une scène récente, chez lui, de dispute entre sa sœur et Wauthier. Dans la pièce, ce chapitre est réparti sur quatre morceaux : un échange de cinq brèves répliques entre Lecorre et Bernard (morceau 16), la scène chez les parents (18), précédée d'une amusante apostrophe de « l'auteur, *au public* » qui annonce que « ce qui suit est un flash-back » (17, p. 26), la suite du dialogue Lecorre-Bernard (19), et enfin la scène de Bernard chez Mme Choyat la papetière (23).

[274] Parfois, au contraire, la mise en scène joue à entraver cette fluidité : dans le morceau 78, les machinistes, qui font les changements *à vue*, gênent « l'acteur » et « la journaliste ».

[275] M. Vinaver, « Notes en cours de frappe » déjà citées, p. 156.

participe du projet dramaturgique. » Ça sert « à une recherche des contrastes les plus marqués », dans une perspective comique et critique (invitant « le spectateur à déconventionnaliser les rôles sociaux sans pour autant niveler les différences »). « Ici, vitaux sont l'étendue du clavier du comédien et son degré d'investissement ; jouer l'instant même où la parole est prononcée, sans composer, sans se conformer à une idée du personnage, à un type.[276] » Mais qu'en est-il dans une pièce moins déconstruite, comme *Les Huissiers*, succession de longs dialogues (généralement entre deux personnages) ? Ou dans *Iphigénie Hôtel*, avec ses longues scènes suivies entre Pierrette et Laure (comme la cinquième de la première journée, avec plus de cent répliques) ou entre Alain et Pierrette (III,5), qui peuvent très bien donner lieu à des interprétations émouvantes de type *actors studio*[277] ? En fait, même dans cette dernière pièce, Vinaver, lorsqu'il l'a mise en scène, cherchait à remplacer les « états d'âme » qu'inventent les acteurs pour construire leur personnage par ce qu'il appelait (peut-être même sans plaisanter) des « états d'être », balayant « parfois vertement les considérations psychologiques »[278]. Il fallait que le comédien s'attachât seulement à deux choses : le rythme de ce qu'il disait et sa position par rapport aux autres (dont découle aussi la fluidité des enchaînements). De plus, *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel* font partie des premières pièces, écrites dans les années 1950 ; par la suite ce genre de longues scènes tend à disparaître, même si l'on constate un retour dans les années 1980 (*Les Voisins*,

---

[276] *Ibid.*, p. 155.

[277] On sait que Vinaver avait assisté à trois séances de travail dans cette école de New York en 1958 et en avait rendu compte en détails dans *Théâtre populaire* (texte repris dans *Écrits* 1, p. 50-76.

[278] Isabelle Antoine, « *Iphigénie Hôtel* du texte au plateau », art. cit., p. 131.

L'Émission de télévision[279]). Dans le reste du corpus, celles qui demeurent sont particulièrement mises en valeur, et créent un contraste fort avec les autres scènes : on pense à la première séance organisée par Jenny et Jack dans *Par-dessus bord* (*TC3*, p. 191-197), ou à la scène de Sophie avec le docteur Schlessinger qui est la seule scène de *Portrait d'une femme* à se dérouler dans son intégralité sans être interrompue par une autre (*TC6*, p. 85-89). Mais globalement l'évolution de la dramaturgie mène à *11 septembre 2001*, et Robert Cantarella reformule de façon très intéressante la conception du jeu selon l'auteur : « Il ne faut pas chercher de sous-texte certes, mais le texte écrit il faut le jouer à fond. Dans une phrase très simple comme 'Vous reprendrez bien un peu de café ?', il faut trouver une puissance. »[280] L'émotion jaillit dans le moment de la réplique, pas sur une plage de dialogue (« Il faut identifier une phrase, une intention, un mouvement, puis oublier, refaire le vide »). Robert Cantarella avoue avoir trouvé chez les acteurs américains du CalArt de Los Angeles, avec qui il a monté la pièce en 2005, cette capacité à être totalement engagé dans chaque réplique « tout en s'arrêtant à la limite ». C'est un savoir-faire que ne possède pas, selon lui, l'acteur français : ou bien celui-ci joue de façon totalement désincarnée, dans un spectacle « abstractisé, refroidi » (et Cantarella admet ne pas avoir évité cet écueil dans sa mise en scène des *Travaux et les Jours* en

---

[279] Cette pièce est même une série de saynètes qui pourraient être indépendantes. Certaines commencent et finissent de façon très classique, comme le morceau 7 qui correspond à l'interrogatoire de Mme Blache. D'autres amorces sont plus abruptes, mais en deviennent parfois presque artificielles ; par exemple sept morceaux sur vingt commencent par une question, comme le morceau 2 : « Si je nage ? » (*TC6*, p. 124 – dans ce morceau il y a, inversement, un fort effet de clôture : alors que le motif de la nage avait disparu au cours de la conversation, il est réactivé par Mme Delille dans la dernière réplique : « Et dans l'eau il se débrouille comme tout un chacun vous n'avez pas besoin d'un champion », p. 146). À cause de cela notamment, je trouve que *L'Émission de télévision* est la pièce de Vinaver la moins réussie.

[280] Robert Cantarella, « Ce qui traîne autour du lieu », entretien avec Simon Chemama et Barbara Métais-Chastanier, *Agôn* [En ligne], *Mettre en scène l'événement…*, dossier cité, mis à jour le : 06/09/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1783., *idem* pour les citations suivantes (voir p. 9 du fichier pdf). Ces propos font échos à ceux de Vinaver dans son « Itinéraire de Roger Planchon » ([1964], in *Écrits* 1, *op. cit.*, voir p. 99-100).

2002), ou bien il fait « traîner l'intention » et « joue par plages », comme à la Comédie Française. « Quand les acteurs me disent : 'Il faut que je me mette dedans', je leur réponds qu'il n'y a pas de dehors et de dedans ; c'est une illusion (comme le texte et le sous-texte). Il y a des fragments de jeu sur lesquels on se colle et on se décolle. » On comprend que ces principes dramaturgiques puissent entraîner des résistances chez l'acteur. Soit l'acteur s'oppose à la complexité du texte (c'est-à-dire à l'éclatement des dialogues) – on trouve par exemple une lettre de François Chodat, qui se plaint à Claude Yersin de l'éclatement de *La Demande d'emploi*[281]. Soit l'acteur s'oppose, inversement, à une trop grande simplicité, une absence de profondeur psychologique : Jean Dautremay, dans la création d'*À la renverse* par Lassalle, s'était presque révolté[282]. Mais finalement, dans les deux cas, les acteurs ressentent un même manque : l'absence de sens et l'absence de la figure traditionnelle du personnage.

Vinaver écrivait déjà qu'il fallait jouer Erdman (dont il a traduit *Le Suicidé*[283]) de façon « impassible », en se gardant « de tout clin d'œil de connivence, de toute surcharge,

---

[281] La lettre mérite d'être citée, non pour évoquer (ni stigmatiser) François Chodat en particulier (qui est même un des grands interprètes de Vinaver, puisqu'il avait déjà joué Belair dans la mise en scène des *Coréens* par Monnet en 1960), mais parce qu'elle est le témoignage d'une réaction typique : « Ta citation de Vinaver (dichotomie entre le mot et le fait théâtral) renouvèle sa déclaration, à Paris, et mon étonnement voire mon effarement d'une position 'd'auteur' – au sens le plus radical du mot – qui a toujours constitué une menace pour la création acte collectif s'il en est. Enfin, cela étant, faisons avec ! A nous l'espace, la musique humaine, l'épaisseur du vécu à lui la symphonie verbale… Reste que la jonction sera difficile je m'en aperçois de plus en plus. » Il dit aussi qu'il a commencé à apprendre, mais que « c'est très difficile sans les partenaires et cette forme morcelée dessèche l'imagination car tout prendra forme à 4 ou non… » (Lettre de F. Chodat à C. Yersin, du 12 août 1975, Fonds Yersin aux archives départementales du Maine-et-Loire).

[282] Michel Vinaver m'a raconté ce souvenir d'une répétition où Jean Dautremay s'était plaint de la non-cohérence de ses personnages (notamment les deux cadres Bouteiller et Anthouard), du fait qu'on pouvait les quitter dans une séquence et les retrouver dans une autre sans avoir vu ni eu vent de leur parcours entre ces deux moments. Assez violemment, Dautremay a dit qu'il en allait de sa « dignité » d'acteur ; que les spectateurs devaient comprendre ces personnages et que pour cela il fallait qu'il soit en mesure de les incarner pleinement.

[283] Nikolaï Erdman, *Le Suicidé* [*Samoubitsa*, 1928], trad. M. Vinaver, L'Avant-Scène, 1984. Repris dans *Théâtre complet* 2, L'Aire – Actes Sud, 1986.

de tout relief même. Le jeu doit épouser la platitude et la littéralité des propos. »[284] Il semble donc s'éloigner non seulement de Stanislavski, mais aussi de Brecht, si l'on suit Bernard Dort qui voit, dans l'œuvre de ce dernier, « un théâtre de volumes et de substances par opposition à un théâtre plat (figuratif si l'on veut) »[285]. La notion de « platitude », voilà qui frappe, et qui ne va pas sans poser de problèmes, car platitude et relief sont deux notions qui entrent en conflit. Si Vinaver, metteur en scène d'*Iphigénie Hôtel*, pouvait demander à ses acteurs de « ne pas creuser les reliefs », il disait aussi : « Rien ne doit s'aplatir, et ce qui aplatit, ce sont les accents de trop »[286]. Dans un entretien, Vinaver précise ce qu'il entend par « creuser les reliefs » : « C'est dans la mesure où l'acteur ne cherche pas à les constituer qu'ils vont apparaître. […] Même si je pars de la platitude comme matériau, tout le travail aussi bien d'écriture que de mise en scène, de jeu, consiste à faire apparaître les reliefs, c'est-à-dire les aspérités, les rugosités[287]. »

Dramaturgiquement, que signifie *creuser* ? Quand Jean-Loup Rivière l'invite à commenter le clivage « critique / clinique », Vinaver répond : « Ibsen est le type même de dramaturge qui creuse, car une vérité est enfouie quelque part. Tchekhov serait plutôt à

---

[284] M. Vinaver, « Notes sur *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman » [1980], in *Écrits* 1, p. 142.

[285] C'est ainsi que B. Dort résume ses « Propos sur *Mutter Courage* » (in *Théâtre populaire* n°8, 1954) dans « Le général et le Particulier », art. cit., p. 3.

[286] Propos rapportés par Isabelle Antoine (« *Iphigénie Hôtel* du texte au plateau », art. cit., p. 124 et p. 130). Plus loin, elle précise les consignes de Vinaver quant à la diction : « Pas de relief […] : il s'agit de faire sonner la phrase sans y mettre d'accent » (p. 128). D'une certaine façon, c'est reconnaître la spécificité de la langue française – qui n'est pas l'italien.

[287] M. Vinaver, « Une autre façon de mettre en scène », entretien avec Évelyne Ertel, in *Registres*, hors-série 1 déjà cité, p. 95. Selon Vinaver, l'écriture de Camus « semble vouloir demeurer à la limite même de la platitude jusqu'à ce que quelque phrase ou page jaillisse, comme certains vers ou scène de Racine, non pas à cause d'un rehaussement du ton ou de la couleur, mais à cause de l'accord parfait qui se produit, dans l'éternité d'un instant, entre la pensée, l'émotion d'une part, le rythme, la sonorité, l'organisation des mots d'autre part. » (« Fragment d'un dialogue sur La Peste » [1947], in *S'engager ?*, p. 142-143)

écouter Goethe… »[288]. Le modèle d'Ibsen est en effet pleinement celui de l'enquête. *Rosmersholm* représente même une double enquête. Une enquête presque policière d'une part, sur les mobiles de la mort de Beate, la femme du pasteur (on comprend, peu à peu, que Rebekka, la jeune gouvernante, n'est pas étrangère au suicide de Beate – elle l'aurait persuadée de lui laisser la place, pour assurer une descendance à Rosmer). Une enquête psychologique d'autre part : Rebekka aurait commis une autre faute, ce qui, pour Freud, constitue même le point central de la pièce et explique pourquoi Rebekka « échoue devant le succès »[289] – Rebekka apprendrait (par l'intermédiaire de Kroll, mais elle l'aurait su inconsciemment) que le docteur, son père adoptif, avec qui elle a eu une liaison, est en fait son père biologique. Dans *Portrait d'une femme*, il y a aussi une énigme (celle des motifs du crime de Sophie), mais Vinaver laisse le texte « insoluble », l'enquête irrésolue, et semble vouloir situer son œuvre entre l'en deçà sarrautien et l'au-delà claudélien. Il fait peut-être sienne cette formule trouvée dans un article sur la pensée de François Dagognet : « L'analyse ne creuse pas : elle met à plat »[290].

Toutefois, les personnages, eux, dans les pièces de Vinaver, creusent et déterrent beaucoup. Au tout début des *Coréens* par exemple :

> Voilà, on n'a plus rien à se dire. C'est peut-être qu'il nous manque quelque chose à nous mettre sous la dent. Qu'en penses-tu ? Un petit pot de confitures. *(Il se met à creuser la terre.)* Suffit de creuser un peu la terre pour trouver tout ce que le ventre peut désirer. *(Il*

---

[288] M. Vinaver, « Le théâtre comme objet fractal », entretien cité, p. 138. Cet entretien se clôt sur une note originale : « *J.-L. R. – Nous allons passer pour des mystiques.* / M. V. – Le sommes-nous ? Je ne sais pas. Le mysticisme se cache parfois là où on ne l'attend pas. » (*idem*)

[289] Freud, *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse*, deuxième chapitre.

[290] R. Maggiori, « Dagognet le philoscope », *Libération*, 1-2 décembre 1984. Article annoté et conservé par Vinaver dans son dossier « Ateliers d'écriture » (*a.p.a.*). De Dagognet, philosophe et médecin, on peut consulter *La Peau découverte* (Paris, Empêcheurs de penser en rond, 1998), livre dans lequel il cherche à dépasser le « clivage séculaire » de la surface et du fond : il considère la peau comme un cerveau périphérique, sur lequel toutes les maladies sont lisibles. Ce type d'analyse n'échapperait pas aux critiques de Clément Rosset.

> *creuse obstinément.)* […] *(Il se remet à creuser ; au bout d'un temps, il exhume une petite boule en bois.)*[291]

On déterre aussi dans *Iphigénie Hôtel* ; certains clients de l'hôtel sont des archéologues (experts comme les Babcock, qui viennent de découvrir une tombe exceptionnelle, ou amateurs comme Mlle Lhospitallier) et selon les Babcock, dans cette activité, « le hasard joue un rôle très important » (*TC2*, p. 194). Au moment de la conception de *L'Ordinaire*, Vinaver écrit ceci : « Suspens 'archéologique' on fouille avec le pressentiment de quelque découverte »[292]. Enfin, dans *Les Voisins*, quelqu'un a creusé dans la cour commune des deux pavillons en sachant très bien où se trouvait le « trésor » de Blason.

Ces passages reflètent même une pratique que Vinaver prend souvent comme image de son travail d'écriture ; il dit son « goût des fouilles et des objets archéologiques » et se compare lui-même à quelqu'un qui farfouille ou même à un archéologue[293]. Il a d'ailleurs lui-même une petite expérience de l'archéologie[294], et collectionne les statuettes qui proviennent de fouilles (océaniennes par exemple). Souvenons-nous de la distinction initiale entre le Dieu transcendant et la « présence divine interne à la nature ». Si une conception du divin infusait l'œuvre de Vinaver, ce serait bien une conception immanentiste – comme celle que décrivent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* :

---

[291] *TC1*, p. 11-12. Ensuite Belair enterre Brooks – comme Lataume, déjà, imaginait enterrer Méripée, après avoir creusé « péniblement avec ses ongles un petit trou dans la terre gelée » (*Lataume*, p. 71).

[292] M. Vinaver, premier cahier préparatoire de *L'Ordinaire* (VNV 25.1), déjà cité, p. 55.

[293] Respectivement : « Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 113 et p. 132 (« Eh bien, on farfouille, on ne voit pas, on convoque, on les convoque, ces choses, et ça aboutit à des paroles un peu pêle-mêle… »), et « Le sens et le plaisir d'écrire » [1976], entretien avec J.-P. Sarrazac, in *Écrits* 1, p. 287 (« L'écriture n'est pas acte de dévoilement, elle est acte de *fouille* »).

[294] En 1952, Vinaver et son frère ont passé un mois dans la jungle mexicaine (région de Tabasco) à la recherche d'un trésor olmec. Il a aussi passé une partie de l'été 1958 en Grèce, à Mycènes (comme dans *Iphigénie Hôtel* – ce sont d'ailleurs les cahiers préparatoires de cette pièce qui en témoignent) et a fait des fouilles.

> N'y a-t-il pas en Orient, notamment en Océanie, comme un modèle rhizomatique qui s'oppose à tous égards au modèle occidental de l'arbre ? Haudricourt y voit même une raison de l'opposition entre les morales ou les philosophies de la transcendance, chères à l'Occident, celles de l'immanence en Orient : le Dieu qui sème et qui fauche, par opposition au Dieu qui pique et déterre. Transcendance, maladie proprement européenne.[295]

Comment ce goût pour les fouilles peut-il se combiner avec une valorisation des surfaces ? Nietzsche, certes, a déjà cherché à dépasser l'opposition entre platitude et relief : on peut creuser, dans l'épaisseur de la matière, pour atteindre la surface. Pour le philosophe allemand, ce processus, qui représente le rapport entre Dionysos et Apollon, est constitutif du théâtre, puisque le *montré* y est en rapport avec l'*être* et le *caché*[296]. Peut-être faut-il que nous distinguions ici profondeur et épaisseur. Il est intéressant de remarquer que l'« épaisseur » des pièces de Vinaver est souvent louée. Vitez disait, au sujet d'*Iphigénie Hôtel* qu'il venait de monter : « J'y vois du Labiche, curieusement du Beckett, évidemment du Tchekhov, il est dans tous ces trajets, dans cette épaisseur du monde »[297]. L'effet d'épaisseur vient notamment de l'accumulation des thèmes, répertoriés par Vinaver dans ses cahiers préparatoires le plus souvent, même, avant d'écrire l'ébauche de la fable. En préparant *À la renverse*, Vinaver notait : « Pâte

---

[295] G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit (« Critique »), 1980, p. 28.

[296] Quand il écrivait son roman *L'Objecteur*, Vinaver avait noté cette phrase de Nietzsche (tirée de *Par-delà bien et mal*), et voulait même l'insérer en paratexte (ce qui n'a pas été fait) : « Aussi bien soupçonnons-nous aujourd'hui que c'est précisément ce qu'il y a de *non-intentionnel* dans un acte qui lui prête une valeur décisive, et que tout ce qui y paraît prémédité, tout ce que l'on peut voir, savoir, tout ce qui vient à la 'conscience', fait encore partie de sa surface, de sa 'peau', qui, comme toute peau, *cache* bien plus de choses qu'elle n'en révèle… » (note, in *a.p.a.*)

[297] Entretien entre Vitez et Martin Even, dans le *Matin de Paris* du 18 février 1977. Dans sa première lettre à Vinaver, du 11 janvier 1963, et déjà à propos d'*Iphigénie Hôtel*, Vitez écrivait : « J'admire l'épaisseur de ce monde que vous faites parler, dans ce style qui m'avait frappé dans *Les Coréens*, personne n'entendant vraiment personne […]. Je me sens devant votre pièce comme devant un roman, émerveillé par l'enchevêtrement des thèmes » (IMEC – fonds Vitez déjà cité).

(épaississement de la, jusqu'à ce que toute brindille y jetée s'y fiche) »[298], et « dimension 'géologique' (again Dubuffet). Texturologies. La matière (PDB). Sentiment d'une épaisseur »[299]. Dans un cahier pour *King*, il notait : « Des thèmes ah ça oui. Des thèmes qui se déploient et s'entrecroisent, ainsi va l'épaississement. »[300] Seul le personnage n'est jamais « épais » : dans son texte sur *Troïlus et Cressida*, Vinaver explique l'antagonisme entre épaisseur du personnage et théâtre de l'instant (celui de Shakespeare, du moins dans cette pièce, et, par extension, celui de Vinaver) : « son épaisseur est cela même qui se constitue par la rétention de son passé, et par la façon dont le présent est incessamment alimenté par celui-ci »[301].

L'épaisseur de la peinture de Dubuffet est assurément un modèle. La série des « texturologies », notamment, frappe par sa matérialité, tout comme la peinture d'Eugène Leroy.

> Parce que [l'entreprise de Leroy] est résolument du côté de l'apparence tout en luttant contre les apparences, parce que par-delà son épaisseur – mais aussi *au travers* d'elle – affleure la simplicité d'une présence aux choses et au monde, cette peinture contraste pudiquement, mais non sans quelque robustesse, avec l'emphase picturale contemporaine.[302]

Vinaver aussi préfère en rester à l'apparence. *Portrait d'une femme*, que nous comparions avec *Rosmersholm*, en est une illustration magistrale. L'auteur ne résout pas l'énigme, mais actionne les ressorts qui sont ceux du théâtre : l'acteur qui interprète le père de

---

[298] M. Vinaver, petit cahier de notes pour *À la renverse* (IMEC – VNV 19.1) daté entre 1977 et Hiver 78-79, p. 73.

[299] Notes sur la pièce, du 25 août 1979, déjà citées (VNV 19.12), mais cet extrait là n'est pas retranscrit dans la version publiée dans *Écrits* 1. On pourrait aussi faire allusion à Grangier, le responsable de l'usine dans *Par-dessus bord*, qui vantait la « double épaisseur » de son nouveau papier toilette.

[300] Cahier rouge, pour *King*, note du 3 septembre 1996 déjà citée.

[301] M. Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon », art. cit., p. 99.

[302] Bernard Marcadé, « À contre-jour », catalogue de l'exposition Leroy, Eindhoven - Stedelijk van Abbemuseum, Paris - ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1988, p. 12.

Sophie doit jouer aussi le médecin allemand, amant de la jeune femme, ainsi que l'armurier, qui lui vend l'arme du crime.

Dans une langue (semi-)précieuse qui n'est pas celle de Vinaver, Jean-Claude Pinson décrit un geste poétique semblable à celui que nous avons repéré chez l'auteur de *11 septembre 2001*.

> Écrire comme on incise, pour porter sur la peau du support sa trace, sa signature, et en même temps faire que se marque sur la page l'empreinte de l'événement, en un rêve de contact entre les mots et la réalité […]. Indépendamment de toute visée mystique, s'y manifeste un désir d'inscrire presque physiquement la brûlure du réel à même la surface du texte.[303]

Surtout, Jean-Claude Pinson nous met sur la voie d'un texte important[304], auquel il fait largement référence : *De la poésie naïve et sentimentale* de Schiller. La science et la philosophie modernes auraient, selon Schiller, causé le déclin de la poésie naïve, au profit de la poésie sentimentale (il entend par là « réflexive », « ce que Baudelaire, précise Pinson, nomme 'esprit analytique' ou 'humoristique' »[305]). Les poètes sentimentaux peuvent être satiriques (ils prennent « pour sujet la distance qui nous sépare de la nature et la contradiction entre la réalité et l'idéal », p. 42), élégiaques (ils nous touchent « moins parce qu'ils sont eux-mêmes naturels, que parce qu'ils savent nous enthousiasmer pour la nature », p. 53) ou encore idylliques (ils apprécient la conjonction harmonieuse entre la réalité et leur idéal) – sans que ces qualificatifs ne déterminent de genres littéraires. Quant

---

[303] J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 18.

[304] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], trad. S. Fort, L'Arche, 2002. Ce texte concerne peut-être tout autant la morale que l'esthétique, développant l'opposition romantique entre perfection de la nature et corruption des peuples modernes – redoublée par l'opposition enfant-adulte (« Le naïf, c'est l'enfance où on ne l'attend pas », p. 15).

[305] J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 19.

à la naïveté, ce n'est pas l'aimable rondeur du poète champêtre ; Schiller fait ce portrait assez paradoxal du poète naïf :

> Le poète d'un monde jeune, naïf et inspiré, tout comme le poète qui, en un temps de civilisation artificielle, se rapproche le plus de ces écrivains primitifs, est froid, indifférent, hermétique, méfiant. Sévère et prude, comme la vierge Diane dans ses forêts […] Il n'est pas rare que la sèche vérité avec laquelle il traite de son objet passe pour de l'insensibilité.[306]

Quand il écrivait un journal, à Wesleyan en 1946, Michel Vinaver s'analysait en des termes tout à fait semblables à ceux-là :

> Je m'aperçois enfin que je suis vide et stérile comme un pruneau.
> Je n'ai ni joie ni souffrance ni foi ni ambition ni aspiration.
> Je n'ai rien à dire.
> Je n'aime personne et rien.[307]

Mais il comprend alors ce caractère comme l'incompatible opposé de ce qu'il appelle la « candeur », dont Gide et Shaw, selon lui, ne manquèrent pas, et dont Homère surtout est le modèle absolu[308]. Homère constitue aussi un modèle de naïveté pour Schiller, et pour Tillyard un modèle de « *directness* » (ou de *statement*, élément qui serait en voie de disparition depuis le XVIIIe siècle, et qui faisait la force des épopées antiques) – même si l'opposition direct-oblique ne se superpose pas à l'opposition naïf-sentimental[309]. Pour tout un pan de la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle (autour d'écrivains comme

---

[306] Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *op. cit.*, p. 30-31.

[307] M. Vinaver, « Journal » de l'année 1946, manuscrit, p. 179 (*a.p.a.*). Pour « The Joker », son premier texte publié dans *The Wesleyan Cardinal* (juin 1944), l'encart qui le présente s'achève ainsi : « *At present, he has been engaged in writing for the CARDINAL, and also defending French poetry from the charge that it is too sentimental ! »*

[308] Voir sa lettre à Camus de novembre 1946, in *S'engager ?*, p. 18-23, ainsi que Simone Weil, « L'Iliade ou le poème de la force » [*Cahiers du Sud*, 1940], repris in *La Source grecque*, p. 39 : « Le sentiment de la misère humaine leur donne [aux récits de la Passion, dans les Évangiles] cet accent de simplicité qui est la marque du génie grec ».

[309] L'opposition direct-oblique concerne la façon d'exprimer un contenu (de façon frontale ou par des détours), tandis que l'opposition naïf-sentimental caractérise davantage le contenu lui-même (réel ou idéel).

Jacottet), et comme pour Vinaver ici, l'enjeu, plus ou moins conscient, est de retrouver une certaine candeur homérique, en tournant le dos aussi bien au sentimentalisme qu'à l'idée. Qu'est-ce qui distingue en effet le poète naïf du poète sentimental ? C'est l'idée. Le premier « ne suit que la nature simple et son sentiment, et se limite à l'imitation du réel » alors que le second « réfléchit sur l'impression que les objets font sur lui et l'émotion est fondée seulement sur l'impression où il s'est installé, et où il nous installe. L'objet est ici rapporté à une *idée* et c'est dans ce rapport seulement que réside sa force. »[310] Cette citation rappelle la formule de Vinaver pour *11 septembre 2001* : « Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir »[311]. Notons toutefois que le terme « idée » chez Schiller s'entend dans sa distinction (kantienne) avec « concept », alors que Vinaver ne spécifie pas clairement : l'idée signifie peut-être avant tout pour lui le « primal belief » (ou croyance) dont il parlait dans « Why writting is written ? », et dont il désespérait alors de manquer (même si c'était sur un mode comique) :

> Il ne me manque, je crois, rien de plus qu'une croyance. Je ne crois pas que l'homme est bon. Je ne crois pas qu'il est mauvais. Je ne crois pas au sexe directeur, ni à l'esprit souverain. Je ne sais pas si l'instinct doit prévaloir sur la raison, ou s'il y a une différence entre les deux. Je ne sais pas s'il faut agir Bien, ou si le Bien n'existe pas. Je ne sais pas si la campagne vaut mieux que la ville… Je m'intéresse à toutes les réponses de toutes ces questions, et ne peux croire à aucune. J'oubliais ce vieux Dieu : je ne sais pas non plus. […]
> Les uns sont convaincus à gauche, les autres à droite.
> Je n'ai aucune opinion particulière sur la mort.
> J'aime les épinards, je n'aime pas le céleri, sauf quand il est à la vinaigrette.
> En conséquence, rien chez moi ne s'intègre. […]
> P.S. Une seule chose, parfois et quand j'y pense, me soulève : le mystère de l'existence.[312]

---

[310] Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *op. cit.*, p. 40-41.

[311] M. Vinaver, « *Mimèsis* », in Dossier de presse de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006 (http://www.colline.fr/telecharger.php?document=262).

[312] Journal, *op. cit.*, p. 195-196. « Les uns sont convaincus à gauche, les autres à droite » rappelle l'histoire drôle des Juifs sur la Grand'Place de Bruxelles : un soir à Bruxelles, un affrontement entre flamands et wallons dégénère. La police arrive, le bourgmestre sort furieux et crie dans un porte-voix : « A présent ça suffit : séparez-vous ! Les flamands à ma droite, les wallons à ma gauche, et je ne veux plus en voir un seul

L'existence, c'est aussi ce que Rosset, nous l'avons vu, désignait comme le seul « mystère » légitime : sa thèse de l'insignifiance du réel n'annule en aucun cas la question ontologique[313]. L'évolution de Vinaver (telle qu'on la saisit dans ses textes des années 1940) est intéressante, et peut se résumer en trois énoncés : « l'écrivain est celui qui doit avoir une idée fondamentale à transmettre (je ne suis pas sûr d'avoir encore cerné la mienne) », puis « je ne sais pas si je suis écrivain mais en tout cas je n'ai pas d'idée à transmettre », et enfin « je suis de la race des écrivains qui n'ont pas d'idée à transmettre ».

Un extrait d'une lettre de Vinaver à Vitez, de 1976, témoigne du souhait que cette naïveté résiste à l'épreuve de la mise en scène :

> Ma « crainte » je la mets tout de suite sur la table : comme cette pièce n'a jamais été jouée, et qu'elle m'importe de plus en plus, j'aimerais, pour son commencement, une sorte de premier degré. Exemple grossier de ce que j'essaie de dire : je crois qu'Iphigénie Hôtel pourrait se jouer avec six comédiens interchangeant les personnages, je souhaiterais pourtant que pour son « premier établissement » la dramaturgie ne mette pas de fond en comble en question le positionnement naïf.[314]

B. Comment le sens survient : le « courant » et le « sens-événement »

Sur la notion d'idée, Vinaver a écrit un texte important, qui était, là encore, une

---

qui bouge ! » Mais reste alors un petit groupe au centre de la place, dont l'un des membres, le Rabbin, prend la parole et demande : « Et nous, Monsieur le bourgmestre, nous les vrais Belges, on se met où ? »

[313] C. Rosset, *Le Réel*, *op. cit.*, p. 40. « Dire qu'il y a de l'être par hasard serait avancer une proposition absurde. »

[314] Lettre de M. Vinaver à A. Vitez, du 1er février 1976 (IMEC – fonds Vitez). Le metteur en scène se préparait à créer *Iphigénie Hôtel*.

réponse, et une objection, à Vitez. Celui-ci affirmait qu'il souhaitait le retour d'un théâtre où se « confrontent des idées, crues ». Vinaver, lui, oppose le théâtre « moyen de l'action militante » (qui donne des pièces vouées à mourir très vite) et le théâtre dans lequel les idées sont pour ainsi dire fondues dans le corps du texte. Il donne l'exemple de Gorki, dont il était en train de traduire *Les Estivants* :

> 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'œuvre 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.[315]

Il s'agit d'une conception de la littérature que l'on trouvait déjà chez Tillyard. Dans l'introduction de son *Poetry direct and oblique*, Tillyard compare un passage de Goldsmith (auteur irlandais du XVIIIe siècle) et un poème de Blake. Chez Blake (comme chez Gorki) :

> The main sense is stated in no particular whatever, but is diffused through every part of the poem and can be apprehended as a whole only through the synthesis of all those parts. The abstract idea, far from being stated, has been translated into completely concrete form ; it has disappeared into apparently alien fact.[316]

---

[315] M. Vinaver, « Pour un théâtre des idées ? », art. cit, p. 10-11. Au cours d'un de ses ateliers d'écriture théâtrale, Vinaver prolongeait cette réflexion en citant Merleau-Ponty (« Le Doute de Cézanne », in *L'Œil et l'Esprit*) : « Or cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il 'pense en peinture' ». Et de remplacer « peintre » par « dramaturge », et « pense en peinture » par « pense en théâtre » (notes préparatoires, *a.p.a.*). C'est un jugement semblable que portait Martin Esslin sur Brecht : Brecht se voulait écrivain engagé, mais par un « tragique paradoxe » il acoste à un tout autre continent, poétique, émotionnel, libre (*Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement* [*Brecht: A Choice of Evils*, 1959], trad. R. Villoteau, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1971, p. 325-329).

[316] Eustace M. W. Tillyard, *Poetry direct and oblique*, Londres, Chatto and Windus, 1945, p. 15.

Blake et Gorki sont sans doute des poètes sentimentaux, parce qu'ils développent des « idées », et leur écriture est oblique, parce qu'elle transforme l'idée en forme artistique (alors que Gorki, rappelle Vinaver, engagé dans les luttes de son temps, avait toutes les chances de devenir un écrivain *direct*). Voilà, en tout cas, magistralement exprimée, une pensée de l'immanence littéraire. Mais est-ce à ce niveau-là que se situent les pièces de Vinaver ? On hésite en effet, car si l'on reconnaît dans cette analyse de l'écriture de Gorki de nombreux traits de celle de Vinaver (« il n'y a pas les 'bons' et les 'mauvais' […] les contradictions abondent, à tous les niveaux des personnages… »), la présence d'idées (même transfigurées) semble s'opposer à ce que nous venons de dire.

Dans ses pièces, Vinaver ne fait pas de hiérarchie entre les choses du monde (nous l'avons vu plus haut en partant d'une citation du *Mythe de Sisyphe*). Il ne différencie pas ce qui relèverait du très important et ce qui serait de l'ordre de l'insignifiant. *11 septembre 2001*, à nouveau, est l'aboutissement de cette ligne esthétique : la juxtaposition des échelles y crée un contraste vertigineux[317]. Le feuillet d'instruction aux terroristes, les discours de George Bush, les témoignages de rescapés sont tous sur le même plan d'immanence. Le texte *Blanchenote, Grand et Petit* en est presque une explicitation : l'infiniment grand affronte le tout petit, et les deux sont aussi importants et ont droit finalement aux faveurs de Blanchenote. Notons aussi que Vinaver n'établit pas non plus

[317] Luc Boltanski a fait une analyse brillante de ce « jeu d'échelles » lors de l'entretien « Le capitalisme et la représentation – le projet hybride *D'un onze septembre à l'autre* », avec Michel Vinaver et Jean-Charles Morisseau, à l'Université d'été de Sorbonne Nouvelle Paris-3 (« Le coût et la gratuité »), Venise, voir http://epresence.univ-paris3.fr/1/watch/114.aspx (notamment entre 1h19 et 1h24) : « Un événement historique c'est un changement d'état d'une puissance telle que toutes les échelles se trouvent rassemblées, collées les unes aux autres, Richard Jacobs est collé à Rumsfeld, on ne fait plus la différence. Bush est collé à Ben Laden… La grandeur de cette pièce c'est non pas d'avoir relativisé, mais symétrisé les différentes formes de violence, et en cela la pièce est fondamentalement critique. » L. Boltanski, également poète, est aussi l'auteur d'un beau texte sur (ou plutôt « pour ») *11 septembre 2001*, intitulé « Didascalies », in *Lexi/textes* 9, publication du Théâtre de la Colline, L'Arche, p. 271-276.

de hiérarchie entre ses propres textes[318]. Tout cela s'intègre dans un cadre plus large : l'auteur ne juge pas. C'est une des caractéristiques du théâtre de Vinaver les plus souvent commentées ; nous pouvons porter notre pierre à l'édifice, en citant ce qui est sans doute le premier texte de l'auteur à mettre ceci en avant, « The Americans as seen by a Frenchman », de 1944 : « Don't expect me to judge the U.S. Who am I to do this ? No, I shall merely whisper to you how I feel, how I sense the U.S. Do you want it ? O.K., you asked for it. »[319] Ou encore rappeler qu'il y avait une Mme *Juge*, passablement ridicule, dans *L'Objecteur*, qui essayait d'apaiser son amie à coups de bon sens populaire et de dictons[320].

Barthes fut le premier à caractériser l'œuvre de Vinaver de « constat ». Dans le premier des trois textes qu'il consacre aux *Coréens* (qui resta, en fait, inédit pendant plus de vingt ans), Barthes montre que cette dramaturgie dépasse le clivage « œuvres bénisseuses ou révoltés », « Ordre ou Protestation », qu'elle n'est donc, dirait Schiller, ni une idylle ni une satire. Barthes ne parle pas d'*idée*, mais dit que *Les Coréens* se situe « en deçà des concepts idéologiques »[321]. « C'est un nouveau type d'accommodement au réel » ou « d'usage du réel », qui participe de ce que Barthes appelle justement « une crise de la profondeur », c'est-à-dire d'une « *correction* dans la reconnaissance du caractère *immédiat* du réel », du fait que le monde est traité sans hiérarchisation et « sans procès ». Alors que le théâtre de Brecht est en majeure partie « subjectif,

---

[318] Lors de la discussion à Aulnay-sous-Bois, à une jeune fille qui lui demandait s'il regrettait l'un de ses textes, Vinaver répondit : « Je n'ai pas de préférences non plus entre mes pièces les plus récentes et celles que j'ai écrites quand j'ai commencé, c'est-à-dire il y a maintenant cinquante ans. Je ne dirai pas que j'ai fait des progrès depuis. »

[319] *The Wesleyan Cardinal*, vol. 13, n°1, nov. 1944, p. 11. Il précise ensuite qu'il observe et note d'un regard « unsentimental ».

[320] « Quand on a des enfants, c'est forcé, on a des soucis » (*L'Objecteur*, p. 300).

[321] Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* », art. cit., p. 189 (les citations qui suivent sont tirées des quatre pages de cet article, p. 189-191).

psychanalytique[322], un théâtre apocalyptique de la démystification », celui de Vinaver, comme le caractérise Barthes dans son deuxième article sur la pièce, est « objectif »[323]. Barthes étudiait les personnages, qui « sont délibérément au-delà ou en deçà de la positivité et de la négativité : ils *sont*, coupant ainsi tout recours à l'adjectif ». On retrouve cette idée de présence brute. Selon Barthes, seul Ir-Won (le traître) peut être analysé sur le plan de la « valeur » – les autres personnages sont sur le plan du « constat ». Pour faire un bond jusqu'au cours du collège de France de 1977-1978, nous pourrions dire que la plupart des personnages vinavériens sont généralement des personnages « neutres »[324]. Passemar, par exemple, est, tel qu'il se présente lui-même, un « cadre moyen » (*TC3*, p. 145). Catherine Naugrette a vu juste en intitulant « Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? » l'une des parties de l'article « Le théâtre et le mal »[325] qu'elle consacre à Vinaver. Elle renvoie ainsi à Diderot, mais donne à la question toute sa portée : alors que l'on sait bien que le héros diderotien, somme toute, est « bon », les personnages de Vinaver sont ambigus, ou même hors de l'alternative.

En tant que dramaturge, sur l'adaptation de *Par-dessus bord* par Oriza Hirata, j'ai eu à m'interroger directement sur le sens qu'il fallait donner à ces *neutralisations*. Dans cette pièce, c'est notamment l'itinéraire de Margerie qui pose problème (la culpabilité

---

[322] Dans un entretien de 1975, Vinaver répondait à Claude Yersin (qui tentait de lire la relation Fage-Wallace à l'aune du modèle patient-psychanalyste) : « La démarche de Wallace est vraiment à l'opposé de celle du psychanalyste puisque celui-ci cherche à atteindre la profondeur, tandis qu'ici c'est vraiment une recherche de surface. Ce qui m'intéresse là-dedans, c'est la matière du quotidien dans toute sa superficialité. Je crois que c'est comme ça qu'on arrive au fond » (entretien de M. Vinaver avec C. Yersin, P. Ballet-Baz et E. Tréhard, dans *loisir* [la revue de la Comédie de Caen] nº 9, nov. 1975, édité par le CDN Basse-Normandie, p. 5-6).

[323] R. Barthes, « *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* » [1956], in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 200.

[324] R. Barthes, *Le Neutre*, cours au Collège de France (1977-1978), éd. Thomas Clerc, Seuil - IMEC (coll. « Traces écrites »), 2002. De nombreuses figures du neutre pourraient s'appliquer à la dramaturgie de Vinaver : la réponse (à côté), l'(absence d')idéologie, l'oscillation, le réveil, la délicatesse.

[325] C. Naugrette, « Le théâtre et le mal », in *Europe*, *op. cit.*, p. 88. Elle développe les notions de mal et de « négatif » : tandis que la première appartient au champ de la morale, la seconde décrit une « fonctionnalité » ; Vinaver serait plus « stoïcien que manichéen » (p. 93).

théâtrale pèse souvent sur les épaules des jeunes femmes !). Pour schématiser : est-elle sincère avec Olivier, agit-elle masquée par fidélité à Benoît, ou est-elle simplement égoïste ? Mariée tout d'abord à Benoît, elle est délaissée et trouve de plus en plus d'intérêt à fréquenter son beau-père, Fernand, dont elle aime tant la collection de tabatières. À la mort de ce dernier, Margerie dit vouloir conserver à tout prix cette collection, alors que son mari, qui devient le nouveau PDG de Ravoire et Dehaze, pense pragmatiquement qu'il faut les vendre pour injecter plus d'argent dans l'entreprise. Dans le mouvement III, Benoît demande à Margerie de séduire Olivier pour récupérer sa part d'actions Ravoire et Dehaze (« Tu devrais aller voir Olivier arrange-toi pour le rencontrer »[326]), et les deux époux, ici, semblent s'entendre. Cette scène rendait très ambigu le personnage de Margerie, et l'on pouvait se demander si, en couchant avec Olivier, à la fin du mouvement IV, elle avait finalement obéi à Benoît. Mais dans la version hyper-brève (élaborée en 2002 à partir de la version faite par Jérôme Hankins pour sa mise en scène de 1990), ce passage problématique n'existe plus (et donc pas non plus dans *Tori no tobu takasa*, dans la mesure où Oriza Hirata a fait son adaptation à partir de la traduction japonaise de cette version hyper-brève). Ensuite, c'est dans le mouvement V que Margerie propose à Olivier l'échange de la moitié de la part de ses actions contre la part des tabatières de Benoît. Dans la version intégrale, les termes de l'échange sont précédés d'une vingtaine de répliques dans lesquelles Margerie semble mentir : sur la valeur des actions de Ravoire et Dehaze (« Un million de dollars ta moitié ? Tu rêves quand pauvre Daddy est mort elle ne valait plus un rond le dernier des clébards ne serait pas allé la ramasser dans la poubelle ») et sur les probabilités de succès

[326] Dialogue présent dans les versions intégrale (L'Arche, 2009, p. 74), brève et super-brève. De plus, ce court dialogue comprenait aussi cette réplique de Benoît : « Il [Olivier] est convaincu que tu es ma Lady Macbeth » (l'autre personnage qu'étudie Freud dans l'article précédemment cité).

de l'entreprise (« Benoît veut vendre les tabatières pour tout mettre dans l'affaire il croit que chaque dollar qu'il mettra dedans deviendra dix dollars vingt dollars cent dollars croîtra et se multipliera à la vitesse des bactéries dans les tripes d'un cadavre »)[327]. Dans les deux cas, elle utilise une image dont la charge rhétorique nous semble inversement proportionnelle à sa sincérité. Or ce passage est supprimé dès la version brève (Olivier déclarant immédiatement que la valeur boursière est de 100.000 francs seulement). Ainsi, d'une réécriture à l'autre, nous pourrions dire que Vinaver rend impossible le questionnement sur les motivations des personnages – paroles et actes sont juxtaposés sans relation de causalité. Elsa Imbert, dans *Tori no tobu takasa*, a joué une Margerie qui n'était ni angélique ni manipulatrice – neutre.

Cette absence de jugement relève-t-elle d'une « crise du sens », crise du XXe siècle occidental ? Reprenons l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac. Le théâtre de la *littéralité* pose forcément la question du sens, et correspond toujours à une « suspension » du sens. Pour Barthes, ainsi, « dès ses articles historiques sur le *Mère courage* du Berliner Ensemble », le sens « cesse définitivement d'être global et profond ; il est *en surface* et il est *fragmentaire* voire *pluriel* »[328]. Jean-Pierre Sarrazac indique quel est l'écueil : la « suspension » du sens risque de devenir « exemption, voire, plus brutalement, […] *peur* du sens ». Ces incertitudes sur le sens, Vinaver y a réfléchi très tôt. Dans un article très

---

[327] *Ibid.*, p. 152. Dans cette même pièce, quand Alex dit : « Il faudrait ça y est oah un peu de surface laissez dilater branchez accrochez je ne veux plus d'histoire on ne raconte plus on arrache et il ne reste rien derrière », on ne peut s'empêcher d'y lire un commentaire au sujet du texte lui-même – l'élimination de « l'histoire » traditionnelle au profit de la superficialité.

[328] J.-P. Sarrazac, *La Parabole…*, *op. cit.*, p. 59 (la citation suivante est tirée de la p. 61). « Avec la profondeur, on n'avance guère. La profondeur est une dimension en soi, profondeur justement – d'où ensuite plus rien n'émerge » (Benjamin, « Conversations avec Brecht (notes de journal) » [1931-1938], in *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel. Paris, La Fabrique, 2003, p. 185).

stimulant, Schlœzer décrivait les deux pans de l'art contemporain : la création directe (Matisse, Stravinsky, Laurens…) et la création indirecte, qui donne une forme nouvelle à des objets anciens (les fresques étrusques, les têtes hittites…), non par « le produit de nos mains mais uniquement de notre regard »[329]. Il termine son exposé par une question : « Que signifie le fait que notre temps ne peut se contenter de ses propres productions ? » L'article est accompagné d'une retranscription de la discussion qui s'en est suivi, discussion dans laquelle Schlœzer a cité cet extrait d'une lettre que lui avait envoyée Vinaver :

> … notre soif de formes suscitées par l'homme dans des passés très différents, ne provient-elle pas de la difficulté sans précédent qui est la nôtre actuellement de lier la totalité de notre expérience en un ensemble formel cohérent auquel nous donnerions réalité ? Toute expérience sans doute trouvait sa référence, pour un Olmec[330], dans le système de représentations verbales, plastiques, sonores, etc, qui composait son art. Un autre art, parce que superflu, lui était inintelligible. Pour nous qui ne pouvons réaliser l'adéquation pleine et entière entre une expérience vécue dans l'instant et aucune expérience formelle, force nous est d'appeler à nous indéfiniment toutes les formes qui peuvent se trouver et qui chacune est « création du monde » et qui chacune demeure pour nous partiellement inintelligible, mais qui partiellement nous assouvit et nous aide à durer l'instant présent […] Nous, à qui, vivant dans une société éclatée, il n'est jamais donné de nous retrouver complètement dans aucun monde de signes, nous voyageons de l'un à l'autre éternellement, jamais complètement dépossédés, jamais complètement comblés. Et nous cherchons à édifier des ponts, encore des ponts. Cela n'éclaire-t-il pas le délire de Malraux et le retentissement stérile de ses écrits sur l'art ?[331]

Vinaver répondait courageusement à la question posée par Schlœzer. Nous ne pouvons plus, écrivait-il en 1955 (mais quelle est l'origine de cette impossibilité moderne ? de quand date l'« éclatement » de notre société ?), unifier le divers de notre expérience. Il

---

[329] B. de Schlœzer, « Remise en question », in *Visages et perspectives de l'art moderne. Peinture, poésie, musique* (entretiens d'Arras 20-22 juin 1955), dir. J. Jacquot, Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1956, p. 193.

[330] La première grande civilisation pré-colombienne au Mexique (-1500/-400).

[331] Lettre de M. Vinaver à B. de Schlœzer, in *Visages et perspectives*, *op. cit.*, p. 201. La lettre citée ne figure pas dans le fonds Schlœzer qu'a recueilli la bibliothèque Notari de Monaco (ou n'a pas encore été répertoriée).

n'y a plus de cadres de pensée. Pour autant, il nous semble que chez Vinaver, si peur il y a, celle-ci serait davantage une peur du *non-sens*.

Du troisième article de Barthes sur *Les Coréens* on cite en général cette phrase : « les soldats de Vinaver ne sont pas jugés, ils sont constatés »[332], mais on rappelle moins souvent l'idée selon laquelle l'univers de Vinaver est « orienté ». Barthes répond aux critiques d'André Gisselbrecht sur la pièce (critiques qui concernaient justement la question du « sens » de l'œuvre), en formulant cette idée importante :

> Les uns [les soldats français] sont désaccordés par rapport au réel, les autres [les villageois] sont accordés, et c'est cela qui établit le sens du monde chez Vinaver. Il est donc inexact de voir ici une sorte d'humanisme, de libéralisme, qui prendrait le monde comme une masse indifférencié de bien et de mal : l'univers de Vinaver est profondément, immédiatement orienté.

C'est la « gêne » des soldats (et non leurs propos, leur biographie ou leur psychologie) qui révèlerait le sens de la pièce. L'orientation profonde des *Coréens* ne consiste pas selon Barthes en une « idée » ; c'est une vision du monde (le « sens du monde »), qui est peut-être antérieure à toute expression.

Nous disions aussi que l'idée de « neutre » pouvait s'appliquer aux personnages de Vinaver ; mais, par de nombreux aspects, son théâtre n'est pas neutre et le dernier dialogue de son œuvre (le « duo des Dieux », à la fin de *11 septembre 2001*, n'est certainement pas neutre). Selon Barthes, « tout le Neutre est esquive de l'assertion », suspension de toute catégorie ; il s'oppose au « c'est » (« défaire le thétique », formule de Kristeva, serait le « programme des écritures modernes »)[333]. Or nous avons vu que le

---

[332] Barthes, « À propos des *Coréens* » [1957], in *ibid.*, p. 224.

[333] Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 75-77. Voir déjà « Sur le cinéma » [1963] : « Le sens est une telle fatalité pour l'homme qu'en tant que liberté, l'art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à *faire* du sens, mais

théâtre de Vinaver est affirmation, voire même tautologie, théâtre du « ça » et de l'immanence. Le neutre, surtout, est la suspension du sens : « J'appelle Neutre, disait Barthes, tout ce qui déjoue le paradigme » ; le paradigme est « l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens », car « le sens repose sur le conflit » (p. 31). C'est peut-être pour cela que Vinaver affirmait, dans l'entretien que nous avons eu ensemble lors d'un colloque sur « Le Geste de témoigner » :

> Mon théâtre n'est *pas un théâtre neutre*, ni un théâtre qui prend l'allure d'un réquisitoire ; c'est au lecteur-spectateur de se débrouiller avec ce qui sort des différentes mises en évidence et à établir des connexions entre les facettes de ces phénomènes.[334]

Cet entretien fut une forte tentative de la part de Vinaver pour dissiper toute assimilation de son œuvre à un théâtre du non-sens ou de l'absence de sens. Vinaver y explique que les « témoignages », dans ses pièces, sont nécessaires pour éviter qu'il y ait « comme une muraille qui s'élève, une muraille de dureté et de non-sens, d'absence de sens »[335]. Mais on trouve déjà des notes similaires dans son « journal » de l'année 1946, par exemple dans son résumé de la conférence de Camus sur « La crise de l'homme », à laquelle il avait assisté en avril à New York. Camus y décrivait la barbarie dans laquelle l'homme a pu plonger pendant la guerre, mais également l'indifférence progressive (tout aussi « critique ») des autres hommes face à cette barbarie.

> Double tentation : 1. Rien n'a de sens
> 2. Seule l'histoire a un sens, et le Bien, c'est ce qui aide l'histoire à se réaliser (P.C.).

---

au contraire à le *suspendre* ; à construire des sens, mais à ne pas les remplir *exactement*. » (in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1159)

[334] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 52 (nous soulignons). À moins que Vinaver neutralise ici, à un deuxième niveau, l'opposition neutralité-réquisitoire…

[335] *Ibid.*, p. 48.

> Camus s'écrit : « Nous consacrons Hitler chaque fois que nous disons que rien n'a de sens. »
> La guerre, l'occupation et la résistance ont fait comprendre à cette génération que dans un monde privé de sens, l'homme du moins gardait un sens.[336]

« Rien n'a de sens », tel est peut-être ce qu'entendait montrer le « théâtre de l'absurde », où le langage, la pensée, le communisme, l'humanisme sont des mots creux et où l'homme erre dans un monde vague et sans espoir. Vinaver a toujours fermement distingué son théâtre de celui de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet…[337] Selon Alain Françon, Vinaver, mais aussi Edward Bond, ne peuvent pas « se contenter du constat beckettien. […] Ce monde beckettien, définitivement dépourvu de sens, l'un et l'autre le rejettent »[338]. Vinaver serait bien plus proche d'un théâtre de « l'absurde » dans l'acception que donnait à ce terme Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* notamment – c'est ce que nous laissions entendre dans *S'engager ?*[339]. C'est Martin Esslin qui avait forgé l'expression de « Théâtre de l'Absurde ». Il faisait mine de renvoyer à Camus[340], mais l'évacuait en fait très rapidement. Il semblait surtout gêné par son théâtre, sur lequel il porte un jugement rapide : Camus gâcherait un contenu fort, sur l'irrationnel de la

---

[336] Note du 16 avril 1946, journal déjà cité, repris in *S'engager ?*, p. 126.

[337] Voir l'« Auto-interrogatoire », art. cit., p. 305, où Vinaver affirme qu'il ne prend surtout pas « la suite » du théâtre de l'absurde.

[338] Alain Françon « L'auteur, la mise en scène, l'institution », entretien avec C. Boiron, in *Théâtre/Public*, n°148-149, juillet-octobre 1999, p. 6.

[339] Voir *S'engager ?*, p. 8 et 113-114. Nous allons également publier un article dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* (numéro spécial Camus, 2013), où nous prolongerons ces réflexions.

[340] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City (NY), Doubleday, 1961 (éd. française Buchet/Chastel, 1971) ; il tire du *Mythe de Sisyphe* la célèbre distinction entre l'explication et la simple description du monde. Esslin a d'ailleurs réussi à faire oublier cette origine camusienne : par exemple, dans un mémoire universitaire récent qui étudie « l'absurde bureaucratique » dans *Les Travaux et les jours* (et dans trois pièces d'autres dramaturges), Camus n'est même plus mentionné (Sarah-Jeanne Séguin, *Quand les huissiers se saisissent de la scène : l'absurde bureaucratique dans le théâtre contemporain,* mémoire (grade de M.A., dir. Jeanne Bovet), Université de Montréal, 2010 [accessible en ligne]).

condition humaine, par le respect de « conventions anciennes »[341]. Beckett, Ionesco, Adamov et Genet, eux, auraient fait coïncider contenu et forme absurdes, en déconstruisant radicalement la logique du langage. Nous sommes d'accord avec l'idée selon laquelle Camus n'aurait pas véritablement réussi à écrire un théâtre absurde : sans parler des *Justes* (Camus était déjà passé du stade « absurde » au stade « révolte »), *Le Malentendu* est une pièce pesante, où l'on sent bien que Camus cherche à montrer le rôle du hasard et de la bêtise humaine, mais où tout est réglé comme dans une tragédie classique. (Reste *Caligula*, certes.) Mais la vision du monde qui est celle de *Godot*, de la *Cantatrice*, de *Taranne* ou des *Paravents* n'est pas celle de *Sisyphe* (ni de Vinaver), dans la mesure où ces pièces véhiculent une forme de nihilisme, d'exagération existentielle et, sur un autre plan, d'engagement.

> Pourquoi l'écrivain écrit-il ? […] Dans les jours que nous vivons, à moins de se leurrer, ou de s'enfermer dans un système clos, il ne peut pas même croire le savoir. S'il essaie de formuler une réponse à cette question, le contexte absurde dans lequel il vit enlève toute résonance aux mots de sa réponse. Il doit faire (sans raison, et en assumant le risque de n'avoir pas raison) confiance au fait qu'il écrit, et espérer que l'œuvre même sera la réponse.[342]

Vinaver, comme Camus, « s'obstine », « maintient toujours cet absurde devant soi »[343] ; et le sens peut survenir *in fine* : « Le sens est un point d'arrivée, pas un point de départ. Il se constitue au fur et à mesure. On ne le connaît pas d'avance. »[344]

---

[341] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, *op. cit.*, p. 20. Il associe toujours Camus et Sartre, ce qui est une erreur, comme le montre Sophie Bastien (« Le théâtre camusien en regard de la modernité », *Cahiers Albert Camus* n°21, La Revue des lettres modernes, Caen, Minard, 2007). Sophie Bastien cite M. Esslin et G. Serreau comme les deux principaux responsables de cet amalgame. Elle dresse ce bilan, qui explique le dénigrement dont les pièces de Camus auraient été victimes (p. 79) : « À partir des années 1950, deux pôles de la légitimité se mettent en place : le pôle progressiste représenté par les brechtiens ; et le pôle moderniste représenté par Martin Esslin. »

[342] Lettre de Vinaver à Camus, du 9 mars 1950, in *S'engager ?*, p. 47.

[343] Voir *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 75-76. La citation suivante est tirée de la p. 88.

[344] M. Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », art. cit., p. 18.

C'est une critique des oppositions binaires légèrement différente de celle de Barthes qui anime le grand ouvrage de Deleuze qu'est *Logique du sens*. Le philosophe substitue à la logique traditionnelle de la dichotomie (le vrai et le faux, le bien et le mal, le signifiant et le signifié…) une logique du paradoxe[345] – le paradoxe montre comment le sens peut aller dans deux sens opposés à la fois. Une image donnée par Vinaver est ici fort parlante : il dit que de ses pièces peut jaillir un « courant de sens »[346] – et qu'il ne s'agit pas d'une *construction* volontaire, mais du résultat des mises en relation, juxtapositions, frottements de répliques issues de deux dialogues différents (indépendamment « des intentions initiales de leur auteur » écrivait-il au sujet de Gorki). Toute juxtaposition non logique de répliques crée du sens ; le sens est véritablement localisé dans le contact entre deux discours distincts. Ce phénomène est connu et a été déjà bien étudié[347]. On peut entendre le mot « courant » dans son acception électrique (et il s'agira alors de courant *alternatif* – qui change de sens, tantôt positif, tantôt négatif – plutôt que *continu*). C'est l'idée du sens comme intermittence, étincelle et aller-retour. On se souvient que, dans *À la renverse*, l'entreprise familiale (avant qu'elle ne soit la propriété des Américains et ne devienne Bronzex) s'appelait « les Laboratoires du

---

[345] Avec un fond nietzschéen. On a vu que Vinaver, au moment d'écrire *L'Objecteur* citait *Par delà Bien et Mal* (titre qui veut dire par-delà l'opposition Bien-Mal et non par delà le Bien et le Mal).

[346] M. Vinaver, « Le théâtre et le quotidien » [1978], in *Écrits* 1, p. 125. Jean-Pierre Sarrazac écrivait : « le sens gît […] dans l'*intervalle*, dans le positionnement dynamique de deux phrases, de deux discours, de deux ou plusieurs personnages en eux-mêmes anodins » (« Vers un théâtre minimal », postface au *Théâtre de chambre* de Michel Vinaver, L'Arche, 1978 p. 75). Dans *L'Avenir du drame* (Lausanne, L'Aire, 1981, p. 118), il nommera « sur-dialogue » le dialogue des dialogues, inventant ainsi le concept opposé à la sous-conversation sarrautienne.

[347] Par J.-P. Sarrazac, É. Eigenmann, M. Noujaïm… Les analyses vont du constat général que les frottements produisent du sens, jusqu'à l'interprétation détaillée, par exemple, de *Par-dessus bord* comme une pièce sur la Shoah, où le thème du papier toilette vient corroborer le concept de Terrence Des Pres d'« excremental assault » (Michael D. Fox, « Anus Mundi: Jews, the Holocaust, and excremental assault in Michel Vinaver's *Overboard* (*Par-dessus bord*) », *Modern Drama*, vol. XLV, nº1, 2002 [en ligne – nous ne donnerons donc jamais de numéro de page]).

Docteur Sens », et produisait ses fameuses « pommades » ; les ouvriers et cadres qui finissent par la racheter choisiront de relancer ce produit et de reprendre cette ancienne dénomination sociale (*TC4*, p. 96 et 193). Le « Sens » disparaît et ressurgit de façon imprévue.

Deleuze peut nous renseigner sur la deuxième façon de comprendre le « sens » à l'œuvre chez Vinaver. La notion de chaos, par exemple, nous intéresse : « Le plan d'immanence, écrivent Deleuze et Guattari, est comme une coupe du chaos », et ce qui caractérise le chaos ce sont les infinies déterminations qui s'opèrent entre les objets, et s'évanouissent aussitôt[348]. Vinaver sauve Ibsen par là : « Ce qui me frappe, c'est une sorte de 'chaos' qui affleure dans ses pièces… »[349]. À propos de *11 septembre 2001* surtout, il développe cette notion : « Je voulais partir d'un pêle-mêle, d'un chaos. Et ce chaos, dans mon esprit peut-être naïf, c'était une façon de reproduire l'événement lui-même, c'est-à-dire les décombres, les choses qui volent en éclats, les décombres – ces amas non hiérarchisés »[350]. Mais c'est donc surtout l'idée de « sens-événement » qui nous sera utile ici. Deleuze veut initier une philosophie de l'événement (donnant la priorité ontologique des événements sur les substances) ; le mouvement créé par l'événement sera plus important dans la constitution du sens que la seule structure. Le sens, écrit Deleuze dans *Logique du sens*, est « exactement la frontière des propositions et des choses ». L'événement-sens (le sens en tant qu'événement) appartient donc en partie au langage ; il est effet de langage et effet de surface – pas seulement « effet » au sens causal mais effet

---

[348] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 44.

[349] M. Vinaver, « ...Comme des tourbillons ou des courants adverses... » [1987], in *Écrits* 2, p. 82.

[350] M. Vinaver, entretien avec J.-L. Rivière du 19 juillet 2011, en partie retranscrit dans *Agôn*, dossier hors-série déjà cité. Notons aussi que l'un de ses derniers entretiens en date s'intitule « Michel Vinaver ou 'la prise en charge du chaos' » - avec Antoine Perraud, Médiapart [en ligne], 9 septembre 2011).

surtout en ce qu'il n'est jamais principe ou origine, jamais à découvrir ou à restaurer, mais toujours produit et à produire.

> On ne demandera donc pas quel est le sens d'un événement : l'événement c'est le sens lui-même. L'événement appartient essentiellement au langage […] mais le langage est ce qui se dit des choses. […] C'est bien dans ce monde plat du sens-événement, ou de l'exprimable-attribut, que Lewis Carroll installe toute son œuvre.[351]

Il nous semble que c'est ce qui se passe dans l'écriture de Vinaver. La parole est action et c'est elle qui fait l'événement, soit dans la simplicité de son expression soit du fait des chocs ou frottements de répliques.

C. La construction de l'espace : abandon de la perspective

La notion de point de vue est essentielle en dramaturgie (comme en narratologie), et le démantèlement du point de vue unitaire est l'une des marques de fabrique du drame moderne et contemporain :

> Un texte dramatique est – comme toute œuvre d'art – un « message fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (Umberto Eco). Traditionnellement, afin de maîtriser cette aspect trouble et ambigu et de communiquer un *point de vue* (une vision nette de l'événement raconté ou montré), les auteurs ont mis en œuvre divers procédés pour orienter la perception du spectateur. Les plus importants sont la *focalisation* ou restriction de champ, et la structure de *perspectives*, c'est-à-dire la

[351] Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 34 (comme la citation précédente). Lewis Carroll est l'exemple de l'auteur qui part à la conquête des surfaces, même si, face à Artaud, il serait coupable « de construction du sens (dans un jeu paradoxal entre sens et non-sens) et d'organisation secondaire, alors que chez Artaud il y va de la destruction des structures du sens et de l'ordre primaire de la schizophrénie » (Anne Tomiche, « Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud », in *Littérature et Philosophie*, Artois Presses Université, 2002, p. 123-145, en ligne sur : http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/TomicheDeleuzeCarrollArtaud.pdf).

> constellation des *points de vue* des personnages sur le monde et les autres personnages. Dans le drame moderne et contemporain, la nature même du point de vue de l'auteur ainsi que les objectifs, les conditions et les techniques de sa communication ont fondamentalement changé. On constate par exemple l'émergence d'une tendance consistant à refuser de façon systématique la consécration d'un *point de vue* et qui, en tant que forme ouverte, fait de l'ambiguïté « une fin explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre » (Eco).[352]

Dans les pièces de Shakespeare, en effet, on trouve cette « constellation des *points de vue* ». Ainsi, dans *Jules César*, la perspective correspond, par exemple, au fait que Cinna le poète se fait lyncher par la foule des partisans d'Antoine, pour la seule raison qu'il porte le même nom qu'un des alliés de Brutus : cela remettait en question la légitimité d'Antoine, qui venait de prononcer son grand discours contre Brutus. Le point de vue de Shakespeare, semble-t-il, tient dans la dénonciation de la manipulation idéologique des discours habiles, qui mène ici à la mort du poète. Il y a une « machine » des causes et des effets, une machine subtile certes, qui fait avancer l'action et traduit chronologiquement le point de vue global de la pièce. Brutus, à travers ce genre de détails, est plus valorisé, et, à la fin de la pièce, même Antoine fait sa louange. François-Victor Hugo écrivait : « Shakespeare met au premier plan ce qui est traditionnellement au second plan et au second plan ce qui traditionnellement au premier plan. […] Arrière César ! Place à Brutus ». Or, comme nous l'avons déjà vu avec la notion de hiérarchie, il est difficile de penser en termes de premier, de second ou d'arrière-plan chez Vinaver.

Traditionnellement, les dispositifs de mise en abyme collaboraient à la construction de point de vue et de hiérarchie. Les « trois fonctions regardantes » dont parle Foucault à propos des *Ménines* de Vélasquez en constituent l'équivalent pictural : « En lui [le centre] viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où

---

[352] Article « Point de vue / Focalisation / Perspective » (K. Hausbei et G. Jolly), in *Lexique du drame moderne et contemporain* (dir. J.-P. Sarrazac), Louvain-la-Neuve, *Etudes théâtrales* nº22, 2001, p. 92.

on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène et celui du peintre au moment où il compose son tableau »[353]. Dans *L'Illusion comique*, comme le formule bien Pierre Force, les « mises en abyme successives respectent une stricte hiérarchie des points de vue. Le point de vue du public englobe le point de vue de Pridamant qui englobe le point de vue de Clindor[354]. » Si deux pièces de Michel Vinaver reposent sur des mises en abyme, le fonctionnement de celles-ci est tout à fait différent. *Par-dessus bord* et *L'Objecteur* développent en effet toute une série de perturbations dramaturgiques.

Dans *Par-dessus bord* le personnage de Passemar est « l'auteur de cette pièce » (*TC3*, p. 137) et le montreur de l'action ; dans *L'Objecteur*, une pièce du même nom est en train d'être créée par la troupe. Le plus souvent, dans ce genre de mise en abyme, une pièce est créée (dans la fable) qui n'est pas la pièce elle-même (celle que nous allons voir). Mais *Par-dessus bord* est construite pour ainsi dire de façon non-logique. « Je suis l'auteur de cette pièce », n'est-ce pas un énoncé aussi paradoxal que « Tous les Crétois sont menteurs » prononcé par un Crétois ? C'est une sorte de mélange entre une métalepse « ascendante »[355] (quand, par exemple, un des personnages sort de son cadre diégétique pour envahir celui du lecteur) et une métalepse descendante (l'auteur ou narrateur descend pour s'adresser directement au lecteur – on a déjà remarqué le caractère autobiographique des propos de Passemar). De toutes façons, le statut de métalepse est particulier au théâtre, où tout le monde dit « je » (il n'y a que des discours directs, et

---

[353] Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p. 30.

[354] P. Force, *Molière ou le prix des choses*, Nathan, 1994, p. 233. Dans *Jules César*, on retrouve des jeux similaires : « L'image du fantôme de César entraîne en effet pour le spectateur une vision en profondeur de la pièce dans la pièce ; celle-ci nous fait prendre un certain recul par rapport aux conflits qui règnent entre Cassius et Brutus, et nous invite à donner à leurs paroles une valeur symbolique car elle engendre des effets de miroirs. » (Raphaëlle Costa de Beauregard, « Perspective dans *Julius Caesar* », in *Shakespeare, Julius Caesar, texte et représentation*, dirigé par Michel Bitot, Presses universitaires de Tours, 1995, p. 213)

[355] Voir les travaux de Genette, notamment *Métalepses*, ainsi que *Métalepses, entorses au pacte de la représentation* (dir. John Pier, Jean-Marie Schaeffer), Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

habituellement pas de narration). Tout porte sur le mot « cette » ; quelle est « cette pièce » ? La pièce *Par-dessus bord* à laquelle le spectateur est en train d'assister (ou qu'il lit), ou une autre pièce, pièce dans la pièce, que construit Passemar mais que nous ne voyons pas (ou plutôt dont nous ne voyons que les moments dansés, que Passemar est explicitement en train de créer). Le fait qu'il y ait des pans entiers de l'action que Passemar ne commente pas, comme les scènes d'Alex et Jiji, qu'il n'a pas vécues, nous ferait pencher du côté de cette seconde hypothèse. Mais la pièce reste ambiguë.

Dans *L'Objecteur*, la situation semble plus claire : des acteurs jouent une pièce tirée du roman d'un « auteur ». Mais Vinaver touche en fait à des paradoxes insolubles. Il y a notamment deux passages où les statuts se brouillent, et mettent en évidence trois niveaux de réalité (voire quatre si l'on compte celui des vrais comédiens). Au début de la pièce, le directeur technique dit : « Le temps pour Sigma de passer du rôle de l'administratrice du théâtre à celui que j'adore [Edmonde, la jeune voisine de M. Barboux] » (*TC8*, p. 15). *A priori*, le directeur technique et l'administratrice du théâtre étaient sur le même plan de réalité, et à l'intérieur de ce plan-là ne changent pas de rôles. Là, on a l'impression que les personnages de l'équipe du théâtre sont eux-mêmes des acteurs qui jouent les membres de cette équipe. En tout cas, il ne semble pas que ce soit une erreur d'inattention de Vinaver, puisque l'on repère à nouveau ce principe de brouillage très fin et très drôle quand l'« acteur Gamma » (qui se plaint d'avoir à jouer sans transition Édouard puis Wauthier – voir p. 124, la liste de répartition des rôles) dit : « Appelez-moi le metteur en scène. On ne peut pas appeler le metteur en scène. C'est moi qui joue le metteur en scène » (p. 96). La mise en scène de Claude Yersin joue bien sur

cet aspect, et déclenche les rires du public sur cette réplique. Sans être spectaculaire, la déconstruction est totale ; les perspectives annulées.

Ces considérations ont un corollaire purement spatial. L'espace vinavérien est un espace sans perspective, ce qui dépend aussi des phénomènes d'entrelacs de dialogues, et de simultanéité (différentes scènes peuvent se dérouler au même moment sur le plateau). Il s'oppose à l'espace théâtral classique et *italien*, mais aussi à l'espace plus complexe que l'on trouve chez Shakespeare. Raphaëlle Costa de Beauregard a montré que les scènes V,2 et V,3 de *Jules César* (qui représentent Brutus devant sa tente, puis dedans), forment une perspective, mais légèrement anamorphique, comme les portraits de Hilliard de la même époque. Toujours est-il qu'elles supposent « la présence d'un spectateur en un endroit précis »[356]. Chez Vinaver, le regard du lecteur/spectateur n'est pas guidé. Dans un des états de la pièce *Iphigénie Hôtel*, Vinaver supprime même une didascalie où il était question de diriger l'attention du spectateur :

> JACQUES. Non. Ça lui a pris deux semaines après.
> ~~*L'attention du spectateur se déplace vers le groupe que forment, debout dans le hall, Mme Lhospitallier, Mlle Lhospitallier et M. Alain.*~~
> LAURE. Oui mais il n'était déjà plus le même.[357]

Il faut voir dans *Par-dessus bord* la façon dont sont désignés les lieux, et qui nous paraît la plus représentative de cet espace sans perspective. Au début de chaque mouvement, on a la liste des lieux où se déploiera l'action : « Le comptoir de Lépine Frères, le bureau de Passemar, l'atelier de M. Dehaze, la salle de fête, la salle de cours du

---

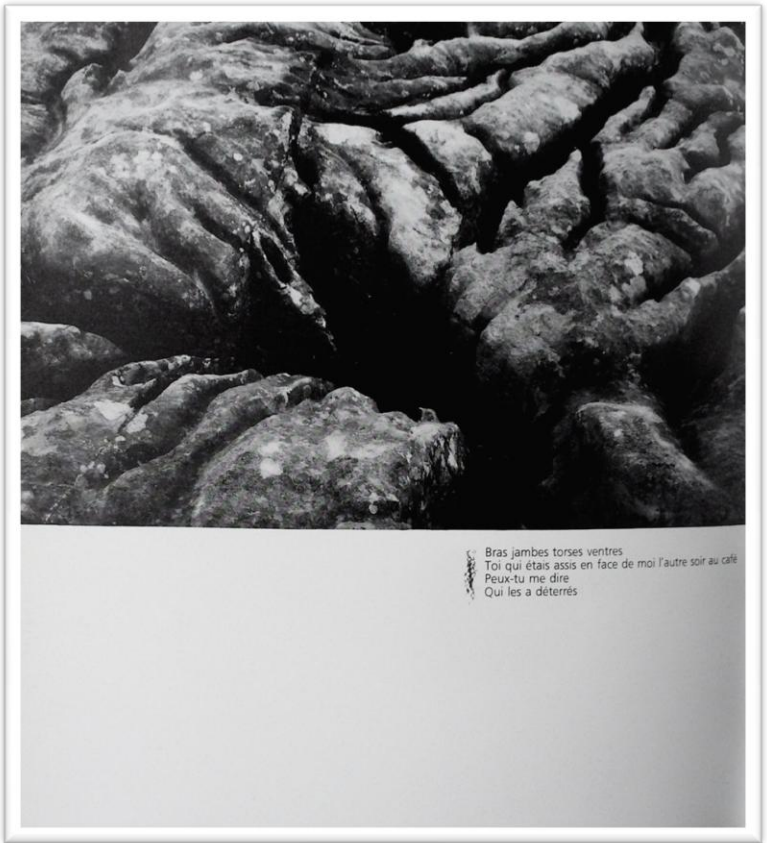
[356] Raphaëlle Costa de Beauregard, « Perspective dans *Julius Caesar* », art. cit., p. 207.

[357] M. Vinaver, cahier préparatoire à *Iphigénie Hôtel* – pages non numérotées (IMEC – VNV 7.1).

Collège de France », pour le mouvement I[358]. C'est vers ce modèle que tend la nouvelle version d'*À la renverse* déjà citée. L'espace vinavérien est un collage de lieux, qui peuvent même se mouvoir en cours de représentation, comme dans *L'Émission de télévision*, où les lieux « sont au nombre de six, et ne sont pas localisés de façon immuable sur le plateau » (*TC6*, p. 120).

Esthétiquement, il serait intéressant de relier la conception de l'espace de Vinaver à celle du douanier Rousseau. Dans un tableau comme *Moi-même* (1890), la perspective est singulièrement distordue (le peintre semble flotter à quelques centimètres du sol), tandis que dans ses tableaux de jungle (comme *Le lion ayant faim se jette sur une antilope*, 1905), elle a complètement disparu, cédant la place à une juxtaposition de motifs végétaux, animaux et humains. En outre, les décors extérieurs sont peu nombreux dans les pièces de Vinaver, mais ils ont un point commun : dans *Les Coréens* et *L'Ordinaire* (on ne prend pas en compte les séquences de *Portrait d'une femme* et de *L'Objecteur* qui ont lieu dans des rues), cet extérieur est complètement indifférencié et vague. Les broussailles coréennes et la neige des Andes forment un paysage sans perspective claire (qui n'a rien à voir avec la campagne française par exemple). C'est peut-être aussi ce qui a séduit Vinaver dans les paysages de lapiaz. Ces vastes étendues calcaires effacent tout repère, et les photos de Séméniako, de par leur cadrage, accentuent cet effet :

[358] Vinaver modifie ce principe uniquement dans la version hyper-brève (2002) de la pièce. Il redistribue les indications au début des dialogues correspondants, ce qui offre plus de lisibilité.



#1

« J'ai fait un pas de plus / Il n'y avait plus de verticale / Ni horizon ni centre ni périphérie »[359] ; on ne peut pas non plus percevoir d'échelle. Le paysage crée de pures formes, dans lesquelles le poète s'amuse à trouver des corps et des membres[360]. Pour comprendre qu'il s'agit vraiment d'une constante, il faudrait aussi évoquer le décor spatial, « cotonneux » comme du brouillard, dans lequel se retrouvent les personnages à la

---

[359] David Bradby présentait le théâtre de Vinaver comme un « théâtre décentré », notamment à partir d'*Iphigénie Hôtel* (D. Bradby, en collaboration avec A. Poincheval, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Champion [Dictionnaires et références], 2007, p. 198-200). Voir aussi ce poème, déjà cité, où Michel Vinaver commente la seule photo où l'on voit un élément qui donne l'échelle (à savoir une branche) : « Pâte pierreuse indistincte […] / Ne me dérange pas non plus fragment de branche / Je ne donne pas l'heure mais l'échelle ».

[360] Comme dans celui-ci :

Exode blanche cohorte
Corps nus allant penchés
Enjambant les gisants
La courbe de ta hanche
Tu es belle

fin des *Aventures de Jean Patamorfoss* : Octave « promène son regard sur le flou qui l'enferme de toute part. Il n'y a ici ni paysage ni horizon »[361].

Enfin, nous pourrions comparer la dramaturgie vinavérienne à « la photographie plate », dont Éric de Chassey a retracé l'histoire. Il s'agit de ces photos où, contrairement à ce que recherchait la totalité des photographes artistes du XIXe siècle (et encore la majorité aujourd'hui – pour qui photo *plate* signifie photo technique, utilitaire…), ce qui est représenté ne montre aucune profondeur. Ce sont par exemple des vues frontales de bâtiments, sans ligne de fuite apparente. De Chassey développe la notion de platitude sous trois angles, qui peuvent aussi être compris dramaturgiquement et scéniquement :

> Images plates, tant du point de vue spatial (l'image s'y présente avant tout comme une surface bidimensionnelle) que temporel (la durée y est suspendue sans suggérer la moindre amorce de narrativité) ou sémantique (la signification ne s'y annonce pas comme étant à déchiffrer, mais semble se donner d'emblée, sans complexité et sans grand intérêt par conséquent, comme neutralisée).[362]

Quand Vinaver cherchera le nom à donner à l'ensemble constitué de *Nina* et *Dissident*, avant de choisir *Théâtre de chambre* il pensera à « Pièces plates » et « Pièces planes »[363]. Notons que cette accumulation de références culturelles et picturales n'est pas vaine. Elle permet de mettre en avant une communauté esthétique (une esthétique, à la différence d'une poétique peut-être, est toujours partagée), dans laquelle l'œuvre de Vinaver entre pleinement, et qu'elle a même contribué à créer. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer

---

[361] M. Vinaver, *Les Aventures…*, *op. cit.*, p. 136.

[362] Éric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Gallimard (« Art et artistes »), 2006, p. 7.

[363] Cahier préparatoire au *Théâtre de Chambre*, manuscrit (IMEC – VNV 17.1). Il essayait également : « pièces légères / pauvres / sans profondeur / minimales / minces / minimes / zéroïques / unsmiling » ou encore « Théâtre du presque rien ».

que lorsque Vinaver compare théâtre et photographie, il utilise une image qui s'apparente à l'esthétique de la planéité :

> Le théâtre ne résout rien. L'énigme, j'avais envie, avec cette pièce, de m'en approcher, comme un satellite d'une planète, et d'en photographier différents reliefs, peut-être de me poser ici et là sur elle et d'opérer quelques prélèvements du matériau qui la compose.[364]

Photographier les reliefs comme le fait un satellite, c'est justement une façon de ne pas les discerner – ils ne se détachent pas du reste du paysage comme lorsqu'on regarde depuis le sol.

La question du hors-scène découle directement de ces considérations sur la perspective. Dans certaines pièces de Vinaver, qui sont peut-être des cas limites, l'absence de hors-scène nous apparaît comme une conséquence dramaturgique et scénique de cette esthétique. Esthétiquement, nous voyons aussi une similarité avec les photographies « plates » : « L'un des critères les plus frappants de perception de la planéité est quasiment invariant : c'est le fait que les éléments de la composition font écho aux bords du tirage photographique, et plus précisément, qu'ils sont orthogonaux »[365]. Dans *Par-dessus bord* ou *La Demande d'emploi*, on ne trouve que très peu de références à ce qui se passe en dehors des « bords » du plateau (à ce qui s'y passe dans un temps contemporain, car il y a bien entendu des allusions au passé, des témoignages de choses vues ou vécues). Le lecteur/spectateur n'apprend jamais rien de l'action première de la pièce (l'action qui est au présent) par le récit d'un personnage (à l'exception du *happening* de Jiji dirigé par Oldenburg). D'autre part, on ne trouve dans cette pièce presque aucune scène qui commence *in medias res* (dans *Iphigénie Hôtel*, écrite dix ans plus tôt, c'était le contraire).

---

[364] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire II. De *King* aux *Huissiers* », art. cit., p. 230-231.
[365] É. de Chassey, *Platitudes*, *op. cit.*, p. 12.

Il y a bien quelques exemples (comme avec Dutôt, p. 43 « Oui Simmonot je lui ai déjà téléphoné », qui répond visiblement à une question de Benoît), mais le plus souvent, pour schématiser, les scènes commencent avec un « bonjour » et s'achèvent quand les personnages se séparent[366]. Cela nous paraît caractéristique d'un théâtre de l'immanence. Il nous semble en effet (mais c'est une hypothèse que nous n'essaierons pas de prouver) que le hors-scène a généralement à voir avec la transcendance[367]. Qu'il s'agisse proprement d'une action divine ou surnaturelle (le combat d'Hippolyte dans *Phèdre*, ou la résurrection du petit enfant dans *L'Annonce faite à Marie*[368]), ou d'une représentation que la bienséance interdit (l'exécution d'Astyanax, fils d'Andromaque, dans *Les Troyennes* d'Euripide ou celle du petit garçon, dans *Les Coréens*, la pièce de Vinaver la plus classique), le hors-scène est un lieu ou un moment pour la transcendance. Par ailleurs, lorsque l'auteur crée du hors-scène, il choisit de montrer telle ou telle action. Corneille écrivait que le poète doit « choisir celles qui lui sont les plus avantageuses à faire voir, soit par la beauté du spectacle, soit par l'éclat et la véhémence des passions… et cacher les autres derrière la scène, pour les faire connaître au spectateur, ou par une narration ou

---

[366] Par exemple : « MARGERIE – Bonjour Daddy » (p. 45), ou toutes les scènes entre Lépine et Lubin, comme « Ah cette fois je suis bien contente de vous voir » (p. 49).

[367] Complémentaire, en outre, au procédé de perspective, qui, selon Daniel Arasse, va de paire avec la présence divine : les peintures d'annonciations ont été le lieu des réapparitions de la perspective au début du XIVe siècle (voir *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, 1999). Alors que l'espace médiéval antérieur était empli de Dieu, le *quattrocento* a localisé cette présence divine ; on est ainsi passé de l'immanentisme à un recentrement théologique.
Ces évolutions sont indissociables de la question du sens de l'*existence* : les dérèglements dans la représentation de la perspective sont souvent les conséquences culturelles d'un violent éclatement de la société. Si Orcagna, en réalisant le retable du palais Strozzi, a fait preuve, selon Millard Meiss, d'un « archaïsme délibéré » par rapport à Giotto, c'est qu'entre Giotto et lui eut lieu la grande Peste qui décima l'Europe (cf. Danto, *La Transfiguration…*, *op. cit.*, p. 99). C'est à ce type de réflexion que se livrait Vinaver dans la lettre à Schlœzer précédemment citée.

[368] Alors que dans *La jeune fille Violaine*, le petit Aubin est aveugle et Violaine le soigne, en restant sur scène, dans *L'Annonce faite à Marie*, la petite fille qu'apporte Mara est morte, et Violaine la ressucite. Pour cela elle descend de « *l'estrade emportant l'enfant. Elle s'enfonce au fond de la* cella », et en reviendra et déposera l'enfant ressucité « *sur le devant de la scène* » (Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, « version définitive pour la scène » [1948], *Théâtre complet* II, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 831 et 833)

par quelque autre adresse de l'art »[369]. La position de Vinaver, dans ses pièces les plus radicales, est inverse : dans *Par-dessus bord* l'action n'existe que sur scène, que par la scène. La scène est le lieu, la condition de possibilité de l'action[370].

Certains metteurs en scène ont été très attentifs à cette esthétique de la planéité.

#2

Sur cette photographie, prise lors d'une représentation de *Tori no tobu takasa* créée par Arnaud Meunier, on voit Kali et Yumi, et derrière, dans l'encadrure de la porte, ce qui se passe dans la chambre d'hôpital. La scénographie et la mise en scène ne créent pas du tout un effet de profondeur, mais plutôt d'à-plat. Alain Françon et Yannis Kokkos ont aussi été sensibles à la « naïveté » de l'espace vinavérien ; pour *Les Voisins* :

---

[369] Corneille, « Discours des trois unités » [1660], in *Œuvres complètes* III (éd. G. Couton), Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 176.

[370] On pourrait évoquer le lien que fait Barthes entre la « chronique » et la dimension d'une ville, à propos de *La Peste* : « La ville est objet et fondement du récit ; hors d'elle, il n'y a ni réalité ni recours, et ce caractère définitif est souligné par la fable même : toute la chronique de *La Peste* tient dans la clôture matérielle d'Oran ». De plus, tout ce que peuvent penser les personnages « ne leur vient que de cet ordre tout plat de la Peste, qui est là, frappe et puis s'en va ». (Barthes, « La Peste. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? » [1955], in *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 452)

> L'idée nous est tout de suite venue de travailler dans le sommaire, comme à partir de dessins d'enfants. Vinaver a gardé tous les dessins de ses quatre enfants ; nous les avons regardés ensemble et avons observé comment un enfant dessine un mur, un espace vert, etc…[371]

Or, un enfant tient rarement compte de la perspective ; et lorsqu'il dessine les mains d'un personnage, par exemple, il s'attache à toujours bien représenter les cinq doigts, quelle que soit l'orientation de celui-ci.

À un niveau plus global, l'organisation du plateau reste l'un des dilemmes centraux pour le metteur en scène qui s'attelle à l'une des pièces polyphoniques, ou symphoniques, de Vinaver. Faut-il ou non diviser clairement l'espace ? La première solution est la construction d'un décor réaliste. C'est pour cette solution qu'a opté, par exemple, Jacques Rosner pour *Iphigénie Hôtel* en représentant les quatre espaces principaux de l'action dans une sorte de maison ouverte par une coupe longitudinale[372]. La seconde solution correspond toujours à une division de l'espace, mais non réaliste : les scénographes désignent simplement des zones pour les différents lieux de l'action (une zone pouvant accueillir plusieurs lieux). Il s'agit de la solution la plus souvent retenue (par exemple dans le *Par-dessus bord* de Jérôme Hankins). Le découpage du plateau peut être très géométrique et même matérialisé au le sol, comme ce fut le cas dans la mise en scène de *Portrait d'une femme* par Anne-Marie Lazarini[373] et dans celle d'*À la renverse* par Irène Favier. Il peut aussi être ce qui structure tout l'espace de la salle,

---

[371] Alain Françon, « Ni trop ni trop peu », *Théâtre Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 87.

[372] Il explique que « pour ce Vinaver de la première période, il faut se situer entre les deux exigences de l'œuvre : l'abstraction de la pièce et le réalisme de l'histoire » ; mais il semble avoir davantage penché vers le réalisme (« Entre la tragédie grecque et Labiche », in *Théâtre Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 104 – on y voit une photo du décor).

[373] Pour cette mise en scène de *Portrait d'une femme*, François Cabanat avait conçu un éclairage qui pouvait illuminer indépendamment chaque carré du plateau. Il projettait également, en fond de scène, les lieux et dates de l'action quand ceux-ci changeaient.

comme dans le *Par-dessus bord* de Charles Joris en 1983 en Suisse[374]. Enfin, la troisième possibilité est l'indifférenciation totale. Tout est joué au même endroit (comme c'est le cas sur la petite scène de l'Orange Tree de Sam Walters, qui a créé cinq pièces de Vinaver en Angleterre, ou dans la mise en scène des *Coréens* par Marion Schoëvaërt) ou à différents endroits mais sans systématicité (cas assurément le plus rare) – c'est le choix qui demande évidemment le plus d'effort au spectateur, et que semble exiger la dernière pièce de Vinaver, *11 septembre 2001*.

Enfin, il faut considérer le dispositif, c'est-à-dire le rapport entre la scène et le public. Le dispositif frontal est bien entendu le plus fréquent, principalement pour des raisons économiques, mais le théâtre de Vinaver appelle d'autres configurations. Le bi-frontal a été choisi par Yannis Kokkos aussi bien pour *Iphigénie Hôtel* créée par Vitez (1977) que pour *À la renverse* créée par Jacques Lassalle (1980). *Les Voisins*, montée par Charles Joris (1989), montre que c'est un dispositif difficile à transporter ; créé en bi-frontal au Théâtre Populaire Romand, le spectacle dut être joué en mode frontal pendant toute la tournée. Mais c'est le rond (ou quadrifrontal) qui correspond le mieux à l'esthétique des pièces de Vinaver. L'auteur dit souvent qu'il a compris cela en assistant à un spectacle de Merce Cunningham : « J'ai été fasciné par la non-hiérarchie de l'espace, par le fait qu'un acteur reste tout aussi intéressant si on le voit de profil, de dos, de trois

[374] Le dispositif scénique est une structure tubulaire composée de vingt-quatre cases, décrite précisément dans le dossier dramaturgique de l'édition du TPR : « structure de poutraison qui découpe l'espace en 24 (4 fois 6) 'cubes d'air' de 3 mètres de côté. Un certain nombre de ces cubes est réservé aux spectateurs, confortablement installés sur des chaises disposées en gradins occupant quatre cubes de part et d'autres des huit cubes centraux constituant l'espace de jeu proprement dit. Les quatre cubes des angles sont des coulisses, deux cubes sont réservés d'un côté à la régie son, de l'autre à la régie lumière. Les deux cubes restant sont remplis par des escaliers conduisant à un deuxième plan de jeu situé à plus de trois mètres du sol. » (Dossier dramaturgique, in *Par-dessus bord*, Edition du TPR, 1983, p. 26)

quart, que si on le voit de face »[375]. C'est donc le dispositif qu'il choisit pour sa première mise en scène, *À la renverse* en 2004, et qu'il réussit à transposer dans les trois autres lieux qui accueillirent le spectacle (les festivals de Vincennes et Dijon, et surtout les Artistic Athévains)[376]. *Les Coréens*, dans la mise en scène de Serreau, avait été jouée au Théâtre de l'Alliance française mais aussi au « Théâtre en rond de Paris »[377] ; de plus, la scénographie d'André Acquart inscrivait cette forme sur la scène elle-même[378]. Sam Walters, quant à lui, choisit cette configuration pour la reconstruction de son théâtre d'*Orande Tree* en 1991. Vinaver refuse de privilégier *un* point de vue, et le rond empêche la formation d'une « image achevée, accomplie, globalisante, totalitaire »[379].

La première didascalie de l'œuvre de Vinaver était « *une clairière au milieu des broussailles* » (*TC1*, p. 7). Le *milieu*, notion importante, n'est pas le centre. « Percevoir les choses par le milieu » dans la langue de Deleuze, c'est déterritorialiser la parole. L'organisation du théâtre vinavérien tient davantage du réseau que du système.

---

[375] M. Vinaver, entretien avec Thierry Roisin et Nathalie Fillion du 26 octobre 2006, pour le dossier dramaturgique de *L'Émission de télévision* que montait Roisin ; en ligne sur http://theatrespolitiques.free.fr/IMG/pdf/L_Emission.pdf).

[376] Voir Maï David, « *À la renverse*, journal de bord », in *Registres* hors-série 1 déjà cité, p. 108. Elle consigne les propos de Vinaver : « Le rêve du rond : / Le spectateur ressent l'aléatoire de sa position, chaque place est une manière différente de voir le spectacle. / Il n'y a plus cette hiérarchisation du frontal. Le rond troue l'illusion pour les spectateurs qui voient d'autres spectateurs en face d'eux. »

[377] J. Lemarchand, dans sa critique de *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, du 23 février 1957, écrit que *Les Coréens* « sont repris, à partir du 23 février, au Théâtre en Rond » (in J. Lemarchand, *Le Nouveau Théâtre 1947-1968*, Gallimard, 2009, p. 114).

[378] Lettre de M. Vinaver à A. Acquart, du 3 juillet 2009 (*a.p.a.*) : « L'espace idéal pour mes pièces, j'en suis sûr, c'est le rond. Il est extraordinaire qu'avec un tas de pierres, élément au centre du plateau du Théâtre de l'Alliance française […], vous ayez, en quelque sorte, inscrit le rond en opposition à tous les angles droits de la scène à l'italienne, permettant ainsi à l'œuvre de se déployer dans une rythmique juste. » Voir aussi Jean Chollet, *André Acquart, architecte de l'éphémère*, Actes Sud, 2006.

[379] M. Vinaver, « Le lieu scénique », art. cit., p. 216. Voir D. Chaperon, « La métaphore optique… », art. cit., p. 56-57 : « La scène en rond favorise et manifeste ce que le théâtre à l'italienne refoule : la relativité et la disparité des visions individuelles. »

IV. Immanence et picturalité

A. Le paysage et l'écriture en réseau

Le paysage vinavérien est donc indistinct, ou « plan ». Le point de vue satellitaire déjà évoqué, on le retrouve dans certaines pièces, et déjà dans *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, lorsque Jean est dans la navette spatiale : « D'abord, de la voir ainsi, sa terre, ronde comme sur les livres de classe, bêtement ronde et polie, posée comme ça dans l'espace, ça lui a donné un petit coup au cœur »[380]. Dans *Platitudes*, Éric de Chassey cite le photographe Nigel Henderson, qui avait été pilote d'avion pendant la Deuxième Guerre mondiale : « Ceux qui n'ont pas été 'LÀ-HAUT' ont manqué une révélation importante. Voilà le monde, un terrain punaisé à plat, aussi plat qu'une peau de tigre. »[381] Ce monde à plat est aussi celui des dessins de Saul Steinberg dont Michel Vinaver est un grand amateur. Cependant, dans les deux pièces où les personnages sont en avion (*L'Ordinaire* et *11 septembre 2001*), la situation est problématique : ils ne voient même pas le sol (quant à Patamorfoss, dans sa fusée, il est trop loin pour distinguer autre chose qu'une forme). Pour citer Michel de Certeau, la vue « totalisante et stratégique »[382] leur est refusée. Dans *L'Ordinaire*, quand l'avion rencontre une zone d'« intenses perturbations » (*TC5*, p. 28) au-dessus du « col du Planchon »[383], personne ne voit rien.

---

[380] *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, *op. cit.*, chapitre 21, p. 100.

[381] É. de Chassey, *Platitudes*, *op. cit.*, p. 103 (manuscrit de Henderson non daté).

[382] Dans *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire* (Union Générale d'Édition, 10/18, 1980), au chapitre « Marches dans la ville », M. de Certeau opposait la vue depuis un gratte-ciel (qui ordonne la ville comme le fait une carte et caractérise le point de vue totalisant et « stratégique »), à la marche dans les rues de cette même ville (appréhension partielle, mais singularisante et « tactique »).

[383] Michel Vinaver n'a pu qu'être frappé par le nom de ce col (voir par exemple le documentaire *Naufragés des Andes*, de Gonzalo Arijón, ARTE F, 2007), à la frontière de l'Argentine et du Chili, homonyme du metteur en scène lyonnais qui avait créé *Les Coréens* et *Par-dessus bord*. De la même façon que dans la biographie de Gillette il a dû être sensible au nom de son associé : J. Joyce. Cela pourrait

Quand on voit, il est déjà trop tard ; ce qu'on survolait est face à nous. Au cri de Sue dans cette pièce (« La montagne / En face », p. 35), répond celui de Madeline Sweeney dans *11 Septembre 2001* :

> MICHAEL. – Vous avez une idée Madeline de votre position ?
> MADELINE. – Je vois de l'eau et des buildings oh
> Oh mon Dieu mon Dieu
> *BRUIT : LE CRASH D'UN AVION* (*TC8*, p. 141)

La notion de paysage, Vinaver dit l'avoir empruntée à Henri Maldiney, qui aurait parlé de personnages « perdus dans un paysage »[384]. L'auteur en dégage des éléments thématiques. Dans les broussailles des *Coréens* et les montagnes enneigées de *L'Ordinaire*, les personnages sont réellement perdus et l'on trouve deux passages très similaires : un groupe étudie une carte, mais ne parvient pas à s'orienter[385]. Dans *Les Coréens*, la scène 8 est particulièrement comique ; Beaugeron dit à Lhorizon, en tête de la marche, qu'il a dévié.

> *Beaugeron a déplié une carte d'état-major et l'a posée par terre ; ils s'accroupissent autour.*
> BEAUGERON. Tiens. On a fait ça, et puis ensuite on a fait ça.
> BONASSIER. Où c'est qu'on est, maintenant ?
> BEAUGERON. Là.
> LHORIZON. Des clous, qu'on est là, on est ici.
> BEAUGERON. Et cette colline, qu'est-ce que tu en fais, de cette colline ? (*TC1*, p. 88-89)

---

compléter ce qu'écrivait J.-L. Rivière sur les noms dans le théâtre de Vinaver (« Préface » citée, p. 17-19) : parfois ce n'est pas Vinaver qui choisit les noms, ce sont les noms qui le choisissent (lui imposent, peut-être, d'écrire une pièce).

[384] Lors des Journées de Sénanque de juillet 1981, sur le rythme. Vinaver y avait pris plusieurs pages de notes (in *a.p.a.*).

[385] C'est l'immanence dans ce qu'elle a de plus « effrayant » (dans un sens presque pascalien), mais aussi de plus encourageant, puisque nous verrons qu'elle est la base de l'autonomie (telle que Kant a pu la penser).

Le dialogue s'étend sur une quarantaine de répliques, et le comique tient à l'antagonisme radical des personnages : Beaugeron et Exaxerguès s'opposent à Lhorizon et Lhomme. Bonassier doute davantage que les autres, tâchant de s'en remettre au soleil (mais les nuages le cachent – l'horizon, comme Lhorizon, n'est d'aucune aide) ou à la mousse sur les arbres (mais il n'y a que des broussailles). Il pourrait, ici, y avoir quelque chose de beckettien ou, dans un autre genre, de tolstoïen[386].

Dans *L'Ordinaire*, s'orienter constitue le problème principal des rescapés du crash. S'ils veulent espérer trouver des secours, il faut partir dans la bonne direction.

> BOB. – Sur la carte mais regardez
> Elle existe pourtant bien cette vallée
> JACK. – Elle existe oui quelque part
> Là où nous avons dû nous tromper c'est dans notre position sur cette carte
> Nous sommes quelque part mais où ? (*TC5*, p. 50)

Mais Bob s'entête, et il redéfinit le réel pour que celui-ci « colle » à son raisonnement :

> Votre histoire ne tient pas debout puisque nous sommes précisément ici
> Ces deux montagnes sont celle-ci et celle-ci
> Où voulez-vous que nous soyons sinon précisément ici ? Il n'y a pas de bon Dieu tout concorde (p. 51)

Il peut rappeler le personnage d'Estelle dans *Huis clos* de Sartre, qui s'inquiète davantage de la couleur des canapés que de la réalité de sa situation. Les autres personnages ont conscience de leur situation précaire, et oscillent entre affirmation rassurante (« SUE. – De l'autre côté de cette montagne / ED. – La plaine », p. 64) et doute terrible (Ed répète

---

[386] Vlad et Estragon ne savent plus quel est le jour, ni si l'endroit où ils se trouvent est le bon lieu du rendez-vous. Sans son chapeau, Lucky ne peut pas « penser », ni même « s'orienter » (*En attendant Godot* [1952], Éditions de Minuit, p. 58) ; et quand Pozzo et Lucky se mettent en route, Vlad leur dit : « Vous allez dans le mauvais sens » (p. 65), ce à quoi Pozzo répond qu'il lui « faut de l'élan ». Dans *Guerre et Paix*, il arrive que les officiers ne se repèrent pas pendant les batailles qui se déroulent dans des champs enneigés

trois fois, au sujet de la montagne, « pour autant que ce soit celle-ci », « si c'est celle-ci », « si c'est lui » [le mont Iquiquerica], p. 175-176) ; et la fin de la pièce (le départ des deux derniers personnages, Ed et Sue) semble nous dire qu'ils ont tous échoué. La seule carte lisible est celle que l'on trouve dans *Iphigénie Hôtel* : Mlle Lhospitallier « *entraîne Mme Lhospitallier vers la carte punaisée au mur, qu'elle examinait tout ce temps* » (*TC2*, p. 24) et lui montre l'itinéraire qu'elle a suivi. C'est d'ailleurs une carte que Vinaver avait recopiée dans son cahier préparatoire lors de son séjour à Mycènes[387].

Nous cherchions à rapprocher la dramaturgie vinavérienne de la peinture du douanier Rousseau ; remarquons que *Moi-même* (1890) était sous-titré « Portrait-paysage ». On peut aussi penser à la peinture nabi d'un Vuillard. Vinaver, lui, préfère évoquer Dubuffet, et ses « personnages que l'on ne peut pas distinguer de leur environnement », en formulant alors une idée importante pour notre propos : « c'est cela, le réel. Cerner par des traits ce qui sépare le personnage du paysage, c'est déjà une abstraction, une convention. »[388]

Si nous avons déjà longuement parlé de Gertrude Stein, c'est aussi parce que nous pensions à la célèbre désignation de « pièce-paysage » que l'on trouve à la fois chez Stein

---

[387] Le plan schématique de la terrasse, dans *Les Voisins*, sur lequel il y a « une croix là où est la dalle / Une flèche pointée sur la croix et le mot 'trésor' » (*TC5*, p. 248), a bien permi le vol des lingots, mais il ne permet pas non plus de s'orienter, notamment parce qu'on ne sait pas si Ulysse est le coupable.

[388] M. Vinaver, « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien avec Fabienne Darge, *Le Monde*, du 24 janvier 2009, p. 23. Vinaver est sensible aux tableaux où surnagent des silhouettes « perdues dans le paysage » : « J'ai été influencé par certains peintres : tout un pan de l'œuvre de Dubuffet, la Lande dorée, les Défricheurs, etc. raconte bien ce qui est pour moi le rapport de l'écriture et du travail. Il y a des personnages, ils sont dans un champ, ce champ a une telle prégnance qu'il faut s'accrocher pour, peu à peu, voir les personnages y prendre forme. Je parle d'un ensemble de lithographies datant de 1953, je m'y reconnais plus que dans tout ce que j'ai pu lire comme auteurs passés ou présents » (« Théâtre et champ du travail », entretien avec Jacques-François Marchandise, *Écrits* 2, p. 221). Voir enfin l'« Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 100 : « [Etre perdu dans le paysage] c'est à la fois l'angoisse, la réalité de l'angoisse du rapport au monde, le monde dont nous sommes, et c'est aussi une comédie ; c'est aussi quelque chose de drôle, le rapport au paysage. Enfin ! le fait d'être perdu quelque part, c'est drôle ! »

et chez Vinaver. Michel Vinaver affirme ne pas avoir eu à l'esprit cette référence steinienne, et surtout, *a posteriori*, distingue l'usage « métaphorique » que l'auteur de *Three lives* fait de ce terme (et qui décrit ses propres pièces, exclusivement), de la façon dont, lui, en fait une « notion opératoire » (applicable à tout un pan de la production théâtrale mondiale) dans sa méthode d'analyse des textes dramatiques où pièce-paysage s'oppose à pièce-machine. Notons que si Stein procède de façon moins catégorielle, elle oppose aussi ses « *landscape plays* » aux pièces traditionnelles, qui font se succéder des actions jusqu'à un dénouement. En outre, il n'est pas nécessaire de concevoir toute parenté comme une filiation directe. Les deux auteurs partagent peut-être une même esthétique. Même si les pièces de théâtre de Stein sont très différentes de celles de Vinaver, beaucoup plus avant-gardistes dans leur refus de mettre en place toute action ou de distinguer des personnages, la primauté du présent, l'immédiateté et l'immanence poétique justifient un rapprochement. Dans un article éclairant, Elliott L. Vanskike montre l'importance de la planéité dans l'esthétique de Stein[389]. Hans-Thies Lehmann, pour sa part, considère Stein (et Witkiewicz) comme les représentants majeurs d'une « pré-histoire du théâtre post-dramatique » : le paysage consiste en une « *défocalisation* et une *équivalence* non-hiérarchique entre les éléments », et tient déjà tout entier dans le « texte écrit »[390], description vague, certes, mais qui s'applique aussi au théâtre de

---

[389] En avion, « She saw in the flatness of the landscape the possibility for a writing that would deny history and static identity » et composa *The Geographical History of America* (Elliott L. Vanskike, « Seeing Everything as Flat: Landscape in Gertrude Stein's Useful Knowledge and the Geographical History of America », in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, 1993, p. 151).

[390] « Lorsque Gertrude Stein parle de *Landscape Play*, celui-ci apparaît comme réaction à une expérience personnelle : le théâtre la rendait toujours terriblement 'nervous', parce qu'il se référait à un temps *autre* (futur ou passé) et exigeait un effort particulier et continu pendant les représentations. Il s'agit du mode de perception. À la place d'une tension nerveuse (traduisons : 'dramatique'), on devrait pouvoir regarder ce qui se passe sur la scène comme on contemple un parc ou un paysage. 'Un mythe n'est pas une histoire que l'on lit de gauche à droite, du début à la fin, mais une chose que l'on a constamment devant les yeux. Peut-être est-ce ce que voulait dire Gertrude Stein lorsqu'elle pensait qu'une pièce de théâtre est dès lors un

Vinaver. Certains commentaires des deux auteurs sont particulièrement semblables. Dans *Lectures in America* (1935), Stein expliquait :

> In *Four saints* I made the Saints the landscape. All the saints that I made and I made a number of them because after all a great many pieces of things are in a landscape all these saints together made my landscape. These attendant saints were the landscape and it the play really is a landscape.
> A landscape does not move nothing really moves in a landscape but things are there, and I put into the play the things that were there.

Quand il écrit *Les Huissiers*, Vinaver pense en des termes identiques. Les huissiers sont même comparés au « sol » dans lequel poussent les autres personnages :

> Les Huissiers :
> . sont un élément du décor
> . […] leur vrai rôle apparaît si l'on imagine, par hypothèse, la pièce sans leur texte, sans leur rôle et présence. Le texte, le rôle et la présence des Autres s'en trouverait, pour le moins, radicalement altérés. Vidés. Ce deviendrait… une abstraction. Ça ne vivrait pas. On aurait affaire à des ~~marionnettes~~ (→ pantins). […] Les huissiers sont ce dans quoi les Acteurs (les qui gouvernent) sont PLANTÉS. Ils sont leur sol. C'est d'eux qu'ils se nourrissent.[391]

Dans les premières réflexions sur *À la renverse*, on trouve également des descriptions de la scène, et des comédiens eux-mêmes, en termes de paysage, ou de géographie : « 5 comédiennes campant 'sur le tas' / 5 comédiens sur leur périphérie, formant avec elles

---

paysage' disait Thornton Wilder. » (Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999 pour l'allemand], L'Arche, 2002, p. 95)
Il faut d'ailleurs remarquer la fortune de ce terme de *paysage* au sein de ce théâtre post-dramatique (dont Lehmann a eu tôt fait de chasser Vinaver – « Préface », p. 10). Bob Wilson se servait de ce terme pour qualifier ses pièces. Heiner Müller a écrit *Paysage avec Argonautes* [1982] et *Paysage sous surveillance* (*Bildeschreibung*, [1984], l'inquiétante description d'une photographie). Valère Novarina vient de publier un livre d'entretiens et de notes intitulé *Paysage parlé* (avec Oliver Dubouclez, Les éditions de la transparence, 2011), à l'enjeu différent : il cherche à montrer comment un lieu particulier influe sur son écriture et son imagination de la mise en scène.

[391] Brouillon, au moment de la rédaction de la pièce (IMEC – VNV 4.6).

des caps, baies, îles. »[392] Vinaver s'est servi des mêmes images géographiques pour faire un rapprochement saisissant entre la crise actuelle et un paysage :

> La crise de maintenant, celle dans laquelle nous sommes, me fait penser à un paysage. Ce n'était pas le cas de la crise de 1929, qui a été une catastrophe instantanée aux effets durables, certes, au-delà de ce qu'on pouvait imaginer. Aujourd'hui, nous sommes dans quelque chose qui n'est pas du même ordre.
> Je l'associe au Tendre du XVIIe siècle. En vous attendant, je me suis amusé à esquissé la carte de ce que pourrait être la crise [*ci-dessous*]. Voici ce qui m'est venu à l'esprit, à propos de composants n'étant pas reliés les uns aux autres par une chaîne de causes et d'effets, plutôt par une juxtaposition, multiple, comme un amas. […]
> Je n'ai pas cherché à dessiner ce paysage, j'ai indiqué ce qui me vient à l'esprit comme devant entrer dans un paysage peut-être indessinable. D'où mon pessimisme à partir du moment où je vois un paysage : y a-t-il une solution à un paysage ?[393]

#3

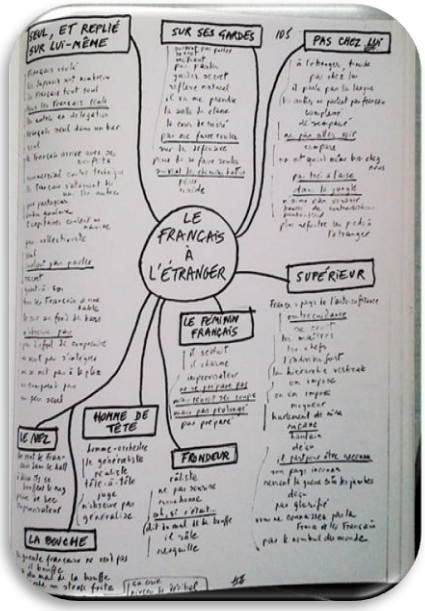
Lorsque Schiller employait le mot naïveté, il entendait par là admiration de la *nature* et imitation immédiate de celle-ci. Si nous pouvons lui emprunter cette notion, c'est bien

---

[392] Petit carnet rouge, manuscrit, daté 1974 (IMEC – VNV 19.13), p. 39.

[393] « Michel Vinaver ou 'la prise en charge du chaos' », art. cit., en ligne. Ce paysage rappelle aussi celui de King Gillette, dans *The Human Drift*, reproduit par Vinaver au moment où il écrivait *King*.

parce que Vinaver traite la société (dans les deux sens du terme, *societas* et entreprise) comme un paysage, même dans ce qu'elle peut avoir de machinique : « L'action, ce n'est pas tant celle d'individus, que celle du mécanisme de la société d'aujourd'hui, qui façonne des individus et les utilise puis, à l'occasion, les expulse et les broie sans qu'ils aient le moyen de voir, de comprendre, ce qui leur arrive. »[394] Dans *Les Français vus par les Français*, Vinaver retranscrit en « paysage » la parole produite lors des séances collectives. Les participants étaient invités à exprimer tout ce que leur évoquait un thème particulier, et chacune des cinquante-deux séquences est assortie d'un paysage, représenté « sous la forme d'une *carte topographique*, dans laquelle on retrouve la totalité des entrées de la séquence »[395] :



#4

[394] Extrait d'un texte de présentation, écrit par Vinaver, pour le programme de *La Demande d'emploi* créée par Dougnac.

[395] M. Vinaver, *Les Français vus par les Français*, *op. cit.*, p. 319 (« Notes sur la méthode »).

Quelques années plus tard, dans ses *Écritures dramatiques*, Vinaver aura l'ambition de dessiner « les linéaments d'une topographie générale du texte dramatique »[396].

Luc Boltanski repérait des convergences entre l'écriture de Vinaver et celle de Houellebecq (en faisant vraisemblablement allusion à l'*Extension du domaine de la lutte*)[397]. Le dernier roman de Houellebecq en donne une confirmation intéressante. Dans *La Carte et le territoire*, l'auteur met en scène un personnage d'artiste dont les conceptions peuvent en effet sembler assez proches de celles de Vinaver. Le narrateur nous apprend quelle fut la « seconde grande révélation esthétique »[398] de Jed Martin : c'est la contemplation d'une simple carte Michelin à l'échelle 1/150.000e dans une station service, détachant l'objet de sa fonction et le privant de son sens premier. Jed en sera tellement marqué qu'il consacrera une série de photos à cet objet. Ailleurs, Houellebecq commente sa propre écriture :

> Je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le monde des romans et des films, le monde de la musique aussi. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture. Vous prenez un peu plus de pot-au-feu ?[399]

C'est un passage très drôle, dans la mesure où le narrateur met en présence l'auteur Houellebecq (en tout cas un personnage qui porte ce nom et a la même bibliographie que le vrai Houellebecq), qui, dans la fiction, n'est pas censé être l'auteur du roman qu'on a entre les mains (à la différence de l'étrange Passemar de *Par-dessus bord*). C'est drôle,

---

[396] M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 11. Il insiste sur le fait que c'est une topographie et non une « typologie » (voir aussi p. 894).

[397] « S'il y a quelque chose à sauver chez Houellebecq, c'est d'être un romancier du plan d'immanence : il faut parler de la même façon du cul d'une fille, de sa boîte de Saupiquet, de sa passion ou de sa haine pour sa mère... tout ça est tissé en parfaite continuité. » (L. Boltanski, in « Le capitalisme et la représentation », entretien cité, p. 58)

[398] Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 54.

[399] *Ibid.*, p. 258-259.

également, dans la mesure où ce personnage applique son principe esthétique juste après l'avoir énoncé : aux sérieuses considérations littéraires, se « juxtapose » la proposition de servir le pot-au-feu (à plus large échelle, on repère des juxtapositions de discours hétérogènes et digressifs – des paroles de chanson, des espèces de notices encyclopédique, etc…).

Cette idée de juxtaposition nous mène à celle de *réseaux* (profondément inscrite dans la pensée des dernières décennies), c'est-à-dire, selon Luc Boltanski et Ève Chiapello, de systèmes « ouverts, indéterminés et mouvants »[400]. Les deux auteurs en ont dégagé l'importance, à travers l'analyse de livres de *management*, dans la constitution de ce « nouvel esprit du capitalisme ». Un réseau est une organisation où les connexions s'opèrent toutes sur un même plan, sans hiérarchie. Deleuze et Guattari, déjà, en avaient révélé l'essence, dans *Mille plateaux* notamment. Ils décrivent ce « principe de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » ; le rhizome « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »[401]. François Zourabichvili commente : « Immanent en effet, puisque, conformément au primat du plan d'immanence du point de vue critique (conditions de l'expérience), toute forme ou organisation doit se constituer à partir de lui. Il n'y a donc pas un monde des formes fixes et un monde du devenir, mais différents états de la ligne, différents types de lignes, dont l'intrication

---

[400] L. Boltanski et È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], nouvelle postface, Gallimard, TEL, 2010, p. 935.

[401] Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, respectivement p. 13 et 31.

constitue la *carte* remaniable d'une vie. Ce thème géographique de la carte s'oppose à la démarche archéologique de la psychanalyse. »[402]

Luc Boltanski et Ève Chiapello distinguent deux régimes d'action : la catégorisation (le régime de la critique, toujours « en retard ») et le déplacement (qui est celui du capitalisme, et le mode du réseau)[403]. Dès lors une question se pose : le théâtre de l'immanence, est-ce le théâtre du capitalisme (et non de la critique) ? Y a-t-il ici une dichotomie qui exclue toute alternative ? Et que voudrait dire théâtre « du capitalisme » ? Au premier niveau, assurément, le théâtre de Vinaver met en scène le capitalisme, et sait le représenter de l'intérieur sans le caricaturer. Mais ce serait aussi un théâtre qui participe du capitalisme. Christian Schiaretti, qui a monté *Par-dessus bord* en 2008 dans sa version intégrale, notait : « c'est ce que montre l'œuvre : en quoi l'art a à voir avec le capitalisme et n'en est pas exonéré »[404]. Irait-on jusqu'à dire, qu'il s'agit d'un théâtre « au service du capitalisme » ? Sans doute pas[405]. Les questions restent posées – nous y reviendrons plus tard. En tout cas, Luc Boltanski étend lui-même ces analyses au théâtre de Vinaver :

> Le problème posé, c'est la question de l'extériorité, donc du descripteur. Dans un espace en réseau – un plan d'immanence est un espace en réseau – il n'y a pas de point de surplomb, il n'y a pas de point d'où on puisse totaliser le réseau. Il n'y a pas non plus

---

[402] François Zourabichvili, article « Ligne de fuite (et mineur-majeur) », *Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 45.

[403] Il est vrai que dans leur postface de 2010, les deux auteurs reviennent sur ce point là, et font leur « autocritique ». Ils avouent que les deux régimes peuvent être distribués uniformément à la critique et au capitalisme. *Le nouvel esprit…*, *op. cit.*, p. 939.

[404] Ch. Schiaretti, entretien avec Chantal Boiron, in *UBU*, op. cit., p. 44.

[405] Il suffit de voir, quand les pièces sont créées, à quel point les attentes sont déçues, quel que soit le camp. Alors que Matthieu Galey se demandait si le TNP était devenu « une succursale de la CGC [confédération des cadres] ? » (article du 21 mars 1973, dans *Combat*, sur la création de *Par-dessus bord*), les cadres, eux, ont du mal à se reconnaître dans *À la renverse* : dans *La lettre confédérale de la CGC*, du 8 décembre 1980, Jean Menin écrit que la pièce donne à ceux qui ne connaissent pas ce monde « une idée totalement fausse », et Paul Marchelli parle d'une « série de clichés, plus mauvais les uns que les autres ».

> d'endroit d'où on puisse voir la limite du réseau. Qu'est-ce que fait l'auteur là-dedans, et qu'est-ce que cela fait au monde représenté ?[406]

Et il se demandait si une telle organisation permettait une « critique » : il y aurait chez Vinaver un « souci d'être au plus ras, au plus près du plan », qui, certes permet de « petites critiques » ou des « esquisses de critique », mais rend très incertain l'idée de « normativité ». « Est-ce que vous êtes au-delà de la critique ? »

Pour l'heure, il est passionnant d'analyser les manifestations dramaturgiques de cette idée de réseau. La scène de l'embouteillage dans la rue (dont nous retranscrivons ici le brouillon), qui fut pour King Gillette un éblouissement, en donne une représentation assez claire :

> Je suivais, dans mon raisonnement, le camion en panne, ~~depuis~~ <dans son trajet de chez> le grossiste jusqu'au dépôt, les marchandises depuis le dépôt jusqu'à leurs destinations diverses dans les villes et les bourgs […]
> Mon esprit revenait au camion, de là le suivait jusque là où on l'avait chargé, puis remontait avec cette cargaison jusqu'aux fabriques, moulins et autres lieux où les matières premières avaient été transformées en produits finis.
> Je suivais à la trace la farine depuis le moulin jusque chez le fermier
> Le sel jusqu'à la carrière […]
> Le café jusqu'au Brésil,
> Et dans tout mon <raisonnement dans tout mon> cheminement mental ce que je découvrais était un vaste mécanisme ~~opérant par connexions~~ <interconnecté>,
> Alors vint la pensée qui est destinée à changer la conception qu'a l'homme de l'industrie
> LA PENSÉE
> L'Industrie dans son ensemble ~~est un vaste~~ <n'est autre qu'un vaste> mécanisme à l'œuvre.[407]

Cette pièce est extrêmement importante, et nous dit quelque chose de tout le théâtre de Vinaver. King Gillette est une espèce de penseur saint-simonien naïf. Leurs utopies

---

[406] L. Boltanski, in « Le capitalisme et la représentation », entretien cité, p. 59 (comme la citation suivante).

[407] M. Vinaver, cahier « King / premiers pas » (IMEC – VNV 32.3).

socio-industrielles ne sont pas les mêmes (celle de King est bien plus radicale[408]), mais les deux sont fortement marquées par l'idée de réseau. Selon Pierre Musso, c'est même Saint-Simon qui serait à l'origine de la « philosophie des réseaux »[409] (par la suite, l'idéologie du réseau s'est imposée dans le monde de la technique, et Pierre Musso veut en faire une critique, c'est-à-dire réconcilier technique et pensée).

Cette vision d'un monde « interconnecté » est bien celle qui anime le texte. En ce qui concerne les personnages, l'essentiel n'est plus l'identité psychologique, mais les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres, et même en termes purement physiques de distance[410]. Dans *Nina* par exemple, l'essentiel est la relation entre les deux frères (Charles et Sébastien) et la jeune shampouineuse (Nina). Très loin d'un drame psychologique à la *Jules et Jim*, *Nina* est l'histoire d'un rapprochement : au début les frères sont seuls (leur mère est morte récemment, et celle qui fut peut-être la seule maîtresse de Sébastien vit en Algérie), puis Charles invite Nina, qui se rapprochera aussi de Sébastien (dans deux morceaux, 5 et 9, on les voit tous les deux sans Charles, qui, lui, n'est jamais seul sur scène avec Nina). Alors que dans le morceau 6, ils disent vouloir la

---

[408] Il y a une référence peut-être directe : Saint-Simon veut remplacer l'idée abstraite de Dieu par la loi universelle de la « gravitation », et King reprend ce terme, mais explique que cette loi nécessite une surveillance absolue de la part du « peuple » :

> (KJ) Universelle la loi de la gravitation régit l'univers économique comme l'univers physique le gros capital attire […]
> (KM) Dévorant par un processus naturel de proche en proche tous les autres producteurs et distributeurs
> (KJ) La loi de la gravitation veut que la libre concurrence aboutisse au contrôle le plus total
> (KA) Et s'abolisse
> (KM) Ainsi la concurrence contient le germe de sa propre destruction (*TC7*, p. 65)

[409] P. Musso, *Télécommunications et philosophie des réseaux. La postérité paradoxale de Saint-Simon*, PUF (« La politique éclatée »), 1998.

[410] On se situe donc à un niveau inférieur à celui de Brecht (qui, lui, opérait bien une « critique »). Selon Brecht, « il faut découvrir tout le faisceau de motifs sans lesquels un acte est généralement impossible », mais en repérant bien que « dans chaque faisceau de motifs, il y a des contradictions » et « le caractère transformable du monde tient à ses contradictions » (« Notes sur la philosophie », in *Histoires d'almanach*, trad. R. Ballangé et M. Regnaut, L'Arche, 1983, p. 123). Voir les articles de J. Danan et C. Naugrette dans *Le Contemporain en scène*, L'Harmattan, 2011.

renvoyer, les morceaux 8 et 10 sont ceux du rapprochement maximal (dans la baignoire, et dans les deux lits collés). Le théâtre de Vinaver tend à représenter les objets et les personnages avant tout comme des *fonctions*[411].

Le « capillaire », autre figure du rhizome ou du réseau, est une grande notion vinavérienne (comme les objets fractals, dont nous avons déjà parlé). Pour Vinaver, l'ironie, le comique, l'idée, le tragique, le coup de théâtre (dans l'écriture) peuvent se diffuser à un niveau capillaire[412] (ou « moléculaire », ce qui revient au même – une molécule ne peut exister seule, mais toujours en réseau – par opposition, chez Deleuze, au niveau molaire). L'auteur développe enfin l'image des « galeries » creusées sous terre : « du début à la fin de chaque pièce, et d'une pièce à l'autre, se creusent des galeries de sens à communications multiples »[413] ; ou creusées par le ver de terre. Dans les brouillons de *La Demande d'emploi*, on trouve un fragment de dialogue, dans lequel l'interviewer demande au postulant s'il se sent plus proche du léopard ou du ver de terre [Vinaver écrit à chaque fois « vers » de terre]. Celui-ci commence par répondre « Léopard » avant d'avouer : « Je suis un salopard parce qu'en ce moment je me sens beaucoup plus proche du vers de terre du reste le vers de terre est beaucoup plus utile il laboure et aère la terre sans lui arbres ni herbe ne pousseraient tandis que les léopards »[414]. D'ailleurs, Vinaver lui-même, le jour où il a dû faire un auto-portrait, s'est représenté en chenille (voir *Écrits* 1, p. 268-269 – d'après la chenille de *The Very Hungry*

---

[411] Voir, par exemple, dans la belle préface de J.-L. Rivière [1986] déjà citée (p. 13) : « La communauté de l'hôtel n'obéit pas à des lois physiques, mais trace plutôt des figures géométriques : chacun suit sa ligne, l'ambition, le dépit, la curiosité, l'amour, le souvenir, la passivité… Les lignes ne sont pas divergentes, elles sont simplement diverses, et quand elles se croisent, il y a comme un dos d'âne, un relief, une péripétie. »

[412] Voir par exemple « Le théâtre et le quotidien » [1978], in *Écrits* 1, p. 126, et « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 71.

[413] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 63.

[414] Cahier préparatoire de *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1), p. 22.

Caterpillar, le célèbre livre pour enfants, d'Eric Carle [1969]). Dans un questionnaire sur le rôle des revues, en 1996, Vinaver reprendra l'image du ver de terre, et, après avoir cité un texte de vulgarisation scientifique[415], écrira :

> Il ne me semble pas qu'on puisse définir le rôle des revues – essentiel – plus exactement qu'au moyen de la comparaison avec les Vers de terre (ou Oligochètes terricoles). Il est précisé plus loin, dans le texte que je cite, que « lors de la rupture des digues hollandaises en 1953, l'eau de mer ayant fait périr tous les Vers de terre, il fallut y réintroduire ces animaux, ce qu'on fit sans tarder. »[416]

Le fait que tout réseau soit mouvant nous aide à mieux comprendre pourquoi les scénographies qui cherchent à délimiter et matérialiser des espaces sont fragiles. Alors que pour *La Demande d'emploi*, en 1975, Claude Yersin avait créé des espaces hétérogènes, s'engouffrant dans une voie difficile à tenir (le problème de l'adresse et même de la place à occuper sur le plateau devenait un problème permanent), dans *Portrait d'une femme*, vingt-huit ans plus tard, il a ouvert entièrement le plateau, éliminé presque tout décor, maintenu un éclairage relativement constant, et fait circuler les personnages sur scène. Ce dernier spectacle était remarquable en terme de répartition des ensembles d'acteurs sur scène (ce qu'on pourrait appeler une « poésie des ensemble »), semblable à celle d'*À la renverse* montée par Vinaver lui-même. Les transitions étaient très fluides : tout le monde changeait de place en même temps (d'une démarche naturelle, assez rapide, comme chez Arnaud Meunier ou Robert Cantarella), pour une nouvelle configuration, un nouvel équilibre. Même les trois magistrats, qui siégeaient très en

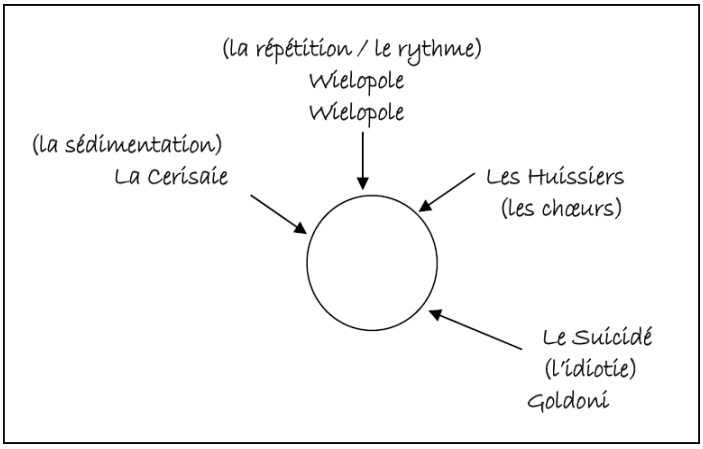
---

[415] « On connaît depuis longtemps le rôle des Vers de terre dans la formation de la terre végétale : modifications physiques et surtout chimiques. Pour les premières, on retient particulièrement l'aération, le brassage, l'augmentation et la stabilisation de la porosité. Pour les secondes, la transformation des débris végétaux en dérivés humiques et leur mélange avec les constituants minéraux du sol. [...] La fertilité du sol en est considérablement augmentée. » (*La Vie des animaux*, dir. P.-P. Grassé, vol. II, p. 225, Paris, Librairie Larousse, 1969)

[416] M. Vinaver, réponse à une enquête sur le rôle des revues, *La Revue des revues*, n° 21, 1996, p. 35.

surplomb, ne restaient pas immobiles : ils se déplaçaient latéralement. Cette pièce, justement, pose la question de la justice ; or le propre d'un réseau c'est de ne pas avoir de lieu d'où l'on puisse voir tous les autres lieux du réseau et d'où serait dite la loi. Jacques Lassalle, au contraire, dans *L'Émission de télévision* (où il est aussi question de crime, d'enquête et de jugement), représente de façon réaliste et rigide les différents lieux à différentes places[417].

Un autre aspect important de ce théâtre du réseau tient dans le rapport qu'il construit avec d'*autres* textes. On peut distinguer, tout d'abord, deux phénomènes de citation. La simple intertextualité, commune à tous les auteurs, mais que Vinaver prend souvent soin d'expliciter, comme ici pour *L'Ordinaire*[418] :



[417] Création de la pièce à L'Odéon, en 1990. La captation du spectacle est conservé à la bibliothèque du théâtre. Ces choix scénographiques sont possibles, et même souvent très réussis, sur des pièces non organisées en réseau, comme *Léonce et Léna* de Büchner, que J. Lassalle montait un an plus tôt, avec, au premier acte par exemple, sur le plateau : le jardin, la chambre et la salle richement décorée.

[418] M. Vinaver, premier cahier préparatoire de *L'Ordinaire*, déjà cité, p. 55.

Iphigénie Hôtel, elle, est la seule pièce pour laquelle Vinaver a écrit une espèce de bibliographie, partielle, à la fin[419]. On trouve, d'autre part, du collage pur et simple, comme le collage de textes tirés des journaux (sans marque de citation) dans *11 septembre 2001*. À côté de ces phénomènes de citation, on trouve deux phénomènes de réécriture. Les cas d'hypertextualité, dans le sens que donne Gérard Genette à ce terme[420] : *Iphigénie Hôtel* par exemple est la libre adaptation de *Loving*, roman de Henry Green, et *Les Huissiers* d'*Œdipe à Colone*. Enfin, le dernier cas, passionnant, est la réécriture que fait Vinaver de ses propres pièces (six d'entre elles existent en plusieurs versions) : précisément pas dans une démarche téléologique, pour dégager une version qui serait meilleure que les autres (à la différence de Claudel par exemple, qui parle de « version définitive pour la scène »), mais simplement pour constituer des réseaux, des œuvres « à géométrie variable ». On peut distinguer réécriture avec modifications modales (intra- et extramodales) et réécriture sans aucune modifications modales (mais simplement des suites de coupes et reformulations). Nous comprenons bien le sens des premières : varier la nature même de l'œuvre et sa destination. *À la renverse*, dont il existe six versions, en est l'exemple parfait (voir aussi le cas de *Dissident, il va sans dire*). La pièce s'est *diversifiée*, depuis *Business Soleil*, la version des brouillons, jusqu'à la version brève de 2002 (où les modifications dramaturgiques sont importantes[421]), en

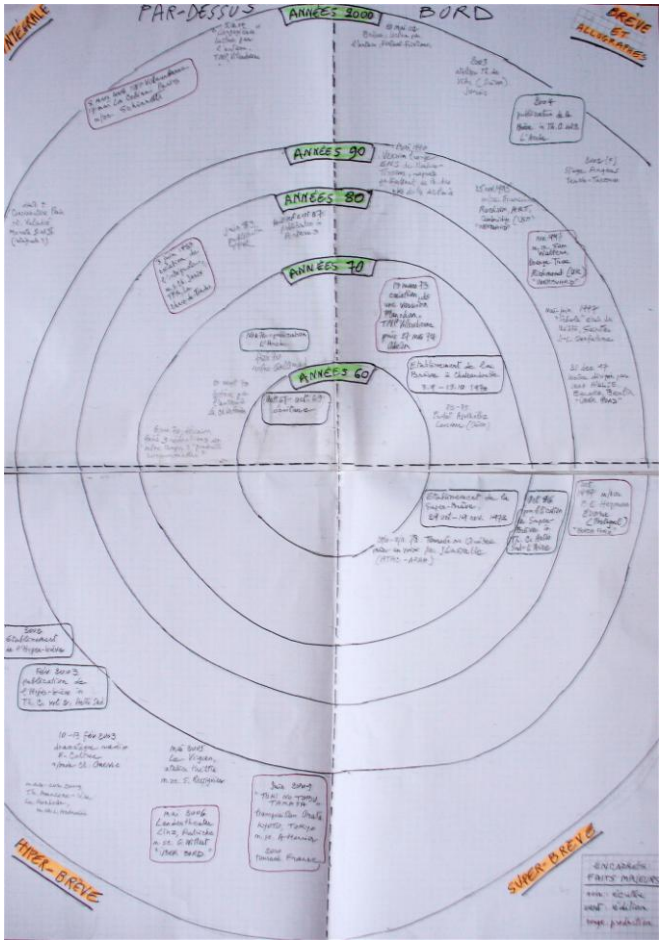
---

[419] Il y donnait sa « source » principale (*ce roman* de Henry Green), et ajoutait des *intertextes* : Raymond Guérin (*L'Apprenti*), T. S. Eliot (*Sweeney Agonists*), Rossellini (*Voyage en Italie*) » et Tchekov. Il y avait comme un geste poétique dans cette petite énumération aux références précises, mais aux termes plutôt vagues (« puisé », « directement ou indirectement »), qui devenait presque un élément à part entière du texte littéraire (voir *Iphigénie Hôtel*, in *Théâtre populaire* 1960, p. 106).

[420] Un hypertexte résulte d'une dérivation qui « est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 19).

[421] Il y avait tout un développement sur le « dispositif scénique » (satellite I, II, III, avec l'idée de moulage en plâtre), qui est supprimé, comme les « références » en début de scène (Iliade, trouvères…). Les mentions des duo, trio, quatuor disparaissent ; les Américains ne sont plus traduits en direct (mais parle dans un

passant par la version radio de 1980, la version opéra de 1990 (qui n'a jamais été créée ni publiée), le projet d'adaptation télévisuelle de 1994 (inabouti). *Par-dessus bord* est l'exemple inverse, celui de réécritures sans aucune modification modale (voir aussi, dans une moindre mesure, *Iphigénie Hôtel*, *Portrait d'une femme*, *Les Voisins*). Les reprises de cette pièce s'étendent sur près de 40 ans – ci-dessous, le schéma réalisé par Vinaver pour en garder mémoire :



#5

L'auteur a écrit quatre *versions* (intégrale, brève, super-brève, hyper-brève), et a fait deux *révisions* (une de la super-brève, en vue de la traduction anglaise, en 1997 ; et l'autre de

français mâtiné d'anglicismes). Et Vinaver attribue toutes les répliques (celles de Cincinnatti, celles des ouvrières et celles des scènes chorales des cadres ne l'étaient pas).

l'intégrale, en 2004). Nous en avons déjà rendu compte[422]. La question de la longueur du texte apparaît comme la première cause des réécritures. Plus généralement, il faut pouvoir être joué et ces réductions avaient pour principal objectif (mais pas pour *unique* objectif) de rendre la pièce « dramatiquement plus vivable »[423].

Dans ces réseaux de pièces, la notion de *propriété* est conçue de façon très singulière. Il y a une expression qui revient souvent : « tiré de » – Vinaver s'en sert pour décrire trois techniques ou principes littéraires très différents. Il l'utilise au sujet d'*Iphigénie Hôtel*, la dérivation d'ordre hypertextuel (avec changement de « mode », du roman au théâtre) – sur la couverture de l'édition Gallimard, on lisait : « Pièce en trois journées, en partie tirée de *Amour* »[424]. *La Fête du cordonnier*, l'adaptation de Dekker, Vinaver finit par la concevoir comme une de ses pièces : « Pour *Les Huissiers*, j'ai décalqué [l'histoire] d'*Œdipe à Colone. La Fête du cordonnier* est tirée d'une pièce de Dekker… »[425]. Dire de cette pièce qu'elle est seulement « tirée » de la pièce de Dekker est étonnant (et aucun éditeur ne se risquerait à présenter les choses de cette façon sur la couverture de l'ouvrage)[426]. Enfin au sujet de *11 septembre 2001*, Vinaver écrit, dans une première version de la « Note liminaire », que ce sont des « paroles rapportées, ~~extraites~~

---

[422] C'était le sujet de notre mémoire de Master 2 (*À la virgule près…*), synthétisé dans l'article déjà cité : « Les genèses de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver ».

[423] Cahier préparatoire #2 déjà cité, p. 170 – notes du 13 octobre 1970, au moment où Vinaver est en train d'entamer le premier « émincissage » de la pièce (qui donnera la version « brève »).

[424] G. Genette écrivait que dans le cas de l'hypertextualité « la dérivation est déclarée », mais l'on remarque que pour *Iphigénie Hôtel*, calqué sur *Loving*, la dérivation est de moins en moins déclarée au fil du temps. La mention des intertextes est maintenue dans les deux versions éditions ultérieures de la pièce (le même texte est recopié en 1963 et 1986 – Gallimard avait même ajoutée la référence à Green sur la couverture, peut-être suite à la réaction de Green, dont Michel Vinaver m'a dit qu'elle avait été plutôt froide). Mais ce petit texte disparaît dans dans la dernière édition (*TC2*), où la mention du roman de Green est aussi bien moins visible, rejeté à la fin du volume.

[425] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire », art. cit., p. 308.

[426] On dit, par exemple, qu'une œuvre est *tirée d'*un fait divers – cela signifie qu'elle part de là, s'en inspire. Quand on affirme qu'une œuvre est tirée d'une autre œuvre, c'est qu'il y a au moins ce que G. Genette appelle une *dérivation extramodale* : comme lorsqu'une pièce est tirée d'un roman (alors que dans le cas de *La Fête du cordonnier*, il y a pleine identité modale).

~~<pour une large part> d'articles parus dans~~ <tirées de> la presse quotidienne. »[427]. Et là justement où le « tiré de » a tout son sens, l'auteur va modifier : dans la version éditée, il écrira : « paroles provenant de la lecture de la presse quotidienne ». Vinaver semble ainsi s'approprier les textes qu'il utilise[428]. Toutefois, les procédés de *désappropriation* sont également multiples. Pour *Par-dessus bord*, il laisse le champ libre à d'autres adaptateurs. Il le note lui-même avant même que sa pièce soit éditée : « Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude. Ce sera un work in progress, qui pourra comporter plusieurs éditions (additions, transfor-mations). »[429] Et *Par-dessus bord* a ainsi fait l'objet de trois réécritures allographes en vue de mise en scène, ainsi que d'une adaptation[430].

L'organisation « rhizomatique », et nous finirons par là, se manifeste aussi dans les cahiers préparatoires de l'auteur, où l'on remarque la grande importance des schémas. On en trouve différents types. Évoquons d'abord les nombreux organigrammes, si importants dans la construction de l'univers vinavérien, notamment dans les cahiers pour *À la renverse*, *Par-dessus bord* et *L'Ordinaire*. Dans cette dernière pièce, Bob, coincé dans les Andes, ne cesse de restructurer l'organigramme de Housies, et cela jusqu'à sa mort (voir *TC5*, p. 123-128). Même quand les personnages ne sont que deux petits

---

[427] M. Vinaver, tapuscrit de *11 septembre 2001* (IMEC – VNV 35.8).

[428] « S'approprier », c'est aussi le terme qu'il emploie au sujet de ses traductions, par exemple dans un entretien pour la revue de la Comédie-Française en 1984 (à propos du *Suicidé*), dont un extrait est cité dans la « Présentation des œuvres » du premier *Théâtre complet* [1986], p. 31. « Ma traduction est, cependant, fidèle, non pour une quelconque raison de morale, mais pour la seule raison de l'amour. »

[429] Cahier préparatoire #2. Retranscrits dans *Ecrits* 1 (« En cours d'écriture de *Par-dessus bord* »), p. 235.

[430] La première réécriture allographe fut celle de Planchon, qui supprima notamment la simultanéité. La seconde, la plus fidèle, fut écrite pour une compagnie étudiante (par Jérôme Hankins en 1990 alors qu'il était à l'ENS). La troisième fut réalisée par deux professeurs d'un lycée du Gard, pour des représentations de 30 minutes environ. Enfin l'adaptation de Hirata en 2009 est une *transposition diégétique* de l'univers de référence, translation spatiale et temporelle, *proximisante* (l'action ne se passe plus en France entre 1967 et 1969, mais au Japon en 2009).

associés qui se lancent dans la restauration et la vente de meubles, ils ne peuvent s'empêcher de construire un organigramme :

> BLASON. […] J'achète et je vends j'assume la responsabilité commerciale
> Vous démontez vous remontez vous assemblez un dossier ici avec un piètement là vous ajustez vous cirez
> Vous assumez la partie technique transformation et fabrication
> LAHEU. Il y a aussi la partie financière et administrative
> Ça vous ennuierait de vous mettre à quatre pattes un instant ?
> BLASON. On peut l'assumer tous les deux conjointement
> La direction générale également (*TC5*, p. 278)

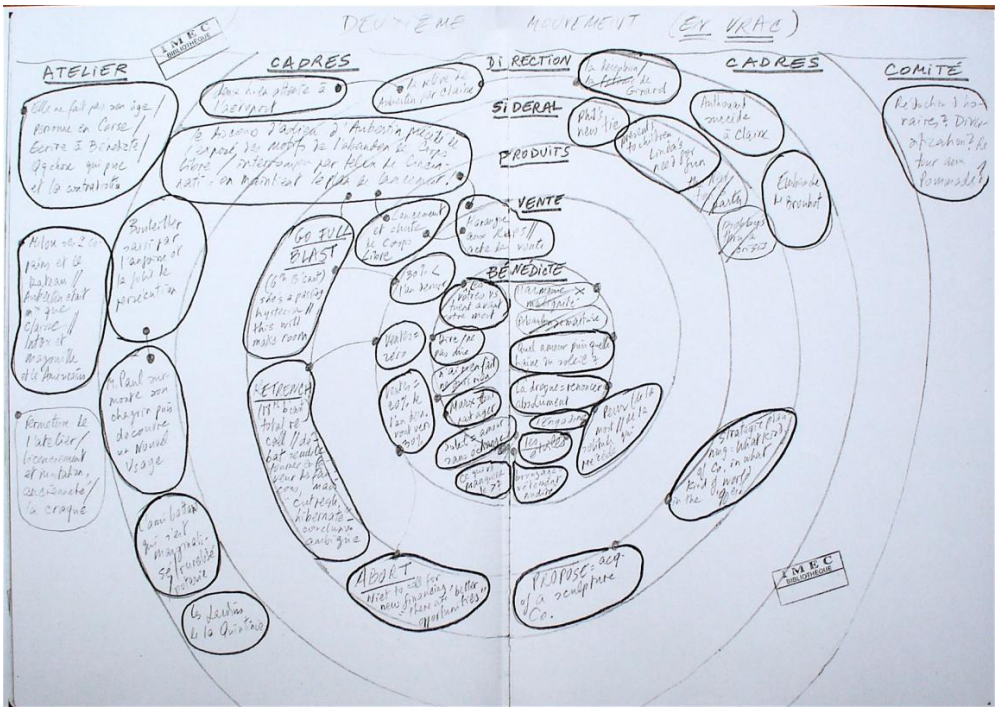
Maï David, dans son carnet de bord relatant la préparation d'*À la renverse*, nous apprend que, dès le premier jour des répétitions, « Michel note au tableau un organigramme de Sidéral. Il s'appuiera souvent sur des graphiques, des schémas »[431]. On trouve d'autres schémas qui permettent de visualiser, dans des bulles, la constellation des acteurs du drame. Ils vont du très grossier au très appliqué et constituent, dirions-nous, des « images de pensée »[432]. Les schémas permettent de consigner immédiatement, de façon brute, le jaillissement d'une idée ; et en même temps, ils sont aussi le lieu, la raison même du jaillissement, dans le mouvement du stylo et le remplissage de la page. C'est bien le sentiment que l'on a, face aux brouillons de l'auteur. Selon Deleuze, « le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image que la pensée se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans

---

[431] Maï David, « *À la renverse*, journal de bord », art. cit., p. 99.

[432] Voir l'album que consacrent Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Réunion des Musées nationaux, 2011. Sont reproduites des pages de brouillon d'artistes, penseurs, scientifiques. *Images de pensée* était aussi le titre d'un recueil de textes de Benjamin (*Images de pensée* [textes de 1925-1935], Christian Bourgois, coll. « Titres », rééd. 2011).

la pensée »[433]. Certaines de ces images de pensée sont impressionnantes, comme celle que l'on trouve dans un cahier préparatoire d'*À la renverse*[434] :



6

Elle est composée de sept cercles concentriques, représentant (dans ce qui était initialement appelé le « deuxième mouvement ») sept éléments de nature différente : des personnages ou groupes de personnages (Bénédicte, les cadres), des choses (produits) ou des actions (vente). Le schéma constitue un ensemble de thèmes, parfois reliés les uns aux autres par des traits. Quelle est la signification de ce travail ? Était-ce une façon pour l'auteur de faire le point (de visualiser l'état de la pièce à cet instant), de trouver de nouveaux rapports, ou encore de créer un objet esthétique à part entière ? Sans doute tout cela à la fois. Notons aussi que la forme du cercle, sans doute liée à l'idéal de théâtre-

[433] Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, *op. cit.*, p. 40.

[434] « Work in Progress », cahier A4 (IMEC – VNV 19.7).

rond, est très récurrente dans tous ces schémas. Celui d'*À la renverse* allait de paire avec de nombreuses réflexions dramaturgiques et scéniques :

> Les cadres : en chair _____ noyau central
> Direction : en masque _____ couche intermédiaire
> Pancarte
> + porte voix (= bulles)
> Consommateurs : en plâtre _____ anneau périphérique[435]

Ce qui est passionnant dans ces cahiers est que l'on se trouve à la fois en amont et en aval du texte. L'analyse génétique permet, paradoxalement (et cela, même pour Vinaver, qui est le grand défenseur du théâtre comme *texte*) de ne pas en rester à un textocentrisme borné : ces images redonnent au texte son dynamisme originel, et les notes de l'auteur laissent souvent percevoir à quel point son écriture est animée par une pensée de la scène.

S'il n'y a pas « d'endroit d'où on puisse voir la limite du réseau », le réseau s'oppose donc au « tableau », à la représentation artistique traditionnelle, dont Barthes disait ceci : « au théâtre, au cinéma, dans la littérature traditionnelle, les choses sont toujours vues de quelque part, c'est le fondement géométrique de la représentation : il faut un sujet fétichiste pour découper ce tableau[436]. »

---

[435] Petit cahier de notes orange, déjà cité (VNV 19.1), p. 70.

[436] Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1975], in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 338.

B. La toile plus que le tableau

Les pièces de Vinaver sont-elles constituées de tableaux ? Elles sont très marquées par une esthétique du fragment, ainsi que par le modèle pictural, mais ne sont pas organisées en tableaux[437].

On présente généralement le tableau comme une invention de Diderot. Il serait inutile de s'y attarder trop longtemps – ses principes sont parfaitement expliqués par Catherine Naugrette dans *L'Esthétique théâtrale*, qui montre comment Diderot change le simple « rapport théorique qui s'était établi au XVIIe siècle entre le théâtre et la peinture », et qu'il se sert du modèle pictural « pour construire concrètement le langage théâtral : pour en gérer le caractère séquentiel, la 'découpe' et son agencement géométrique dans l'espace »[438]. Le tableau est une conséquence de l'importance donnée par Diderot à la pantomime, et le dépassement du simple coup de théâtre. Catherine Naugrette rappelle aussi que Jean-Pierre Sarrazac qualifiait Diderot de « dramaturge peintre »[439].

Un indice : sauf dans l'une de ses premières pièces (*La Revue de la plume française*, écrite à l'âge de quinze ans[440]), Michel Vinaver ne parle jamais de « tableaux » à propos des parties constitutives de ses pièces. Il les divise autrement. Dans un premier

---

[437] Selon Danielle Chaperon, le spectateur « devra considérer la pièce non pas comme un tableau qui l'installe dans un point de vue gratifiant, mais comme un morceau de campagne qui s'offre à l'exploration et peut-être à la déroute » (« La métaphore optique… », art. cit., p. 60).

[438] C. Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Armand Colin (Cursus), p. 154. On pourra également se rapporter à Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF (coll. « Perspectives littéraires »), 1998.

[439] Voir C. Naugrette, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre : Diderot, Ibsen, O'Neill, Brecht », in *Registres* n°4, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 168.

[440] Cette pièce était divisée en trois tableaux : l'Education, l'Amour, le Bonheur (Vinaver en avait prévu deux de plus : la Religion et les Mœurs, mais les a abandonnés en cours d'écriture). Il n'est pas évident de la dater très précisément ; elle a été écrite au Lycée français de New York, et jouée avec ses camarades de classe, entre 1941 et 1943. Les personnages sont Villon, Corneille, Boileau, Rousseau, Hugo, Nerval, Zola, Rimbaud (Vinaver jouait Villon ; le frère de Delphine Seyrig incarnait Boileau). Manuscrit, inédit, *a.p.a.*

groupe de pièces, il se sert des catégories traditionnelles du théâtre : découpage en « scènes » (*Les Coréens*, *L'Émission de télévision*[441], *Le dernier Sursaut*), ou même en « actes et scènes » (*Les Huissiers*). Dans un deuxième groupe, chronologiquement plus cohérent (les années 1970), les appellations sont plus novatrices : pièces en « mouvements » (*Par-dessus bord*), en « morceaux » (*La Demande d'emploi*, *Dissident*, *Nina*, *L'Ordinaire* – et en actes et morceaux dans *L'Objecteur*), ou en « prélude et fugue » (*À la renverse*[442]). Un dernier groupe est plus hétéroclite. Deux pièces ne sont pas divisées, mais d'un seul bloc (*Portrait d'une femme* et *11 Septembre 2001*). Dans *Les Travaux et les Jours*, les parties ne sont pas nommées. Enfin, *King* a une structure un peu plus complexe : avec deux actes, divisés en douze parties elles-mêmes sous-divisées en soixante quatorze morceaux[443].

Dans le brouillon de *La Demande d'emploi*, Vinaver se demande comment nommer les parties de cette pièce, il hésite entre « morceaux » et « rounds » (avec une préférence, alors, pour ce dernier terme[444]), après avoir éliminé les notions de « molécules / particules / parties / mouvements / bouts », mais aussi « scènes » et « éléments »[445]. Là non plus, il n'essaie même pas « tableaux ». Et pour cette pièce, en

---

[441] Elles sont désignées ainsi dans les indications liminaires, où l'auteur écrit également que la pièce est « d'un seul tenant ».

[442] Ces prélude et fugue étaient aussi appelés deux « morceaux » dans la première version de la pièce (L'Aire, 1980).

[443] Les indications liminaires, qui introduisent le terme « morceau » (« on voit [les acteurs], pendant la durée du premier morceau, terminer de revêtir leur costume », p. 38) ne permettent pas de s'assurer que celui-ci désigne la plus petite subdivision, dans la mesure où la première partie (I) n'est composée que d'une sous-partie (1). Mais dans les brouillons de la pièce, on voit bien que le « morceau » est la plus petite subdivision. Le morceau, chez Vinaver, correspond donc à l'élémentaire.

[444] La thématique de la boxe se retrouve dans le premier tapuscrit (VNV 14.8), dans ces notes liminaires : « Scène : un ring » (p. 1), et « Les quatre comédiens sont en scène sans discontinuer. / Entre chaque morceau il y a une pause : comme dans les matches de boxe, les comédiens se dégourdissent, se détendent ou se recueillent, suivant leur désir ou leur besoin, accordent leurs instruments. » (p. 2). Elle est abandonnée par la suite.

[445] Cahier déjà cité (VNV 14.1), page collée sur la troisième de couverture.

effet, on conçoit très bien qu'il ne peut pas s'agir de tableau. D'une part, le modèle est musical : Vinaver fait référence aux variations musicales (des « morceaux » de musique), notamment aux variations Diabelli de Beethoven[446]. D'autre part, il y a à chaque fois plusieurs espaces et plusieurs temps, ce qui semble incompatible avec la logique du tableau. Alors même qu'il repérait excellemment qu'à chaque page « le présent, le passé et le futur des Fage sont brassés, transformés en particules d'un mouvement brownien »[447], J.-P. Sarrazac ne faisait pas de distinctions particulières entre tableaux, séquences, morceaux, ou mouvements (opposant seulement ces cas de « titrage » aux divisions classiques en actes et scènes). Et pourtant, on est bien loin, dans *La Demande d'emploi*, comme dans la plupart des autres pièces de Vinaver (moins radicales, certes, sur ce plan là) du « découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible » qu'est, selon Barthes, le tableau chez Diderot, Brecht, ou Eisenstein[448]. L'instant parfait qui constitue un tableau est, certes, comme un « hiéroglyphe où se liront d'un seul regard […] le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté »[449], mais c'est avant tout un instant, et non une mosaïque temporelle et spatiale comme chez Vinaver ; passé et futur ne sont que suggérés.

Dans *La Demande d'emploi*, prenons par exemple le morceau 16. Il fait s'entrelacer trois dialogues : l'un entre Fage et sa fille Nathalie, à Londres (Nathalie

---

[446] Voir notamment le cahier préparatoire de *La Demande d'emploi*, ainsi que l'« Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité (p. 115) : chaque morceau « commence d'une façon tout à fait abrupte et se termine sans que quelque chose aboutisse au plan de l'histoire ; le morceau se termine parce qu'à un moment donné ça s'arrête, et là je suis obligé de faire la relation avec la musique, avec la forme musicale. On peut dire que la pièce a figure de thème et variations. Le thème du premier morceau, c'est : oui, j'ai perdu mon emploi et je suis en train de me faire interviewer par quelqu'un qui va peut-être me permettre d'en retrouver un autre. Et c'est un peu comme si chacun des vingt-neuf morceaux qui suivent le premier répétait cela avec variation. »

[447] J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 60.

[448] Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », art. cit., p. 333.

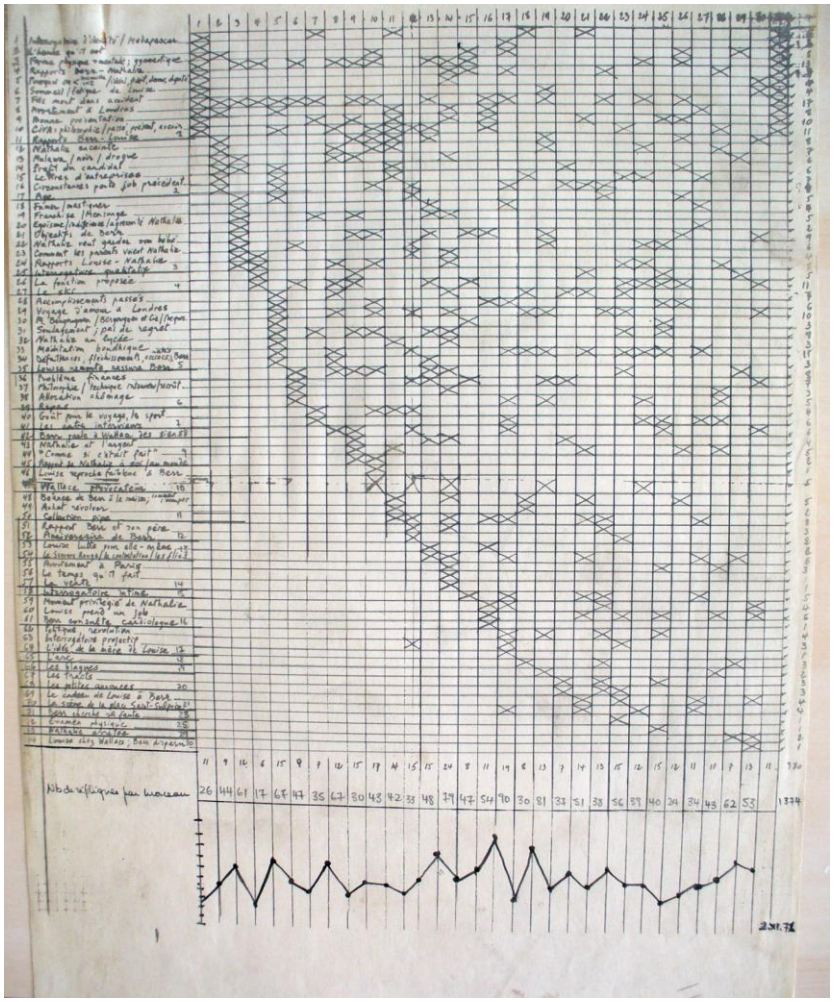
[449] *Ibid*., p. 335.

devait y avorter), un autre (probablement dans leur appartement) entre Fage et sa femme Louise, qui annonce qu'elle a trouvé un emploi, et un dernier entre Fage et Wallace (en fait, ce n'est que Wallace qui parle, et certaines répliques de Fage, qui répond plus vraisemblablement à sa femme ou sa fille, sont des cas de jointures ironiques[450]). Seul le morceau 15, dans toute la pièce, est un dialogue suivi, entre Fage et Wallace. On remarque toutefois que les sujets de conversation y sautent de façon abrupte[451], au gré d'un mot et d'une association d'idée (Nathalie, Mulawa, Bergognan), même si Wallace essaie à un moment de recadrer la discussion, de retourner au *tableau* initial de l'organisation de la journée type de Fage (« Nous étions sous la douche », p. 41). Quant au dernier morceau, que nous avions déjà commenté, il est même fortement retravaillé, entre la première et la deuxième version du tapuscrit, dans le sens de l'éclatement : Vinaver ajoute les répliques particulièrement ambiguës de Fage à son bureau (« FAGE. Ce dossier mademoiselle vite je suis attendu en salle de conférence eh bien mon petit ça vient ? », p. 76). Nous reproduisons ici un tableau qui représente bien le tissage (plus que le montage) des différents thèmes (et donc des lieux et des temps) pour tous les morceaux de la pièce :

---

[450] Par exemple : « WALLACE. – L'humanité bée l'individu a de plus en plus de temps il sait de moins en moins quoi en faire cette béance nous concerne / FAGE. – Ça ne m'intéresse plus / WALLACE. – Notre vocation est de l'alimenter » (*TC3*, p. 44).

[451] Éric Eigenmann appelle « sous-dialogue » « les différentes conversations que les personnages mènent de front » (*La Parole empruntée*, *op. cit*., p. 169).



#7

Dans trois pièces, toutefois, il pourrait sembler légitime de parler de tableaux. Il s'agit des *Coréens* et des deux pièces du « Théâtre de chambre ». Dans *Les Coréens*, on sent l'influence de Brecht. On pourrait même y déceler des formes de *gestus* social, créatrices de tableaux (voir le jeu d'Ir-Won dans toute sa réplique au début de la scène 14[452]). Robert Kemp, dans sa critique étonnante déjà citée, attribue cet effet à la lenteur de la mise en scène : « pour mieux nous envoûter, nous faire fondre de pitié et d'horreur […] M. Jean-Marie Serreau a réglé la représentation dans le mouvement le plus lent qui

[452] *TC1*, p. 137. Les phrases du personnage alternent avec des didascalies, comme celle-ci : « *il se gratte avec une sorte d'application* ».

se puisse. […] Une vingtaine de tableaux, de coups de kodak – s'il y avait aussi des kodaks sonores – défilent devant un décor unique »[453]. La dramaturgie des pièces de chambre est différente. Ici, s'impose la notion de *titrage*, utilisée par Jean-Pierre Sarrazac : les morceaux portent des titres (« L'ouverture du colis de dattes », « Le rôti de veau aux épinards », « L'arrivée » pour ne citer que les trois premiers). Dans chaque morceau, on retrouve à la fois l'évocation du passé (que ce soit le temps où la mère était encore en vie, ou bien le passé immédiat des événements que viennent de vivre les personnages) et l'imagination du futur. Par ailleurs, on a toujours des discussions suivies (quoique libres et capricantes), qui produisent en effet une sorte d'« arrêt sur image » sur un instant particulier de la vie des deux frères et de la jeune Nina. Même si l'on a commenté l'importance de la progression globale (en termes de distances entre les personnages), les étapes sont importantes.

Les théâtres d'Adamov et de Kroetz (deux contemporains de Vinaver, l'un de vingt ans son aîné, l'autre de vingt ans son cadet) peuvent constituer un élément de comparaison. *Le Ping-Pong* [1955] est fait de deux parties, chacune subdivisée en six tableaux. Chaque tableau se déroule dans un lieu unique (seuls deux décors reviennent au moins deux fois : le square, et le consortium). Souvent, pour passer d'un tableau à l'autre, Adamov invite à éteindre les lumières : « Obscurité. Puis deux projecteurs se rallument, éclairant uniquement Arthur et Victor… »[454], artifice ménageant des transitions qui peuvent consister en ellipses de plusieurs années (dans le dernier tableau, Victor et Arthur sont septuagénaires et jouent au ping-pong). *Travail à domicile* de Kroetz est sous-titrée « Pièce en 20 tableaux » (dans la traduction française de René Girard). Le mot allemand,

---

[453] Robert Kemp, art. cit. du 23 janvier 1957.

[454] Adamov, *Théâtre*, *op. cit.*, voir p. 112, 119, 161…

certes, était *Bild*[455], terme à l'extension large, qui signifie aussi image (l'équivalent de *picture* en anglais) et non *Gemälde*, qui est la traduction plus littérale de « tableau » et qui est habituellement le terme employé par les Allemands pour traduire le tableau diderotien (quand ils ne gardent pas le mot français). Mais la similarité entre cette pièce de Kroetz et les pièces du « théâtre de chambre » apparaît dès le titre : dans les deux cas, l'action a lieu en huis clos, dans l'appartement des personnages (alors que toutes les autres pièces de Vinaver, à l'exception des *Les Travaux et les jours*, se déroulent soit dans une multitude de lieux, soit, dans *L'Ordinaire*, dans un lieu unique extérieur).

Notre idée est de montrer que la dramaturgie de Vinaver participe bien moins du tableau que de la toile. Vinaver dit qu'« une histoire, d'elle-même, se tisse comme une toile au fur et à mesure que les mots s'alignent sur le papier »[456]. À propos de l'histoire de la philosophie selon Gandillac, qui représente bien la concurrence entre la transcendance (l'image de « l'univers en escalier ») et l'immanence (« chaque être effectue sa propre puissance dans un voisinage immédiat avec la cause première »), Deleuze écrit :

> Compliquer les choses ou les gens les plus divers en une seule et même toile, en même temps que chaque chose, chaque personne, explique le tout. Tolstoï disait que, pour atteindre à la joie, il fallait attraper comme dans une toile d'araignée, et sans aucune loi, « une vieille, un enfant, une femme, un commissaire de police ».[457]

---

[455] *Heimarbeit*, Stück in 20 Bildern, Suhrkamp Verlag, 1970. En fait, seulement trois pièces de Kroetz comportent cette désignation : *Männersache* (*Une affaire d'homme*), Stück in 8 Bildern [1972] et *Lieber Fritz*, Stück in 17 Bildern [1975]. L'auteur a plus souvent recours aux classiques "Akten".

[456] M. Vinaver, « Conversation avec Daniel Jeannet… », entretien cité, p. 11.

[457] « Les Plages d'immanence », in *Deux régimes de fous*, textes et entretiens 1975-1995, Minuit, 2003, p. 246. Deleuze renvoie probablement aux *Cosaques* de Tolstoï, roman paru en 1863, où à l'occasion d'une promenade en forêt, le héros, Olénine, conçoit son idéal moral : « Pour être heureux, il ne faut qu'une chose : aimer, aimer avec renoncement, aimer tout et tous, tendre de tous côtés la toile d'araignée de l'amour, et prendre quiconque y tombe » (*Les Cosaques*, Livre de Poche, p. 178).

Vinaver parle souvent de « tissage » pour décrire son mode d'écriture[458] ; et l'image tolstoïo-deleuzienne de personnes collées sur une toile, on la retrouve dans ses grandes pièces polyphoniques. Dans mon article sur les genèses de *Par-dessus bord*, j'analysais une publicité de 1966 pour les mouchoirs *Lotus*, collée dans l'un des cahiers préparatoires de la pièce. Le texte publicitaire n'avait pas peur d'affirmer que ces mouchoirs étaient faits « pour vous, pour moi, pour la femme du monde comme pour le garde-barrière, le mannequin et le rémouleur, le professeur ès lettres et la nièce de l'amiral »[459]. Dans *Par-dessus bord* aussi, on rencontre un échantillon important de catégories socioprofessionnelles (en dehors même de toutes celles qui appartiennent au monde de l'entreprise, et en ne mentionnant que celles qui sont incarnées par un personnage sur scène, et pas simplement évoqué) : le médecin, le révérend père, le professeur, le jazzman, l'antiquaire et le notaire.

On peut également se rapporter à un document très précieux, inédit, qui montre que l'auteur est plongé dans cette esthétique particulière depuis très longtemps. Ce texte figure dans les dossiers de préparation de *Lataume*, et a donc probablement été écrit en 1947 ou 1948[460]. Étant donné l'importance de la mise en page, nous choisissons de le reproduire ici le plus fidèlement possible :

Deleuze trouvait que cette poussée vers l'immanence se ressentait dans la pluralité des activités de Gandillac : philosophe, professeur, traducteur et même en tant qu'homme. Il en est de même pour Michel Vinaver, qui ajouta à son activité de dramaturge, la fonction de traducteur, de professeur d'université entre 1982 et 1989, ponctuellement celle de metteur en scène (à partir de 2004), mais surtout le métier de cadre administratif (puis de directeur) chez Gillette entre 1953 et 1980.

[458] Voir par exemple dans « Mémoire sur mes travaux » : « Dans le tissage que constitue *Iphigénie Hôtel*, un fil suit un parcours apparemment capricieux : c'est le fil de l'histoire des Atrides… » (art. cit., p. 68 – remarquons qu'il s'agit de la section « Navette mythique » : *navette* est précisément le terme qui désigne aussi l'instrument de tissage).

[459] Simon Chemama, « Les genèses de *Par-dessus bord* », art. cit., p. 159.

[460] Feuille dactylographiée (IMEC, dépôt 2008).

Circulèrent devant ses yeux successivement une
dame
un monsieur
une automobile
un couple
une voiture d'en-
fant
un enfant
un camion
une sita
une jeune fille
une moto-
cyclette
une autre dame
une famille
un chat
une bicyclette
un agent de police. Ils ne se rendaient
pas compte, était-
ce imaginable, que la rue, qu'ils utilisaient comme on
utilise une brosse à dents, d'aspect si calme, et comme
pétrifiée

On ne sait pas si Vinaver connaissait la citation de Tolstoï, mais de façon étonnante on retrouve la dame, l'enfant et l'agent de police[461] ! Quand au principe d'organisation, il ne

[461] Une sita était la désignation courante des camions-poubelles de la société SITA, fondée en 1919 (aujourd'hui filiale de Suez Environnement, elle est « le spécialiste de la gestion globale des déchets », cf. http://www.sita.fr).
Toujours dans *Par-dessus bord*, on relèvera que Tolstoï est nommé dans la scène de la fête du mouvement VI (versions intégrales et brève), dont l'organisation est précisément celle de la toile, avec ces répliques non-attribuées et cet effet de simultanéité :

– Mon mari aimerait bien vous connaître
– Ça vaut mieux
– Pourquoi ça ?
– C'est normal je lui ai parlé de vous
– Si j'avais pas mon établi dans ma cave
– Quelle grosseur vous croyez qu'elle avait ?
– Il s'appelle *Tolstoï*
– Toutes ces viandes froides vous dessèchent le palais
– Jamais de bonne humeur mais il est gentil
– J'ai lu ça d'une traite
– C'est le principal
– Il peste (intégrale 2009, p. 177)

semble pas tenir d'autre chose que du hasard de l'observation. On se situe à égale distance du *Coup de dés* mallarméen (écrit soixante ans plus tôt) et de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec (qui sera écrite près de trente ans plus tard). Il emprunte au premier l'idée d'une mise en page en escalier ou en chute, ainsi que de son admirable nature tautologique, et il devine ce qui sera dans le second l'expérience *postmoderne* de l'accumulation et de l'épuisement.

Le paradoxe du tableau, tel que l'explique Catherine Naugrette en reprenant les analyses de Michael Fried, vient du fait qu'il « se referme complètement sur lui-même », exclut le spectateur et pourtant (par là-même) permet au spectateur « de se transporter dans le monde du tableau, d'y être *absorbé* ». Cela nous permet de revenir sur une distinction importante : immanent ne signifie pas autotélique ou intransitif. La représentation vinavérienne n'est absolument pas fermée sur elle-même et ne fait pas participer le spectateur par un processus d'absorbement ou d'absorption. Elle diverge fondamentalement du modèle du tableau comme « comble de l'illusion pour le spectateur »[462].

Ce qui distingue tableau et toile, c'est peut-être la présence ou non d'un cadre. Mais qu'est-ce que le *cadre* au théâtre ? S'agit-il du cadre scénique ? En optant pour le théâtre en rond, Vinaver décadre forcément, à l'inverse de certaines mises en scène qui tendent à renforcer la présence du contour. Le cadre est aussi le cadre dramatique. Le théâtre de Vinaver développe une dramaturgie du non-bouclage. Nous avons vu que dans *La Demande d'emploi*, il est proprement impossible de savoir si les dernières répliques de Fage sont prononcées avant son licenciement ou après sa nouvelle embauche. On peut

[462] Les citations de ce paragraphe sont tirées de C. Naugrette, *L'Esthétique…*, *op. cit.*, p. 156-157. Voir aussi Patricia Signorile, *Le Cadre de la peinture*, Paris, Kimé, 2009.

enfin parler d'absence de cadre signifiant, dans la mesure où le théâtre de Vinaver est un constat, bien loin des théories (la théorie, dans son sens militaire, c'est ce qui encadre l'individu). Un rêve d'immanence ; ce théâtre dit n'avoir pas besoin d'interprétation complémentaire. Cela ne signifie pas que les interprétations sont prohibées ; pour elles, un espace est ouvert. À propos de l'article de Michael D. Fox déjà mentionné, Michel Vinaver disait :

> C'est une étude de *Par-dessus bord*, qui s'attache à démontrer que cette pièce a pour sujet la Shoah, non pas directement mais par l'oblique, et que le résultat n'en est que plus « dévastateur ». À bien des égards excessif et sur certains points délirant, ce regard m'est apparu aussi surprenant qu'irréfutable. Disons que je n'y avais pas pensé. C'est un exemple de comment le sens s'insinue dans une pièce à laquelle je travaille. Jamais en ligne directe, mais par des tracés obliques.[463]

Le sens doit « s'insinuer ». La peinture moderne a trouvé la même voie. Deleuze écrivait, à propos de la peinture d'Eugène Leroy : « La peinture semble se fermer aux entreprises qui veulent à toute force trouver un sens, rationaliser »[464]. Mais ce qui semble évident pour la peinture (il est naturel qu'elle « montre » – l'exception est plutôt du côté de la démonstration, du réalisme socialiste par exemple) est tout à fait singulier au théâtre. Il est étonnant de voir à quel point ce sont des problématiques artistiques (et non seulement littéraires ou théâtrales) qui ont occupé Michel Vinaver, plus qu'aucun autre dramaturge. Par là-même, il a créé un théâtre nouveau.

---

[463] M. Vinaver, « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 32. Voir Michael D. Fox, « *Anus Mundi*… », art. cit.

[464] G. Deleuze, « Avant-propos », in Bernard Mercadé, *Eugène Leroy*, Paris, Flammarion (« La Création contemporaine »), 1994, p. 8.

C. La peinture moderne comme modèle de représentation

Si Michel Vinaver refuse le modèle dramaturgique du tableau, il évoque très souvent, au long de ses entretiens comme dans ses cahiers préparatoires, l'art des peintres. « Dans mon écriture, dit-il par exemple, se retrouvent infiniment plus d'œuvres peintes, ou musicales, que d'œuvres écrites, théâtrales ou non »[465]. En quoi la peinture moderne est devenue pour lui un modèle de représentation ? Nous nous focaliserons ici sur deux points : la question de l'abstraction picturale et théâtrale, et l'immanence.

Vinaver renvoie le plus souvent à une même constellation d'artistes, rarement antérieurs au XXe siècle ; voyons ce qui les réunit. L'une des premières références à la peinture que fait Vinaver est une citation de Braque, qui porte sur la modification du regard qu'exige la peinture moderne :

> Il y a des gens qui disent : « Que représente votre tableau ?… Quoi ?… Il y a une pomme, c'est entendu, il y a… Je ne sais pas… Ah ! une assiette ; à côté… » Ces gens-là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi. Et, ma foi, il me paraît tout aussi difficile de peindre l'entre-deux que les choses. Cet entre-deux me paraît un élément aussi capital que ce qu'ils appellent « l'objet ». Ces justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'entre-deux qui constituent le sujet.[466]

De même, l'auteur sera toujours convaincu que l'entre-deux est non seulement un objet d'étude d'une grande richesse, mais aussi une position idéale pour l'écrivain.

Vinaver fait référence également à des peintres comme Klein et Dubuffet, qui ont été, au moins à une certaine période en ce qui concerne Dubuffet, de grands promoteurs

---

[465] M. Vinaver, « L'improbable théâtre », entretien cité, p. 79.

[466] Georges Braque, entretien dans *L'Express* du 2 juillet 1959, cité en exergue dans les premières versions ou éditions d'*Iphigénie Hôtel* (supprimé dans *TC2*). Vinaver s'était fait envoyer, en 1946, un livre de reproductions des natures mortes de Braque (1941-1944), et notait dans son journal de l'époque que ces œuvres surpassaient tout (« C'est de la grande peinture classique », p. 175, *a.p.a.*).

de la peinture abstraite. Souvenons-nous qu'une des citations dont nous sommes partis valorisait l'abstrait (« le résultat doit être à la cime de l'abstrait »). Le théâtre vinavérien propose-t-il une analogie de l'abstraction picturale ? Cela paraît difficilement compréhensible. Au XXe siècle, le mot *abstraction* signifie l'élimination des scories singulières ; c'est la recherche du *type*, la mise à nu de l'idée pure (Kandinski) ou de la forme pure (Malevitch). Pour Oskar Schlemmer, peintre du Bauhaus et penseur du théâtre, *abstraction* signifiait « simplification, réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses »[467]. Si l'on peut estimer que Schlemmer a repris l'héritage de Jarry (l'abstraction devait conduire à la création de *types*, par l'usage du masque ou de la marionnette, que prônait aussi Craig), il l'a poussé vers des horizons jusqu'alors inexplorés : un théâtre géométrique, de formes simples (dont la première réalisation, le *Ballet triadique*, resta la plus célèbre). Les pièces abstraites sont des fragments très courts, des « actions pures » qui ne développent aucune intrigue. Elles ne correspondent pas au théâtre de Vinaver.

Par ailleurs, les termes « abstrait » ou « abstraction », quand ils sont utilisés par la critique à propos des spectacles de Vinaver, sont toujours péjoratifs. Sur *À la renverse*, mise en scène par Lassalle, pièce très sévèrement jugée, on peut lire tels commentaires : « [les personnages] sont vus comme des éléments *abstraits*, déstructurés et déshumanisés par les méthodes de la nouvelle industrie » ; « si la pièce ne fonctionne pas, c'est qu'elle demeure curieusement *abstraite*, faite de dialogues éclatés » ; « cette fois, cette radioscopie froide comme un cliché, *abstraite* comme un diagramme, nous laisse

---

[467] Oskar Schlemmer, « Abstraction dans la danse et le costume » [1928], in *Théâtre et Abstraction (l'espace du Bauhaus)*, éd. et trad. Éric Michaud, Lausanne, L'Âge d'homme (coll. Théâtre années vingt), 1978, p. 71.

indifférents »[468]. L'abstraction, dans ce type de discours, est l'opposé de la vie, de l'épaisseur psychologique du personnage traditionnel. En outre, dans les commentaires de Vinaver lui-même, le mot est généralement dépréciatif. On se rappelle la citation sur les cinq huissiers (« Ce deviendrait… une abstraction ») ; à propos des *Coréens*, Vinaver dit : « la pièce est entièrement tissée de ce genre de choses [les micro-témoignages], ce qui fait qu'on n'est pas dans une épure ni une abstraction ; on est dans l'humanité, dans l'espèce humaine »[469]. Quant à la mise en scène qu'il conçoit pour *À la renverse*, il note qu'elle n'est « pas figurative. Elle n'est pas pour autant abstraite. Son réalisme (je préfère dire son 'naturel') procède du rythme de la parole et du rythme donné à l'occupation de l'espace par les acteurs. »[470]

Si l'on peut parler d'abstraction, celle-ci ne touche pas au contenu des pièces, ni à une géométrisation qui dépersonnalise et supprime toute fable, mais correspond surtout à un *effet*, produit sur le lecteur/spectateur, effet qui est dû à la seule recomposition du réel. C'est cet effet que créent également les photographies plates dont nous avons déjà parlé – celles des Becher ou de Lewis Baltz. Loin des expérimentations avant-gardistes d'un Alvin Langdon Coburn (qui prétendait ne plus représenter la réalité, mais rendre compte du *mouvement* en lui-même, du mouvement « pur »), loin, aussi, de ces photographies actuelles, esthétisantes, qui abstractisent un objet par décontextualisation (énorme agrandissement d'une goutte d'eau, cadrage serré sur une structure métallique qui fait qu'on ne peut savoir à quoi elle correspond…), les *Neuf maisons à colombages (1959-1961)* des époux Becher « se présentent comme des abstractions géométriques

---

[468] Respectivement : M. Cournot, *Le Monde* du 2 décembre 1980 ; P. Marcabru, *Le Figaro* du 3 décembre 1980 ; G. Sandier, *Le Matin* du 5 décembre 1980. C'est nous qui soulignons.

[469] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 47.

[470] Feuille tapuscrite intitulée « Notes sur la mise en scène », 2006 (*a.p.a.*).

trouvées »[471]. Quant aux images de Lewis Baltz (par exemple les séries consacrées aux bâtiments industriels des années 1970 en Californie), elles « rappellent, iconographiquement et formellement, celles que l'on trouve à la même époque dans la peinture abstraite ou dans les œuvres du pop art ». Dans les photos de Baltz, « l'œil ne peut guère trouver d'élément susceptible de retenir son attention dans l'image, du moins pas d'élément qui se distinguerait hiérarchiquement des autres, dans une logique spectaculaire »[472]. Ces photographies diffèrent de celles qui déforment ou décontextualisent leur objet de la même manière que le travail de Vinaver diffère, par exemple, du théâtre dada et de celui de Beckett.

Les écrivains Dada étaient très influencés par les créations picturales et plastiques du mouvement, et en faisaient dériver les principes esthétiques dans leurs pièces. Mais par là-même, comme l'explique Michel Corvin, ils n'ont pas fait de théâtre : l'expression « théâtre dada » est un oxymore – les purs textes dada (comme les deux *Aventures célestes de monsieur Antipyrine*) ne sont pas du théâtre, mais appartiennent à un « pôle purement poétique » (et provocateur). Ces écrivains déformaient leur objet jusqu'à supprimer la possibilité même de personnage, de dialogue et d'action. Inversement, *L'empereur de Chine* de Ribemont-Dessaigne et *Mouchoir de Nuages* de Tzara, pièces de

---

[471] É. de Chassey, *Platitudes*, *op. cit.*, p. 143. La qualification d'« abstraction » est encore donnée à l'œuvre de Bustamante (p. 169) et à Thomas Ruff (par Jean-François Chevrier, p. 179).

[472] *Ibid.*, p. 147 et 153. Remarquons que Lewis Baltz revendiquait aussi une neutralité : « Je veux que mon travail soit neutre, direct et libre de toute posture esthétique ou idéologique afin que mes photos puissent être vues comme des déclarations factuelles sur leur sujet plutôt que comme une expression de ce que j'en pense. » (Baltz, in *Landscape theory*, dir. Carol di Grappa, New York, Lustrum, 1980. Cité par É. de Chassey [p. 153], qui ajoute que pour Baltz, « la planéité est la forme même de la neutralisation »)

théâtre incontestables selon Michel Corvin (parce qu'elles respectent une série de critères essentiels), constituent un vrai théâtre poétique, mais ne sont plus dada[473].

Beckett, lui, est l'emblème du dramaturge « abstracteur » (surtout en ce qui concerne ses dernières pièces). L'enjeu du livre de Pascale Casanova a été d'en finir avec l'image qui collait à Beckett depuis la critique blanchotienne, celle d'écrivain sacré de « la profondeur et du pathos existentiel »[474], et de faire de lui l'analogue littéraire de Duchamp. Sous cet angle, on perçoit un possible rapprochement entre Beckett et Vinaver[475]. Mais les techniques des deux auteurs sont bien distinctes : Beckett construit son théâtre par décontextualisation : « sans sujet, sans décor, se détachant sur un fond noir (pénombre) et vide, libérées de tout repère temporel ou spatial, les images de *Cap au pire* inaugurent la littérature abstraite »[476]. Cette « abstractivation », qui passe aussi par la mise en place de ce que Casanova appelle une « combinatoire » logique[477] et une « syntaxe de la faiblesse », tend vers la disparition du sens, « processus de mise en action et en œuvre d'une abstraction formelle » et d'une « épuration »[478]. Vinaver procède

---

[473] M. Corvin, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », in *Revue d'Histoire du Théâtre* nº91, juillet-sept. 1971, p. 217-287. Il avoue qu'une pièce peut faire exception : *Cœur à gaz*. Le critère central du théâtre, selon lui, est le « besoin de cohérence immédiate ». Enfin, il pense le théâtre dada comme un théâtre de la transcendance : « un théâtre de parabole, où tous les personnages et toutes les situations sont les reflets d'une réalité d'un ordre tout différent » (p. 230).

[474] Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 1997, p. 169.

[475] Nous nous sentons proche, également, de la méthode de P. Casanova, qui accorde une place importante à l'historicité (pour replacer Beckett dans une lignée d'écrivains modernistes).

[476] *Ibid.*, p. 32.

[477] « *Cap au pire* procède d'un programme esthétique d'une absolue cohérence qui, au commencement, pose comme fin (but) sa fin (terme) : ce qui compte à la fin, en fin de partie, ce n'est pas la disparition, le ratage final du texte mais plutôt un projet qui décide de sa fin quand la règle, l'algorithme, a épuisé toutes ses possibilités » (*ibid.*, p. 31). Vinaver est étranger à cette écriture mathématique de l'épuisement que partagent peut-être Beckett et Robbe-Grillet.

[478] *Ibid.*, p. 166 ; P. Casanova conclut sur le fait que Beckett sait bien que dans les arts du discours le sens ne disparaît jamais vraiment, un lien demeure toujours entre le langage et le monde – Beckett « abstractive » jusqu'à la limite, « jusqu'à ce qu'il n'y ait 'plus moyen' » (p. 167).

autrement. Il y a dans *La Demande d'emploi* un passage où Wallace fait une longue comparaison entre le travail du DRH et celui du peintre :

> WALLACE. L'interviewé au départ est comme un champ de neige vierge j'y fais la trace une toile blanche
> LOUISE. Comprends-tu chéri ? Tout ce que nous avons construit
> FAGE. Eh bien ?
> LOUISE. J'y tiens
> WALLACE. Le peintre devant son chevalet avec son pinceau il commence à ôter le blanc c'est ça l'acte peu à peu enlever tout ce blanc
> […]
> WALLACE. En arriver à un sentiment global une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent (*TC3*, p. 34)

Le peintre enlève peu à peu tout le blanc (peu importe, d'ailleurs, s'il enlève *tout* ou *partie* du blanc – on se rappelle la référence à Cézanne : « quand Cézanne peint une toile, eh bien, il y a des parties de la toile qui restent intouchées, mais elles font partie du tableau. En fin de compte, il n'y a rien qui soit non peint »). Pour Vinaver, le geste artistique est conçu comme une *sous*traction plus que comme une *ab*straction.

Chez Beckett, très influencé par Bram Van Velde, il y a une critique claire du réalisme, que Vinaver a complexifiée. Catherine Naugrette relève une distinction importante entre les deux auteurs : Michel Vinaver écrit « en dehors des images » et se situe ainsi « à l'opposé de quelqu'un comme Beckett, qui dit : 'Je fais l'image' »[479]. Vinaver ne cherche pas à appliquer les principes de la peinture abstraite au théâtre, ni à faire image. Ce qui nous paraît absolument fondamental chez lui, et original, c'est la conscience si forte de la généricité (ou de la spécificité des arts ou des genres les uns par rapport aux autres). Martin Mégevand remarquait bien qu'il est « inévitable aujourd'hui d'envisager le texte dramatique dans une relation aux esthétiques qui lui sont voisines »,

[479] C. Naugrette, in « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 79. *L'Image* est d'ailleurs le titre d'un court texte de Beckett porté à la scène par Arthur Nauzyciel en 2006 (repris en octobre 2010 au Théâtre d'Orléans avec Lou Doillon).

mais il ajoutait que c'était pour constater la « dispersion des esthétiques et de l'effacement des frontières entre les arts »[480], ce que l'étude du travail de Vinaver nous permet de contester.

Vinaver fait encore référence à Cézanne dans « Pour un théâtre des idées ? » :

> 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 »[481].

La peinture de Cézanne apparaît ainsi comme modèle d'immanence. Nous pourrions prolonger cette idée, en nous tournant vers l'œuvre d'un artiste très différent : Rauschenberg. Peintre américain dont Vinaver parle souvent, Rauschenberg fut l'un des grands représentants de la conception de la peinture comme activité pleinement matérielle ; il fait partie de ces artistes qui rendirent visible l'acte de peindre. Selon Danto, les années 1950 à New York furent « l'apothéose de la matérialité de la peinture », « l'acte de peindre était le motif et la substance des œuvres des années 1950 ; la facture du coup de pinceau était un emblème lourdement chargé de sens »[482]. C'est l'art comme geste. Lorsque Vinaver évoque Simon Hantaï, on imagine que c'est pour cette même raison[483]. Ce sont des artistes, par exemple, qui peignaient le plus souvent en posant la toile par terre. Le fait de peindre à l'horizontal et non plus à la verticale nous semble significatif d'une conception de l'art comme immanence.

---

[480] Martin Mégevand, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, respectivement p. 39 et 40.

[481] M. Vinaver, « Pour un théâtre des idées ? », art. cit., p. 11.

[482] Danto, *La Transfiguration*…, *op. cit.*, p. 84 et 99.

[483] Voir « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 79.

Ce type d'artiste, surtout (nous l'avions déjà entrevu), affirme que « la peinture est la peinture, que [l'œuvre] n'est au sujet de rien », ou que le coup de pinceau « était impossible à intégrer à une image, il était à part, il était ce qu'il était »[484]. Ils s'approchent du bouddhisme radical, selon Danto, en ce qu'ils dépassent, dans un mouvement dialectique, la croyance en une transcendance que serait la peinture classique. Apparaît l'idée d'une immanence nouvelle. Danto cite un passage du *Ch'ing Yuan* : je vois les montagnes comme des montagnes. Or on sait que l'un des livres de chevet de Michel Vinaver fut *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1956], d'Eugen Herrigel[485]. L'idée centrale, dans ce compte rendu d'une recherche du zen, réside sans doute dans l'idée de non-intentionnalité : de même que la flèche pourra atteindre le mille à condition qu'on ne s'y applique pas, de même l'œuvre d'art pourra produire un effet si l'artiste ne cherche pas à en produire.

La question est celle de l'*aboutness*, de ce *à propos de quoi* est l'œuvre. Dans une lettre au peintre Yves Mairot, Vinaver lui dit l'admiration pour son œuvre, et peut-être surtout pour ses écrits, où il reconnaît un trait qui est aussi le sien :

> Je ne me doutais pas que tes écrits… Eh bien d'abord ils ne sont pas *sur* ton travail, ils l'accompagnent à égalité de statut, ils sont tout court. Poète tu l'es comme tu es peintre, d'abord peintre sans doute mais non moins poète, comme il en va de Michaux dans l'autre sens, et il ne me vient pas d'autres exemples à l'esprit.[486]

---

[484] Voir aussi L. Brogowski et P.-H. Frangne, *« Ce que vous voyez est ce que vous voyez. » Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, PUR (coll. Aesthetica), 2009.

[485] Vinaver en cite un extrait dans « Ateliers d'écriture théâtrale à l'université. Compte rendu d'une expérience » [1992], in *Écrits* 2, p. 195. On trouve un très bon texte de présentation, de Liam O'Brien, sur http://www.kyudo-geneve.ch/kk_fr/articles/doc/zen_art_archery.pdf.

[486] Lettre de M. Vinaver à Yves Mairot, datée du 20 septembre 2005. Ils venaient de se revoir, mais se connaissent depuis le temps où Vinaver habitait Annecy (fin des années 1950). Voir *Territoires à peindre*, Valpress éditions, Annecy, 1997 ; et Jean-Pierre Geay, *Yves Mairot : du visible à l'invisible*, éd. Jean-Pierre Huguet, 2006.

La lettre date d'ailleurs du moment où Vinaver réfléchit intensément à cette question d'écrire ou ne pas écrire *sur*, à l'occasion de la mise en scène de Cantarella de *11 septembre 2001*. Depuis, il y revient régulièrement :

> Quand j'ai eu l'envie de faire une pièce sur 11 septembre 2001, ce n'était pas « sur » justement, c'était « 11 Septembre 2001 » sans le « sur », c'est-à-dire de reproduire l'événement. Vous me direz que c'est une colossale niaiserie de se dire je reproduis l'événement et pourtant c'était ça mon projet. Imiter l'événement et pas du tout témoigner sur l'événement.[487]

C'est une formidable défense et illustration du métier d'écrivain – l'écrivain est créateur d'objets pourvus d'une existence autonome, qui « accompagnent » le réel auquel il est fait référence, qui le dédoublent plus qu'ils ne le redoublent.

Cette conception de la littérature n'est pas nouvelle ; elle caractérise le modernisme. En peinture, de Picasso jusqu'à Support/Surface, le modernisme a valorisé le support plus que le contenu de la représentation, et Danielle Chaperon a déjà remarqué, dans son article très éclairant sur le modèle pictural dans le théâtre de Vinaver, la forte « valorisation du support »[488]. En littérature, on retrouve l'ambition de Gertrude Stein, telle que la retranscrit Hal Levy (qui consignait toutes les paroles de Stein) :

> She has disciplined her mind to the point where she can concentrate on a subject until it, the subject itself, has taken form. Then, dissociating that mental unit from connotative words and meanings, she writes. She doesn't write what her subject matter looks like. She doesn't write how it feels. She doesn't write about it, or at it, or around it. She writes *it*.[489]

---

[487] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 48.

[488] « Vinaver emprunte aussi au cubisme (à ses précurseurs et à ses héritiers tout aussi bien) la valorisation du support, en l'occurrence le plan de la toile. L'équivalent de ce plan, c'est, dans le texte dramatique, ce que Vinaver appelle la 'surface de la parole'. » (D. Chaperon, « La métaphore optique… », art. cit., p. 62). Elle analyse les répliques non plus comme des « ouvertures » sur le monde et le sens, mais comme de la « matière vibrante ».

[489] Hal Levy, cité in R. B. Haas, « Gertrude Stein's 'Sense of the immediate' », préface de *The Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*, *op. cit.*, p. vii-viii.

Ou encore celle de Joyce, telle que l'analysait Beckett (à propos de *Work in Progress*) : « Son écriture n'est pas *sur* quelque chose, elle est cette chose elle-même »[490]. Cette conception de l'écriture, Vinaver la déplace, peut-être en direction du réalisme, en tout cas en la faisant jouer avec l'idée de *mimesis* (car son œuvre n'est pas une œuvre *sur* elle-même, faisant de ses moyens sa fin ou son moteur, mais une œuvre qui imite le monde). Voilà la définition si singulière de cette immanence : une imitation *et* une non-*aboutness*. Et Dubuffet est véritablement un artiste à qui l'on peut associer Vinaver : même dans ses tableaux les plus radicaux, comme la série des *Texturologies*, Dubuffet entend imiter, représenter très fidèlement les « textures » généralement négligées que sont par exemple les sols. Alors que Beckett, selon Robert Creeley, rêvait de « concevoir un mot qui soit absolument autocréé »[491], Vinaver imite. Il en va de même de l'« autotextualité » : chez Beckett, comme chez Novarina (comme l'ont bien montré, respectivement, Bruno Clément et Céline Hersant[492]), il y a reprise incessante d'une même matière textuelle d'une œuvre à l'autre. Ce phénomène est très limité chez Vinaver[493] – son écriture-réseau

---

[490] Beckett, « Dante… Bruno. Vico… Joyce » [1929], trad. J.-L. Houdebine, *Documents sur*, n°4-5, juin 1979.

[491] Cité par P. Casanova, *Beckett l'abstracteur…*, *op. cit.*, p. 147.

[492] Voir Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éd. Du Seuil (Poétique), 1994 ; et Céline Hersant, *Recyclage et fabrique continue du texte. Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*, thèse de doctorat, s.l.d. J.-P. Sarrazac, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2004.

[493] Une phrase, particulièrement énigmatique et énoncée hors de tout contexte, se retrouve à la fois dans le roman *Lataume* et dans *Par-dessus bord* : « On ne caresse pas un chien qui meurt ». C'est une phrase que prononce Fuller (le personnage inquiétant, l'opposant) à la fin de la première « scène », et qui reviendra obséder Lataume, citée mot pour mot à deux autres reprises (*Lataume*, p. 13, puis p. 55 et 287). Dans *Par-dessus bord* ce sont les mots qu'Alex (en pleine répétition de free jazz) adresse à Jiji lors de leur première rencontre. Fait remarquable, quand Vinaver décide de modifier un passage de l'adaptation de cette pièce par Oriza Hirata, il écrit justement un dialogue qui réintroduit cette phrase, cette fois en la « situant » davantage : « YUMI. – Comment s'appelle ce morceau ? / KALI. – On ne caresse pas un chien qui meurt. / YUMI. – Quand je l'écoute c'est comme si la mort venait m'envelopper, c'est bon. » (*La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, *op. cit.*, p. 233). Ailleurs, on trouve bien entendu des récurrences de motifs, phénomène très différent et commun à tous les auteurs.

consiste soit en la réécriture de différentes versions d'une de ses pièces, soit en l'imitation de textes étrangers.

Vinaver imite – peut-être défigure-t-il, mais il n'abstractise pas. Chez Francis Bacon, Vinaver est sensible à l'effort pour dés-imager, pour rendre moins figuratif, sans abandonner la voie mimétique. Dans un texte sur la dramaturgie d'Ibsen, qui montre la dualité du dramaturge norvégien, Vinaver fait une petite digression sur le peintre irlandais :

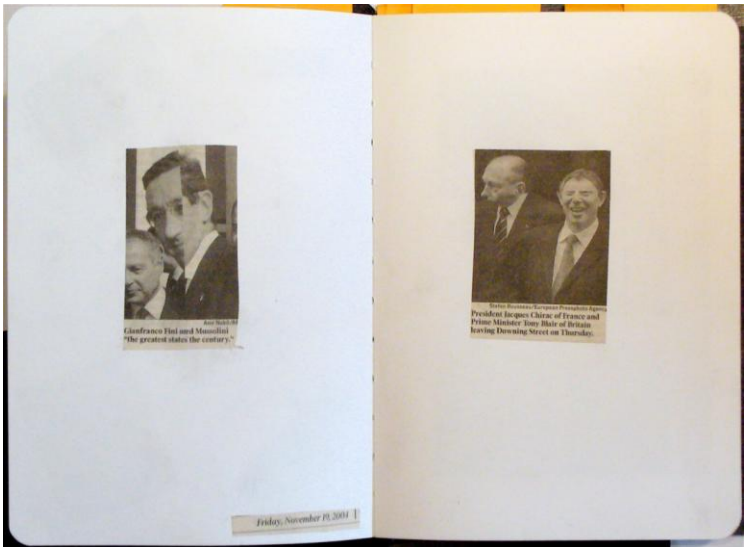
> Il m'arrivait, au cours de mes lectures d'Ibsen, de penser à Francis Bacon. Il y a dans sa peinture une forte poussée représentative, il lui faut coller au réel obstinément, et voici que quelque chose se défait, et c'est la défaite de cet effort vers la figuration exacte qui fait accéder le tableau à une réalité autrement forte.[494]

La peinture de Bacon fait apparaître des formes immédiatement reconnaissables, mais des détails effacés, des corps en lambeaux. Dans un cahier composé récemment[495], Michel Vinaver a réalisé des collages très particuliers. Il s'agit de photos de personnalités découpées dans les journaux, dont une partie est soustraite, les deux bouts conservés se rapprochent et forment alors un visage à la fois reconnaissable et monstrueux, semblable à ceux que peignait Bacon.

---

[494] « Comme des tourbillons ou des courants adverses », art. cit., p. 82-83.

[495] Cahier « Actualité nov. 2004 », A5, à couverture grise épaisse, qui lui avait été offert par Robert Cantarella (*a.p.a.*).



#8

Henri-Jacques Stiker analyse l'œuvre de Bacon, dans son évolution, comme la représentation d'une sortie du « corps chrétien au profit d'un corps autoréférencé qui ne comporte finalement plus aucune hétéronomie ». Nous serions d'accord avec ces prémisses, d'autant plus que l'auteur emploie lui aussi la notion d'immanence (il parle d'un « processus d'immanence de plus en plus accentué »[496]), mais pas avec les conséquences qu'il en tire. Tandis que H.-J. Stiker décrit un corps presque sans réalité[497], Michel Vinaver parle de l'accès à « une réalité autrement forte », dans une dialectique qui s'apparente à celle de Jarry[498].

---

[496] Henri-Jacques Stiker, *Les Fables peintes du corps abîmé : les images de l'infirmité du XVIe au XXe siècle*, Les éditions du Cerf, Paris, 2006, p. 18.

[497] Cet usage du terme « immanence », assez répandu, on le retrouve aussi dans une citation sur Velasquez, relevée par M. Vinaver : « De Velasquez on pourrait dire qu'il crée un discours concevable seulement en terme de peinture. S'il y a un message à chercher, ce n'est pas dans les choses dites ou montrées par la peinture qu'on le trouvera […] Premier peintre de l'immanence, il sait que l'expérience de la peinture se réalise toute en elle-même, ne débouche sur rien d'autre qu'elle-même puisqu'elle est intransitive. » (G. C. Argan, *L'Europe des capitales*, *1600-1700*, Genève, Skira, 1964, p. 98)

[498] « Il est admis par tous qu'Hamlet, par exemple, est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche » (« Réponses à un questionnaire », point 4, Pléiade, p. 412).

Ces réflexions sur l'image picturale nous mettent sur la voie de la conception que se fait Vinaver de la scène. Comment rendre, dans la scénographie notamment, ce théâtre du réseau et ce théâtre où la parole importe plus que tout ?

V. Image et mise en scène

Dans « Le lieu scénique », Vinaver s'appuie sur la peinture pour élaborer sa théorie de la scène. Entre l'illusion théâtrale et « le refus de l'imitation au profit d'une convention suivant laquelle une chose est ouvertement une autre chose », le théâtre n'a cessé « d'osciller entre ces deux pôles », comme Vinaver lui-même, rapporte-t-il, à la création de *L'Ordinaire*, à Chaillot en 1983. De même (et il cite Matisse), « dans 'L'Asperge' de Manet, peinture et réalité sont, pour reprendre l'admirable définition du Christ proposée par le Concile de Chalcédoine, 'incompatibles et inséparables'. »[499] Le problème, c'est qu'au théâtre, comme en peinture, l'illusion peut rarement être absolue (et que la neige et l'avion, très bien imités sur la scène de Chaillot, faisaient pourtant faux). L'acte artistique viendra résoudre cette contradiction, cette tension entre la réalité du modèle et l'artificialité de l'objet créé.

> La démarche ne consiste pas dans le remplacement de la figuration du lieu attendu par la figuration d'un lieu symbolique, mais dans l'invention d'une convention telle que toutes les actions scéniques s'y inscrivant acquièrent une évidence. « Ça y est parce que ça y est », disait Manet à propos d'une de ses peintures qui n'était sans doute pas « L'Asperge ». Mais qu'une convention comporte une charge suffisante d'évidence, c'est ce qu'on rencontre aujourd'hui plus fréquemment en regardant les enfants jouer avec des boîtes de conserve vides et des bouts de fil de fer qui sont à la fois ce qu'ils sont et autre chose, qu'en voyant le travail de scénographes réputés.[500]

A. Contre les mises en scène spectaculaires. Objection et distinction

Michel Vinaver a pu être considéré comme un auteur bougon, « réactionnaire » auraient dit volontiers certains metteurs en scène. La raison ? ses textes, notamment des

---

[499] M. Vinaver, « Le lieu scénique », art. cit., p. 209.

[500] *Ibid.*, p. 214-215.

années 1980, sur les dérives de la mise en scène, comme celui sur la « mise en trop ». Excellente trouvaille (l'expression condense le fait que la mise en scène en fait toujours trop, et l'idée de haine du genre humain[501]), la mise en trop s'en prend, de façon assez vigoureuse il est vrai, aux metteurs en scène qui veulent *faire image*, qui « 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 »[502]. Il ne s'agit donc absolument pas d'une critique de la mise en scène en général. Vinaver n'écrit pas pour les fauteuils – comme tous les grands dramaturges, il prévoit le passage à la scène, et même de façon très concrète : par exemple sur l'un des derniers états du brouillon de *King*, il fait une correction spécialement pour l'un des acteurs choisis par Françon, Jean-Paul Roussillon : « Je suis ~~d'une belle taille~~ <dru râblé> ma ~~stature~~ <carrure> physique n'est pas étrangère au premier accueil qu'ont reçu mes idées / Je suis ~~grand~~ <massif> et d'un port assuré on dit que cela inspire confiance »[503]. Il indique aussi sur ce manuscrit, comme il le fait très fréquemment, le temps que prend la lecture (lors de la répétition du 18 décembre 1998) : « 1h04 + 0h47 = 1h51 ». C'est face à une évolution majeure de l'art du théâtre que se positionne Vinaver. Essayons de tracer ici les différentes directions que prend sa critique.

Le premier type d'arguments relève d'une anthropologie, et même, commençons par là, de considérations physiologiques :

Le discours que reçoit l'oreille et celui qu'enregistre l'œil. Cette dualité se produit, au

---

[501] On peut penser à la devinette, chère aux lycéens d'une autre époque, rapportée par Flaubert (puis par G. Genette, « Rhétorique et enseignement », *Figures II*, Seuil, 1969, p. 23) : « Quel est le personnage de Molière qui ressemble à une figure de rhétorique ? C'est Alceste, parce qu'il est mis en tropes. »

[502] M. Vinaver, « La mise en trop », art. cit., p. 141.

[503] « Amendement provisoire Roussillon » (déc. 98), sur le cahier à spirales daté du 30 juillet 1998, noté « État 3 ». IMEC – VNV 34.1, p. 130.

> théâtre, très fréquemment – et alors, ce que reçoit l'œil prend le dessus sur la partie sonore, en raison de la prééminence du sens de la vue, qui a un pouvoir d'impression plus immédiat, plus direct, que celui de l'ouïe. Résultat : la musique du texte, quand il en existe une, se fait phagocyter par l'image... Par l'impact des images dans leur déroulement.[504]

Comme Bergson, lorsqu'il cherchait à expliquer la nature de la *durée* à partir de remarques sur l'audition musicale[505], Vinaver formule une raison qui se veut « objective », basée sur « la prééminence du sens de la vue ». L'écoute d'un discours nécessite un travail cognitif et intellectuel plus important que la vision, ce qui introduit une « concurrence déloyale » (vocabulaire juridico-économique employé à dessein). Dans un autre texte, Vinaver ajoute que l'image est dangereuse même si elle semble simplement redoubler le texte : « alors, il y a redondance, et […] rien n'est plus pénible que de percevoir à peu près la même chose par deux canaux différents ; l'attention, au lieu de se mieux concentrer, se disperse[506]. » Concurrence déloyale qui fait aussi que, dans un film même, on parle de voix-off et jamais d'image-off, c'est-à-dire sans jamais penser que le récit de la voix est peut-être le cadre premier de la diégèse…[507]

À cette critique s'ajoute une dimension psychologique. On pourrait parler d'image traumatique, quand l'image est imposée au sujet, mise sous ses yeux de force. Dans les

---

[504] M. Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », art. cit., p. 17.

[505] Voir par exemple « La perception du changement » [1911], in *La Pensée et le mouvant* (in *Œuvres*, éd. du centenaire, PUF, 1959). Bergson aussi emprunte des arguments physiologiques : « Le mouvement n'implique pas un mobile. On a de la peine à se représenter ainsi les choses, parce que le sens par excellence est celui de la vue » (p. 1382). Voir le paragraphe sur les « images spatiales » que l'on plaque à tort sur l'écoute d'un morceau de musique (p. 1383).

[506] M. Vinaver, « L'image dans le langage théâtral », brouillon, 9 pages manuscrites, p. 7-8. (IMEC – VNV 56.3). Voir *Théâtre/Public* nº32, mars-avril 1980.

[507] C'est le paradoxe que relevèrent M.-M. Mervant-Roux et G. Pisano, lors de leur intervention au séminaire *Paroles et musique* de C. Naugrette et D. Pistone, le mardi 13 mars 2012 (« Bruits, paroles et musiques : tous les sons peuvent-ils faire un tout ? Une réflexion sur la 'bande-son', entre cinéma et théâtre »).

pièces de l'auteur, il y a au moins deux passages qui parlent du choc, du traumatisme, produit par des images. Dans *La Demande d'emploi*, Wallace (personnage à la fois subtil et violent) fait une interprétation anthropologique du choc de l'image :

> WALLACE. Il y a des images fortes dont on n'arrive pas à se débarrasser moins on les supporte plus elles vous hantent tout naturellement vous vous cognez sans cesse à l'image de votre enfant de seize ans se mettant sous le premier nègre sorti de sa brousse sans qu'il y ait eu seulement violence sans qu'il y ait eu passion émotion sans qu'il y ait eu même précaution
> FAGE. Ce n'est pas sa couleur
> WALLACE. Comment est-ce que ça ne ferait pas partie du tableau ? Avec l'image qui s'y associe du petit garçon aux lèvres épaisses aux cheveux crépus et le son de sa voix quand il vous appellera grand-père (*TC3*, p. 50-51)

Dans *Portrait d'une femme*, il est question d'une autre image traumatique (réelle cette fois-ci) : l'image de Sophie Auzanneau avec des marins allemands. Le Président s'arrête sur ce qui est peut-être une photographie, une pièce du dossier, qui représente Sophie pendant l'Occupation : « à quatorze ans on vous voit en maillot de bain sur la terrasse d'une brasserie en compagnie de marins allemands » (*TC5*, p. 64). Cette remarque, au sein du portrait peu flatteur que fait le Président de l'accusée, passe alors presque inaperçue. C'est sa répétition, quarante pages plus loin, qui s'avère très marquante et signifiante. D'une part, l'avocat général répète cette phrase presque mot pour mot (« En maillot de bain sur la terrasse en compagnie de marins allemands », p. 104), et d'autre part celle-ci est alors totalement sortie de son contexte, n'apparaît plus que comme un flash, ou un écho, qui vient appuyer (et expliquer peut-être) la dureté de la longue tirade de Maître Lubet (l'avocat de la partie civile). L'image obsédante, imposée aux jurés, fait le procès[508]. D'autre part, Vinaver raconte souvent avoir eu les deux jambes paralysées en

[508] On pense à Meursault dans *L'Etranger*. Lui et Sophie semblent condamnés tout autant pour le meurtre qu'ils ont commis que pour autre chose, dont on garde une image : ne pas avoir pleuré lors de l'enterrement de sa mère, ou avoir posé aux bras de soldats allemands.

regardant les images vidéos des attentats du World Trade Center le 11 septembre 2001 à la télévision.

Or le théâtre n'est pas fait pour choquer ni paralyser. Il est fait pour interroger et déstabiliser certaines convictions, mais pas pour traumatiser (la citation de Vinaver sur Bond le montrait bien). Barthes définissait l'image comme « ce dont je suis exclu »[509]. Il avait beaucoup réfléchi sur cette notion, au moins depuis « Rhétorique de l'image » [1964], texte dans lequel il témoigne du malaise que peut provoquer l'image : il y évoque « la terreur du signe incertain » suscitée par l'image (parmi toutes les interprétations possibles, on ne sait pas laquelle choisir).

Le deuxième type d'arguments est d'ordre socio-culturel. Les pièces de l'auteur en rendent compte : tout comme l'art politique se pervertit en mise en scène (organisée par les conseillers en communication), et l'art de vendre enrobe les produits des oripeaux du marketing[510], le théâtre contemporain cède aux sirènes de l'image et transforme le spectateur en consommateur. Là aussi, il y a « concurrence déloyale », cette fois entre les vendeurs et les consommateurs. Pour qu'il y ait échange équitable, il faudrait que les deux parties aient les mêmes moyens – le moyen doit donc être le discours et non l'image. Il n'y a qu'Augusto Boal et son « théâtre-image » pour penser des échanges d'images : « On essaie de faire en sorte que le spectateur pense avec ses propres images, qu'ils parle avec ses mains, comme un sculpteur »[511]. Ailleurs, l'intention est peut-être

---

[509] Phrase tirée des *Fragments d'un discours amoureux*, citée par J.-L. Rivière, dans l'entretien avec M. Vinaver (*Écrits* 2, p. 99). L'absence d'image est aussi l'une des « figures du Neutre » décrite dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (*OC* III, p. 196).

[510] On pourrait remarquer que le théâtre n'est pas le seul domaine artistique touché : une évolution similaire touche le monde des musées (les dernières décennies ont vu la montée en puissance d'une nouvelle figure : le commissaire d'exposition, accompagné lui aussi de scénographes).

[511] Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé* (trad. R. Mellac), Maspéro, 1978. Il s'agit de construire des « statues » qui témoignent d'une oppression sociale, puis une

justement d'éviter l'échange : « Le spectateur reçoit tant qu'il ne peut plus rien émettre »[512].

Le marketing et le théâtre spectacularisé, dans une conception debordienne, sont-ils les maux gémellaires de notre société contemporaine ? Dès *Iphigénie Hôtel*, il en est question : les clients de l'hôtel parlent d'un projet titanesque, d'un spectacle « en son et lumière », sur trois soirées, devant 3500 personnes, imaginé par le riche armateur Kalonas pour développer le tourisme dans la région[513]. C'est surtout dans *Par-dessus bord* que ce thème devient central. Vinaver a été le premier auteur à montrer ces luttes commerciales qui passent par une conquête de l'image, et à faire le lien avec les stratégies artistiques elles-mêmes. Face à Olivier, le fils traditionnel, Benoît et Dutôt vantent violemment les mérites du marketing :

> OLIVIER. – Il n'y a rien à dire sur le produit c'est le bon vieux bulle-corde de toujours
> BENOÎT. – Le produit ce n'est pas seulement le produit
> DUTÔT. – Il y a son image
> BENOÎT. – Son nom
> OLIVIER. – Le nom ne te plaît pas ? (*TC3*, p. 156)

Plus loin dans la pièce, Benoît reprend les commandes de l'entreprise et fait appel à Jack et Jenny, les spécialistes américains, qui présentent les « sept lois du marketing ». La « loi deux » préconise de baiser le consommateur « et l'enculer il aime ça il en redemandera donnez-lui des caresses provocantes des mots enchanteurs des images

---

statue idéale (la réalité telle qu'elle devrait être), et de susciter un débat avec les « spect-acteurs », qui doivent se mettre d'accord sur les moyens à prendre pour aboutir à cet idéal.

[512] M. Vinaver, « L'image dans le langage théâtral » (texte écrit en préparation de la rencontre du 8 déc. 1979 au Théâtre de Gennevilliers, autour de la pièce de Magnan), brouillon de Vinaver, 9 pages manuscrites (IMEC – VNV 56.3). Une retranscription du débat a été publiée dans *Théâtre/Public* nº32, mars-avril 1980.

[513] *Iphigénie Hôtel*, première version (*Théâtre populaire*), p. 76 (légèrement modifié dans les versions suivantes, cf. *TC2*, p. 163-167).

suggestives »[514]. De fait, les mouvements IV et V se concentreront sur la création du nouveau *package*. Planchon avait parfaitement saisi le thème de la pièce, et avait pensé le rendre en faisant le pari d'une mise en scène imagée : par exemple, les employés étaient assis derrière des bureaux qui avaient la forme de gigantesques rouleaux de papier hygiénique et le motif était repris pour les machines à écrire, créant ainsi une parenté très intéressante entre le papier comme produit intellectuel ou artistique et le papier comme produit de consommation. Passemar, tiraillé entre son poste de cadre chez Ravoire et son activité d'auteur dramatique, réfléchit à la mutation parallèle que connaissent le théâtre et l'entreprise :

> Il faut bien admettre que le seul théâtre qui fasse des recettes normales est un théâtre qui répond à la demande d'un public qui est le public de la société de consommation alors il faut lui offrir le produit qu'il désire c'est-à-dire le marketing mix qui fait tilt chez Ravoire et Dehaze c'est le mot qui est dans toutes les bouches depuis quelques semaines il ne faut plus vendre un produit mais concocter une mixture d'images et de sensations qui feront courir le public au produit (*TC3*, p. 185)

Toutefois, alors que le doute assaille Passemar (il y a toujours un « mais » dans ses répliques, la prise en considération d'un risque ou d'un empêchement quelconque), la mise en scène de Planchon n'hésite pas un instant ; elle était en plein dans le redoublement du texte par l'image. Vinaver disait au moment de la création que « le décorateur a accompli un travail énorme, cherchant à dessiner dans l'espace un équivalent du texte ; il a établi une sorte de texte visuel qui joue en contrepoint avec les mots »[515]. Ensuite, il sera plus critique, comme le journaliste des *Nouvelles Littéraires*

---

[514] *Par-dessus bord*, version intégrale 2009, p. 106. Ce passage est supprimé dès la version brève.

[515] Interview de Vinaver dans *la Croix*, 18-19/03/73. Voir aussi, dans la *Dernière heure lyonnaise*, édition du Dauphiné Libéré (14 mars 1973) : Planchon lui : « Nous avons recherché un monde très pop'art. À tout moment, cela pourrait être une page de publicité…. Nous avons traité la pièce à la surface ; c'est par sa surface qu'elle est le plus profonde. »

(dans un article par ailleurs positif) qui relevait un paradoxe entre le propos de la pièce et son traitement scénique : « tout se fait à coup d'imagerie frelatée […] c'est la société de consommation aseptisée »[516].

Globalement, ces remarques semblent correspondre à la critique debordienne du spectacle, telle que la présente ici Jacques Rancière : « Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord ? C'est l'extériorité. Le spectacle est le règne de la vision et la vision est l'extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. » Mais le philosophe montre alors que le principe de cette critique « se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. […] La 'contemplation' que Debord dénonce, c'est la contemplation de l'apparence séparée de sa vérité[517] ». Y a-t-il pensée d'une séparation originelle chez Vinaver ?

Pourraient figurer, dans ce même groupe d'arguments, des points relatifs aux politiques culturelles. L'art devient une vitrine, et les pouvoirs publics favorisent ces mises en scène spectaculaires (aux dépens des formes plus modestes, et par exemple du théâtre amateur). Vinaver cite un rapport de 1986, qui fait état, entre autres, des pressions exercées sur les directeurs des Centres Dramatiques Nationaux pour qu'ils « fassent événement », « étonnent », à chaque spectacle[518]. Mais ces questions-là nous semblent plus circonstancielles, relevant de la situation de la France (différente de celle de l'Allemagne notamment, selon Michel Vinaver), à une période donnée, peut-être même

---

[516] *Les Nouvelles Littéraires*, 2 avril 1973.

[517] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12-13. Daniel Lemahieu a étudié *À la renverse* à partir des thèses de Debord (« La société du spectacle, *À la renverse* », *Les Cahiers de Prospero*, n° 8 [« La voie Vinaver »], juillet 1996, p. 30-39)

[518] Alain Busson, *Le Théâtre en France*, La Documentation Française, 1986. Cité par M. Vinaver dans « Le lieu scénique », art. cit., p. 211.

sous une législature particulière (où Jack Lang était Ministre de la culture[519]), et nous ne les développerons pas.

Le troisième type d'arguments, plus important, est d'ordre esthétique. Dans « La mise en trop », Vinaver affirme qu'une pièce contemporaine (en France) « se trouve figée pour longtemps dans l'image qu'en aura donnée le metteur en scène qui l'aura créée, et avec tout ce qu'il y aura ajouté »[520]. Il faut insister sur la distinction opérée par Vinaver entre les pièces *contemporaines* et les pièces *du passé*, qui ont déjà franchi l'épreuve du temps et peuvent sans risque être montées et adaptées librement[521]. En ce qui concerne ces pièces neuves, l'image scénique *fige* le texte, annule sa puissance ; c'est pour cela qu'« une pièce, à sa création, devrait pouvoir être montée littéralement »[522]. Il n'est pas possible de retracer ici une histoire de ce renversement (avènement du spectacle au dépens du texte), mais on voit bien à quoi fait référence Michel Vinaver. À ces mises en scène qui créent « une disjonction violente du récit et de l'image »[523], et laissent, avant tout, un souvenir visuel. Ses propres pièces ont parfois été mises en scène avec un fort souci de l'image. Pour *La Demande d'emploi*, par exemple, P. Roegiers et son scénographe avaient conçu une énorme tête en carton pâte, décor qui signifiait peut-être

---

[519] Fondateur du Festival de Nancy en 1964, Ministre de la culture de 1981 à 1986 (puis de 1988 à 1993), il contribue à développer en France le modèle du théâtre image (il fait connaître par exemple Bob Wilson), et du metteur en scène star. Serait-il un modèle du « Jack » de *Par-dessus bord* ?

[520] « La mise en trop », art. cit., p. 145.

[521] C'est ce qu'il écrivait dans « Antigone à Serre-Ponçon » [1957] et « De l'adaptation » [1959] : une « incorporation » de l'œuvre passée est même jugée nécessaire, l'appropriation est un « acte de création » et la fidélité, pour ces textes-là, est « une valeur vaine » (voir *Écrits* 1, p. 38 et p. 84).

[522] M. Vinaver, « Le sens et le plaisir d'écrire », entretien déjà cité, p. 285.

[523] Propos du critique J.-J. Lerrant à propos de *La Bataille* de Heiner Müller, montée par M. Langhoff et M. Karge (cité par Michel Bataillon, in *TNP 1972-1986, un défi en province*, *op. cit.*, p. 134). Dans l'un des cinq tableaux de cette pièce sur l'Allemagne nazie, la mise en scène reproduit la Cène, le dernier repas du Christ (célèbre grâce à Léonard de Vinci), alors que rien ne le déterminait dans le texte. Müller, lui, reconnaissait aux deux metteurs en scène une « qualité rare » : ils « ne cherchent pas à interpréter un texte, ils le présentent » (*ibid.*, p. 132 – c'est dire quel niveau de transformation les dramaturges et metteurs en scène allemands devaient opérer à l'époque sur les pièces).

que l'action se déroulait dans la tête de Fage (Théâtre Provisoire de Bruxelles, 1976). Même *L'Ordinaire*, dont il a participé à la création, s'est fourvoyé dans ce sens (ce fut, dit-il, « l'une des plus grosses erreurs parmi celles qui ont jalonné l'histoire de la représentation de mes pièces »[524]). Le décor choisi était hyperréaliste (carlingue éventrée et parois enneigées) ; ce fut une « image forte et [une] image fausse » : la beauté et le confort du décor s'opposaient à la précarité dans laquelle se trouvaient les personnages, et aussi au caractère difficilement figurable de ce qu'ils étaient en train de faire : manger les morts. Il aurait au moins fallu, dit Vinaver, pour réussir dans cette voie, mettre de la vraie neige sur scène, et jouer l'illusion à fond. Une autre proposition avait été de déplacer l'action dans un aéroport, mais cela aurait fait de la pièce une parabole et l'aurait déréalisée.

Faut-il voir ici une critique de *l'image* en général[525], de l'image qui aurait toujours à voir avec l'imposition d'un sens qui fige, alors que la parole appartient au domaine du *mouvant* (pour reprendre le terme de Bergson)[526] ? Dans l'article précédemment cité, il faut toutefois remarquer que Vinaver parlait d'une « image fausse », ce qui laisse peut-être entendre qu'il y en a une bonne, et qu'une distinction doit être faite, paradoxale, comparable à celle que pose Marie-José Mondzain entre *l'imagerie* (elle parle des « proliférations du visible ») et *l'image* (du côté d'une « pulsation du réel » et du

---

[524] « Le lieu scénique » [1994], *Ecrits* 2, p. 209. Les citations qui suivent sont tirées des p. 210-211.

[525] Bérénice Hamidi-Kim, à propos de *L'Ordinaire*, va jusqu'à parler d'un « théâtre ambivalent, iconolâtre et iconoclaste », mais n'analyse pas les implications de ce dernier terme (« *L'Ordinaire* de Michel Vinaver : un fait divers extra-ordinaire ? », in *Tout contre le réel*, *op. cit.*, p. 254). Il faudrait au contraire rappeler que l'auteur s'est moqué de ce qui est apparu, en 1988, comme une survivance de l'iconoclasme chrétien : l'attentat du cinéma Saint-Michel par des intégristes catholiques qui s'opposaient à la sortie du film de Scorsese *La dernière tentation du Christ*. Il en a en effet tiré *Le Dernier sursaut*, farce moliéresque sur la sacralisation de Molière.

[526] Il y a peut-être une distinction entre l'image qui fige le spectacle, et le texte de la pièce qui « fixe » un événement ou une action (terme que répète Vinaver dans sa note « *Mimèsis* » déjà citée : « Ce qui m'a motivé, c'est le besoin de fixer l'événement hors de tout commentaire ».

« rythme »). Marie-José Mondzain place l'image naturelle du côté de la parole[527]. Le travail de distinction de Vinaver consiste à se demander ce qui est immanent au théâtre : et c'est la parole, qui « *est* l'action même, cela même par quoi le mouvement se produit »[528].

L'idée centrale est celle de la spécificité des formes artistiques. Elle pourrait se formuler ainsi : un spectacle comme *Le Regard du sourd* de Bob Wilson, spectacle « non-verbal » de trois heures, qui constitue un genre théâtral à part entière, ne doit pas *déteindre* sur les mises en scène des pièces ordinaires. Ce spectacle, notons-le, fut l'un de ceux qui ont le plus marqué Michel Vinaver au cours de sa vie de spectateur[529]. En mai 1971, il assiste à deux représentations et prend vingt-huit pages de notes, de ce type :

> le gosse noir assis avec couteau
> les trois filles torse nu en pantalon
> l'armée des négresses grouillantes
> le coureur
> le nuage de sable
> Fille dos barb. de rouge par gosse.
> Tortue[530]

---

[527] M.-J. Mondzain, *L'Image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995, p. 14-15, et p. 26 : « Seule la parole prend effet sur l'économie de nos désirs, et cela spécifiquement dans le monde visuel où l'on a trop tendance à croire que l'être parlant est devenu muet ». L'idée que « les visibilités » doivent toujours être habitées par la parole (par du symbolique), sinon on risque d'être « englouti » par l'image, ou pétrifié, Marie-José Mondzain la reprendra dans *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002. La bonne image, celle qui donne corps et forme à la parole, se fait « médiation ».

[528] Voir « Mes appétits » [1988], in *Europe*, *op. cit.*, p. 145. Dans la suite de ce texte, Vinaver fait une « défense et illustration de [sa] poétique théâtrale » en procédant à un « assemblage de propos » d'artistes avec qui il se sent « emboîté » (Dubuffet, Antonioni, Cunningham…).

[529] Dans un entretien filmé sur ses rapports à la ville d'Annecy (« Conversation avec Michel Vinaver », entretien avec Géraldine Mercier, du 17 avril 2009, réalisé par Daniel Brunier), Vinaver mettait *La Farce de Burgos* du jeune Françon sur le même plan que *Le Regard du Sourd*, et fait le lien avec Artaud : « *La Farce de Burgos*, j'ai le souvenir d'une incandescence sur le plateau, d'un questionnement. L'utopie d'Artaud se produisant. J'avais vu aussi *Paradise now*, qui m'avait passionné mais restait de l'ordre de la curiosité. Tandis que *La Farce de Burgos* comme le *Regard du Sourd*, c'était la sensation que quelque chose se produisait au moment même de la représentation. »

[530] M. Vinaver, « Notes de spectateur » du 25 mai 1971, p. 1. C'est un manuscrit, qu'il retranscrira soigneusement à la machine, sans rien modifier (IMEC – VNV 46.15 à 46.18). Ce qui est amusant, c'est que ces notes deviennent presque un « texte », poétique et autonome, sous forme de liste. Façon pour Vinaver de s'approprier cette œuvre si étrangère à son théâtre, en la *textualisant*. D'ailleurs, il serait intéressant d'imaginer la reconstitution de la pièce à partir de ce document.

Il s'agit là de l'image du début, image clé du spectacle (qui revient à la fin) : cette femme, noire, dans sa robe noire, avec son corbeau et son long couteau[531]. Vinaver consigne également d'autres types d'images : par exemple, certains acteurs, écrit Vinaver, font une « pyramide » (p. 3), c'est-à-dire une image-forme avec leurs corps, et il est frappé par l'aspect *ritualisant* du spectacle (il note souvent les termes « procession » et « cérémonie »).

Dans « L'image dans le langage théâtral »[532], Michel Vinaver entamait ce travail de définition et de distinction qui nous paraît tout à fait décisif. Le théâtre, écrivait-il, est « double » : il y a le théâtre où le texte (si tant est qu'il y en a un) est « un des ingrédients du spectacle, un des composants […]. De vieille tradition, du reste (le Châtelet, le Grand Guignol…). Mais qui a pris une extension impressionnante dans les quinze dernières années. » Et il y a « un théâtre où le texte est *l'objet même* de la représentation » ; pour toutes ces pièces, le titre adéquat pourrait être *L'Écoute de l'aveugle*. Vinaver dit n'établir « aucune hiérarchie de valeurs » entre ces deux genres[533], mais pense que « l'absence de distinction entre ces deux types de théâtre me paraît être une des causes principales de la *confusion* dont souffre toute notre pensée sur le théâtre, une confusion

---

La collection « Théâtre » (dirigée par Arrabal) des éditions Bourgois avait consacré un cahier à cette pièce : *1972.1 bob wilson*, notes abondantes de Stephan Brecht, *L'Art de Robert Wilson*, en trois temps : une description de ce qu'on voit sur scène, une partie « signification » et une partie « forme ».

[531] Elle est le dérivé d'une autre image, dont est parti Wilson – une image vue dans un film du psychologue Daniel Stern sur les relations des mères avec leur enfant. « Medea is in all of us ! » s'exclama Wilson. Cette image sera même « a frequently repeated image in [his] work », selon A. Holmberg, qui y voit une image-écran du propre roman familial de Wilson. Voir Katharina Otto-Bernstein, *Absolute Wilson. The Biography*, Munich-Londres-NYC, Prestel, 2006, p. 81-83.

[532] M. Vinaver, « L'image dans le langage théâtral », art. cit. – les citations qui suivent proviennent des p. 1-4. Texte écrit en 1979, à l'occasion d'une rencontre après la pièce de Jean Magnan, *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*.

[533] Même si à la fin du texte, il dira que le théâtre-spectacle met le spectateur dans « situation de relative passivité », tandis que dans le théâtre-texte le spectateur « devient un échangeur ».

dans laquelle baigne, et se noie, l'activité théâtrale aujourd'hui, la critique incluse » (p. 1-2). Vinaver prend le contre-pied, d'une part d'Artaud, qui voulait dégager la nature du « vrai » théâtre (en le décentrant du « texte »)[534], et d'autre part de l'idéologie du brouillage des frontières dont nous avons déjà commencé à parler. Dort, par exemple, dans un article fameux de 1984[535], posait les jalons d'une « nouvelle alliance » théâtrale, entre « le texte et la scène » et repérait les tendances contemporaines qui auraient pu rendre caduque l'opposition binaire entre texte et performance : on retrouvait souvent « la scène dans l'écriture » d'une part, et « le texte d'un théâtre sans texte » de l'autre.

Mais la confusion est surtout le fait des metteurs en scène eux-mêmes :

> ~~Je crois que le théâtre a été très troublé par l'émergence du cinéma, et qu'il a cru, longtemps, qu'il lui fallait évoluer en fonction de l'ex. du cinéma~~ <Tout se passe comme si le théâtre dans les temps récents avait cru nécessaire à son salut de chercher à ressembler au cinéma>[536] (p. 5-6).

Cette tentation est celle de Passemar dans *Par-dessus bord*, qui pense à intégrer le cinéma dans son spectacle « total » : « Au fond je suis tenté par le théâtre total où toutes les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant d'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression » (*TC3*, p. 147). Projet contraire à l'esthétique de Vinaver, qui ne peut s'empêcher, dans toutes les versions suivantes, de supprimer la référence au cinéma :

> ~~Pendant la projection des films, les trois danseurs, masqués, habillés en vestales, un micro à la main, ont invesi la salle, abordent tel ou tel spectateur en lui posant les questions de~~

---

534 Artaud, « Le théâtre et la métaphysique », art. cit., p. 61 : le théâtre qui soumet la mise en scène au texte « est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental ».

535 B. Dort, « Le texte et la scène, pour une nouvelle alliance », in *Encyclopædia Universalis*, supplément II, « Les enjeux », 1984 (repris dans *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995).

536 M. Vinaver, « L'image dans le langage théâtral », art. cit., p. 4-5. Vinaver reformulera cette idée dans « Le lieu scénique », art. cit., p. 214, en parlant de « rivalité névrotique ».

> ~~l'enquête. Passemar est seul sur le plateau, assis dans un fauteuil d'osier.~~ → Les trois danseurs rejoignent le plateau, ordonnent leur danse autour de Passemar tout en continuant, dans un chuchotis qui ne cesse de s'accélérer, de poser les questions de l'enquête.
> […] PASSEMAR. – Arrivé à ce stade de la pièce je ne vois qu'obscurément où elle me mène mais au moins j'en suis là c'est déjà quelque chose sans sacrifier à la mode je me suis laissé influencer par certains procédés extrêmement modernes ~~l'intrusion du cinéma dans le théâtre~~ <la chronologie un peu bousculée les scènes entremêlées> l'agression du public par les comédiens une jeune fille nue dans le premier acte[537]

Dans le cas du théâtre-texte (et des textes « insolubles »), poursuit Vinaver, la « totale subordination » du metteur en scène est nécessaire. Si ce dernier ne cherche pas à interpréter, alors il « invente littéralement la pièce dans le même temps où il ne fait que la traduire. Autrement dit, plus il s'efface plus il crée. » Plus il met de côté ses goûts et ses idées, plus il peut « affirmer sa personne ». Cette dialectique peut sembler artificielle, mais elle reflète en gros la même attitude que celle de l'auteur lui-même face au réel. Ce dont Vinaver est le « récepteur »[538], ce sont avant tout les discours, dont il se fait le réceptacle (« se faire pleuvoir dessus »). Il y a une cohérence globale, qui mène des mots du monde à l'objet sonore sur le plateau, en passant par les deux intermédiaires que sont l'auteur et le metteur en scène.

Vinaver qualifie de « classique » son rapport au théâtre ». Nous pourrions remarquer, également, la proximité que ces propos entretiennent avec ceux d'un autre penseur du théâtre des années 1960 : Jerzy Grotowski. Celui-ci exprime, certes, des idées antagonistes à celles de Vinaver : il dit que le texte seul n'est pas théâtre (alors que Vinaver estime qu'il suffit de lire Shakespeare pour l'éprouver pleinement), et il fonde la spécificité du théâtre dans la technique personnelle de l'acteur et les relations entre

---

[537] Passage de la version intégrale (L'Arche 1972, p. 108-109) à la révision de l'intégrale en 2004 (L'Arche 2009, p. 88). La didascalie avait été modifiée dès la version brève (*TC3*, p. 183) et la réplique de Passemar dès la version super-brève.

[538] Ce mot vient de son journal de 1946 (14 août 1946, p. 191) : « À force de me tenir 'au courant', de lire journaux et revues d'ici et de Paris, politique, art et littérature, je deviens simplement un récepteur ».

acteurs et public (alors que Vinaver les place dans le rythme de la parole) ; mais le rapprochement se fait sur un autre plan, dans cette idée, justement, de *fonder la spécificité* du théâtre : « Nous tâchons de définir ce qui distingue le théâtre »[539]. Le concept grotowskien de « théâtre pauvre » s'oppose au théâtre riche, c'est-à-dire au théâtre contemporain interdisciplinaire, créateur de « spectacles hybrides ». « En multipliant les éléments assimilés, le Théâtre Riche essaie d'échapper au piège que lui tendent le film et la télévision » (p. 17). Quand Vinaver tentera de dégager la spécificité du théâtre, il le fera aussi par rapport à la télévision et au cinéma. La voie de Vinaver n'est pas du tout conservatrice, mais correspond à une vraie recherche, à l'instar de celle du Laboratoire de Grotowski.

Vinaver articule ainsi la distinction de nature entre le théâtre et les autres arts :

> Dans le cas de la musique et de la littérature, à l'écoute ou à la lecture pas de concurrence avec l'image ; la seule image est celle, intérieure, qui se forme d'aventure dans l'esprit de celui qui reçoit. Pas non plus de concurrence dans le cas du cinéma où le son et l'image non seulement vont ensemble dans un mouvement coordonné mais sont indissociables dans leur être, au point que l'on peut parler de la molécule image-son en mouvement comme constitutive de cet art. Elle seule, la représentation théâtrale combine un mouvement continu dans le temps – la parole, le corps de l'acteur – et un spectacle visuel arrêté, fixé une fois pour toutes ou formé d'une succession d'images fixes.[540]

Comme dans « La mise en trop », Vinaver développe ici l'idée de « concurrence » entre deux canaux : le visuel et le sonore. Le problème du théâtre vient de ce que cet art est fondamentalement duel. À la différence de la musique, il appelle l'image (la représentation, avec les décors prévus dans les didascalies), mais contrairement au

---

[539] Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre » [1965], in *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1971, p. 13. « En élimant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effet de lumières ou de sons, etc. »

[540] M. Vinaver, « Le lieu scénique », art. cit., p. 212-213.

cinéma, il vit aussi une vie indépendante (sous forme de livre) et ne jouit pas de la même fusion entre l'image et le son.

B. Le refus du cinéma

Le rapport de Vinaver au cinéma et à la télévision mérite ainsi que nous fassions un petit détour. On s'aperçoit que ce rapport est complexe et peut-être, lui aussi, paradoxal.

Deux téléfilms ont été réalisés à partir de pièces de Vinaver : *Iphigénie Hôtel*, adaptée par la télévision allemande en 1964[541] et *Dissident, il va sans dire* en 1982 pour Antenne 2[542]. Alors que le premier a laissé à Vinaver une impression très positive (dans une lettre à Vitez, Vinaver écrivait : « le film qu'on en tourne est d'une justesse et d'une audace qui m'ont d'un seul coup fait basculer hors des doutes moroses qui peu à peu m'envahissaient »[543]), le second lui semble mauvais. Qu'est-ce qui les distingue ?

---

[541] *Hotel Iphigenie*, trad. Walter-Marin et Guggenheimer, réal. Johannes Schaaf, 1964. Pour la télévision du Land de Brême.

[542] *Dissident, il va sans dire*, réalisation Yves Kovacs, pour l'émission « Le petit théâtre d'Antenne 2 », diffusée le 17 mai 1982.

[543] Lettre du 10 mars 1964, IMEC. Les « doutes moroses » étaient dus à l'abandon des projets de création sur scène de cette pièce par Tasso, puis Steiger. Dans l'entretien avec Copfermann, neuf ans plus tard, il admettra à nouveau que ce fut « très réussi, d'une cohérence fantastique par rapport au propos du texte » (*Ecrits* 1, p. 274).

Du point du vue du texte, ils sont aussi « fidèles » l'un que l'autre. Pour *Dissident*, c'est Vinaver qui donne une version plus courte (en sept morceaux au lieu de douze)[544]. L'adaptation allemande est très belle et touchante, notamment les scènes entre Pierrette et Laure et la relation entre Pierrette et Alain où l'on sent vraiment le talent de l'auteur pour les histoires d'amour naissantes. Le ton du téléfilm français (dans lequel jouent pourtant deux très bons acteurs, Pierre Dubey[545] et surtout Emmanuelle Riva) est beaucoup moins naturel que l'allemand. On peut songer, en le regardant, à *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, film qui était l'une des « sources » de Michel Vinaver quand il écrivait le Théâtre de chambre : les phrases banales, la présentation frontale de la quotidienneté, l'absence de hiérarchie en font un objet esthétique comparable à son théâtre[546]. Peut-être le réalisateur a-t-il voulu s'en inspirer : dans le choix de ne faire alterner que cinq ou six plans fixes, tous orthogonaux, et dans la ressemblance frappante entre Delphine Seyrig et Emmanuelle Riva. Il est possible également que la chaîne Antenne 2 lui ait empêché d'aller trop loin dans le formalisme : les zooms et surtout la musique très présente (le générique parle même d'« illustration musicale »)[547] relient définitivement cette

---

[544] Les dossiers VNV 16.7 - 16.10 à l'IMEC regroupe les différents états qui ont conduit à cette réduction. Il tronque largement (supprimant par exemple tout le morceau 6), avec pour objectif d'aboutir à un texte pouvant être joué en vingt minutes seulement.

[545] Qui avait tenu le même rôle en 1980 dans la mise en scène de Raymond Braun (tournée en Suisse et en France).

[546] *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975 (Vinaver le mentionne dans son Cahier préparatoire au Théâtre de chambre, manuscrit, IMEC – VNV 17.1). Le film montre trois jours de la vie quotidienne d'une femme. Les dialogues sont rares et aussi triviaux que cette réplique de Jeanne à son fils : « J'ai mis moins d'eau que la semaine dernière, c'est sans doute pour ça que c'est meilleur ». Tous les plans sont plans (les tables, la baignoire, le lit, le guichet des commerçants sont parallèle ou perpendiculaires au plan de la caméra), avec la caméra à mi-hauteur (dispositif semblable à ceux des photographes déjà cités, Becher et Baltz). Le film frappe enfin par une absence de hiérarchie entre les faits montrés : Jeanne couche avec ses clients (elle se prostitue) comme elle épluche les pommes de terre.

[547] Elle est interne à l'action (Philippe écoute ses disques), ou externe (entre chaque morceau, on entend des plages de synthétiseur) – il y a d'ailleurs un jeu sur le rapport entre le générique du début (une musique complètement discordante) et celui de la fin (un morceau de Bach au violon). « L'illustration musicale » est due à Colette Roger.

adaptation à l'esthétique des feuilletons télévisés ou sitcoms. Inversement, il n'y avait pas du tout de musique dans *Hotel Iphigenie* (même pas dans le générique), et visuellement, ce film était infiniment plus inventif, avec une grande variété de techniques et d'effets : les scènes de dialogues entrelacés (dans le hall notamment) sont filmées en large plan fixe ou au contraire avec beaucoup de mouvements et de coupes (et dans ce cas, c'est souvent la parole qui précède l'image : on entend la nouvelle conversation avant de voir les personnages qui parlent).

Plusieurs scénaristes et réalisateurs, cependant, ont formulé des demandes de droits pour l'adaptation de pièces de Vinaver, et se sont vus déboutés. On trouve par exemple des lettres de Pierre Bost (important romancier de l'entre-deux guerres, devenu scénariste) à Michel Vinaver[548]. Après un télégramme et une lettre indiquant que lui et Jean Aurenche aimeraient lire le plus vite possible *Les Coréens*, dont ils ont entendu grand bien (« nous flairons tout ce qui peut nous tenter »), Bost lui adresse une lettre le 21 novembre 1956. Il est séduit par la qualité du dialogue, la construction de certaines scènes, et, même s'il estime que la pièce posera des problèmes à l'adaptation (à cause du sujet, et du fait qu'« il ne se passe rien »), il veut en faire un scénario de film. Proposition séduisante, mais les tractations sont vite interrompues[549]. Vinaver a refusé ce genre de transposition. Il en est allé de même quand un producteur, qui venait d'assister à la mise en scène de *Par-dessus bord* de Christian Schiaretti [2008], a proposé à Vinaver une adaptation de la pièce en six épisodes pour la télévision. Mais l'idée de ce téléfilm était

---

[548] Pierre Bost et Jean Aurenche écrivaient de très nombreux films, souvent en adaptant des livres. Les plus connus sont peut-être *Le diable au corps* (réalisé par Claude Autant-Lara, en 1946, d'après le roman de Radiguet) et *Jeux interdits* (réalisé par René Clément, en 1951, d'après le roman de François Boyer). Cf. http://wwwens.uqac.ca/pierrebost/.

[549] Aucune lettre de Michel Vinaver ne figure dans le fonds d'archives de Pierre Bost conservé par son neveu, Jérôme Bost.

de développer davantage les situations, et de représenter le hors-scène (par exemple en filmant Lubin chez lui, avec sa femme malade). En 1973, des propositions semblables avaient déjà été faites, mais c'est pour d'autres raisons que les projets n'aboutirent pas[550].

Tout récemment, une jeune réalisatrice, Lucie Lahoute, a demandé à Vinaver les droits pour adapter *Nina, c'est autre chose*. Le cas serait anecdotique s'il n'avait été l'occasion, pour Vinaver, de décrire son refus.

> En lisant votre scénario, il m'est apparu que je ne voulais pas d'une adaptation cinématographique de *Nina, c'est autre chose.* Ce non-vouloir est viscéral, sans doute parce qu'il est ontologique. Aussi sensible, aussi proche du texte que soit votre projet, c'est l'être-même de l'objet (ma pièce) qui s'anéantit dans le transfert proposé.
> Décidément, moi qui aime le cinéma, mais qui n'ai jamais été tenté d'écrire pour le cinéma, je crois qu'il faut que nous restions, le cinéma et moi, chacun de son côté.[551]

Lucie Lahoute, « désemparée », explique qu'elle a voulu en effet faire des transpositions nécessaires au déploiement du langage théâtral (« Je ne comprends pas en quoi une adaptation anéantirait l'être-même de votre pièce, sauf si l'être-même se trouve exclusivement dans la forme »[552]). Finalement Michel Vinaver change d'avis et accepte une deuxième version du scénario, à condition que le titre change (Lahoute choisit *Comme on est*) et que soit mentionné « adapté librement de *Nina…* ». Vinaver fera aussi des propositions de modifications sur le scénario (comme la modernisation de l'origine du réfugié : non plus « d'Europe de l'Est », mais de Géorgie, ou d'Asie centrale ; ainsi

---

[550] *Par-dessus bord* fut « un spectacle qui a connu un énorme succès. Toutes les télévisions ont voulu le tourner et cette pièce était tellement moderne pour moi qu'il fallait aller dans une vraie fabrique de papier. Et là ils ont tous refusé. » (Planchon, « Conflit de monteurs ? », entretien avec Sophie Proust, in *Europe*, *op. cit.*, p. 195).

[551] Lettre de M. Vinaver à Lucie Lahoute, du 3 mai 2010 (copie dans les *a.p.a*). Lahoute avait déjà travaillé sur *Dissident, il va sans dire* monté par Laurent Hatat en 2007.

[552] Lettre de Lucie Lahoute à M. Vinaver, du 8 mai 2010 (*a.p.a*).

que de nombreuses reformulations de détail). La plupart seront validées par Lahoute. Le film est actuellement en préparation[553].

L'espèce de tiraillement que Vinaver peut ressentir vis-à-vis de l'adaptation audiovisuelle, on la comprend mieux encore quand on sait qu'en 1994 il a lui-même réécrit *À la renverse* pour la télévision, projet inabouti mais auquel il a consacré un temps certain. Le film se serait intitulé *Business Soleil*, titre initial de la pièce. Vinaver modifie la fable ; l'action doit se dérouler vingt ans après celle d'*À la renverse*, et Michel Beuret (le journaliste qui interviewait la princesse Bénédicte) invite Piau à son émission :

> BEURET. Cette émission est la première d'une série qui doit nous permettre de pénétrer au plus profond de la ~~vie~~ <réalité> de cet organisme si familier et pourtant si mystérieux, l'entreprise. Comment elle vit. Comment elle meurt. Bronzex était. Bronzex n'est plus. Vous, Jean Piau, qui avez parcouru tout ce cycle…[554]

Les épisodes de la vie de Piau auraient été montrés avec les mêmes procédés que ceux prévus pour Delile dans *L'Émission de télévision* (flash-back, inserts, commentaires…). Dans *À la renverse*, il était déjà question du pouvoir de la télévision (fascination exercée sur les couches populaires[555], effets positifs ou négatifs sur la consommation d'un produit…) ; les indications liminaires, dans la première version d'*À la renverse*, décrivaient même un dispositif qui inscrivait directement sur scène la critique de la

---

[553] La distribution regroupe Laurent Poitrenaux, Quentin Baillot, Mounya Boudiaf (puisque Nina s'est changée en « jeune femme maghrébine »).

[554] M. Vinaver, *Business Soleil*, brouillon (IMEC – VNV 23.6), manuscrit, inédit, p. 13.

[555] Étienne Balibar (« Contre le fascisme, pour la révolte », art. cit.) se demande comment vaincre le Front National. L'une des voies est de « forcer les barrières de la communication, en exprimant le cri de ceux qui sont écrasés ». Cela ne signifie pas qu'il faille « forcer l'accès aux *media* audio-visuels (dont on sait que la disposition structurelle au 'spectaculaire' a beaucoup fait pour favoriser l'ascension de Le Pen, et qu'en tout cas il a su magistralement en jouer) […] mais contraindre la société à voir ce qu'elle ne veut pas voir, à entendre ce qu'elle ne veut pas entendre : la violence de l'exclusion et des inégalités qu'elle engendre. » (p. 138-139). C'est ce que Vinaver réussit parfaitement dans une pièce comme *À la renverse*.

télévision[556]. Mais dans ce projet d'adaptation, Vinaver inscrit encore davantage la télévision au cœur même de la représentation et de la réflexion :

> Le petit écran est peut-être l'avatar du soleil, une des figures qu'il prend aujourd'hui. L'acteur principal du film, ce serait lui, le rectangle blanc (et les rayons lumineux qui émanent de lui), pendant le temps même où l'on croit qu'il n'est là que pour raconter une histoire.
> Mise en abyme de la Télévision, qui se regarde elle-même en train de se produire. Fiction à la manière d'un rêve dont le rêveur peut mettre en doute, tant qu'il dort, la réalité.[557]

En 1952, il avait aussi écrit un scénario pour la télévision anglaise, mais c'était une commande de Marianne Oswald, qui avait eu l'idée d'une série sur les aventures touristiques de « Jeff and Sandra » en France (« a series of thirteen televised tales each inspired by a different province of France »)[558]. Le projet n'aboutit pas.

Il est indéniable que le théâtre de Vinaver peut faire penser au cinéma. Lors du débat qui suivit une représentation de *Par-dessus bord* par Jérôme Hankins[559], Vinaver et certains acteurs s'accordèrent précisément sur le fait qu'une adaptation

---

[556] Dans les trois « espaces-satellites » (patrons américains, ouvrières remplisseuses, famille devant sa télévision), les personnages sont moulés en plâtre blanc. Parmi ceux-là, patrons et ouvrières (personnages parlants) sont habillés de « vêtements non altérés », tandis que les vêtements des membres de la famille, muets, sont en plâtre. Surtout, Vinaver précise que deux éléments du décor doivent être « réel[s] », ce qui, par contraste, les met en relief ; il s'agit du poste de télévision, allumé, et de la « machine » des ouvrières, « en fonctionnement » (p. 10). Ainsi reliés, ces deux objets apparaissent clairement comme les deux instruments d'aliénation représentés dans la pièce.
Notons que Vinaver, dès son séjour aux Etats-Unis, pointait les caractéristiques perverses de la télévision. Lorsqu'il livre à Camus ses impressions sur l'Amérique, il commence par évoquer la télévision : « Sur l'Amérique ? Je ne suis encore qu'un amas incohérent d'images, je n'ai rien de net à en dire, mais il y a l'envahissement de la télévision qui est important, et aussi la manière de plus en plus passionnée dont on vous demande d'acheter… » (les deux étant d'ailleurs fortement liés…) – lettre du 23 février 1949, in *S'engager ?*, op. cit., p. 34.

[557] M. Vinaver, « Œuvre de fiction pour la télévision » (France 2, 90 mn), 4 pages tapuscrites (IMEC – VNV 23.8), p. 4.

[558] On trouve un synopsis en français de ce « Conte filmé » et un scénario plus formel en anglais, intitulé « Crystal-Clear » (tous deux signés Marianne Oswald et Michel Vinaver, *a.p.a.*). Voir *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 98-99.

[559] Cassette vidéo prêtée par J. Hankins. Débat et spectacle filmés par les services du Ministère de l'Economie (« 143 rue de Bercy »), 1990.

cinématographique de la pièce ne ferait que « redoubler » certaines données qui y sont déjà inscrites – lesquelles ? D'une part, le sujet même des pièces a partie liée avec le cinéma : c'est lui et non le théâtre qui s'intéresse habituellement à l'actualité. C'est aussi pour une raison thématique que Robert Cantarella, qui préparait *Les Travaux et les Jours*, ressentit l'envie d'en faire un essai d'adaptation vidéo[560] : il trouvait que le caractère ordinaire de ce qui y est dit rapproche la pièce de sitcoms actuelles.

Mais c'est surtout la composition des pièces qui fait penser au cinéma. Alors que la dramaturgie classique (Sophocle, Molière, Ibsen…) conçoit un plan fixe sur une scène où les personnages entrent et sortent[561], chez Vinaver les passages d'une scène à l'autre, ou même d'un groupe de personnages à l'autre, évoquent fréquemment la technique du montage. Dans *Les Coréens*, par exemple, on a parfois des éléments sonores qui motivent la transition entre les scènes, comme le bruit de la mitraille (« *Une fusillade éclate dans le lointain. Mio-Wan dresse l'oreille puis se dirige vers son fusil. / SCENE 11 / Beaugeron, Bonassier et Exaxerguès, planqués derrière des buissons, tirent des coups de fusil. Des coups de fusil leur répondent.* » – *TC1*, p. 114), ou la chanson de Belair (p. 159). Dans *Les Voisins*, le terme même de « fondu enchaîné » est utilisé pour désigner les transitions entre les dix « séquences » du deuxième acte. À chaque fois, on découvre une autre configuration et un éclairage différent (fin d'après-midi, matin, soir, nuit pour les quatre premières séquences), et l'une des séquences est composée de seulement deux répliques.

---

[560] On le trouve sur son site : http://www.robertcantarella.com/index.php?/film/les-travaux-et-les-jours/. L'esthétique naturaliste de ce petit film est aux antipodes de celle de sa mise en scène de *11 septembre 2001*.

[561] Au cinéma, ce type de dispositif correspond soit aux œuvres *primitives* comme celles de Méliès, soit aux expérimentations de réalisateurs d'aujourd'hui comme Gus Van Sant.

Dans ce travail de montage, le jeu avec le temps est une voie importante. Toujours dans *Les Voisins*, le deuxième acte s'étend sur un an, alors que la représentation des premier et troisième actes est censée durer le même temps que leur action fictionnelle (« temps réel »). Jean-Pierre Naugrette relevait que la manière de cette pièce est « quasi cinématographique »[562]. Dans certaines pièces, on trouve aussi des *flash-back* (qui est le terme cinématographique pour analepse). De ce point de vue purement formel, *Portrait d'une femme* est même très semblable à *La Vérité* de Clouzot. Mais ce qui est naturel au cinéma apporte ici une étrangeté. Lorsque Mme Guibot dit « Elle m'a dit ça » (*TC6*, p. 35) et se fait ensuite interroger par Me Cancé, on comprend que toute la scène qui précède (une discussion entre elle et Sophie) était le flash-back dérivé de son témoignage. Mais tous les flash-back de la pièce ne sont pas motivés comme celui-là. Au cinéma, le changement de plan et de décor permet une compréhension immédiate du basculement ; au théâtre, les metteurs en scène doivent réfléchir à une solution : comme le changement de décor n'est pas toujours possible ni même souhaitable, il faut imaginer des conventions. L'alternance ou la simultanéité des scènes sont des données essentielles, littéraires et scéniques, qui créent du sens, et aussi du jeu.

L'Émission de télévision est une pièce intéressante pour notre propos, puisqu'elle dresse une critique des émissions de *talk-show*, ancêtres de la télé-réalité, et peut-être, au-delà, de la télévision dans son ensemble. Gilles Declercq a montré comment le « jeu de répétition » organisé par les deux journalistes chez le couple Delile représente une « manipulation intrascénique de la vérité, reformulée ou sacrifiée au profit du

---

[562] J.-P. Naugrette, « Le théâtre de Vinaver : la matière du banal », *Critique*, n°478, mars 1987, p. 207. Quant à E. B. Turk, il trouvait que, dans *Iphigénie Hôtel*, « Vinaver's manner of presenting multiple conversations […] is highly Renoir-like » (*French Theatre Today*, *op. cit.*, p. 213).

spectaculaire télévisuel »[563]. Kevin Elstob montre que Vinaver fait un « pastiche ironique » qui détourne les techniques de la télé, mais que son théâtre (politiquement pourrait-on dire) construit un mode de réception opposé à celui de la télé : il rend actif[564]. La pièce a été créée par Jacques Lassalle en 1990 à l'Odéon. On perçoit sur les photos un souci d'illusionnisme : des moyens conséquents ont permis de créer des décors très réalistes qui se déplaçaient latéralement à chaque nouvelle scène. Pierre Dubey, après avoir joué Philippe dans *Dissident*, a mis en scène *L'Émission de télévision* en 1992 (Théâtre du Grütli, Genève) : grâce à l'éclairage, il isole complètement l'espace *plateau* du reste de la salle, ce qui donne l'impression d'être assis face à un écran. Ces deux metteurs en scène, visiblement attirés par l'image cinématographique, sont-ils passés complètement à côté du propos de la pièce ? Peut-être pas, car ils vont chercher, dans ce type d'images, une caractéristique dont nous avons déjà analysé l'importance dans l'esthétique vinavérienne : la planéité. L'éclairage de Pierre Dubey crée une étrange planéité (peut-être renforcée par l'orientation des pans de murs du décor, qui démultiplie les lignes de fuite ; la perspective est éclatée), et Jacques Lassalle semble penser l'espace en termes d'à-plats. Danièle Sallenave l'avait excellemment démontré, à propos de *Dissident* repris par Lassalle en 1985 : « ce qui l'attire dans le cinéma, c'est sa manière

---

563 G. Declercq, « Rhétorique et dialogue ou Que faire d'Aristote ? », art. cit., p. 104. « La pièce est un dispositif dialectique qui met en lumière non l'illusion, mais la construction de l'illusion et la manipulation des personnes que requiert cette illusion. » (*ibid.*, p. 105)

564 « Vinaver stages a critique of television in an ironic pastiche of television techniques. The assistants describe the show as a live studio broadcast interspersed with flashbacks and vignettes of the Delile's […] "Un peu comme si le spectateur, muni d'une telecommande, zappait face à l'espace de jeu". In his depiction of television, Vinaver pays particular attention to the way television can present distressing material in a demobilizing fashion. Despite depressing and often alarming content, the format of such programs puts the audience at ease and conveys the impression that things are under control. By contrast, Vinaver's parody of T.V. technique provokes the audience to become active critics of what they see. » (Kevin Elstob, « Michel Vinaver and the Theatre of the Here and Now », *French Review*, vol. 66, March 1993, p. 634-635)

propre de constituer des images à deux dimensions »[565]. Mais Vinaver pense-t-il la planéité comme application d'un modèle cinématographique ?

Thierry Roisin, qui monte la pièce en 2006, a choisi une autre solution. De la manière dont lui et ses collaborateurs ont cherché à rendre compte d'une spécificité du théâtre par rapport aux autres arts, on sent qu'ils avaient lu et analysé les écrits critiques ou théoriques de Vinaver. Raymond Sarti avoue ses difficultés initiales à scénographier la pièce, notamment parce que les scènes « s'enchaînent d'une manière quasi cinématographique »[566]. Il dit avoir recherché des solutions « machiniques », comparables à celle que le cinéma peut proposer, pour finalement inventer « cette sorte de page blanche, cette esquisse, cette sorte d'espace de jeux de constructions et de déconstructions » – un décor semblable à une « pré-maquette ». Selon Thierry Roisin : « si on va dans un excès d'ornementation, ça s'écroule ». Il estime que l'écriture de Vinaver n'autorise pas à « y projeter de l'extérieur, a priori, des idées, des pensées, des couleurs. On cherche à l'intérieur de ce réseau où le langage est premier[567]. » Enfin, le créateur du son avance : « Alors que le cinéma évite à tout prix de laisser deviner son aspect technique (le micro dans le cadre, les faux raccords, etc...) et que la télévision manipule souvent de façon perverse la réalité (faux direct, télé-réalité), depuis toujours le

---

[565] « Lassalle n'est pas Robert Hossein : il ne demande pas au cinéma de l'aider à combler la prétendue infirmité du théâtre à reproduire le monde. La transposition sur la scène de certains procédés cinématographiques, de jeu, de cadrage ou d'éclairage, ne vise pas seulement à produire des représentations justes, plus vastes ou plus exactes du monde, un 'plus-de-réel'. Au contraire, et paradoxalement, ce qui l'attire dans le cinéma, c'est sa manière propre de constituer des images à deux dimensions, c'est que le cinéma ramène l'infinie diversité du monde à la surface plane d'un écran brillamment éclairé. Chez Jacques Lassalle, l'image du monde dénaturalisée est en même temps déthéâtralisée : elle devient scène visible, comme projeté sur un écran, et scène lisible, donc interprétable. » (Danièle Sallenave, « Réconcilier Brecht et Proust », Journal TNS 84/85, p. 30)

[566] Raymond Sarti, note du 27 octobre 2006, page Internet déjà citée.

[567] Entretien du 26 octobre 2006 déjà cité. L'immanence se pense donc également du point de vue de la mise en scène.

théâtre, sans doute ne pouvant faire autrement, montre et joue avec les artifices qui lui sont propres »[568].

Cette pensée de la spécificité est tout à fait essentielle chez Vinaver. On pourrait concevoir une distinction entre les pièces qui *imitent* les autres arts, font la même chose qu'eux, et les pièces qui *inscrivent* dans leur matériau propre certains éléments de ces autres arts, qui les textualisent. Ce qui est passionnant, c'est que Vinaver textualise certains procédés filmiques (comme il textualisait, avons-nous vu, le spectacle de Bob Wilson, qui partage des traits forts avec le cinéma). Joseph Danan a montré que l'écriture théâtrale de Vinaver ne « singe » pas du tout le cinéma ; les rapports de celle-ci avec le cinéma, bien plutôt, « retravaillent » en profondeur la forme dramatique[569]. Il donne un exemple d'intégration du cinéma (ou de la télé) dans l'écriture, relevant la didascalie initiale de *L'Émission de télévision*, déjà citée, qui fait allusion au *zapping*. *Zapping*, qui, selon Joseph Danan, « ne devra rien qu'aux moyens les plus élémentaires du théâtre ».

Deux cinéastes sont régulièrement cités par Vinaver : Antonioni et Chaplin. Michel Vinaver, dans ses ateliers d'écriture à l'Université, citait souvent Antonioni. Formellement, chez cet auteur, le travail sur l'image était très fort ; l'absence de perspective et l'idée de personnage « perdus dans le paysage » (voir certains plans dans le parc anglais de *Blow Up* et dans les collines californiennes de *Zabriskie Point*) correspondent aussi à la vision du monde selon Vinaver et à son penchant pour la

---

[568] François Marillier, créateur son, note du 11 novembre 2006, même page Internet.

[569] Joseph Danan, « Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver) », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 57-68, consultable sur http://id.erudit.org/iderudit/041394ar. Citation suivante : p. 65.

planéité[570]. Antonioni représentait peut-être pour Barthes le cinéaste du Neutre : « Je pense au mot du peintre Braque : 'Le tableau est fini quand il a effacé l'idée' », écrit Barthes dans une magnifique lettre ouverte au cinéaste italien, dans laquelle il lui attribue les trois vertus de vigilance, sagesse et fragilité[571]. Chez Charlot, c'est avant tout la force comique qu'aime Vinaver. Autour du *Suicidé* d'Erdman, Vinaver a fait la liste de ses modèles comiques : « *Tartuffe* et *L'École des femmes*, *La Cruche cassée*, *Ubu roi*, *Woyzeck*, Chaplin, Keaton, Barnet... Je ne sais pas pourquoi je cours après ça (me rapprocher de Guignol : mon utopie...) mais c'est ainsi »[572]. Dans son texte sur Molière, Vinaver finit sur une comparaison plus poussée entre Molière et Chaplin[573] : on retrouve le même type de personnage, le même savoir-faire d'acteur, le même parcours… Leur grandeur, « c'est l'émission d'une incroyable masse de sens par le texte [Molière] ou l'image [Chaplin] » (p. 58). Enfin, quand il préparait le projet de téléfilm tiré d'*À la renverse*, Vinaver caractérisait ainsi le personnage de Piau : « quelque peu chaplinesque, toujours rebondissant »[574].

---

[570] Pour poursuivre le parallèle entre l'œuvre de Michel Vinaver et celle de Lewis Baltz, on relèvera que le photographe évoque l'influence du travail d'Antonioni (*Le désert rouge* par exemple). Les photographies de Baltz, selon É. de Chassey, « tirent parti de la façon dont le cinéaste italien a rejeté la narration et la profondeur pour manifester l'état d'aliénation paradoxale de ses personnages » (*Platitudes*, *op. cit.*, p. 159).

[571] R. Barthes, « Cher Antonioni » [1980], in *OC* III, p. 904 : « J'appelle sagesse de l'artiste, non une vertu antique, encore moins un discours médiocre, mais au contraire ce savoir moral, cette acuité de discernement qui lui permet de ne jamais confondre le sens et la vérité. » En outre, Barthes repérait dans les films de Chaplin, comme dans ceux d'Antonioni, une grande force politique : Antonioni et ses personnages sont dangereux, ils « dérange[nt] l'ordre établi », simplement de par leur regard plus insistant que la normale ; les œuvres de Chaplin et Vinaver sont dotées de la même « imprécision politique », seule façon pour l'artiste, selon Barthes, d'atteindre l'efficacité (« À propos des *Coréens* », art. cit., p. 225 : « Pour que le spectacle soit politique, il faut peut-être que ses personnages soient visiblement mal politisés… »).

[572] « Traduire, écrire... », entretien avec André Gunthert (1984), in *Ecrits* 2, p. 33.

[573] Selon Vinaver, Molière est double, « conventionnel » dans ses points de vue (« populaire ») et « explorateur solitaire d'une réalité non encore déchiffrée », créateur d'un théâtre nouveau (« Monsieur de Molière, de face et de profil » [1986], in *Ecrits* 2, p. 45-46).

[574] Notes de présentation pour *Business soleil*, septembre 1994, 13 pages manuscrites (IMEC – VNV 23.7, p. 8-9).

Au contraire, Michel Vinaver dit ne pas apprécier les films de Rohmer[575]. Il pourrait sembler paradoxal que Vinaver n'apprécie pas le cinéma qui met en avant la dimension littéraire des dialogues. Mais il témoigne par là, répétons-nous, d'une véritable pensée (peut-être inconsciente) du rapport entre le support (le média) et son contenu, pensée moderniste par excellence. Le cinéma, pour Vinaver, est avant tout l'art de l'image en mouvement. Le théâtre est le lieu de la parole. Molière et Chaplin sont des modèles surtout de façon analogique, dans la mesure où chacun des deux a porté à un point formidable la spécificité de son art.

Ce qui est très intéressant est que lorsque Vinaver imagine lui-même la transposition télévisuelle d'une de ses pièces, on voit qu'il supprime ce qui faisait la particularité de son théâtre. Dans le texte original d'*À la renverse*, l'entrelacs des paroles, dû à la simultanéité des scènes et dialogues, est très serré. Dans l'adaptation, le montage est bien moins rapide : la simultanéité laisse la place à une simple succession de scènes placées dans un lieu et un temps différents[576]. Au sein d'un même dialogue, le nombre de sujets abordés se réduit (par exemple, lors de la première apparition des ouvrières, Vinaver concentre leur échange sur les paroles scandaleuses du médecin). Notons aussi qu'il rétablit la ponctuation. Par ailleurs, Vinaver dégage, dans cette réécriture, les « six principaux personnages »[577] (Piau, Bouteiller, Aubertin, Beuret, Pellepain, Bénédicte), alors qu'il n'avait jamais employé ce terme pour commenter ses pièces de théâtre (où se déploie une absence de hiérarchie, sans la distinction principal - secondaire). Il supprime

---

575 Intervention de Michel Vinaver dans mon séminaire consacré à son œuvre, le 5 janvier 2011, à Censier (Sorbonne Nouvelle Paris-3), retranscrite en annexe [**I**].

576 Seul moment de simultanéité : « *Le studio de télévision. Piau, Beuret, et, en contrepoint, Bénédicte, Beuret.* » (*Business soleil*, *op. cit.*, p. 20).

577 Notes de présentation de *Business soleil* (synopsis et personnages), septembre 1994, manuscrit (IMEC - VNV 23.7), p. 10 (sur 13).

les étranges didascalies du début (la poignée de mains entre Piau et Violot répétée trois fois), et ajoute des indications pour des effets proprement cinématographiques : « *Zoom avant sur le gratte-ciel de la Sideral puis sur les fenêtres du 53e étage. Salle du Executive Committee. V.O. sous-titrée*[578]. » Pour autant, cette espèce de *normalisation* de la pièce n'empêche pas Vinaver de qualifier cette nouvelle fiction de « rêve », terme qu'il n'avait jamais employé pour parler de son théâtre (à la différence, comme nous l'avions vu, d'Adamov).

Vinaver distingue toujours son appétence (pour les autres arts) et sa pratique (du théâtre). Le texte « Mes appétit » montre un auteur profondément scindé, condamné à composer ce qu'en tant que spectateur il ne goûte guère : des pièces de théâtre. L'altérité crée le désir, mais ne remet pas en question la spécificité de son art : « Ce qui excite mon goût pour les autres arts, c'est précisément leur altérité par rapport à ma propre pratique. Je mentionne, à toutes fins utiles, que je ne crois pas écrire un théâtre qui 'penche' vers la peinture, ou qui 'se rapproche' du cinéma. »[579]

C. Pour un théâtre sans image ? La ligne et la parole

Quelles sont donc les solutions scéniques pour les pièces de Vinaver ? Dans « La mise en trop », l'auteur donne lui-même deux pistes. La deuxième, d'ordre socio-culturel,

---

578 *Business soleil, op. cit.*, p. 18.

579 « Mes appétits », art. cit., p. 145.

consiste, pour une même pièce, en une pluralité de mises en scène (« Les rares cas où l'une de mes pièces a été montée au moins deux fois à peu près simultanément, j'ai senti que la vérité de la pièce se manifestait dans l'intervalle entre les différentes versions »[580]). S'il y a image, qu'il y en ait du moins une multiplicité. C'est ainsi que fonctionne le modèle allemand ; *L'Instruction* de Peter Weiss par exemple a été créée dans quatorze théâtres allemands en même temps[581].

L'autre solution, purement esthétique, c'est la prédilection pour un certain dépouillement, pour une scène presque vide. Dans « La mise en trop », Vinaver parle d'« esquisse », à propos de spectacles amateurs, réalisés avec très peu de moyens (la spectacularisation y est impossible). Dans « Le lieu scénique », il affirme qu'à côté de l'hyperréalisme ou de la parabole, il existait une troisième solution, qu'il « aurait dû » suivre : celle du « plateau blanc et nu » avec « un signe ou deux indiquant la carcasse » (p. 211), choix peut-être trop audacieux, conclut-il, pour une mise en scène à Chaillot en 1983. Une sorte d'art « pauvre » est prônée. Cela signifie-t-il qu'un théâtre sans image doit exclure tout décor ? Il faut voir déjà ce que prescrit Vinaver dans les indications scéniques de ses pièces.

Iphigénie Hôtel est la seule pièce qui comporte une description précise du décor : une page entière d'indications sur les quatre lieux, notamment sur le hall, avec toutes sortes des détails (le plus étonnant étant ce zoom progressif : sur les « murs, blanchis à la chaux », il y a « des cadres de bois bruni » et, dans l'un de ces cadres, une photo « d'une bague ovale gravée représentant trois prêtresses effectuant des libations » [*TC2*, p. 7] – ce

---

[580] « La mise en trop », art. cit., p. 145. L'intervalle est une notion extrêmement importante dans la pensée de Vinaver.

[581] C'est sur cette information que J.-L. Besson commence son article « *L'Instruction* de Peter Weiss : un registre de voix » (in *Le Geste de témoigner*, *op. cit.*, p. 95).

sujet étant ainsi encadré trois ou quatre fois). Dans les autres pièces, les indications sont succinctes.

Un fait important, que Vinaver avait remarqué lui-même, est l'oscillation entre désignation du lieu de l'action et désignation du plateau lui-même[582]. Oscillation qui va jusqu'à se manifester dans différentes versions d'une même pièce : dans la première version d'*À la renverse*, on lisait dans la description du « dispositif scénique » : « Une aire de jeu nue et ouverte » (1980, p. 9), tandis que dans la version de 2002, on a « simultanément un espace de bureaux (y compris couloirs et salle de réunion), l'atelier de remplissage » et les cinq autres lieux (*TC4*, p. 92). On trouve cette indication de l'espace concret du plateau dans d'autres pièces : *L'Émission de télévision* (« Ni décor, ni musique, ni bruitage », *TC6*, p. 120) et *King* (« la lumière se fait sur un plateau nu », *TC7*, p. 38), à chaque fois dans le paratexte (c'est-à-dire dans une zone, avant ou après la pièce, où le discours n'a pas le même statut qu'une didascalie), alors que dans le corps du texte apparaissent les indications des lieux de l'action[583]. Quand le plateau n'est pas « nu », l'auteur précise parfois que les décors doivent se présenter en tant que décors, afficher leur artificialité (de ce point de vue, la scène vinavérienne n'est pas réaliste) : dans *Portrait d'une femme* (« *Présence permanente d'un machiniste qui apporte, retire ou déplace, en cours de jeu, les éléments mobiliers* » – *TC6*, p. 7) et dans *L'Objecteur* (« *les mouvements de décor s'opèrent à vue pendant l'action* » – *TC8*, p.123). C'est apparemment le travail de Vitez qui a poussé Vinaver dans cette direction, comme en

---

[582] M. Vinaver, « Le lieu scénique » [1994], *Écrits* 2, p. 209 (déjà cité plus haut). On peut dire que *L'Objecteur* (avec ses passages constants du « théâtre » à l'action fictionnelle) est une façon de matérialiser cette tension, de ne plus la vivre comme un « trouble ».

[583] Sauf dans *King*, où elles apparaissent à la fin, dans les « indications pour la mise en scène » (*TC7*, p. 131-132). Quant aux mentions du « plateau », dans certaines didascalies de *Par-dessus bord* (*TC3*, p. 141, 172, 184), elles correspondent au monde de la mise en scène de Passemar et de ses danseurs.

témoigne cette lettre de 1977 où Vinaver parle à Vitez de son tout dernier projet (*Les Travaux et les Jours*) :

> C'est un Par-dessus bord deux pour 6 comédiens, moins simple à mettre debout que « Dissident » et que je voudrais, cependant, simple, et pour la première fois je crois, amené à cela je crois bien par l'expérience de t'avoir vu travailler Iphigénie, j'intègre à l'écriture une idée de régie.[584]

C'est toujours cette même idée, très importante : Vinaver textualise, « intègre » les tendances modernes, mais par là-même il les modifie radicalement puisqu'il les transforme en écrit. Enfin, dans *La Demande d'emploi*, *Dissident*, *Nina* et *11 septembre 2001*, il n'y a aucune indication de décor.

On relève une exception. Dans *King*, Vinaver prévoit un élément de décor qui n'est ni réaliste (il ne coïncide pas avec le lieu dans lequel la fiction se déroule), ni clairement artificiel, mais qui est, écrit-il lui-même, une « image » : « *La lumière se fait sur un plateau nu. Au fond apparaît progressivement l'image agrandie d'une enveloppe de lame de rasoir Gillette des années 1910* », sur laquelle est représenté le portrait de Gillette (*TC7*, p. 38). Cette projection met peut-être l'accent sur l'un des thèmes de la pièce, qui est la visibilité[585] : King Gillette, dont le visage est reproduit sur les emballages de tous ses produits, répète souvent qu'on le reconnaît partout (voir p. 53, 96, 101, 104…). De plus, cette image de lame est une pure et simple illustration, très différente, par exemple, de celle qu'imaginait Peter Handke dans *Gaspard* :

---

[584] Lettre de Vinaver à Vitez, du 27 août 1977 (IMEC fonds Vitez déjà cité). Voir aussi le descriptif de *Cinq contre moi* (IMEC – VNV 17.1).

[585] On pourrait consulter Nathalie Heinich, *De la visibilité*, Gallimard, 2012. Elle parle des innovations technologiques qui ont créé, comme disait Mauss, un « fait social total » : l'apparition d'une relation asymétrique entre ceux que tout le monde reconnaît et les autres, les invisibles – état de fait qui constitue une nouvelle hiérarchie sociale (à l'opposé de ce que Levinas pouvait attendre de la relation fraternelle au visage de l'autre).

> Pour illustrer cette torture, il est conseillé au théâtre qui montera la pièce, de construire, au-dessus de la rampe par exemple, une sorte d'œil magique, visible par chaque spectateur, qui par ses clignotements mettra l'accent sur la violence avec laquelle on apostrophe le HÉROS, sans pour autant distraire les spectateurs de ce qui se passe sur scène.[586]

Cette image n'est pas une « illustration », mais apporte un commentaire : l'œil symbolise l'observation à laquelle fut soumise ce Gaspard, ainsi, peut-être, que son origine inconnue[587].

Barthes, dans un article sur « Le théâtre français d'avant-garde », montrait que la « neutralité du décor » permet de « dégager la parole, de lui laisser toute sa prééminence : pour que la parole soit spectaculaire, on enlève toute signification au décor, qui, à l'inverse, dans le théâtre conformiste, livre au spectateur une grande quantité d'informations »[588]. Barthes parlait notamment de Beckett, mais il est aisé d'appliquer cette idée, évidente et centrale, à Vinaver, qui lui-même écrit : « les décors ne doivent exister que pour donner le support le plus efficace à la parole et aux gestes des comédiens […] à la limite je voudrais qu'il ne soit pas visible »[589]. Christian Schiaretti, à propos des *Coréens*, allait tout à fait dans ce sens, remarquant que s'élaborait dans la pièce « une écoute plus qu'une vision de notre monde ». Il prend même de la distance par rapport à sa fonction, pour affirmer :

---

[586] Peter Handke, *Gaspard* [1967 pour la version originale], L'Arche, 1971, p. 9.

[587] Gaspard, enfant sauvage qui s'avéra être le fils du Prince Charles de Bade, est l'exemple de l'individu surveillé, tel que Foucault l'analysait. L'œil est aussi le symbole d'Œdipe par excellence, qui se crève les yeux de n'avoir pas vu assez vite la vérité. Un grand œil sur scène, c'était par exemple le motif choisi par Philippe Adrien dans sa mise en scène d'*Œdipe* en 2009 au Théâtre de la Tempête (Cartoucherie du Bois de Vincennes).

[588] Dans « Le théâtre français d'avant-garde » [1961], in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 300.

[589] M. Vinaver, « L'image dans le langage théâtral », art. cit., p. 6.

> C'est dire qu'il y a là une matière, à protéger des metteurs en scène et à défendre, a priori, des interventions explicatives. / Alors, comment mettre en scène *Aujourd'hui* ? […] C'est en restant disponible aux mots que nous pouvons les porter. Ces mots-là sont un chant.

Sa mise en scène fut effectivement d'une belle épure, « discrète » ; les matières[590] priment les décors (inexistants), mais le principal est surtout la parole des comédiens. Philippe Torreton, qui jouait Belair dans ce spectacle, insistait : la grande difficulté de ce théâtre est de « dire ces mots-là, tout simples, les dire clairement, ordonnés simplement, même quand il s'agit de tournures populaires »[591].

L'essentiel en effet est d'entendre. Le théâtre de Vinaver est avant tout un théâtre de la parole, et l'image est ce qui risque toujours de détourner de l'écoute de cette parole. On conçoit que le déshabillage de Nina, dans *Nina, c'est autre chose*, puisse déconcentrer le spectateur ; « il faut savoir que ça a lieu, disait Vinaver, et que le dialogue est lié à cela, mais le fait de le montrer pour moi a l'effet de distraction par rapport à ce qui se passe »[592], et Jacques Lassalle s'en est gardé. Mais que la « rosette de Lyon » (que rapporte Hélène dans *Dissident, il va sans dire*) puisse également poser un problème de représentation[593], voilà qui est plus surprenant. Vinaver va parfois jusqu'à penser un renversement complet : pour voir véritablement, il faut écouter. Par exemple, en se lançant dans la préparation d'une nouvelle pièce, en 1980, Vinaver recopiait des citations

---

590 On sent là l'influence du brechtisme tel que Barthes, là encore, a pu le véhiculer : le théâtre de Brecht insiste sur la matière des vêtements plus que sur leur vérité archéologique, leur beauté ou leur luxe. Voir Barthes, « Les maladies du costume de théâtre » [1955] : « C'est d'ailleurs toujours par les substances (et non par les formes ou les couleurs), que l'on est finalement assuré de retrouver l'histoire la plus profonde » (in *Écrits…*, *op. cit.* p. 139).

591 Philippe Torreton, in « Trouver sa façon d'être coréen », *Théâtre Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 127.

592 M. Vinaver, entretien avec Marisa Pacente, in *Michel Vinaver, per una moderna scrittura teatrale*, tesi di laurea, Université de Bari (Pr. V. Carofiglio), 1990 (p. 79 – exemplaire à l'IMEC). Vinaver ajoute que le principal est « l'évidence de la parole ; les étiquettes (quotidienne, hyperréaliste, artificielle) ne m'intéressent pas ».

593 C'est ce qu'écrit Vinaver dans « L'image dans le langage théâtral », art. cit., p. 9.

de *L'Art cistercien* de Duby, comme : « 'Tu désires voir, écoute : l'audition est une approche de la vision.' St B. »[594] Dans « Duos dans un triangle », soirée consacrée à l'œuvre de Vinaver, organisée au Théâtre de la Colline en 2003, Robert Cantarella faisait cette présentation liminaire : « En répétition sur un texte de Vinaver, on se dit souvent, au travail, 'Dis un peu pour voir', puis 'Dis voir', et c'est en disant qu'on voit. Dans le paysage qu'il constitue, qu'il crée, au début on est lâché, l'air de rien, et l'on est au sens strict aveugle. »[595] Si Vinaver a participé à la création de *L'Ordinaire* en 1983, c'était pour travailler sur la « précision » du rythme et de l'accentuation de la parole. Catherine Brun explique que l'auteur avait trouvé la mise en scène des *Travaux et les Jours* de Françon, en 1979-1980, juste mais « instable »[596] sur ce point.

> C'est l'envie de voir s'il est possible d'aller plus loin dans la constitution d'un objet sonore précis avec les comédiens, plutôt que de leur remettre, de l'extérieur, un texte. […] Oui ou non, un texte dramatique comme *L'Ordinaire* peut-il être pris en charge par l'acteur en amont du texte écrit, avec une conduite sonore tout à fait précise ?[597]

Ainsi Vinaver inscrivit-il des indications très précises sur les exemplaires distribués aux acteurs. Nous avons reproduit en annexe une page de l'exemplaire de *L'Ordinaire* (version 2009, mais qui correspond globalement à ce qu'il avait fait en 1983).

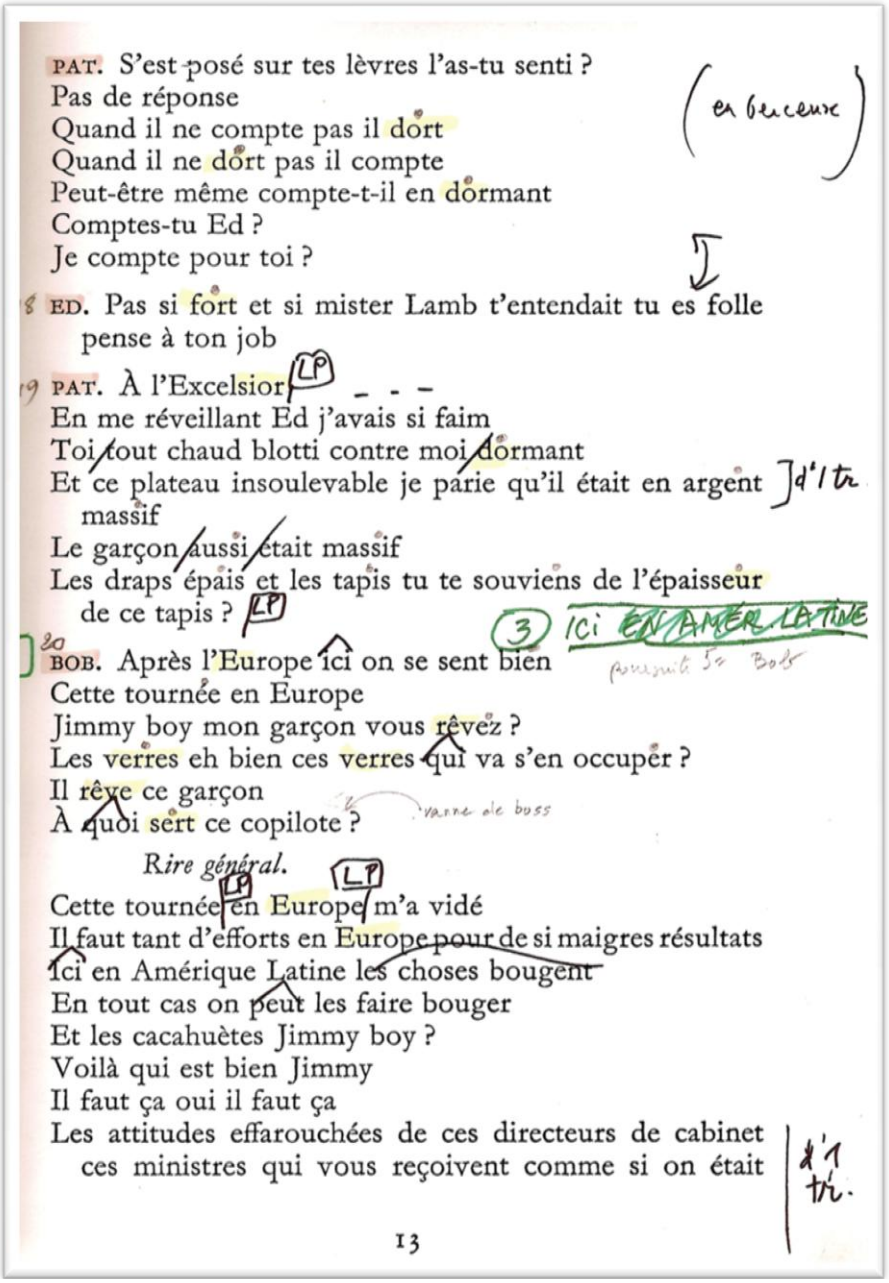
---

[594] Cahier New Play, 1980 (VNV 20.1), p. 26. Cette phrase est également consignée dans les notes prises par Vinaver lors d'une conférence de Georges Duby à Sénanque en juillet 1980 (*a.p.a.*).

[595] Robert Cantarella, « Duos dans un triangle », déjà cité. Il s'agit d'un « prélèvement de fragments » dans les dix-sept pièces de Vinaver. « Deux voix pour une chaîne de fragments, ajoutait Cantarella, ce serait nécessairement de la lecture ; trois voix c'est déjà un peu de mouvement ».

[596] C. Brun, « D'une co-mise en scène l'autre : Vinaver relecteur de *L'Ordinaire* (1983-2009) », art. cit., p. 311. Elle cite un entretien de l'auteur dans *Libération* du 16 mars 1983 – « d'une représentation à l'autre on passait du meilleur au pire et inversement ».

[597] M. Vinaver, entretien avec J. Jouanneau, dans *Révolution* (18 mars 1983). Cité par C. Brun, *ibid.*, p. 313.



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

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

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

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

Rire général.

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

13

#9

Les signes, d'une part, règlent le rythme : « en berceuse » et « d'1 trait » se comprennent bien ; « LP » désigne une longue pause, tandis que la barre « / » marque une très brève pause, une sorte de demi-soupir en musique ; enfin la flèche qui relie deux répliques signifie qu'il faut enchaîner sans pause. D'autre part, il contrôle l'accentuation : le « ^ » précise qu'il faut appuyer sur une syllabe, un mot ou un groupe de mots ; le surlignage

jaune, accompagné le plus souvent un point, au-dessus du mot, met en relief les assonances et allitérations ; enfin (et cela n'apparaît pas sur la page reproduite) une flèche au-dessus d'un mot marque l'ouverture quand elle monte et la fermeture quand elle descend.

On remarque cependant que, dans ce travail, l'auteur et le metteur en scène entre en conflit. Vinaver ne semble pas tout à fait à l'aise vis-à-vis de ce qu'il impose aux acteurs. Il dit avoir « donné le rythme (pour que les acteurs se l'approprient) […] d'une manière, on pourrait dire, presque *autoritaire* »[598], et, dans un autre entretien :

> J'avais transformé le texte en partition, avec un certain nombre de signes. Je lisais la pièce non plus dans la peau de l'auteur, mais dans celle de quelqu'un qui regarde comment ça fonctionne. A ce moment-là, je m'apercevais d'une certaine fréquence de surgissement d'alexandrins par exemple, ou d'autres figures rythmiques, mais également des accentuations. Les acteurs avaient devant eux les partitions annotées par moi. En fait je ne suis pas du tout sûr que c'était utile. Ça a été tout un travail de mise en forme, mais je ne suis pas sûr que les acteurs y ont trouvé profit.[599]

En 2009, Vinaver reprend donc cette pièce, assisté par Gilone Brun, à la Comédie-Française. Selon Catherine Brun, il va plus loin qu'en 1983 dans l'attention portée à la parole : il « se focalise sur les 65 premières répliques qui correspondent aux cinq premiers segments et signale que neuf mini-pièces s'y jouent, chacune dotée d'un titre thématique et identifiée à une formation musicale : solo, duo, trio, quatuor, quintette. […] il élabore un tableau des thèmes récurrents – qu'il nomme 'nervures' – par morceau. »[600]

---

[598] M. Vinaver, « Une autre façon de mettre en scène », entretien déjà cité, p. 89.

[599] M. Vinaver, entretien avec Thierry Roisin et Nathalie Fillion déjà cité. J'ai récemment rencontré Anne Alvaro, qui m'a fait part de son souvenir ému de cette création (en 1983, elle jouait Sue). Elle avait adoré travailler de cette façon, regrette que ce soit si rare, et dit paradoxalement s'être sentie plus libre une fois que ces contraintes rythmiques furent posées.

[600] *Ibid.*, p. 316. C. Brun trouve aussi que l'éperon du décor, « sur le plan sonore, c'est une réussite : l'espace fonctionne comme un cornet acoustique ».

Posons une question centrale pour notre propos. Est-ce que ces positions mènent à une idéalisation de la pièce purement audible, non-visible, en un passage à la limite ? Un modèle serait dès lors privilégié : le théâtre radiophonique[601]. Au moins sept pièces ont été réalisées pour la radio (la plupart à l'instigation de Lucien Attoun, pour son Nouveau Répertoire dramatique sur France Culture[602]). Ce sont des « dramatiques radio », genre créé dans les années 1950, qui se distingue du « théâtre radiophonique » dans la mesure où ces réalisations peuvent avoir recours à des techniques impossibles à reproduire sur scène[603]. Le mixage de la bande son, par exemple le détimbrage (effet de spatialisation sonore) et toutes sortes de montage donnent à ces « dramatiques radio » certains traits du langage cinématographique. Les dramatiques radio de *Il va sans dire* en 1977[604], *Nina, c'est autre chose* en 1978[605] et *Les Voisins* en 1986[606] ne sont pas très difficile à réaliser, dans la mesure où il n'y a pas de simultanéité : il suffit de prévoir des bruitages précis et, parfois, de petites plages de musique entre les « morceaux ». *À la renverse* en 1980[607],

---

601 Nous étudierons les « lectures » plus tard (en II.III.B).

602 Toutes les diffusions, dans le cadre de cette émission, sont précédées d'entretiens entre l'auteur et Lucien Attoun, qui sont souvent très intéressants.

603 Voir Jean-Noël Jeanneney (dir.), *L'écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littérature, p. 411.

604 Diffusé le 7 juillet 1977. Réalisé par Jean-Pierre Colas, avec Robert Bensimon et Dominique Chautemps. Entre la remise du texte à Attoun et l'enregistrement de l'émission, Vinaver ajoute le mot « Dissident » dans le titre.

605 Diffusé fin janvier 1978. Réalisé par Jean-Pierre Colas, avec François Darbon, Pierre Arditi et Douchka. Notons que les acteurs pour la radio ne sont pas toujours les mêmes que ceux des mises en scène. Dans le cas de cette pièce, Darbon a 63 ans, alors que le personnage de Sébastien en a 42. Pierre Arditi, quant à lui, est sans doute un acteur trop cher pour un mois de représentation mais accessible pour un enregistrement.

606 Réalisée par Evelyne Frémy, avec Hélène Lapiower, Philippe Vanderit, Paul Crauchet, Claude Piéplu (bruitage : Alain Platiau – le travail sonore est important, dès le début, avec des bruits de grillons, de couverts, de téléphone, au loin peut-être bruits de voitures qui passent, un clocher… et un bruit de balle de ping-pong qui tombe pour les fondus-enchaînés de l'acte II).

607 Réalisée par Georges Peyrou, avec les voix avec les voix de Catherine Arditi, Roland Bertin, Paul Crauchet, Germaine Delbat, Anouk Ferjac, Brigitte Fossey, Catherine Hubeau, Dominique Labourier, Claude Villers. On peut consulter les modifications apportées sur le texte par Vinaver (IMEC – VNV 22.1-22.4), nous en reparlerons en II.III.A.

L'Émission de télévision en 1990[608], et *Portrait d'une femme* en 1991[609], *Les Huissiers*, en 1993[610] posent beaucoup plus de problèmes. Dans ces versions radiophoniques, le contraste peut être fort avec les mises en scène ; mais le plus souvent, les réalisateurs ont voulu rendre le texte plus aisément compréhensible. Prenons le cas de l'adaptation radiophonique d'*À la renverse*, qui nécessita une réécriture de la part de l'auteur. Georges Peyrou semble monter la pièce sans pause, mais de temps en temps, en fait, il marque nettement les transitions entre les dialogues (par exemple en introduisant une courte plage musicale, comme le jingle musical mi-fa-sol[611]). S'il respecte la simultanéité, il use aussi de diverses astuces pour hiérarchiser les paroles : par exemple au début, le mixage rend la voix du récit bien plus forte et compréhensible que les paroles-éclats des cadres ; très souvent un effet de réverbération vient différencier assez nettement un dialogue des autres ; et chaque lieu, semble-t-il, a sa propre ambiance sonore (plus ou moins d'écho, et un son qui va du très chaud au très métallique) – sans parler des sons qui identifient clairement un lieu (le brouhaha et les annonces à l'aéroport, ou la musique classique pendant les entretiens Beurret-Bénédicte). Paradoxalement, ces réalisations construisent des objets plus « visibles »[612] que les mises en scène de Vinaver. Dans l'entretien qui précédait la diffusion d'*À la renverse*, Vinaver donnait un mode d'emploi pour la réception de ce type d'œuvre :

---

[608] Réalisation évoquée dans une lettre de M. Vinaver à J. Lassalle du 12 mars 1989 (copie, IMEC – VNV 70.1).

[609] Réalisée par Jean-Pierre Colas (IMEC – VNV 29.7).

[610] Réalisée par Georges Gravier. À cette occasion, Vinaver avait proposé une nouvelle version de la pièce (voir IMEC – VNV 5.1-5.4).

[611] Par exemple à l'intérieur d'une réplique de Girard, p. 36, pour marquer l'ellipse de quelques jours (à la page précédente, Girard avait dit qu'il réunirait la force de vente « lundi » et le passage au lundi se fait donc sans transition au sein de la même réplique.

[612] Carlos Larronde, *Le Théâtre invisible*, Denoël, 1936 – cité par Cécile Méadel, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n° 16, *Des machines et des hommes*, juillet-décembre 1991, pp. 135-159, mis en ligne : http://tc.revues.org/document728.html.

> Michel Vinaver. – … Surtout, que l'auditeur ne se donne pas pour mission ou comme devoir de tout suivre, de tout comprendre. Ce qu'il faut, c'est entrer dans une certaine musique et peut-être privilégier certains fils à l'intérieur du contrepoint qui est donné, mais surtout laisser le plaisir venir et ne pas vouloir à tout moment savoir qui dit quoi et pourquoi il le dit.[613]

La question de la « parole » était pour ainsi dire réglée, dès Chaillot. Restait à considérer l'aspect visuel. En 2009, aidé par Gilone Brun, il conçoit un plateau dénudé : pour tout décor un grand pan incliné, qui s'étend sur toute la profondeur du plateau, se prolonge dans les premiers rangs du public et représente une aile d'avion. Mais c'est surtout la première partie, qui se déroule dans la cabine de l'avion, avant le crash, qui a retenu notre attention. La mise en scène y est la plus radicale : les acteurs sont debout, alignés, il n'y a aucune image, dans le sens où il n'y a aucun décor et aucun déplacement d'acteur (seulement des costumes, discrets)[614] – si bien que l'on pourrait même se demander si les acteurs *jouent* encore ou s'ils *disent* simplement le texte. Il n'y a aucune image, mais il y a un motif. Face à l'hyper-réalisme de Chaillot (les acteurs se tenaient dans la cabine de l'avion), Vinaver opte pour un motif, qui est celui de la ligne.

La ligne est devenue l'un des motifs majeurs dans les représentations récentes des textes de Michel Vinaver (et apparaît d'ailleurs le plus souvent dans des mises en scène dépouillées). Tous les acteurs présents sur le plateau lors d'une scène donnée sont placés les uns à côté des autres et restent immobiles pendant un certain temps. C'est peut-être Françon qui, le premier, a mis au jour l'esthétique de la ligne. Dans *Les Huissiers* (1999)

---

[613] Extrait d'entretien de Michel Vinaver avec Lucien Attoun, qui précédait la diffusion d'*À la renverse* sur France Culture en novembre 1980 (IMEC – VNV 169, cassette audio).

[614] Catherine Brun, « D'une co-mise en scène l'autre », art. cit., p. 318, compare cette ligne à une partition : « sur cette portée transposée, chaque personnage, dans sa verticalité, fait office de note. » Et dit que le texte n'est pas « étouffé par les images », certes.

notamment, il construit la plupart des scènes entre les cinq personnages éponymes de cette façon.

#10

Est-ce parce qu'ils ne semblent pas se répondre et qu'ils forment un chœur détaché de l'action première ? En tout cas, Marion Ferry, avec ses lycéens, sur la même pièce, a opéré de la même façon : la pièce commence par le chœur des huissiers, aligné à l'avant-scène. *L'Objecteur* créée par Claude Yersin débute également par une ligne : les quatre soldats ainsi que l'adjuvant sont alignés. Arnaud Meunier, dans *La Demande d'emploi*, comme dans *Tori no tobu takasa* ou *11 septembre 2001*, a construit beaucoup de scènes en ligne, et nous montre, surtout, que cette disposition se fait même en dépit de la vraisemblance. Dans *Tori no tobu takasa* par exemple, les enquêteurs peuvent parfaitement se tenir ainsi alignés, tout comme les participants du *brainstorming* (qui sont, en outre, assis sur des sièges toilettes) ; en revanche, il devient invraisemblable que les huit personnages présents lors de la fête du premier mouvement soient alignés sur toute la longueur du plateau et parlent entre eux sans se faire face ni même se regarder.

#11

Il en allait de même dans l'exemple de *L'Ordinaire*. Cette absence de vraisemblance scénique dit bien l'importance du motif.

Le cas du théâtre de Linz en Autriche, le Landestheater, est très intéressant. Le directeur, Gerhard Willert, a monté trois pièces de Vinaver : *Über Bord* (*Par-dessus bord*) en mai 2006, *Flug in die Anden* (*L'Ordinaire*) en avril 2007, et *Die Live-Sendung* (*L'Émission de télévision*) en mai 2010. Les deux premières se rattachaient à une dramaturgie de l'image – ce qui est une des caractéristiques du théâtre allemand (et autrichien) plus encore que du théâtre français. Dans une discussion, Michel Vinaver me disait : « J'ai eu des expériences terribles en Allemagne, dues à leur volonté d'en montrer le maximum sur scène. Ce fut le cas, par exemple, pour *Iphigénie Hôtel*[615], et pour *L'Ordinaire* à Linz (où ils voulaient même faire intervenir les guérilleros sur scène). Rétrospectivement, *L'Émission de télévision* à Linz me semble la seule bonne mise en scène de mon théâtre en langue allemande »[616]. Dans cette mise en scène, le décor était

[615] Vraisemblablement dans la mise en scène de Joachim Fontheim, au Bühnen Landeschaupstadt de Kiel en février 1964.

[616] Discussion du 1er juillet 2010. Dans *L'Ordinaire*, à partir du morceau 5, les personnages imaginent qu'un groupe de guerilleros va venir les kidnapper pour demander une rançon, puis ils fantasment toutes

minimal : une chaise blanche pour tout mobilier, et trois murs translucides, laissant filtrer des teintes changeantes. Mais surtout, ce plateau lui-même est particulièrement étiré, comme une ligne, sans perspective : un plateau de deux mètres de profondeur environ (précédé, il est vrai, d'un large escalier, d'une douzaine de marches). Cela crée un espace linéarisé très semblable à certaines photographies plates de Baltz ou de Thomas Ruff. C'est vers cette organisation de l'espace que tendait déjà (mais en conservant un aspect bien plus réaliste) la scène du théâtre de chambre créé par Jacques Lassalle (dans la scénographie de Yannis Kokkos) : comme un long couloir dans lequel seuls les déplacements latéraux semblaient possibles. Ou encore la scène des *Huissiers* imaginée par Alain Françon et Jacques Gabel – redoublant ainsi la linéarité de la position des comédiens. Pour la même pièce, la scénographie de Chavassieux et Jean-Louis Jules Bertin concevait un espace beaucoup moins étiré, qui s'appliquait davantage à dégager de la profondeur.

On ne peut pas s'empêcher de voir dans ce motif scénique un parallèle avec la ligne que forment les acteurs quand ils viennent saluer à la fin des représentations. Qu'est-ce à dire ? Dans son apparente frontalité brutale (ligne Maginot), la ligne serait en fait un salut, une adresse au public et un remerciement. Elle est pleine de sa fonction phatique ; elle est le premier élément, spécifiquement scénique, qui contribue à établir un lien fort avec le public. Et dès lors on peut la mettre en rapport avec l'autre grande figure de la représentation vinavérienne : le rond. Loin de s'exclure, les deux formes convergent, puisqu'elles créent des dispositifs, c'est-à-dire des modes de relation entre le

---

sortes de sévices (viols, découpages en morceaux…), scène que Vinaver a sans doute tirée du roman de Green qu'il avait traduit (les domestiques, qui se retrouvent seuls dans le manoir, imaginent que des compagnies de soldats allemands, qui envahissent l'Irlande, vont venir piller le domaine et les violer : « Ce sera jamais un homme ou deux, mais trente ou quarante. Tu saisis ? / – Oh ! des centaines, peut-être ? gémit Édith. Maman… » – *Amour*, *op. cit.*, p. 135).

public et la scène. La ligne radicalise l'à-plat, la surface, la projection libre de la parole ; le rond déhiérarchise[617]. Mais tous deux sont une adresse au public. Selon Barthes, « la frontalité, étendue, touche au cercle, c'est-à-dire à l'espace idéal des grandes dramaturgies »[618].

Qu'on ne s'y trompe pas, ce ne sont pas les goûts de l'auteur qui nous intéressent ; mais ses commentaires traduisent en pratique sa conception, élaborent une *esthétique* originale, qui nous renseigne sur sa place dans l'univers du théâtre moderne. Nous voyons, dans les motifs de la ligne et du rond, l'inverse d'une *image*. Une image illustre ou symbolise. Elle renvoie à autre chose, elle provoque une comparaison. Éric Eigenmann, à propos de la mise en scène de *Par-dessus bord* par Charles Joris, relevait une « intéressante image scénique » : Jaloux et les autres cadres entouraient Lubin et lui mettaient « son chapeau sur la tête au moment où il parlait, *comme pour dire* : 'il est des nôtres' », avant d'ajouter que cette image devait peut-être même nous faire penser à l'expression « faire porter le chapeau », qui peut s'appliquer à Lubin dans la mesure où la direction va le sacrifier[619]. C'est une interprétation intéressante (qu'elle soit seulement l'œuvre du critique ou bien qu'elle fût intentionnelle dans le spectacle de Joris), mais qui semble arbitraire. Comme le disait déjà Jean-Loup Rivière : « La patte de Vinaver, c'est d'enlever les 'comme' et de mettre un signe 'égale' »[620]. Nous commencions ce travail

---

[617] Sam Walters, directeur du théâtre en rond d'Orange Tree, développe un discours qui relie des considérations scénographiques à une réflexion presque politique : l'organisation en rond est « diamétralement opposée à celle à laquelle nous devons faire concurrence, c'est-à-dire l'écran » (S. Walters, « Il ne faut pas paniquer... », in *Théâtre Aujourd'hui* n°8, *op. cit.*, p. 111).

[618] Barthes, « Au cinémascope » [1954], in *OC* I, p. 380.

[619] *La parole empruntée*, *op. cit.*, p. 188 et 200. Nous soulignons.

[620] J.-L. Rivière, « Préface », art. cit., p. 15. Rivière parle très pertinemment d'une « conception organique du corps social ».

avec la notion d'« égalité » (en parlant de la justice immanente selon Proudhon) – nous allons le poursuivre en examinant de plus près celle de « comparaison ».

DEUXIEME PARTIE

COMPOSITION, RYTHME, SÉRIALITÉ.
UNE POÉTIQUE CLASSIQUE OU MODERNISTE ?

I. L'image dans le texte ? Théâtre comparatif et théâtre imitatif

A. La rareté du *comme* chez Vinaver

Lorsqu'on analyse un texte, il est souvent constructif de repérer des vides, de mettre en lumière ce qui manque, ce qui aurait pu, ou même parfois aurait dû, y apparaître. La comparaison, ainsi, est une figure rare dans le théâtre de Vinaver. Nous ne parlons pas des comparaisons simples, mais seulement des comparaisons figuratives[621]. Nous laissons aussi de côté les comparaisons figées ou lexicalisées (« vieux comme le monde », par exemple), qui appartiennent à un système stylistique tout à fait différent de celui de la figure, dynamique. Le *Gradus* les qualifie de « cliché » plus que de *comparaison* (elles perdent presque entièrement leur valeur de création figurale) et Éric Eigenmann a bien montré leur présence dans l'œuvre de Vinaver : ces locutions représentent, en partie, ce qu'Eigenmann entend par « parole empruntée » (elles véhiculent « la voix de la société »[622]).

Dans *Les Coréens*, les comparaisons sont déjà relativement peu nombreuses. Si certaines sont lexicalisées (« Je me sens de plus en plus comme un cheveu sur la soupe » p. 176), dix environ sont dynamiques, comme celles-ci : « BELAIR. – Ça fait si longtemps que j'ai pas causé que les mots sortent comme les chauves-souris d'une

---

[621] On utilise ici la distinction de Bernard Dupriez, dans son célèbre *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 10/18 (Union générale d'éditions), rééd. 2003 : « On distingue la comparaison figurative de la comparaison simple. La première introduit un qualifiant (adj., adv.), la seconde un actant grammatical supplémentaire (subst.). Comparer : Malin comme un singe / malin comme son père. / La vraie comparaison permet de développer le prédicat de la comparaison (malin comme son père, mais plus obstiné, moins paisible), tandis que la fausse, la pure, la rhétorique n'est possible qu'à un point de vue et permet de développer les comparants » (p. 122)

[622] « L'adhésion des personnages à la société […] dépend indéniablement de la maîtrise du sociolecte, qui permet d'y tenir un rôle » (*La parole empruntée*, *op. cit.*, p. 203).

maison abandonnée » (*TC1*, p. 11) et « KIM. – Tu es comme une dalle lisse qui n'offre pas de prise » (*TC1*, p. 128)[623]. Il existe une dynamique de la comparaison, une dynamique qui consiste en la création d'une temporalité, d'un espace et d'une action propres. Claudel est sans doute le dramaturge qui a le mieux tiré profit de ce phénomène. Dans *L'Annonce faite à Marie*, par exemple, la fréquence de cette figure de style est très forte : on en repère approximativement une par page[624]. Mais surtout, apparaissent ce que l'on pourrait appeler des comparaisons digressives ; le développement de descriptions ou de micro-récits provoque une autonomisation de la comparaison. Devenue indépendante, celle-ci constitue une micro-action au sein de l'action théâtrale[625]. La comparaison a une fonction diégétique plus que mimétique ; elle semble excéder le théâtre, ou du moins détourner de l'action première. Ces comparaisons, qui creusent l'action principale, saturent des pièces comme *Tête d'Or*, ou *L'Échange* : « Et comme un homme qui achète un lot dans une vente après décès, et qui en y regardant trouve / Une chose qui à elle seule le paie, / Voici que vous avez acquis… »[626]. Avec cette syntaxe si particulière : *comme* + *substantif comparant* + *proposition relative* (parfois elle-même considérablement amplifiée, comme dans ce qu'on appelle les comparaisons homériques), que l'on trouvera plus tard chez Koltès (« il vous condamne à marcher au

---

[623] Voir aussi p. 16, 27, 63, 74, 110, 131, 134, 139, 175.

[624] Il est frappant d'en trouver une dans la première et la dernière répliques de la pièce : « VIOLAINE. Tout beau, maître Pierre ! Est-ce ainsi qu'on décampe de la maison comme un voleur sans saluer honnêtement les dames ? », et : « s'étend sur nous peu à peu / L'obscurcissement comme d'un ombrage très obscur. » (*L'Annonce faite à Marie*, *op. cit.*, p. 771 et 847 – dans la version de 1911, ce n'était pas la première mais la troisième réplique).

[625] Nous n'employons pas l'expression « micro-action » dans le sens que lui donne Vinaver (« c'est le niveau moléculaire du texte, où sens et matière, le contenu sémantique et le contenu formel (phonique et rythmique), ne font qu'un, interagissant au point d'être indissociables » – *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 897). Nous parlons plus spécifiquement de ces comparaisons qui introduisent véritablement une action seconde (une proposition avec un sujet et un verbe actif) au sein d'une réplique.

[626] *L'Échange*, in *Théâtre complet*, I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 716-717.

milieu de tout ce dont on n'a pas voulu […] comme, au restaurant, lorsqu'un garçon vous fait la note et énumère, à vos oreilles écœurées, tous les plats que vous digérez déjà depuis longtemps »[627]). Cette dynamique comparative, elle l'entraperçoit donc dans *Les Coréens*, avec quelques répliques aux accents claudéliens : « MIO-WAN. […] Il y a la peine et il y a la joie. L'une ne chasse pas l'autre mais elles habitent ensemble comme un jeune couple encore étonné de se trouver ensemble » (*TC1*, p. 27). Par la suite, chez Vinaver, il y aura au contraire la volonté de ne pas créer d'image seconde. Le texte est représentation[628], mais il ne convoque pas un univers extérieur aux êtres et aux choses qu'il représente, n'engendre pas une réalité double comme chez Claudel et Koltès (pas plus que ne doit le faire, comme nous l'avons vu, la mise en scène). Chez ces deux auteurs, on s'aperçoit que l'espace réel (l'espace que la fiction désigne comme réel) est envahi par le figuré. Ainsi dans cette fin de réplique du Dealer : « marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais […] qui est la botte et qui, le papier gras »[629] ; insensiblement la comparaison sort de ses bornes. Le titre même de cette pièce est tiré de l'une des comparaisons[630], comme si l'ordre du comparant, même, motivait l'ordre du comparé.

Insister sur ces exemples claudélien ou koltésien nous semble utile pour mettre en lumière ce qui, chez Vinaver, est de l'ordre de l'absence, ou de la rareté. La comparaison

---

[627] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986, p. 14.

[628] « L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de *mimèsis* est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littéralité de l'œuvre littéraire. » (P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. I, Seuil, 1983, p. 76).

[629] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 22. Voir le commentaire d'Anne Ubersfeld dans *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 174-175.

[630] Il s'agit de l'une des comparaisons les plus étonnantes de la pièce : « dites-la [votre raison] comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton, dans lequel on se promène, nu, la nuit » (*ibid.*, p. 31).

expose l'analogie. Même si souvent, chez Claudel, la « notion »[631] n'est pas exprimée, et parfois ne peut être devinée, il n'en reste pas moins que la comparaison se conçoit en termes d'analogie, elle construit un rapport de rapports. Or, le plan de l'analogie est l'opposé, si l'on reprend les analyses de Deleuze, du plan d'immanence : « toute analogie repose sur la transcendance »[632] et, figée dans son rapport de rapports, confiante en la structure, elle ne prend pas en compte le *devenir*. Il serait difficile, certes, de qualifier la prose de Claudel ou Koltès de « figée » : leur système, comme nous le disions, est *dynamique* ; les correspondances qu'ils établissent sont mouvantes, et un même comparé peut se voir attribuer, à quelques phrases d'intervalle, différents comparants[633]. Cependant, on a tout de même cette impression de clôture analogique. Il est amusant de remarquer, par exemple, que lorsque Patrice Chéreau (dans le documentaire sur la création de *La Solitude*) reprend Pascal Greggory en lui disant qu'il « commente » et qu'il « clôt la pensée », c'est précisément sur la phrase « un désir comme du sang a coulé hors de moi »[634]. La comparaison impose une image seconde et sa représentation pose problème. Elle est additive, et non synthétique comme la métaphore. Elle ne peut faire autrement que commenter. Enfin, les deux pièces auxquelles nous venons de confronter le théâtre de Vinaver, sont en elles-mêmes des comparaisons. Violaine est comme la

---

[631] La comparaison figurative se définissait ainsi : « Comparaison dans laquelle le choix du comparant est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé », *Gradus*, *op. cit.*, p. 122.

[632] « Art et immanence », in Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 220.

[633] Dans la réplique de Pierre déjà évoquée, l'odeur de l'âme est comparée à la feuille de menthe, et, quelques versets plus loin, l'âme elle-même au vin.

[634] *Une autre solitude*, 1996, documentaire de Stéphane Metge, in *Du théâtre à l'écran*, DVD produit par le Ministère des Affaires étrangères, 2005, à 33'20".

vierge Marie[635] ; le Dealer et le Client sont comme des amants. Les pièces de Vinaver, elles, ne supportent pas la mise en parabole.

Chez Vinaver, les comparaisons sont donc très rares. Dans *Les Travaux et les jours* par exemple, on n'en relève que deux : « YVETTE. – On n'est pas fait pareil Guillermo tu as réfléchi qu'on n'a rien en commun c'est comme l'huile et le vinaigre quand on mélange » (*TC4*, p. 32) et « JAUDOUARD. – Une jolie paire de fesses comme deux balles de ping-pong » (p. 60). En revanche, dans cette pièce comme dans d'autres, le nombre de « comme ça » est extrêmement élevé. Notons aussi que les comparaisons sont souvent, même, les vecteurs d'une mauvaise communication entre les personnages. On trouve en effet au moins trois cas d'incompréhension ou de désaccord dus à l'usage d'une comparaison. Dans *Portrait d'une femme*, la comparaison de Xavier est disqualifiée par Francine (sa nouvelle petite amie) :

> FRANCINE. – Est-ce que tu m'aimes ?
> XAVIER. – Autant que cette table est une table
> FRANCINE. – Comme comparaison
> XAVIER. – Je ne te compare pas à la table
> FRANCINE. – Tu compares notre amour à une table […]
> XAVIER. – Je compare la réalité de notre amour à la réalité de cette table
> Mon amour
> FRANCINE. – Je croyais qu'on valait mieux (*TC6*, p. 25-26)

Dans *Par-dessus bord*, associée à une faute de Margerie sur le genre du comparant, la comparaison génère un malentendu :

---

[635] Même si Claudel sait toujours fluidifier ce genre de comparaison. Ce n'est même pas forcément Violaine qui est *comme* Marie, mais peut-être Mara, dans un renversement borgésien avant l'heure : « VIOLAINE. Et Mara, elle m'aime ! Elle seule, c'est elle qui a cru en moi ! » (p. 243). Le nom Mara est d'ailleurs un dérivé de Marie.

> MARGERIE. […] c'est vrai que tu es plus mon type mais que tu es un peu comme un moule
> OLIVIER. Je ne comprends pas
> MARGERIE. Un moule ou on dit une moule ? (*TC3*, p. 208)

Cela apparaissait déjà dans *Les Coréens* :

> LHOMME. C'est une sensation extraordinaire. C'est comme l'amour.
> LHORIZON. L'amour ?
> LHOMME. Bon, bien, c'est pas comme l'amour, je sais pas t'expliquer. (*TC1*, p. 131)

Comparer, c'est s'empêcher de voir les différences, pour ne déceler que le semblable (« bien faire les métaphores, c'est voir le semblable », écrit Aristote, *Poétique*, 59a5). Parfois jusqu'à en être aveuglé, comme Don Quichotte, qui selon Foucault « n'est pas l'homme de l'extravagance, mais plutôt le pèlerin méticuleux qui fait étape devant toutes les marques de la similitude. Il est le héros du Même. »[636] Vinaver est un dramaturge de l'égalité et non du *même*. Il pense en réseau (comme certains de ses personnages), et non en correspondances[637]. Chaque chose a sa spécificité.

L'absence de comparaison serait, dans le théâtre contemporain, l'une des caractéristiques, négative mais importante, d'un théâtre de l'immanence. La comparaison est en effet la figure d'une vision, d'une écriture qui conçoit un échange continu entre les choses. Entre les choses du monde, mais aussi, presque toujours, entre les choses du monde et celles du ciel. La comparaison est une figure de la transcendance. Dès sa première pièce, Claudel s'élevait contre le « couvercle matérialiste » qui pesait sur les jeunes gens de sa génération. Mary Shaw montre bien le lien qui relie Claudel à Mallarmé : le dialogue claudélien est une voix poétique plurielle et adaptée à la scène, où

---

[636] M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 60.

[637] Chez Baudelaire, on distingue cependant deux types de correspondances : *verticales*, qui impliquent une source divine et sont analogiques, et *horizontales*, comme celles des « parfums », qui permettent une infinité de connexions sur un même plan, une sorte d'énumération sérielle.

résonne aussi une voix sacrée, qui le place au plus près du théâtre rituel[638]. Or la comparaison est souvent le lieu du rapport au divin, l'expression d'une foi, une excroissance qui soulève un peu la chape. La comparaison ne vient pas remplacer la réalité comme le fait la métaphore, ou s'exclure de la réalité ; elle s'y ajoute, vient compléter le sens premier qui, tout seul, ne fait pas sens, « 'séparé' comme le 'triste protestant' […] Le véritable sens n'est autre que le sens entier, 'catholique', il résulte de la somme des différences aussi bien que de l'adjonction des ressemblances […] Le poète en 'réunissant un mot à l'autre mot' opère la rédemption du monde. »[639] La comparaison cherche à *réunir* le divers de l'expérience, mais rassemble également le monde et le texte, le propre et le figuré, Mara et Violaine. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer, dans *L'Annonce faite à Marie*, que les comparaisons sont bien moins nombreuses à la fin de la pièce, à partir du moment où le miracle a eu lieu. Comme si elles n'étaient plus utiles quand la présence divine se matérialise[640]. Nous serions ainsi d'accord avec Sarah Hirschmuller lorsqu'elle décèle « l'axe mystique » de Koltès, qui serait sa « représentation du désir et du monde imprégnée d'une certaine théologie chrétienne »[641]. Les relations réelles des personnages de Koltès seraient les images du « désir absolu de

---

[638] « Le dialogue suspendu : Mallarmé et sa postérité », in *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, II (« Mutations »), *Etudes Théâtrales* n°33, 2005, p. 25-26.

[639] Antoinette Weber-Caflisch, *La scène et l'image : le régime de la figure dans* Le soulier de satin, Paris, Belles Lettres, 1985, p. 36-42. Elle note aussi qu'il n'est pas étonnant que cette conception de l'image trouve à se développer spécifiquement au théâtre : « le discours n'est ni seulement représentant (la réalité) comme le discours du narrateur, ni seulement représenté dans la fiction comme le discours *in absentia* des personnages dans le récit, ce discours serait-il direct. Il est toujours à la fois l'un et l'autre » (p. 30).

[640] Peut-être n'y a-t-il alors plus besoin de comparaison ; les choses sont, et les signes sont aussi ce qu'ils désignent, comme l'hostie est le corps du Christ. Dans un passage de l'Homélie de saint Grégoire, supprimé dans la version définitive, on lit ceci : « Jésus dit de lui-même : Je suis le pain vivant… » – il ne se sert pas de comparaison. La comparaison reste un *appel* en direction du divin.

[641] Sarah Hirschmuller, « Le jeu du désir », in *Voix de Koltès*, dir. C. Bident, R. Salado, C. Triau, Anglet, Atlantica (coll. « Carnet Séguier »), 2004, ces citations sont tirées des p. 32-34. Sarah Hirschmuller rappelle le choc qu'a été pour Koltès la lecture de saint Jean de la Croix lorsqu'il avait vingt ans, et elle voit dans son théâtre une tension entre cette culture mystique et la crudité de la société de consommation qui fait étalage *des* désirs.

l'âme pour le Dieu dont elle a été séparée ». En surface, Koltès alternerait de l'un à l'autre, tandis que « circule en sourdine le rêve d'une entente entre l'homme et son désir ». Le théâtre vinavérien est épargné de cette inquiétude métaphysique. En forçant légèrement le trait, nous pourrions retrouver ici l'opposition schillerienne entre le poète naïf (celui qui est en harmonie avec la *nature*, dans une acception large), et le poète sentimental, qui « à la recherche de l'unité perdue, essaie de la rétablir sur un niveau supérieur [et] vit de la tension entre l'idéal et la réalité d'où il tire la forme de la satire, de l'élégie, de l'idylle »[642].

B. Le refus du lyrique ? Le refus du théâtral

La rareté des comparaisons chez Vinaver est-elle aussi le signe d'un refus du lyrisme ? Un trait stylistique complémentaire serait la brièveté des répliques. La comparaison semble en effet surtout à même de se développer dans les répliques longues, de jaillir dans ces moments où le lyrisme prend la place de la parole agissante du drame, mise en sourdine (dans *Roberto Zucco* par exemple, on en trouve en effet plus dans les répliques longues que dans les courtes – voir scène VI). Et il serait aisé d'assimiler le phénomène de la comparaison au discours descriptif, méditatif ou lyrique, tant la comparaison convient à ces moments où la pensée occupe l'espace, se répand et trouve des correspondances entre les choses. Pour autant, elle est loin d'être absente des

[642] Nous citons ici simplement le court avant-propos introducteur (du traducteur ou de l'éditeur), dans Schiller, *Poésie naïve…*, *op. cit.*, p. 3.

dialogues rapides – comme dans l'échange vif, stichomythique, entre Violaine et Mara, quand les deux sœurs se retrouvent dans la forêt (acte III, scène 2). L'œuvre de Claudel est lyrique. Une pièce comme *Capitaine Bada* de Vauthier également, où l'on trouve de nombreuses comparaisons et « une poésie dramatique qu'il ne faut pas chercher dans les réactions des personnages devant l'événement, mais au contraire, dans la 'sécrétion' de l'événement par les états d'âme des personnages »[643].

Mais le *lyrisme* est peut-être un terme flou. « Lyrique » qualifie ordinairement un texte où le poète exprime sentiments et émotions, avec une grande attention portée au rythme (à l'origine pour pouvoir chanter ce texte). Le lyrisme correspond, dans les triades romantiques des genres, à la forme « subjective » – par exemple chez Schelling, aux côtés du dramatique et de l'épique. Alors qu'Aristote n'en parlait pas du tout[644], le lyrisme est devenu, au XIXe siècle, presque superposable avec la notion de poésie. Mais il ne s'agit pas d'un *mode* de représentation comme les deux autres genres (à moins de le considérer, après Batteux, comme pure imitation, non pas d'une action mais d'un sentiment). En outre, ce n'est pas sur le plan du *moyen* de la représentation que l'on peut dégager un critère de distinction : en effet, à partir de Baudelaire peut-être, le vers est devenu accessoire (peu de temps, finalement, après que les pièces de théâtre ont largement cessé d'être versifiées). D'autre part, en ce qui concerne l'*objet* de la représentation, le XXe siècle a vu éclore une poésie radicalement différente, avec des auteurs comme Reverdy et son « lyrisme de la réalité »[645], ou William C. Williams aux

---

[643] Jean Vauthier, *Capitaine Bada*, *op. cit.*, indication en marge, p. 72-73.

[644] Voir le cours d'Antoine Compagnon sur les genres : dans la tradition classique, aristotélicienne, la poésie « se limitait à l'épopée, d'une part, à la tragédie et à la comédie, de l'autre. Il n'était pas question de la poésie lyrique, malgré son introduction par Batteux comme troisième terme symétrique, déjà clé de voûte du système. » (En ligne : http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php)

[645] Reverdy, *Le Gant de crin* [1927], Notes, Flammarion, 1968, p. 15.

États-Unis. Plus récemment, et pour prendre quelques exemples bien plus précis, J.-C. Pinson a mis en lumière le nouveau lyrisme de Dominique Fourcade, « au son désaturé », avec une verve analogue au jazz, et « désubjectivé »[646] ; Michel Collot pense que « le lyrisme moderne n'est pas nécessairement l'expression du sentiment et de l'identité personnelles mais plutôt une ouverture à l'altérité du monde extérieur » – il fait de Ponge un précurseur de cette écriture[647], et donne à l'idée de « paysage » une place centrale :

> C'est un lieu privilégié du lyrisme moderne, si l'on admet que celui-ci ne relève pas de l'introspection mais plutôt d'une projection du sujet lyrique, qui ne peut s'ex-primer que dans son rapport au monde et aux mots. Ce rapport est à double sens : le paysage reflète les émotions du sujet mais il les suscite aussi. En poésie, il n'est pas décrit mais simplement évoqué par les images, les rythmes et les sonorités, qui produisent ce que les allemands appellent une Stimmung, terme intraduisible qui unit l'atmosphère et la coloration affective d'un site à la résonance des mots et à la tonalité du poème.

Ou encore, pour Novarina, « le théâtre doit devenir le lieu d'un *lyrisme* sans moi »[648]. Question difficile, donc, que celle du lyrique ; et il n'est peut-être pas pertinent d'interpréter l'absence des comparaisons comme un refus du lyrisme.

De plus, nous avons choisi de nous focaliser sur la comparaison et non, par exemple, sur la métaphore. Cela pour une raison spécifique. Nous ne pensons pas que la métaphore ne soit, comme l'écrit le Dictionnaire de l'Académie, « qu'une comparaison dont un terme est sous-entendu ». Il y a entre ces notions de grandes différences. Par exemple, en terme de rythme de la parole prononcée, la métaphore se calque sur la

---

[646] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète…*, *op. cit.*, p. 255.

[647] Ridha Bourkhis et Laurence Bougault, « 'Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne…', entretien avec Michel Collot », *Acta Fabula*, entretien, URL : http://www.fabula.org/revue/ document4257.php. L'étymologie du mot émotion évoque « un mouvement de sortie hors de soi, bien plus qu'un état intérieur du sujet […] elle est donc compatible avec le *Parti pris des choses* ». La citation qui suit est tirée du même entretien.

[648] Valère Novarina, *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p. 32 (« une kénose doit être faite. Vider la représentation – *quitter* – se dévêtir de notre figure », p. 54).

syntaxe de la phrase non figurée (« Mon désir […] brûlerait votre visage »[649], sujet-verbe-complément), tandis que la comparaison est toujours une excroissance syntaxique, ajoutant au moins un mot, et quelques fois, chez Claudel ou Koltès, bien plus. Par ailleurs, dans le cadre qui nous intéresse, celui du théâtre – c'est-à-dire du *comme si* (de la fiction *et* du spectacle sur scène) –, il semblerait que la comparaison vienne encore ajouter un niveau, et peut-être brouiller la nature de cet art. L'envie de parvenir à une efficacité scénique directe, nous l'avons vu, motive l'écriture de Vinaver. Avec une pièce de Claudel ou de Koltès, au contraire, le metteur en scène doit réfléchir au phénomène de la comparaison : comment doit se conduire l'acteur lorsqu'il énonce ces phrases[650] ? Il ne va pas faire de gestes, mimer (pour faire allusion à la *Solitude*) le chien ou l'écœurement. La comparaison exige de lui une sorte de présence dédoublée. La métaphore, elle, n'est que le déplacement d'un mot pour un autre ; elle se fond davantage dans la respiration propre au jeu théâtral. Dans leurs pièces, il est d'ailleurs frappant de voir que de très nombreuses comparaisons tendent à caractériser la façon dont on parle ou on s'exprime, créant une sorte de métalangage poétique qui diffère du modèle classique de la *mimèsis* théâtrale. Pour Vinaver, ainsi, la comparaison serait un signe non pas de lyrisme mais de *théâtralité* ; comparer (systématiquement) pourrait même constituer l'une de ces « manifestations redondantes du théâtre au théâtre » que J.-P. Sarrazac appelle *théâtralisme*[651]. Ce serait un « *trop* de théâtre », que Vinaver refuse en tant que tel.

---

[649] Koltès, *Dans la solitude…*, *op. cit.*, p. 15.

[650] La dernière mise en scène de *Tête d'Or*, par Anne Delbée en 2006 au Théâtre du Vieux Colombier, n'a pu éviter ni l'impression de lyrisme débridé ni même parfois le grotesque. On en trouve un compte rendu sur cette page par exemple : http://www.fluctuat.net/2989-Tete-d-Or-Paul-Claudel.

[651] J.-P. Sarrazac, « Théâtralisme », in *Poétique du drame moderne et contemporain*…, *op. cit.*, p. 123.

Il y aurait donc un lien entre comparaison et pervertissement du « théâtre dans le théâtre » (les immenses auteurs que sont Koltès et surtout Claudel réussissent à s'en préserver). Dans *Les Coréens* déjà, quand les quatre soldats perdus jouent à la cérémonie officielle devant un monument aux morts fictif, la didascalie dit l'importance du *faire comme si* : « *l'ancien combattant présente une branche comme un drapeau, ils font cercle* » (*TC1*, p. 36) – la comparaison (ici non figurative) est le signe concret du jeu. Dans *L'Objecteur*, qui est la pièce où Vinaver construit du « théâtre dans le théâtre », on remarque que les comparaisons sont aussi nombreuses que dans *Les Coréens*, employées par l'équipe artistique et par les « personnages » de la fiction seconde (i.e. l'histoire de Julien Bême) – par exemple :

> CRÉATEUR DU SON. Thelonious Monk. Fin des années quarante. J'en suis fou. Une passerelle sonore, élastique, comme ces ponts de corde au-dessus des fleuves dans les tropiques. (*TC8*, p. 48)
>
> BARBOUX. Je vais te le décrire. Ductile comme de la pâte à crêpe, réfractaire comme une brique. (p. 39)

Les comparaisons sont fréquentes également chez un autre groupe de personnages vinavériens, marqués par une forme de théâtralité. Dans *Par-dessus bord*, en font usage presque exclusivement les Américains et les hommes du marketing, c'est-à-dire ceux dont le français n'est pas la langue maternelle ou qui ont pour métier de persuader.

> JENNY. Vous pouvez utiliser Donohue and Frankfurter comme un bulldozer qui vous garantit l'enlèvement de ces obstacles (*TC3*, p. 182)
>
> MARGERIE. On dit beaucoup de choses alors tu penses que je veux coucher avec toi pour te mettre dans ma poche comme les espionnes dans les romans-feuilletons (p. 210)
>
> JALOUX. […] (*Présentant une maquette*) / C'est toute la famille qui maintenant est réunie dans le petit jardin sauvage qui est comme une oasis dans l'appartement (p. 225)

Ce sont les personnages dont Marianne Noujaim, dans sa thèse sur les enjeux rhétoriques du théâtre de Vinaver, étudie le discours et démonte minutieusement l'argumentation[652].

Nous ne pouvons pas nous contenter, toutefois, de décrire une absence. Il existe de nombreuses pièces de théâtre qui n'emploient aucune comparaison, sans que cela ne révèle quoi que ce soit. Il faut voir ce qui est promu à la place de la comparaison. Quelle est la raison, sinon la pensée, de cette absence ? Chez Vinaver, dans la constitution d'une dramaturgie de l'immanence, c'est la *mimèsis* qui s'oppose au comparatif. Nous serions même tentés, ici, de forger un clivage constitutif de l'écriture dramatique entre théâtre comparatif et théâtre imitatif – le théâtre comparatif, paradoxalement, par la comparaison s'éloignerait de l'imitation. Si Claudel et Koltès sont les représentants du premier, Michel Vinaver serait le héraut contemporain du second.

C'est comme si l'on retrouvait, *mutatis mutandis*, le clivage paradigmatique entre Shakespeare et Racine. Chez Shakespeare, la comparaison règne en maître[653], tandis que Racine et plus généralement tout le théâtre classique français (mimétique, aristotélicien), semblent refuser cette figure. Dans la pièce canonique qu'est *Phèdre*, on ne trouve qu'*une seule* comparaison figurative : « Je le vois comme un monstre effroyable à mes

---

[652] Marianne Noujaïm, *Du dialogisme à l'esthétique polyphonique dans le théâtre de Michel Vinaver…*, *op. cit.*, p. 250-261 sur Margerie « manipulatrice », et p. 278-295 sur Jack et Jenny « sophistes ». Dans *Portrait d'une femme*, les avocats et les juges théâtralisent aussi leur parole, et cela se manifeste parfois par l'usage d'une comparaison, comme chez Me Cancé : « et voilà que votre excès même met sur mes épaules comme une chape de plomb » (p. 79).

[653] Un exemple parmi une infinité : dans *Richard II*, acte I scène 3, cette réplique où Mowbray, banni, se lamente d'avoir à ne plus parler anglais, une réplique qui est justement une magnifique célébration de la langue :

And now my tongue's use is to me no more
Than an unstringed viol or a harp,
Or like a cunning instrument cas'd up
Or, being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony

yeux ». Ce vers est prononcé par Phèdre, qui parle ici d'Hippolyte. Il s'agit du moment où l'action se noue : pour éviter la colère de Thésée, qui vient de rentrer, Phèdre se laisse convaincre par Œnone de mentir et d'accuser Hippolyte, décision terrible qui mènera à la catastrophe finale. Or cette unique comparaison est particulièrement mise en valeur. Le mot « comme » est encadré, cerné d'un côté par « je le vois » et de l'autre par la redondance « à mes yeux ». Ensuite la réplique elle-même est très nettement délimitée : composée d'un seul vers, elle est entourée par deux longues répliques d'Œnone (de quinze et huit vers). Enfin, elle se situe très exactement au centre de la pièce, à la fin de la scène 3 de l'acte III (il y a six scènes dans l'acte III, et cinq actes dans *Phèdre*). On a vraiment l'impression que Racine met en relief ce mensonge, cette figure scandaleuse – qui dit le scandale[654] et qui peut-être scandalise la poétique classique.

Dans *Le Cid* de Corneille, on trouve à peine plus de comparaisons. Plus étonnant encore, et plus proche de notre objet d'étude, leur petit nombre chez Molière, dans une pièce comme *Le Malade imaginaire* par exemple, où elles pouvaient pourtant servir efficacement le comique : « POLICHINELLE. Ah ! messieurs, ma pauvre tête n'en peut plus ; et vous venez de me la rendre comme une pomme cuite »[655]. Le plus souvent, elles apparaissent dans des expressions figées (« TOINETTE. […] il me ressemble comme deux gouttes d'eau »). Ce type de parler populaire met d'ailleurs en lumière un lien fort entre le théâtre de Molière et celui de Vinaver. Dans *Les Travaux et les Jours*, en plus des deux « vraies comparaisons » déjà relevées, il y a plusieurs comparaisons qui ne sont que

---

[654] Figure de l'excès terrible ? On trouve cet autre passage, avec une comparaison moins nette. Quand Phèdre, feignant de parler de son amour pour Thésée, avoue en fait sa passion à Hippolyte (II,5) :

> Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
> Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
> Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi.

[655] Citation tirée du « Premier Intermède » du *Malade imaginaire*, c'est-à-dire d'un morceau non-classique, d'une saynète autonome et baroque.

des expressions lexicalisées et qui sont le fait de personnages appartenant à la classe populaire (ceux qui sont généralement désignés, juste avant leur réplique, simplement par leur prénom). Par exemple : « GUILLERMO. […] ces messieurs de Beaumoulin entreront dans Cosson comme dans du fromage » (*TC4*, p. 59)[656]. La comparaison lexicalisée est assurément un élément qui marque le parler naturel. Mais la comparaison figurative aussi, si l'on en croit du Marsais, qui écrivait en 1730 : « Bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes »[657]. Puis il évoquait Bretteville trouvant la rhétorique naturelle des paysans plus persuasive que l'artificielle. C'est dans ce chapitre que l'on trouve la fameuse citation : « je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques », idée qui a connu de nombreuses reprises, encore au XXe siècle (ainsi Genet, dans sa préface des *Bonnes*, compare-t-il la manière dont l'acteur doit dire les images au parler d'un chauffeur de taxi[658]). Le statut social du personnage paraît donc bien influencer la présence ou l'absence de la comparaison au théâtre. Mais on voit d'une part qu'elles restent peu nombreuses chez Molière ou

---

[656] Il y a toujours, chez Vinaver, une grande force comique et évocatrice dans ce type de sentences. Ici, non seulement la comparaison allie deux aliments différents (le fromage et le café, puisque l'entreprise Cosson produit des moulins à café) mais elle appelle aussi, inévitablement, une autre expression : « entrer quelque part comme dans un moulin ». On trouve également : « on s'aimait comme des fous » (p. 14), « elles se mettent à taper sur leur machine comme des galériennes » (p. 52), « je suis entré chez Cosson comme on entre en religion » (p. 85).

[657] César Chesneau Du Marsais, *Des tropes ou des diférens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, accessible en ligne sur http://books.google.com. Nous modernisons l'orthographe. Montaigne, déjà, disait vouloir n'employer que les mots « qui servent aux hales à Paris ! » (*Essais*, livre I, chap. 26, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1962, p. 172)

[658] « Quant aux passages soi-disant 'poétiques', ils seront dits comme une évidence, comme lorsqu'un chauffeur de taxi parisien invente sur-le-champ une métaphore argotique : elle va de soi. Elle s'énonce comme le résultat d'une opération mathématique : sans chaleur particulière. La dire même un peu plus froidement que le reste » (Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », in *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 126).

Vinaver, et qu'inversement elles sont pléthore dans les drames de Shakespeare ou de Claudel (par ailleurs, rappelons que dans *Phèdre*, l'importance dramatique des deux occurrences citées plaçait immédiatement la comparaison au niveau de la plus haute rhétorique). La comparaison s'adapte à tous les tons et tous les niveaux de langue.

Tout se passe donc comme si, dans un art qui est déjà celui de l'imitation d'une action, la comparaison n'avait pas lieu d'être. Dans l'esthétique classique, le théâtre dans le théâtre ainsi que le théâtre dans la langue (au moyen de la comparaison) sont, sinon suspects, du moins non nécessaires. Le lecteur et le spectateur du théâtre classique n'avaient pas besoin de l'exposition analogique introduite par la comparaison. Nous avons publié, dans *S'engager ?*, un texte de jeunesse de Vinaver, un dialogue dans lequel l'un des locuteurs, A (celui qui est le plus proche de l'auteur lui-même), situe Camus « à l'antipode d'un Shakespeare, dont chaque personnage est entièrement détaché de son créateur et poursuit une vie indépendante. Les personnages de Camus sont surtout des voix, et leurs 'discours' sont. »[659] Il trouve au contraire, chez l'auteur de *La Peste*, « une singulière affinité avec Racine » :

> N'y a-t-il pas chez les deux, à la source même du pathétique, ce désir impérieux qu'éprouvent les personnages (à vrai dire c'est même un besoin) de s'élucider et de se situer par rapport à la crise, ce jaillissement du discours au moment aigu de la tragédie […] et en même temps ce dépouillement, ce refus d'exploiter quelqu'effet que ce soit, pour en arriver directement à l'essentiel ? Il n'est pas jusqu'au style qui ne ressemble. Le langage de Camus, sévère et contenu, sobre sans être plat semble pourtant vouloir demeurer à la limite même de la platitude jusqu'à ce que quelque phrase ou page jaillisse, comme certains vers ou scène de Racine, non pas à cause d'un rehaussement du ton ou de la couleur, mais à cause de l'accord parfait qui se produit, dans l'éternité d'un instant, entre la pensée, l'émotion d'une part, le rythme, la sonorité, l'organisation des mots d'autre part.[660]

---

[659] M. Vinaver, « Fragment d'un dialogue sur *La Peste* », in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 141-142.

[660] *Ibid.*, p. 142-143.

L'idée de style « sobre sans être plat [qui] semble pourtant vouloir demeurer à la limite même de la platitude », jusqu'à ce que ça « jaillisse », rappelle certaines de nos analyses sur le propre style de Vinaver.

Claudel a lui-même théorisé la double lignée du théâtre occidental dans ce face-à-face entre la rigueur du classicisme français et le foisonnement des images élisabéthain[661]. Le *comme* au théâtre joue toujours sur un dehors de la représentation. Un niveau second de la fiction émerge et se révèle aussi important que le premier, alors que chez Vinaver, comme chez Racine paradoxalement, on a un seul plan de réalité (que ce soit celui d'un monde enchanté et gouverné par le destin ou qu'il soit celui du quotidien, qui n'exclut pas la multiplicité). Koltès, comme Claudel, fait toujours référence à Shakespeare[662] ; Vinaver, lui, pourrait représenter la voie contemporaine du classicisme. Il semble même avoir conscience de cette possible division. D'une part, dans un texte de 1955, il décrit le théâtre de Jarry, en relation avec celui de Shakespeare, comme un théâtre qui ne reproduit pas la réalité :

> Ce n'est pas un hasard si *Ubu-Roi* découvre, sans nullement les chercher, les lointaines traditions du théâtre antique ou élizabéthain, où il ne s'agit pas de *reproduire* la réalité mais, par l'usage de signes et de symboles, de faire apparaître l'évidence (tragique, comique) de ce qui fonde la destinée de l'homme sur la terre.[663]

---

[661] Cela dans de nombreux textes, comme dans le dernier qu'il ait écrit, « Conversations sur Jean Racine » : il oppose Racine et Shakespeare, mais crée également, *in extremis*, une filiation française entre Racine et lui. Voir aussi le célèbre *Claudel et Shakespeare* de Pierre Brunel (Paris, Colin, 1971).

[662] Voir par exemple *Une part de ma vie*, entretiens, Minuit, 1999, p. 151.

[663] M. Vinaver, « Lettre à la municipalité d'Annecy », du 12 mars 1955, in *Ecrits* 1, L'Arche, 1982, p. 30. La mention de « signes et de symboles » à propos de Jarry nous éloigne tout de suite de l'œuvre de Vinaver (du théâtre réaliste comme du théâtre classique). Dans l'« Avant-propos » de *Sur Racine* [1960] (in *OC* I, p. 986), Barthes utilise la notion de « transparence », que l'on pourrait relier à celle d'immanence. Racine est l'écrivain « le plus lié à l'idée d'une transparence classique » et pourtant le plus commenté (avec une grande diversité d'approches) ; « C'est qu'en fait la transparence est une valeur ambiguë : elle est à la fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire ».

D'autre part, dans un entretien, à l'occasion de la création de *L'Ordinaire*, Vinaver pense un rapport entre son écriture et celle du théâtre classique français. Joël Jouanneau commence par lui faire remarquer le côté « traditionnel » de son théâtre (par rapport aux adaptations en tous genres, ou aux théâtres du monologue) et Vinaver répond ainsi : « Effectivement, par rapport au XVIIe siècle classique où parler c'était agir, je me relie à une certaine tradition, puisque au théâtre, la parole c'est l'action »[664]. Puis il explique que sa démarche est inverse de celle qui consiste à vouloir mettre en scène la Commune ou Jules César pour parler de son époque : « on métaphorise le discours », alors que lui « *explore* le réel dans sa littéralité »[665]. Enfin, au moment de clôre son œuvre, Vinaver a beaucoup réfléchi à la notion d'imitation. À l'occasion de la mise en scène de *11 Septembre 2001* par Robert Cantarella en 2005, il a développé un discours autour de cette notion, dont nous allons interroger les implications.

C. Imitation de l'événement - imitation des paroles

On sait que la traduction du terme *mimèsis* est un sujet de débat, et qu'il est plus fréquent, aujourd'hui, si l'on n'utilise pas le mot grec, de choisir « représentation »,

---

[664] M. Vinaver, « Au 59e étage de la cordillière des Andes », entretien avec Joël Jouanneau, *Révolution*, 18 mars 1983.

[665] Nous soulignons. Ce terme, que nous venions de trouver chez Florence Dupont, Vinaver l'utilise très souvent. Par exemple, Molière « apparaît comme l'explorateur solitaire d'une réalité non encore déchiffrée » (« Monsieur de Molière, de face et de profil », art. cit., p. 46) ; « À partir de *Par-dessus bord*, tous tabous levés, l'écriture dramatique s'est faite exploratrice de la réalité immédiate dans laquelle le héros baignait » (« Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 62) ; une écriture dramatique a des chances d'être efficace si elle concentre « toute son énergie à explorer, à tâtons, le tout-venant du réel sans prévoir où cela peut mener » (« Étais-je 'sous influence' ? », art. cit., p. 188).

comme l'ont fait R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur traduction de la *Poétique* au Seuil[666]. Mais Vinaver utilise « imitation » : « Je me dis aujourd'hui que cette écriture là [l'écriture dramatique] me convient parce qu'elle permet d'imiter le réel au plus proche de ce qu'il est. On est dans l'imitation pure et simple. »[667] On est loin du discours postdramatique contemporain. Cette citation pourrait même renvoyer à une position *pré*-aristotélicienne (parfois l'extrêmement ancien et l'extrêmement nouveau coïncident). Pour Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot en effet, Aristote avait « déplacé » le concept de *mimèsis* : « il ne distingue plus, comme Platon, entre texte théâtral et texte épique, en terme de *degré* mimétique ; […] la *mimèsis* poétique déborde désormais le champ de l'œuvre intégralement dialoguée pour recouvrir, en partie au moins, ce que Platon, appelait *diègèsis* »[668]. Dans la citation précédente, Vinaver faisait en effet, comme Platon, une distinction « en terme de degré mimétique » ; le roman (comme l'ancienne épopée) se situe entre les purs pôles mimétique et diégétique, entre ce qu'Aristote, lui, appelle le mode de représentation direct de l'action (*dramatique*) et le mode indirect (*narratif*).

Ailleurs, l'imitation est plus centralement entendue comme la représentation d'un fait préexistant, réel (la pièce qui en résulte est alors non-fictionnelle, ou du moins fortement référentielle) :

> *Septembre 11, 2001* est une imitation de l'événement qui s'est produit ce jour-là.
> Imiter, l'art l'a toujours fait, depuis les bisons de Lascaux et d'Altamira jusqu'aux Passions de Bach et aux *Matériologies* de Dubuffet ; depuis *Les Perses* d'Eschyle jusqu'à *La Guerre et la Paix* de Tolstoï et *Playtime* de Tati, pour ne citer que quelques oeuvres que j'aime.
> Avec *Septembre 11, 2001*, j'ai plus littéralement imité que dans mes œuvres précédentes, où l'imagination intervenait davantage.

---

[666] Voir la présentation qu'en fait Catherine Naugrette dans *L'esthétique théâtrale, op. cit.*, p. 69-70.

[667] M. Vinaver, « Le théâtre comme objet fractal », entretien cité, p. 118.

[668] R. Dupont-Roc et J. Lallot, introduction à la *Poétique*, Seuil, 1980, p. 18 (cité par C. Naugrette, *L'esthétique théâtrale, op. cit.*, p. 70).

> On ne peut pas imaginer à partir de l'événement du 11 septembre parce que l'événement passe l'imagination. Ce que j'ai essayé de faire, c'est le fixer.[669]

Imiter s'oppose ici à imaginer[670]. Alors que la part d'imagination dans *Les Coréens* était, pourrait-on dire, de 95 %, dans *11 Septembre 2001* elle tombe à 5 %. La pièce est presque intégralement constituée d'extraits d'articles de journaux. Par exemple cette réplique de Madeline, en vers libres :

> MADELINE
> Michael this plane
> Has been hijacked
> They have just gained access to the cockpit
> The plane's now reversed direction
> It's begun to descend rapidly (p. 138)

provient de cet extrait d'article :

> «This plane has been hijacked,» Sweeney said, according to the FBI report. [...] But even as she was relating details about the hijackers, the men were storming the front of the plane and «had just gained access to the cockpit.» Then, she told Woodward, the plane suddenly changed direction and began to descend rapidly.[671]

Les propos cités directement par le journaliste sont repris tels quels (c'était déjà le cas pour *Portrait d'une femme*), et ceux qui sont rapportés au discours indirect font l'objet d'une simple mise au net : passage du passé au présent, adaptation des marqueurs temporels à la situation d'énonciation (de « suddenly » à « now » – le « then », lui, ne

---

669 « *Mimèsis* », dans le programme du spectacle de 2006 (mise en scène Robert Cantarella), au Théâtre National de la Colline.

670 Relevons en passant les deux seules comparaisons que l'on trouve dans cette pièce : « JOHN PAUL. [The building] Lurched violently like a ship in high seas » et « DEMCZUR. […] The elevator swung from side to side / Like a pendulum ». Bien que Vinaver ne soit pas l'auteur des répliques de *11 septembre 2001*, c'est bien lui qui les a choisies. On peut estimer qu'il a sélectionné celles qui correspondaient le plus à son style.

671 Eric Lichtblau, « After the attack. Desperate flight. Aboard Flight 11, a Chilling Voice », *Los Angeles Times*, 20 septembre 2001. Avec des extraits du FBI report investigation, interview of Michael Woodward, sept. 13, 2001.

peut logiquement avoir d'équivalent) ; quant à la proposition « was relating details », c'est ce qu'on appelle du discours narrativisé, dont Vinaver ne se permet pas d'inventer l'origine. Dans son ensemble, la séquence consacrée au journaliste et aux rescapés fonctionne sur ces principes simples[672]. Pour Aristote au contraire (et nous l'avions déjà vu en reprenant l'article de Catherine Naugrette sur « la chronique et la poésie »), toute la poésie (au sens large) avait pour critère la fiction : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. »

La raison que donne Vinaver, pour expliquer cette mise à l'écart de l'imagination, peut se rapporter à deux types de discours, qui tiennent tous deux à la nature de l'événement en question, les attentats du 11-septembre. Soit à un discours contemporain, de l'irreprésentabilité des catastrophes majeures (la Shoah notamment) ; soit à un discours classique. Nous ne sommes pas certains que le premier, dans le cas de Vinaver, soit pertinent[673]. Vinaver dit ainsi à Catherine Naugrette que, pour lui, l'état de dévastation n'est pas « lié à l'après-Auschwitz », mais quasiment à une loi physique :

---

[672] Cet exemple provient de mon article « Recopiage et imitation… », déjà cité, p. 3 du fichier pdf.

[673] Julie Sermon conteste ce type de présupposé, mais elle le fait différemment, avec J. Rancière : « Les attentats du 11 septembre 2001, qui, selon toute vraisemblance, ne peuvent être reconstitués sur la scène théâtrale, peuvent en revanche y être représentés. Dans le régime des arts qui est le nôtre – régime esthétique, et non plus représentatif – Jacques Rancière montre en effet qu'il ne saurait y avoir d'irreprésentable (J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003 – je m'appuie ici sur le chapitre de conclusion de son essai, « S'il y a de l'irreprésentable », op. cit, p. 123-153). D'une part, parce qu'il n'y a 'plus de limites intrinsèques à la représentation, plus de limites à ses possibilités'. D'autre part, parce qu'il n'y a 'plus de langage ou de forme propre à un sujet, quel qu'il soit'. […] Dans *11 septembre 2001*, le 'montage dialectique' des divers discours ayant pu porter, faire et nourrir la tragique journée éponyme, articule autrement l'énoncé et le visible propres à cet 'événement-image' historique, en formule et en informe des saisies plurielles, des agencements inédits, qui sont autant de mise en travail et de remise en jeu de la parole, de la pensée, du sens. Dans l'espace de visibilité et d'énonciation propres au théâtre, M. Vinaver nous invite à prendre le temps, tout simplement, de *considérer* les événements. » (J. Sermon, « *11 septembre 2001*, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *Agôn*, Dossiers, HS déjà cité, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1750)

« l'énergie va en se perdant »[674]. Bien plutôt, il réactive d'importantes et anciennes problématiques littéraires, que l'on trouve, par exemple, chez le cardinal de Retz (un des auteurs qui a contribué à faire entrer l'écriture des faits réels dans ce qu'on appelle, aujourd'hui, la littérature)[675] : il s'est agi, avec le 11-septembre, d'un événement réel mais incroyable, non-vraisemblable.

De plus, on note que Vinaver parle d'une « imitation de l'événement »[676], et non, comme Aristote, de l'imitation d'une *action* menée par des hommes. Dans *11 septembre 2001*, on n'assiste pas, en tout cas, à des représentations d'actions singulières. Alors que l'approche de Dwyer et Flynn dans *102 minutes* (qui rapportent les détails des solutions qu'ont trouvées les rescapés pour sortir du World Trade Center) est celle qui intéresse le

---

[674] M. Vinaver, « Dans l'évidence du poétique », entretien déjà cité, p. 30.

[675] Voir les *Mémoires* du cardinal de Retz, qui distingue clairement le vrai (qui peut être incroyable) et le vraisemblable…

[676] Deux autres mentions : « fixer l'événement dans son incandescence d'origine, fixer la surprise ou plutôt la reproduire, l'IMITER » (dans une liste lue à la Mousson d'été, reproduite dans *Lexitextes* nº9, L'Arche / Théâtre National de la Colline, p. 287) ; « Imiter l'événement (comme les artistes paléolithiques dans leurs cavernes) et pas du tout témoigner sur l'événement » (entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama, in *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, parution fin 2011). Pourquoi Vinaver, en outre, choisit-il l'exemple de Lascaux à chaque fois qu'il commente son geste d'imitateur ? Il ajoute parfois qu'il existe de nombreuses interprétations de ces peintures rupestres, mais qu'on ne connaîtra jamais l'intention réelle de leurs auteurs. « Ils imitaient », voilà tout. Si Vinaver avait choisi, comme modèle, non pas Lascaux, mais, disons, les vases grecs antiques, les portraits hollandais du XVIe siècle ou encore les paysages impressionnistes français, le sens en eût été tout à fait différent. Il y a une dimension possiblement magique de la peinture préhistorique, comme tentative de recréation. Lascaux est peut-être l'équivalent de ce que Nietzsche disait des rites dionysiaques, à savoir qu'ils étaient la présentation magique du Dieu lui-même. « Avec le temps, écrit Danto, le fait de "tenir lieu de", donc la fonction dénotative, devenait de moins en moins importante pour les œuvres d'art, si l'on excepte les œuvres commémoratives, tels les portraits, les peintures d'histoire… »[676]. Le philosophe américain présente ainsi l'évolution de l'art au fil du temps : c'était originellement « une partie de la réalité […] avant d'en venir peu à peu à s'y opposer »[676], et c'est même en s'y opposant que l'art devient l'art. Au XXe siècle, chez certains artistes, on retrouve la dimension première. Lascaux et *mimèsis* sont donc deux concepts qui généralement ne collent pas, car une imitation suppose que celui qui crée l'objet comme celui qui le regarde sachent qu'il s'agit d'un simple artefact – ou *seulement* d'un artefact. En outre, les références que fait Vinaver à la musique confortent cette analyse, la musique étant l'art le moins mimétique (un morceau de musique est une *expression* plutôt qu'une *représentation*). Un bison sur une paroi, comme une fugue de Bach, ne sont pas *à propos de* quelque chose ; ils sont.

plus Michel Vinaver[677], la pièce, elle, ne montre aucune de ces actions, mais simplement des récits (cela aurait pu être intéressant, matériellement, corporellement, de les dramatiser davantage). Seule la révolte dans le dernier avion (« Let's roll ») et l'épisode de l'ascenseur peuvent éventuellement donner lieu à une action mimétique (Arnaud Meunier a en partie travaillé dans ce sens). Quant à l'imitation d'*une* action, dans le sens aristotélicien général, elle serait bien difficile à identifier – elle nécessite sans doute les deux éléments dramaturgiques traditionnels que sont la causalité[678] et les personnages, éléments absents de *11 septembre 2001*.

Pour Vinaver, bien entendu, l'imitation ou la reproduction (il semble employer « reproduire » et « imiter » sans distinguer les deux termes) n'ont pas les mêmes défauts que chez Platon. L'œuvre peut imiter *parfaitement* l'événement, semble-t-il nous dire. Nous avons déjà rencontré cette formulation frappante :

> *11 Sept* n'est pas une pièce *sur*
> C'est l'événement lui-même *reproduit* au théâtre
> ~~Sans~~ (→ Ce n'est pas un) commentaire. Un jugement.
> Une réflexion *de* l'événement. <Un événement d'emblée d'une portée universelle et incalculable>[679]

La reproduction est sans doute une notion déterminante. L'un des enjeux pourrait être de montrer en quoi le théâtre contemporain, peut-être depuis le jaillissement (décisif) de la

---

[677] Jim Dwyer, Kevin Flynn, *102 minutes. The Untold Story of the Fight to Survive Inside the Twin Towers*, New York, Times Books, 2004, p. 11 : « The immediate challenges these people faced were not geopolitical but intensely local : how, for instance, to open a jammed door, or navigate a flaming hallway ». Dans ses notes, Michel Vinaver fait souvent mention de ce livre.

[678] L'absence de causalité entraîne aussi, pense Vinaver, la disparition de toute possibilité de *catharsis*, autre point de rupture avec Aristote. « Je crois que le théâtre qui m'intéresse, qu'il m'a intéressé d'écrire est un théâtre qui échappe justement au système de la catharsis. Parce qu'une catharsis est liée à une structure de causalité, nécessairement je crois. S'il arrive quelque chose, c'est parce qu'il est arrivé quelque chose qui le provoque, qui en est la conséquence » (M. Vinaver, entretien inédit réalisé par Simon Chemama et Pierre-André Belin le 21 novembre 2009 – retranscrit en annexe [**H**]).

[679] Brouillon de l'auteur, non daté mais destiné au journal belge *Le Temps*.

performance dans les années 1960, interroge le paradigme de la reproduction et dit quelque chose de l'évolution de la société, et du fameux « tout-reproductible » (la performance est ce qui n'est pas reproductible ou réitérable). Mais c'est une question difficile.

« Imitation d'un événement » ne signifie pas seulement « imitation d'une action » qui aurait d'abord été une action réelle, entachée de contingence (c'est le cas de toutes les pièces historiques, dont l'histoire est longue, ainsi que des « pratiques mineures, purement imitatives, anecdotiques » comme celle que Diderot attribuait à Chardin, face à l'idéalité de Greuze et ses œuvres « cathartiques »[680]). « C'est l'événement lui-même » qui est reproduit. Qu'est-ce que cela veut dire ?

Notons aussi que Vinaver distingue l'imitation de la ressemblance : « L'imitation – n'est pas 'faire ressemblant' / (les portraitistes du pont N-Dame) »[681]. La tension vient du fait que Vinaver développe la notion d'imitation et l'idée de faire un acte poétique (créer des imitations « fausses »[682]) bien plus qu'un travail d'historien, mais qu'il prend, en même temps, le pur réel comme matière de sa pièce (c'est l'image spéculaire, l'imitation « vraie » selon Platon ; et l'Histoire selon Aristote). Dans *11 septembre 2001*, serait ainsi défini un troisième genre : l'imitation *vraie* mais qui ne *ressemble* pas (ne ressemble pas parce que l'objet artistique est le collage de toutes les phrases réelles). Cette imitation de l'événement est stylisée. Vinaver décrit *11 septembre 2001*, la pièce, comme un « objet de parole en explosion »[683] – on a l'image d'une pièce qui,

---

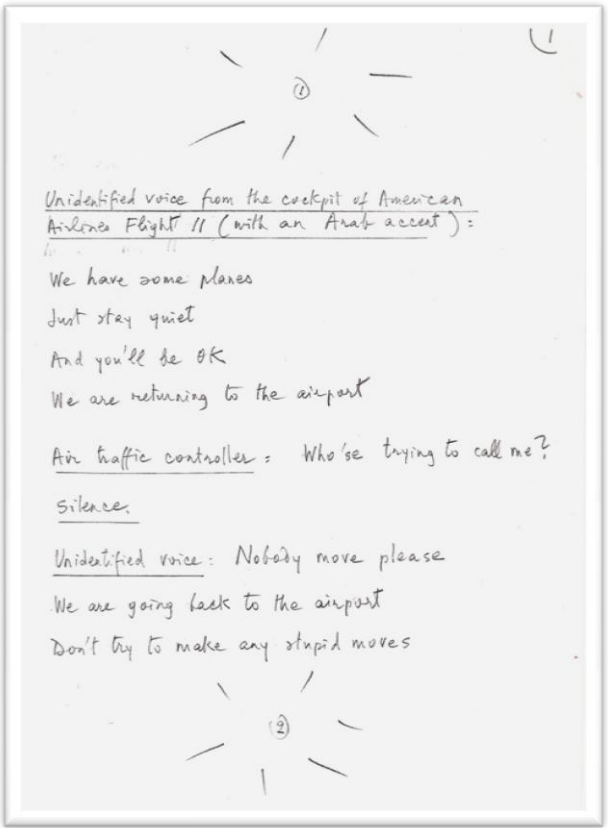
[680] R. Barthes, « Diderot, Brecht… », art. cit., p. 339.

[681] Note manuscrite, sur laquelle figure aussi une citation de Proust, in dossier *11 septembre* (*a.p.a.*).

[682] *Cf*. Danto, *La Transfiguration…*, *op. cit.*, p. 126-127.

[683] Michel Vinaver, dans le dossier de presse de la représentation de la pièce au Théâtre de la Colline, consultable sur le site www.colline.fr/assets/textes/pres_september.pdf.

mimétiquement, mais par un détour, représente l'explosion et l'effondrement des tours par la composition éclatée des paroles. Mais une parole découpée et recollée avec d'autres, quelle trace garde-t-elle de sa réalité ? Qu'est-ce qui fait la propriété d'une parole, sa véracité ? Il y a peut-être, dans la conception de *11 septembre 2001*, l'ambition de rendre compte d'un événement majeur avec des moyens minuscules, et de montrer que cette voie constitue le seul procédé efficace[684]. Vinaver conçoit une pièce de vingt pages, alors qu'il s'agit d'un des événements les plus importants des cinquante dernières années ; pour figurer les explosions lors des crashs des avions, il dessine de petits traits sur son manuscrit :



#12

[684] On pense aussi à l'homme aux allumettes du film de Robert Cantarella sur Ground Zero (*Carrosserie*, film de 2004 (en ligne sur : http://www.robertcantarella.com/index.php?/film/carrosserie/ voir à 21'05). Voir notre entretien avec l'auteur dans le dossier d'*Agôn* (http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1810).

Ils apparaîtront sur tous les états manuscrits et tapuscrits, avant d'être supprimés pour l'édition de L'Arche), qui étaient ensuite représentés par l'auteur lors de ses lectures de la pièce avec Geoffrey Carey par le froissement d'une feuille de papier (voir ci-dessous, II.III.B).

Ce dernier détail peut nous mettre sur une piste importante : Vinaver s'intéresse moins à la ressemblance qu'au *support*, et dès lors, paradoxalement, semble s'éloigner de la conception de l'art comme imitation. Danto fait cette remarque très pertinente : « La théorie mimétique de l'art doit son attrait moins à la notion de duplication qu'au fait qu'elle laisse entendre qu'une duplication adéquate peut transcender son médium »[685]. Ce n'est pas du tout ce que pense Vinaver. *11 septembre 2001* ne transcende pas son médium, c'est-à-dire que la pièce n'oublie jamais qu'elle est une pièce, mais au contraire insiste là-dessus. Le fait de devoir dire ou montrer les noms des personnages avant leur prise de parole, par exemple, revient même à exhiber la dramaticité de l'œuvre. Un théâtre de l'*immanence* comme celui de Vinaver est caractérisé, entre autres, par cette conscience du médium, en dehors de toute tentative d'illusionnisme intégrateur (du médium dans la duplication). Nous avons déjà parlé de la proximité entre Vinaver et des artistes comme Dubuffet[686] et Rauschenberg. De même, Robert Cantarella, dans l'entretien que nous avons eu avec lui, avait tout à fait raison de pointer la proximité avec le groupe Supports/Surface. Le modernisme est un matérialisme.

Mais que peut-on appeler la *matière* (et le support) d'un texte – quelle est la « cause matérielle » d'un texte ? On dirait qu'il y a une ambiguïté, une confusion autour

---

[685] Danto, *La Transfiguration…*, *op. cit.*, p. 243-244.

[686] Cela n'empêchait pas Dubuffet d'affirmer, comme Vinaver, que, dans des séries comme celle des *Texturologies*, il imitait, copiait, de façon précise, des sols (ce qui, dans les faits, ne pouvait pas donner de tableaux très « figuratifs »).

de cette question, déterminante pour l'ensemble de notre propos. Il est facile d'identifier la matière d'une œuvre plastique (en peinture ou sculpture il y a un rapport indispensable entre matière et forme), mais existe-t-il une matière des textes (et de la musique) ou n'est-ce qu'une analogie vague ? Quand on parle de la matérialité d'un texte, on renvoie le plus souvent à ses sonorités, ce qui revient à prendre la facette la moins concrète et la moins stable de son être. On ne parle jamais de l'encre ou du papier, sans doute parce qu'un texte n'existe pas en un seul exemplaire ; ce qu'on a entre les mains n'en est jamais qu'une représentation (ou *occurrence*, ou *manifestation*, selon les terminologies) – un texte est quelque chose de bien plus « idéal » qu'un tableau, et Platon ne l'a pas bien montré (ou plutôt ne pouvait pas, historiquement, le faire)[687].

La vraie question peut se poser en ces termes : la matière d'un texte peut-elle, d'un point de vue logique, être une phrase (c'est-à-dire ce qu'on appelle, depuis Benveniste, l'élément du « discours ») ? D'une certaine façon, cela rejoindrait la conception du vers selon Mallarmé (« le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue »[688]). Ce qui paraît sûr, c'est que la matière ne peut pas se confondre avec le « sens » (elle est seulement le substrat qui peut ensuite être formé). Passer d'un choix de mots (le travail poétique habituel) à un choix de phrases, comme le fait Vinaver dans *11 septembre 2001* en prélevant des citations dans les journaux, serait un saut qui changerait radicalement la donne : on ne prend plus des sons qui

[687] D'une certaine façon, toute œuvre littéraire (à la différence d'un tableau par exemple) regagne, si l'on pense contre et avec Platon, des degrés de réalité. Elle redevient une sorte d'« idée », et l'existence par laquelle elle nous apparaît n'en est jamais qu'une exemplification (elle n'est pas détruite lorsqu'on détruit ses copies). D'autres théoriciens de l'art analysent le problème en utilisant la distinction peircienne entre *type* et *occurrence*. Genette, qui s'oppose à Danto sur ce point, rend compte très clairement de ces débats et se sert, lui, de la notion husserlienne d'*idéalité*, qui ne dénote pas la même abstraction (voir *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, notamment p. 18 sq., 115 sq.). Si l'on reste sur le terrain du platonisme, une pièce de théâtre (mais c'est sans doute plus contestable encore) se déploirait sur trois niveaux : l'idée (la pièce), sa réalité matérielle (le texte imprimé, représentation première), et la représentation scénique (seconde).

[688] Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *op. cit.*, p. 252.

appartiennent au grand stock du langage humain, mais des phrases déjà formées et *sensées*. On peut penser, avec Antoine Compagnon, que le cheminement vers la citation (qui suit les étapes de la sollicitation, de l'accommodation, du soulignement et de l'ablation) « n'a rien à faire de la *signification*. La signification (sinon le sens) est la cinquième roue de ce carrosse »[689]. Le véritable élément déclencheur, dans le travail de la citation, est ce qu'Antoine Compagnon appelle la « sollicitation », l'appel que lance le texte-source (même s'il ne précise jamais de quelle nature est cet appel). Cette idée de sollicitation permet de mieux comprendre la note liminaire française. Michel Vinaver, nous l'avions vu, avait choisi de traduire « words taken from daily newspapers » par « paroles provenant de la lecture de la presse quotidienne », ce qui n'est pas une traduction littérale : en utilisant le participe présent (« tirées de » eût été plus proche de l'anglais) mais surtout en ajoutant « de la lecture », il insère un élément révélateur de l'essence même de la littérature. Écrire, c'est peut-être, avant tout, lire. Quand il l'exprime dans sa langue maternelle, les « paroles » ne sont plus simplement extraites des textes-sources, mais comme transformées par cette espèce de filtre qu'est la « lecture ».

Dans *11 septembre 2001*, Vinaver montre la grande attention qu'il porte à la parole (en tant que parole, orale, et non comme banal véhicule d'informations). S'il ne crée pas beaucoup d' « actions » physiques, c'est que la parole doit agir. Vinaver a visé ici, plus que dans toute autre pièce, l'imitation de l'événement par les paroles[690]. Dans la

---

[689] A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 26. Plus loin, il posera la question dans ces termes : « Un énoncé – une phrase, *statement* en anglais – n'est pas un signe. Mais l'objection vaut-elle encore pour une citation, pour un énoncé répété ? Est-ce qu'une phrase – *sentence* en anglais – ne peut pas, quand même, parfois, être un signe ? » (p. 58). Si, elle le peut ; en dégageant un « niveau d'analyse supérieur, celui des phénomènes interdiscursifs ».

[690] Plusieurs articles soutiennent que cette pièce est avant tout une représentation de représentations. Cela nous semble difficile à concilier avec l'idée que Vinaver défend, d'une imitation radicale du choc et de

note qui suivait *Iphigénie Hôtel*, Vinaver imaginait déjà ce qui « pourrait amener le théâtre à se délier » : « attacher moins d'importance […] à ce qui est dit, davantage au fait que ce qui est dit est dit »[691]. Dans *11 septembre 2001*, en passant souvent du discours indirect des articles-sources au discours direct des répliques, il défait le travail des journalistes de renvoi à un *sens*, pour réintroduire seulement une *dénotation*. Nous faisons allusion aux théories de Frege – dans une citation au style direct, « les mots prononcés dénotent les mots d'autrui et ce sont ces derniers qui ont la dénotation habituelle » ; dans le cas du discours indirect, « on parle du sens des paroles d'un autre »[692]. La seule anomalie, par rapport à la modélisation logique de Frege, est que Vinaver n'utilise pas de guillemets. Mais c'est peut-être ainsi que Vinaver imite radicalement (à la racine), et qu'il reproduit l'événement. C'est peut-être ainsi qu'il revient au niveau premier de l'énonciation, et d'une certaine façon nie la citation (et nie aussi son propre statut de sujet, pour ne plus s'attribuer qu'un rôle technique). En recréant un dialogue, Vinaver défait des citations plus qu'il n'en fait – ce qui apparaît comme un hommage infini rendu aux paroles et aux personnes qui en furent les émetteurs[693]. C'est d'autant plus vrai qu'il n'y a dans la pièce que des phrases prélevées, et pas de discours auctorial qui viendrait les unir (la dernière réplique, inventée, ne peut pas être tenue pour telle).

---

l'événement qu'il a simplement reproduit. Nous préférons donc nous en tenir à cette idée d'imitation des paroles.

[691] *Iphigénie Hôtel*, version du *Théâtre Populaire*, *op. cit.*, p. 106.

[692] Frege, « Sens et dénotation » [1892], cité par Antoine Compagnon, *La seconde main…*, *op. cit.*, p. 85.

[693] À la suite de la représentation des *Travaux et les Jours*, un spectateur, Pascal, dix ans de service à « la Boillat », employé au département « articles d'écriture » affirme : « C'est du copier-coller avec ce que nous vivons » (Christine Salvadé, « Ceux de 'la Boillat', gens de théâtre », in *Le Temps* (Suisse), 14 mars 2006).

Théâtre classique ? Sans doute pas. Il serait intéressant de terminer cette étude de la comparaison et de l'imitation en voyant comment le théâtre de Vinaver réinterprète l'esthétique classique à travers le prisme du surréalisme. Le surréalisme, en effet, a rénové entièrement la notion d'image au XXe siècle. La position de Breton, à partir de l'œuvre de Reverdy notamment, était déjà anti-comparative ; il se demandait quelle sorte de réalité nouvelle peut surgir si on laisse la raison ou la politesse de côté.

> La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison [*note de Breton* : cf. l'image chez Jules Renard], l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose.[694]

Dans le bien nommé « Comme », poème de Desnos qui est à la fois une application du principe d'arbitraire de l'image et une réflexion sur la pluralité des langues, on comprend bien quel a été l'apport du surréalisme :

> Come, dit l'Anglais à l'Anglais, et l'Anglais vient.
> Côme, dit le chef de gare, et le voyageur qui vient dans cette ville descend du train sa valise à la main.
> Come, dit l'autre, et il mange.
> Comme, je dis comme et tout se métamorphose, le marbre en eau, le ciel en orange, le vin en plaine, le fil en six, le cœur en peine, la peur en seine.
> Mais si l'Anglais dit as, c'est à son tour de voir le monde changer de forme à sa convenance
> Et moi je ne vois plus qu'un signe unique sur une carte
> L'as de cœur si c'est en février,
> L'as de carreau et l'as de trèfle, misère en Flandre,
> L'as de pique aux mains des aventuriers.
> Et si cela me plaît à moi de vous dire machin,
> Pot à eau, mousseline et potiron.
> Que l'Anglais dise machin,

---

[694] Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], Folio, 1985, p. 49. Mais que veut dire Breton quand il emploie ici le mot « comparaison » ? Peut-être a-t-il à l'esprit l'idée même de comparer, de mettre en rapport, plus que la figure précise (dont il citera un exemple, dans sa liste d'images surréalistes (« Une église se dressait éclatante comme une cloche. *Philippe Soupault* », p. 50 – il est vrai que c'est la seule ; tous les autres exemples sont des métaphores ou de pures juxtapositions a-figurales).

> Que machin dise le chef de gare,
> Machin. dise l'autre,
> Et moi aussi.
> Machin.
> Et même machin chose.
> Il est vrai que vous vous en foutez
> Que vous ne comprenez pas la raison de ce poème.
> Moi non plus d'ailleurs.[695]

Alors que la rhétorique classique critique les motivations trop faibles, les surréalistes, eux, visent la plus grande surprise dans le choc des images. Ainsi poursuit Breton, « Pour moi, [l'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique… »[696]. Dans *Lataume*, on trouve cet échange, comparable au poème de Desnos, où Lie corrige la comparaison de Fuller :

> – Tu palpites comme le tonnerre de Dieu, murmura-t-il, c'est incroyable.
> Lie sourit.
> – Il faut dire : comme un lac sous la brise de midi.
> – Comme le tonnerre de Dieu, insista Fuller. Ses mains se joignirent. (p. 27)

Juste auparavant, Lie avait fait un portrait de Fuller qui pouvait faire penser, par exemple, à certaines répliques du *Désir attrapé par la queue* de Picasso :

> Tu me regardes comme un petit bébé ! C'est pas la peine d'écarquiller tant que ça, pour me regarder. […] Tu n'y vois rien, ni à ta droite ni à ta gauche ! Tu es comme un cheval de fiacre. Un cheval au labour !... Maintenant je sais pourquoi ton cou tourne à tout bout de champ comme une girouette. C'est pour y voir… (p. 26)

D'autres personnages, dans les pièces de théâtre, ont aussi une façon d'enchaîner les idées qui pourrait se rattacher au surréalisme, comme ici, dans *Portrait d'une femme* :

---

[695] Robert Desnos, « Comme », *Les sans cou*, Paris, J.A.D., 1934.

[696] Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 50.

XAVIER. – Vous êtes d'où ? Ce n'est pas indiscret ?
SOPHIE. – Ma famille habite un faubourg de Dunkerque je suis née à Dunkerque c'est une ville forte
Inerte on dit bien la force d'inertie ?
Mais vous êtes poli
Vous aimez les longues plages ?
J'aime les galets les pierres toutes
J'en ramasse j'en mets dans mes poches
J'aimerais les ouvrir voir ce qu'il y a dedans
XAVIER. – On dîne ensemble ce soir ? (*TC6*, p. 19)

Ce qui motive la construction de la réplique de Sophie n'est pas une logique discursive classique, mais un principe d'association poétique : « d'où » [doux] et « fort », « ville forte » et « force d'inertie », Dunkerque et plages ; et la dernière, qui est peut-être au centre du livre : « poli » et « galet ». Sophie finit-elle par tuer Xavier (l'ouvrir) parce qu'il est poli ? D'ailleurs, elle y reviendra : « Comme un caillou / Tu devrais me casser pour savoir ce qu'il y a dedans » (p. 98) et « Un jour tu sais je te tuerai / Pour simplifier » (p. 99).

Breton va plus loin encore : « Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux » (p. 53), et s'ensuivent trois pages d'exemple. Breton reprend ici l'idée de Tzara d'un découpage aveugle (« Pour faire un poème dadaïste / Prenez un journal / prenez des ciseaux… »[697]), tout en l'adoucissant un peu : son « poème » reste, quoi qu'en dise Breton, presque intégralement correct d'un point de vue syntaxique. L'originalité tient surtout dans la nature *réelle* du matériau utilisé, le journal, et dans le fait que les morceaux prélevés conservent leur typographie particulière (police, corps, gras ou non, italique ou romain… – la seule mise

[697] Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », huitième point du *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [1920], in *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, t. 1 (1912-1924), Flammarion, 1975, p. 382.

en page étant le passage à la ligne pour chaque bout prélevé et la justification centrée de l'ensemble constitué[698]).

Depuis les années 2000 (et donc pour *11 septembre 2001*), Vinaver évoque ce qu'il « doi[t] au surréalisme et surtout à Dada » :

> Moins pour le contenu que pour les instruments qu'ils ont créés et qui ont remplacé d'autres instruments plus anciens, à savoir l'explosion de la continuité narrative, la destruction de ce qui faisait jusqu'alors la cohérence d'une œuvre, et l'avènement de la juxtaposition, du collage, du principe de dislocation. Un récent petit ouvrage d'Anne Larue, *Le Surréalisme - de Duchamp à Deleuze*, est éclairant sur le sujet.[699]

La suppression de la ponctuation est le premier aspect de cette poétique nouvelle. La seule fois, d'ailleurs, où Vinaver emploie le mot « image » dans un sens positif (du moins, quand il l'applique à son œuvre), c'est quand il évoque la suppression de la ponctuation, qui faisait « obstacle au jaillissement des rythmes, des *associations d'images* et d'idées, gên[ait] les assemblages, les recouvrements de sons et de sens… »[700]. L'image est valorisée seulement quand il y a association, quand elle est mêlée à d'autres et non isolée. Dans la section « Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet », Breton (après Apollinaire), écrivait : « la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante »[701].

---

[698] Vinaver n'ira jamais dans cette direction d'une mise en vue des paroles, d'une recherche de *visibilité*.

[699] M. Vinaver, « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 36. Voir aussi, bien entendu, *Les Collages* d'Aragon.

[700] « *Par-dessus bord* : notes en cours d'écriture » [1968, cahiers préparatoires], repris in *Écrits* 1, p. 240. Nous soulignons.

[701] Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 41. Cette citation n'est pas limpide ; une corde vibrante (dont on mesure la fréquence de résonance) a-t-elle des « nœuds » ? Soit la comparaison est ironique et Breton privilégie clairement la non-ponctuation. Soit elle n'est pas ironique, mais l'on peut encore se demander à qui la ponctuation « paraît nécessaire » (à Breton lui-même ou seulement au commun des mortels, dont il s'exclurait ?). Toujours est-il que son poème-collage, dans le *Manifeste*, n'est pas ponctué. On pourra consulter Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012.

L'effacement de la ponctuation nous semble lié de façon intime à l'esthétique du collage. Ne plus ponctuer, c'est coller les mots les uns à côté des autres, sans transition, et ce n'est pas un hasard si ce fait de style apparaît avec *Par-dessus bord*, la pièce qui marque un changement dans l'œuvre de Vinaver :

> Mutation survenue en cours d'écriture de *Par-dessus bord*, et qui s'est imposée, plutôt qu'elle n'a été délibérée. La matière textuelle avait besoin du « jeu » qu'apporte l'absence des articulations organisant habituellement la transcription du langage parlé. Il me fallait approcher d'un état brut de la parole, laisser faire son flux, ses rebonds, ses ruptures, ses précipitations, ses étalements. Le besoin était de l'affranchir de son armature logique, du poids d'une tradition culturelle s'appliquant à l'usage des mots, et de la rapprocher à la fois de la matérialité du langage réel, et de la façon dont un objet musical se constitue.[702]

Cette note date de 1980. Par la suite, une pièce sera ponctuée : *L'Objecteur* (tirée du roman), comme le sont toutes les traductions et adaptations faites par l'auteur. Les points d'interrogation ont échappé à l'éradication, sans doute parce qu'ils expriment une modalité essentielle, surtout dans le cadre de la « transcription du langage parlé », qui le plus souvent ne marque pas l'interrogation par la syntaxe (« YVETTE. – On emmène Roger mon petit frère ? » – *TC4*, p. 38). En ponctuant les didascalies, l'auteur fait une distinction très sensible entre les deux régimes de textes, le texte seulement écrit face au texte dit (« *Bob retombe. À nouveau, soins de secourisme mais, cette fois, Bob est mort.* », *ibid.*, p. 133). L'imitation du « dit », la recherche d'un « état brut de la parole » concernent évidemment le texte des répliques. Vinaver montre peut-être ainsi que les didascalies n'ont pas vocation poétique dans son théâtre, ou plutôt n'aspirent plus à une

[702] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 78. Dans les brouillons de *La Demande d'emploi*, Vinaver tente une version avec ponctuation, mais partielle (seulement pour une partie de la pièce, et jamais en fin de réplique) et abandonnée ensuite (cf. IMEC – VNV 15.2).

telle indépendance, comme elles pouvaient encore le faire dans les pièces précédentes[703].

Enfin, dans cette note, Vinaver dit qu'il ponctue les « citations incluses dans le corps des répliques ». De quoi parle-t-il ? Des citations intradiégétiques (internes à la fiction) ? Certes, dans *Par-dessus bord*, le slogan publicitaire, imaginé par Panafieu et Jaloux, est ponctué : « MAINTENANT, CHEZ NOUS AUSSI IL Y A MOUSSE ET BRUYÈRE »[704], comme la lettre adressé à Sidney, dans *L'Ordinaire*, que Pat relit à Bob (*TC5*, p. 26). Mais bien souvent ce n'est pas le cas : comme lorsque Fage lit le tract que distribue sa fille Nathalie, que Jaudouard lit la note de service de Charles Bataille, directeur administratif et financier, ou encore lorsque le juge Phélypeaux dicte les comptes rendus d'interrogatoire[705]. Quant aux citations de propos externes à la fiction (empruntés à d'autres œuvres ou au monde réel), elles sont presque systématiquement non-ponctuées : comme dans *Par-dessus bord*, le vers de Swift que cite Jack « OH CELIA CELIA CELIA CHIE »[706], ou dans *Portrait d'une femme*, le « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » (*TC6*, p. 36), sans guillemets et sans le point final comme chez Racine (*Andromaque*, I, 1). Dans ces deux pièces, les nombreux prélèvements de discours réels (textes de publicité, d'articles de journaux…) ne sont pas non plus marqués ni ponctués. Dans *11 septembre 2001*, c'est encore plus radical : tout est cité, mais rien n'est

---

[703] Par exemple dans *les Coréens*, scène XVII : « *Il lui prend la main. Elle se tourne face à lui, elle s'avance contre lui et, les yeux fermés, elle l'entoure d'un de ses bras, et elle promène son nez sur le visage de Belair qui revêt une expression d'indicible effroi.* » (*TC1*, p. 158)

[704] Il est suivi de ce commentaire : « Le mot maintenant suivi de sa virgule projette sur un temps où il n'en était pas ainsi le temps où l'on était malheureux ». Dans mon mémoire, *À la virgule près…* (p. 48), je notais que « les cadres de l'entreprise sont comme M. Jourdain devant son maître de rhétorique : tout émerveillés par la puissance du langage, ils répètent tous la phrase magique ».

[705] Respectivement *La Demande d'emploi* (*TC3*, p. 59), *Les Travaux et les Jours* (*TC4*, p. 20), et *L'Émission de télévision* (*TC6*, p. 180 et 208). Dans ce dernier exemple, notons que le juge *dit* les points : « je suis absente du domicile m'occupant d'une soirée de vente de produits Tupperware point ».

[706] Jack cite le vers 118, particulièrement ponctué, de « The Lady's Dressing Room » [1732] : « Oh! Celia, Celia, Celia shits! »

ponctué et il n'y a aucun guillemet (aucune source précise n'est donnée). C'est une façon de ne pas distinguer de niveaux d'énonciation[707] – et de renforcer l'impression si forte dans son théâtre que tout est sur un même plan d'immanence.

Planchon, dans sa version scénique de *Par-dessus bord*, sans doute pour simplifier le travail de ses acteurs, a établi une ponctuation. Ce qui était la garantie d'une liberté se change en partition imposée – c'est qu'il faut bien fixer le sens à un moment ou un autre, et décider des césures[708]. Pourrait-on imaginer une mise en scène où les acteurs improvisent la ponctuation de leurs répliques, créant ainsi, chaque soir, une nouvelle image de la pièce ?

Le geste de Vinaver, double, est le découpage et le collage – et ce geste est mis sur le devant de la scène.

---

[707] Niveaux d'énonciation que la bathmologie de Barthes se proposait d'étudier [*Roland Barthes*, 1975]. Des guillemets, on en trouve dans les trois premières pièces de Vinaver. Mais ils encadrent toujours les citations d'éléments discursifs intra-diégétiques (fictifs – dans *Iphigénie Hôtel*, par exemple, les personnages citent le regretté M. Oreste ou bien lisent à haute voix un article de journal, respectivement p. 114 et 167), et non de discours réels ou tirés d'œuvres littéraires. L'intertextualité fonctionne différemment : de façon générale, peut-elle s'accommoder de ces marques de renvoi ? Nous n'avons pas d'exemples en tête. Reste le cas où c'est le personnage lui-même qui, dans une posture d'acteur ou de sophiste, cite un grand auteur. On a déjà évoqué le cas de Lubet-Malraux ; on trouve dans la même pièce ce vers de Racine cité par Sophie : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne » (*Portrait d'une femme*, *op. cit.*, p. 36, sans guillemet). Dans *Par-dessus bord*, c'est Jack, qui cite dans une même réplique saint Augustin, Nietzsche et Swift. La première est le fait d'une « comédienne » (comme le dit sa concierge), la seconde d'un bonimenteur inspiré.

[708] Ainsi cet exemple : « mes ventes baissent avec régularité. De quatre pour cent tous les mois depuis octobre. Je travaille à perte… » C'est un détail, mais on aurait pu comprendre que le complément circonstanciel « depuis octobre » modifiait « je travaille à perte » et non pas le groupe précédent comme l'a marqué R. Planchon (« mes ventes baissent avec régularité de quatre pour cent tous les mois. Depuis octobre, je travaille à perte… »). Version Planchon, 1973, IMEC – VNV 12.3.

II. Le collage – l'image vraie

Un autre groupe de phénomènes linguistiques participe de l'esthétique du collage : ce sont les cas de juxtapositions syntaxiques (style paratactique). Nous en avions parlé dans *A la virgule près…*, à propos de *Par-dessus bord*, et nous ne nous y attarderons donc pas. Nous remarquions qu'au fil des réécritures de la pièce, les conjonctions (les « et » notamment) étaient presque systématiquement supprimées, ainsi que les pronoms relatifs et conjonctions de subordination[709]. Michel Vinaver nous a dit, depuis, que cette évolution n'avait pas été décidée. Toutefois, ces faits de style sont bien réels ; on pourrait réaliser la même étude avec les réécritures d'*À la renverse* et, vraisemblablement, aboutir aux mêmes conclusions. Les réécritures sont un terrain idéal pour ce genre d'analyse, puisqu'on y voit une évolution ; elles laissent apparaître, pour qui prend le temps de les examiner, *la matérialisation des choix* (il en va de même des brouillons, qui sont, toutefois, plus difficiles à questionner). Ces *choix*, on peut ensuite les deviner dans d'autres pièces, comme *L'Émission de télévision* :

> ADÈLE. – La télévision fait beaucoup pour la justice la justice pourrait faire quelque chose pour la télévision
> PHÉLYPEAUX. – La justice ? Vous la soignez
> Bonnemalle aime bien la déshabiller
> La montrer dans des situations inconvenantes
> BÉATRICE. – Toutes les institutions nous les malmenons c'est notre fonction
> (*TC6*, p. 276)

[709] Simon Chemama, *À la virgule près…*, *op. cit.*, p. 51-52. Par exemple : « JIJI. – […] m'aide à attacher mes ballons ~~et les~~ trois autres garçons marchent sur le bord de la piscine […] il y en a deux qui me tiennent la tête ~~et~~ le troisième… » ; « RESZANYI. – Ces interviews sont délicates à réaliser ~~dans la mesure où~~ il faut parvenir à relâcher les réflexes » et « MARGERIE. – […] tu me donnes un petit chien ~~qui s'~~ <on l'>appellera Mimi ».

Un cas-limite de *juxtaposition* réside dans le phénomène de syntaxe tronquée, comme ici dans *La Demande d'emploi* :

> LOUISE. – Tu vas apprendre à tirer ?
> FAGE. – Mon père était
> WALLACE. – Comment l'avez-vous
> *VINGT-TROIS*
> FAGE. – C'est une question piège (*TC3*, p. 60)

Dans le brouillon de cette pièce, par exemple sur la dernière page du tapuscrit, on remarque que la troncation est le fait d'une campagne de correction spécifique, et relativement tardive.

Mais la juxtaposition syntaxique ne permet pas à elle seule de parler de collage. Venons-en aux deux traits de l'écriture vinavérienne qui légitiment cette caractérisation.

A. L'hétérogénéité et la simultanéité – deux phénomènes majeurs

Le collage est encore souvent considéré comme une pratique mineure. Dans les critiques négatives des spectacles, par exemple, cette technique est souvent pointée du doigt, comme dans cette critique d'*À la renverse* mettant l'accent sur la variété des discours juxtaposés : « il n'y a aucune construction dramatique dans le dialogue, qui est un collage de phrases anodines, propos d'escaliers, bruits de couloirs, bouteillons, bavardages de pause-café »[710]**.** Jean-Pierre Naugrette, dans une appréciation toute contraire des *Voisins*, écrivait :

> Rien de réaliste dans le théâtre de Vinaver, et pourtant, tout est réel, parce que fondé sur l'écriture d'un langage qui découpe la vie non comme une « tranche de vie », mais par

[710] José Barthomeuf, *Le Parisien*, 2 décembre 1980.

> une combinatoire de tous les langages possibles : catalogue, monologue, apostrophe, formules de politesse, de bienvenue, de tous les jours, de l'économie, du bon sens le plus élémentaire, etc. […] D'où cet effet de collage pictural qui fait penser au Pop Art et à Rauschenberg, en plus de la nature morte hollandaise.[711]

L'expression « tous les langages possibles » recouvre des discours de types différents : de pures formes (le « catalogue »), des formulations lexicalisées (les « formules de politesse »), qui peuvent même impliquer un discours nettement thématisé (formules « de l'économie »). Mais l'idée générale est très juste et résume en peu de mots de nombreux aspects de la question : la distinction réel/réaliste, l'hétérogénéité et le rapport au collage pictural.

C'est sans doute dans *11 septembre 2001*, que l'hétérogénéité est la plus forte. Dans l'article que nous avons consacré aux sources de cette pièce, nous distinguions quatre techniques : le *collage*, dans son sens pleinement esthétique (juxtaposition d'éléments hétérogènes), était la seconde (les trois autres : le copier-coller, l'ajout d'éléments, l'invention de répliques). Dans l'extrait ci-dessous on trouve des *chorus*, essentiellement constitués de titres d'articles ou d'extraits de publicité, juxtaposés au discours (écrit) du journaliste, et au discours (oral) du président Bush :

CHORUS.	– The People You Need are Only a Touch Away Attackers Neither Mad nor Desperate
BUSH.	– The United States will hunt down And punish Those responsible for these cowardly acts
CHORUS.	– U.S. Terror Alert Networks Were Looking in the Wrong Direction Warnings Went Unheeded for Years
BUSH.	– We have taken the necessary precautions To continue the functions of your government
CHORUS.	– Buildings Were Unprepared to Withstand such an Impact

[711] J.-P. Naugrette, « Le théâtre de Vinaver… », art. cit., p. 210.

BUSH. – The resolve
Of our great nation is being tested
But make no mistake
CHORUS. – Paths
Of Terror a Nation
Mourns
BUSH. – We will show the world
God bless
JOURNALIST. – Here I am standing
At Ground Zero I behold
Scenes of chaos and fear
Some are alive some are dead some were alive
CHORUS. – Bush Vows to Hunt Down Perpetrators
JOURNALIST. – People were seen
Falling from upper floors of the one hundred and ten-story buildings (VIII, p. 146-148)

Dans ce seul extrait, on peut repérer des fragments de non moins de sept articles différents (des 12 et 13 septembre 2001)[712] ainsi que des bouts du premier discours de George W. Bush après les attentats[713].

Dans *11 Septembre 2001*, l'hétérogénéité n'est pas seulement celle des voix, mais aussi celle des régimes de parole : oral (conversations téléphoniques, paroles des rescapés, discours politiques) ou écrit (commentaires de journaliste, feuillet d'instructions, testament Atta) – ces derniers exemples forment des répliques qui ne sont pas celles de personnages présents sur scène, ni même explicitement prises en charge par des personnages présents (comme dans le cas de la lecture d'un texte, dans *Les Coréens*, *La Demande d'emploi*, *L'Ordinaire*…). On ne peut même pas logiquement parler d'une « intrusion d'un discours étranger » (comme, par exemple, dans *Victor, ou les enfants au*

[712] Du 12 septembre : Mike Allen and Hanna Rosin, « Bush Vows to Hunt Down Perpetrators », et Mitchell Martin, « Near Towers, Scenes of Chaos and Fear ». Du 13 septembre : Erica Goode, « Attackers Neither Mad Nor Desperate », Karen De Young, « U.S. Terror Alert Networks Were Looking in the Wrong Directions », Guy Gugliotta, « Buildings Were Unprepared to Withstand Such an Impact », « Paths of Terror » et « A Nation Mourns » non signés.

[713] « Remarks by the President Upon Arrival at Barksdale Air Force Base, Louisiana », 11 septembre 2001. http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010911-1.html.

pouvoir de Vitrac, avec les collages bruts de définitions du dictionnaire[714] ou d'articles de journaux), dans la mesure où *toute* la pièce fonctionne sur ce principe.

C'est peut-être encore plus fort quand le collage se fait à l'intérieur d'une même réplique. En examinant certains *chorus*, on comprend que la forme même du journal détermine en partie celle de la pièce. Considéré avant tout par l'auteur dans sa matérialité, et non comme support signifiant logique, l'objet journal (de par sa mise en page) détermine l'agencement textuel de la pièce[715]. Dès lors, certaines sources de *11 septembre 2001* sont impossibles à identifier si l'on se sert seulement des archives Internet des journaux. Il faut consulter les archives papier, car certaines répliques viennent des encarts publicitaires, ou des légendes sous les photos. Dans le cas de la première intervention du *chorus*, Vinaver compose une réplique à partir de différents éléments que l'on trouvait sur deux pages (p. 2 et 8) de l'*International Herald Tribune* du 10 septembre 2001 :

> One More Night
> The Ultimate Check-out
> Enjoy a Complimentary Fourth Night
> At One of
> The Leading Hotels of the World
> Rising and Falling
> A Boom a Bust
> The Slump but a Rebound (*TC8*, p. 136)

Les cinq premiers vers correspondent, comme on l'entend assez clairement, à une publicité, sans rapport sémantique ni logique avec les autres phrases. C'est un encart que

---

[714] Pour des exemples de ce type, il faut plutôt aller voir *Lataume*… Voir par exemple la réplique de la belle-sœur de Fuller qui est une définition encyclopédique de la laitue (p. 99-100).

[715] Voir le livre que Marie-Ève Thérenty consacre à l'influence réciproque de la littérature et du journal au XIXe siècle (*La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Seuil, 2007). Les critères d'actualité, d'effet-rubrique et de collectivité propres à la « matrice médiatique » seraient tout à fait pertinents pour analyser l'œuvre de Vinaver.

l'on trouvait sur la page 2 du quotidien, pour *The Leading Hotels of The World* (« One More Night. The Ultimate late check-out. Enjoy a complementary fourth night with ''Leading offers'' »). Mais les trois vers suivants ont une provenance différente : ils sont issus de titres d'articles du même numéro, et de la rubrique *editorial / opinion* (articles qui, forcément, n'ont rien à voir avec les attentats du 11 septembre). « Rising and Falling » était le titre exact de l'édito ; « A Boom a Bust » est tiré d'un article intitulé « Where There Was a Boom There Is Now Going to Be a Bust » de James Grant[716] ; enfin, « The Slump but a Rebound » est également le condensé d'un titre d'article, de David Ignatius, « The Slump Is Here, but a Rebound Is in the Cards »[717].

Nous pourrions reprendre un deuxième critère analysé par Marie-Ève Thérenty, celui de « collectivité » : « s'expérimente la création du sens par fusion de voix plurielles et quelquefois discordantes. Bien plus que le roman, [le journal] est conçu comme un lieu authentique de la polyphonie »[718]. Cette polyphonie se déploie au plan du journal entier, ou même dans un seul article (par exemple dans la rubrique « échos » du *Figaro* qui ressemble « à des enregistrements de conversations échevelées saisies au jour le jour sur les boulevards » - p. 69). Marie-Ève Thérenty donne ensuite des exemples littéraires (notamment dans le vaudeville) de cette « résurrection de l'auteur pluriel » (p. 77). Au début des années 2000, quand Vinaver écrit sa dernière pièce, c'est dans la forme de l'article américain qu'il peut retrouver ce modèle polyphonique. Les journalistes des grands journaux américains citent et confrontent toujours différents points de vue (bien

---

[716] Article paru sous le titre : «Sometimes the Economy Needs a Setback » dans le *New York Times* du 9 septembre 2001. Il commente le phénomène de chute des valeurs boursières consécutive aux phases de hausses spéculatives (bulles). Le Dow Jones avait progressé considérablement jusqu'en 1999, avant de perdre près d'un tiers de sa valeur. http://www.nytimes.com/2001/09/09/opinion/sometimes-the-economy-needs-a-setback.html

[717] Article paru sous le titre : « No Slump Lasts Forever » dans le *Washington Post* du 9 septembre 2001.

[718] M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 61-62.

plus que leurs confrères français). Dans l'un des articles choisis par Vinaver pour *11 septembre 2001*, et finalement abandonné, le journaliste convoquait un ingénieur, un professeur de physique, un des constructeurs des Twin Towers, et enfin le patron d'une entreprise de démolition, invités à expliquer la chute des tours[719].

Mais le critère de « rubricité », autre élément de la « matrice journalistique » selon M.-È. Thérenty, est également pertinent pour comprendre le travail de Vinaver. L'organisation en rubriques va de la juxtaposition radicale (par exemple le journal « *La Presse* se satisfait de rendre compte du monde en juxtaposant des nouvelles sans tenter de bâtir des liens, même artificiels, de causalité ou d'analogie entre ces fragments… »[720]), à la hiérarchisation sommaire. Comme un journal qui juxtapose des articles sur tous types de sujets[721], *Les Huissiers* juxtapose coiffure (la « bataille des cheveux courts ») et Guerre d'Algérie, *11 septembre 2001* juxtapose Bush, Madeline Sweeney et des publicités. Certains metteurs en scène ont voulu tirer parti de cette prégnance du journal, comme dans cette mise en scène de *11 septembre 2001* par Yan Walther (tournée dans six théâtres romands en 2011) – tout le décor était construit par un amoncellement de journaux. Déjà Dougnac, pour la création de *La Demande d'emploi*, avait imaginé pour la scène un collage de coupures de presse très agrandies.

---

[719] À partir de l'article de Warren E. Leary, « The Physics of Turning a Tower Into a Cloud of Dust and Rubble », *International Herald Tribune*, 27 septembre 2001.

[720] M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien…*, *op. cit.*, respectivement p. 78 et 80. La rubricité « crée le cadre dans lequel le quotidien devient lisible » (p. 78). Deux points rappellent des formulations de Vinaver lui-même : M.-È. Thérenty décrit le feuilleton comme une « écriture du contrepoint » (p. 80) et « à la fin du siècle on appelle 'cuisine' cet art de combiner et de préparer les matières qui composent le journal » (p. 83).

[721] Jean-Loup Rivière compare le rapport au temps du théâtre de Vinaver et du journal quotidien : « Un journal 'quotidien' ne fait pas autre chose, il ne représente pas le monde, il n'en donne pas un tableau. Il juxtapose des éléments retenus pour leur caducité. » (« Préface » du *Théâtre complet* déjà citée, p. 16)

L'autre phénomène, fortement lié à celui d'hétérogénéité, est plus spécifiquement dramaturgique : il concerne la gestion du temps dans les pièces[722]. L'usage des analepses, dans certaines pièces de Vinaver, est assez frappant. Toutes les scènes de *Portrait d'une femme*, dont le cadre temporel est celui du procès, sont des flash-back, parfois motivés explicitement par une question du juge ou d'un avocat (même tronquée : « LE PRÉSIDENT. – […] Je demande à l'accusée / *Une terrasse de café, à Lille* / SOPHIE. – Moi ce que j'aime ? » - *TC6*, p. 16). Dans *Par-dessus bord*, nombreuses sont les scènes annoncées par Passemar, qui semble s'adresser à nous en aval de l'action (« je pense à cette pauvre Mme Bachevski c'est comme si la terre s'était ouverte sous ses pieds » - *TC3*, p. 232)[723]. Mais ces exemples, toutefois, ne relèvent pas de l'esthétique du collage. Ce sont des faits de composition intéressants et modernes[724], mais relativement ordinaires.

Le collage véritable, c'est dans la simultanéité qu'il se développe – phénomène qui nous semble, en outre, plus propre au théâtre de Vinaver. Ce n'est peut-être pas Vinaver qui l'a *inventé* (c'était dans *l'air du temps* – Gatti en faisait usage dans *La Vie de l'éboueur Auguste G* en 1962), mais la notion de simultanéité pourrait caractériser, presque à elle seule, toute son œuvre. Simultanéité signifie collage de temps différents dans un *même* temps. Problème d'ordre logique pour le théâtre, qui est *a priori* un art de la successivité et non de la simultanéité. Habituellement, si deux événements (ou deux

---

[722] Pour Anne Ubersfeld, la vraie spécificité de l'écriture de Vinaver, c'est son traitement du temps (voir *Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 93-102).

[723] Il s'agit plutôt d'un commentaire au présent, ou en léger différé, car Passemar reste toujours, également, immergé dans l'action, lui-même surpris par le cours des événements (juste après la scène de mise au placard de Bachevski, il est lui-même convoqué dans le bureau de Benoît !) et incertain quant à l'avenir de son entreprise.

[724] Salacrou disait avoir inventé le procédé de *flash-back* au théâtre, dans une scène de ses *Frénétiques* [1935]. Il semble en effet difficile d'en trouver auparavant.

dialogues) se produisent en même temps, ils sont rapportés l'un à la suite de l'autre, et l'ordre lui-même aura un rôle, une importance narrative ou dramatique (comme le disait Barthes, « ce ne sont pas les choses, c'est la place des choses qui compte »[725]). Aristote excluait la simultanéité du champ du théâtre :

> Tandis que dans la tragédie il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps mais seulement celle qui est sur la scène et que jouent les acteurs, dans l'épopée au contraire, grâce à ce qu'elle est un récit, on peut traiter plusieurs parties de l'action simultanée[726].

Dans ses romans (comme dans l'épopée selon Aristote), Vinaver faisait un grand usage de la simultanéité… mais sous sa forme la plus *successive*. Il s'agissait, par exemple, de rendre compte des points de vue des différents personnages, les uns après les autres, sur un même événement. Ainsi, la scène de l'enterrement de M. Bême, dans *L'Objecteur*, apparaît-elle trois fois, avec un détail qui vient renforcer l'effet de simultanéité diffractée d'un chapitre à l'autre : Olivier voit un soldat (p. 299), qui s'avère être Le Peletier (p. 303), à nouveau aperçu par Marthe, qui le prend tout d'abord pour Julien (p. 313)[727]. Dans *Les Coréens*, somme toute, on retrouve ce genre de représentation successive d'un même moment : les scènes alternent et les temps, parfois, se superposent lors de transition d'une scène à l'autre (à chaque fois en s'appuyant sur un élément

---

[725] Roland Barthes, « Sur le cinéma » [*Les Cahiers du cinéma*, 1963], entretien avec M. Delahaye et J. Rivette, in *OC* I, p. 1157.

[726] *Poétique*, *op. cit.*, 1459 b.

[727] Le chapitre 62 présente de l'intérieur le départ du cortège ; le chapitre 64 montre le même événement, mais vécu par Le Peletier, et dans le 67, c'est Marthe, la domestique des Bême, qui voit le cortège depuis sa fenêtre. Deux de ces scènes sont, *logiquement*, supprimées dans l'adaptation théâtrale du roman.
Ce qui est frappant, dans ces romans, c'est qu'il y a très peu de discours narrativisé : quand un personnage raconte un fait dont le lecteur a déjà connaissance, il le raconte au discours direct (à la différence de ce que fait Balzac, pour citer un auteur parmi dix mille), et la façon même dont il nous le re-raconte est intéressante.

sonore – voir I.V.B). Comme pour d'autres composantes de son théâtre, la simultanéité n'a pas jailli dès la première pièce, mais s'est forgée par étapes.

La simultanéité consiste en la rencontre sur la même page, puis sur le même plateau, d'au moins deux dialogues différents. Nous distinguerons alors deux cas de figure : ou bien les dialogues coexistent dans l'action même de la pièce, dans sa fable, et la simultanéité consistera, *a priori*, en leur représentation réaliste ; ou bien il s'agira de dialogues issus d'événements, de scènes, qui n'ont pas vocation à coexister (ils sont représentés au même moment, juxtaposés sur la scène, alors qu'ils proviennent de lieux différents – et parfois même de temps – différents).

Nous appellerons le premier cas de figure l'*entrelacs réaliste*. On en trouve déjà quelques exemples dans *Les Coréens* (dans la scène 2 par exemple, où la division des personnages en deux groupes est annoncée par une didascalie : « *Wou-Long entraîne Kim à part* »[728]). Mais c'est véritablement dans *Iphigénie Hôtel*, la troisième pièce de l'auteur, que ce phénomène prend toute son ampleur. Nous pouvons remarquer, toutefois, dans cette pièce, que lors des conversations croisées, l'auteur indiquait encore souvent à qui étaient adressées les répliques :

> M. VELUZE. – Grec, oui ; ces motifs sont de l'époque classique. Et ces couleurs. (*S'adressant à Mr. Babcock en souriant.*) Je ne m'y connais pas vraiment, vous savez. […]
> Mme LHOSPITALLIER. – Danielle ! Mais où vas-tu ?
> Mlle LHOSPITALLIER. – Je ne vais pas passer ma vie dans cet hôtel. Monsieur Veluze, vous venez ?

---

[728] *TC1*, p. 23. S'ensuit un entrelacs serré de deux dialogues (l'un avec Ir-Won et Hun-Tan, l'autre avec Wou-Long et Kim) qui s'étend sur deux pages. *Les Coréens* est peut-être même une pièce sur la division des groupes : Belair séparé de son escouade, Toung puis Ir-Won séparés de leur village, et plus loin, pour mieux affronter l'ennemi, Bonassier dira : « à mon avis si vous voulez savoir, ce qu'il faut faire c'est se diviser en deux groupes. Il y a un groupe qui ira par ici et un groupe qui ira par là » (p. 93). S'ensuit un débat entre les cinq soldats, dont on aurait envie de dire qu'il est aussi un commentaire métathéâtral… D'un côté « L'union fait la force », de l'autre « Pour prendre un prisonnier c'est pas nécessaire d'être nombreux. De toute façon il faut le surprendre » (p. 94).

> ALAIN, *à Eric*. – Vous n'avez pas vu Jacques ?
> Mme LHOSPITALLIER. – Je te demande : où vas-tu ?
> Mlle LHOSPITALLIER. – Essayer de trouver l'Epano Pegadi.
> ERIC, *les dents serrées.* – Votre Jacques et vous-même, vous êtes toujours nulle part où on vous cherche.[729]

L'*entrelacs réaliste*, chez Vinaver, se relie à un autre type de phénomène, lui aussi réaliste, celui de la parole capricante : le passage du coq à l'âne[730] au sein du discours, ou même de la réplique, d'un même personnage. Dans un dialogue des *Voisins*, Blason mêle le récit de sa déposition au commissariat et ses commentaires sur le vin à décanter (*TC5*, p. 224) ; sans compter sa remarque imagée « Attila est passé par là » (p. 227), qui ébauche, dans la mesure où il est question de son fils Ulysse, un collage de figures historico-mythologiques amusant.

Nous pouvons dégager deux variantes plus expérimentales de cet entrelacs. La première correspond aux scènes constituées de répliques non attribuées, dont l'exemple le plus connu est assurément celui des scènes de fêtes de l'entreprise dans *Par-dessus bord* (une série de répliques dans le mouvement I, deux dans le mouvement VI). Nous appellerons cette variante le *magma*, en reprenant le terme qu'utilise Vinaver dans la didascalie même qui précède la dernière scène de fête : « *Les paroles tendent à s'emmêler sauf pour se détacher, au hasard : c'est un magma avec, par instants, des*

---

[729] Version *Théâtre populaire*, p. 24-25. Dans les versions ultérieures, Vinaver conservera ces didascalies (notons que Mlle Lhospitallier, alors, ne répondra plus à la deuxième question de sa mère, ce qui accentuera l'effet d'entrelacs – *TC2*, p. 39).

[730] Cette expression figurée nous permet de nous rappeler le merveilleux début de *L'Art poétique* d'Horace : « Si un peintre s'avisait de mettre une tête humaine sur un cou de cheval, et d'y attacher des membres de toutes les espèces, qui seraient revêtus des plumes de toutes sortes d'oiseaux ; de manière que le haut de la figure représentât une belle femme, et l'autre extrémité un poisson hideux ; je vous le demande, Pisons, pourriez-vous vous empêcher de rire à la vue d'un pareil tableau ? C'est précisément l'image d'un livre qui ne serait rempli que d'idées vagues, sans dessein, comme les délires d'un malade, où ni les pieds, ni la tête, ni aucune des parties n'irait à former un tout. »

éruptions »[731]. Des discussions différentes (qui ne peuvent pas toujours être recomposées entièrement[732]) sont rapportées comme « en direct », comme la retranscription d'un enregistrement audio. Ici les premières du mouvement I, dans la version intégrale :

> – Avez-vous goûté de la tarte aux abricots ? L'est drôlement bonne dépêchez-vous tant qu'il y en a
> – Parce qu'il a pris sa sœur en main la pauvre petite elle en avait bien besoin
> – Où elle est ma cuisse de poulet ? Il y avait une cuisse de poulet dans mon assiette
> – L'est bon cette année le poulet
> – Quel est le salopard ?
> – On t'a fauché ta cuisse de poulet ?
> – Moi j'ai le cafard depuis qu'elle est née
> – C'est ravissant ça coûte cher ?
> – Faut pas
> – Pas tellement
> – Tu le diras pas
> – Je suis plus avec vous qu'avec mon mari mais je connais mieux mon mari que vous je connais pas non plus si bien mon mari
> – Ça fait six ans au moins que vous l'êtes mariée ?
> – Huit ans que je suis ici à la comptabilité
> – Vous êtes joliment bien coiffée

Les brusques juxtapositions, comme entre « poulet », « cafard » et « ravissant », crée indéniablement un collage. On trouvait déjà dans *L'Objecteur* (le roman) des scènes construites sur ce principe, comme le chapitre 62 (p. 297-299) qui fait se croiser les discussions d'au moins trois groupes – même si les répliques ne sont jamais tronquées comme dans *Par-dessus bord* (toutes gardent une signification propre). Il faut se rendre compte que les romans de Vinaver sont un formidable *laboratoire* du dialogue, où

---

[731] *TC3*, p. 243. « Magma », c'est aussi un terme qui apparaît (même si c'est dans un contexte particulier) dans le premier « quintette » des cadres d'*À la renverse* (version 1980, p. 21) : « ce magma ça joue en notre faveur je veux dire comme il n'y a plus d'échelle des valeurs ».

[732] Gérald Garutti, le dramaturge qui a travaillé avec Christian Schiaretti, a fait une proposition, qui s'est avérée pertinente : il a regroupé les répliques qui allaient ensemble, et les a distribuées aux personnages présents sur le plateau. Mais il restera toujours des points indécidables. Dans quel groupe, par exemple, placer « Ça vous étonne ? » : chez les personnages qui parlent d'un meurtre ou ceux qui critiquent une des employées ?

l'auteur expérimente un très grand nombre de techniques, et dont il recueillera, pour ses pièces de théâtre, les résultats les plus concluants.

L'autre variante expérimentale, ce sont les *perturbations (chrono)logiques*. On en trouve à partir de *Par-dessus bord*, pièce dans laquelle on peut citer, par exemple, la sublime fin du mouvement II :

> BENOÎT. – J'aime bien discuter avec vous Cohen mais pour l'instant taisez-vous et faites ce que je vous dis
> MME ALVAREZ. – Passemar[733] comment se fait-il que cette réclamation
> MME BACHEVSKI. – Quand on lui parle
> MME ALVAREZ. – Soit restée sans réponse
> MME BACHEVSKI. – Mais quand on lui pince la jambe
> COHEN. – Mon Dieu
> MME ALVAREZ. – Il la retire (*TC3*, p. 163-164)

Le personnage d'Alvarez est ici en position de pivot (comme Fage, très souvent, dans *La Demande d'emploi*). Elle s'adresse dans un premier temps à Passemar, et pourtant semble suivre le discours de Bachevski puisqu'elle conclut en complétant sa phrase (déjà, sa réplique sur l'absence de « réponse » à la réclamation était, non pas syntaxiquement mais sémantiquement, reliée à la réplique précédente de Bachevski). Quant au « Mon Dieu » de Cohen, il ponctue, avec un à-propos universel, n'importe quelle discussion. On remarquera que ce sont souvent, chez Vinaver, les attaques ou les fins des scènes (ou des pièces) qui sont le plus soumises à ce type de perturbations, alors qu'au *centre* une histoire se développe de façon plus linéaire. Dans *La Demande d'emploi*, les morceaux 1 et 30 sont les plus déconstruits ; dans *À la renverse*, le début et la fin mêlent voix du récit et « éclats » de propos indifférenciés. Le long morceau 1 de *King* est aussi une sorte de prélude, qui mêle les trois âges de King Gillette, et les grands thèmes de la pièce (l'idée

[733] Dans deux versions (la super-brève et l'intégrale révisée), « Passemar » est remplacé par « Mais ».

du jetable, la détestation de la concurrence, la prévision du krach de 1929) ; le morceau 73 est une superbe évocation mêlée (du vieil homme King à l'agonie) des différentes origines de Gillette (histoire de sa famille et de son entreprise). La volonté de détruire le cadre traditionnel de la *pièce bien faite* conduit peut-être à un nouveau type d'encadrement (bien plus polymorphe, il va sans dire).

La plus grande partie des *Travaux et les jours* fonctionne sur ce principe. Comme ici au début du morceau 3 :

> YVETTE. – Les mecs avec qui j'ai fait l'amour avant toi
> ANNE. – Je regrette
> YVETTE. – C'étaient des copains de classe puis des copains de bal de vélo
> NICOLE. – Anne il me hait cet homme comme il hait Guillermo
> ANNE. – Non il faut comprendre il a des soucis
> NICOLE. – J'aimerais savoir lesquels
> ANNE. – Mais nous n'avons plus de service de dépannage à Paris non même pour les cas les plus simples toutes les réparations se font à l'usine dans les Vosges je comprends parfaitement que vous insistiez de votre côté il faudrait que vous compreniez
> YVETTE. – De toute façon des copains on s'entendait bien et puis moins bien et quelquefois très bien
> GUILLERMO. – Aux Puces de Montreuil dimanche matin au milieu d'un amas de ferraille sans le tiroir ni la manivelle un vieux reste de moulin ça a été une grosse émotion (IV, p. 30-31)

Nous ne savons pas si tous les personnages sont dans le même espace. Yvette s'adresse à Guillermo (elle prononcera son nom dans sa réplique suivante), mais Guillermo tient un discours tout à fait différent (pendant sept répliques il raconte avec quel acharnement il est parvenu à reconstituer ce moulin Cosson premier modèle). On peut avoir l'impression qu'Anne participe à deux dialogues complètement distincts dans le temps (l'un au téléphone avec une cliente et l'autre avec Nicole). Puis arrive Jaudouard, le chef de service, et les cinq personnages ont alors un dialogue commun (sur la question de savoir si l'on peut répondre aux exigences de la cliente). Mais tout de suite après (c'est-à-dire

après la deuxième réplique de la citation qui suit), les petits groupes se forment à nouveau et reprennent leurs sujets de discussion :

> NICOLE. – Guillermo pourrait le réparer
> GUILLERMO. – Si monsieur Jaudouard le permet personne n'aurait besoin d'aller raconter la chose à monsieur Célidon
> NICOLE. – Dans un cas pareil autant se montrer un peu souple Guillermo tout le monde sait que c'est le meilleur réparateur de chez Cosson
> JAUDOUARD. – Fallait qu'il accepte de partir dans les Vosges
> GUILLERMO. – Le miracle dans le débarras d'une ferme en Normandie il y a cinq ans j'avais trouvé une manivelle de ce même modèle le seul exemplaire entier connu est au musée des Arts et Métiers (p. 32)

Un peu plus loin dans ce même morceau 3 (p. 36), sans transition, commence un dialogue entre Jaudouard et Yvette, qui s'entrelace à celui d'Anne et Nicole (jusqu'à la dernière réplique, p. 40, qui est une question de Nicole à Jaudouard). Guillermo n'aura plus qu'une réplique, dans un très court échange avec Nicole sur un sujet qui n'est développé nulle part ailleurs :

> YVETTE. – Vous allez me confirmer ?
> NICOLE. – Cette voiture qu'on vient d'acheter
> GUILLERMO. – Qu'y a-t-il de changé ?
> NICOLE. – Tout
> YVETTE. – C'est pas une réponse monsieur Jaudouard vous savez ? (p. 37)

Puis il disparaîtra jusqu'à la fin du morceau.

Dans sa mise en scène de 2010, Valérie Grail a fait un traitement réaliste de la pièce : par exemple, si un personnage était au téléphone, il pouvait éloigner de temps en temps le combiné pour répondre à un personnage présent sur le plateau, et les acteurs s'approchaient naturellement d'un groupe pour participer à la conversation, et s'écartaient après avoir dit leurs répliques. Ce choix est tout à fait légitime et efficace, mais rien ne le rend nécessaire. Le texte ne comporte aucune didascalie, qui permettrait

de *visualiser* davantage l'action (par exemple « *ils s'approchent* », « *à untel* », ou même simplement « *un temps* »…).

Le deuxième cas de figure est pleinement collage, dans la mesure où sont juxtaposées spatialement (sur la page du livre, mais surtout sur le plateau) au moins deux scènes distinctes. Ce phénomène apparaît, lui aussi, dans *Par-dessus bord*. Dans *À la virgule près…*, nous disions qu'il pouvait être « partiel » ou « radical ». *Partiel* lorsqu'il y a alternance entre deux scènes distinctes sur le même espace textuel (à l'intérieur d'une même « scène » ou morceau) ou scénique. Dans le mouvement II, le dialogue entre Benoît (le fils du patron) et sa femme Margerie est interrompu par le dialogue entre Passemar, Cohen et Bachevski. Si la scène s'arrêtait là, on ne parlerait pas de simultanéité, mais simplement de succession brutale[734]. Mais l'action interrompue, c'est-à-dire le dialogue entre les deux époux, reprend bientôt. La simultanéité est *radicale*, quand s'entrecoupent, à plusieurs reprises et de façon rapide, les dialogues provenant des groupes différents. Ce type de composition va à l'encontre de tout ce qu'est l'échange théâtral classique, le dialogue suivi. La fréquence du va-et-vient a une grande importance ; pour former un motif sur un tissu, il faut de nombreux points, de même ici faut-il un entrelacs prolongé. Parfois la simultanéité est si forte que l'on passe d'un groupe à l'autre à chaque réplique.

[734] Comme, par exemple, dans les scènes 11 à 15 de *L'Objecteur*. Si l'entretien entre l'auteur et le journaliste est bien interrompu une première fois par une réplique de François Bême (frère de Julien, chez lui), et une deuxième fois par un dialogue dans la caserne, les scènes s'enchaînent et cela est rendu très nettement visible par leur numérotation, procédé totalement absent à l'intérieur des mouvements de *Par-dessus bord*. De plus, il s'agit non pas de deux espaces-temps différents, mais de deux niveaux de réalité différents (*TC8*, p. 23-25).

Dans *L'Émission de télévision*, la dernière scène (« *Cuisine pavillon Delile et cabinet juge d'instruction, simultanément, dans deux espaces distincts pouvant se chevaucher* ») contraste avec les dix-neuf premières, qui sont des scènes unies. Dans la scène 20, on décompte 87 passages d'un groupe à l'autre. Loin d'être systématique, le rythme de ces passages est au contraire extrêmement varié : parfois lent, parfois très rapide comme ici (dans cette scène, Béatrice, l'une des deux journalistes, se trouve dans le cabinet du juge Phélypeaux) :

> DELILE. – Celui qu'ils avaient embauché pour faire la besogne à mon côté
> BÉATRICE. – Puis-je vous l'appeler ?
> DELILE. – S'est fait lourder
> PHÉLYPEAUX. – Inutile
> DELILE. – Ils l'ont viré
> MME DELILE. – Est-ce possible ?
> PHÉLYPEAUX. – C'est non (*TC6*, p. 280)

Dans un extrait comme celui-là, on sent que l'auteur cherche intentionnellement à créer des jointures entre les répliques des deux dialogues distincts, notamment en s'appuyant sur les équivoques de la pronominalisation[735]. Ailleurs, il le fait en jouant sur le sens des mots et ne s'interdit pas d'amusants petits échanges :

> PHÉLYPEAUX. – […] Phélypeaux la risée du parquet
> MME DELILE. – J'ai fait les carreaux des plinthes
> MLLE BELOT. – Au parquet personne n'est encore au courant… (p. 277)

La polysémie du mot « parquet » saute à l'oreille, et le terme se relie aussi bien aux plinthes qu'aux *plaintes*. Dans la suite de la scène, on assistera à la réunion symbolique des deux groupes au moment où Paul, le fils des Delile, fait irruption chez le juge est

[735] Eric Eigenmann propose une typologie des jointures dans le théâtre de Vinaver : sémantique, syntaxique, phonologique et stylistique (les quatre pouvant être amenées à se combiner). Sur les jointures syntaxiques, qui constituent selon Eigenmann la solution la plus fréquente, voir *La Parole empruntée…*, *op. cit.*, p. 166 : « Les pronoms sans antécédents explicites sont souvent les agents de ce type de jointures ».

avoue son crime. Les deux dialogues sont toujours entrelacés et l'auteur fait dire à Mme Delile (par antiphrase involontaire, car elle ne sait pas ce qui se passe chez le juge) : « Finie la honte » (p. 296). Le collage scénique, quant à lui, la co-présence des deux espaces, pose souvent problème aux metteurs en scène : dans la création par Jacques Lassalle, l'indication scénique n'a pas été suivie – les deux dialogues ont été joués successivement (d'abord celui entre le juge, les journalistes et Paul, puis celui des époux Delile)[736].

Dans *Portrait d'une femme*, la simultanéité s'ajoute aux flash-back : à chaque transition, deux ou trois scènes co-existent pendant un moment et les dialogues s'entrelacent[737]. On peut renvoyer, par exemple, aux p. 105-107 : Mme Guibot termine son témoignage alors que démarre une nouvelle scène (conversation de Xavier et de ses amis à la terrasse d'un café). Les transitions scéniques de *L'Objecteur* sont imaginées par l'auteur lui-même sur ce modèle, alors que la pièce n'est pas écrite de façon simultanée. Dans la « présentation », en effet, Vinaver indique que les morceaux « se succèdent sans pauses (sauf entre les deux actes), se juxtaposant visuellement ou se *chevauchant* » (*TC8*, p. 7, je souligne).

La simultanéité offre des possibilités scéniques nombreuses. Christian Schiaretti est l'un des metteurs en scène qui a su en tirer profit. Pour *Par-dessus bord*, il a proposé

---

[736] On pourra consulter l'article de Rita Freda, « Cristallisation des différences (autour de *L'Émission de télévision* dans la mise en scène de Jacques Lassalle) », in *Europe*, *op. cit.*, notamment sa section « Un dénouement 'insoluble' », p. 225-226.

[737] Mais ça a aussi un sens très particulier dans cette pièce ; comme si le « chassé-croisé » amoureux dont parle Claudette à la fin (« Je ne sais pas s'il n'y a pas eu un moment pendant lequel il l'aimait encore et elle avait commencé à l'aimer », suivi de la visite du musée à Anvers, *TC6*, p. 114) motivait la structure de la pièce. Derrida disait de *Roméo et Juliette* que c'était une tragédie du contre-temps (« L'aphorisme à contretemps », dans *Roméo et Juliette*, Actes Sud - Papiers, 1986 – repris in Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre*, t. 2, Galilée, 2003). On pourrait en dire de même de *Portrait d'une femme*, qui pousse plus loin encore la transposition de ces contretemps de l'histoire dans la forme même de la pièce.

des solutions variées. Dans les deux premiers mouvements, le traitement privilégié pour la simultanéité (partielle) a été de faire bouger les piles de cartons, décor réaliste d'entrepôt. Les cartons dissimulaient des personnages ou des objets (le bureau de Passemar au tout début) qui paraissaient ensuite jaillir de nulle part[738]. Schiaretti a joué également avec la profondeur du plateau. Des scènes avaient lieu au fond (notamment toutes celles qui se déroulent à l'Infirmerie[739]), au milieu (celles des bureaux ou des chambres à coucher), ou devant (comme le *brainstorm* où les cadres étaient allongés bras en croix). En ce qui concerne la simultanéité radicale, le metteur en scène a trouvé des artifices intéressants, de nature réaliste, pour ne pas laisser les acteurs « en carafe ». Par exemple, Reszanyi faisait comme s'il y avait un problème technique dans son projecteur de diapositives lorsque c'était à Margerie de parler (mouvement IV). Cette solution du mime muet risque toujours, cependant, comme le remarquait une actrice, de « détourner l'attention sur cette action mimée en dépit de la scène parlée »[740].

Une deuxième solution est celle de l'immobilisation : dans une mise en scène récente de *L'Émission de télévision*, par des étudiants amateurs, la fameuse scène 20 a bien été jouée en simultané, et les acteurs se figeaient, de façon résolument spectaculaire, lorsque ce n'était pas leur *tour* de parole[741]. Il existe enfin un troisième type de solutions, plus irréaliste et onirique, à apporter au défi de la simultanéité : ouvrir une brèche entre

---

[738] Déjà, pour la mise en scène de la pièce par Pierre-Etienne Heymann (au Cendrev d'Evora (Portugal), en octobre 1997), Gilone Brun avait développé cette idée de scénographie.

[739] « C'est la seule chose que Schiaretti a manqué dans sa mise en scène, l'artiste et l'histoire d'amour avec Jiji ; il l'a curieusement relégué au fond de l'espace de jeu, comme si cela ne pouvait pas advenir. Les deux acteurs étaient excellents, mais comme repoussés dehors. » (M. Vinaver, entretien avec Marion Boudier, 15 juin 2012).

[740] Débat enregistré à la suite d'une des représentations de *Par-dessus bord* dans la mise en scène de Jérôme Hankins, en mai 1990. Débat filmé, tout comme le spectacle, par l'Unité de Production et de Réalisation de la DPSG du Ministère des Finances.

[741] *L'Émission de télévision*, par L'Entracte (la troupe du CELSA), en 2011 au Petit Théâtre de Paris.

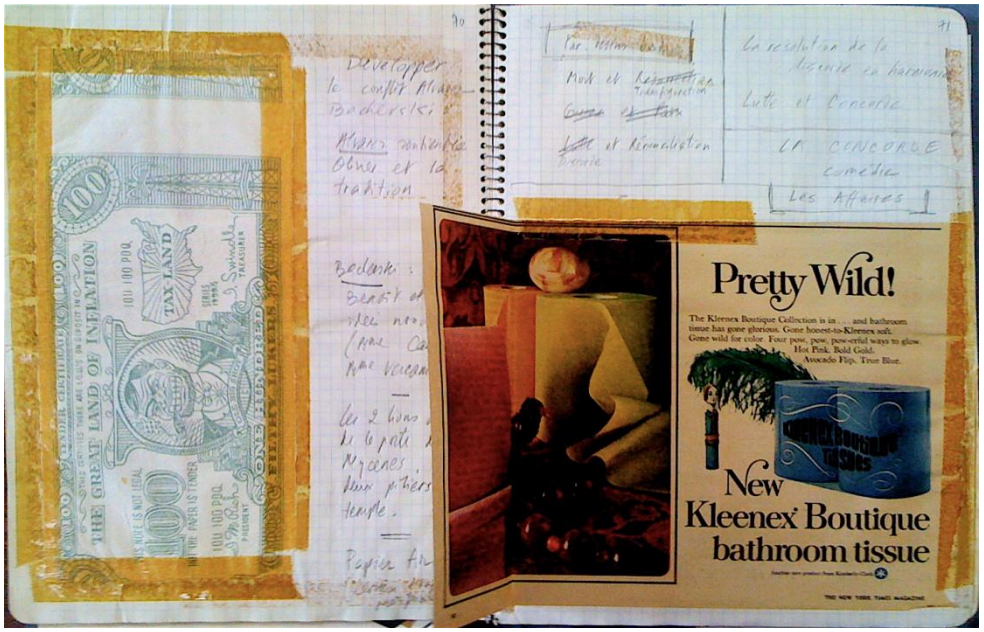
deux dialogues, entre deux lieux, en projetant l'un des personnages dans l'autre univers. Dans la mise en scène de Schiaretti, Olivier, par exemple, lorsqu'il joue au tennis avec Margerie (au lieu d'être au lit, comme l'indiquait la didascalie), va chercher sa balle (imaginaire), tombée au milieu du groupe animé par Panafieu, en s'excusant. Jérôme Hankins, dans sa mise en scène de la même pièce, avait déjà eu l'intuition de cette porosité entre les espaces-temps : par exemple, il avait assis Onde sur une table, serré entre Cohen et Bachevski (début du mouvement V). De plus, tous ses acteurs se regardaient à tout moment, puisque les coulisses étaient remplacées par une rangée de chaises sur les trois côtés du plateau, sur lesquelles les comédiens s'asseyaient quand ils ne jouaient pas.

Mais pourquoi parler de « collage » ? Pourquoi ne pas dire « montage » ? Avant de se pencher sur ces questions théoriques (et pour nous y préparer), examinons ce geste particulier du collage, au travers des objets physiques (cahiers) que crée Vinaver en collant.

B. Une pratique concrète. Michel Vinaver le colleur

Michel Vinaver a composé au cours de sa vie de très nombreux carnets ou cahiers remplis de collages. Faisons le tour, en les classant de ceux qui sont le plus liés au travail dramaturgique jusqu'à ceux qui semblent les plus gratuits.

Il y a tout d'abord le cas des cahiers préparatoires aux pièces de théâtre. Toujours composés majoritairement de notes écrites, certains d'entre eux contiennent toutefois de nombreux collages. Très souvent, Vinaver colle des articles de journaux – dans les cahiers « La Demande d'emploi » par exemple. Dans les cahiers « King », on trouve plusieurs coupures de presse sur le rachat de Duracell par Gilette en 1996 ; et l'on pourrait ainsi produire une liste très longue. Mais les plus extraordinaires sont les cahiers « Par-dessus bord » : Vinaver colle non seulement des coupures de presse, mais aussi de très nombreux bouts de papier toilette, souvent décorés[742], ou même des notes et des ébauches de dialogue écrites sur des bouts de papier toilettes[743] :



#13

[742] Échantillons de papiers Andrex, Soft White, Domino, Lisard Blanc, un papier avec une impression parodique d'un billet de 100 $, du papier toilette Sopalin rouge et blanc, Lotus, Sopalux (« Ce papier / d'une très grande douceur / est remarquablement solide / Un supplément de confort apprécié de tous. / C'est un produit / Sopalin / Se froisse sans bruit. / Immédiatement dissous dans l'eau / Peut être employé dans tous les distributeurs. / Existe également en rouleau »), Softex, papier grec, etc… (voir p. 42, p. 66-74, p. 108, p. 112-113).

[743] Voir par exemple Cahier préparatoire #1, p. 125.

Les Huissiers a peut-être été la pièce la plus liée à ce travail préliminaire de collage. Michèle Henry a eu l'intuition de la valeur des collages et en a exposé dans le très beau *Livre des Huissiers*. Tous les documents découpés n'ont pas été collés, mais l'on trouve tout de même deux cahiers remplis de collages[744]. Ils sont « constitués de plus de deux cent cinquante feuilles couvertes d'articles, de titres, de manchettes, de photos découpées dans des journaux entre la fin de l'année 1956 et le début de l'année 1958 […] ils constituent une étape importante de l'écriture des *Huissiers* »[745]. Pendant ces quelques semaines de travail « l'auteur partageait sa journée en deux : l'après-midi et le soir il dépouillait une masse de journaux, découpait des articles et des photos, les assemblait dans des cahiers (il engrangeait). Le matin il écrivait (il dégorgeait) »[746]. Michèle Henry trouve formidable le caractère hétéroclite des articles retenus, des journaux sources, la « diversité des sujets, des types de photos ou d'articles, diversité des journaux (dans la 'qualité', dans la 'couleur' politique), diversité des découpages (juste un mot parfois, un bout de titre, ou au contraire un article dans son intégralité, plusieurs photos d'un même sujet, etc) »[747]. Jean-Pierre Sarrazac, dans un article de 2011, cite ce propos de Leskov (rapporté par Benjamin), « selon lequel l'écriture n'est pas pour lui 'un art libéral, mais un travail manuel' »[748]. Le cas Vinaver en est un exemple parfait.

---

[744] Voir notamment IMEC – VNV 75.5.

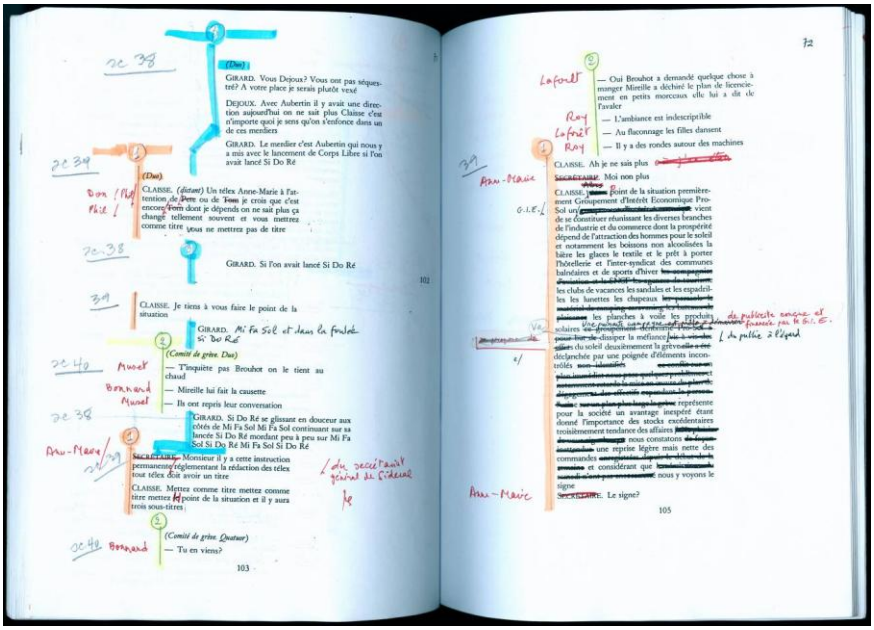
[745] M. Henry, « Les cahiers de collage », note in *Le Livre des Huissiers*, *op. cit.*, p. 96. Notons aussi que le « découpage » est, selon Vinaver, la point de méthode essentiel pour analyser un texte : « L'art de l'analyste, c'est avant tout celui de faire un bon découpage » (« prélèvement d'un fragment [au sein d'une pièce] ; division de celui-ci en segments ; subdivision de chaque segment en 'molécules textuelles' »). Mais là aussi méthode rime avec hasard (« se laisser conduire par la perception diffuse qu'ici serait un bon lieu pour un bivouac plutôt qu'ailleurs »). M. Vinaver, « Fonction de la parole dans un texte de théâtre », inédit déjà cité.

[746] M. Vinaver, note manuscrite (IMEC - VNV 4.5).

[747] M. Henry, « Les cahiers de collage », note citée, p. 96.

[748] Voir J.-P. Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », in *Le Geste de témoigner*, *op. cit.*, p. 23.

De plus, le travail de collage n'est pas seulement décisif au moment de l'écriture d'une pièce, mais aussi dans l'exercice de la *réécriture*, dont on sait qu'elle a occupé une longue partie de la carrière de l'auteur. En effet, très souvent, Vinaver réécrit une pièce en se servant de la version déjà éditée, dont il découpe et colle des bouts, de tailles différentes, et peut, à loisir, y ajouter des phrases, en supprimer d'autres, et modifier l'ordre. Le plus souvent, il le fait avec des photocopies des pages du livre, comme pour la préparation de la version télé de *Dissident, il va sans dire*, ou pour la version brève d'*À la renverse* en mêlant répliques collées et écrites, et jeu de couleurs[749] :

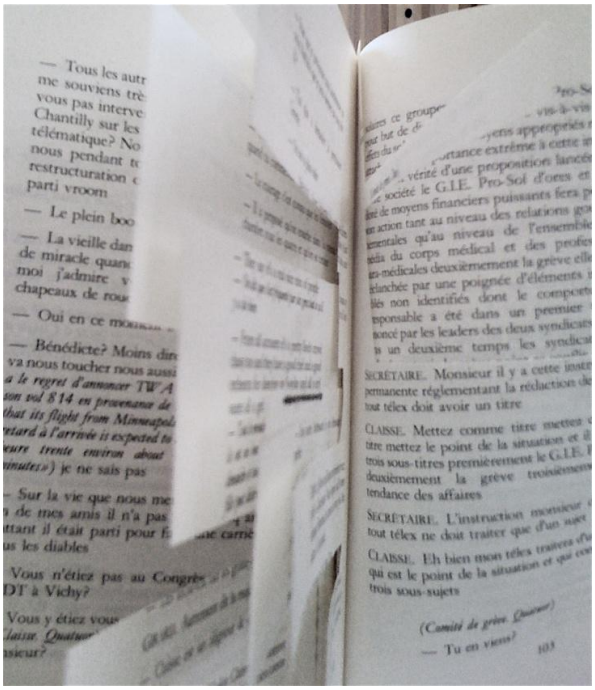


#14

Pour la préparation de la version opéra d'*À la renverse*, Michel Vinaver a même directement découpé dans deux exemplaires de l'édition de la pièce à L'Aire (deux, pour

749 Il ne s'agit *que* d'un état préparatoire, mais ce jeu nous semble déterminant dans la poétique de Vinaver. Il fait penser aux exemples (chez Roche, Roubaud, Roussel…) qu'étudie Tiphaine Samoyault dans « Color Writings: on Three Polychrome Texts » (in *Visible Writings…*, *op. cit.*) : ces expérimentations « bring into questions the common, mechanical, systematic, and unchallenged visibility of black-and-white writing and of the reading reflexes it establishes » (p. 238).

avoir les pages numérotées pair et impair). Les livres découpés, que l'auteur a tenu à conserver, ressemblent à l'œuvre de poésie combinatoire de Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* [1961] :



#15

Catherine Brun remarquait, elle aussi, à propos de la première version scénique d'*Iphigénie Hôtel* (1963), effilage et non tronçonnage, que Vinaver procédait par découpage de la première édition (1960), puis agrafage (ou skotchage pour petits extraits)[750]. On pourrait aller jusqu'à dire que Vinaver, qui met en avant l'acte et le support, semble vouloir passer du régime allographique au régime autographique. Il existe une hypothèse historique (présentée par Nelson Goodman) selon laquelle « tous les arts auraient été, à l'origine, autographiques »[751] et s'en émancipent « par la notation ». Tout se passe comme si Vinaver voulait retrouver une autographie artisanale originaire,

[750] C. Brun, « Michel Vinaver : *Iphigénie Hôtel* et l'utopie de l'objet théâtral », *Genesis*, 2005, n°26, p. 86.
[751] G. Genette, *L'Œuvre de l'art* 1, *op. cit.*, respectivement p. 25 et p. 93.

brouillant les frontières de l'art. L'« histoire de production » de ses pièces me semble très importante. « Je retravaille comme on usine une pièce sur machine »[752] dit Vinaver. La comparaison avec le travail de l'artisan rappelle l'étymologie du mot rature :

> Les ratures sont les copeaux de métal et les grains de limaille qui constituent les résidus du travail : le dégrossissage et le tournage qui donnent à la pièce travaillée ses proportions et l'harmonie générale de sa forme, le ciselage des arabesques et des figures qui composent l'ornementation proprement dite et enfin, le limage, le ponçage et le polissage qui corrigent les dernières imperfections de surface en assurant à l'œuvre son éclat et son miroitement définitifs.[753]

Tous ces termes du vocabulaire technique, morphologiquement semblables avec leur suffixe *–age*, font penser à ceux dont se sert Vinaver pour décrire son travail de réécriture : « émincissage », « tronquage » et « téléscopage ». Michel Vinaver convoque la pratique du pâtissier ou celle de l'ouvrier/artisan. La perspective artisanale est essentielle dans son écriture. De plus, dans une pièce comme *Par-dessus bord*, cette dimension prend un sens très fort, puisque la pièce est thématiquement focalisée sur l'objet manufacturé (le rouleau de papier toilette) et sur son opposition avec l'objet unique, l'objet de collection[754].

D'autres cahiers sont spécialement consacrés au collage, et non à l'écriture d'une pièce en particulier. Ils sont souvent dirigés par une contrainte. On trouve deux cahiers de l'année 1945 (réalisés à partir du premier anniversaire de la Libération de Paris, le 20 août) : ils sont intitulés « Journal illustré de la vie politique » – on remarquera la petite

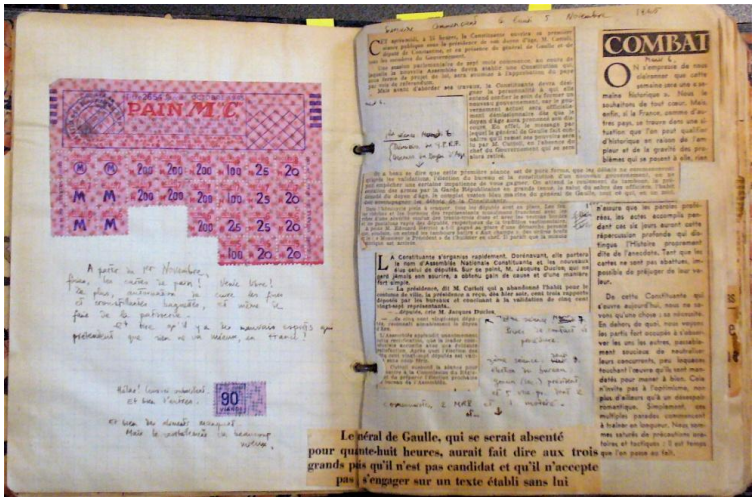
---

[752] M. Vinaver, « Théâtre et politique », entretien avec Joëlle Gayot, in *UBU, Scènes d'Europe*, n°42, mai 2008, p. 29. Déjà, dans son entretien de 1976 avec J.-P. Sarrazac, à propos des télescopages, des chocs entre répliques qui ne sont pas sur le même plan, Michel Vinaver trouvait qu'« il y a là comme un phénomène de fusion métallurgique » (« Le sens et le plaisir d'écrire », entretien cité, p. 288).

[753] Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'une rature ? », in *Ratures et repentir*, Pau, PUP, 1996, p. 18.

[754] Voir S. Chemama, « Les genèses de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », art. cit., p. 176-177.

gravure, où Vinaver(t) se représente en oiseau fumant la pipe[755]. Leur matière est presque exclusivement tirée des journaux *Combat*, *Le Canard enchaîné* et *L'Humanité*. Ils sont constitués pour une grande part de dessins d'actualité satiriques, mais aussi de titres d'articles, et plus rarement d'articles entiers (par exemple l'éditorial de Camus – mais qui n'était pas signé – au lendemain de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima). Seule exception : une page sur laquelle sont collés des tickets de rationnement pour le pain et de viande[756].



#16

La façon dont sont collés ces papiers témoigne d'un souci très important de composition, allant d'une accumulation de gros titres jusqu'à un travail de l'oblique qui peut faire penser aux affiches russes des années 1920. Toutefois, dans ces deux cahiers, on trouve aussi des notes manuscrites, de Vinaver – même si celles-ci sont peu nombreuses : ce sont les légendes de certains documents, leur date, le récit de certains événements, et

---

755 Comme sur la lettre à Camus de mars 1947, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 26. Cet oiseau est une sorte d'autoportrait, car Vinaver avait été scout, avec pour totem la « hulotte consciencieuse ».

756 C'est le 1er novembre 1945, et « Finies les cartes de pain ! vente libre ! » écrit Vinaver (« de plus, autorisation de cuire de fines et croustillantes baguettes, et même de faire de la pâtisserie »). Aussi colle-t-il tous ceux qui lui restent. En revanche, les cartes de viande sont toujours d'actualité…

parfois de brèves analyses politiques.

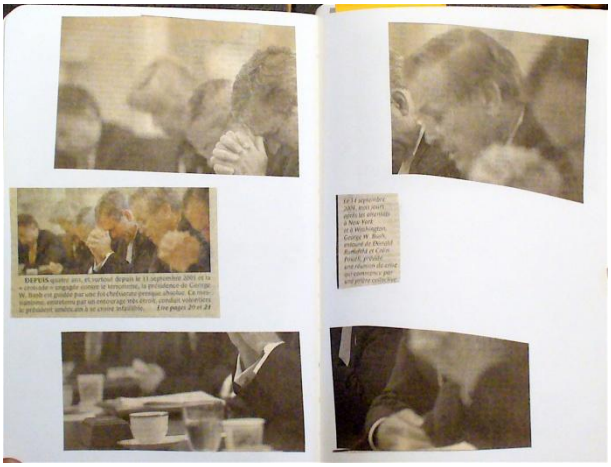
Le journal (intime, de bord, mais sans doute également le *quotidien*…) est de toute façon, généralement, le lieu même du collage, qu'il soit collage matériel, ou collage textuel. Écrire son journal, c'est noter ce qui arrive, ne pas avoir de plan mais faire une place à ce qui survient (l'événement mondial, comme le petit fait du quotidien). Par exemple, nous pouvons recopier (de la première à la dernière ligne) cette page du journal de Vinaver de l'année 1946, tout à fait exemplaire :

> je ne pouvais abandonner.
>
> Un visage ainsi exposé nu au regard d'un étranger pendant vingt-cinq minutes : les battements des cils, les grimaces réprimées, les sourires vagues, l'expression douloureuse, les trois baillements : j'étais fasciné. La nudité du corps, je pense, ne peut être aussi captivante.
>
> Elections en France : les résultats sont déprimants, mais au fond je ne savais qu'espérer. Eh bien, tout ça c'est trop absurde : à partir d'aujourd'hui, je me *désintéresse* de la politique.
>
> Joie de lire *Victory* de Conrad.
>
> Un beau Henri IV (part I) présenté par the Old Vic (R. Richardson = Falstaff) et Œdipe-Roi (L. Olivier = Œdipe).
>
> Acheté une pipe et
>
> Vu Camus qui m'a rendu « Le Clos adoré » en disant : « ça ne vaut pas une pillule », puis en décrivant les qualités qu'il a trouvées (jaillissement – humour noir) et en concluant : ça ne vaut rien « en soi », continuez d'écrire. Il a mentionné des négligences de style et un évident manque de chaleur (il n'a pas dit ce mot). Je suis absolument d'accord avec lui.
>
> Après 3 mois ici, il déteste l'Amérique, « pays de cons ».

Les carnets que Camus a tenus toute sa vie sont du même genre.

Penchons-nous maintenant sur le cahier le plus éloigné dans le temps de ceux de l'année 1945. Il est intitulé « Actualité », et il est uniquement constitué de collages d'extraits de journaux du mois de novembre 2004 (les quelques notes disséminées dans le cahier, Vinaver ne les a même pas écrites directement sur les pages, mais sur des feuilles

volantes qu'il a ensuite découpées et collées)[757]. La composition est donc soumise au hasard des « événements » (dans lesquels l'auteur fait le tri, bien sûr, mais peut-être le moins *volontairement* possible) et des scories des journaux : ainsi co-habitent, sur deux pages successives, un encart publicitaire pour les « femmes japonaises », avec qui il serait agréable de partager sa vie, puis un long article sur le tailleur du président Bush… Ce cahier ne donne pas du tout le même effet de saturation que ceux de 1945. Sur certaines doubles pages[758], ont seulement été collés de très petits bouts de papier (de deux centimètres sur trois par exemple). On a l'impression que la visée esthétique l'emporte même sur l'aspect documentaire. Alors que les cahiers de 1945 permettent de retracer assez précisément l'histoire de France de cette année-là, celui de 2004 s'avère beaucoup plus allusif. Parfois, les papiers collés ne sont même pas signifiants : sur une double page on trouve par exemple seulement la photographie d'un feu, dont on ne peut identifier la source. Enfin, Vinaver a particulièrement travaillé la composition de certaines doubles pages :



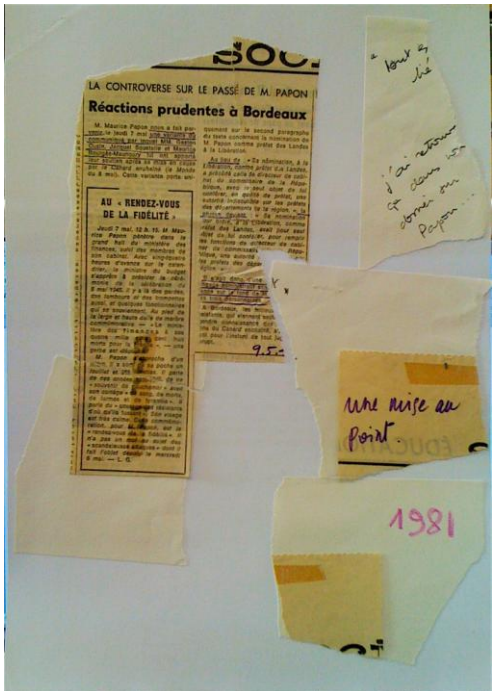
#17

[757] Cahier gris déjà mentionné (*a.p.a.*).

[758] Nous parlons toujours de « double page ». En effet, il me semble que dans ces cahiers (comme dans le *Coup de dés* de Mallarmé) l'unité de base n'est pas la page mais la double page, avec les différents effets que cela permet.

il n’est pas rare de trouver des photos elles-mêmes découpées (à l’intérieur de leur cadre) et recollées, soit de façon éclatée, diffractée, soit au contraire en faisant se chevaucher les bouts, pour déformer les visages – ces derniers exemples peuvent tout à fait rappeler le travail réalisé sur un texte comme *11 septembre 2001* qui, à partir des articles-sources, fonctionne par éclatement, émincissage ou tronquage. Repérons enfin cet article découpé de façon non rectiligne.

Certains collages deviennent ainsi de purs objets esthétiques (les cahiers préparatoires ou les cahiers « actualités » de 1945 peuvent être abordés ainsi, certes, mais ils sont *aussi* autre chose : objets utilitaires, supports pour l’accumulation de matière diverse dans la perspective d’écrire une pièce ou pour consigner de façon précise une série d’événements arrivés à un moment donné). Nous ne résistons pas à l’envie d’en ajouter un, que Vinaver a réalisé hors cahier, sur une feuille volante :



#18

Certains cahiers sont plus thématiques. Il y en a un dans lequel Vinaver a collé, pendant trois ans, des photos de poignées de main trouvées dans la presse. Sur ce cahier aux pages multicolores, on voit des papes, des présidents, des syndicalistes, des vedettes de la chanson, des sportifs, des personnes anonymes… se serrer la main. Par exemple, Brejnev et Mireille Mathieu, Chirac et des bretonnes en costume traditionnel, juxtaposés à Sadat et Kissinger qui s'embrassent (variante) :

#19

Sur une autre page, sont collées trois photos légèrement différentes, provenant apparemment de trois journaux ou magazines différents, d'une même poignée de main (de Robert Galley et Moktar Ould Daddah[759]). Ne pouvons-nous pas renvoyer à *À la renverse*, pièce écrite peu de temps après ? Dans la première scène, Piau apprend de son supérieur, Violot, qu'il ne sera pas promu comme il l'espérait depuis des années, car contre toute attente c'est Bouteiller qui a été choisi. Cette scène traumatisante, dont Piau

[759] Galley était ministre de la coopération sous les gouvernements de Barre. Moktar Ould Daddah était le président de la Mauritanie, depuis l'indépendance de 1960 (et jusqu'au coup d'état de 1978).

ne sortira pas indemne, est écrite de façon très singulière : répétée (avec des variations) trois fois de suite. Ou du moins leur « poignée de main » est-elle répétée, suivie ou précédée de cette réplique de Violot : « Oui je voulais vous voir ». Comment ne pas faire un lien entre le travail plastique et l'invention dramaturgique[760] ?

Ce dernier exemple n'est pas sans faire penser à l'idée de « mémoire des gestes », dont Didi-Huberman montre qu'elle a infusé le travail de Brecht. Le dramaturge allemand « utilise sa documentation iconographique de la guerre présente comme une table de montage ». Ainsi, par exemple, le cri d'Helene Weigel dans *Mère Courage* peut-il renvoyer aux cris de mères à Singapour devant les cadavres de leurs enfants[761].

Car quel est le sens des cahiers de Vinaver ? Sont-ils comparables à ceux de Brecht, qui, lui aussi, réalisait des journaux de collage ? Brecht a en effet composé un *Arbeitsjournal*, de 1938 à 1955, et le *Kriegsfibel*, que présente Georges Didi-Huberman : Brecht « scrute, découpe et recompose chaque jour [les journaux], obstinément. […] C'est un *work in progress* permanent »[762]. Ruth Berlau, collaboratrice de Brecht, dira avoir souvent aperçu le dramaturge « avec les ciseaux et la colle à la main »[763]. Les cahiers de Brecht, composés pour une large part d'images de guerre, sont le résultat de ses découpages. Ils posent, comme bien d'autres œuvres de Brecht, « le problème de l'*historicité* à l'horizon de toute question d'*intimité* et de toute question d'*actualité* » (p. 21). Didi-Huberman parle beaucoup non seulement de la visée éducative de ce travail,

---

[760] Catherine Naugrette conduisait Michel Vinaver à parler de l'importance dramaturgique des images qu'il découpe et colle et à les distinguer d'une *imagination* de la scène : « Ces images m'accompagnent, elles font partie de mon habitat quotidien. J'en ai besoin […] mais c'est autre chose de dire que lorsque j'écris, je vois l'espace, les corps et les mouvements. Ce qui n'est pas du tout le cas. » (M. Vinaver, « L'improbable théâtre », entretien avec A. Françon et C. Naugrette, in *Registres, Michel Vinaver…*, *op. cit.*, p. 79)

[761] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1,* Paris, éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009, p. 162-164.

[762] *Ibid.*, p. 20.

[763] Cité par Didi-Huberman, *ibid.*, p. 33.

mais aussi de sa dimension *enfantine*. La *Kriegsfibel* est « un retour poétique et documentaire – enfantin dans sa forme d'abécédaire illustré – sur une guerre qu'il avait vécue et observée depuis l'exil »[764]. Et, comme nous l'avons fait pour Vinaver précédemment, Didi-Huberman lie l'enfance et la naïveté : « l'art de Bertolt Brecht pouvait se comprendre tout entier à l'aune d'une 'esthétique de la naïveté' »[765] (formes simples, importance du sensuel, mais aussi ouverture à la complexité du monde[766]). Le naïf « regarde simplement comment bougent les corps » (comment on se sert la main par exemple…) et « le cas échéant, il s'étonnera aussi du déguisement » (p. 218). L'enfant est celui, écrit également Brecht, qui « s'assure seul du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre… »[767]. Cette dernière idée nous semble tout particulièrement commune à Brecht et Vinaver : le collage, pratique enfantine par excellence, favorise la confrontation des échelles, bien plus que ne le font, par exemple, le dessin ou le jeu de rôles.

Didi-Huberman parle aussi de la pratique du collage comme d'un « art de la mémoire ». Les cahiers sont les traces d'une mémoire collective, et les garants d'une mémoire pour les générations à venir.

> Les poètes [comme Brecht] non pas racontent, mais *remontent l'histoire* : ils nagent contre le courant du flux historique – sans nier son immanence, sans s'éloigner, sans marcher sur la rive – puis redisposent toute chose à la mesure de leurs propres montages

---

764 *Ibid.*, p. 118. Le dernier chapitre du livre s'intitule même « La position de l'enfant : s'exposer aux images », p. 185-256.

765 *Ibid.*, p. 213. Il fait allusion à D. Schöttker, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*, Stuttgart, Metzler, 1989. Brecht valorise aussi la « pensée balourde ».

766 L'abécédaire de Brecht est un « livre d'images qui n'a cependant rien d'innocent » (p. 213). C'est ce que nous disions à propos de *L'Ordinaire* (I.II.A).

767 Brecht, *Journal de travail*, cité par Didi-Huberman (p. 244) : « Entre une attitude de Mussolini et deux gestes de Hitler, Brecht nous montre – interpose, monte – trois moments, fixés au microscope électrique, de la destruction de bacilles par des phagocytes. »

> réminiscents. Ils inventent ainsi un *art de la mémoire* qui n'est ni commémoration asservie aux discours officiels, ni éloignement misanthrope de l'artiste-tour-d'ivoire.[768]

Pour Vinaver, c'est peut-être d'abord une question de mémoire personnelle : dans une conversation de février 2012, il me dit qu'il n'a pas de mémoire, ce qui serait dû, selon lui, à l'exil contraint en 1941, au fait d'avoir dû tout quitter si rapidement. Des pans entiers de son passé seraient ainsi occultés. Son activité de collage, dans ces cahiers, et son organisation chez lui (les cahiers sont souvent dans des dossiers, rangés dans des cartons, eux-mêmes placés dans une bibliothèque qui occupe la plupart des murs de son appartement) serait une façon de palier à cette (impression de) mémoire trouée.

Mais les cahiers de Brecht et Vinaver se distinguent, surtout sur un point. L'intelligence politique de Brecht (il faut rappeler qu'il était en exil, lui aussi, de 1939 à 1949), passe par la technique du *montage* : il met très sciemment en rapport différents éléments iconographiques et textuels pour dégager une critique. Dans *L'ABC de la guerre* (*Kriegsfibel*) :

> La photographie [d'un soldat américain devant un Japonais, mort] *documente* sans doute un moment dans l'histoire de la guerre du Pacifique, mais, une fois montée avec les autres – et avec le texte qui l'accompagne –, elle induit éventuellement une réflexion plus poussée sur les enjeux profonds de l'engagement américain dans la guerre contre l'axe Berlin-Rome-Tokyo.[769]

Chez Vinaver, les collages n'ont pas cette ambition critique. Michèle Henry, certes, a raison de déceler une ironie dans les collages en vue de l'écriture des *Huissiers*

> En s'amusant (il s'agit bien d'un jeu) à mélanger les ingrédients autrement, en scotchant différemment les morceaux, en reliant à sa manière les événements, il trouve le moyen d'émerger de la confusion, de protester pour lui-même et *tout de suite* contre la saloperie et la bêtise : une protestation sous une forme qui lui est infiniment personnelle, bouffonne

---

[768] *Ibid.*, p. 174.

[769] *Ibid*., p. 33-34.

> parfois, ironique toujours et qui jamais ne s'élève solennellement, une tentative de faire objection à 'l'insignifiance et au chaos' ; mais en même temps il fait éclater des incidents nouveaux, imprévus, qui pourraient être le début, le départ d'une histoire : il y a déjà de la fiction dans les cahiers.[770]

Elle met en lumière deux aspects très différents : une conséquence poétique (l'éclatement « d'incidents nouveaux, imprévus… ») à laquelle nous souscrivons, mais aussi une façon qu'aurait Vinaver, par le collage, de protester – ce qui est moins évident. Du collage, elle passe insensiblement à la notion de montage. Or la question est celle-ci : Vinaver fait-il plus que *rapporter* des critiques (comme lorsqu'il colle les dessins du *Canard enchaîné*) ? En effet, que nous dit la juxtaposition d'une photo de Mao serrant la main d'Edward Heath (premier ministre du Royaume-Uni, conservateur, de 1970 à 1974) et de celle de Giscard serrant la main de Chirac ? Est-ce une façon de montrer que les liens au sein de la droite française sont aussi hypocrites que les relations diplomatiques ? Rien n'est moins sûr. Ces collages, ces juxtapositions, ne *veulent* rien dire en particulier (ni en général…). Ici, ce sont les choses qui importent plus que la place des choses, pour ré-inverser le propos de Barthes.

De plus, Brecht faisait toujours un usage important du discours. Dans le *Kriegsfibel*, il composait des épigrammes qu'il plaçait sous les images pour créer un contraste, révéler une contradiction (c'est-à-dire une vérité)[771]. Les cahiers de Vinaver, eux, sont presque dépourvus de discours. Remarquons que sur une double page du cahier « Actualité » de 2004, Vinaver colle un article de Brecht (dans sa traduction anglaise) : « The Other Germany », écrit en 1943 (Brecht veut y montrer qu'à côté de l'Allemagne

---

[770] Michelle Henry, « Les cahiers de collage », note déjà citée, p. 96.

[771] Voir par exemple la planche 44 de la *Kriegsfibel* : photographie d'un crâne calciné de soldat japonais fiché sur un tank américain, et l'épigramme qui dit que ce sont les banques qui l'ont conduit là, sur un mode shakespearien : « O armer Yorick aus dem Dschungeltank !... » (Didi, p. 149).

nazie une autre Allemagne existe, et qu'elle a été la première victime d'Hitler). Sur la page de droite, Vinaver colle une photo où l'on voit un *marine*, dans les décombres de Fallouja, tenant en joue un civil les bras levés… Cette double page, qui fait peut-être allusion à *L'ABC de la guerre* de Brecht, est en tout cas une façon de mettre à distance le modèle brechtien lui-même.

Il n'est pas impossible de faire un nouveau lien avec l'absurde camusien. L'une des occupations de Meursault, dans *L'Étranger*, était précisément le collage : « J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amusent dans les journaux »[772]. Le travail de Vinaver pourrait se situer entre le montage brechtien et le collage des « choses qui m'amusent », absurdes, de Camus. Certains cahiers ont en effet des airs de compilations amusantes. En plus de celui des poignées de mains, l'auteur a chez lui huit gros cahiers dans lesquels sont collés les dessins (*comics*) qui figurent quotidiennement dans l'*International Herald Tribune*. L'un est consacré à *Dilbert* (créé en 1989 par Scott Adams), un autre à *Doonsbury* (Garry Trudeau, 1970) et six entièrement à *Peanuts* (dessins de Charles Shultz, publiés de 1950 à 2000, date de la mort de Schultz). *Peanuts*, ce sont les petites histoires absurdes de Charlie Brown et son chien[773]. Œuvre d'art ? Obsession personnelle ? Propédeutique à l'écriture dramatique (le peu de place dont disposent les auteurs, pour créer des situations et inventer une chute, fait que ces comics sont une véritable école du dialogue efficace) ? Peut-être les trois – il est difficile de se prononcer. En tout cas, ces cahiers relèvent davantage du paradigme de la compilation, absurde, que de celui de la contradiction. De

---

[772] Camus, *L'Étranger*, in *OC* I, p. 152). Voir aussi, p. 187, Meursault dans sa prison découvrant l'histoire du Tchécoslovaque dans le journal.

[773] Œuvre majeure de la culture populaire anglo-saxonne (avec près de 18000 histoires publiées en cinquante ans, c'est d'ailleurs « arguably the longest story ever told by one human being », selon Pr Robert Thompson de Syracuse University).

l'accumulation camusienne, plus que de la prise de parti brechtienne (ou de la prise de position benjaminienne).

C. Montage ou collage ? Intention ou hasard ?

Nous ne pensons pas donner des définitions normatives et définitives de ces termes, mais proposer une distinction qui serait opératoire, au moins, pour notre corpus. Il n'est pas du tout illégitime de parler de montage à propos des pièces de Vinaver (lui-même s'est servi du terme[774]). Jean-Pierre Sarrazac, dès ses premiers articles, a bien montré que, chez Vinaver, « le sens gît […] dans l'*intervalle*, dans le positionnement dynamique de deux phrases, de deux discours, de deux ou plusieurs personnages en eux-mêmes anodins. Dans le *montage*[775]. » Mais il repérait aussi des phénomènes de collage, au début de *La Demande d'emploi* par exemple, qui sont selon lui bien moins fréquents.

Qu'est-ce qui différencie ces deux notions ? L'analyse de Sarrazac tendrait à signifier que le critère est quantitatif. Plus l'alternance entre les dialogues est rapide, plus il serait pertinent de parler de collage. D'un côté, nous aurions donc des pièces comme les *Coréens*, ou *L'Émission de télévision*, dans lesquelles l'alternance entre les différents dialogues ou actions se fait au niveau des grandes unités (les scènes). De l'autre les pièces comme *La Demande d'emploi* où l'alternance se fait au niveau des petites unités

[774] M. Vinaver, « Le sens et le plaisir d'écrire », entretien cité, p. 284. Il conclut l'entretien sur cette notion de montage, et, dans sa première réponse disait même qu'il n'y a pas de « collage » dans ses pièces.

[775] J.-P. Sarrazac, « Vers un théâtre minimal », art. cit., p. 75 – le titre de cette section est « L'écriture 'montée' ».

(les répliques). On comprend bien sûr que ce critère quantitatif entraîne avec lui une conséquence quant au sens des textes en question, leur effet sur le lecteur ou le spectateur : plus l'alternance est rapide, plus le texte va sembler abstrait. L'alternance de *La Demande d'emploi* n'est pas réaliste, elle ne reproduit pas une expérience ou un dialogue vécus ; elle est trouée d'ellipses, l'ordre n'est pas chronologique (pas plus au niveau de la pièce que des petites unités), les dialogues ne sont presque jamais « bouclés ». Le premier et le dernier morceaux, notamment, sont complètement éclatés (voir citation en I.II.C). Dans cet extrait de *L'Ordinaire*, en revanche, le montage est très serré mais réaliste. Les commentaires culinaires de Nan et Sue s'entrelacent aux remarques des autres personnages sur l'état de Bob, qui vient de s'effondrer :

> ED. – Le cœur bat
> NAN. – Tu es sûre qu'on peut manger ça ?
> SUE. – J'y ai mis aussi une cervelle
> NAN. – Tu es sûre
> JACK. – Les narines remuent[776]
> NAN. – Que ça ne va pas nous rendre malades ?
> SUE. – Une couille regarde
> NAN. – Vraiment
> BESS. – Dieu soit loué
> DICK. – Le vent s'est levé
> Transportons-le dans la cabine
> SUE. – Maintenant on peut les appeler
> […]
> ED. – Le pouls bat
> NAN. – Hmm
> Et avec cette grosse enveloppe de graisse tout autour
> BESS. – Bob
> DICK. – Ses lèvres
> JACK. – Remuent
> SUE. – Un rein
> BOB (*se dressant sur un coude*). – Et vous direz à Nickie… (*TC5*, p. 129-132)

[776] Dans un premier temps, Vinaver avait écrit « La respiration reprend » (brouillon de la pièce, IMEC – VNV 25.4, p. 9 des « fragments inutilisés »), mais la modification met de façon plus nette, dans les deux dialogues entrelacés, l'accent sur les parties du corps.

Il faudrait donc, à la fois, pour parler de collage : dialogues entrelacés, rapidité des enchaînements et entorses à la vraisemblance (logique et temporelle). Ces critères sont donc réunis dans *La Demande d'emploi*, mais aussi dans *Les Travaux et les jours* comme nous l'avons vu plus haut.

L'usage du mot « montage » nous paraît problématique en lui-même[777]. Au cinéma, montage signifie, comme l'indique le TLF, « assemblage des divers plans d'un film en fonction de la continuité du film et avec synchronisation des enregistrements sonores ». Il est vrai que la composition de certaines pièces de Vinaver partage des traits communs avec le cinéma, notamment *Les Voisins* et *Portrait d'une femme* (voir I.V.B). Mais ailleurs qu'en est-il ? Certes, la simultanéité (en fait, sur le papier, l'alternance rapide et continue), rappelle l'esthétique cinématographique de Jean Epstein (« la succession rapide et angulaire tend vers le *cercle parfait du simultanéisme impossible*. L'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation : voir vite »[778]), et peut faire penser à la célèbre fin du *Parrain* de Coppola, où la scène du baptême alterne très rapidement avec les images des meurtres des rivaux Mais ce trait n'a rien d'essentiellement cinématographique.

Le « montage » s'avère simplement, le plus souvent, le terme moderne pour parler de composition, ou même de *dispositio* classique. Chez Shakespeare, il est très fréquent que d'une scène à l'autre l'action change de lieu. Et ces changements, qui relèvent d'une

---

[777] J.-P. Sarrazac, qui a bien expliqué la dimension épique de ces formes fragmentaires, a surtout forgé un nouveau concept, celui de « rhapsodie », qui nous semble plus pertinent.

[778] *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* [1921], extrait repris dans *Écrits sur le cinéma* 1, Editions Seghers, 1974, p. 67. Epstein était sans doute lecteur de Bergson : « l'image miroir », en formation, parfaitement accessible dans l'espace conique, *presque* présente, qui donne l'impression de simultanéité. De même, au théâtre, quand un dialogue est interrompu par un autre, pendant quelques secondes, et que se produit un tel va-et-vient rapidement et fréquemment, on a bien une impression de simultanéité.

technique de composition très puissante, sont porteurs de sens. Nous avions donné (voir I.III.C) l'exemple d'une suite de scènes, dans *Jules César*, dont l'ordre même était décisif, *signifiait* les rapides dérives d'un système politique populiste[779]. Nous pourrions même aller jusqu'à parler de montage chez Racine. Y a-t-il une différence, autre que de degré, entre la façon dont Racine organise *Phèdre* et Brecht *Arturo Ui* ? L'écriture de Racine, certes, semble soumise à de plus grande contraintes, un choix moins important, notamment du fait de l'unité de lieu. Mais, la simple mise en place d'un début, d'un milieu et d'une fin (dans des dispositions toujours légèrement différentes) ainsi que des événements moteurs et des commentaires, des accélérations et des pauses… n'est-ce pas la même chose ? La question de l'« ordre du récit » est l'un des critères de reconnaissance du montage que donne Jean-Pierre Morel dans un article très intéressant, mais consacré au roman (et qui montre peut-être même que l'emploi du terme au théâtre est particulièrement complexe)[780]. Admettons tout de même que le montage puisse

---

[779] Il y a aussi chez Shakespeare des effets de *frottement* au niveau des jonctions. L'acte III se termine sur une didascalie concernant les Plébéiens, qui sortent en « *traînant le corps de Cinna* », et la scène suivante commence par cette réplique d'Antoine : « Tous ceux-ci périront ». On comprend très vite, bien entendu, qu'il parle de ses ennemis politiques, mais on peut aussi entendre le cynisme politique absolu (ceux qui viennent de commettre ce crime, excités par mon propre discours, ceux-là vont périr aussi).
Michael D. Fox (« *Anus Mundi*… », art. cit.), étudiant *Par-dessus bord*, fonde toute son analyse sur ce postulat d'un montage signifiant : « The theatrical effect and meaning of any one moment in the play, therefore, depends on its position within this contrapuntal structure, and the impact and significance of each line of dialogue is contrasted, correlated, canceled, and rearranged, through the spectators' associative processes, by what comes before and after it. »

[780] Le terme de montage, selon Morel, est légitime « lorsque [les insertions d'autres discours] 'coupent' plusieurs fois le dialogue de deux personnages », ou quand il y a combinaison de plusieurs types de discours. Cela est encore pensable au théâtre. En revanche, son premier critère ne l'était pas : on parle de montage « là où l'élimination du rôle fictif de narrateur 'omniscient' est assurée soit par un dispositif général qui fait alterner régulièrement plusieurs régimes différents de narration (*USA*) » ou efface les marques de sa présence (*Manhattan Transfer*) – Jean Pierre Morel, « 'Collages', montage et roman chez Döblin et Dos Passos », in *Revue d'esthétique*, n°3-4, *Collages*, Paris, U.G.E. (coll. 10/18), 1978, p. 225-227.

caractériser *un certain* type de composition dramatique : contraire à l'idée du bel animal, telle qu'Aristote l'imagine et qu'Horace la file, au début de l'*Art poétique*[781].

Il nous semble qu'il faudrait, en outre, pour parler de montage au théâtre, quelque chose qui préexiste à ce montage, comme les rushes au cinéma. Benjamin formule cela très bien, dans « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930] :

> Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le « roman », aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document. […] Ce montage est si dense que l'auteur a du mal à prendre la parole.[782]

On retrouve cette technique dans des pièces comme *Paolo Paoli* d'Adamov, avec les citations placées au début de chaque tableau, que les metteurs en scène sont invités à projeter[783]. Dans les pièces de Vinaver, le problème se pose différemment, dans la mesure où l'auteur ne *cite* pas (puisqu'il ne donne pas les sources des documents) et, à l'exception de *11 septembre 2001*, ne révèle même pas (dans le paratexte immédiat) que des documents ont été utilisés. La genèse de *King* constitue un exemple intéressant.

---

[781] C'est sur ce point que commence l'article « Montage et collage » dans la *Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 76. Mais la distinction proposée y est plutôt faible : « le montage est un terme technique emprunté au cinéma et suggère par conséquent plutôt l'idée d'une discontinuité temporelle, de tension s'instaurant entre les différentes parties de l'œuvre dramatique. Le collage, pour sa part, fait référence aux arts plastiques […] et évoquerait donc davantage la juxtaposition spatiale de matériaux divers. » Sur la métaphore du « bel animal », voir J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 39-40.

[782] *Œuvres*, t. II, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 192.

[783] « Avant chaque tableau quelques phrases éclairant et commentant les événements de l'année seront projetées sur un écran. En même temps que le spectateur les lira, il entendra des airs et des chansons datant aussi des années où se situe l'action. » (Adamov, *Paolo Paoli* [1957], in *Théâtre* III, Gallimard, 1966, p. 13)

Vinaver a puisé dans la biographie américaine de Gillette[784], ainsi que dans les livres écrits par Gillette lui-même (notamment *The Human Drift*, 1894). Dans l'un des premiers cahiers préparatoires, il fait une liste des personnages avec leur description : W.B. HOLLOWAY, STEWART, JOYCE… et il recopie de nombreux extraits de la biographie. On retrouve les phrases qui seront traduites en français et insérées dans la pièce (« with a financial assistance from H., G. published his book in december » ; « G. has no luck in finding backers for his seemingly comical scheme. WBH had doubts about the razor, as did WBH's partner J Joyce », etc…)[785]. On trouve ensuite, dans d'autres dossiers, des documents précisément intitulés « MONTAGE », puis « Nouvelle continuité ». Ce sont des listes de numéros de pages (qui renvoient aux extraits des ouvrages utilisés pour composer le livre) que Vinaver coche au fur et à mesure qu'il les insère dans le tissu de sa pièce (il y a des feuilles sur lesquelles est marqué ce qui « reste » encore à caser)[786]. Plusieurs « montages » différents ont été tentés avant d'aboutir à la version éditée. Toutefois, le lecteur et le spectateur n'ont *a priori* pas les moyens de connaître l'histoire de production de la pièce. C'est la raison pour laquelle Michel Décaudin, qui analyse la poésie du début du XXe siècle, estime qu'il est très difficile de parler de montage (ou de collage[787]) en littérature, car, malgré ces pratiques,

---

[784] Russell B. Adams, *King C. Gillette: The Man and His Wonderful Shaving Device*, Boston: Little, Brown & Co., 1978.

[785] Documents et notes pour *King*, cahier commencé le 23 août 1996 ; ces notes occupent la quasi-totalité du cahier. IMEC – VNV 32.1. Citations des pages 21 et 30.

[786] Dossier IMEC – VNV 32.5.

[787] Il distingue ainsi les deux termes : « J'appelle collage l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte, montage un ensemble de collages formant une structure autonome » (Michel Décaudin, « Collage, montage et citation en poésie », in *Collage et montage au théâtre…*, *op. cit.*, p. 33). On retrouve souvent cette idée selon laquelle le collage littéraire ne peut être qu'une action, un procédé, mais pas un objet abouti en lui-même – à la différence du montage. L'article « Montage et collage » (*Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 76) va dans le même sens : « le collage devient montage quand il se répète, aboutissant à une succession d'éléments autonome ».

et même si « le fil du discours peut être plus ou moins perturbé, le code de lecture ne change pas »[788] : ce sont des mots au sein d'autres mots (à la différence des arts plastiques où il y a de vraies « ruptures »).

Quand la genèse passe par une phase d'accumulation non plus de documents extérieurs mais de matière textuelle inventée par l'auteur lui-même, est-ce encore analogue à l'amas de *rushes* ? Il y a plusieurs exemples où l'on voit Vinaver commencer par écrire l'essentiel du discours d'un personnage, avant de le répartir ensuite dans la pièce. Il en va ainsi, entre autres, du discours de Bénédicte dans *À la renverse* : l'auteur y consacre huit pages consécutives de l'un des cahiers préparatoires[789].

Pour revenir aux cas de simultanéité, et quand on s'intéresse à leur aspect visuel, on ne peut faire abstraction de la réelle juxtaposition des différentes scènes, sur la page du livre, mais surtout sur le plateau. Sur scène, les deux dialogues sont co-présents pendant une longue durée (visuellement, il y a bien simultanéité), alors que dans le cas du *montage* cinématographique il y a, presque toujours, alternance[790]. Vinaver, dans

---

[788] M. Décaudin, « Collage, montage et citation en poésie », art. cit., p. 32. Il parlait de collage « invisible » en littérature, comme à propos du « Poète assassiné » : seul l'examen du manuscrit montre qu'il est « le produit obtenu par les ciseaux et la colle d'au moins sept matériaux différents » (p. 32). Ce n'est que chez certains expérimentateurs que ces procédés deviennent visibles : Tzara d'une part, dont les « collages linguistiques sapent le langage dans ses formes élémentaires » ; Breton (dans *Nadja*) ou Aragon (*Le Paysan de Paris*) d'autre part, qui créent des ruptures de « codes » en introduisant, par exemple, des photographies dans le corps du récit.

[789] Cahier pour *À la renverse*, Work in Progress, déjà cité (IMEC – VNV 19.7).

[790] Au cinéma, certes, il y a le procédé du *split-screen*, où l'écran est divisé et représente plusieurs lieux à la fois. Le cas le plus courant est une division de l'écran en deux, pour montrer ce qui se passe exactement au même moment pour deux personnages du film (le degré zéro : une conversation téléphonique, avec un personnage de chaque côté). Dans *Indiscreet* (Stanley Donen, 1958), cette technique avait permis d'éviter la censure et de réunir Cary Grant et Ingrid Bergman, qui se parlaient au téléphone, dans deux moitiés de lit juxtaposées… Parfois, l'ambition est plus expérimentale : tout un film, *Timecode* (Mike Figgis, 2000) a été réalisé avec l'écran divisé en quatre, procédé formaliste dont la vocation n'est pas de se répandre (dans *L'Apollonide* de Vincent Bonello, c'est fait de façon ponctuelle, mais seulement pour des plans *descriptifs*, muets ou sans répliques importantes).
Notons que les spectacles, quand ils ne sont pas simplement *captés*, mais filmés par plusieurs caméras et montés, perdent ce trait essentiel de leur dramaturgie : le plateau est singulièrement dématérialisé et vidé, et

certaines pièces, donne les listes de lieux, au début des morceaux, ce qui provoque un effet assez drôle à la lecture. Voici par exemple la listes des lieux du troisième mouvement de *Par-dessus bord* :

> *Le cabinet de Me Rendu, notaire, le bureau d'Ausange, la salle de conseil de Ravoire et Dehaze, le bureau de Cohen, une chambre d'hôpital, le cabinet de travail de M. Onde, le living de Benoît et Margerie, et « l'Infirmerie », boîte à jazz dans le quartier de Montparnasse.*[791]

Dans *À la renverse* (version brève), on trouve également cette indication liminaire :

> *Simultanément un espace de bureaux (y compris couloirs et salle de réunion), l'atelier de remplissage de l'usine Bronzex, le bureau présidentiel de la Sideral Corporation of Cincinnati, le salon de la princesse Bénédicte de Bourbon-Beaugency, le hall d'arrivée de l'aéroport Charles-de-Gaulle et, pendant la grève, le carreau de l'usine ainsi qu'un local où s'est repliée provisoirement la direction.* (*TC4*, p. 92)

Notons, en passant, que l'espace des bureaux modernes est finalement assez proche de l'espace scénique – on conçoit que leur rencontre puisse sembler si évidente dans le théâtre de Vinaver[792].

Le résultat scénique pourrait même s'avérer plus proche de l'esthétique médiévale que du cinéma. Les collages de figures et de lieux étaient fréquents dans le théâtre du

---

l'on n'a plus le *choix* de ce qu'on regarde (il en va ainsi des DVD qui sortent ensuite dans le commerce, comme *Par-dessus bord* de Schiaretti, ou *11 septembre 2001* de Meunier).

[791] Il en va de même au début des mouvements I à V. Seul le sixième se déroule dans un lieu unique. C'est seulement pour la version hyper-brève de 2002 que Vinaver a choisi de défaire ces listes et de répartir les indications à chaque changement majeur de lieu, sur le modèle de ce qu'il avait fait, entre-temps, pour *Portrait d'une femme*.

[792] On parle aujourd'hui de « plateau » de bureaux, à propos d'un espace nu, dans lequel on peut placer et déplacer des cloisons amovibles (à moins de vouloir préserver un pur *open space*). C'est d'ailleurs le décor des *Travaux et les Jours* : « *Un espace de bureau ouvert, équipé de cloisons métalliques basses qui donnent leur configuration aux postes de travail* » (*TC4*, p. 9). La cloison (haute) est même l'un des thèmes de la pièce, revendication principale de Nicole auprès de Jaudouard, pour avoir son « territoire » (*TC4*, p. 64) ; elle demande sa cloison à la dernière réplique du morceau 3 (p. 40), puis deux fois dans le morceau 4 (p. 45 et 48), et elle finit par obtenir satisfaction comme on l'apprend dans les premiers échanges du morceau 7 (p. 63-64). À la fin, alors qu'Anne alerte ses collègues sur les très vraisemblables réductions d'effectif dans le service, Nicole s'extasie encore : « C'est une belle cloison » (p. 77).

Moyen-Âge ; la simultanéité pouvait y tenir une fonction purement pratique (« la scène jouée à une extrémité des longs échafauds échappant à bon nombre de spectateurs – une autre scène pendant ce temps les sollicite ailleurs »[793]), mais répondait aussi à une vision du monde particulière. Michel Vinaver affirme d'ailleurs que la dramaturgie de *L'Objecteur* « s'inspire de celle du théâtre de la Foire »[794] ; elle doit clairement briser l'illusion. Sur le plateau, dans ces scènes simultanées, le collage est évident.

D'autre part (et ce deuxième point est capital), comme nous avons commencé à le voir avec les cahiers de Brecht, le montage semble toujours relever d'une intention. La distinction que propose Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* nous paraît à cet égard très pratique, du moins pour notre objet d'étude : « Il y a *montage* quand les éléments hétérogènes prennent sens par la combinaison qui est faite avec eux ; il y a *collage* quand c'est l'hétérogénéité qui fait sens, non la combinaison »[795]. La nuance peut paraître artificielle, mais elle est réelle et féconde. Ce qui résulte du montage est comme un édifice, constitué de divers éléments, mais qui ne valent que par l'objet construit *in fine* (maison, église, usine…). Ce qui résulte du collage n'est que pure juxtaposition (merzbau ?). Il peut se faire, même sans intention de l'auteur, qu'un sens se dégage de la *combinaison* qu'est aussi le collage, que celui-ci devienne montage *pour* le lecteur ou le spectateur. Ou inversement qu'un montage soit perçu comme un collage. Mais

---

[793] Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtre des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932, p. 81.

[794] M. Vinaver, *L'Objecteur*, première version, indication scénique, p. 7. À propos de *King*, Vinaver note également dans ses cahiers préparatoires que les trois comédiens « annoncent la règle du jeu – comme à la foire : l'un ou l'autre suivant le cas donnera la réplique, affichera son rôle » (note de septembre 1996, cahier cité VNV 32.1).

[795] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 292, note 48. Lors de la refonte de cet ouvrage en 1996, ce passage est modifié (Belin, Lettres sup, t. I, p. 170)

globalement, et même si Ubersfeld ne le précise pas dans sa définition, le montage ressortit à une *intention* (vouloir mettre en relation), le collage non.

Denis Bablet écrivait que monter « c'est choisir et assembler pour construire, mettre en rapport pour exprimer »[796]. Mais à moins de penser en termes d'usage de documents, avec Benjamin, cette définition ne distingue pas nettement le montage de la *dispositio*. En revanche, elle est utile pour comprendre que le collage, lui, ne relève pas de l'intentionnalité : coller, ce serait simplement « assembler », mais sans « choisir » et sans intention précise d'exprimer (sans le « pour »). Or, « ne pas choisir », c'est précisément le principe d'au moins une pièce de Vinaver, *Portrait d'une femme* :

> Je me suis donné pour consigne, dans l'écriture de *Portrait d'une Femme*, de ne pas chercher d'autres sources que les comptes-rendus parus dans *Le Monde*. Et l'autre consigne que je m'étais donnée était d'inclure et d'insérer dans la pièce tout propos cité, par qui que ce soit. De ne pas choisir. De ne pas sélectionner.[797]

Il est vrai que l'énoncé de cette deuxième contrainte ne dit rien de la composition du texte dans le *détail*, mais elle encadre l'ensemble de sa poétique.

Alors que le montage est peut-être un *principe* général de la littérature, le collage est un geste artistique *singulier*. On repère, ainsi, dans le théâtre de Vinaver, des scènes régies par le montage (dans l'exemple de *L'Ordinaire* cité plus haut, on comprend bien que Bob est voué à devenir nourriture ; l'intention de l'auteur est bien visible) mais aussi des cas de collages (l'organisation des *Travaux et les jours* ou des scènes simultanées d'*À la renverse* par exemple semble aléatoire). C'est un examen qui se fait donc, à partir de

---

[796] D. Bablet, « Introduction », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt* (éd. D. Bablet), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 13.

[797] Michel Vinaver, propos recueillis par Barbara Métais-Chastanier (« L'énigme, l'enquête », *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, mis à jour le : 19/10/2010, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=238)

ces critères, au cas par cas. On retrouve la même dichotomie dans les textes non théâtraux de Vinaver. Ainsi dans les *Écritures dramatiques* (ouvrage qui a une portée clairement didactique, éducative, universitaire), si les analyses des extraits de pièces se succèdent « dans le désordre » (et non, par exemple, selon un ordre chronologique), Vinaver indique bien que le plan n'a rien d'« hasardeux » – il correspond au souhait d'aménager « un parcours accidenté et toujours surprenant, stimulant, privilégiant les contrastes et les écarts »[798]. De plus, Vinaver s'emploie ici à faire apparaître les « conjointures » (dans des analyses qui relient deux ou trois extraits de pièces), travail de comparaison, de mise en rapport explicite. À l'inverse, un texte comme « Mes appétits » est une compilation, simple juxtaposition de citations d'artistes (« Si j'avais à présenter une défense et illustration de ma poétique théâtrale, je serais tenté de le faire en procédant à un assemblage de propos de créateurs sur leur façon de faire, dans des champs autre que le mien »[799]).

On trouve donc, en suivant cette définition, des cas de montage dans *11 septembre 2001*, la pièce que nous avons prise comme exemple principal d'imitation-collage. Dans le duo Bush - Ben Laden notamment, les phrases sont découpées et mises ensemble parce qu'elles sont similaires d'un point de vue rhétorique, syntaxique et sémantique. L'effet qu'il ressent à la lecture de ces deux discours (la sensation de *coïncidence* entre les textes), l'auteur cherche à le restituer de façon tout à fait claire dans son texte. La fin de la pièce devient sans doute l'un des passages les plus commentés de son œuvre :

> BIN LADEN. – These events have divided the world
> BUSH. – We will not tire
> BIN LADEN. – Into two camps

[798] *Écritures dramatiques, op. cit.*, p. 12.

[799] M. Vinaver, « Mes appétits », in *Europe, op. cit.*, p. 145.

BUSH. – We will not falter
BIN LADEN. – The camp of the faithful
BUSH. – And we will not fail
BIN LADEN. – And the camp of the infidels
BUSH. – Peace and freedom will prevail
BIN LADEN. – May God shield us
BUSH. – May God continue to bless us (*TC8*, p. 178-180)

Le trait suffisant pour parler de collage ne serait donc pas la seule juxtaposition, ni même la juxtaposition de morceaux hétérogènes, mais le fait que la juxtaposition relève du hasard**.** Pour le Groupe μ, certes, le hasard n'était pas l'un des quatre critères de base pour parler de collage, mais bien l'une des « bribes » qui le caractérisent[800]. Ils citent un extrait de *Description de San Marco* de Butor, mais donnent surtout des exemples de la vie quotidienne (le fait de rephotographier sur une pellicule déjà pleine, les affiches qui se déchirent et laissent apercevoir d'autres bout d'affiches, des paysages vus par la vitre d'un train, le zapping devant la télé, ou les fins de soirée embuées où l'on ne capte que « des bouts de conversations croisées, des fragments de visions erratiques »)[801] – le quotidien apparaît en effet comme le lieu même du hasard.

Le collage est bien l'une des solutions, l'une des voies, pour « écrire au hasard ». Dans sa lettre à Camus sur l'engagement de l'écrivain à travers les époques, Vinaver émet l'idée que l'engagement, dans l'après-guerre français, est devenu « impossible ». Quelle est alors la solution ? « Revenir à une exigence plus humble. Travailler dans l'obscurité, sans trop savoir où on va. Pour l'écrivain, écrire 'n'importe quoi' »[802]. Les

---

[800] Groupe μ, « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », in *Revue d'esthétique*, n°3-4, *op. cit.*, p. 11-41. Les quatre caractéristiques essentielles du collage entendu au sens strict sont selon cet article : « (1) un découpage (2) de messages pré-performés, (3) suivi d'un assemblage (4) avec ruptures internes. ».

[801] *Ibid.*, p. 22. Ils distinguent les formes littéraires qui font confiance au hasard de la « timidité rationaliste » des anciens centons (p. 23 – un centon est une « pièce de vers ou de prose composée de passages empruntés à un ou à plusieurs auteurs. Un centon d'Homère, un centon de Virgile » (Trésor de la langue française) – définition analogue en musique).

[802] Lettre du 9 mars 1950, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 46-47.

collages sont un des moyens du « n'importe quoi », et s'ils ne sont pas entièrement dus au hasard, ils donnent, en tout cas, une impression forte de hasard (et peut-être de gratuité).

Le hasard intervient à différentes étapes du travail de l'auteur. Dans ses ateliers d'écriture, Vinaver proposait des exercices qui partaient du hasard :

> C'est le coffret des répliques. Je vide le contenu du coffret dans un chapeau. Le chapeau circule parmi les participants. Sept répliques sont ainsi tirées au sort. On me lit les répliques, que j'inscris sur de grandes feuilles de papier, comme je vais le faire à présent devant vous.
> – La coupe de qui ?
> – Je t'en trouverai une de rechange.
> – Comment donc sont les roues ?
> – Mieux vaut ne pas éclairer.
> – Notez que cette petite a le bras long.
> – J'aime mieux pas en parler.
> – Noir mais pas triste.
> Sur les sept répliques, chacun doit en choisir cinq, et écrire en une heure et demie une pièce de théâtre comportant au maximum vingt-cinq répliques dont les cinq en question.[803]

Ici, le hasard devient méthode, quasiment à la manière oulipienne. Cela est dû au cadre particulier de l'atelier d'écriture – il s'agit d'un *exercice*, destiné à apprendre. Mais l'idée d'écrire avec ce qui est déjà là sera toujours centrale chez Vinaver. En outre, passer par

---

[803] Michel Vinaver, « Ateliers d'écriture théâtrale à l'université. Compte rendu d'une expérience » [1992], in *Écrits* 2 p. 196. Vinaver décrit également ces ateliers d'écriture dans l'entretien avec Eva Micheli (in *Il Teatro di Michel Vinaver*, *op. cit.*, p. 212-213) : Au départ un élément de surprise et un élément de hasard sont essentiels ; de surprise dans ce sens que les participants ne savent pas dans quoi ils vont être embarqués […] et d'autre part l'élément de hasard au sens que dès la première séance je tire au sort un certain nombre d'éléments, des mots qu'on tire d'un chapeau, ou des phrases qui doivent être considérées comme des répliques dans une pièce qui va être écrite à l'intérieur d'un temps déterminé, disons une heure. Pour qu'une pièce soit écrite en une heure, qu'elle ne comprenne pas plus de vingt répliques, que dans ces vingt répliques il y en ait cinq qui soient tirées au sort, donc un élément ludique, qui prime au départ. Il y a trois ou quatre séances comme ça où à chaque fois le participant écrit une pièce sous très forte tension sur le plan et du temps et des contraintes aléatoires. Et généralement avec une surprise très grande quant au résultat parce que très souvent le résultat est fulgurant, il y a quelque chose qui s'est produit à l'intérieur de ce texte qui ne semble issu d'aucune nécessité. Arrivé à la quatrième séance, j'annonce au groupe qu'il a en fait commencé à écrire une pièce de théâtre, qu'il lui revient aujourd'hui même de choisir l'un des quatre exercices qu'il a fait jusqu'à présent et qui sera le début d'une pièce. […] A chaque fois je réinjecte des contraintes hasardeuses qui ne sont plus nécessairement des répliques, ça peut être l'introduction d'un objet et d'un lieu. »
Voir aussi Mike Sens, « L'Apprenti auteur dramatique », dossier « Ateliers d'écriture dramatique », *Théâtre/public*, n°99, mai 1991, p. 41 (Sens, devenu traducteur et dramaturge, participait à ces ateliers et en témoigne).

une telle contrainte, objective, permet de réfuter l'idée selon laquelle le « hasard » revendiqué par l'artiste n'est qu'une façon de nommer l'« inspiration »[804].

Dans les thèmes des pièces, nous avions déjà relevé les répliques des personnages (Jean Passemar, Laheu, Sophie Auzanneau, Béatrice, M. Delile, King Gillette – voir I.II.C) qui défendent une vision du monde selon le hasard, face aux tenants d'un déterminisme, quel qu'il soit. *11 septembre 2001* se termine également sur le témoignage d'une jeune femme qui a survécu par hasard ; son fils ayant vomi toute la nuit, elle ne s'est pas rendu au WTC le 11 septembre au matin.

Dramaturgiquement, les événements des pièces sont représentés sans relation causale nette. Une des caractéristiques de ce que Michel Vinaver appelle « pièce-paysage » est la « progression par reptation aléatoire » (qui s'oppose, dans le tableau des axes dramaturgiques, à la progression par enchaînement causal). Les pièces-paysage ne sont pas seulement des pièces du XXe siècle ; Vinaver présente par exemple *Troïlus et Cressida*, de Shakespeare**,** dans un long article de 1964, comme « théâtre de la contingence », d'une « liberté inouïe » : « C'est un langage 'naissant', un langage en fusion où les images surgissent, éclatent et se disloquent à une vitesse qui défie les capacités de réception, et non seulement cela mais se combinent, se chevauchent… »[805]. Il faut reprendre la notion de « chronique ». Le trait définitoire d'une chronique est le respect de l'ordre dans lequel se sont déroulés les événements que l'on rapporte : *Les Huissiers* est la chronique des deux semaines qui suivent le massacre de Zéboula (qui

---

[804] Question importante, C'est la contrainte aussi qui régit l'œuvre de François Morellet, partant d'annuaires téléphoniques ou du nombre π (œuvre fondée sur « le hasard, l'absurde et l'ironie » – voir Rasmus Kleine, « François Morellet. Sériel mais pas sérieux », in *François Morellet. Sériel mais pas sérieux*, catalogue d'exposition, Museum für Konkrete Kunst und die Autoren (Bonn), Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 17)

[805] M. Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon. À propos de Troïlus et Cressida » [1964], in *Écrits* 1, p. 96-98.

renvoie à Mélouza, 29 mai 1957), telle que les vivent un ministre et son cabinet ; *Par-dessus bord* la chronique des années 1967-1969 au sein de l'entreprise Ravoire et Dehaze. Mais ce qu'implique essentiellement cette définition tient à autre chose : une chronique ne cherche pas à dégager une causalité, à repérer de structures – l'anti-chronique par excellence est l'histoire marxiste. C'est en cela que consiste, tout d'abord, le hasard chez Vinaver : au simple fait de s'en remettre au réel. À ce principe (contraire à la recherche de causalité), certaines pièces ajoutent un degré supplémentaire d'aléatoire en défaisant l'ordre chronologique. Dans *Portrait d'une femme*, nous avons vu les cas des flash-back motivés par une question du juge, mais d'autres enchaînements semblent aléatoires. Dans *King*, le « montage » (terme qui désigne l'usage de matériaux préexistants) ne correspond à aucune *logique* particulière (voir la liste des temps et lieux en fonction des morceaux).

Pour faire saisir l'idée de non-causalité à ses acteurs, Vinaver, au cours d'une des phases de répétitions de *L'Ordinaire* à la Comédie-Française, tirait au sort un segment de la pièce[806], que les comédiens devaient travailler « sans s'interroger sur ce qui le précède ou lui succède »[807]. De plus, ces segments étaient eux-mêmes « découpés de façon plus ou moins aléatoire », ce qui « peut aider à ce que ne se calcifient pas des interprétations »[808]. Dans les pièces collées, il n'y a pas de « jointures » apparentes. Eric Eigenmann concluait sa partie consacrée à « la question de la signification » en disant

---

[806] Depuis la préparation de la première mise en scène, avec Françon, la pièce était découpée en quarante-huit segments.

[807] C. Brun, « D'une co-mise en scène l'autre… », art. cit., p. 315. Notons que Barthes, pour l'un de ses cours au moins, avait procédé de la même façon : le cours sur le Neutre devait passer par une « suite inorganisée de figures », et l'ordre dans lequel ces figures sont présentées est aléatoire – Barthes a tiré au sort. Tout au long de ce séminaire, Barthes reviendra sur les risques d'auto-référentialité, autosuppression de son travail (le simple fait d'enseigner ce cours, de l'exposer, d'en parler c'est le « défaire » ; *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 57).

[808] M. Vinaver, « Jonction musique-sens », note de 2008 (*a.p.a.*).

que « tout se tient » (p. 174) – sans laisser aucune chance à l'aléatoire. En nous intéressant au phénomène du collage, on passe au contraire du prémédité au hasardeux, et du versant épique au versant poétique et plastique de l'œuvre de Vinaver.

L'origine de son travail est très liée à un contexte artistique, dont il représente vraiment l'une des facettes : nous avons déjà parlé de la peinture des années 1950, notamment de Rauschenberg et Dubuffet, dont Vinaver cite par exemple ces propos, qu'il fait siens :

> L'intérêt pour l'artiste serait faible s'il le savait par avance précisément, s'il devait exécuter un tableau qui au préalable serait entièrement fait dans son esprit. Rien de tel ; l'artiste est attelé avec le hasard ; ce n'est pas une danse à danser seul, mais à deux ; le hasard est de la partie[809].

Ce type de position nous paraît constituer l'une des voies du modernisme : ne pas savoir où l'on va, être ouvert à la rencontre.

> Le point de départ, en général, est fourni par des fragments de peintures épars sur le sol et dont le rapprochement a parfois été simplement fortuit. Cependant il m'apparaît préférable à tout autre. C'est l'autorité de la chose existante. Je suis très sensible à cela, je prétends que c'est un phénomène très important dans les impulsions de la pensée : l'autorité de ce qui existe, le sentiment que ce ne pourrait être arrangé autrement. L'esprit se met en mouvement à partir de ce qui lui est présenté, y adhère totalement, s'aligne dessus. Je crois très important pour un artiste qu'il s'exerce à aligner sa pensée sur ce qu'il a fait, au lieu de s'entêter à aligner son ouvrage sur ce qu'il a en pensée.[810]

---

[809] *Jean Dubuffet. Rétrospective à la Fondation Maeght, juillet-octobre 1985*, catalogue de l'exposition. Cité par Michel Vinaver dans *Ecrits 2*, p. 194.

[810] Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Les Éditions de Minuit, 1986 ; cité par Vinaver dans « Duos dans un triangle » (soirée au Théâtre de la Colline déjà citée, 2003). L'ordre des lectures faites au cours de cette soirée avait d'ailleurs été aléatoire (et Vinaver insistait, là encore, sur le fait que le découpage des extraits était presque arbitraire).

Dubuffet ne provoque donc pas le désordre, mais l'accepte, y donne son assentiment. Il conçoit moins le hasard comme une méthode que comme une causalité mystérieuse[811]. Il convient de revenir un peu en arrière, au travail dada et surréaliste dont nous sommes partis.

Nous disions dans notre article sur les sources de *11 septembre 2001* que le collage réalisé par Vinaver est un geste artistique fort, qui s'apparente, comme Vinaver nous l'avait déjà suggéré, à celui de Schwitters. L'artiste allemand prélevait des fragments du monde réel (coupures de journaux, tickets de métro, bouts de chiffon…) puis les « redistribuait »[812] sur une toile (aux dimensions, en général, aussi modestes que celles de la pièce *11 septembre 2001*). Le hasard était aussi à la source de son travail – Rudi Fuchs commente ainsi ses dernières œuvres :

> La grande réussite de Schwitters, probablement, fut d'avoir fait du *désordre* une force expressive en art. […] L'artiste est là complètement *immergé* dans la pratique de son art. Il n'y a presque pas de recherche de style. Le style suggère toujours un ordre particulier, une méthode, une espèce d'objectif esthétique formulé, alors que la pratique de Schwitters essayait de solliciter le hasard et l'inattendu.[813]

Vinaver avait tout d'abord prévu de composer un « Prélude », qui aurait regroupé, au début de la pièce, sous forme d'une longue liste ou poème, les phrases qui échoiront finalement aux *chorus*. Nous recopions en annexe [**F**] la deuxième page du

---

[811] Plus loin dans le premier texte cité (*Rétrospective à la Fondation Maeght…*), Dubuffet adopte un certain rationalisme dépassé. Il dit, en des termes laplaciens (ou maeterlinckiens), qu'« il ne faut pas parler ici à proprement parler de hasard. Ni ici ni ailleurs. Il n'y a pas de hasard. L'homme nomme hasard tout ce qui vient de ce grand trou noir des causes mal connues ». Or depuis le XIXe siècle, on distingue bien le hasard de la non-connaissance des causes.

[812] Voir Jean-Christophe Bailly, *Kurt Schwitters*, Paris, Hazan, 1993, p. 6. « C'est par la distribution qu'advient la métamorphose où chaque élément, quoique relié à son origine, en même temps s'en délie, venant se déposer dans un nouveau mode de relations » (*Ibid.*, p. 77).

[813] Rudi Fuchs, *Conflits avec le modernisme, ou l'absence de Kurt Schwitters* [1991], trad. P. Cotensin, Paris, L'Échoppe, 1993, p. 23.

brouillon[814]. L'effet aurait-il été différent ? En choisissant de les disséminer tout au long de la pièce Vinaver les « redistribue », et évite peut-être de construire deux parties trop distinctes : la deuxième aurait été bien plus réaliste que la première.

Il semble difficile de penser un texte littéraire, dans son entier, comme collage. François Cornilliat, grand spécialiste de la poésie du XVIe siècle (et lui-même poète) me mettait en garde vis-à-vis de l'analogie avec le collage visuel : celle-ci peut s'avérer trompeuse, dans la mesure où le collage est figé, quand le théâtre est fondamentalement mouvant. Toutefois, il nous semble que la conception qu'a Schwitters du collage (et sa *pratique* du collage bien sûr) permet d'éviter cet écueil. Selon Rudi Fuchs, Schwitters a introduit « l'idée cubiste de flexibilité dans le contexte différent de l'expressionnisme, lui donnant ainsi une plus grande vigueur »[815]. L'artiste, de plus, concevait le collage au-delà même du cadre de ses tableaux-collages. Il a fait des lieux où il vécut (notamment sa *Merzbau* de Hanovre, détruite en 1943) de grands collages, toujours en devenir[816]. Dans notre entretien de septembre 2008, je demandais à Michel Vinaver si sa pratique de la collection pouvait avoir un lien avec son écriture dramatique :

> – *Verriez-vous un lien entre cette pratique et votre façon d'écrire, qui a aussi pour principe de recueillir beaucoup de choses, entendues et vues, et de les réagencer ?*
> – Sans doute. Oui, le lien s'est éclairci pour moi tout récemment par la lecture d'une

---

[814] Quatre pages manuscrites (IMEC - VNV 35.2). Les petits traits sont la figuration des explosions lors des crashs des avions. Ils apparaissent encore dans les états suivants des manuscrits (voir VNV 35.3), puis seront supprimés dans la version éditée.

[815] Rudi Fuchs, *Conflits avec le modernisme…*, *op. cit.*, p. 16. Fuchs distingue les collages des années 1920, que l'on peut rattacher au cubisme, et les collages des années 1940, qui témoignent vraiment d'un « art fait à la main. Assemblé et entièrement conçu dans la pratique. » (p. 19). À l'inverse d'un Mondrian (principal exemple, pour Fuchs, du versant *légèreté, clarté et perfection* du modernisme), Schwitters (et plus tard Baselitz) inventent une « nouvelle surface fiévreuse et dramatique » (p. 28).

[816] Non seulement, Schwitters ajoutait sans arrêt des éléments à son œuvre, mais l'organisation même de celle-ci était movible : « Ambivalence was nonetheless as characteristic of the Merzbau as of the early studio columns. Multiple perspectives were achieved through movable elements, mirrors, and reflective surfaces » (Gwendolen Webster, « Kurt Schwitters's Merzbau », in *Kurt Schwitters: Color and Collage*, éd. I. Schulz, Houston, The Menil Foundation, 2010, p. 127).

> biographie de Kurt Schwitters écrite par Bailly [J.-C. Bailly, *Kurt Schwitters*, Paris, Hazan, 1993]. Depuis longtemps j'ai une relation avec l'œuvre de Schwitters, de sympathie, mais c'est en lisant Bailly que j'ai compris que la façon dont je m'environne, dont je m'entoure d'objets comme ceux-là aboutit à une sorte de collage permanent, dans lequel je vis, et qui se modifie, non seulement parce que je peux acheter une nouvelle pièce, mais parce que ces objets changent de place dans ma maison. Il y en a qui sont visibles, puis pas visibles, et, même quand ils ne changent pas de place objectivement, je cesse de les voir et puis je les revois, et dans des relations nouvelles avec d'autres pièces.
> – *Tout comme dans les réécritures ! Il y a des passages, qui, dans telle version, apparaissent plus nettement que dans telle autre ; et parfois en éliminant deux répliques entre deux autres, ces deux autres forment une nouvelle « conjointure »…*
> – C'est exactement ce qui se passe et je viens de m'en apercevoir grâce à ce livre sur Schwitters. J'avais conscience du fait que dans ma pratique de l'écriture le collage n'était jamais loin, ou l'assemblage, le lacérage. Mais si l'on peut parler de collage, c'est dans la façon dont Schwitters travaillait plus que dans celle d'aucun autre.

Vinaver se sent plus proche de Schwitters que de Braque ou de Villeglé (les lacérages, ou lacérations, sont le résultat d'un procédé inverse de celui des collages, mais le résultat est esthétiquement très semblable).

Schwitters a également écrit des pièces de théâtre et réfléchi puissamment au théâtre[817]. Il est « le seul, écrit Helga Vormus, qui ait osé élaborer une théorie du théâtre-collage, qu'il appelle théâtre-merz »[818]. Les choix dramaturgiques de Schwitters sont souvent, certes, très différents de ceux que fera Vinaver : il est même l'un des premiers à avoir combattu le textocentrisme du théâtre (une de ses pièces, *Schattenspiele* [*Jeux d'ombres*] est même une pièce muette, qui représente, littéralement, le montage et le démontage du corps d'une femme[819]). Sur ce point, Passemar, qui, dans *Par-dessus bord*,

---

[817] Voir aussi ses poèmes, très variés : « Anna Bloom » est un collage d'extraits de chansons, de proverbes, de citations diverses… (que Vinaver recopie à l'exposition Schwitters de Beaubourg en 1995) ; « À la porte de la liberté », un amusant dialogue entre l'auteur et un agent de l'immigration norvégien ; dans le « Poème asthmatique », sont retranscrits toussotements et tentatives de reprise du souffle (en anglais dans *The Merzbook : Kurt Schwitters Poems*, éd. Colin Morton, 1987, en ligne : http://capa.conncoll.edu/morton.merzbook.html#47).

[818] Helga Vormus, « Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande », in *Collage et montage au théâtre…, op. cit.*, p. 221.

[819] Le volume 4 des œuvres complètes de Schwitters, aux éditions DuMont Schauberg (Cologne), 1977, est consacré à son théâtre. Quant à la « scène standard Merz » [1925], on peut rappeler l'influence du Bauhaus sur Schwitters, qui insiste notamment sur l'importance de formes géométriques simples.

réclame un « théâtre total », s'avère plus proche de l'artiste Dada que ne l'est Vinaver ; Schwitters visait « la convergence complète de toutes les forces artistiques pour parvenir à l'œuvre d'art totale [*Gesamtkunstwerk*] » – non pas dans une synthèse harmonieuse, mais de par « l'égalité de base de tous les matériaux », homme y compris, « l'utilisation complète de tous les matériaux depuis le soudeur de rails jusqu'à l'alto trois quarts »[820]. Toutefois, certains fondements sont les mêmes entre les deux auteurs. Vormus fait un lien entre le théâtre de Schwitters et sa colonne-merz, travaillée pendant vingt ans, « image concrète de la possibilité d'une production ad infinitum, d'un 'modèle' où la juxtaposition des éléments peut se poursuivre arbitrairement sans aucune limitation, et qui se réfère à un monde de transformations perpétuelles »[821]. Chez Vinaver non plus, il n'y a pas de durée pré-requise (transcendante). *Par-dessus bord* est un exemple de « pléthore » (terme introduit par J.-P. Sarrazac[822]) : « À partir du moment où on se décide à dire quelque chose, comment ne pas vouloir tout dire ? » se demandait Vinaver[823]. La première version de la pièce totalisait 62.000 mots (un grand drame romantique comme *Lorenzaccio* en compte *seulement* 39.000), et l'action s'étend sur deux ans, ce qui

---

[820] Schwitters, « An alle Bühnen der Welt » [« À tous les théâtres du monde »], premier manifeste de l'auteur, cité par Helga Vormus, « Collage et montage… », art. cit., p. 221. Une autre différence importante tient à l'humour qui caractérisait les collages littéraires de Schwitters et de tous ceux du début du XXe siècle (Apollinaire, Cendrars, Tzara, Breton…) – ce qui n'est plus le cas de *11 septembre 2001*.

[821] *Ibid.*, p. 221. Cette présentation peut également faire penser au travail de l'une des grandes dramaturges françaises actuelles, qui reconnaît avoir été influencée par Vinaver : Noëlle Renaude. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* est un très long texte aux allures de flux de conscience, que l'auteur, en l'écrivant, ne relisait ni ne corrigeait, et qu'elle a clos « arbitrairement », quand elle a « découvert que ça devenait un travail sur [s]a propre vie » (« Entretien croisé d'auteurs », avec J. Danan, *Alternatives théâtrales* n°61, juillet 1999, p. 42. Ce texte a donné une pièce qui dure vingt-quatre heures, jouée à Bordeaux en 2001 et Dijon en 2002).

[822] La pléthore correspond à une certaine accumulation, de paroles, de matière. Cependant, selon J.-P. Sarrazac, « chez Vinaver, la *pléthore* se convertit aussitôt en *rareté* » (*L'avenir du drame*, *op. cit.*, p. 117). Il donne à « rareté » le sens de mise en *forme* ; quand il n'y a que pléthore, comme dans certaines pièces de Sartre, on est dans la « plénitude figurative », un cas de « routine », (cf. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, p. 35). Les trois réductions de *Par-dessus bord* que réalisa ensuite Vinaver sont un cas particulier de « rareté ».

[823] Petit carnet de notes pour *Par-dessus bord*, octobre 1967 (IMEC – VNV 11.1), p. 3 (je numérote).

correspond à la même durée que l'écriture elle-même, provoquant une sensation de vertige et l'impression d'une œuvre élaborée en temps réel. *Par-dessus bord* représente un « monde de transformations perpétuelles » (différents types de dévorations ou d'exclusions) aussi bien dans la fable qu'à travers la série de « transformations » que sont les réécritures successives de la pièce. *11 Septembre 2001*, à l'inverse, est une œuvre très courte, dont la brièveté, là aussi, ne semble pas liée à une contrainte générique transcendante, ni même peut-être à quelque *nécessité* interne (elle aurait tout à fait *pu* être plus longue). Mais alors que le théâtre dadaïste a « succombé à la fascination du chaos »[824] (qui ne menace jamais de la même façon une œuvre picturale), Vinaver a garanti à toutes ses pièces une « cohérence ». Ainsi, dans un entretien récent, Vinaver disait, au sujet du Camus de *La Peste* : « J'ai toujours pensé que l'intention était un frein pour l'écriture. Je me sens plus du côté de Dada : il faut laisser les choses venir plutôt que les gouverner. Mais il faut aussi tout faire pour que ça prenne une cohérence, que ça soit bien ficelé. »[825] Pour Vinaver, le chaos est une étape nécessaire, mais pas la dernière ; vient ensuite une « poussée vers la composition » (*ça* doit prendre une cohérence, *ça* doit se composer).

Il est intéressant de constater qu'au cours des années 1960, un autre type de théâtre se réclame aussi de Schwitters : le Bread and Puppet, fondé par Peter Schumann :

---

[824] Helga Vormus, « Collage et montage… », art. cit., p. 225.

[825] « J'étais dans mon rôle de patron », entretien avec René Solis et Grégoire Biseau, Libération, 17-18 mai 2008. Dans l'entretien avec Eva Micheli déjà cité (p. 214), Vinaver expliquait qu'il ramassait les productions de ses étudiants à chaque séance de ses ateliers d'écriture, et décrivait ainsi les deux écueils : « ou bien ce qu'il a produit est à tel point hasardeux qu'on n'y comprend rien, c'est le chaos, donc ça ne marche pas parce que c'est opaque, ou bien c'est l'autre côté qui l'emporte, c'est trop bien ficelé et à ce moment là ça perd aussi tout intérêt. »

> « Ce que nous essayons de faire – dit-il encore aujourd'hui – ressemble beaucoup à ce que faisait Kurt Schwitters », et s'il préfère travailler avec des non-professionnels, c'est que souvent ils sont plus ouverts [aux expérimentations] que les comédiens, les musiciens ou les danseurs qui ont déjà leur « idéal ».[826]

Le Bread and Puppet est une compagnie créée en 1963 (délocalisée dans le Vermont en 1974) et toujours active. Schwittersienne, déjà, en ce qu'elle mélange différentes formes artistiques dans chaque spectacle : danse, musique, marionnettes et sculpture, langage dramatique. Mais aussi parce qu'elle crée un art bon marché, *cheap* (différent de l'art pauvre)[827] et, par là-même, politique. Vinaver a souvent fait allusion au Bread and Puppet, comme ici, en préparant *La Demande d'emploi* (Vajenot était le nom initialement choisi pour le personnage de Fage) : « Vajenot = Orgon, B.-Gentilhomme, celui qu'on berne, qu'on trompe, qu'on emmène en bateau (à la Bread and Puppet, gros ?) »[828]

Les années 1960 ont vraiment été décisives pour Vinaver : il n'écrit pas mais on peut penser qu'il emmagasine tout ce qui se fait, et son œuvre, à partir de *Par-dessus bord*, va dialoguer profondément avec les grandes innovations de l'époque. John Cage et Merce Cunningham sont très actifs et leur travail marque durablement Vinaver. En 1964, Planchon met en scène *Troïlus et Cressida*, dont nous avons déjà cité le long compte rendu critique qu'en fait Vinaver. Au printemps 1970, Vinaver assiste à l'*Orlando Furioso* adapté par Luca Ronconi, dans les pavillons Baltard des Halles de Paris, où se déroulait une action principale et, simultanément, des actions secondaires, sur des

---

[826] Françoise Kourilsky, *Le Bread and Puppet Theatre*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1971, p. 162 (dans un chapitre intitulé « Jeu de hasard »).

[827] « The Cheap Art movement was launched in 1982 by the Bread and Puppet Theater in direct response to the business of art and its growing appropriation by the corporate sector », comme on le lit sur leur site, http://breadandpuppet.org/cheap-art-philosophy.

[828] Cahier préparatoire à *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1), note du 22 août 1970, p. 36. Référence à peine dissimulée dans cette réplique de Passemar (supprimée dès la version brève, ainsi que dans la révision de l'intégrale) : « L'idée m'est venue d'utiliser des pantins grandeur nature comme j'ai lu qu'on le faisait dans certain théâtre d'avant garde aux Etats-Unis » (intégrale 1972, p. 183).

chariots mobiles. D'une certaine façon, ce spectacle est très proche de *Par-dessus bord*, que Vinaver vient de finir, comme lorsque, en apothéose, « un chœur parvient [aux] oreilles [des spectateurs], leur apportant des bribes de dialogues entremêlés… dont l'ensemble se rapproche d'une séance de musique concrète »[829]. Dans l'un de nos entretiens, Michel Vinaver indique que Planchon, au départ, avait deux idées pour mettre en scène la simultanéité de *Par-dessus bord* :

> L'une qui était de raccourcir et recomposer les grands tableaux – ce qu'il a fait. L'autre qui était de garder l'intégrale, mais de la diviser en plusieurs tiges, si l'on peut dire, en plusieurs fils, qui seraient joués en simultanéité avec des couloirs dans lesquels les spectateurs s'engageraient de façon aléatoire. Donc tout spectateur ne verrait qu'une partie de la pièce, et cela dans un lieu x ou y qui aurait très bien pu être, dans son esprit, une friche industrielle… Cette proposition se situait dans une époque où ça se faisait. C'était notamment Luca Ronconi, qui dans les Halles de Paris, avant leur destruction, avait monté un grand classique italien [*Orlando Furioso* d'après l'Arioste]. Dans l'une des Halles, il avait fabriqué plusieurs plateaux ronds où les spectateurs étaient libres de circuler, ce qui était adapté à la pièce, sans récit linéaire. Donc Planchon m'a fait cette proposition et je lui ai dit : aussi intéressante que soit cette idée, pour *Par-dessus bord* je ne pense pas que ce soit faisable.[830]

Enfin, les spectacles de Bob Wilson sont une révélation (en mai 1971, Vinaver assiste à une représentation du *Regard du sourd*, dont il dit que c'est l'une des pièces qui l'a le plus marqué).

Les années 1960 ont en fait réactivé et prolongé des idées qui furent celles du modernisme, et des groupes comme Dada. Jean-Marc Lachaud, qui a écrit une thèse intitulée *Vers une théorie du collage*, montre que les années 1960-1970 sont un renouveau du collage. Il étudie, dans son chapitre consacré au théâtre, le travail de Peter Weiss, Adamov, le Living Theatre, Bob Wilson, Carmelo Bene, Ronconi, Mnouchkine, Dario Fo, Augusto Boal. Toutefois, il ne propose aucune distinction claire entre collage et

---

[829] F. Quadri, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, UGE, 1974, p. 172.

[830] M. Vinaver, « Réécriture et collection », entretien déjà cité, p. 42.

montage (il conclut même ce chapitre en parlant de « dramaturgie multiforme du collage et du montage »[831]). Ronconi, en revanche, est l'un des seuls dramaturges pour lesquels Lachaud introduit la notion de « hasard »[832].

Le collage se rattache à la tradition « continentale », issue du futurisme (mouvement auquel Vinaver ne fait jamais allusion) et du dadaïsme, mais aussi, rappelons-le, au formalisme russe (qui « consiste beaucoup plus en la *disposition des images* qu'en leur création »[833]), ainsi qu'à la tradition anglo-saxonne du *modernism* (*Scissors and paste* sont pour Joyce des objets emblématiques de l'écriture). Le modernisme est avant tout poétique de la composition. Et celle-ci ne se limite pas au collage.

---

[831] Jean-Marc Lachaud, *Vers une théorie du collage*, thèse de doctorat, Université Paris-1, dir. O. Revault d'Allonnes, 1988 (Bibliothèque Baty), p. 559.

[832] Il évoque aussi son spectacle suivant, *XX* (1971), qui radicalise ces choix dramaturgiques : « ce sont vingt scènes (pièces) qui se juxtaposent ; de plus, les spectateurs, n'ayant choisi ni leur place, ni donc l'action qu'ils doivent (veulent) suivre, sont rassemblés, par groupes de vingt-cinq assistés d'un acteur-guide, autour de l'une d'entre elles » (J.-M. Lachaud, *Vers une théorie du collage…*, *op. cit.*, p. 541).

[833] V. Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 78.

III. Le modernisme poétique

Vinaver a fait un théâtre dont le socle esthétique est moderniste. Il faudrait commencer par quelques précisions notionnelles. En France, l'usage du terme « modernisme » a longtemps été très restreint[834], ce qui fut la cause ou la conséquence du sens courant et péjoratif du terme comme « recherche du moderne à tout prix » (Le Robert), ou « tendance à n'apprécier que ce qui est moderne. Anton. traditionalisme » (cnrtl.fr). C'est d'ailleurs un mot que Vinaver n'emploie jamais. Mais nous voulons ainsi le distinguer de « modernité », dont l'extension est bien plus grande. La modernité, d'une part, désigne la dynamique historique qui a bouleversé toutes les croyances et représentations de l'homme (notamment à partir de la révolution copernicienne) et renversé les régimes politiques anciens (à partir des révolutions du XVIIIe siècle). C'est, d'autre part, la modernité poétique, cette idée dix-neuvièmiste (dont Baudelaire a peut-être été le fondateur) qui témoigne d'une défiance (ou du moins d'un sentiment ambivalent) à l'égard du Progrès. Yves Vadé, ainsi, a bien montré qu'elle était très largement « anti-moderniste »[835].

En outre, nous parlons de « modernisme » et non de tel ou tel courant d'avant-garde. Yves Vadé affirme simplement que « le terme d'*avant-garde* a prévalu […] qui s'accorde parfaitement à l'aspect conquérant de ces mouvements qui dès avant la guerre

---

[834] Il commence à se répandre. Voir par exemple la thèse de Clément Oudart sur *Les métamorphoses du modernisme*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011 (pour une brève synthèse des différentes délimitations temporelles du modernisme, cf. p. 18-19).

[835] Yves Vadé, « Modernisme ou Modernité ? », in *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, dir. Ch. Berg, Fr. Durieux, G. Lernout, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1995. Vadé fait état d'une « modernité déchirée », qui se manifeste par « une double *opposition de phases* : d'une part entre la dynamique du monde moderne (avec ses composantes politiques, sociales, technologiques) et le contenu presque toujours anti-progressiste des œuvres ; d'autre part entre ce contenu et les multiples nouveautés formelles qui se font jour, souvent sans lendemain » (p. 64).

de 1914 inventent l'essentiel de l'art du vingtième siècle[836] ». Mais, alors que la notion d'avant-garde, nous semble-t-il, désigne un courant précis, le modernisme vaut par un certain flou qui nous sera bien utile. Il serait vain, en effet, de construire une *filiation* directe et systématique entre Vinaver et tel ou tel groupe (le futurisme, Dada ou le simultanéisme par exemple), alors qu'il semble légitime de le faire vis-à-vis d'un ensemble plus lâche. Plus lâche, mais qui comporte tout de même des traits distinctifs, rappelés par Yves Vadé : des thématiques et une sensibilité modernistes, emportées par des audaces formelles.

Enfin, nous choisissons ce terme parce qu'il s'approche évidemment de ce *modernism* anglo-saxon dont l'un des fondateurs fut T.S. Eliot, notamment avec *The Waste Land*, modèle central pour Vinaver (l'influence d'Eliot fut considérable, mais elle n'a pas été exclusive – sa mise en avant risque même d'en dissimuler d'autres). Il est vrai que le passage de l'anglais au français ajoute d'autres nuances à ces problèmes terminologiques : David Bradby, par exemple, sacre Vinaver « author of the first authentically modernist theatre »[837].

A. La simultanéité – une technique moderniste majeure

À quelle tradition peut être reliée la pratique vinavérienne de la simultanéité, trait majeur de son écriture dramatique ? C'est pour continuer à cerner la singularité du théâtre

---

[836] *Ibid.*, p. 65.

[837] D. Bradby, *The Theatre of Michel Vinaver*, *op. cit.*, p. 9 (cité aussi par G. Lester dans « Industrial Art: the Theater of Michel Vinaver », *Theater*, 28-1, 1997). Bradby récidive en français dans *Le Théâtre en France de 1968 à 2000* (en collaboration avec Annabel Poincheval, Champion, 2007, p. 200) : « premier théâtre moderniste pleinement réussi ».

de Vinaver qu'il sera utile de faire un retour sur trois auteurs du début du XXe siècle (en parcourant l'histoire à contre-sens).

Selon Isabelle Krzywkowski, la simultanéité est le « principe esthétique » central des innovations de l'époque[838]. Les poèmes simultanés dadaïstes sont bien connus. « L'Amiral cherche une maison à louer », « poème simultan », est un texte de Tzara organisé sous forme de partition, lu par Tzara, Janco et Huelsenbeck. Il vise à donner la possibilité « à chaque écoutant de lier les associations convenables »[839]. Le travail sur la disposition graphique était essentiel dans ces œuvres[840]. De plus, Jean-Pierre Bobillot relève que Tzara laisse ouverte « une certaine marge d'aléatoire, par le moyen de simultanéités non réglées »[841]. Comme nous l'avons vu, Vinaver fait parfois référence à Dada, dont il admire la force bondissante, l'énergie du « n'importe quoi » nécessaire à toute création poétique véritablement libre. Mais il prône une certaine cohérence (tout semble affaire de dosage).

---

[838] Isabelle Krzywkowski, « Théories et pratiques du simultanéisme en poésie. Autour d'Henri-Martin Barzun, les années 1913-1923 en France », in *On a touché à l'espace*, édité par Danielle Chaperon et Philippe Moret, *Etudes de lettres* (revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne), 2000, no 1-2. Voir aussi la bonne présentation de Marie-Hélène Boblet-Viart et Dominique Viart, « Esthétiques de la simultanéité », in *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, *op. cit.*, p. 19-43 ; mais si les auteurs font le panorama de ces esthétiques dans différents arts (jusqu'à l'architecture) et genres littéraires, il est intéressant de constater qu'ils n'évoquent jamais le théâtre. La plupart des études de cet ouvrage traitent de l'unanimisme, qui fut l'une des formes données au simultanéisme.

[839] Tzara, « Note pour les bourgeois », note qui suit « L'Amiral cherche une maison à louer », in *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 492-493. L'enregistrement de la lecture est accessible dans la « bibliothèque sonore » de *La Revue des ressources* (http://www.larevuedesressources.org/extrait-de-l-amiral-cherche-maison-a-louer-de-tristan-tzara,573.html).

[840] Chez Iliadz, écrivain né en Géorgie en 1894, plus encore. Une de ses premières oeuvres, *asspEx* (*aslaablIčja*) est composée de cinq pièces écrites en langue « zaum », qu'il inventa (Za-um' signifiant « ce qui dépasse l'entendement ») : « a zaum play could be roughly describe as phonetic / neologyc / onomatopoeic / typographic play where shifting meanings and cultural references linger in a limbo inhabited by lumps of letters, hardly framed by a host's prefatory presentation, as well as characters entry and stage directions standing in the margins » (Jonathan Baillehache, « The Infernal Intimacy of Iliazd's Books: The Work of Ilja Zdanevic », *The Wolf Magazine*, n°26, Avril 2012). Un des traits principaux de ces pièces est la présence de « chorus » où se superposent jusqu'à onze voix différentes.

[841] J.-P. Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al Dante, 2003, p. 60.

C'est une critique similaire à celle qu'adressaient les tenants du *simultanéisme* à l'encontre non pas des dadaïstes (qui viendront après) mais des futuristes. Ceux-ci avaient « tout brisé » sans savoir comment « *organiser* les décombres en *poème* » (c'est un « rassemblement désordonné : c'est mieux que le chaos, c'est tout, sauf un art nouveau. […] c'est le règne du 'puzzle' »[842]). Henri-Martin Barzun a été le pilier de simultanéisme. Son *Esthétique dramatique*, dont la lecture est légèrement pénible, mais instructive, est composée en trois parties : *L'Ère du drame, essai de synthèse poétique moderne* (1912), *Du symbole au drame. La génération des temps dramatiques et la beauté nouvelle* (1913), et *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame. Esthétique de la poésie dramatique* (1913). Son idée est celle-ci : la poésie a pour rôle de dire « toutes les voix » et de ne pas substituer la successivité à la simultanéité réelle. La poésie simultanée doit cesser « d'être lyrique et monodique, pour exprimer par la polyphonie des voix le drame universel se renouvelant sur la scène du monde »[843]. C'est la simultanéité seule qui permettra de représenter le monde moderne. Notons aussi que Barzun en appelle à l'instinct, réclamant l'« abolition de toute technique codifiée » (*ibid.*, p. 44), car chaque poète doit fonder la sienne (ce qui est l'une des caractéristiques de l'*immanence* telle qu'on la développe à propos de Vinaver). Quelques extraits des premiers poèmes simultanés de Barzun, Divoire et Voirol furent publiés dans le numéro VI de la revue *Poème et Drame*[844] (voir leurs systèmes d'accolades et de

---

[842] Barzun, « Trois poèmes simultanés. La révolution polyrythmique moderne », introduction de *Poème et Drame* (Paris, Figuière et cie), nºVI, sept.-oct. 1913, p. 9.

[843] Barzun, *Du Symbole au Drame*, in *Poème et Drame* n°II, janvier 1913, p. 37. Sur l'effet que produisaient ces œuvres, montées par Louise Lara et Edouard Autant, voir les quelques pages fort éclairantes qu'y consacre Michel Corvin dans *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et action*, La Cité, (coll. Théâtre années 20), 1976, p. 72-81.

[844] *Poème et drame*, nºVI, déjà cité. Extraits de l'*Exhortation à la Victoire* de Divoire (dédié à Isidore Ducasse) ; fragment du *Sacre du Printemps*, de Voirol, « compositeur-poète » ; *Universel Poème*, trois

répartitions en colonnes (mises en page « polyplanistes », qui « invitent à multiplier les axes de lectures »[845]).

Par de nombreux aspects, les tentatives du simultanéisme (dont il est frappant de mettre en rapport l'enthousiasme qu'elles suscitèrent et l'oubli dans lequel elles sont tombées depuis[846]) restent très différentes de ce que fera Vinaver, notamment dans la mesure où elles prolongent les réflexions du Naturisme, qui cherche à substituer « à la vision de surface qu'est le lyrisme actuel, une poétique en profondeur, non plus visuelle mais psychologique, rejoignant l'univers et s'identifiant à lui par l'âme, pour nous en révéler par les voix, le Drame grandiose »[847]. Nous avons montré que, chez Vinaver, au contraire, la surface tendait à remplacer la profondeur, et que l'auteur valorisait ce transfert. Tzara expliquait déjà l'échec du procédé « polirythmique » de Barzun du fait de son ambition « de compliquer en profondeur cette technique (avec le Drame Universel) en éxagérant sa valeur au point de lui donner une idéologie nouvelle et de la cloïtrer dans l'exclusivisme d'une école »[848]. La vision cosmique de Barzun tranche avec l'idée d'un théâtre de l'immanence.

Toutefois, sur un point important, un rapprochement peut être fait entre tous ces auteurs du début du XXe siècle et le théâtre de Vinaver. Il s'agit de la question des

---

fragments : « Pastorale de l'aube », « A bord de l'aéronef », et « Voix et acclamations de la ville ». L'ouvrage de Barzun était déjà publié (*La Terrestre Tragédie*, Société du Mercure de France, 1912), ceux de Divoire et Voirol le seront un peu plus tard (chez Jouve en 1916, et chez Meynial en 1918).

845 I. Krzywkowski, « Théories et pratiques du simultanéisme en poésie… », art. cit., p. 41.

846 Barzun (« Trois poèmes simultanés », art. cit., p. 22) pensait que le simultanéisme « s'inscrira bientôt dans la plus haute tradition poétique : non celle des écoles et des groupes éphémères, mais celle des *époques*. »

847 Barzun, *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame. Esthétique de la poésie dramatique*, in *Poème et Drame* n°IV, mai 1913, p. 25.

848 Tzara, « Note pour les bourgeois », note de « L'Amiral… » déjà citée, p. 492-493. Nous n'avons pas modifié l'orthographe.

rapports entre simultanéité et réalisme. Pour Barzun, le simultanéisme est le seul procédé apte à rendre sensible la réalité :

> Sur un fond vaporeux de sonnailles et d'aboiements lointains, le berger gronde le troupeau ; plus près un chariot déroule sur la route un bruit renflé de saccades sonores ; le conducteur chante et fait vibrer l'air de son fouet, les pas du cheval marquant leur monotone cadence. En arrière, le frissement continue d'un ruisseau. Soudain, au-dessus, un vol d'oiseaux broche l'air de mille cris fuyants…[849]

Il va très loin dans le sens de la simultanéité comme meilleure imitation de la nature. L'écriture était selon lui très en retard sur les autres arts : la peinture (« simultanément les sept secrets du prisme »), la musique (« les harmonies simultanées des sept sons ») et la sculpture (« les faces simultanées de la matière polymorphe »)[850]. Ailleurs, il insiste sur le fait que c'est la modernité socio-industrielle qui motive le changement : « Déjà, l'observation de la vie moderne nous avait conduit à constater la *dramatisation* de tous les phénomènes qui affectent nos sens »[851]. Chez les dadaïstes, cette idée devient paradoxale : il est frappant de constater que l'objet littéraire ou dramatique le plus bizarre ou abstrait qui soit puisse avoir été suscité par une ambition très forte d'imitation du réel. Dans « L'Amiral… », Tzara vise aussi la reproduction du réel, une sorte d'hyper-réalisme d'un genre particulier que décrit Huelsenbeck :

> La vie apparaît dans un pêle-mêle simultané de bruits, de couleurs et de rythmes spirituels qui, dans l'art dadaïste, sont immédiatement repris par les cris et les fièvres sensationnelles de son audacieuse psyché de tous les jours et dans toute sa réalité brutale. *Le Poème Bruitiste* décrit un tramway tel qu'il est, l'essence du tramway avec les bâillements du rentier Schulze et le cri des freins. *Le Poème Simultané* vous apprend le sens de l'entrecroisement de toutes choses…[852]

---

[849] Barzun, « Trois poèmes simultanés… », art. cit., p. 24.

[850] *Ibid.*, p. 20. Divoire, lui, voulait que l'œuvre devienne « une immense photographie » (« L'Art poétique orchestral. Le simultané EST », p. 14) – ce qui est étrange au sujet d'une œuvre sonore.

[851] Barzun, « Trois poèmes simultanés », art. cit., p. 15.

[852] R. Huelsenbeck, « Premier manifeste Dada », avril 1918, trad. R. Hausmann, cité par exemple dans *Dada Berlin 1916-1924*, p. 15-16. Il pourrait être intéressant de revenir aussi sur l'œuvre d'Albert-Birot,

Depuis *11 septembre 2001*, Vinaver a adopté un discours assez semblable, et qui montre que son travail sur la forme des pièces, la simultanéité, n'est pas un *formalisme*. « L'entrelacs, dit-il, c'est vraiment réaliste. C'est comme ça que ça se passe »[853]. Ou encore : « le vrai réalisme est déjà présent dans l'écriture et sa fragmentation. C'est le chaos »[854]. C'est ce que pense aussi Robert Cantarella ; dans l'entretien que nous avons eu avec lui, il disait que chez Vinaver, comme chez Brecht, « l'imitation de la vie, elle se fait par le montage »[855].

Mais si l'on veut trouver un auteur auquel la simultanéité vinavérienne s'apparente davantage, c'est vers Apollinaire qu'il faut se tourner[856]. On notera d'abord que la référence à Apollinaire vaut pour deux autres traits stylistiques de l'œuvre de Vinaver : l'absence de ponctuation[857] (dont nous avons déjà parlé) et le vers libre.

---

qui conçoit, dès 1916, un réalisme théâtral nouveau. Le théâtre doit prendre le monde comme modèle, pluriel, et créer « un grand tout simultané ». Ses idées de scène circulaire sont une variante de ce théâtre en rond dont nous avons vu qu'il est cher à Vinaver (« Le cadre d'un tel spectacle ne peut être qu'un cirque dont le public occupera le centre tandis que sur une plate-forme périphérique tournante se déroulera la majorité du spectacle relié encore au public par des acteurs parsemé dans son enceinte » – Pierre Albert-Birot, « À propos d'un théâtre nunique », *SIC* n°8-10, août-oct. 1916, p. 64).

[853] Sous-entendu : « C'est comme ça que ça se passe [dans la vie] » (M. Vinaver, *À brûle-pourpoint…*, revue *Du Théâtre*, hors-série déjà cité, p. 31.

[854] M. Vinaver, entretien avec D. Méreuze, *La Croix*, 12 février 2009.

[855] R. Cantarella, « Ce qui traîne autour du lieu », entretien déjà cité.

[856] J.-P. Naugrette met en exergue de son article sur la « matière du banal » chez Vinaver une phrase tirée du prologue des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire : « Non pas dans le seul but de photographier ce que l'on appelle une tranche de vie mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité ». Problématique majeure de différents courants d'avant-garde. Catherine Naugrette cite également Apollinaire en exergue de son article sur « La chronique et la poésie », mais pour éclairer un autre aspect de son œuvre : « Je connais gens de toutes sortes / Ils n'égalent pas leur destin » (« Marizibill », *Alcools*, Pléiade, p. 77).

[857] Catherine Naugrette le note dans l'entretien déjà cité « Dans l'évidence du poétique » (p. 36) : « C'est exactement la même attitude que celle d'Apollinaire, lorsqu'en 1913 il décide de supprimer la ponctuation de ses poèmes ». En effet, « le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre » écrivait Apollinaire dans une lettre à Henri Martineau (citée par M. Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools, Genève/Paris, Droz/Minard, 1971, p. 40).

Apollinaire écrivait que « le vers, qui seul convient au théâtre, est un vers souple, fondé sur le rythme »[858]. Après Claudel, qui avait inventé le verset moderne, unité qui restituait, disait-il, le souffle de l'homme, Apollinaire choisit le vers libre, plutôt que la prose ou la métrique fixe. De nombreux autres commentaires dans cette préface pourraient être tenus par Vinaver : « il n'y a aucun symbole dans ma pièce qui est fort claire » ; « cet art sera moderne, simple, rapide avec les raccourcis ou les grossissements qui s'imposent… » ; le « trompe-l'œil qui convient, sans doute, au cinéma, est, je crois, ce qu'il y a de plus contraire à l'art dramatique »[859].

Apollinaire siégeait lui aussi dans le comité de la revue *Poème et drame*, aux côtés de Barzun et de Voirol ; mais son œuvre a été bien moins systématique que les leurs (Tzara le reconnaissait, évoquant un « nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système », c'est-à-dire son aspect non-transcendant[860]). Et il représente, selon Michel Corvin, une des autres voies du modernisme :

> Le modernisme occidental est représenté d'un côté par le simultanéisme, placé à mi-chemin de la poésie et du théâtre […] de l'autre par le Futurisme qui fut le premier mouvement à illustrer sur le plan du théâtre sa philosophie moderniste ; par Apollinaire

---

858 Apollinaire, « Préface » des *Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, Pléiade, 1999, p. 869. De même, il n'évacue pas complètement les rimes : « Le dramaturge ne dédaignera pas la musique de la rime, qui ne doit pas être une sujétion dont l'auteur et l'auditeur se fatiguent vite désormais, mais peut ajouter quelque beauté au pathétique, au comique, dans les chœurs, dans certaines répliques… » (*idem*). Elstob compare la voix du narrateur dans *À la renverse* au prologue des *Mamelles*, en termes de contenu aussi bien que d'adresse au public (*The Plays of Michel Vinaver…*, *op. cit.*, p. 17).

859 Apollinaire, « Préface », *ibid.*, respectivement p. 866-867, 868 et 869. Le théâtre en « trompe-l'œil », note-t-il, est aussi bien celui des successeurs romantiques de Hugo, que des auteurs de boulevard comme Scribe (p. 865).

860 Tzara, « Note pour les bourgeois », déjà citée. Selon Jean-Pierre Bobillot : « aucun calligramme ne donne les clés valables pour d'autres calligrammes. Traditionnellement, tout poème est *prédéterminé* dans sa forme par un modèle transcendant, qui lui est commun avec d'autres ; avec les calligrammes, chaque poème relève d'un modèle qui lui est *immanent*, et qui le distingue des autres. Exemplarité sans exemple : c'est la fin de toute commune mesure… » (*Trois essais sur la poésie littérale*, *op. cit.*, p. 68).

> enfin dont la poésie est cependant plus représentative de l'Esprit nouveau que sa pièce *Couleur du temps*.[861]

Les authentiques « calligrammes » d'Apollinaire, bien connus, permettent, comme les expérimentations de Barzun, de multiplier les axes de lectures. « Conjuguant et menant à leur terme les récentes recherches sur le simultané dans le poème, et l'ouverture, de plus en plus marquée, des formes poétiques à l'indéterminé, les calligrammes relèvent – plus délibérément, plus pleinement qu'aucune innovation connue jusqu'alors en poésie – d'une *esthétique de l'aléatoire*. »[862]

Mais dans *Calligrammes* [1918], on trouve d'autres types de poèmes. Considérons les cas où la simultanéité se fait linéaire (c'est-à-dire, à proprement parler, successive…) : ce sont les poèmes-conversations, comme « Les Fenêtres » et « Lundi rue Christine » (deuxième et sixième poèmes du recueil) :

> Quand on a le temps on a la liberté
> Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant
> Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre
> Tours
> Les Tours ce sont les rues
> Puits
> Puits ce sont les places
> Puits
> Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes
> Les Chabins chantent des airs à mourir
> Aux Chabines marronnes

Ce sont les vers 16-26 (sur 37) des « Fenêtres » (poème qu'Apollinaire prenait en exemple quand il voulait montrer qu'il avait cherché à « simplifier la syntaxe poétique »[863]). Dans « Lundi rue Christine », il introduit une composition strophique :

---

[861] M. Corvin, *Le Théâtre de recherche…*, *op. cit.*, p. 71.

[862] J.-P. Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, *op. cit.*, p. 62.

[863] Apollinaire, lettre à Madeleine du 1er juillet 1915, in *Tendre comme le souvenir* [1952].

La mère de la concierge et la concierge laisseront tout passer
Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir
Il suffirait qu'un type maintînt la porte cochère
Pendant que l'autre monterait

Trois becs de gaz allumés
La patronne est poitrinaire
Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief

Ça a l'air de rimer

Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier
Pim pam pim
Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque
Je préférerais me couper le parfaitement que de les lui donner

Le principe de composition de ces poèmes est connu : poèmes-conversations parce qu'ils sont générés par des conversations d'Apollinaire avec ses amis (dans des cafés, ou chez les Delaunay…) – le poète se contentant de sélectionner certaines phrases ou bribes de phrases et de les assembler[864].

La simultanéité vinavérienne a indéniablement une forte valeur poétique. L'auteur disait que *Par-dessus bord* « c'est vraiment de l'écriture, un acte poétique, qui foire ou qui marche, mais a cette ambition[865] ». On pense en premier lieu, dans *Par-dessus bord*, aux dialogues entrelacés des fêtes, déjà cités. Ils survivent aux effilages successifs des réécritures de la pièce, même s'ils sont très rognés (dans la version intégrale, il y a respectivement 156, 188 et 236 répliques, et dans la version hyper-brève 37, 47 et seulement 27 répliques – soit un rapport compris entre 1/5 et 1/10 [866]). Ils valent aussi par

[864] Voir les notes de M. Adéma et M. Décaudin, in Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Pléiade, p. 1079-1081.

[865] M. Vinaver, « L'écriture enchevêtrée ou l'indifférencié du langage », entretien avec Émile Copfermann [1973], in *Ecrits* 1, p. 279.

[866] Il en va de même, pour des raisons pratiques, dans les textes de Novarina : du *Discours aux animaux* à ses deux adaptations scéniques (*L'animal du temps* et *L'inquiétude*), la liste de sept pages de participes passés du chap. IX et celle des 1111 oiseaux à la fin sont très réduites (et plus encore dans la performance d'André Marcon) – cf. Marion Chénetier-Alev, *L'Oralité dans le théâtre contemporain…*, *op. cit.*, p. 534.

ce volume important – ce ne sont pas de simples amusements dramaturgiques (au contraire, ils risquent, en tout cas dans la version intégrale, de provoquer l'ennui – mais l'ennui fait partie des passages obligés dans les écritures modernes[867]).

Dans *À la renverse*, il y a des passages assez semblables (dans les premières versions de la pièce, les répliques ne sont pas attribuées[868]), comme ici où s'entrelacent deux « trios » de cadres et un dialogue d'ouvrières :

> – C'était midi en pleine assemblée générale quand il a fait irruption
> – Depuis deux jours il reste chez lui emmuré
> – Personne peut l'aborder
> – Regarde l'écharpe que je lui ai tricotée
> – Pellepain était en train de parler
> – Elle a plongé sous la table c'est Berthot qui a été blessé
> – Bouteiller ?
> – Mort
> – Et s'il avait tout simplement besoin de réfléchir ?
> – Elle fait au moins deux mètres de long
> – Mauvais signe
> – Tu sais qu'ils se les enroulent plusieurs fois autour du cou
> – Il tenait une espèce de mitraillette il a tiré plusieurs fois
> – Il vociférait
> – J'avais acheté cette laine en Italie
> – On a quelquefois besoin
> – Mais il aurait pu
> – La grosse Géraldine des Aérosols a été touchée au bras
> – Mais qu'est-ce qui lui a pris ?[869]

C'est la seule fois où l'auteur se sert d'une disposition particulière des répliques sur la page, avec trois niveaux de retraits (en fonction des groupes de personnages) par rapport à la marge de gauche. L'enjeu n'est pas, comme dans un calligramme ou un poème

---

867 « Conversation avec Daniel Jeannet, François Rochaix et Michel Vinaver », *Le Programme* nº14, Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, 2006, pour les représentation des *Travaux et les Jours*, p. 13 : « L'ennui est parfois un passage nécessaire pour la nouveauté. […] faire l'économie de l'ennui était plus facile pour un dramaturge dans les temps où la société était bien assise sur des rites, des usages, des valeurs et des mythes, bref sur un socle de représentations collectives, un riche trésor de ce qui va de soi. Il n'y a plus, aujourd'hui, ce partage. »

868 Au début du volume, on trouve quand même cette indication : « Chaque fois qu'il apparaît utile, le comédien fait préciser la réplique du nom du personnage qui la prononce. »

869 *À la renverse*, première version, p. 140.

simultané, de multiplier les possibilités de lectures ni de proposer une œuvre visuelle[870], mais plutôt de faciliter la lecture et la mise en scène d'une écriture en forme de conversation-poème (pour inverser l'ordre apollinairien). Sur le papier, Vinaver ne va jamais jusqu'à la réelle *superposition* de discours ; il n'a jamais recours à une disposition qui rendrait *visible* la simultanéité – tentatives qui actuellement font florès dans le théâtre contemporain. Cristophe Tostain, par exemple, dans *Lamineurs*, compose certaines scènes en deux colonnes distinctes : dans les scènes 30 et 32, le discours du père occupe la colonne de gauche, ceux de la mère et de la fille, la colonne de droite. On pourrait comparer le procédé employé à celui de Divoire. Les deux colonnes peuvent aisément se jouer en même temps, notamment car le discours du père est une sorte de litanie, dont on connaît déjà les tenants et les aboutissants, et qu'il répète à plusieurs reprises dans ces deux scènes (« je l'ai allongé / sur la planche à bascule / la lame au-dessus de sa nuque… »)[871]. D'autres auteurs, plutôt dans la lignée de Tzara, ont recours à une mise en page de type partition musicale : Laurent Colomb, par exemple, dans ses « Pièces polyphoniques », écrit parfois dans des cartouches à plusieurs lignes, où des personnages ont des répliques simultanées. Le chevauchement est clairement voulu par l'auteur (qui travaille beaucoup sur la voix) ; il doit être le plus conforme possible à ce qui est noté

---

[870] Pour dépasser l'opposition entre œuvre visuelle et œuvre sonore, Bobillot forge le concept d'œuvre « lisuelle » (*Trois essais…*, *op. cit.*, p. 176), la lecture faisant toujours entrer en jeu l'œil et l'oreille. À propos de la coquille sur le nom de Beamer dans *11 septembre 2001*, qui devient Beaver (voir I.I.B), nous pourrions remarquer que l'on voit dans « Be*aver* » les quatre dernières lettres qui sont celles aussi du nom « Vin*aver* ». Homographie et non homophonie, qui prolonge l'idée de majoration de la *lettre* (aussi bien du littéral, que de la lettre comme inscription graphique) ; J.-P. Bobillot parle de la « poésie comme lieu où se donne à voir la lettre » (« que de tels phénomènes n'aient, pour ainsi dire, jamais été pris en considération, qu'on ne les ait, quasiment, jamais *vus*, en dit long sur le refoulement dont l'*inscription graphique du signifiant* est l'objet dans notre civilisation… », p. 143).

[871] Cristophe Tostain, *Lamineurs*, Editions Espaces 34, Montpellier, 2005. Lecture par Didier Sandre lors de « Texte nu » organisé par la SACD - France culture dans le cadre du festival Nîmes culture en juillet 2005. Diffusion sur France Culture de cette lecture le 6 décembre 2005.

dans ces cartouches[872]. Dans *Lush Life*, l'auteur anglais Paul Sirett développe un procédé semblable[873].

Pour Vinaver, tout doit être entendu (d'où la linéarité de l'écriture, qui doit donner lieu à une successivité de la diction). Dans la suite de l'entretien déjà cité (où il était question de Ronconi) :

> – *La façon dont Charles Joris a ensuite monté la pièce, avec sa structure tubulaire isolant clairement des espaces ; est-ce que ce dispositif s'approchait de la deuxième proposition de Planchon ?*
> – Non. Il y a avait une simultanéité relative, mais le spectateur voyait toujours tout, tous les éléments. Et les spectateurs étaient assis, ne se déplaçaient pas. On ne peut même pas parler de simultanéité, sinon visuelle. En effet le spectateur voyait, par exemple, la chambre de Margerie et Benoît, pendant qu'il se passait quelque chose dans les bureaux ; il y avait donc entrelacs, mais les paroles n'étaient pas vraiment simultanées.
> – *C'est une solution à laquelle vous auriez pensé ?*
> – La simultanéité pure, non ; mais l'effet de simultanéité…

Nous n'avons d'ailleurs jamais vu de représentations qui tentent de superposer les dialogues. Au contraire, de nombreux metteurs en scène ont même eu peur de la simultanéité (simplement visuelle). À la lecture de *Par-dessus bord*, par exemple, Planchon a une discussion avec Vinaver :

> Le problème des scènes parallèles : il y en a trop. […]
> Quand tu as simultanément Motte dans sa baignoire (+ ce qu'on fout dedans) et une autre action en parallèle, cette autre action les gens ne la regarderont/écouteront pas, ils regarderont la baignoire. La scène Olivier-Margerie ce n'est qu'une scène qui se poursuit […] pas de péripétie…
> Et ne comprend pas pourquoi les espaces danseurs et Onde cohabitent à un moment.[874]

---

[872] Voir par exemple, Laurent Colomb, *Boîte de coffret*, 2003, exemplaire du comité de lecture de la Colline (pièce dite dans la revue sonore *Le Son du mois*, printemps 2005, Saint-Ouen, Mains d'œuvres).

[873] Voir Pauline Peyrade, « Lush life de Paul Sirett : l'invention d'une écriture théâtrale à travers la musique », intervention au colloque « Écrire pour le théâtre », dir. J. Danan, C. Naugrette, mars 2012, actes à paraître.

[874] Planchon, propos retranscrits par Vinaver dans le Cahier préparatoire #2 de *Par-dessus bord*, déjà cité, note du 02.01.70 (p. 150-153).

Et Planchon, dans le spectacle qu'il créera à Villeurbanne en 1973, défera la simultanéité. Quant à Kartheinz Braun, il opposait ceci à l'auteur : « Je ne crois pas à la solution de la simultanéité – vous perdriez votre structure. Vous ne pouvez pas jouer une fugue en télescopant ses développements »[875]. En revanche, la superposition des répliques est légitime dans les cas de *magma*, comme les fêtes de *Par-dessus bord* mais aussi tous les passages choraux, le *brainstorm* par exemple (liste de 187 propositions dans la version intégrale) qui se termine ainsi :

– Tapis de Feuilles
– Feuille de Joie
– Onde Pure
– Vallombreuse
– Clair de Lune
– Tendresse
– Ermitage
– Lune de Miel
– Mousseline
– Satin
– Popeline
– Taffetas
– Musica
– Alicia
– Galactée
– Féerique
– Ineffable
– Au-delà
– Angélique
– Noa-Noa
– Suave
– Fauve
– Éden
– Savane
– Prairie
– Lisière
– Ombre et Lumière
– Nébuleuse

[875] Lettre du 3 juin 1970, consignée dans le même Cahier préparatoire, p. 168.

Dans la version radiophonique de *À la renverse*, Vinaver s'approche plus encore du modèle des poèmes-conversations, puisque les répliques des cadres et celles des « satellites » (les ouvriers, les dirigeants américains) non seulement ne sont pas attribuées, mais ne sont même plus précédées d'un tiret. C'est la disposition poétique par excellence :

> Ça t'arrive à toi chez toi en dehors des repas ?
> C'est destructeur
> Quoi
> La différence entre un hanneton et un scarabée
> Devant le miroir
> De t'asseoir
> Penser à tout
> Debout couchée debout couchée
> Quand même oui devant la télé
> Moi je la regarde que couchée on a mis le plumard devant
> C'est affolant
> Il me caresse on se fait toutes les caresses possibles devant la télé
> De se causer sans le bruit[876]

Dans ce texte-là, cette version-là de la pièce, qui doit être seulement *entendu*, on touche peut-être à l'essence du théâtre de Vinaver. Nous avons déjà recensé les « dramatiques radio » tirées de pièces de l'auteur (voir I.V.C) ; nous citions alors un extrait de l'entretien précédant la diffusion d'*À la renverse*, dont voici la suite :

> *Lucien Attoun. – À la fin de la pièce, est-ce que j'aurai tout compris ?*
> Michel Vinaver. – Oui, même si certains épisodes n'ont été perçus que de façon incomplète, ce que la pièce essaie de dire passe complètement. Cette pièce propose une sorte de parcours aléatoire ; je voudrais que chaque auditeur choisisse ou laisse presque son inconscient choisir son parcours, privilégie certaines lignes, ne se braque pas si

[876] *À la renverse*, version radio (sur la couverture : « Nouveau Répertoire dramatique / Emission de Lucien Attoun / France Culture 11/6/80, 44 exemplaires, 174 p. ») IMEC – VNV 22.3, p. 119-121. Nous avions vu que l'un des chœurs des *Huissiers*, dans la première version de la pièce (*Théâtre populaire* 1958, p. 33-34), était présenté de la même façon.

> certaines autres lignes il ne les capte pas. Idéalement, il faudrait ensuite une deuxième écoute, qui donnerait une autre perception de la pièce…[877]

Il est intéressant de remarquer que l'essor du modernisme coïncida avec celui du genre radiophonique. En évoquant le travail de l'inconscient, Vinaver vise bien plus, là encore, une image de type non pas photographique, mais surréaliste, semblable à celle que Bachelard évoquait dans un texte sur la radio : « le jeu automatique des associations, l'imprégnation par le matériel subconscient des images créées dans le préconscient n'incombe plus obligatoirement à l'auteur mais au public »[878].

D'une part, *tout* doit être entendu ; d'autre part, la compréhension de détail n'est pas requise (il faut surtout écouter la musique du texte). Y a-t-il là un paradoxe ? Dans *Gaspard* de Peter Handke, pièce déjà citée, l'auteur préconise, pour l'entracte, un dispositif sonore très singulier : retransmettre dans toute l'enceinte du théâtre une série de phrases qui miment une vaste conversation dont le public ne doit pas tout saisir (les phrases sont « *télescopées* par des fragments d'autres phrases »[879]). Ce passage « est composé d'extraits des voix *off*, de bruitages, d'enregistrements originaux de VRAIS leaders politiques, de papes, de speakers, de premiers ministres ou de chefs de gouvernement, et éventuellement de déclarations de VRAIS poètes »[880]. Mais Handke propose des phrases complètes (toutes collées les unes à la suite des autres, sans aucun

---

[877] Extrait d'entretien de Michel Vinaver avec Lucien Attoun, précédant *À la renverse*, déjà cité.

[878] Gaston Bachelard, « Radio et rêverie » [1951], repris dans *Le Droit de rêver*, Quadrige, 2002, p. 216-223. La radio, nous dit Bachelard, est supérieure au livre, en ce qu'elle incite au rêve éveillé et permet cette plongée ; elle crée aussi une sphère de pensée autour de la planète, la « logosphère ».

[879] Peter Handke, *Gaspard*, *op. cit.*, p. 74-75 ; nous soulignons. Cette notion de « télescopage », Vinaver l'utilise lui aussi : dans notre entretien de septembre 2008, il expliquait ce qu'il entendait précisément par ce terme : « C'est un peu la tentation d'aller plutôt vers les tamponnements que vers les liaisons harmonieuses, les discordances plutôt que les accords » (« Collection et réécriture », ent. cit., p. 41).

[880] Peter Handke, *Gaspard*, *op. cit.*, p. 74. Cette pièce a été publiée en Allemagne en 1967 et en France, à L'Arche, en 1971 – il est probable que Vinaver en ait eu connaissance rapidement.

passage à la ligne) et c'est au metteur en scène de les « amputer » et les rendre ainsi « presque incompréhensibles ». De plus, il s'agit de l'entracte, c'est-à-dire d'un moment où les spectateurs n'ont plus à être attentifs (eux-mêmes discutent). Enfin, l'intention générale de la pièce est de débusquer toutes les formes de micro-tortures, de pouvoirs. L'ambition de Vinaver est plutôt de faire résonner la parole humaine, qu'elle soit celle des dirigeants ou celle des dirigés.

Il est donc préférable de tout entendre : ne pas être noyé dans le magma du monde mais mieux l'appréhender. D'une certaine façon, Vinaver s'approche d'un modèle simple de lecture à une voix de textes polyphoniques. Apollinaire, pour montrer les limites de la poésie de Barzun, disait : « C'est du théâtre. Dans le livre à un lecteur ces voix ne peuvent être que successives, donc si M. Barzun veut une poésie effectivement simultanée, il faut qu'il fasse appel à plusieurs récitants ou qu'il se serve du phonographe. »[881] Avec des textes qui sont d'emblée du théâtre (*pour* le théâtre), le problème ne devait pas se poser. Mais, justement, Vinaver semble vouloir faire le chemin en sens arrière, en privilégiant l'audibilité, sur le modèle de la lecture seule et cela même pour les pièces qu'il appelle « symphoniques »[882].

---

[881] Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme » [1914], repris dans *Œuvres en prose complètes* II, éd. P. Caizergues et M. Décaudin, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 975.

[882] Rappelant Divoire qui parlait d'« orchestre vocaux » ou d'« Art poétique orchestral ».

B. La poésie et le concret – le *sonore*

Si Vinaver n'a jamais joué dans ses pièces, il est déjà intervenu en lisant : dans *À la renverse* (aussi bien la création par Lassalle[883] que la version radiophonique), il lisait la voix du récit et les traductions françaises des répliques des patrons américains, et récemment dans une mise en scène amateur des *Huissiers* (voir I.II.A). Surtout, Vinaver a toujours consacré une certaine énergie à lire en public ses pièces de théâtre. *L'Ordinaire* fut sans doute l'une des pièces les plus lues (trois séances, par exemple, à la Condition des Soies d'Avignon en juillet 1982). À la question « Est-ce que cette lecture va vous conduire à réécrire certains passages ? », il répondit : « Je ne sais pas encore, mais elle m'a mieux fait sentir ce qu'est ce texte, ce qu'est sa structure, son mouvement et par conséquent c'est une aide à la mise en scène »[884]. Ce qui est le plus intéressant, c'est que Vinaver lit tout : du titre de la pièce aux indications scéniques, en passant par le nom des personnages à chaque fois qu'ils prennent la parole. À la différence des cas d'adaptations radiophoniques, l'auteur ne cherche pas à faciliter la compréhension pour l'auditeur (même s'il dit avoir écrit sur un tableau, derrière lui, « la liste des personnages et leur fonction, ce qui aide à suivre sans trop de difficultés »). Le fait de dire les noms des locuteurs, tout d'abord, n'aide peut-être pas ; dans cet extrait, par exemple, les noms dits par les personnages (qui plus est, en début ou en fin de vers) se mêlent à ceux prononcés par l'auteur-lecteur :

JOE. – […] quelqu'un qui ne pose pas de questions alors Tom
JACK. – Steve a plié Steve est souple

[883] Le montage sonore était réalisé par Jean-André Fieschi, avec les voix de Luc Beeckman, Ingrid Bourgoin, Michael Graham, Anouk Grinberg, Huguette Maillard, Théodore Schorske, Amiel van Teslear, Fabrice van Teslear, et Michel Vinaver.

[884] Ces deux citations sont extraites d'un court entretien, enregistré sur cassette à l'issue de la dernière lecture de *L'Ordinaire* à Avignon en juillet 1982 (IMEC – VNV 170).

Dur et souple à la fois Tom
JOE. – Est raide
En Argentine être raide dans les circonstances (p. 30-31)

De plus, Vinaver lit à une vitesse assez soutenue et ne fait pas de pauses longues (sauf à la fin de chaque « morceau »). Enfin, il ne marque presque pas de différences de voix en passant d'un personnage à l'autre. Ces trois détails font que l'on ne comprend pas tout ce qui est dit (on ne peut attribuer toutes les répliques à une *intention*, ni même véritablement à une situation). On ne *visualise* pas. On entend les mots qui reviennent, les thèmes, le rythme… Ce que Vinaver recommandait aux auditeurs des dramatiques-radio s'applique, dans les faits, bien plus à ce type de lectures.

11 Septembre 2001 est un autre bon exemple. Au moins trois lectures ont été faites par Vinaver lui-même, seul : la première eut lieu en 2002 juste avant la parution de la pièce, au Théâtre Artistic Athévains (Paris) ; la suivante au Pen World Voice CUNY, le 26 avril 2007, et la dernière au Centre culturel français de Moscou, le 16 juin 2010. Il y eut également une lecture par Michel Vinaver et Geoffrey Carey à la Mousson d'été, dans la version bilingue, en août 2004[885]. Là, les (rares) didascalies n'étaient pas lues. Pour les deux plus importantes (« Bruit : le crash d'un avion », p. 141 et 145), Vinaver avait prévu un effet spécial (seul élément qui s'ajoutait aux voix) : il déchirait et froissait lentement une feuille de papier. Cette lecture connaîtra une importante tournée : TNP Villeurbanne (mars 2005), Studio de la Comédie Française (juin 2005), Théâtre de l'Orangerie de Genève (septembre 2006), Bibliothèque de la Cité Internationale de Paris (octobre 2006),

[885] A l'Abbaye des Prémontrés de Pont-à-Mousson. Intégrale en audio (durée 40 mn) : http://www.theatre-contemporain.tv/video/11-septembre-2001-11-September-2001?autostart. Bizarrement, la lecture de chaque réplique se fait d'abord en français (Vinaver) puis en anglais (Carey). Seule exception : pour le feuillet d'instructions aux terroristes, c'est après la lecture de chaque vers français (et non de chaque réplique) que vient celle de l'anglais (à 16'20 sq). Le ton n'est absolument pas dramatique ; la réplique de Madeline « Je vois de l'eau et des buildings oh / Oh mon Dieu mon Dieu » n'est pas dite de façon plus pathétique que les autres.

et diffusion dans l'émission « Fictions / Perspectives contemporaines » sur France Culture (11 septembre 2007 et le 11 septembre 2011). Quant à la liste des lectures faites par d'autres que l'auteur, elle frappe par son ampleur et son étendue géographique[886].

Les lectures à une voix, qui excluent de fait toute véritable simultanéité (entendue comme superposition de voix), sont peut-être au cœur de la poétique de l'auteur. L'absence de modulation tonale (et de tout geste et décor) fait que l'on se concentre sur le rythme de la parole, « cet incessant travail, immanent et concret » écrit J.-P. Bobillot, hors de tout « moule préexistant »[887]. Le modernisme est un matérialisme et la matière du théâtre, selon Vinaver, reste le mot et la phrase, dans leur dimension rythmique et sonore, premier signe du réel.

Catherine Brun a écrit un article sur le « théâtre sonore de Michel Vinaver ». Toutefois, en dehors d'une remarque sur les répliques des danseurs dans *Par-dessus bord*, il nous semble qu'elle ne s'attachait pas à ce niveau premier qu'est

---

[886] On retrouve les traces d'une douzaine de lectures : au Festival Grec 2002, Estiu (Espagne), par Ramon Simo (qui créera, juste après, la pièce au TNC de Barcelone), le 26 juillet 2002 ; au Festival NAVA (Nouveaux auteurs dans la Vallée de l'Aude), les 26 et 28 juillet 2002, par Dimitri Rataud, au théâtre de plein air du château de Serres ; au CalArts (Los Angeles, hiver 2002-2003), organisée par l'Association française d'action artistique (AFAA), dans le cadre du programme « Un acteur, un auteur » (avec Carlo Brandt et des étudiants américains) ; au French and Francophone theatre festival 11-13 mars 2003, à la Nouvelle Orléans (organisé par Aaron Ambeau) ; au Projet Théâtre 95 / Rond-Point, dans le cadre du festival « Nouvelles écritures scéniques », les 22 et 23 mars 2003, dirigé par René Loyon ; au Medicine show theatre, avec dix étudiants de Brooklyn College, le 7 octobre 2003, dirigé par Kevin Doyle ; au GAS (Manhattan), dirigé par Paul Thompson (NYU), avec huit acteurs, le 15 avril 2004 ; au Cameri Theatre, en hébreux, le 16 avril 2004, organisé par Nurit Yaari (Université de Tel Aviv) ; au Festival de pièces françaises à Chicago, le 11 octobre 2004, par The Hypocrites (dirigé par Gregory Hardigan, au Chopin Theatre) ; à l'université College Cork, en septembre 2005, dans le cadre du colloque « The Contemporary French Theatre : Writing, Performing, Teaching – La scène française contemporaine : écrire, jouer, enseigner » (organisé par Mary Noonan, au Granary Studio) ; au Lycée français de Singapour, par les élèves de l'option théâtre du lycée français, dirigés par Olivier Massis, les 11 et 20 septembre 2007 ; au Pekin Nine Theater, le 19 mai 2010, mise en espace de Daniel Mesguich et Ning Chunyan, avec une musique de Hacène Larbi (lectures des élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et de l'Académie centrale de Pékin dans le cadre des Rencontres du théâtre français à Pékin).

[887] J.-P. Bobillot, *Trois essais…*, *op. cit.*, p. 133, voir aussi p. 188.

précisément le *son*. Elle voulait montrer que la « sonorité » tient à la *vacuité* de certaines paroles (publicitaires par exemple…), ou reflète un problème de communication (comme entre la mère et le fils dans *Dissident*) : « Parler pour transmettre un message préexistant s'avère illusoire »[888]. Repérer les assonances et allitérations constitue, il est vrai, une étape importante, mais il est toujours un peu périlleux de trop s'attarder sur cet aspect. Ce que nous pouvons remarquer, c'est que les pièces les plus riches du point de vue des sonorités sont les pièces en vers libres. Dans *L'Ordinaire* : « JACK. – […] Le Rossini du Sans Souci / ED. – Est étourdissant » (*TC5*, p. 112). Dans *L'Émission de télévision*, Adèle, qui a trahi la confiance de Béatrice, essaie de se faire pardonner, en faisant un certain usage des rythmes et des rimes :

ADÈLE. – Tu sais l'heure du prochain train ?
BÉATRICE. – Faut que j'avertisse Delile
ADÈLE. – Je te fais couler un bain
BÉATRICE. – Tu as triché menti trahi
Tout au long
ADÈLE. – Névrose
– Allez un bon bain émollient
BÉATRICE. – Essai concluant et pour cause
ADÈLE. – Et pourquoi pas ?
A moins que tu ne fasses plus confiance en son jugement
BÉATRICE. – Il n'y a pas eu de jugement
ADÈLE. – Pas de jugement catastrophe imminente
Attention au déraillement
BÉATRICE. – C'est fait
Ne pas prendre la peine de voir Delile
ADÈLE. – Il a lu ton rapport sur Delile
Il avait tous les éléments (*TC6*, p. 243-244)

Adèle détourne la conversation, du « train » vers le « bain », mots qui riment, comme « émollient » et « jugement », suivis d'un « déraillement » (qui opère aussi un retour sur le thème du train) ; de plus, trois de ces répliques sont construites sur un même rythme de

[888] C. Brun, « Le théâtre sonore de Michel Vinaver », in *Michel Vinaver [Europe]*, *op. cit.*, p. 52.

sept syllabes. Tout cela crée une sorte de charme – l'euphonie relève peut-être toujours du charme, et semble suspecte chez Vinaver.

Les affinités sonores ont toutefois un rôle poétique indéniable. Dans *Les Voisins*, quand Alice et Ulysse (dont les prénoms sont presque homophones) se remémorent la naissance de la chienne Elisa, Alice avoue : « Elisa / J'ai pensé que ça ressemblait à Alice » (p. 246-247). Un peu plus loin, la dispute entre les deux pères prend des allures de joute poétique naïve :

> BLASON. Vous êtes un scélérat
> LAHEU. Un rat
> Vous
> Tout court (p. 258)

Sur un autre plan, si l'arbre que mentionne Ulysse dans son descriptif de la ferme qu'Alice et lui veulent acheter pour y ouvrir un restaurant est un « érable » (p. 244) n'est-ce pas parce qu'il venait, juste avant, de parler de la grande « étable » (p. 243) ? Dans *Portrait d'une femme*, de même, on ne peut qu'être sensible à la proximité entre Bonachon (le nom de l'armurier, p. 26) et l'expression employée par l'un des personnages dans un autre dialogue : « elle se montait le bourrichon » (p. 27). Il s'agit d'un cas particulier de collage.

Les sonorités pourraient même avoir un rôle dramaturgique. Dans l'un des chœurs[889] des *Troyennes*, une transition importante est ménagée par une allitération. Dans un premier temps, en effet, Bêta et Gamma discutent entre elles, alors qu'Alpha discourt toute seule (imaginant leur vie future d'esclaves), et c'est au moment où cette dernière dit

[889] La didascalie parle de « devis » (les captives « devisent entre elles », *TC8*, p. 211), comme chez Marguerite de Navarre et autres conteurs du XVIe siècle (dans *L'Heptaméron* [1542], les dix personnages, suite à un violent orage, sont temporairement *captifs* d'une abbaye et se racontent des histoires).

« Le lit ou le puits… » (réplique à vers unique, p. 212) que les deux autres se joignent à elle (bon exemple, vraisemblablement, de ce que Vinaver appelle un « coup de théâtre dans l'écriture »[890]).

Mais l'auteur lui-même semble ne pas vouloir que l'on se focalise sur cet aspect ; la recherche des sonorités ne vaut pas pour elle-même. :

> Si on part de l'indistinction, il y a deux voies possibles : celle de l'esthétisme – travailler sur les assonances, les rythmes, en arriver à un objet abstrait –, ou, au contraire, chercher à coller au réel brut, à ce qui traîne dans la rumeur, dans la rue, dans les bureaux et, à partir de là, laisser la forme venir si elle veut bien, et avec elle des éléments de sens : c'est une seule et même poussée. [891]

Dans la dichotomie qu'il établit, Vinaver choisit évidemment la deuxième voie. « Chercher à coller au réel brut » signifie donc retranscrire les paroles des hommes, qu'elles soient distinctes ou non (de l'ordre de la « rumeur », du bruit). Michel Vinaver n'est pas un auteur de poésie concrète ; il y a pourtant dans son travail un très fort rapport entre le poétique et le concret (dans sa dimension *sonore*). « J'essaie d'écouter la parole qui circule, et, cette parole brute, je la reconstitue, de telle sorte qu'elle prend une configuration abstraite et musicale. Mon travail, c'est la transmutation du plus prosaïque au plus abstrait, sans sacrifier le concret. »[892] Ou, mieux encore, dans la lettre à J. Kraemer déjà citée : « Il me semble que je n'ai rien inventé, mais constaté, écouté, et osé une certaine passivité par rapport à ça. J'ai cherché à atteindre l'au-plus-près du bruit des

---

[890] M. Vinaver, « La Géographie des écritures », entretien pour *Cripure*, n° 10, oct-nov. 1993, p. 24-26 : « Cette méthode [celle des Écritures dramatiques] permet de découvrir des coups de théâtre dans l'écriture même, et pas seulement dans les événements fictifs qui se déroulent dans la pièce. »

[891] « Théâtre et champ du travail », entretien avec Jacques-François Marchandise, p. 222.

[892] « Michel Vinaver, l'usine au théâtre », entretien de Michel Vinaver avec Alexandre Demidoff, in *Le Temps* (Suisse), 3 mars 2006.

paroles que les gens échangent. »[893] Insistons : il vise « l'au-plus-près du *bruit* des paroles » et pas seulement « l'au-plus-près des paroles ». Pas seulement la parole, mais aussi le bruit qu'elle fait quand elle est dite, à un niveau qui n'est pas celui de leurs aimables sonorités.

Les premiers textes de Vinaver s'avèrent les plus clairement marqués par cette recherche imitative radicale. Citons pour commencer ce « Dialogue interrompu », appartenant au dossier « Fables » composé à Wesleyan University :

> lui : *Pan* / comme un fusil /
> moi : *Au nom de quoi ?*
> lui : *La Raison Jésus-Christ L'Humanité L'Amour de la patrie Le Droit*
> moi : *Allez vous faire déculotter*
> lui : *Ma force*
> moi : *Christ*
>
> lui : *Pan pan*
> moi : *Pan*
>
> lui : *Je suis mort*
> moi : *Idem*
> lui : *Ha ha*
> moi : *Ha*
>
> dieu : *Poisson farci ?*[894]

On remarque d'une part le caractère absurde du dialogue : les répliques sont incohérentes, irréalistes, notamment celle de « dieu » à la fin. D'autre part, prédomine la reproduction de sons ; mais c'est la reproduction de sons telle qu'en font des enfants qui jouent. La parole elle-même se fait bruit, imitation enfantine du bruit, restituée sur la page. L'écriture de Vinaver témoigne d'une attention aux sons, aux bruits du monde, mais toujours véhiculés par la parole. Le « pan » c'est de la parole ; ce n'est pas un bruit, mais un mot.

---

[893] M. Vinaver, lettre à J. Kraemer déjà citée (in *Europe*), p. 162.
[894] Tapuscrit, inédit (*a.p.a.*).

Le travail sur les bruits et le travail sur la simultanéité étaient fortement liés au début du XXe siècle. On peut penser aux expérimentations bruitistes menées par les futuristes :

> cris d'officiers s'entrechoquant plats de cuivre pam ici (*vite*) pac là-bas **boum**-pam-pam-pam-pam ici là là plus loin tout autour très haut attention non-de-dieu sur la tête chaak épatant ! flammes flammes flammes flammes flammes flammes […] gesticulation explosion **zang-toumb** mouchoirs blancs pleins d'or toumb-toumb nuages-poulailler 2000 grenades tonnerre d'applaudissements[895]

Marinetti défendait « un lyrisme très rapide, brutal, violent, immédiat que tous nos prédécesseurs auraient jugé anti-poétique, un lyrisme télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque ». Les onomatopées, « éléments crus de réalité », y avaient une place centrale, nécessaire pour représenter le monde en donnant « tous les bruits, même les plus cacophoniques de la vie moderne »[896].

Dans *Lataume*, Vinaver continue cette recherche bruitiste. Lorsqu'il veut représenter le concert du Skeleton Drum Band de Moumou, il compose deux pages pleines de sons de percussion (p. 279-280). Dans un autre passage, c'est la langue elle-même qui s'emballe, en un flot insensé et incantatoire :

> Le sperme de Fuller ! Valébimbi-kimbi-timbi ! Le sang de Lie ! Galaclimbi-jlimbi-vlimbi ! Défoncer Lie ! Poliko-vraoumbi-fraoumbi-mraoumbi ! Dépecer Lie ! Vou ! Faire gicler ! Djanguali-gangli ! En une fusion seule satisfaisante ! Banchibouzou ! Apulgogaar ! Sperme ! Pehandre-haille ! Et sang ! Chtavraille ! Sang ! Ptrong ! Et sperme ! Drachtang ! Tonnkonnbrouhahouaa, se disait Fuller, furieux, sortant de l'hôpital. (p. 31)

On peut comparer ce passage à des textes de Tzara, comme *La Première aventure céleste*

---

[895] Lettre de Marinetti à Russolo, envoyée des tranchées bulgares d'Andrinople, in Luigi Russolo, *L'Art des bruits* [1916], trad. N. Sparta, L'Âge d'Homme, 1975, p. 39 – voir aussi, cité dans ce même ouvrage, *Zang Tumb Tumb* (Milan, Edizioni Futuriste de Poesia, 1914). Dans son introduction au livre de Russolo, Giovanni Lista rappelle aussi que « Schwitters préconisait l'emploi du bruit dans son merz-théâtre » (« Russolo, peinture et bruitisme », in Russolo, *L'Art des bruits*, *op. cit.*, p 26).

[896] *Ibid.*, p. 73-74.

de Monsieur Antipyrine :

> PIPI
> amertume sans église allons allons charbon chameau
> synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
> dodododo
> Mr. ANTIPYRINE
> Soco Bgaï Affahou
> zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum
> Mr. CRICRI
> il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les
> chiens
> dzïn aha dzïn aha bobobo Tyao oahiii hii hii héboom
> iéha iého[897]

Ces onomatopées, chez Tzara ou chez Vinaver, nombre de critiques s'en sont violemment moqué[898], non pas tant pour leur gratuité et leur incongruité, me semble-t-il, que pour leur force contestataire. Le lectorat bourgeois devinait sans doute, dans ce recours à une sorte de violence primitive, l'envie de révolte[899].

Dans son œuvre dramatique, Vinaver abandonnera presque complètement cette voie bruitiste, avant d'y revenir partiellement, dans sa dernière pièce. Certains passages de *11 septembre 2001*, en effet, vont assez loin dans la recherche du rythme et du son, notamment ce chorus :

> Hi
> Jacked

---

[897] Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 78.

[898] Comme O. Revault D'Allonnes dans un article, par ailleurs positif, paru dans *L'Observateur* le 4 janvier 1951 : « les onomatopées disent trop bien qu'elles n'ont rien à dire » ; ou le journaliste des *Nouvelles Littéraires* (édition du 10 août 1950) qui n'y voit que « tristes sous-produits d'un surréalisme exténué ».

[899] Révolte explicitement signifiée dans le texte de Tzara, quand l'auteur apparaît sous son nom comme un des personnages et récite un de ses « manifestes » : « Nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavent chier en couleurs diverses, pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats clo clo bong hiho aho hiho aho » (*La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, 1975). Dans ses « Notes en cours d'écriture » de *Par-dessus bord*, Vinaver citera précisément ce passage (art. cit., p. 237).

Hi
Jacked Jets Jackety Jets
Hijacked Jets
Hi
Jets Hit Trade
World Weird
Worderly Trade
Pentagon (*TC8*, p. 144)
Twin Towers
Falling Down Falling Down Falling
Gone
The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down

Si les derniers vers, comme nous l'avons vu, imitent la chanson « London Bridge », le reste de la réplique pourrait être comparé aux œuvres de la poésie sonore, de Bernard Heidsieck par exemple. On comprend pourquoi cette pièce est si souvent lue[900]. Il faut remarquer deux choses. D'une part ce passage est l'un des seuls de la pièce dont la recherche des sources est difficile. Michel Vinaver s'est servi de la Une sur cinq colonnes du *New York Times* du 12 septembre 2001 : « U.S. Attacked. Hijacked Jets Destroy Twin Towers and Hit Pentagon in Day of Terror »[901], ce qui ne donne que partiellement le texte du chorus, et aussi de celle de l'*International Herald Tribune* du 12 septembre 2001 : « Hijacked Jets Hit Trade Towers / In New York and Attack Pentagone ». Il a élaboré un canevas, à partir du *Hi*, de la racine *Jack* et du groupe *Falling Down*. Il crée des répétitions, des anaphores et une opposition très puissante entre le *Hi* sourd et ouvert et le *Ja/Je* sonore et fermé, comme une imitation du choc des avions, ou de l'antagonisme entre les deux civilisations qui se heurtent. D'autre part, ce passage n'est pas traduit en

[900] Dans la lecture de Vinaver et Carey, les premiers mots de cette réplique (lue à deux voix, comme tous les *chorus*) étaient dits très rapidement et avec véhémence ; puis, le tempo ralentit considérablement avec les « Falling Down ».
Heidsieck (comme peut-être Barzun ou Tzara avant lui) vise la voix, l'expression. Ce qui est intéressant chez Vinaver, c'est qu'il écrit du théâtre, qui est déjà à moitié voix (destiné à être dit), mais qu'il vise quelque chose de moins « abouti » que le théâtre traditionnel (moins déclamé et moins inséré dans une *machine*), comme s'il concevait son texte, somme toute, tel un poème de ces auteurs-là.

[901] En ligne : http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/9-11imagemap.html.

français comme le sont les répliques attribuées. C'est le cas, certes, de toutes les répliques du chœur ; mais quand on regarde les brouillons de la traduction française, on se rend compte que Michel Vinaver avait commencé à traduire le chœur également, et qu'il s'est justement arrêté en se heurtant à cette *réplique*-là[902]. L'élément purement sonore ne peut se traduire, il n'appartient pas à une langue (ou y appartient trop essentiellement).

Incidemment, on notera que le thème, là encore, comme dans l'exemple des écrits de jeunesse, est guerrier. La poésie concrète est-elle une réponse à la guerre ? On sait que Dada naquit en pleine Première Guerre mondiale[903], et certaines répliques laissent entendre la mécanique des armes : dans *La Première aventure céleste de M. Antipyrine*, Cricri, Bleubleu, Pipi et Antipyrine disent en même temps : « di di di di di di di di / … / dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi » (p. 79). Dans *L'Homme coupé en morceaux*, qui représente la lutte fantastico-burlesque entre les derniers hommes et des extra-terrestres, Pierre Albert-Birot retranscrit également ce genre de bruits[904]. On peut aussi rappeler que, pour Apollinaire, c'est l'artillerie qui a donné naissance à l'esprit littéraire moderne : Choderlos de Laclos était artilleur. L'écriture de Michel Vinaver rend compte des catastrophes, des premiers écrits, qui datent de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à *11 Septembre*. Même l'économie est fréquemment abordée sous l'angle des luttes guerrières

---

[902] Brouillon de la pièce, 37 f. (IMEC – VNV 35.6). Les traductions du chœur (par exemple : « Une nuit de plus […] Profitez d'une quatrième nuit offerte gracieusement […] A l'un des ») se trouvent en pages 4 et 7, mais sont peu lisibles, gommées. Sandrine Le Pors fait une proposition intéressante : celle de considérer le bilinguisme de cette pièce comme un « second type de choralité […] qui fait porter notre attention moins sur les voix elles-mêmes qu'à l'espace existant entre ces voix. » (voir « Le théâtre de Michel Vinaver ou les turbulences du chœur », art. cit., p. 195)

[903] Rétrospectivement, Tzara écrivait (*Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1947, p. 23) : « Issu du dégoût suscité par la guerre, Dada ne put se maintenir sur les hauteurs pour ainsi dire vertigineuses qu'il se donna pour lieu d'habitation et en 1922 il mit fin à son activité. »

[904] P. Albert-Birot, *L'Homme coupé en morceaux* [1921], in *Théâtre* 2, Mortemart, Rougerie, 1977, voir p. 8-9 et p. 14-15. Voir aussi l'article « Les bruits de la guerre », in Russolo, *op. cit.*, p. 65-70, où l'artiste raconte son expérience des combats. « Dans la guerre moderne, mécanique et métallique, l'élément visuel est, pour ainsi dire, nul ; infinis sont, au contraire, le sens, la signification et l'expression des bruits » (p. 65).

(très clairement dans *Par-dessus bord* avec le parallélisme entre l'action principale et la guerre des Ases contre les Vanes).

Les éclats que Vinaver avait commencé à représenter dans son brouillon au moment des deux « crashes » d'avion (voir plus haut) sont peut-être le symbole de sa poétique, dans laquelle les paroles *sont* des éclats. À la première page d'*À la renverse*, il y a cette indication : « les propos des personnages s'insèrent comme des éclats dans le corps du récit » (*TC4*, p. 95 – il s'agit du « récit » que fait la « voix du récit » au début de la pièce). L'expression est particulièrement violente : les répliques des cadres sont des *éclats dans le corps*, comme des éclats d'obus, comme si les paroles trouaient le récit, le liquidaient[905]. N'est-ce pas un assaut contre la transcendance (« la lettre comme plaie dans le corps du Verbe »[906]) ? Ces éclats sont des bouts de phrases qui ne reconstituent pas un propos, comme par exemple :

> ROUSSY. – Savoir à quoi en réalité
> BOUTEILLER. – Par hypothèse
> PIAU. – Un mot de trop (*TC4*, p. 96)

Dans les cahiers préparatoires de cette pièce, Vinaver avait pensé faire la même chose avec certaines répliques de la princesse Bénédicte : « Des 'éclats' de Bénédicte peuvent surgir » notait-il[907], avant d'abandonner l'idée. Bénédicte, dont le corps aussi est à l'agonie (elle est en phase terminale d'un cancer de la peau et décrit régulièrement son

---

[905] Rappelons que dans l'adaptation radiophonique de la pièce (nov. 1980), c'est Vinaver qui prenait en charge cette « voix du récit ». Évoquons aussi une excellente mise en scène amateur de cette pièce (par Ève Weiss au Bouffon Théâtre, Paris 19e, 21-23 juin 2012), qui remplaçait les « propos-éclats » par une espèce d'orchestration vocale pour douze comédiens, infra-discursive (entre le bruit et la parole ébauchée), qui suivait le « récit » du début. Autre jeu sonore, pendant les dialogues des ouvrières : quatre acteurs assuraient le bruitage des machines de remplissage.

[906] Expression formulée par J.-P. Bobillot (*Trois essais…*, *op. cit.*, p. 179) à propos de « Cœur de Jésus », poème de Picabia.

[907] Cahier de notes, daté entre 1977 et hiver 1978-79, p. 3 (IMEC – VNV 19.1).

corps qui se défait). On trouvait presque la même expression dans *Par-dessus bord*, au début du dernier mouvement, qui commence par une des fameuses scènes de fête à répliques indifférenciées : « *Les paroles tendent à s'emmêler sauf pour se détacher, au hasard : c'est un magma avec, par instants, des éruptions* »[908]. Et si l'on voulait filer l'image du Récit troué par les paroles-éclats, on remarquerait que Passemar, narrateur, est souvent *coupé* (à la fois interrompu et violenté) par les danseurs et leurs répliques, dès le premier mouvement, avec la « *chanson des camionneurs* », qui s'achève sur l'apparition de Passemar :

> LES TROIS DANSEURS. – Eh oui oh mais oui mais si (*Passemar, masqué, s'extrait de la caisse, est happé dans le sillage des danseurs dont les mouvements deviennent plus convulsifs*) Ra ra ra ra-ra ra-ra-ra gué-gué ra-ra ra-ra-hi-ra-ra hi-gué-hi hi-hi hi gué hi-gué-gué-ra-hi-gué hi-gué – ra-ra-ra[909]

On remarque aussi que l'éclat est moins le fait de l'individu que du chœur, ou du groupe. Dans *Les Français vus par les Français*, Vinaver ébauche une analyse intéressante : « C'est le groupe tout entier, indivis, qui *éclate* en voix différentes »[910].

Quand Vinaver n'utilise pas le terme d'*éclat*, il emploie des mots voisins (en les

---

[908] *TC3*, p. 243. C'est à propos de cette pièce que Sandrine Le Pors parle de « saturation du son », et « chaque voix est d'abord alarme, empreinte vibratoire » (« Le théâtre de Michel Vinaver ou les turbulences du chœur », art. cit., p. 188).

[909] A la fin de ce même mouvement, les danseurs reviennent déguisés en dieux scandinaves : « *Les seules paroles prononcées sont du type : 'On recommence', 'Ça ne va pas', 'Voilà', etc.* ». Puis ils « *se saisissent de Passemar, le malmènent et le portent en procession : exode* » (p. 147 – puis à la toute fin de la pièce). Au début du quatrième mouvement, en plein milieu de la longue réplique de Passemar qui nous expose sa conception du théâtre : « *les trois danseurs se rassemblent sur le plateau et ordonnent leur danse autour de Passemar tout en continuant, dans un chuchotis qui ne cesse de s'accélérer, de poser les questions de l'enquête ; à présent ils arrachent leurs tuniques qui peu à peu partent en lambeaux et entreprennent de dépouiller Passemar de ses vêtements* », ce à quoi Passemar, impuissant, tente de s'opposer (version intégrale 1972, p. 109) ; et un peu plus loin, ils reviendront en dieux scandinaves, raconteront (toujours sous forme de paroles-éclats) l'histoire de la sorcière Gullveig, puis de Baldr, alors que Passemar leur dit : « que venez-vous faire ici maintenant ? Ce n'est pas le moment » (*ibid.*, p. 121).

[910] M. Vinaver, *Les Français…*, *op. cit.*, p. 299-300. Et Vinaver d'en dénombrer quatre : « la voix la plus extérieure » de la suffisance, « la voix exultante de la jouissance », « la voix qui exprime l'angoisse » et « la voix de la confiance ».

reliant à chaque fois à l'idée de non-causalité). Dans l'avant-propos de ces mêmes *Français vus par les Français*, il parlait de « jet de paroles »[911]. *11 septembre 2001*, avons-nous déjà vu, est un « objet de parole en *explosion*, en implosion, imitant l'explosion des avions, l'implosion des tours »[912]. Il notait aussi, à propos de Koltès : « Ce qui se passe, dans la matière même du texte koltésien vu au microscope, c'est un incessant phénomène *explosif*, d'ordre poétique, par lequel l'action progresse, indépendamment de toute causalité »[913].

Mais ces considérations sur le modernisme seraient très incomplètes si l'on ne s'arrêtait pas un moment sur l'œuvre poétique qui détermina grandement l'écriture de Vinaver : *The Waste Land*.

C. *The Waste Land* de T.S. Eliot, un texte décisif

C'est Newton Arvin, l'un de professeurs de Michel Vinaver à Wesleyan University, grand critique[914], qui lui fit découvrir l'œuvre de T.S. Eliot. Vinaver étudie le poème – et il possède toujours l'exemplaire des *Collected Poems* dont il avait copieusement annoté les marges des mentions des sources de chaque vers :

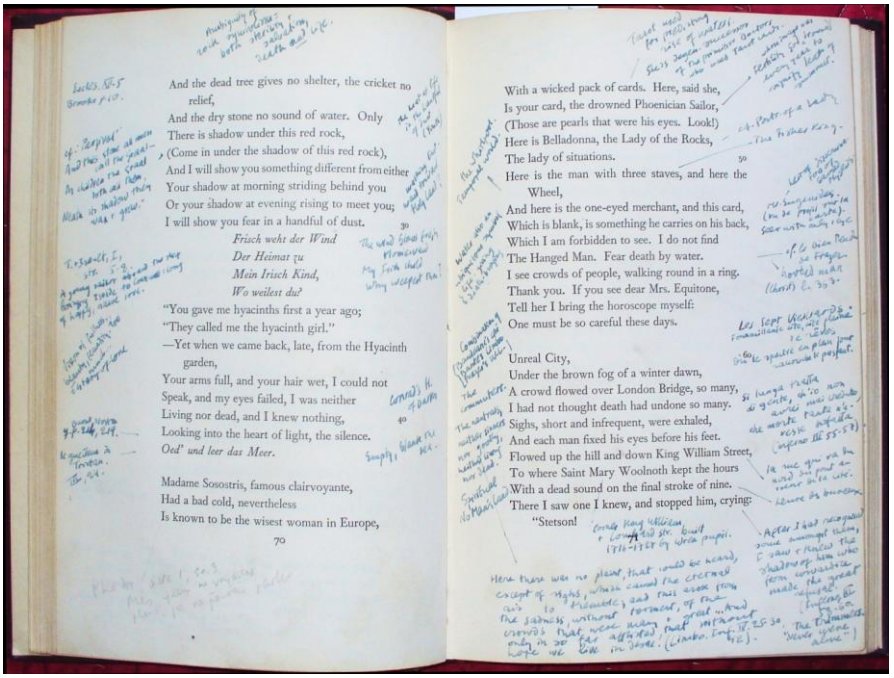
---

[911] *Ibid.*, p. 9 (« À l'origine du livre, il y a une production de mots. Non pas des discours ni des phrases mais un *jet* de paroles s'associant les unes aux autres sans lien logique apparent »).

[912] M. Vinaver, dans le dossier de presse de la représentation de la pièce au Théâtre de la Colline, consultable sur le site www.colline.fr/assets/textes/pres_september.pdf). Nous soulignons.

[913] M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 180. Nous soulignons.

[914] Il avait déjà écrit des livres sur Hawthorne, Whitman, Melville. Il est connu également pour sa relation homosexuelle avec Truman Capote, et le scandale absurde qui entacha la fin de sa carrière (dû à la possession de « matériel pornographique »).



And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

"You gave me hyacinths first a year ago;
"They called me the hyacinth girl."
—Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,

With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying:
"Stetson!

#20

Mais il va plus loin, puisqu'il décide de le traduire, en 1947.

Essayons de voir quelle direction prend la traduction de Vinaver, en la comparant à l'original anglais bien sûr, mais aussi à la version de Pierre Leyris (un des plus importants traducteurs de sa génération[915]), parue cette même année 1947 [916]. Prenons d'abord comme exemple la deuxième partie du poème – « La Partie d'échec », qui juxtapose une sublime description de décor baroque et un dialogue trivial, sur le quai d'une gare, scandé par la répétition de « HURRY UP PLEASE IT'S TIME » :

> THE Chair she sat in, like a burnished throne,
> Glowed on the marble, where the glass
> Held up by standards wrought with fruited vines
> From which a golden Cupidon peeped out
> (Another hid his eyes behind his wing)

---

[915] On pourra consulter Pierre Leyris, *La Chambre du traducteur*, textes réunis par Bérengère Cournut, éditions José Corti, 2007.

[916] T. S. Eliot, *Poèmes 1910-1930*, trad. de Pierre Leyris, Seuil (Le don des langues), 1947. Leyris y qualifie *The Waste Land* de « fresque à cinq dimensions parsemée de papiers collés qui éprouvent la solidité de l'édifice où l'auteur est aussi présent que Courbet dans *L'Atelier du peintre* ».

Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.

Pierre Leyris traduit ainsi :

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Se reflétait dans le marbre, où la glace
Aux supports rehaussés de vignes fructueuses
Qu'entr'ouvrait, curieux, un Cupidon doré
(Un autre se cachant les yeux dessous son aile)
Doublait les feux des candélabres à sept branches,
Lesquels jetaient sur la table un éclat
Vers qui montaient les rais de ses bijoux
Du satin des coffrets versés à grand'richesse ;
Dans l'ivoire ou le verre coloré des fioles
Débouchées, ses parfums bizarres et chimiques,
Onguents, pulvérulents ou liquides, dormaient :
Troublant, brouillant, noyant les sens dans les senteurs,
Ils montaient, par le vent de la fenêtre émus,
Alourdissant la flamme allongée des cierges,
Projetant leurs fumées sur les laquearia,
Animant les motifs des caissons de la voûte.[917]

Leyris, du point de vue du rapport entre la versification et la syntaxe, reste très proche du texte d'Eliot. Il choisit de traduire de très nombreux vers en alexandrins. Vinaver (qui, pour ce passage, réalise une quinzaine d'essais distincts), fait des choix tout à fait différents ; donnons le premier jet (avec les corrections qui l'accompagnent) et la version définitive :

[917] T. S. Eliot, « La Terre vaine », trad. de Pierre Leyris, in *Poèmes…*, *op. cit.*, p. 95-97. Il ne traduit pas le premier vers, qui est une citation de Shakespeare mentionnée par Eliot lui-même dans ses notes (*Antoine et Cléopâtre*, II, 2, v.190).

La Chaise ~~sur laquelle~~ <où> elle est assise, trône ~~splendide~~ <poli>,
Embrase le marbre… Sur le marbre un miroir, dont le pied est rehaussé
De vignes mûres <et de grappes, d'où>, ~~(~~jouant parmi les ceps
Un Cupidon doré lance un regard furtif,
Un autre ~~cache~~ <cachant> ses yeux derrière son aile~~)~~
Dédouble les flammes de~~s~~ candélabres ~~aux~~ <à> sept branche~~s~~
Dont la lumière se déverse sur la table, cependant que monte à sa rencontre
Le scintillement innombrable des bijoux répandus hors de leurs écrins de satin.
Dans le secret des fioles débouchées – ivoires,
Verres multicolores – ses étranges parfums
Synthétiques se tapissent : ~~les~~ onguents, ~~les~~ poudres, <ou> ~~les~~ liquides – troublent,
[brouillent,
Noient les sens dans les odeurs qui, soulevées par ~~le souffle~~ <une bouffée>
D'air frais venant de la fenêtre, s'élèvent
En ~~dilatant~~ <étoffant> les flammes élancées des bougies
~~Et précipitent~~ <Faisant danser> leurs fumées contre les moulures <du plafond>
Soûles, et comme vacillantes, des caissons.[918]

La version définitive est celle-ci :

A la surface du marbre se reflète, pareille
Au trône poli d'Égypte, la Chaise
Sur laquelle elle est assise… Sur le marbre un miroir,
Dont le pied se rehausse de vignes et de grappes
Jouant parmi lesquelles un Cupidon doré
Lance un regard furtif (un autre dissimule
Ses yeux derrière son aile)
Dédouble la flamme des candélabres à sept branches
Dont la lumière se déverse sur la table, cependant que monte à sa rencontre
Le scintillement des bijoux débordant à grands flots hors des écrins de satin.
Dans le secret des fioles débouchées – ivoires,
Verres multicolores – veillent ses étranges parfums
Synthétiques : onguents, poudres, ou liquides
Troublent les sens, les brouillent, les noient
Dans leurs effluves ; brusquement soulevés
Par un souffle d'air frais venant de la fenêtre,
Ils montent, en dilatant la flamme élancée
Des bougies, dont la fumée précipitée
Contre les moulures peintes des caissons, frôle
Les motifs, les jette dans la danse.[919]

---

[918] T. S. Eliot, *The Waste Land*, trad. de Michel Vinaver, brouillon (IMEC – VNV 48.6).

[919] T. S. Eliot, « La Terre vague », trad. de Michel Vinaver, in *Po&sie*, n°31, 1984, p. 8-9.

La version de Vinaver est moins proche du texte anglais que celle de Leyris. Vinaver retravaille les coupes, cherche le meilleur moment, du point du rythme de la phrase française, pour passer à la ligne, tout en respectant l'esprit du poème : s'il ne conserve pas les mêmes enjambements, il en invente d'autres (par exemple « la Chaise / Sur laquelle elle est assise »).

Le deuxième extrait pose des problèmes différents :

HURRY UP PLEASE IT'S TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one.)
I can't help it, she said, pulling a long face

Leyris traduit ainsi :

MESSIEURS, ON VA FERMER
Oui, et si ça t'plaît pas, c'est du pareil au même.
Quand on a un mari, faut savoir le garder
Mais si Albert se barre, t'auras été prév'nue.
T'as pas honte, que j'i fais, t'as l'air d'avoir cent ans
(Et notez bien qu'elle en a pas trent'deux)
C'est pas d'ma faute qu'elle dit[920]

Il continue à faire des alexandrins (en marquant toutes les élisions du –e), alors même qu'il s'agit de discours parlé et populaire. Vinaver, lui, écrit tout d'abord ce brouillon :

ALLONS S'IL VOUS PLAÎT C'EST L'HEURE
Si ça te plaît pas, ~~t'as qu'à prendre tes précautions~~ (ça sera tant pis pour toi), que je lui ai dit.
~~Et si tu sais pas comment choisir, y en a qui peuvent aller choisir pour toi~~ <Y en a qui sauront en profiter, si c'est pas toi>.
~~Mais~~ <Enfin> si Albert te planque, tu pourras pas dire qu'on t'aura pas prévenue
Tu devrais avoir honte, que je lui ai dit, d'avoir l'air si usée.
(Et elle n'a que trente-et-un ans.)

[920] T. S. Eliot, « La Terre vaine », trad. de Pierre Leyris, déjà citée, p. 103.

J'y peux rien, qu'elle a dit…

Avant de mettre au propre :

MESSIEURS DAMES S'IL VOUS PLAÎT C'EST L'HEURE
Si ça te plaît pas, ça sera tant pis pour toi, que je lui ai dit.
Y en a qui sauront en profiter si c'est pas toi.
En tout cas si Albert te laisse tomber, tu pourras pas dire qu'on t'a pas prévenue
Tu devrais avoir honte, que je lui ai dit, d'avoir l'air usée comme ça.
(Pensez ! Elle n'a que trente-et-un ans.)
J'y peux rien, qu'elle a dit, en allongeant le visage.[921]

Antoine Vitez, à qui Vinaver enverra sa traduction, lui dira qu'il aime beaucoup l'immédiateté du style, et, en comparant cette version à celle de Leyris, formulera une remarque intéressante : « Mais il me semble que tu perds, toi aussi, quelque chose d'Eliot : un goût (pour autant que je perçoive le texte) de l'énonciation noble, shakespearienne. Mais tu as trouvé un ton baroque, apollinarien, qui est bien Eliot aussi. »[922]

Vinaver fut très désireux de faire publier sa traduction, mais les éditions du Seuil avaient acquis les droits d'exclusivité. Il envoie le texte à Eliot lui-même, qui accepte la demande de rendez-vous que lui a faite Vinaver et écrit : « I do not believe that Leyris' translation is perfect, and I should hardly expect that any translation of The WL would be equally good throughout. I should of course be very glad to look at your translation. »[923]

Mais il ajoute que c'est au Seuil d'accepter ou de refuser la demande de Vinaver. Eliot dira ensuite apprécier sa traduction, qui a choisi la voie de la « banalité ». En 1952,

---

[921] T. S. Eliot, « La Terre vague », trad. de Michel Vinaver déjà citée, p. 11.
[922] Lettre d'Antoine Vitez à Michel Vinaver, datée du 7 septembre 1976. IMEC.
[923] Lettre de T.S. Eliot à Michel Vinaver, du 16 février 1948 (*a.p.a.*).

Vinaver, fort de cet avis et de la publication de ses deux romans, s'adresse à Leyris, qui lui répond très aimablement :

> En matière de traduction poétique, on ne peut jamais proposer qu'une solution toute approximative, et il n'y a aucune raison pour que la mienne exclue celles d'autrui. C'est donc bien volontiers que je vous accorde, en ce qui me concerne, l'autorisation de publier votre version de « The Waste Land » si vous avez l'agrément d'Eliot et de Flamant.[924]

Mais il ne parvient pas à convaincre Paul Flamand (responsable de la littérature au Seuil). Il faut attendre que l'exclusivité accordée à la maison d'édition parisienne devienne caduque. En 1984, Michel Deguy qui lit le texte, veut le publier dans *Po&sie*. Michel Vinaver se tourne à nouveau vers Faber & Faber, en affirmant que « tout grand poème tire profit d'une pluralité de traductions dans une même langue » (de même, aurait-il pu ajouter, que toute pièce tire profit d'une pluralité de mises en scène)[925]. La maison d'édition anglaise réalise une expertise et donne un avis très favorable. Elle repère un faux-sens et formule quelques remarques (par exemple sur la traduction des noms propres[926]), que Vinaver accepte ou conteste : « As you well know, the translation of a poetic text is the result of an infinitely delicate balance between irreconcilable

---

[924] Lettre de Pierre Leyris à Michel Vinaver, du 23 mars 1952 (*a.p.a.*).

[925] Lettre de Michel Vinaver à Faber&Faber, du 12 janvier 1984, je traduis. Les deux parties s'enverront une dizaine de lettres dans le courant de cette année 1984 avant de parvenir à un accord. Dans une lettre à Faber&Faber, du 25 janvier 1984, Vinaver écrit : Eliot « expressed his pleasure at the *difference* in tonality between Leyris' translation and mine, Leyris' being, in his words, 'more on the baroque side', and mine highlighting more the 'banality side' of the poem. Generally his comments were laudatory and he said he certainly had no objection, on the contrary, to there being 'more than just one' version of the poem in another language. »

[926] « Report on Michel Vinaver's French translation », 1984 (*a.p.a.*) : « Sweeney et Mrs Porter become Porchon and Mme Godille, Porchon rhyming with 'Claxons' and Godille (most ingeniously) with 'fille' as Porter rhymes with 'daugther'. […] There's an old song in English about Mr Porter and her daughter, and I wonder of the overtones of Sweeney aren't lost in Porchon. »

requirements, and one must make sure there is no more loss than gain in any given alteration. »[927]

Dans la belle préface qu'il écrit dans *Po&sie*, Vinaver rend compte de l'importance de ce texte pour lui : c'est « plus qu'une influence […] c'est ma maison ». Et d'énumérer tous les traits poétiques qui ont déterminé sa dramaturgie : « c'est la primauté du rythme par lequel il y a poussée vers le sens ; c'est le traitement contrapuntique d'une multiplicité de thèmes autonomes ; c'est la prééminence des thèmes sur les éléments d'intrigue… » Est-ce que cela suffit à expliquer pourquoi *The Waste Land* occupe à ce point tout l'espace poétique de l'univers vinavérien ? Lorsque je lui pose la question, Michel Vinaver me répond que Wallace Stevens ou W.C. Williams l'ont aussi marqué (et il le répète dans l'entretien consacré à la dimension poétique de son théâtre[928]), mais qu'Eliot a « cristallisé quelque chose ». Dans la note liminaire de *Po&sie*, après avoir énuméré les caractéristiques de l'œuvre d'Eliot qui ressurgissent dans la sienne, Vinaver écrit :

> Toutes choses qui peuvent sembler se prêter davantage à l'exercice de la poésie qu'à celui du théâtre, la forme dramatique étant sujette à des contraintes particulières – et pour commencer la présence sur un plateau d'un nombre fini d'acteurs exigeant chacun une continuité dans la ligne de son action. Mon travail d'écrivain de théâtre n'a cessé d'être une mise en tension des contraintes de la scène sur la poétique d'Eliot telle qu'elle s'est incarnée pour moi dans *The Waste Land*, une fois pour toutes.

Il s'en rappelle, au moment de la préparation de *À la renverse* :

---

[927] Lettre de Michel Vinaver à Faber&Faber (Judith Fiennes), du 30 septembre 1984. Le même jour, Vinaver écrit à Michel Deguy : « Vous l'avez peut-être senti – ça compte beaucoup pour moi, la publication de *La terre vague* dans POESIE, et tout autant, l'appréciation portée par Jacques Roubaud et par vous-même sur la tenue de la traduction. Un sentiment un peu ridicule, mais c'est comme si, tous les deux, vous légitimiez' tout ce qui en a découlé. »

[928] M. Vinaver, « Attention ! Terme radioactif ! », entretien cité : « non seulement Eliot mais aussi Ezra Pound <Wallace Stevens, e.e. Cummings et bien d'autres> » (ajout porté par l'auteur sur la retranscription de l'entretien avant publication, *a.p.a.*).

> Théâtre de chambre = homogénéité
> Ici = hétérogénéité / fractionnement / fracturations / discontinuité
> Pas de 'tableaux', d'interruptions (sauf entre les 4 actes)
> Un continuum (comme Waste-Land) avec ruptures dans la foulée, enchaînées. Des duos et trios entre périphériques, entre les couches.[929]

Dans les cahiers préparatoires de *King*, Vinaver mentionne encore le poème (« WL ») ainsi qu'un autre poème de T.S. Eliot : Prufrock[930]. Catherine Brun, dans son analyse la genèse des *Huissiers*, met en lumière les intertextes, parmi lesquels la première pièce d'Eliot, *Sweeney Agonistes*, parodie d'Aristophane. Toutefois, ce sont bien les références à *The Waste Land* qui prédominent (Vinaver me disait même ne pas aimer les œuvres « religieuses » du poète, comme *Ash Wednesday*).

Si ce poème constitue donc un modèle formel, une des idées qu'il véhicule a aussi profondément influencé la pensée dramaturgique de Vinaver. Il s'agit de l'idée de *transition* ; nous vivons dans une époque de transition. Mais ce qui peut surprendre est que Vinaver lie davantage Eliot à l'époque qui se termine qu'à celle qui point :

> TS Eliot : le dernier et le plus exaspéré des grands *Victoriens*, ne lui en déplaise. Il est dans la tradition des Carlyle, M. Arnold, H. James etc… héritiers et victimes du romantisme qui a détruit la base de leur tradition, qui a annihilé les valeurs vitales, l'équilibre spirituel et mental de la civilisation européenne.[931]

---

[929] Cahier de notes, orange, daté entre 1977 et Hiver 1978-79 (IMEC, VNV 19.1), p. 72. Vinaver mentionne à nouveau Eliot p. 88 (aux côtés de « Motherwell / Ch. Schultz / L'Iliade / Case Historis HBS »).

[930] À deux reprises dans le cahier préparatoire « Notes pour *King* », août-septembre 1996 (IMEC - VNV 32.1). Les autres références intertextuelles notées par Vinaver sont : « Pound Cantos / P Gynt, Brandt / Dante / H Muller / Canons, Fugues » (note du 08/09/96).

[931] Journal, novembre 1946, p. 203. Dans sa lettre à Camus du 9 mars 1950, il écrit aussi : « C'est Tolstoï, Carlyle, Arnold, Hardy et la grande époque victorienne culminant avec Eliot, jetant un regard nostalgique (hésiodique) sur le passé, tâchant d'agripper ce qui n'est pas encore défait, de remettre ensemble les fragments qui surnagent (et s'il n'en reste, d'en imaginer…) » (Michel Vinaver, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 45-46).

Les romantiques valorisaient les ruines, mais auraient même mis à sac la civilisation européenne ; il ne faut pas voir ici un conservatisme nostalgique, mais le simple constat que le XXe siècle vit sur des « remnants » (des vestiges). Dans sa lettre à Camus à propos des *Justes*, il écrit :

> Votre démarche me rappelle un peu celle de Eliot, qu'il avait prédite lui-même dans *The Waste Land* :
> *These fragments I have shored against my ruins…*
> Nostalgie du temps où on pouvait encore s'agripper à des « remnants » de valeurs… Et corollairement une sorte de repli en dedans de soi et en dehors de la réalité quotidienne…[932]

Vinaver cite l'un des derniers vers de *The Waste Land*, qu'il avait traduit par : « De ces fragments j'ai étayé mes ruines ». Comment comprendre la comparaison entre Camus et Eliot ? On dirait que Vinaver ne prend pas en compte la poétique de ces deux auteurs. La phrase d'Eliot suit trois vers de citation en langue étrangère (« Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam ceu chelidon – O swallow swallow / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie »), collage de Dante et Nerval. Si Eliot s'accroche à ces fragments, c'est sur un mode absolument nouveau, qui permet de saisir le sens du collage contemporain. Quand Schwitters expliquait avoir « cherché à construire de nouvelles formes d'art avec les restes de la culture d'autrefois »[933], il ne disait peut-être pas autre chose qu'Eliot. Cette lettre de Vinaver n'en est pas moins capitale pour comprendre l'éclosion de son œuvre. Elle est un acte de détachement, d'autonomisation, vis-à-vis d'un maître, et préconise le retour au « n'importe quoi ».

---

[932] Lettre de Vinaver à Camus, du 16 février 1950, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 39.

[933] Schwitters, *Daten aus meinem Leben* [1926], cité par Helga Vormus, « Collage et montage… », art. cit., p. 225.

Vinaver intitule sa traduction « La Terre vague », ce qui est assez loin de l'original (« waste » signifie gâché, usé, en friche, désolé). Vitez, dans la lettre déjà citée, le félicitera pour ce choix : « Très belle allusion au terrain vague, que manque Leyris – car terre vaine ne veut rien dire, bien que la sonorité soit belle. C'est toute la différence. Il y a chez toi un refus du style ornemental »[934]. Ajoutons que le lieu « vague » est un motif qui reviendra souvent chez Vinaver, pouvant prendre des connotations positives ou négatives. Lataume, dans un des premiers chapitres du roman, se remémore un épisode de son enfance, une bagarre sur le terrain vague (« Le terrain vague vint habiter en lui, immense paradis perdu »[935]), puis il a l'idée de construire une montagne sur un grand terrain vague de Paris – chapitre qui va correspondre à un fantasme. Dans *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, le personnage de Buss s'enfuit pour retrouver et sauver Jean, et se rend au Ministère hyper-sécurisé : « Il avance à présent dans l'espace compris entre les deux enceintes, et qu'on appelle le Champ Vague » (p. 41). Enfin, dans *Amour*, la traduction que fit Vinaver du roman de Green, ce qui est hors du domaine est appelé « terres vagues » (p. 41), quand l'anglais parlait de « tumble-down country outside »[936].

Toutefois Vinaver admet que ce titre français n'est pas l'idéal[937]. La référence principale reste la *Terre Gaste* (la terre désolée de la légende arthurienne) et seul ce syntagme, dit Vinaver, livre les résonances du titre original. Dans sa première note pour le poème, Eliot attribue le titre de son poème au livre de Jessie L. Weston sur la légende

---

[934] Lettre de Vitez à Vinaver, du 7 septembre 1976.

[935] M. Vinaver, *Lataume*, p. 55. Cette phrase condense d'ailleurs Eliot et Milton.

[936] Henry Green, *Loving* [1945], Londres, Harvill, 1992, p. 26. « Tumbledown » signifie littéralement en ruine, délabré (*to tumble down* : dégringoler).

[937] « Je n'en étais pas, je n'en suis toujours pas très content. Pas plus que du titre donné par Pierre Leyris à sa traduction, *La Terre vaine*. Et *La Terre dévastée* ne serait pas juste non plus. » La connotation de *waste*, dans le titre du poème, est « plus habituelle, c'est le gaspillage, le déchet […] C'est à partir de cet ordinaire du titre que ce qu'il y a de dévastant dans le poème prend tout son poids. » (« Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 30).

du Graal, *From Ritual to Romance* et fait ainsi clairement allusion à la légende du Roi Pêcheur. Le Roi Pêcheur était gardien du Graal : une blessure à l'aine le handicapait (il n'était plus capable que de pêcher) et entraînait surtout la stérilité du pays qu'il habitait. Mais un jour allait venir où un chevalier (Perceval) pourrait le guérir. La Terre Gaste est donc représentative d'époque de transition, entre l'ancien âge d'or et le renouveau.

Belair, dans la première pièce de Vinaver, souffre du même type de blessure que le Roi Pêcheur : « Entre les jambes. Ça ne se dit pas aux petites filles. Ne me regarde pas comme ça » (*TC1*, p. 67 – et « La guerre a écrasé mon désir », p. 157). Mais lui aussi est guéri à la fin (Lin-Huai sait qu'« il peut très bien […] Alors il faut le lui montrer puisqu'il ne croit pas », p. 146) ; il retrouve sa vitalité auprès de Wou-Long, et cette guérison est comme une promesse de renouveau pour le village et même le pays entier (« La libération s'étend », p. 175). Le thème de l'éternel retour est présent également dans les pièces des années 1970, où les paysages dévastés (pour parler avec Catherine Naugrette) sont ceux des friches de l'économie moderne. *Par-dessus bord* se termine sur cette réplique de Passemar : « De sorte que la fin rejoint le commencement ». Dans *À la renverse*, la fin consiste en une double renaissance : l'entreprise Bronzex (passée de 800 à 80 salariés) a repris son nom d'origine, « Les Laboratoires du docteur Sens », et elle va sans doute connaître un nouvel âge d'or grâce au retour de Siderman… Qu'il s'appelle David Siderman ou Ralph Young, le Perceval contemporain est souvent, chez Vinaver, un grand patron américain. Dans *King*, la Terre gaste est consécutive au krach de 1929 :

> Partant de là tout n'a été plus
> Qu'un long cauchemar
> Tout n'est plus que dévastation
> Rien n'est plus (*TC7*, p. 109)

Et le retour à l'âge d'or est hypothétique, utopique.

Quand l'auteur se demande si l'usage récurrent de *topoï* mythologiques n'est pas une « coquetterie intellectuelle », il répond aussitôt :

> Le thème « entrée-sortie », le mouvement dialectique entre ces deux pôles, se relie, bien sûr, aux mythes des origines des temps, exemple le Jardin d'Eden où rien n'était séparé, tout était participation, fusion. Il se relie à la « réconciliation des contraires » (à la « fin des temps ») qui marque l'aboutissement de l'Histoire… et de *Par-dessus bord*. L'œuvre poétique de T.S. Eliot m'a beaucoup influencé…[938]

En exergue des *Travaux et les Jours*, Vinaver place un *montage* de quatre citations. La première vient des *Travaux et les Jours* d'Hésiode, et porte sur l'idée que le bon travail trouve toujours salaire. La seconde est extraite de *La Queste del Saint Graal* qui évoque la « pourrissure » de la Terre Gaste, frappée de malédiction (terre infertile, eau sans poisson…). La troisième est une citation du ministre de l'Industrie de l'époque, André Giraud, qui présente la révolution informatique comme le passage à une nouvelle ère : « Une période de l'histoire de l'humanité s'achève : une autre s'ouvre » dit-il entre autres. La dernière citation vient également d'Hésiode, et parle de la « cinquième race », la « race du fer », accablée de maux.

Le mythe du Roi pêcheur représente un temps incertain, époque de transition ; notons que cette incertitude temporelle a son pendant *spatial*. Vinaver, qui en 1947 allait enfin regagner définitivement la France, trouve en Eliot le poète américain qui décida de passer sa vie en Europe, comme si l'exil, et la position d'étranger qui l'accompagne, était un élément déterminant dans son œuvre littéraire. Dans *S'engager ?*, j'essayais de montrer que Vinaver s'est toujours senti (ou placé), comme Camus, en position d'étranger. Le rapport qu'il entretiendra toute sa vie avec les États-Unis est particulier.

---

[938] Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », art. cit., p. 310.

Son œuvre théâtrale s'ouvre sur la mort d'un Américain (le marine Brooks dans la scène 1 des *Coréens*) et se clôt sur d'autres morts d'Américains, sur leur propre sol cette fois-ci. *11 septembre 2001* fut d'ailleurs l'occasion pour Vinaver de rappeler son héritage américain ; juste après avoir écrit la pièce, il notait ceci : « Moi en tant qu'auteur j'ai une relation filiale à l'Amérique », ou « J'ai une relation d'amour avec l'anglais. J'aime mieux l'anglais que le français »[939]. Et d'énumérer « *The Wesleyan Cardinal*, Fred B Millett, Newton Arvin + *The Waste Land* »[940]. D'une certaine façon, *11 septembre 2001* est peut-être le nouveau *The Waste Land.* Du point de vue de ce qui est représenté, Ground Zero est une « terre gaste », dans le sens fort (« Ici où je me tiens ici / Ground Zero je vois / Des scènes inouïes de chaos et de peur / Certains », *TC8*, p. 149), ou dans un sens plus ordinaire, avec l'emploi récurrent du mot « rubble »[941]. D'un point de vue formel, c'est surtout la juxtaposition d'éléments hétérogènes qui importe (aussi bien en ce qui concerne la matière que le contenu). Les deux textes mêlent en effet le sublime et le prosaïque (« La Partie d'échec » représente, comme l'écrit Leyris, « le contraste de la vie des grands et de la vie du peuple sur une terre stérile et dépouillée de signification »[942]). Et les deux sont presque exclusivement constitués de citations, plus ou moins dissimulées (Eliot précise en général leur source), qui participent d'un même *ethos* paradoxal d'écrivain, tel qu'Eliot l'envisageait :

---

[939] Michel Vinaver, note, in dossier *11 Septembre 2001* (*a.p.a.*). Dans son texte sur la mise en scène de *Troïlus et Cressida*, Vinaver écrivait que Planchon avait recherché la plus grande littéralité dans la traduction : « Entreprise exténuante et à peu près désespérée, le génie de la langue française étant réfractaire entre tous à une écriture en fusion » (« Itinéraire de Roger Planchon… », art. cit., p. 98).

[940] M. Vinaver, note déjà citée, in dossier *11 Septembre 2001*. Sur le Pr Millet, voir I.II.A.

[941] À quatre reprises (*TC8*, p. 154, 158, 166 et 172). Sur l'usage de ce mot, voir mon article déjà cité, « Recopiage et imitation », p. 10 du fichier pdf.

[942] T.S. Eliot, *Poèmes*, trad. P. Leyris, Seuil, 1947, p. 141.

> Le poète doit développer ou acquérir la perception du passé […]. Ce qui se produit, c'est une continuelle reddition de soi, tel que l'on est à tout moment, à quelque chose de plus précieux. La marche de l'artiste est un sacrifice continuel, une extinction continuelle de la personnalité. / Reste à définir ce procédé de dépersonnalisation et ses rapports avec le sens de la tradition. On peut dire que c'est dans cette dépersonnalisation que l'art se rapproche de la condition de la science.[943]

Que l'idée d'impersonnalité corresponde à cette perspective généralisante (la science) ou au contraire qu'elle tende à la plus grande « singularité » selon Deleuze[944], l'effet est comparable. Pour Vinaver aussi, plus l'auteur (ou le metteur en scène) « s'efface, plus il crée ».

The Waste Land et *11 septembre 2001*, enfin, sont deux textes qui entretiennent avec leur genre respectif des relations ambiguës. S'ils sont de même longueur, le premier, comptant 433 vers et cinq parties, est un poème long ; le second, n'excédant pas la vingtaine de pages, est une pièce courte. Tous les deux, en fait, semblent appartenir à une même espèce d'œuvre, qui fait le lien entre les deux genres du théâtre et de la poésie. *11 septembre 2001* est une pièce dont la dramaticité était dès le départ hypothétique, tandis que *The Waste Land* est un poème polyphonique qui semble appeler la mise en espace. En 1996, Michel Vinaver tombe sur l'adaptation scénique que Deborah Warner vient de réaliser et en parle à Michel Deguy[945]. Le spectacle, créé à Bruxelles, était sur le point de

---

[943] T.S. Eliot, « La tradition et le talent individuel » (1917), in *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, 1999, p. 31. Un peu plus loin (p. 32), il ajoute : « J'ai essayé de montrer l'importance des rapports du poème avec d'autres poèmes écrits par d'autres auteurs, et j'ai suggéré une conception de la poésie qui considère comme un tout vivant toute la poésie qui ait jamais été écrite. […] Plus l'artiste est parfait, et plus complètement se sépareront en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée, et plus sera parfaite la façon dont l'esprit absorbe et transmute les passions qui composent ses matériaux. » Puis (p. 36), « La tâche du poète n'est pas de trouver des émotions nouvelles, mais de se servir des émotions ordinaires et, les mettant en œuvre dans sa poésie, d'exprimer des sentiments qui ne se trouvent pas du tout dans les émotions réelles. »

[944] Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 12-13.

[945] Lettre de M. Vinaver à M. Deguy, du 21 mars 1996 (copie, IMEC). Il présente la collaboration entre la metteur en scène et l'actrice Fiona Shaw comme un « passionnant attelage ».

passer à Paris, annoncé comme un « récital-sur-place »[946]. L'ambition de Warner est de donner au texte la portée que n'avait pas la seule lecture qu'en avait fait Eliot :

> Ms. Warner steadfastly believes that Eliot's own recorded reading of the poem undercuts the art: "It's very clear that he wanted to read it absolutely flat. It's like hearing someone in a foreign language, and that doesn't help one's understanding." In contrast, Ms. Shaw is virtuosic in her use of different voices. For example, in the "Game of Chess" section, a pub suddenly explodes with vivid characters, all of them played by Ms. Shaw, who, as the barkeep, alerts the drinkers with the call: "Hurry up, please. It's time."[947]

La lecture d'Eliot, selon Warner, dépréciait (*undercut*) le poème ; or cette lecture (« absolutely flat ») correspond à celles que fait Vinaver de ses pièces. Là encore, du point de vue de l'*expression* par leur auteur, les deux œuvres se rejoignent.

Alain Françon est partant pour imaginer une mise en scène (ou mise en espace) de *La Terre vague* et le projet s'élabore, avec l'actrice Dominique Valadié. Mais Faber&Faber s'y oppose, en rappelant les termes du contrat de 1984 (qui excluait toute mise en scène) puis en donnant des raisons plus substantielles (mais sans expliquer pourquoi un accord avait été donné à Warner) : « TS Eliot never wished anyone else's images, either musical, dramatic or visual, to get between himself and his readers and was reluctant to agree to any interpretation of that kind. I am sure you can appreciate his

---

[946] Programme du spectacle, joué d'abord à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, du 28 mars au 6 avril 1996, puis à la MC 93 de Bobigny, du 13 au 24 janvier 1998.

[947] Mel Gussow, « Opening Up T.S. Eliot In All the Empty Places », *The New York Times*, November 16, 1996. « Undercut » signifie « amoindrir ». Cet article apporte des informations précieuses : « Deborah Warner's stage version of "The Waste Land" is a reimagining of the T. S. Eliot poem in visceral dramatic terms. In the one-woman play, […] Fiona Shaw is both the voice of the poem and the characters who inhabit its landscapes, actual and mythic. » Selon Warner, « most things just need to be spoken and discovered imaginatively," said Ms. Shaw. Elle fait aussi un rapprochement entre Eliot et Shakespeare : « The most intensely important things in Shakespeare are said in monosyllables. People speak very simply at the moment of essence. 'The Waste Land' is very like Shakespeare because of its mixture of intense colloquialism and intense universality. It's easier to hear it now, 80 years after it was written, because it's like jump cuts in film. We've gotten over the need for narrative in a poem. »

desire to let his art speak for itself. »[948] Il est intéressant de voir que l'argument de la maison d'édition est précisément le refus de l'image, dont nous avons vu qu'il correspondait aussi à l'esthétique de Vinaver (appliqué ici, certes, à l'idée même de mise en scène, tandis que Vinaver distingue les bonnes et les mauvaises réalisations scéniques). Un an plus tard, toutefois, le 7 décembre 2000, « Carte blanche » est donnée à Michel Vinaver au Théâtre Artistic Athévains, qui lit certaines de ses traductions, dont *La Terre Vague*. Il aura finalement trouvé une façon de la faire entendre. Mais l'écriture de *11 septembre 2001* en est peut-être la véritable actualisation.

Mary Shaw a mis en lumière le rapport qui peut lier parole poétique et œuvre dramatique. Dans un article sur la « postérité » dramatique de Mallarmé, elle parle de cet « entre-deux » que nous cherchons aussi à caractériser : « Mallarmé est le créateur et le théoricien d'une relation nouvelle et équivoque *entre* poésie et théâtre, qui implique à la fois conjonction et disjonction »[949]. Peut-être y a-t-il entre les poèmes d'Eliot et le théâtre de Vinaver une relation analogique à celle qui existe entre Mallarmé et Claudel[950]. Sarah Kane, pour l'écriture de *Crave*, a aussi été inspirée par *The Waste Land* de T.S Eliot : dans son travail intertextuel par exemple (elle cite même un vers d'Eliot, « HURRY UP

---

[948] Lettre de Faber&Faber à Michel Vinaver, du 11 novembre 1999. Dans l'article précédemment cité : « Ms. Warner underscored the fact that she never wants to literalize the location of "The Waste Land," to seek out the obvious, like a garbage dump. On the other hand, she said, she would not want to do it … as a *son et lumière*, with added images. "Eliot's 'Waste Land' is a spiritual state, not a physical one," she said. Aussi, pour jouer ce spectacle, Warner avait choisi des lieux particuliers « from a bunker in an abandoned fort in Dublin to a baroque movie palace in Montreal […] What the chosen places have in common is emptiness, often on a vast scale, a point that is stressed by limiting the size of the audience. »

[949] Mary Shaw, « Le dialogue suspendu… », art. cit., p. 19. Je renvoie aussi à son livre consacré à la dimension théâtrale de l'écriture mallarméenne (*Performance in the Texts of Mallarmé* : *the Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania State University Press, 1993) : « Perhaps more interesting than his affirmation of the interdependence of speech and writing, however, is his insistence also on their difference and autonomy. […] he describes writing's transposition into speech not as a moment of unification but as a moment of separation. The oral performance of the text, *la diction*, is not represented as the plenitude of writing, but as its echo, the sign of writing's presence-in-absence. » (p. 8-9)

[950] M. Shaw, « Le dialogue suspendu… », art. cit., p. 25-26. Eliot, certes, à la différence de Mallarmé, a aussi écrit des pièces, mais celles-ci ne sont pas vraiment comparable à *The Waste Land.*

PLEASE, ITS TIME », et insère une traduction anglaise de « Datta, dayadhvam, damyata » : « Give, sympathise, control »). Cette pièce, comme l'indique l'éditeur français, « est presque un poème », constituée d'échanges comme celui-ci :

B On reprend, on reprend.
M Avance.
A. Je regarde ses seins,
C Ballon de lait,
M Tôt ou tard,
C Bulle de sang,
B D'une façon ou d'une autre,
C De sang qui gargouille,
B Ça me rentre dans la bouche,
C Un épais sang jaune,
A Ma souffrance n'est rien comparée à la sienne.
C Mais mais mais
A (et là c'est crucial)
B Ne me dis pas non.
C J'y reviens.
B Tu produis cet effet-là.
M Toi tu ne peux pas dire non.
A Sombre ange sorcier.[951]

Au-delà de toutes les différences qui séparent l'œuvre de Vinaver et celle de Kane, la seule disposition du texte laisse percevoir une commune influence. Le passage par *The Waste Land* nous met sur la voie d'une donnée décisive, que nous pourrions qualifier de « tentation du poème ».

[951] Sarah Kane, *Manque* [*Crave*, 1998], trad. Évelyne Pieiller, L'Arche, 1999, p. 35-36. Si l'on devait parler d'*explosion* dans cette pièce, ce serait pour qualifier la seule longue réplique que comporte le texte (p. 25-27). Catherine Naugrette commente l'influence de *The Waste Land* sur les œuvres d'Anselm Kiefer et le théâtre de Heiner Müller et Vinaver (*Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 137-139).

IV. La tentation du poème

À l'exception des textes écrits pour *Lapiaz*, le livre de photographies, Vinaver n'a jamais publié de poèmes. Même dans sa jeunesse, il semble n'avoir écrit que très peu de textes qui prennent la forme de poèmes traditionnels, avec une disposition particulière et un statut autonome (ou en tout cas il ne les a pas conservés[952]). On en trouve un dans la version préparatoire de son dossier d'écrits pour le Pr Millett, à Wesleyan University :

> The falling star
> Was a lightbug
> Promised me to bring my girl
> On my breast I was shy
> I would not ask her
> Anything but the star
> That was a lightbug
> On my breast would bring the girl
> And bliss – it was a humbug.[953]

On remarquera que le poème, mis à part le point final, n'est pas ponctué (alors qu'à cette époque Vinaver ponctuait normalement tous ses textes). Le thème est éminemment poétique (l'amour) et le traitement, très délicat, d'inspiration surréaliste ou comparable à celui de Queneau. Voici un autre texte, plus tardif, tout aussi mystérieux et illogique, que nous reproduisons tel quel[954] :

---

[952] Une lettre de T.S. Eliot m'avait intrigué, dans laquelle le poète écrivait à Michel Vinaver (le 21 septembre 1948) : « I find the poems you sent me (4 juin) rather baffling. Partly there is a whimsicality which fails to make the intended impression upon me. And I do not find the short epigrams really successful. I am puzzled by these poems because they seem to be more like the work of a foreigner with an immense command of the English language than of a native Englishman or American. » Michel Vinaver m'a assuré qu'il s'agissait des poèmes d'un de ses amis de Wesleyan, qui avait voulu profiter du fait que Vinaver connaissait Eliot, mais n'avait pas osé les envoyer en son nom.

[953] Daté du 3 juillet 1946, tapuscrit (*a.p.a.*). En voici une traduction imparfaite : « L'étoile filante / Était une luciole / Elle m'a promis de venir déposer mon amie / Sur ma poitrine j'étais timide / Je ne lui aurais jamais demandé / Quoi que ce soit mais l'étoile / Qui était une luciole / Sur ma poitrine viendrait déposer l'amie / Et le bonheur – ce n'était que du vent. »

[954] Feuille A5, manuscrit, datée du 17 septembre 1965 (IMEC – VNV 2.11).

Raton – vers minuit – je me
suis levé, réveillé par un
bruit de sanglots –

Papa, je ne voulais pas pleurer
Mais j'ai pleuré
Parce que je ne trouvais pas mon
mouchoir
Pour essuyer mes larmes

17.9.65

Ce sont peut-être les mots de ses filles aînées, Delphine ou Barbara[955].

Le seul texte que Vinaver va jusqu'à qualifier de « poème » se trouve dans *Les Français vus par les Français*. « Poème » est le titre de la séquence 47. Les consignes aux participants étaient qu'il ne fallait pas chercher à résumer ce qui avait été déjà fait, mais imaginer un poème, « avec tout ce qui nous passe par la tête » (p. 248). C'est donc un texte au statut particulier, puisque Vinaver n'en est pas l'auteur, mais s'est borné à en susciter l'éclosion, puis à retranscrire les paroles, pour nous les donner à lire :

Il était une fois un grand pays
qui voulait dédier au monde un grand poème
porté par des coursiers et des capitaines
qui faisaient des alexandrins
mais manquait d'Alexandrie
un grand pays où il y avait des petits coups
des petites femmes, des petits verres
et de grandes idées, de grands discours, de grands hommes
bannières claquant au vent
armé à tout entreprendre
larme à l'œil
l'alarme à la bretelle
fleur au fusil

[955] Sur une feuille datée du 15 août 1964 (IMEC – VNV 2.1) : « Ivan : moi j'aime grand père cent kilos. Raton : moi cinquante-cinq kilos. Tous les kilos qu'on peut vivre [?] »

le cœur en bandoulière
bille en tête
haut les cœurs !
[…]
j'en suis revenu
ras le bol
il me reste que le goût âcre de ma Winston
un bon Français qui vous veut du bien
et qui est fatigué
las
trop las
morosité[956]

Juste après, Vinaver fait ces commentaires :

> Vous n'êtes pas poète. Et pourtant vous composez un poème, qui pourrait s'appeler « le chant de moi-même », en jetant pêle-mêle des bouts de phrases, sur la lancée de tout ce qui a été remué jusqu'à présent. Il en résulte un objet verbal apparemment décousu. Pourtant, à le lire de près, on s'aperçoit que sa charge d'émotion est forte, comme est frappante son unité thématique, et, ce qui peut surprendre davantage, comme est cohérente sa structure.
> […] De facture épique au début, le poème ne cesse de devenir plus intime, jusqu'à évoquer la forme d'un billet confidentiel que moi, Français, j'adresse aux Français mes frères…[957]

Vinaver parle aussi de « poème » à propos des séquences 39 et 40. L'intensité du désespoir y « dépasse celui de l'explosion de confiance qui a précédé, au point d'éclater en 'poème'. Celui-ci a un effet de catharsis, purge le trop-plein d'émotion » (p. 307) :

> Le concentré de violence qui est contenu dans ce passage :
> J'en ai marre, je me casse
> je me tire
> je change de vie
> je pars avec la caisse
> je fais un casse

---

[956] *Les Français vus par les Français*, *op. cit.*, p. 248-249. Ce sont le début et la fin du poème (manquent 28 vers au centre). Il y aura aussi un poème dans le projet « Les Anglais vus par eux-mêmes » : les quatre dernières pages du tapuscrit s'intitulent : « JE NE SUIS PAS SI SIMPLE (UN POÈME…) » (*Les Anglais vus par eux-mêmes*, enquête inédite, réalisée au Selsdon Park Hotel, les 9 et 10 avril 1983, voir IMEC – VNV 41.4 et 41.7).

[957] *Les Français…*, *op. cit.*, p. 249 Ailleurs, Vinaver liera encore la notion de « poésie » à l'alliance intime du fond et de la forme : « Trois moments 'poétiques' scandent cette découverte, constituent la forme que prend cette prise de conscience » (p. 307).

> j'encaisse
> je remballe
> je dévalise
> et je reviens à fond la caisse
> la queue basse
>
> n'a d'égal que la densité de l'objet poétique qui se constitue spontanément, toute bienséance oubliée, toute rationalité abolie. Votre parole a atteint ici un point d'incandescence où émotion et humour se confondent, où comique et tragique ne font qu'un. Les trois dernières interpellations :
>
> va-t-en, j'en ai marre
> reste, je m'en vais
> retiens-moi ou je pars
>
> forment un poème distinct, une autre chanson, où s'exprime votre impossibilité de demeurer là et que ça continue. (p. 206-207)

Dans la séquence suivante, Vinaver parle d'accouchement, de surgissement et d'éclosion de trois poèmes. Citons le troisième :

> un dindon
> tout m'est dû
> tout médusé
> tu m'es doux
> les petits noms doux
> mon lapin
> ma petite cocotte
> un chaud lapin (p. 213)

Toutes les productions langagières qui constituent ce livre pourraient en fait être qualifiées de poème. D'autant plus que Vinaver prend soin, pour chaque séance, dans les parties intitulées « cartes topographiques », de disposer tous les énoncés (ou *éclats*) en petits ensembles (de 2 à 70 énoncés, avec une moyenne autour de 10-15). Là, Vinaver inaugure le travail de réagencement qui sera le sien dans *11 Septembre 2001* – à partir d'une matière première, il compose des grappes de poèmes.

Pour en revenir à l'œuvre théâtrale, nous pourrions évoquer l'effet-poème qu'éprouve l'acteur face à l'œuvre de Vinaver. Dans les pièces où les dialogues sont le

plus entrelacés, beaucoup d'acteurs témoignent du fait qu'il faut, pour assurer son rôle, connaître quasiment l'intégralité du texte. C'est ce que me disait Hélène Force, après le spectacle *Les Travaux et les Jours* de Véronique Grail. Elle avait commencé par essayer de retenir la fin des répliques précédentes (pour mettre en place des « tops »), mais s'est finalement résignée à tout apprendre, un peu comme un grand poème dont on n'énoncerait qu'une partie. C'est aussi ce qu'affirmait Lucy Tregear, actrice anglaise, qui a joué Sophie dans la mise en scène de *Portrait d'une femme* de Sam Walter ; elle dit avoir « éprouvé la nécessité, pour la seule fois de sa carrière, d'apprendre tout le texte par cœur »[958].

Mais, du point de vue de l'écriture, nous parlons bien d'une « tentation du poème », et seulement d'une tentation, car le résultat n'est pas un poème. En préparant *La Demande d'emploi*, il notait précisément que l'objet final ne devait pas être un poème :

> Comment éviter que cela aboutisse à
> un paysage
> un état
> un Bada
> un poème
> un portrait ?[959]

Tout au plus doit-il s'agir d'une pièce-paysage, pièce-poème (c'est ainsi que Heiner Müller caractérisait certains de ses textes). Vinaver dit même avoir une « réticence » par rapport au mot « poésie », « et cette réticence augmente dès lors qu'on l'applique

---

[958] Lucy Tregear, « Un voyage passif », in *Théâtre Aujourd'hui* nº8, p. 138.

[959] Cahier préparatoire à *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1), p. 34. Juste avant cette note, le 17 août, il écrivait aussi : « Une situation (même forte) – encore faut-il une action. / Les ruptures de ton – même déflagrantes comme il le faut – ne suffisent pas à soutenir l'intérêt. / Problème d'une progression »

spécifiquement au théâtre »[960]. « A priori, la 'pièce paysage' tend vers la poésie, en effet, mais je ne pense pas que l'on puisse pour autant établir une équation. »

A. Le goût des listes ; une dramaturgie en vertical

Nous aimerions mettre en avant un phénomène qui nous paraît fondamental : une certaine composition du texte sous forme de *liste*. C'est sous cet aspect-là tout d'abord que se manifeste la « tentation du poème ».

Jean-Pierre Naugrette, citant le passage des *Voisins* où Ulysse énumère la commande qu'il a reçue, remarquait aussi : « Il y a bien ici, comme dit Barthes sur la peinture hollandaise, un 'art du catalogue', une énumération royale […], un effet de réel inscrit dans le langage même, qui mime la nature morte et la nourriture vivante que mangent les acteurs devant les spectateurs »[961]. Cette réplique d'Ulysse reste une énumération discursivisée, traditionnelle, qui forme un paragraphe ; ce n'est pas une liste. Bernadette Bost a écrit un article très intéressant sur ces formes dramatiques que sont les listes et inventaires. Elle propose une petite typologie, distinguant les pures listes de noms (chez Novarina notamment) des suites d'images ou de courts récits (chez Joris Lacoste, Bernard Chartreux, Noëlle Renaude, Eugène Durif, Olivier Py), parfois mêlés de commentaires (chez Lagarce par exemple). Surtout, Bost analyse les effets que génèrent les listes. La plupart de ceux qu'elle prend en compte relèvent d'usages *épiques*

---

[960] Michel Vinaver, « Attention ! Terme radioactif ! », entretien cité. Dans cet entretien, Florence Naugrette et Marianne Bouchardon proposent plusieurs analyses tendant à justifier l'emploi du terme « poésie » à propos du théâtre (et du théâtre de Vinaver en particulier), mettant en lumière des éléments qui auraient une « charge poétique » : le travail sur la « matérialité de la parole » ; les « incrustations » de fragments de discours réel ; la « superposition des significations » et les « effets de syllepse » ; la « primauté du rythme » et la musicalité, la disposition en vers libre.

[961] J.-P. Naugrette, « Le théâtre de Vinaver… », art. cit., p. 209.

(« pouvoir de présentation qui tient à la force du matériau ou document », « pouvoir d'introduire, voire de multiplier les récits »[962]) ; ce n'est qu'à la fin de l'article qu'elle fait allusion à Vinaver, à propos de ces listes « qui se prêtent bien à un travail sur la scansion, deviennent poésie sonore, poésie-action, composition musicale »[963].

La mise en liste, la disposition verticale du discours, est un premier fait de visibilité, par lequel se constitue la poésie[964]. Trois cas de figure se dégagent, très liés entre eux : les énumérations de thèmes ou de personnages, les séries de phrases (dans un ordre souvent aléatoire) et enfin les suites de répliques qui constitueront les dialogues.

On trouve, dans les brouillons notamment, de nombreuses énumérations, qui pourraient, une fois encore, nous ramener à Camus : « Si le thème de l'intentionalité ne prétend illustrer qu'une attitude psychologique, par lequel le réel serait épuisé au lieu d'être expliqué, rien en effet ne le sépare de l'esprit absurde. Il vise à dénombrer ce qu'il ne peut transcender. »[965] L'esprit absurde fonctionne par liste, et la liste est la forme principale du dénombrement chez Vinaver. Nous reproduisons ci-dessous l'énumération des ouvrières grévistes dans la préparation d'*À la renverse* :

> * Il y en a une qui est malade. Grelotte, fièvre. Refuse d'être évacuée.
> Et/ou une dont l'enfant est malade.
> * une dont le mari est en prison
> * une à qui manque la télévision
> * une qui devait se marier
> * une qui a peur de l'avenir
> * une qui aimerait que ses enfants deviennent médecin ou professeur

---

[962] Bernadette Bost, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains ; faillite ou relance de la théâtralité ? », in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise* (dir. J. Danan, J.-P. Ryngaert), *Études théâtrales*, n°24-25, 2002, p. 21.

[963] *Ibid.*, p. 25 ; B. Bost prend comme exemple *Facultés* de Joris Lacoste.

[964] J.-P. Bobillot, à propos de « Voyelles » : « véritable manifeste de *la poésie comme lieu où se donne à voir la lettre*. Par opposition, par exemple, à une indéracinable conception selon laquelle elle serait ce *non-lieu où, se donnant à entendre par le Verbe, se dévoile l'Être…* » (*Trois essais…*, *op. cit.*, p. 143).

[965] Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 62.

> * une qui parle que des vacances
> * une qui se demande comment il fait son homme
> * une qui est déprimée
> * une qui est contre la politique
> * une qui sait mijoter les petits plats
> * une qui trouve le temps long sans faire l'amour – elle le fait toujours en musique (classique)
> […]
> * une qui veut tout, sait tout, organise tout – sans humour
> * une qui a des petits enfants contestataires au lycée – mémé gréviste !
> * une qui a peur de se faire virer
> * une qui est une femme d'ordre
> * une qui perd ses cheveux[966]

Anaphore minimale, mais effet intéressant. Dès son premier roman, Vinaver avait expérimenté ce procédé – dans le chapitre de « Chat-Virus », qui présente une sorte de rituel concentrationnaire, qui s'avérera être un rêve de Lataume (on le comprend p. 241). Quand il réussit à descendre du train, Lataume se retrouve dans une longue file d'attente. Arrivée devant une petite « roulante », chaque personne doit suivre ces ordres : « On ouvre la bouche, on dit le nom de la famille, le prénom qu'on a reçu en naissant, le désir qu'on a eu en partant ; on boit, on mange ; à droite les objets, à gauche les effets, et allez… » (p. 186). Puis pendant neuf pages, environ 120 noms et désirs s'accumulent (liste entrecoupée par des passages au discours indirect, ou des répliques de Lataume). Par exemple :

> – Vuillaud Hubert, faire un trou, m'asseoir dedans.
> – Faune, Louise, un aspirateur neuf.
> – Faune, Charles, que la Russie désarme.
> – Garday, Yvonne, rester comme je suis.
> – Loeb. Charlotte, une table de ping-pong.
> – Piajay, Camille, lui pardonner après l'avoir humiliée.
> – Colineau, Emile, qu'elle ne sache jamais.
> – Vaud, Marceline, m'épanouir.

---

[966] Petit carnet préparatoire d'*À la renverse*, 1974 (IMEC - VNV 19.3), p. 88. Juste avant (p. 83), à propos de la « Conversation des grévistes » (que Vinaver compare à toutes les paroles chorales de ses pièces – *Coréens*, *Huissiers*, fêtes de *Par-dessus bord*), il écrivait : « 2 langages : le langage véhiculaire, instrumental / le langage d'être, poétique / leur va et vient ».

> Lataume secoue le bras de la jeune femme.
> – Ça approche, fait-il à voix basse. (p. 191)

C'est un chapitre magistral, où l'énumération coïncide avec l'émergence d'une parole poétique d'une grande intensité, et qui nous amène à réfléchir sur le sens de ces listes. Le romancier américain John Barth, dans un article important paru au moment de la Guerre du Vietnam et de la contestation étudiante, dégage le trait essentiel de la littérature contemporaine : l'épuisement (*exhaustion*)[967]. La littérature en serait venue au point où elle peut se contenter de formuler des possibilités, et même l'ensemble des possibilités, sans les réaliser (ou plutôt : ses réalisations sont précisément faites de ce type de formulations). Barth cherche la raison historique de ce changement profond, et conclut, à propos de Beckett et Borgès : « One of the modern things about these two is that in an age of ultimacies and 'final solutions' […] their work in separate ways reflects and deals with ultimacy, both technically and thematically »[968]. Nous commençons à saisir en quoi le politique, chez Vinaver, comme chez certains autres auteurs, est intimement lié au poétique.

---

[967] La notion d'épuisement a d'ailleurs connu une fortune considérable depuis l'après-guerre, dans des acceptions à chaque fois légèrement différentes. Épuisement comme non-possibilisation ou dépotentialisation pour Deleuze, qui en a fait le centre de son analyse des pièces de Beckett (« L'Épuisé », in Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992). Débordement de la voix de l'énonciateur, et processus d'effacement pour Dominique Rabaté (*Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris, 1991). Mais c'est Camus qui, dans *Le Mythe de Sisyphe*, fut le premier à donner un sens moderne à cette notion (en plaçant en exergue, paradoxalement, une citation de Pindare : « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible »).

[968] John Barth, « The literature of exhaustion », *The Atlantic* (Boston), août 1967 – consulté dans *Postmodern literary theory: an anthology* (s.l.d. Niall Lucy), en ligne sur Google.books le 25/10/09. Dans un livre plaisant sur toutes formes de listes, Umberto Eco explique qu'une définition par les propriétés (c'est-à-dire par liste de propriétés, et non par l'essence) « est le propre soit d'une culture qui n'a pas encore réussi à constituer des hiérarchies de genres et d'espèces, soit d'une culture d'une grande maturité (*et peut-être en crise*) qui entend mettre en doute toutes les définitions précédentes » (Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009, p. 218, nous soulignons).

Vinaver a conservé dans ses archives une liste très surprenante, des années 1948-1952[969]. Elle est composée de 159 points (chacun des points correspondant à une question ou à un faisceau de questions), sur six pages. Elle commence avec « Quel est votre plat préféré ? » et finit sur « Comment croyez-vous qu'il faille expliquer les choses aux enfants ? ». En voici un extrait :

> Vous mettez-vous en colère quand on vous marche sur les pieds ?
> Recevez-vous des lettres ?
> L'état devrait-il plus ou moins s'occuper de vous ?
> Faites-vous de la gymnastique ? du sport ?
> Aimeriez-vous être (commerçant, salarié) ?
> Préférez-vous les blondes (petites, maigres, pas trop intelligentes) ?
> Avez-vous un fer électrique ? des bibelots ? une glacière ? du soleil ? le chauffage ? le gaz et l'électricité ? une s. de b. ? un phono ? un album de photos ? des animaux ?
> Croyez-vous que depuis l'homme préhistorique, il y a eu du progrès ?
> Que lisez-vous dans le journal ? Que ne lisez-vous pas ?
> D'où viennent, et que faisaient, vos ancêtres ?
> Où habitez-vous ?
> Avez-vous fait d'autres métiers ?
> Allez-vous au musée ?
> Avez-vous été sans travail ?
> Avez-vous jamais consulté une voyante ?
> Croyez-vous aux cartes, aux lignes de la main, aux astres, à la graphologie, à la psychanalyse, à la télépathie, à la médecine, à l'amour, à la démocratie, à la morale ?
> Quelle morale appliquez-vous ?
> Est-ce que d'après vous il doit y avoir une morale dans l'amour ?
> Est-ce que la publicité a une action abrutissante ?
> […] Aimeriez-vous vivre dans un pays comme la Suisse où rien ne se passe ?[970]

Cette liste, dont la destination reste floue, annonçait déjà l'intérêt que porte Vinaver au questionnement (comme dans l'enquête *Les Français vus par les Français*), mais à un questionnement qui tranche avec la norme des enquêtes d'opinion, de par son aspect discontinu (on passe, par exemple, de l'amour à la publicité) et la façon dont certaines

---

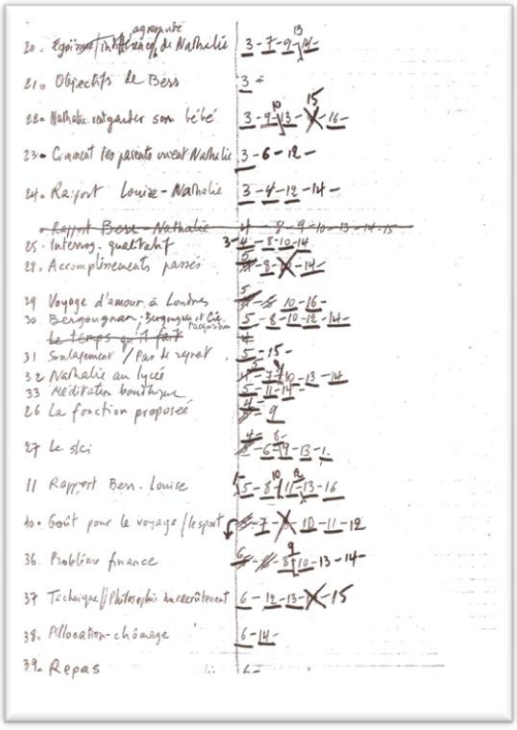
[969] Le papier utilisé est le même que pour un texte de Vinaver daté du 26 septembre 1950 (*dailiness*), et les questions témoignent du contexte de l'après-guerre (souvenirs proches de l'Occupation et possible invasion de la Russie ou des EU).

[970] Document non titré, non daté, fin de la p. 4 et p. 5 en entier (*a.p.a.*).

questions, parfois très drôles, orientent les réponses. Dans *Par-dessus bord*, Vinaver en fera une scène, la scène des enquêtrices, dont nous citons ici quelques répliques :

> Connaissez-vous la marque du papier que vous utilisez
> Savez-vous comment se désigne habituellement ce type de papier bulle-corde crêpé ouate de cellulose
> Combien de temps chez vous dure un rouleau avant qu'on le remplace
> La dernière fois que vous êtes allé à la selle combien de feuillets avez-vous utilisés les avez-vous doublés les avez-vous pliés en deux
> Qui a fait l'achat du rouleau que vous utilisez actuellement dans quel type de magasin a-t-il été acheté épicerie droguerie super-marché
> Dans l'ensemble comment jugez-vous de la qualité de ce papier voulez-vous lui donner une note de zéro à cinq
> Quels sont ses principaux avantages ou agréments solide essuie bien bon marché doux les feuillets se détachent facilement sent bon joli d'aspect[971]

Les listes de thèmes sont nombreuses et importantes dans la genèse des pièces de Vinaver. Elles représentent, en volume et en esprit, l'élément majeur des cahiers préparatoires. Nous reproduisons ici l'une d'entre elles, pour *La Demande d'emploi* :



21

[971] Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, version intégrale révisée, p. 88. La liste est composée de 28 points (parfois longs) dans cette version, et de 11 points dans la version hyper-brève.

On trouve ensuite des textes plus étranges, dans lesquels l'organisation verticale n'est plus motivée par une *énumération*. Par exemple, dans le projet inachevé de « Divertimento », en 1980 (juste après la création d'*À la renverse*), qui devait raconter l'enlèvement et la séquestration d'un grand patron d'une chaîne d'hypermarchés, on rencontre cet extrait :

Perdre connaissance
Façon de
Reprendre le souffle
Revenir – HUMIDE
(humidité humilité
humble et humide)
Sec c'est bien c'est net
(séparé)
Humide / jointure
Ne pas essayer
Laisser être

Délier tout ce qui lie
Absoudre disjoindre
DÉTACHER
Ne pas faire un pas
Une à une patiemment
Recueillir les bribes de soi
Parler le silence
Il faut se défaire
- De quoi ?
- De rien justement rien
- Je ne suis pas fait je vais
- Cesser d'aller
Homme de nulle part
Toute surprise abolie
Alors ?
Le mouvement commencera
Grondement morsure
Un mot
Justement pas un mot
Le glissement des pieds
Dans le sable
Le sable
Est un mot [972]

[972] Cahier « New Play », printemps-été 1980 (IMEC – VNV 20.1), p. 15 (nous numérotons).

En fait, ce passage est représentatif d'un état naissant de l'œuvre dramatique. Nous sommes encore tout proche du flux de conscience de l'auteur lui-même, qui réfléchit, presque passivement, à sa pratique : « Perdre connaissance / Façon de / Reprendre le souffle » est comme l'énoncé du programme que s'est toujours donné Vinaver (écrire n'importe quoi et trouver un rythme, un souffle). Cependant, un dialogue émerge, sous forme d'ébauche et sur le mode fusionnel, sans noms de personnages (ce sera le cas très souvent) et avec des tirets pour quatre « vers » seulement. La liste est une première mise en forme de la pensée, c'est l'organisation minimale du chaos et l'on comprend donc pourquoi Vinaver la privilégiera toujours, même dans les versions finales de ses pièces. On reconnaît peut-être aussi la multiplicité dont parlent Deleuze et Guattari, lorsqu'ils écrivent que l'inconscient est comme une foule[973].

Les listes n'ont pas de mal à se changer en matière pour séquences chorales. La syntaxe des vers s'élabore un peu, mais leur sens reste généralement incertain. Les phrases ou bribes de phrases peuvent s'intégrer dans le texte (explosions de paroles, « éclats »), ou constituer le texte même du dialogue principal. Pour *À la renverse*, Vinaver a composé une longue liste poétique (sept pages), qui semble faire disparaître le sens au profit du rythme, puisqu'il a rassemblé des éclats de conversations différentes et même des échos de conversations passées (comme celle entre Piau et Violot et celle entre Anthouard et le cadre Kronenbourg à l'aéroport). Puis il a entouré et numéroté des groupes de répliques, qu'il a disséminés dans l'épilogue (il fera plus ou moins la même chose, dans *11 septembre 2001*, avec les vers qui figuraient tout d'abord dans un « prélude »). Nous l'avons recopiée intégralement en annexe [**E**]. La pronominalisation

[973] « Un seul ou plusieurs loups ? », *Mille plateaux*, p. 42.

omniprésente (tous les « ça », « c' », « *les* quitter », etc…), le tronquage de certaines phrases (« - Si on peut appeler ça », « - ~~Il faut~~ laisser mûrir »…) et l'apparente banalité (« - Vous fumez ? […] - Il pleut oui ») conduisent à une disparition du *propos* lui-même, dans le sens linguistique du terme. Cela n'empêche pas (peut-être même que cela permet) de voir éclore des répliques très fortes, comme « Qu'est-ce qu'on est ? ».

Par-dessus bord est vraiment la pièce qui inaugure ce fait poétique, avec plusieurs listes : celles des scènes de fête avec leurs dialogues croisés, anonymes, celle des enquêtrices et celle du *brainstorm* (pour la recherche du nom de produit). Mais il y a aussi un autre phénomène : la reprise d'un véritable poème. Dans son cahier préparatoire, Michel Vinaver recopie un poème signé Yves Klein (poème dont nous n'avons pourtant trouvé la trace nulle part[974]) :

Nous savons tu sais et je sais
Il n'y a pas besoin d'en parler
Tu comprends
Plus grandes plus belles
Ça m'aide à en faire d'autres
Ça m'empêche de faire des choses
C'est en moi
C'est à moi
Tu n'y peux rien
Je l'ai et je le garde
Mais c'est là
Je ne sais pas comment t'expliquer
Une maison
Ce n'est pas comme si c'était
Ma force
Tu comprends c'est ce qui fait
Il souriait il en bavait

[974] Nicolas Charlet, spécialiste de l'œuvre écrite de Klein (voir *Les écrits d'Yves Klein*, Transéditions, 2005), à qui je demandais s'il connaissait ce texte, m'a répondu : « Il est écrit à la manière d'un poème, dans un style décousu avec un vocabulaire très simple. Son contenu reste énigmatique, le ton est intime. Je pense que la transcription est lacunaire. On sent bien que c'est un manuscrit qui n'était pas destiné à être publié. Était-il destiné à une personne en particulier, une personne intime ? On peut le supposer. Tous ces éléments me font penser que ce texte pourrait être d'Yves Klein. La forme décousue, un style proche de l'oralité, très spontané, probablement écrit à la dictée. Il existe un long poème, retranscrit à partir d'un enregistrement. Je vérifierai si ce n'est pas un extrait. »

Pas
Mais ça on ne me l'enlèvera
Quoi
Il peut m'arriver n'importe
Cela partira avec moi
C'est né avec moi
Toujours
Je sais que je te possède depuis
Je l'ai
Mais ça me disait l'autre
Nous savons tu sais et je sais
Il n'y a pas besoin d'en parler
etc…[975]

C'est ce texte qui constituera le magma des paroles indifférenciées, lors du discours de Topffer, l'antiquaire, pendant la fête finale (mouvement VI, version intégrale 1972 p. 244-245). Vinaver ne fait que de très légères modifications, comme la condensation sur un seul vers de « Ma force / Tu comprends c'est ce qui fait », ou encore la transformation des deux derniers vers qui, en répétant les deux premiers, introduisaient, dans le poème initial, une boucle (dont le réalisme de *Par-dessus bord* – à la différence d'*À la renverse* – ne pouvait se satisfaire). Il y a là un geste très intéressant de citation littérale dissimulée (du moins non marquée). Mais le choix du poème n'est pas du tout anodin : si le passage d'une voix individuelle à un dialogue, à une multiplicité des voix, est possible, c'est aussi parce que ce poème a en lui-même une dimension dialogique. De plus, son principe de composition est intéressant : il a l'air, lui aussi, d'une réécriture. Pour retrouver une grammaticalité, en effet, il faut le lire en commençant par les vers du bas et en remontant. On découvre alors un extrait de récit, où alternent discours direct et indirect. On sait que Klein, au tout début des années 1950, a été lié au mouvement lettriste (notamment par l'intermédiaire de François Dufrêne), et que ces artistes forgeaient l'utopie d'un langage

[975] Cahier préparatoire à la rédaction de *Par-dessus bord* #1 déjà cité (IMEC – VNV 11.2), p. 117.

universel, qui passait par une destruction du langage[976]. C'est exactement ce que vise l'un des personnages de *Par-dessus bord*, dans ses compositions de free-jazz, qui, ce n'est sans doute pas un hasard, s'appelle Alex *Klein*[977].

Des essais de disposition similaire existaient déjà dans les romans de l'auteur, et constituaient des ruptures dans la narration ou l'action. Ainsi dans ce dialogue entre soldats, en italiques et sans tiret :

c'est toujours comme ça
qu'arrive un pépin
dit Bussard
on leur fait confiance
et puis il y en a un qui ne rentre pas
et c'est les copains qui trinquent
ce qui est vache
c'est que le type était préventionnaire
dit Calot
il ne rentrera pas
ça va chier des flammes
dit Chevalier
tu peux me croire
[…]
si tu étais à sa place
tu crois que tu les aurais pas
les miches à zéro
je suis bon pour le falot
je suis bon pour le falot
dit Pélisson
[…]
t'as beau faire gaffe
si tu n'as pas de pot
hein
tu l'as dans l'os
il ne rentrera pas
dit Calot
je te dis ça va drôlement chier des flammes
Pélisson il l'a dans l'os
il l'a dans l'os Pélisson
je suis bon pour le falot
dit Pélisson

---

976 Cf. Bernard Girard, *Lettrisme – L'ultime avant-garde*, Presses du Réel, 2010.

977 Dans les premiers brouillons de la pièce, il s'appelait Léopold Marx (intéressant passage du théoricien au praticien…).

garde à vous
dit Bussard[978]

Ce passage s'intègre dans un roman qui est, en partie, un exercice de style : une suite d'expérimentations sur la plasticité du monologue et du dialogue romanesques. D'autres passages se présentent sous la même forme, comme les monologues de Bernard[979]. Dans l'adaptation théâtrale, Vinaver opère justement un retour sur ces monologues, à travers la réplique de la journaliste, adressé à l'acteur Dzêta (p. 98) : « C'est vous le soldat Le Peletier, et le fils communiste qui hante les berges de la Seine. Vous êtes spécialisé dans les monologues. Ils sont très poétiques. En tout cas la façon dont vous les dites. » C'est sur le même mode « poétique » qu'est organisé ce monologue de King Gillette :

Oui
J'ai toujours dit oui
A la vie
Oui
A ce qui me venait à l'esprit
Non
J'ai toujours dit non
A la saloperie
Non
A l'oppression à l'exploitation
De ceux qui n'ont rien par ceux qui ont trop
A l'encombrement au désordre
Du monde comme il va
Comme il se laisse aller
Oui à l'homme
Non aux hommes comme ils sont
Ou plutôt comme ils font
Détruire ce système
Le miner le saper à la base
Tandis qu'il s'affaisse qu'il s'écroule
Vient à le remplacer
Se met en place
Rayonnant de logique

[978] M. Vinaver, *L'Objecteur*, p. 34-35. Dans l'adaptation théâtrale, ce passage est réduit et prend un aspect tout à fait ordinaire (*TC8*, p. 22).

[979] Voir p. 87-88, p. 188-189, p. 348. Le second est repris dans la pièce (*TC8*, p. 75-76), sans ajout de majuscule en début de vers.

Un autre système
S'apaisent les convulsions
Dans une respiration harmonieuse de toutes choses
De tout un chacun
Chacun suivant ses besoins
La grande idée
Né de l'affligeant spectacle
A Scranton
Et le rasoir
Ça a été mon autre idée
Elle a fructifié
Plus vite que la première
Le rasoir de sûreté
Mais pas si vite que ça elle non plus
Le rasoir de sûreté à lames interchangeables
Jetables
La lame jetable
On la jette après usage
On la remplace
Et ainsi de suite
A l'infini jusqu'à la fin de la vie
Une suite infinie de lames toute la vie durant
Multipliée par le nombre d'hommes dans le monde
Une affaire[980]

La seule différence entre les extraits de *L'Objecteur* et la préparation puis l'écriture de *King* tient au fait que Vinaver, dans ses pièces en vers libres, commence chaque vers par une majuscule, comme le fait, traditionnellement, la poésie. À la différence, par exemple, de Lagarce :

LOUIS. – Exactement ça.
L'année d'après,
j'étais resté, là, seul abandonné, *toutes ces sortes de choses*,
plus tard, l'année d'après,
– j'allais mourir à mon tour –
(j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai)
l'année d'après je décidai de revenir ici. Faire le chemin à l'inverse.[981]

---

[980] Cahier préparatoire pour *King*, pages datées du 3 septembre 1996 déjà citées.

[981] Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* (1995), in *Théâtre complet* IV, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 277.

Il faut voir, dans cette typographie, un choix important, qui corrobore l'idée selon laquelle le texte, chez Vinaver, est au centre de l'œuvre.

Pour prolonger un peu les comparaisons, quand il y a des émissions de paroles par bribes, dans les pièces de théâtre modernes, et même quand ces paroles proviennent de personnages différents, elles sont le plus souvent consignées dans un même paragraphe. Dans *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus par exemple, il y a une scène dans une rue, où une foule est en train de lyncher un barbier Serbe :

> CRIS DANS LA FOULE : « On l'a tabassé, celui-là ! » « Et couic – liquidé ! » « Salaud de Serbe, fumier ! » « C'est avec les débris qu'il va raser ses amis ! » « L'éponge, c'est pour ma vioque ! » « J'ai pu sauver les flacons de parfum ! » « Filez-en quelques-uns ! » « Doux Jésus, la belle blouse blanche ! » « Allez, prête moi le vaporisateur ! » « Dieu punisse l'Angleterre ! »[982]

La seule pièce de Vinaver où apparaît une telle disposition, c'est *L'Objecteur* : « VOIX. Vos gueules !… éteignez !… Lumière !… Va te faire chier !... On a le droit de dormir !... Vos gueules là-dedans !... Une seconde, bordel !... » (*TC8*, p. 72-73 – on remarque qu'il s'agit d'une scène qui se passe dans l'obscurité, comme s'il fallait tout de même y voir un peu pour sortir du chaos). Ailleurs, ces passages prennent systématiquement la forme de liste, comme dans ce court extrait de la deuxième scène de fête de *Par-dessus bord* :

> – T'aime te caresser
> – Non ça fait plus grand
> – La France
> – Gardez la monnaie je lui ai dit
> – Et j'exagère pas
> – M'a éclaté
> – Il joue de l'orgue à la façon des anciens maîtres

---

[982] Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité*, Marseille, Agone, 2005, acte I, scène 6, p. 61 (même disposition et même typographie dans l'édition allemande originale). On repère la même chose dans *Victor, ou les enfants au pouvoir* de Vitrac (Folio, p. 118) : « TOUS. Ah, oui, je n'en reviens pas. – Mais aussi… – C'était si bien joué, etc. – Il faut s'attendre à tout. – Quelle heure est-il ? – Il est tard. Vous avez bien le temps. – Il faut que je rentre. … ».

– C'est là
– Juste bonne pour se faire planter
– Mais c'est un vrai ?
– Non mais on dirait
– Mais ça facilite
– Maintenant c'est les professeurs qui donnent l'exemple[983]

Il faudrait finir par montrer que Vinaver compose ses dialogues *ordinaires* sous forme de listes. On trouve, là encore, de nombreux exemples dans les cahiers préparatoires, véritables laboratoires poétiques. Par exemple, dans un dialogue isolé (qui est sans doute davantage un exercice qu'un projet de nouvelle pièce), après *Par-dessus bord*, un dialogue entre Branche, Piche, Elément et Compteur que nous retranscrivons en annexe [**C**]. Juste avant cet essai de *dialogue* (« On essaie au moins de discuter »), Vinaver avait écrit ceci :

Ça se dit comme un jeu d'échec
Peu à peu quelque chose, quelque sens,
quelqu'algèbre va se dégager
quelque vie
une situation [984]

La verticalité est une forme réfractaire à la discursivité logique ordinaire ; un sens peut en émerger, mais « peu à peu ». Cette verticalité n'est pas du tout le signe d'une transcendance, mais d'une *épaisseur* du discours ou même d'une épaisseur du signifiant. La poésie vient s'inscrire dans le texte théâtral d'une façon nouvelle[985], en informant tout

---

[983] M. Vinaver, *Par-dessus bord* version intégrale 1972, p. 254-255.

[984] *Ibid.*, p. 2 et p. 64. Le jeu d'échec laisse aussi entendre « Une partie d'échec » de *The Waste Land*.

[985] Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, au sujet des dernières pièces de Kane (dont *Crave*), parlent de « poèmes qui résonnent comme un tout autonome bien qu'ils soient le fait de plusieurs voix » (« Jeux phoniques et rythmiques », in *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, p. 55). En revanche, l'expression « petits poèmes incrustés au sein du dialogue » (*idem*), qu'elles utilisent, donne l'impression de choses précieuses et vaines, ce qui n'est pas le cas chez Vinaver, ni, me semble-t-il, chez Kane.

le texte. Si certains passages de listes (le brainstorm de *Par-dessus bord* par exemple) mettent à mal la *dramaticité* des pièces, d'autres ne font qu'exacerber la disposition habituelle des répliques théâtrales. Se construit une dramaturgie en vertical, qui peut rappeler les propos de Lacan sur la verticalité du discours : « Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point »[986]. J.-P. Bobillot prolonge la réflexion de Lacan, contre Saussure, et l'applique à la poésie :

> Telle est, fondamentalement, l'ambiguïté du signifiant, qu'il participe *à la fois* de la *verticalité* ramifiée, proliférante, de l'énonciation, et de l'*horizontalité* linéaire, réifiante, de l'énoncé – qu'il est à la fois de l'ordre des *successivités* et de l'ordre (ou du désordre) des *simultanéités* ; et l'on peut avancer que le signifiant, dans la conception saussurienne, est proprement imaginaire en ce qu'il se trouve, d'emblée, réduit à cette seule dimension de linéarité – celle, tendanciellement, d'une « clarté immédiate du discours », de son « instrumentalité pure »[987]

La verticalité s'oppose à la linéarité du discours, supposée essentielle depuis Saussure (opposition qui est radicalisée dans les calligrammes). De même l'écriture des « pièces-paysage », où la parole est action, s'oppose à la seule « instrumentalisation » de la parole. Rappelons que l'un des premiers calligrammes d'Apollinaire (le troisième du recueil, juste après « Les Fenêtres ») s'intitule « Paysage ». Pour Vinaver, cette disposition est une façon d'en finir une fois pour toutes avec le genre narratif[988] et avec la causalité. Cette nouvelle écriture est avant tout musicale, rythmique, fondée sur une relation sensible aux mots et à leur agencement plus qu'à la syntaxe.

---

[986] Lacan, *Écrits* t. I [1966], points Seuil, p. 260-261.

[987] J.-P. Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, *op. cit.*, p. 74.

[988] Tout en conservant son aspect « dialogique » (celui-là même que Bakhtine refusait théâtre (et à la poésie) et qu'Éric Eigenmann (cf. p. 233) Marianne Noujaïm (c'est l'objet même de sa thèse) se sont attachés à mettre en lumière dans l'œuvre de Vinaver.

Dès ses premières pièces, Vinaver vise la verticalité. L'étude génétique d'*Iphigénie Hôtel*, par exemple, peut le montrer :

Albert	– Il faut voir ces pierres par un ciel bleu.
Mme Georges Riché	– Oui, il paraît qu'elles se détachent.
Albert	– Oui, madame, elles se détachent dans le ciel bleu, on dirait que la lumière les fait vivre. Quel est le numéro de votre chambre ? Cinquante et un. Je vais faire descendre vos bagages. ~~La journée de demain s'annonce parfaite, madame.~~
Mlle Evelyne Riché	– Quel temps fera-t-il demain ?
Albert	– La journée s'annonce parfaite, mademoiselle.
Mlle Evelyne Riché	– Tu entends, maman ?[989]

Dans ce premier brouillon, l'auteur corrige immédiatement une réplique jugée trop longue ou trop complète. Rien n'est ajouté du point de vue de l'information ; la jeune femme pose la question neutre par excellence (la question du temps qu'il fait) là où, dans le premier jet, le majordome précédait son attente. Le dialogue est en cela plus dynamique. Dans la version éditée, il ajoute encore deux répliques :

ALAIN. – Il faut voir ces pierres par un ciel bleu.
Mme LHOSPITALLIER. – Oui, il paraît qu'elles se détachent.
ALAIN. – Oui, madame, elles se détachent dans le ciel bleu, on dirait que la lumière les fait vivre. Quel est le numéro de votre chambre ?
Mme LHOSPITALLIER. – Cinquante et un.
ALAIN. – Je vais faire descendre vos bagages.
Mlle LHOSPITALLIER. – Quel temps fera-t-il demain ?[990]

Dans l'édition de 2005 la disposition est modifiée :

MME LHOSPITALLIER
51.
ALAIN
Je vais faire descendre vos bagages.
Mlle LHOSPITALLIER

[989] Michel Vinaver, manuscrit des *Huissiers*, cahier vert (IMEC – VNV 7.1). Je reproduis la disposition qui est celle du manuscrit (et en fait de tous les manuscrits de dialogues). On remarque que Jacques s'appelait encore Albert, comme le personnage dont il est tiré dans *Loving* de H. Green.

[990] *Théâtre populaire*, p. 17.

Quel temps fera-t-il demain ?[991]

La verticalité l'emporte. Toutefois, l'édition du théâtre complet 2002-2005 est globalement peu réussie en ce qui concerne la disposition du texte sur les pages. Les répliques sont trop espacées pour qu'on soit pris par cet effet de verticalité. Il faudrait des pages plus grandes ou un texte plus serré (comme dans les premières éditions de la plupart des pièces), plus centré peut-être, ou quelque chose comme l'admirable *Livre des Huissiers*. Il est intéressant de savoir que Vinaver a lui-même voulu être imprimeur : « J'avais pensé entrer dans l'imprimerie mais à l'époque c'était encore l'imprimerie avec les caractères à plomb qu'on mettait dans des casiers, etc. Cela m'intéressait mais je n'étais pas doué. »[992] Jacques Lassalle remarquait aussi « le soin que [Vinaver] apporte à l'objet-livre (mise en page, graphisme, iconographie). Ses textes édités sont faits pour s'embrasser d'un seul regard avant même d'être lus. Poèmes en prose, plaisir de l'œil, sensualité du toucher, de l'odorat »[993]. Dans les archives de l'auteur, on découvre en effet de nombreuses preuves de son attention à la mise en page. On trouve par exemple un échange de lettres, au sujet de la réalisation de *Lataume*, avec Jacques Festy, qui était directeur de la fabrication de Gallimard[994]. Il a aussi réalisé, avec sa fille Delphine, la

---

[991] *TC2*, p. 18. Dans les ouvrages imprimés (à la différence des manuscrits) ce sont souvent des logiques pratiques (et économiques) qui président à ce genre de questions : la revue *théâtre populaire* voulait gagner le plus de place possible (la pièce ne représente qu'une partie de ce numéro 39), tandis qu'Actes Sud devait chercher, c'est légitime, à en perdre… Ces détails de disposition pourraient être « prescrits » (Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 26), mais Vinaver ne l'a pas fait.

[992] M. Vinaver, entretien avec les lycéens d'Aulnay engagés dans le projet « D'un 11 septembre à l'autre ».

[993] J. Lassalle, « Bord à bord », dans le programme du spectacle *L'Émission de télévision* de l'Odéon en janvier 1990.

[994] Le 7 mars 1950, Vinaver répond vigoureusement à Festy qui lui reprochait les nombreuses modifications apportées sur les placards (et qui lui disait que ce travail supplémentaire allait être retenu sur le compte de l'auteur…) : « 93 [des 149 corrections] sont dues à des erreurs du typographe. […] Parmi les corrections que je demande, celle qui apportera peut-être le plus de travail se situe sur le placard Nº2 (p. 6 et 7). Il s'agit d'une chanson qui doit être italisée et séparée du texte en haut et en bas par un espace. » Le mois de mars est consacré à ces modifications, et le 29 mars, Festy, qui commence à s'agacer, dit que

maquette du livre *Les Français vus par les Français*. Enfin, j'ai eu l'occasion de m'en apercevoir : Vinaver s'est sérieusement investi dans les moindres détails matériels de la mise en page de *S'engager ?*[995].

Concernant ses premières pièces (voir aussi l'ouverture de *La Fête du cordonnier*, fort éloignée de l'ouverture originale de Dekker), on peut penser que Vinaver recherchait avant tout le dynamisme, à travers la brièveté des répliques. Plus tard, la disposition verticale ne coïncidera plus forcément avec une succession de répliques courtes, mais aussi avec un morcellement de longues répliques en plusieurs petits vers libres. Dans *Portrait d'une femme* par exemple :

SOPHIE. Tu entends
L'orage
Va faire des dégâts au milieu de la nuit
J'ai peur
XAVIER. De quoi ? Je suis là
SOPHIE. De moi
De tout
Je n'aurais pas dû te dire ça au sujet des sardines
Le tronc qui se fend la branche qui casse
Ma chatte s'est faufilée sous le grillage
Elle s'en est allée rôder
Tu m'aimes ? Et moi je t'aime ?
Des mots qui n'arrivent pas dans leurs petites cases
Qui roulent qui roulent (*TC6*, p. 97-98)

Dans cet exemple, coexistent aussi plusieurs des traits « poétiques » dégagés par Florence Naugrette et Marianne Bouchardon : un découpage en vers qui ne correspond pas aux structures grammaticales, ce qui provoque des surprises (on ne sait pas tout de suite que « l'orage » n'est pas le complément du verbe « entends » mais plutôt le sujet du verbe qui

---

l'imprimeur en charge du roman « est un fort bon imprimeur, à qui je confie […] des auteurs particulièrement difficiles (Claudel et Montherlant notamment) » (*a.p.a.*).

[995] Animé par un souci de lisibilité, il fit des essais avec mes notes placées sur les mêmes doubles pages que les lettres, avec différentes variantes de police et de corps. Il proposa aussi de mettre un titre courant sur chaque page et persuada l'éditeur d'augmenter les marges de la partie *Lettres*.

suit[996]) ; un principe de progression par association d'idées (les sardines, le tronc, la chatte) ; quelques rimes (« De quoi ? […] De moi ») ; un travail minutieux du rythme (le long vers de quatorze syllabes apporte un contraste par rapport aux deux vers de deux syllabes qui précèdent, puis viennent les deux vers décasyllabiques[997]) ; et, à la fin, une réflexion sur les moyens du langage.

Cette pièce, enfin, est marquée par la double influence poétique de Vinaver : le modernisme anglo-saxon et la poésie japonaise. Le modernisme, pour toutes les raisons que nous avons déjà vues (mais déjà du simple fait du titre : « Portrait d'une femme » était le titre d'un célèbre poème d'Ezra Pound [1912], et « Portrait of a Lady », après Henry James, d'un poème de T.S. Eliot [1915] puis d'un poème de W.C. Williams [1920]). La poésie japonaise parce qu'on y repère une structure poétique fort similaire à celle du haïku.

B. La poésie japonaise, l'autre pôle…

La poésie japonaise est la seule à être matériellement présente, à l'état de poèmes entiers (et non dissimulés), dans une pièce de Vinaver, *Le Dernier Sursaut* :

> ANGÉLIQUE (chantant)
> Fuku-kaze mo

[996] C'est peut-être « Le tronc qui se fend la branche qui casse », élément lui-même *tronqué*, qui complète avec un léger retard le verbe « entends »

[997] Il faut faire l'élision du –e de « chatte », certes, mais ce type de licence rythmique semble évident, dans toutes les répliques. Il est l'un des traits majeurs d'une langue « parlée ».

Nakoso-no-seki to
Omoishi ni
Michi mo seni chiru
Yama-zakura-bana

ÉLIANTE (chantant)
Utsushi-yo wo
Kami-sari mashishi
Oh-kimi no
Ato wo shitaite
Ware wa yuku-nari

La pièce se termine par un bref ballet japonais agrémenté d'une chanson entonnée en chœur par tous les acteurs.

TOUS (chantant)
Kagiri areba
Fukanedo Hanawa
Chirumono wo
Kokoro mijikaki
Haru no Yama-kaze

Ide mashite
Kaeri-masu Hi no
Nashi to kiku
Kyo no Miyuki ni
Au zo kanashiki (*TC7*, p. 32)

Ces quatre strophes sont des *tanka* (« poème court »), terme synonyme, à partir du Xe siècle, du genre des *waka* (littéralement « poème japonais »), et constituaient la poésie de cour. Ils sont presque toujours construits sur le même schéma syllabique : 5-7-5-7-7 [998]. Plusieurs *tonka* peuvent former un *choka* (« poème long »), mais ceux utilisés dans *Le Dernier Sursaut* sont autonomes et relèvent d'auteurs, et même d'époques, différents. En fait, Vinaver s'est servi d'une source tout à fait singulière : un livre magnifique offert par un hôtel à ses clients prestigieux (Vinaver était en voyage au Japon en tant que PDG de

[998] René Sieffert, *La Littérature japonaise* (nouvelle édition revue par Kato S.), Publications Orientalistes de France, 1986, p. 34. Pour l'exhaustivité sur les waka, voir Edwin Cranston, editor and translator, *A Waka Anthology, Volume One: The Gem-Glistening Cup*, et *Volume Two: Grasses of Remembrance*, Stanford University Press, 1993 et 2006.

Dupont)[999]. Le premier de ces *waka* date du début du XIIe siècle : il est l'œuvre d'un seigneur de la guerre, Yoshiiye Minamoto, qui l'improvisa devant une « barrier called Nakoso (lit. don't-come) in the province of Iwaki »[1000]. Les deux poèmes suivants sont des *Jisei* (terme qui signifie « prendre congé du monde »), écrits par Maresuke Nogi et sa femme en 1912. Nogi était le favori de l'empereur Meiji et, à la mort de ce dernier, il a estimé qu'il devait mourir lui aussi (sa femme estime qu'elle doit accompagner son mari). Le dernier poème est un exemple plus ancien de Jisei, écrit au XVIe siècle par Ujisato Gamo, seigneur d'Aizu, qui venait d'être empoisonné par un rival (il but son thé très calmement tout en sachant qu'il en mourrait).

Le finale du *Dernier Sursaut* (qui fait une référence explicite aux comédies-ballets) est tout à fait dans l'esprit de Molière : c'est à la fois un heureux dénouement et la mystification du personnage principal – ainsi en est-il avec le « Ballet des Nations », où alternent langues française, espagnole et italienne, à la fin du *Bourgeois gentilhomme*. Mais les funestes poèmes japonais, dès lors qu'on peut les identifier, tranchent avec la tonalité de la pièce et surtout le ballet final de réconciliation.

L'auteur japonais Oriza Hirata, lorsqu'il adaptera *Par-dessus bord*, insérera deux chansons. Nous reproduisons ici le premier couplet de la chanson 2, qui semble imiter un hymne guerrier :

---

[999] *We Japanese. Being descriptions of many of the customs, manners, ceremonies, festivals, arts and crafts of the Japanese beside numerous other subjects*, Fujiya Hotel (Miyanoshita, Hakone), en 3 tomes (à partir de 1934 pour le premier), édition combinée des trois, 1964. L'auteur du troisième tome est Atsuharu Sakai.

[1000] *Ibid.*, p. 445-446 , « Yoshiiye Minamoto, Warlord of Great Popularity » (mort en 1108). Il est traduit en anglais : « Even to the blowing wind, I thought, this was the Don't-come Barrier, but lo! How the roads are the running rapids of the fallen mountain-cherry-blossoms! ». Les trios suivants, qui figurent p. 400-401 (chapitre « Jisei or Death-Bed Ode ») sont traduits ainsi : « Following the foot-steps of the Great Lord, who has departed from the transient world to join the gods, I go » ; « It is sad to see the Emperor proceed today on a trip from which I am told he will on no day return »; et « Because the flowers are short-lived, they fall off without the wind blowing : how hasty and impatient the mountain-breeze of the spring is ».

Le cercle du siège toilettes est le cercle du monde,
Le mystérieux ovale qui couvre l'univers.
Nous sortons du sommeil ; la révolution est en marche !
Le monde n'attend que vous,
Courez vite ! foncez,
Porteurs d'une tradition lumineuse, vous construisez l'avenir des sièges toilettes.
Avançons ! avançons !
Commençons par laver toutes les fesses de l'Asie !
Ouvrons ! ouvrons la porte de la modernité !
Astiquons les sièges de tout notre cœur ![1001]

Mais c'est la forme du haïku qui constitue un modèle plus précis encore pour la poétique de Vinaver. C'est une forme née du *waka*, au 16e siècle, « par scissiparité », qui compte dix-sept syllabes (5-5-7 ou 5-7-5) au lieu des trente-et-une syllabes du *waka*[1002].

Lapiaz, anatomie d'un paysage constitue le seul ensemble de poèmes publiés par Vinaver. On dénombre vingt-quatre petits poèmes, de cinq vers en moyenne (le plus court en fait trois, et il y en a un nettement plus long, de vingt-et-un vers), qui, à partir de descriptions géologiques, évoquent une relation amoureuse. Nombre d'entre eux, de trois vers, pourraient tout à fait figurer dans un recueil de haïkus :

La folie
Les bords de soi-même
Qui se déchiquètent

Au fond de l'allée
Je veux sentir as-tu dit
Ton regard sur moi

Ménage
Ta langue de neige lèche
De moi ce qui fait saillie

Ou encore :

[1001] Oriza Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, *op. cit.*, p. 287-288.
[1002] René Sieffert, *La Littérature japonaise*, *op. cit.*, p. 34-35.

Saisi
Un tremblement
Submergé

La poésie japonaise est à la fois représentation du monde concret (et même de la circonstance) et envol vers l'infini. Ce sont des vers qui « saisissent » l'instant. « Pour les Japonais, dit-on, ce n'est pas, à proprement parler, la fleur de cerisier qui est belle ; c'est le moment où, parfaitement épanouie, elle va faner → Tout ceci dit combien le haïku est une action (d'écriture) entre la vie et la mort. »[1003] La simultanéité est l'une des voies pour saisir l'instant (chez Vinaver comme chez les auteurs simultanéistes dont nous avons parlé[1004]) ; le modèle du haïku en est une autre.

En dehors de *Lapiaz*, ce livre hors-sentier dans l'œuvre de Vinaver, on retrouve l'influence du haïku dans les pièces de théâtre elles-mêmes (surtout dans celles en vers libres évidemment[1005]). Dans une note en prévision des ateliers d'écriture, Vinaver fait une comparaison entre son théâtre et le haïku : les deux « opère[nt] sans passer par l'effet ». Puis, il cite deux phrases, qui viennent du cours de Barthes au Collège de France du 10 février 1979 (mais Vinaver écrit « théâtre » là où Barthes disait « haïku »[1006]) : « le

---

[1003] Barthes, *La Préparation du roman* (*Notes de cours au Collège de France (1978-1980)*, éd. N. Léger, Seuil-IMEC, 2003, p. 93.

[1004] Ils cherchaient « malgré la linéarité du langage, à proposer par l'écriture une vue simultanée de l'instant » (Isabelle Krzywkowski, « Théories et pratiques du simultanéisme en poésie », art. cit., p. 36).

[1005] Quand la pièce n'est pas en vers libre, les cahiers préparatoires sont le lieu de ce genre d'essai, comme dans le cahier pour *À la renverse*, VNV 19.1 (notes), p. 24.:

Aubertin
célibataire
marié à l'affaire
que va-t-il faire ?

[1006] Vinaver avait dû la prendre en note lors du cours – la parution de *La Préparation du roman* ne datant que de 2003. Voir p. 111 : « je considère que le haïku est une sorte d'*Incident*, de pli menu, une craquelure insignifiante sur une grande surface vide (= satori = constat mat du réel). Je pense à cet apologue : Bodhidharma (l'introducteur plus ou moins mythique du Zen en Chine, vers 520) se serait retiré dans un

théâtre est une sorte d'incident, de PLI menu, une craquelure insignifiante sur une grande surface vide. Une éraflure légère sur le mur (qu'on regarde pendant neuf ans) du non - vouloir saisir. » Barthes avait consacré un long moment de son dernier séminaire au haïku ; le goût du haïku, incarnation du Neutre, relevait pour Barthes du désir d'une littérature « simple », dans laquelle il classait également Proust.

On repère, dans les pièces de l'auteur, cette forme rythmique récurrente :

___
___
_____ [1007]

Dans *L'Émission de télévision* :

JACKY. Je sais pas
Ça peut servir
Peut-être pour te le donner à lire (p. 213)

PHÉLYPEAUX. Jacky je
Pas maintenant
Je vous fait signe un peu plus tard (p. 284)

DELILE. Prenez place
Tenez
Elles ne vont pas tarder (p. 300)

Ou même en prenant en compte des éléments non dits :

PHÉLYPEAUX. C'est non
Un silence.
Je décide du moment parce que c'est le moment juste (p. 280)

---

monastère et il y aurait passé neuf années en cellule à '*regarder le mur*' : exclure de sa pensée tout vouloir-saisir ».
Vinaver a aussi conservé le document distribué par Barthes aux auditeurs, exemplier où figurent 66 haïkus.

[1007] On la trouve souvent chez Gertrude Stein (exemple cité dans *Nouveaux territoires du dialogue*) :
MARYAS. Maybe I do but I doubt it.
MARTHA. I do but I do doubt it.
MARTHA AND MARYAS. Maybe I do but I doubt. I do but I do doubt it.

Ce dernier exemple est même un commentaire sur l'instant, en tant que moment opportun (*kairos*). Ailleurs, on rencontre aussi le thème de la nature, et d'une forme d'harmonie avec la nature, qui est très important dans le genre du haïku. Dans cet extrait de *Portrait d'une femme* :

> SOPHIE. Tu entends
> L'orage
> Va faire des dégâts dans le jardin (p. 97)

Dans cette pièce, la forme rythmique apparaît parfois avec des variations : trois vers courts précèdent le plus long. Elle peut être le fait d'un seul personnage (et il s'agit souvent des personnages en « dérive ») :

> SOPHIE. Etre cachée
> C'est la volupté
> Non Xavier
> Tu m'aimes trop je ne t'aime pas assez (53)

Elle peut aussi s'intégrer dans un dialogue :

> SOPHIE. – Je ne sais plus
> COLONNA. – Que fais-tu ?
> SOPHIE. – Je ne veux plus
> Oh je ne sais plus ce que je veux (60)

« Comme un haïku fait apparaître la fleur, sans en dire rien que cette indication, surtout sans interpréter. Le poème se contente de dire qu'on ne peut dire.[1008] » Ici, il n'est plus composé que de deux vers :

> SOPHIE. Comme un caillou
> Tu devrais me casser pour savoir ce qu'il y a dedans (98)

[1008] Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2005, p. 439.

Il faut donc bien préciser que ce n'est pas le retour d'une forme fixe ; les haïkus de Vinaver[1009] ne sont pas réguliers (alors que les poèmes japonais, eux, sont extrêmement codifiés), mais soumis à toutes sortes de perturbations. Ils sont des éléments du rythme, mais, justement, pas des éléments fixes, relevant d'une métrique rigide.

Le rythme figé, comptable, Vinaver s'y oppose. On peut le constater à travers l'usage qu'il fait des vers réguliers, dans *Le Dernier Sursaut*, au moment où Clitandre débite son compte rendu du film scandaleux :

> CLITANDRE.
> Des deux mains agrippé aux bras de son fauteuil,
> Sous les traits d'Alceste l'agonisant se voit,
> Alceste ayant ouï Célimène gémir :
> « Moi, renoncer au monde avant que de vieillir,
> Et dans votre désert aller m'ensevelir ! »
> Alceste qui, dans un dernier sursaut, abonde :
> « Et s'il faut qu'à mes feux votre flamme réponde,
> Que doit vous importer tout le reste du monde ?
> Vos désirs avec moi ne sont-ils pas contents ? »
> Au mot désir que, pâlissant, il prononce,
> Alceste ici, soudain on le voit qui sur elle s'élance,
> Bondit, la terrasse, la dégrafe, la trousse et la voilà qui râle, on ne sait si c'est d'horreur ou d'extase, lorsque la tête renversée, les cheveux en désordre, abandonnée enfin, elle laisse échapper ces paroles :… (VII, p. 16)

Clitandre rapporte les répliques du film, qui sont d'exactes citations de la dernière scène du *Misanthrope* (V,4), et, entraîné par leur style, essaie lui-même de faire des alexandrins (et de faire rimer ceux qui précèdent les citations avec les vers de Molière) ; mais il s'en montre relativement incapable. Le deuxième vers déjà est bancal : à moins de faire sonner l'-e muet qui termine le premier hémistiche (position qui est en elle-même non

[1009] Une actrice, Marie-Pia Bureau, rencontre Vinaver pendant les répétitions de *Les Travaux et les Jours* dirigée par Robert Cantarella, et se souvient de sentences énoncées par l'auteur : « Il y a deux phrases qui ont tourné dans toutes les têtes comme autant de haïkus : 'La vérité est toujours affaire de degrés' et 'Il n'y a pas d'idéal. Tout est une question de négociations'. » (Entrée en matière » (notes de répétitions), *Spectres*, nº1, Théâtre Dijon Bourgogne CDN, p. 51)

classique), on arrive à onze syllabes seulement. Après la deuxième citation, la métrique de Clitandre déraille complètement : onze syllabes puis quinze et finalement un petit paragraphe de trois lignes. Depuis longtemps maintenant, les poètes et les dramaturges ne s'expriment plus sur la question des vers réguliers – le fait est entendu : si vers il y a, celui-ci est libre. Pourtant ce passage est comme un rappel : la parole versifiée ne peut servir à dire notre réel moderne. Les personnages masculins du *Dernier Sursaut* sont des réactionnaires déconnectés de leur époque.

Dans *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* (adaptation de *Par-dessus bord* par Oriza Hirata), on trouve deux chansons versifiées. La traduction française est signée Michel Vinaver et Rose-Marie Makino, mais c'est moi, en fait, au Japon, qui ai traduit les *verbatim* que m'avait donnés l'interprète (Mariko Hara). Nous reproduisons ici un extrait de la chanson 1 « Les sièges de Saruwatari » :

> Sur les nuages blancs, un homme sent le vent,
> Et nous trouvons ici fierté de Yamato.
> Flottez, flottez au bout du fleuve de l'espoir,
> […]
> Et sur la neige blanche, l'homme à présent s'épanche,
> Quand éclate chez nous l'amour de Yamato.
> Flottez, flottez, flottez au bout de l'onde amère (p. 210)

J'avais précisément choisi les alexandrins (laborieux) pour accentuer la distance ironique.

Chez Apollinaire, Vinaver plébiscite les vers libres[1010], et non les poèmes à versification plus fixe, comme « Le Pont Mirabeau », dont la belle-sœur de Fuller, dans *Lataume*, semble se moquer : « Connaissez-vous la poésie, Wladimir ? Sous le pont Mirabeau coule la Seine… Et nos amours, faut-il qu'il m'en souvienne ? Ah, Wladimir,

[1010] La « liberté » de ces vers (outre l'absence de mesure fixe) tient aussi à leur non-causalité, au fait qu'un vers n'est pas déterminé par le précédent (logiquement ni syntaxiquement) et ne détermine pas le suivant.

la joie venait toujours après la peine… Vienne la nuit, sonne l'heure, tatitati, tatitata. Allez, Wladimir. Vous leur expliquerez, n'est-ce pas… » (p. 259).

Une des grandes étapes dans l'écriture de Vinaver a été le passage au vers libre. Aucune pièce n'avait été écrite ainsi avant *L'Ordinaire* [1981] ; toutes le seront par la suite, à l'exception du *Grand sursaut*, où de longues répliques constituées d'un seul gros bloc de prose côtoient des répliques en vers, et de *L'Objecteur* (adaptation du roman). En général, les « vers » sont relativement courts, d'une ou deux lignes, ne dépassant pas les trois lignes dans *11 Septembre 2001*. On remarque des exceptions : des « blocs » qui peuvent faire jusqu'à sept lignes dans l*es Voisins* (pour le récit de Blason, p. 273), sept aussi dans *Les Troyennes* (répliques de Cassandre et Hélène) ; quatre ou cinq dans *Portrait d'une femme* (ce sont souvent les répliques du président), jusqu'à vingt lignes dans *L'Émission de télévision* (quand le juge dicte les comptes rendus d'interrogatoire, p. 180 et 208), et entre vingt et trente lignes dans *L'Ordinaire* (lecture de la lettre de Bob, p. 26-27 ; communiqué apparaissant sur le téléscripteur, texte écrit en majuscules et ponctué, p. 36-37 ; « Voix » de la radio, p. 93 ; chronique écrite par Ed, p. 182-183). Dans ces pièces, les répliques qui échappent à la disposition en vers sont donc, le plus souvent, autre chose que de la parole : elles ne relèvent pas d'une énonciation directe mais d'un discours *médiatisé* (lecture d'un document, voix émise hors-scène, ou même certains récits faits par un personnage)[1011]. Ailleurs, les passages à la ligne peuvent se faire très fréquemment et ne pas toujours correspondre au découpage syntaxique, comme dans ce passage de *King*, par exemple :

[1011] C'est ce que remarquait Catherine Naugrette au sujet de la chronique écrite par Ed, parlant de « style narratif et quasi impersonnel, administratif » (« Michel Vinaver : la chronique et la poésie », art. cit., p. 11). Ce sont souvent ces passages-là aussi qui sont ponctués (voir II.I.C).

> 17. King jeune
> […] Je ne pouvais pas aller voir Joyce
> Trop emprunté sans jamais encore
> Rembourser il fallait
> Le rencontrer par hasard Joyce
> Déjeunait parfois au Young Hotel ce jour-là
> Je tente ma chance (VII, p. 66)

Le rejet (« Rembourser ») suivi de trois contre-rejets peuvent faire penser aux sept premiers vers de *The Waste Land* et leurs célèbres participes présents placés également en contre-rejet (« April is the cruellest month, breeding »…). Dans *King*, ce découpage poétique se mêle à un autre phénomène, qui est la fusion des trois voix entre elles, dans les trios :

> (KA) Qui
> (KM) Construisant une machine
> (KJ) Y insérerait des rouages et pièces inutiles causant de la friction ? (*TC7*, p. 99)

Ces trois répliques constituent l'intégralité du morceau 44.

« A la toute fin du cours, écrit Antoine Compagnon, reprenant à son compte la réflexion de Mallarmé sur le Livre, [Barthes] n'hésitait plus à affirmer : 'la prose essentielle est vers' ». Vinaver a-t-il été influencé par le cours sur « la préparation du roman » ? C'est tout à fait vraisemblable. Sa première pièce en vers, il l'a donc écrite en 1981 (un an après la mort de Barthes, en mars 1980). Le début de *L'Ordinaire* est tout à fait représentatif du tour nouveau que va prendre son écriture dramatique :

> SUE. – C'est fini Jack
> C'est la fin de notre histoire
> JACK. – Mais Santiago est une ville sinistre
> SUE. – J'aimerais que tu ne reviennes pas encore une fois là-dessus
> Dans le fond toi aussi
> Tu sais que c'est fini
> JACK. – Tu ne m'aimes plus ?
> SUE. – Non

Toi non plus
On a conclu tout ça avant de partir
C'était bien
Maintenant tu essaies de tout rouvrir (*TC5*, p. 7-8)

Que ce soit pour des répliques descriptives ou actives :

JACK. – Hier c'étaient de gros flocons
Ce matin ce sont de petits flocons serrés
Ça tombe
Trois jours et trois nuits que ça tombe (p. 85)

BESS. – Jésus au ciel
SUE. – Mange Nan
BOB. – Et tu n'y crois toujours pas
JACK. – Non je n'y crois pas
Notre seule chance
Si seulement j'arrive à faire passer le jus dans cette boîte (p. 94)

À propos de rythme, Vinaver cite souvent les travaux d'Henri Maldiney (dont il a fait la rencontre également en ce début des années 1980). Le philosophe distingue la *cadence* (qui marque des divisions, « chaque tombée s'érige en limite ») et le *rythme*. Ne penser le rythme qu'en termes de mesures numériques ou de durées égales, cadencées, revient à ne percevoir que des *régularités* et empêche d'en appréhender la réalité fondamentalement diverse, du moins dans l'écriture du XXe siècle. « Vouloir le calculer, c'est par avance le rendre impossible. Il est toujours par essence surprenant »[1012]. Maldiney, pour « illustrer le rythme », prend l'exemple du mouvement de la vague :

> Le sommet et le creux de la vague, vous les percevez en tant que tels une fois qu'ils sont dépassés. Ce qui veut dire que le mouvement n'est pas déterminé par l'imposition de votre limite, laquelle n'est finalement jamais marquée. Cependant, à la notion de limite se

[1012] Henri Maldiney, cité par Vinaver dans son analyse d'un extrait de *Pour un oui ou pour un non* (*Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 43). Toutes ces citations proviennent des conférences du philosophe lors des Journées de Sénanque de juillet 1981 auxquelles Vinaver a assisté.

> substitue celle de deux mouvements contraires, l'un de soulèvement, l'autre d'abaissement, en continuité l'un avec l'autre, et avec ce caractère que le rythme ne commence et ne finit jamais… Hönigswald définit le rythme comme l'articulation du temps par lui-même. C'est une chose extrêmement rare. Quand nous mesurons le temps nous le mesurons par des mouvements spatiaux […]. Le rythme est la seule mesure autonome du temps.[1013]

Comme en écho à cette idée de « deux mouvements contraires », Vinaver écrivait, dans la suite du passage des *Français vus par les Français* sur le « poème » déjà cité : « la syncope : sans cesse l'élan est pris, et sans cesse l'élan casse. Il y a dilatation et rétractation. Diastole et systole. C'est dans la forme même du poème que vous exprimez cette profonde instabilité qui aujourd'hui vous caractérise »[1014]. Alors que la cadence est le retour du même, qui peut être compté, le rythme est la configuration même de l'œuvre, dans son écoulement entier, et se pense avec l'image de la vague. Benveniste rappelait l'étymologie du mot « rythme », de *rhuthmos* (« flux, écoulement »), et expliquait qu'à la différence de *schêma* (« forme fixe… »), *rhuthmos* décrit « des 'dispositions' ou des 'configurations' sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer »[1015].

[1013] M. Vinaver, « Maldiney », 6 pages de notes manuscrites (années 1982-85), in dossier « Atelier d'écriture », p. 3. Vinaver fait également référence aux travaux de Maldiney dans le premier entretien qu'il a avec J.-L. Rivière (voir *Écrits* 2, p. 134) – Rivière relève le « paradoxe » qui revient à vouloir à la fois le maximum de présent (sans considération pour le passé et futur) et le rythme qui est « disposition des objets ou des événements ou des personnages dans le temps ». Il me semble que la mise en lumière de la forme rythmique du haïku chez Vinaver (qui est, rappelons-le, la représentation d'une action dans *l'instant* de son renversement) répond à cette objection.

[1014] M. Vinaver, *Les Français…*, *op. cit.*, p. 251.

[1015] *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard (TEL), 1966, p. 335. Schlœzer fait la même distinction (*Problèmes…*, *op. cit.*, p. 115) : « La distinction entre le schéma rythmique, qui peut se retrouver identique à lui-même dans les structures rythmiques les plus différentes, et la forme rythmique par définition toujours unique de son espèce, cette distinction est capitale ».
Sur le rythme, voir Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille » (art. cit., p. 18 sq.), ainsi que le commentaire de ce dramaturge qui rend souvent hommage à Vinaver, Daniel Lemahieu : « son rythme seul guide l'agencement des mots, l'ajointement des répliques, la percée des sens démultipliés… » (« Pour Vinaver », in *Journal du théâtre national de Strasobourg*, oct. 1986, nº13, p. 33)

La vague et, plus généralement, l'ondulation, sont des figures très présentes dans la pensée de Vinaver. C'est tout d'abord un motif récurrent dans ses pièces, dès *Les Coréens*, avec cette comparaison faite par Mio-Wan à la fin de la dernière scène : « La libération s'étend, elle embrasse le pays comme une vague ! » (*TC1*, p. 175). On se souvient aussi, dans *Les Huissiers*, de la belle réplique du premier huissier qui décrit le mouvement des vagues sur la plage (« Une autre vague vient mourir avec son tas d'écume à elle, et elle soulève le tas d'écume de l'autre qui repart vers la mer, et chaque vague rapporte et reprend le tas d'écume de toutes celles qui sont venues mourir… »[1016]). Notons que le personnage du professeur de *Par-dessus bord*, qui devait initialement s'appeler Dumézil (son modèle), a pris ensuite le nom de « Onde » (Apollinaire et ses « Ondes » ne sont pas loin). Dans la production même de ses œuvres, Vinaver pense en termes d'ondulations – comme lorsqu'il prépare *L'Ordinaire* : « Ici tout se fait en ondulations, en balancements (renversements, mais pas à angles coupants / contours arrondis) »[1017]. Quand il trouve un point commun entre l'écriture de Koltès et la sienne, ce n'est pas du côté de l'image mais de celui du rythme : rythme « de la spirale, 'l'oscillation qui ne revient jamais au même point' »[1018].

Enfin, c'est à propos de mise en scène que ressurgit fortement la notion d'ondulation. Dans sa mise en scène d'*Iphigénie Hôtel* (2004), Vinaver avait l'objectif « de parvenir à un objet fluide » ; les 172 séquences qu'il avait préalablement identifiées

---

[1016] *TC1*, p. 330. Trois pages plus tôt, il était question de la « légère vague » dans les cheveux des hommes (le « concept nouveau de l'ondulation masculine »), qui, selon Niepce, pourrait être la solution aux problèmes des coiffeurs.

[1017] Premier cahier préparatoire pour *L'Ordinaire* (IMEC – VNV 25.1), p. 59. Voir aussi Daniel Danis, *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* (L'Arche Éditeur, 2001 – réécriture d'une version parue en 1998 dans la collection Tapuscrit de Théâtre Ouvert) : il divise la pièce en trente-deux « vagues ».

[1018] Étude d'un extrait de *Combat de nègres et de chiens*, in *Écritures dramatiques*, p. 82. La citation du compositeur Xénakis figurait déjà, plus développée, p. 63.

« doivent se chorégraphier comme un ressac : c'est le principe de contraction/dilatation »[1019]. Maï David, qui a tenu un journal lors des répétitions d'*À la renverse*, cite une remarque de Vinaver : « 'l'ondulatoire' comme dit Michel, un terme qu'il utilisera souvent. / Rythme d'anapeste : 2 brèves, 1 courte, la vague »[1020]. Maï David fait sans doute une petite erreur de retranscription : un anapeste est une succession de deux temps courts et d'un temps long[1021] – soit exactement ce que nous avions repéré au niveau des structures de vers.

Mais c'est aussi l'esprit même du haïku que l'on peut retrouver dans le théâtre de Vinaver. Voyons deux choses : la question de l'*affect léger* et celle de l'assentiment.

Barthes résume ainsi ses recherches sur le haïku : « Trois champs de notations ont été ensuite explorés : l'individuation des saisons et des heures ; l'instant, la contingence ; l'affect léger »[1022]. Nous pensons à un phénomène récurrent chez Vinaver : l'envie de rire, ou le rire muet. Michel Vinaver a souvent parlé du comique, de son envie de faire rire le public et de l'une des voies qui est la recherche du gros trait (comme chez Erdman…). Dans l'entretien avec Catherine Naugrette, il corrige : il comprend que son théâtre n'est pas fait pour ça, et les tentatives de mise en scène pour le rendre tel ne font

---

[1019] Isabelle Antoine, « *Iphigénie Hôtel*, du texte au plateau », art. cit., p. 128. Plus loin, ce propos rapporté de Vinaver : « c'est l'ondulatoire qui fait le contact » (p. 130).

[1020] « *À la renverse*, journal de bord », art. cit., p. 102.

[1021] Selon le Trésor de la langue française, l'anapeste correspond, en versification antique, à un « pied de trois syllabes, deux brèves suivies d'une longue, particulièrement utilisé dans les marches guerrières ou funèbres de la comédie antique », et en versification française à un « groupe de deux syllabes faiblement accentuées suivies d'une syllabe fortement accentuée ».

[1022] Roland Barthes, « Résumé pour l'annuaire du Collège de France », in *La Préparation du roman…*, *op. cit.*, p. 459.

qu'« aplatir » ; il vise plutôt un « rire interne »[1023] (ou qui reste en effet de l'ordre de l'envie). Dans les pièces elles-mêmes, de nombreux personnages sont pris d'un « *rire léger* » (Mrs Babcock dans *Iphigénie Hôtel*, *TC2*, p. 195). Dans *L'Objecteur*, ils sont très souvent saisis d'une « envie de rire »[1024], dans des situations où le rire serait déplacé, face à quelque chose d'absurde (et à chaque fois, cependant, le personnage se sent comme libéré d'un poids). Les huissiers sont parfois pris d'une « *hilarité muette* » (*TC1*, p. 279, 282 et 299). Dans *Les Voisins*, Blason décrit la façon qu'avait Ulysse « de rire des yeux » quand il annonçait les grosses commandes qui lui étaient passées (*TC5*, p. 241). De même, dans les œuvres qu'il choisit de traduire, on relève : « RIOUMINE *(rit tout bas, d'une façon étrange)* » ; « rire presque silencieux » et « Ce qu'elle vit lui fit ouvrir la bouche grande ; elle rit, presque silencieusement »[1025]. Dans sa transcription du premier entretien avec Camus, Vinaver cite ces paroles de l'auteur de *L'Étranger* : « Jamais je n'avais imaginé que cela m'arriverait, et qu'on viendrait m'interviewer etc… Et souvent encore il m'arrive de rire intérieurement. »[1026] Enfin, dans l'une de nos conversations (mai 2009, au Japon), Vinaver me raconte cette anecdote au sujet de Barthes :

[1023] « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 33. Dans une table ronde à l'Institut franco-japonais de Tokyo (mai 2009), Vinaver confirmait : « je ne recherche pas le gros rire, mais quelque chose qui se situerait entre le sourire et le rire léger ». Bernadette Bost a intitulé un article « Michel Vinaver, au bord du rire » (*Recherches & Travaux* n°67, 2005, mis en ligne le 30 septembre 2008. URL : http://recherchestravaux.revues.org/index291.html).

[1024] Voir par exemple p. 36, 39, 40, 98, 119, 120.

[1025] Respectivement : cf. Gorki, *Les Estivants*, trad. Vinaver, *op. cit.*, p. 439 ; et *Amour*, trad. Vinaver, *op. cit.*, p. 19 et p. 75.

[1026] Journal de Michel Vinaver, p. 163, reproduit dans *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 131. À cette époque, Vinaver travaillait aussi sur *La Colonie pénitentiaire*, où l'on trouve cette phrase, quand le condamné voit l'officier qui prend sa place dans la machine : « un large rire muet apparut sur son visage » (Kafka, *La Colonie pénitentiaire* [trad. A. Vialatte], in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, II, 1980, p. 327). Enfin, Vinaver estimait que « les Américains adorent le rire, la franche rigolade, mais le sourire les met en malaise : il est provoquant, il dissimule d'inquiétants sous-entendus » (« La manière américaine », art. cit., p. 618).

> Avec Barthes et un autre ami, nous étions allés voir dans une galerie une exposition de dessins de Saul Steinberg, un des grands dessinateurs américains de l'après-guerre[1027]. Alors que l'ami et moi-même riions beaucoup devant les œuvres, nous remarquons que Barthes restait impassible. Nous lui demandons s'il ne trouvait pas ça drôle, et il nous répond alors que si, mais qu'il ne pouvait pas l'extérioriser. Au Japon, il a dû enfin trouver une société où cette impossibilité était quasi normale. *L'Empire des signes* m'apparaît comme une auto-justification.

Pour Barthes, le haïku est « l'assentiment heureux à des éclats de réel », une joie profonde, mais contenue, face à un monde livré par fragments. Il emploie la même notion que vingt-cinq ans plus tôt à propos des *Coréens* : sa superbe « Note sur *Aujourd'hui* » développait aussi la question de l'assentiment (la pièce « pose un problème nouveau : celui d'un assentiment au monde, postulé hors des alibis et des mystifications humanistes » ; « Mutatis mutandis, *Aujourd'hui* essaye un certain langage de l'assentiment, on dirait ailleurs : de la *coexistence*, […] au sens général de : dépôt du 'ressentiment', *correction* dans la reconnaissance du caractère *immédiat* du réel… »[1028]). Lors de la séance du 10 février 1979 déjà citée, Barthes fait d'ailleurs lui-même le lien entre le haïku et *Les Coréens*[1029].

Cet assentiment passe par l'exigence de littéralité. Le haïku « 'capture sur le vif' la vibration du monde, comme 'un accord instantané entre ce qui est vu, observé et ce qui est écrit' »[1030]. Selon Jean-Claude Pinson, « avec le modèle 'photographique' du haïku […], c'est une certaine esthétique de la lisibilité qui est revendiquée par Barthes. L'inflexion est sensible : l'écriture cesse d'être 'intransitive', tournée d'abord vers elle-même […]. Il s'agit au contraire de rendre possible une lecture 'au premier degré, c'est-à-

---

[1027] Steinberg (1914-1999) était l'un des dessinateurs préférés de Vinaver.

[1028] R. Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* », art. cit., p. 189 et 190.

[1029] R. Barthes, *La Préparation du roman…*, *op. cit.*, p. 110.

[1030] A. Compagnon, *Les Antimodernes…*, *op. cit.*, p. 437-438.

dire au degré référentiel' »[1031]. Dans une note, pour la répétition de *L'Ordinaire* du 25 novembre 2008 à la Comédie-Française, Vinaver retranscrit les notes qu'il avait prises lors du cours de Barthes du 24 février 1979 :

> Le satori : un « c'est ça ! » du langage, un « c'est ça ! » mental, une secousse mentale, telle qu'en produisent les haïku, un *tilt*, comme dans celui-ci par exemple :
>
> La cueillir, quel dommage
> La laisser, quel dommage
> Ah, cette violette
>
> Le tilt est évidemment anti-interprétatif : il bloque l'interprétation. Dire « Ah la violette » signifie qu'il n'y a rien à dire de la violette : son être repousse tout adjectif – phénomène absolument antipathique à la mentalité occidentale qui veut toujours interpréter.
> Le « c'est ça » (le tilt) du haïku a évidemment un rapport avec le Zen : déjà par le satori (-tilt), mais aussi par une notion Zen, qui est le Wu-shi : « rien de spécial » ; on traduit les choses dans leur naturalité, sans les commenter – c'est la vision sono-mana – tel que cela est, ou « Précisément ainsi » – évidemment le contraire du réalisme qui est, sous couvert d'exactitude, donation éperdue de sens.[1032]

On sait que la littéralité, pour Barthes, n'implique pas le réalisme, mais au contraire le met à distance. Vinaver, lui, ne formule jamais cette relation. Il semble concevoir le réalisme dans un sens plus large, moins dix-neuvièmiste et moins déprécié que Barthes. De même, il n'est pas sûr que le haïku représente pour Vinaver, et « parce qu'il est assentiment – discret, particulier, résiduel – à l'être », la forme littéraire qui a la « faculté de sauver le monde »[1033]. Il est certain que le pôle poétique japonais diffère du pôle moderniste, mais il n'est pas sûr qu'il corresponde, comme le théorise Antoine

---

[1031] J.-C. Pinson, « Barthes "poèthe" », sur http://pierre.campion2.free.fr/pinson_barthes. htm#_ftnref, texte mis en ligne le 29 avril 2009. Il cite *La Préparation du roman…*, *op. cit.*, p. 380.

[1032] Comparer avec Barthes, *La Préparation du roman…*, *op. cit.*, p. 123-126. Plus tard, à propos des *Travaux et les Jours*, Vinaver trouvera que la pièce est devenue plus accessible en 2006 qu'elle ne l'était en 1977, « comme si le passage du temps l'avait patinée, ou lissée comme un galet dans un torrent. Apparemment, à présent, quand on la lance elle roule. Peut-être parce que sa matière est devenue plus familière à chacun (le 'c'est ça' dont parle Barthes) » (« Conversation avec Daniel Jeannet… » déjà citée, p. 12-13).

[1033] A. Compagnon, *Les Antimodernes…*, *op. cit.*, p. 437.

Compagnon à propos de Barthes, à une sensibilité « antimoderne » ni à l'idée d'une « rédemption par le poème »[1034].

Il serait sans doute illégitime et caricatural de généraliser, mais la parenté ressentie par Vinaver avec Oriza Hirata[1035] tient peut-être à la reconnaissance de ce modèle de l'immanence japonaise. Dans son livre d'entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, où l'enjeu est de mettre en lumière la *nouvelle économie psychique* des sociétés occidentales, Charles Melman, psychanalyste, rappelle l'expression de Lacan à propos des Japonais, qui seraient « inanalysables » ; « Il parlait de personnages 'sans épaisseur', chez lesquels tout est tellement mis sur la scène que l'on peut se demander s'ils sont vraiment des sujets du désir inconscient, marqués par le refoulement »[1036]. On trouve en effet un article de Lacan, dans *Lituraterre*, où le psychanalyste présente la différence de statut du sujet japonais. Il n'aurait « rien à défendre de refoulé » ; le refoulé serait accessible (et non plus protégé, il n'est plus une couche sous une autre couche, mais co-existe sur le même plan que le discours conscient). Cela, comme toujours, pour des raisons linguistiques. Alors que la langue, habituellement, divise le sujet, il n'en va pas de même avec le japonais : l'écriture japonaise peut « se lire de deux prononciations différentes : en *on-yomi*, sa prononciation en caractère, le caractère se prononce comme

---

[1034] Dans *La Préparation du roman*, Barthes « se tourne de plus en plus vers la poésie comme seule chance de sauver la littérature dans un monde qui ne l'aime plus » (Antoine Compagnon, *Les Antimodernes…*, *op. cit.*, p. 404).

[1035] « Oriza Hirata et moi, nous sommes comme deux cultivateurs qui faisons pousser la même espèce de céréale dans le champ du théâtre. Notre céréale s'appelle le tout-venant de la vie de tous les jours. On l'appelle aussi la banalité. Elle prospère sur tous les sols, même pierreux. La banalité n'a pas de goût sauf si, au moment même de sa récolte, elle est mise à fermenter. Le ferment, c'est la poésie. » (Note « à propos de *Par-dessus bord – À tire d'aile* » datée du 24 février 2009)

[1036] Ch. Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix* (Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun), Paris, Denoël, 2002, p. 246.

tel distinctement, en *kun-yomi* la façon dont se dit en japonais ce qu'il veut dire »[1037]. Lacan ajoute que « c'est sans doute ce qui a donné à Roland Barthes ce sentiment enivré que de toutes ces manières le sujet japonais ne fait enveloppe à rien. […] C'est la traduction perpétuelle faite langage.[1038] »

[1037] Revue *Lituraterre*, nº3, octobre 1971, p. 168. Voir aussi le « Sinthome », séminaire du 16 mars 1976, sur Joyce.
[1038] *Ibid.*, p. 169.

V. Paroles et musique

A. Chansons et livrets

Nous venons de voir le cas des chansons japonaises – celle que Vinaver insère dans *Le Dernier Sursaut* et celle que Hirata écrit pour l'adaptation de *Par-dessus bord*. Dans les autres pièces, on trouve seulement des chansons amorcées, des ébauches de chansons. Dans *Les Coréens*, il y a la chanson de Belair (« La chanson de Belair » avait même été l'un des titres imaginés pour cette pièce), que les soldats français font chanter à Lhorizon.

> LHORIZON (*chante*) – *Un oiseau…*
> TOUS (*en chœur*) – *Un oiseau…*
> LHORIZON (*chante*) – *Est assis sur la branche.* (I, p. 63)

Et les soldats repartent en arrêtant là leur *song*. Bien plus tard, la scène romantique entre Belair et Wou-Long finit sur ces mêmes trois vers, chantés par Belair (I, p. 159). Or Michel Vinaver avait commencé par écrire la chanson entière ; nous la reproduisons telle qu'elle figure dans le brouillon de la pièce[1039] :

[1039] Manuscrit des *Coréens*, sur feuilles volantes (IMEC - VNV 3.2).

Lhorizon [chante]	Un oiseau	[Au début
Tous [chantent]	UN OISEAU	de la
	EST ASSIS SUR LA BRANCHE	chanson
Lhorizon	Un bouleau	Lhorizon
Tous	UN BOULEAU	est incertain
	EST PLANTÉ SUR LA BERGE	puis il
Lhorizon	Un billot	prend de
Tous	UN BILLOT	l'assurance
	EST DRESSÉ SUR LA PLACE	et le chant
Lhorizon	Un bourreau	se termine
Tous	UN BOURREAU	dans la joie]
	EST DEBOUT SUR LA GRÈVE	
Lhorizon	Un manteau	*[écrit à la*
Tous	UN MANTEAU	*verticale]*
	EST PENDU SUR LA TRINGLE	

Dans *L'Ordinaire*, Jack « chantonne », lors du premier dîner de chair humaine :

JACK (*chantonnant*)
Un râtelier
Du foin
Le cheval mange
C'est l'automne
Jack continuera à chantonner cette rengaine pendant qu'il extrait, de l'intérieur de l'appareil, une feuille d'aluminium… (V, p. 70)

Là aussi, cette chanson réapparaît plus loin, quand les personnages craignent une attaque de guérilleros révolutionnaires. Sue demande à Jack de chanter sa chanson[1040], et celui-ci « chantonne » à nouveau. Mais les autres personnages l'interrompent au bout des quatre vers pour reprendre le cours de leur discussion.

Enfin, Marthe dans *L'Objecteur*, fait la vaisselle en chantonnant :

Une rose dans la bouche
Et tu m'as dit mon amour
Je reviendrai bientôt

[1040] Voir p. 137. La ritournelle était selon Deleuze et Guattari un exercice de « réassurance » (*Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 382).

> Mais voici venu le jour
> À bientôt à bientôt
> Une rose dans la bouche
> Un filet d'or sur le calot
> À bientôt à bientôt
> *Au cours de la scène, elle se défait de son tablier, change de robe, se maquille. À la demie sonnante, Germain entre.* (VIII, p. 32)[1041]

Indiquons enfin, que dans les brouillons de *Lataume*, on trouve la partition (la mélodie des mots chantés) de la chanson « A la viholle », jouée dans le club de la veuve de Fuller[1042].

Mais Michel Vinaver a aussi écrit des textes spécifiquement destinés à la mise en musique. Il existe une œuvre *lyrique* de Vinaver, dans l'acception musicale du terme – « qui est mis en musique pour être chanté, joué sur une scène » (en particulier, « qui est relatif à l'opéra »). Nous avons répertorié quatre textes ou projets, qui, à chaque fois, sont espacés d'une dizaine d'années.

En 1979, Bernard Lefort, administrateur Général de l'Opéra de Paris, propose à six dramaturges, dont Michel Vinaver[1043], de s'associer à six compositeurs pour créer six micro-opéras – d'une durée comprise entre douze et dix-huit minutes, avec trois personnages au maximum et pour trois ou quatre musiciens seulement. Lefort souhaite que les textes produits « soient *vraiment* du théâtre (pas des cantates, oratorios etc…) » ; la « cible » ce sont les jeunes, qui aujourd'hui veulent « comprendre l'actualité » – et il

---

[1041] Chanson qui figurait déjà dans le roman dont est tirée la pièce, *L'Objecteur*, *op. cit.*, p. 54. On notera que la chanson n'est pas ponctuée (alors que la pièce l'est) ; elle ne l'était pas non plus dans le roman.

[1042] La première fois dans *Lataume*, p. 21, puis notamment p. 278. Voir aussi la chanson « fredonnée » par Babonneau, p. 256.

[1043] Jean-Louis Bauer, Mrs de Bazeille, Elie Pressman, J-Pierre Amette, Denise Bonal, S. Gaurl. C'est Lucien Attoun qui a aidé Lefort à choisir. Dossier IMEC – VNV 70.10.

faut leur montrer des « êtres réels »[1044]. Vinaver, qui a lui-même choisi une compositrice (Jacqueline Ozanne[1045]), écrit un synopsis de son livret, intitulé « Madeleine Mairie d'Issy ». Trois conversations s'entrecroisent dans une rame de métro à l'heure de pointe, mais on ne voit et on n'entend qu'un personnage pour chacune de ces conversations, ce qui accentue le côté fragmentaire du texte. Vinaver avait en tête le chapitre fantasmatique, dans *Lataume*, de l'arrivée du métro à la station « Chat-Virus » (p. 183-195) ; on pourrait aussi penser à « Métro » le « poême à 2 voix » de Pierre Albert-Birot[1046]. Ozanne, de son côté, avait rédigé une note d'intention : « le travail vocal (chant, mais aussi mélopée, chant parlé, courbes d'amplitude, de rythme, de densité de la parole) pourrait naître de cette agitation, au sens où la voix musicalisée œuvre le cri, la plainte ou la colère » (réactivant une réflexion sur la première dimension du musical : le sonore). Mais le projet de Lefort semble avoir périclité avant même que Vinaver ait eu le temps de mettre au net son livret.

En 1990, à la suite d'une proposition du metteur en scène François Rochaix[1047], Vinaver rédige une version opéra de *À la renverse*, en réécrivant entièrement la pièce.

[1044] Notes de Michel Vinaver lors de deux réunions avec Lefort (8 janvier et 26 février 1980).

[1045] De ce patronyme découlera celui d'Auzanneau, le personnage principal de *Portrait d'une femme*.

[1046] Poème reproduit dans J.-P. Bobillot, *Trois essais…* (*op. cit.*, p. 93), qui dit que la « principale caractéristique est la disposition aléatoire du matériau verbal » (p. 98).

[1047] Rochaix raconte l'itinéraire de ce projet (in « Conversation avec Daniel Jeannet… » déjà citée, p. 9) : « Hugues Gall, à l'époque où il dirigeait le Grand Théâtre [de Genève, de 1980 à 1995], m'avait proposé de monter un nouvel opéra avec un librettiste et un compositeur de mon choix ». Vinaver aurait d'abord répondu que sa « culture musicale s'arrêt[ait] à Beethoven » et qu'il ne pensait pas en être capable, avant d'accepter la proposition. « Puis Hugues Gall a quitté le Grand Théâtre et son successeur ne s'est pas intéressé au projet. Quand je suis revenu, il y a trois ans, au Théâtre de Carouge, je me suis dit que j'allais enfin pouvoir le produire ici, avec un petit orchestre. J'ai commencé un travail tout à fait passionnant et prometteur avec Jean-François Bovard, le compositeur des cérémonies d'ouverture de la *Fête des vignerons* et d'Expo 02 », qui hélas est décédé peu de temps après. À propos des *Travaux et les Jours*, Rochaix parle de « musique de chambre » : « m'est tout de suite venu à l'esprit le deuxième quintette de Beethoven avec les deux altos, les deux violons et le violoncelle. J'avais l'impression qu'on pouvait – c'était très stimulant pour préparer le spectacle – suivre les cinq voix des personnages comme les cordes de Beethoven et les

Elle est inédite et n'a encore jamais été créée (Michel Vinaver l'a déjà lue en public, par exemple au Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, le 4 mars 2006). La fable et les thèmes n'ont pas changé par rapport à la version initiale, mais l'écriture est différente, faisant alterner passages chantés et passages parlés, airs et récitatifs. Nous reproduisons ici, telle qu'elle figure sur le manuscrit, une scène de réunion pour le lancement du nouveau produit :

		CADRES : CHŒUR
AUBERTIN	Avec Mi - Fa – Sol	
		– Mi - Fa - Sol
	Bonzex s'est imposé comme le leader incontesté du marché	
		– Mi - Fa - Sol le leader du marché Incontesté ~~!~~
	Mais Mi - Fa - Sol commence à s'user	
	Ne nous endormons pas sur nos lauriers	
GIRARD	Qui le nierait ? La courbe des ventes fléchit	
		– Flé - flé - flé - flé
	Certes Mi - Fa - Sol reste le premier sur le marché	
		– Mi - Fa - Sol Premier sur le marché
	Mais la meilleure marque finit par s'essouffler	
		– Flé - flé - flé - flé
	~~Il nous faut un nouveau produit~~	
	<Alors comme nom pour le nouveau produit>	
		– Nou - Pro - Veau - Duit
	~~J'ai proposé Si-Do-Ré~~	
	<J'ai proposé vous le savez Aubertin J'ai proposé Si - Do - Ré>	
		– Si - Do - Ré Si - Do - Ré
	Aux côtés de Mi - Fa - Sol nous Lançons Si - Do – Ré	
		– Mi - Fa - Sol c'est usé En avant Si - Do - Ré
	Mi - Fa - Sol continuera sur sa lancée	
		– Sur sa ! Sur sa lan ! Sa lancée !
	A ses côtés le nouveau produit Si -	

faire se rencontrer dans des duos, dans des trios, en quintette, parfois il y a aussi des cadences pour une voix seule. » (p. 12)

Do - Ré
– Si - Do - Ré ! Si - Do - Ré !
Va conquérir de nouvelles parts de marché
– Aux côtés de Mi - Fa - Sol
Si - Do - Ré !
Prendra de revers toute la concurrence
– Si - Do - Ré ! Mi - Fa - Sol !
La concurrence écrasée
Entre Mi - Fa - Sol et Si - Do - Ré !
AUBERTIN (*parlé*) Mais Girard je viens d'avoir l'agence au téléphone ils ne sont pas d'accord sur le nom
GIRARD (*parlé*) Et pourquoi ? [1048]

S'en suit un « duo cadres » (le dialogue, parlé, sur le nom du produit). Dans la version initiale [1980], cette scène était composée de trente-sept répliques, non-attribuées (à l'exception des trois répliques de Girard). Dans la version brève [2002], un quart des répliques a été supprimé, mais toutes sont attribuées. Dans le livret d'opéra, Vinaver distingue nettement le couple Aubertin-Girard (en conflit) et le chœur anonyme des cadres. Ceux-ci chantent, et ils commentent l'action dans le sens le plus basique du terme, en répétant les dernières paroles des deux personnages, ou même un simple son (comme le « flé » de « fléchit » et d'« essouffler »). Le nom des produits, certes, était un bon point de départ pour une adaptation lyrique, à laquelle Vinaver pensait avant même d'avoir terminé la pièce :

OPÉRA…
Ou MESSE
Etudier structure de la Messe en Si
Récitatif : au point de vente, une inhibition terrifiante… La traversée du désert du représentant (la lettre du colporteur)[1049]

[1048] *À la renverse*, version opéra, manuscrit, août 1990 – 1er état, p. 5-7 (IMEC – VNV 23.1).

[1049] Cahier de notes, daté entre 1977 et hiver 1978-79 (IMEC, VNV 19.1), p. 3. Dans un projet de pièce déjà évoqué, de la même époque [1980], qui aurait raconté la séquestration d'un grand patron, Vinaver voulait composer « une forme d'opéra parlé / Dialogues rythmés, scandés, rimés / et des duos, trios… » (Cahier « New Play » déjà cité, p. 22). Il en écrira des bribes, comme celle-ci :

- Enlevé ?

Troisième essai : *11 septembre 2001*. Clare Finburgh fait une remarque importante pour notre propos : elle pointe le paradoxe qui veut que l'auteur se soit saisi de l'événement qui a été le plus « visuel » de l'histoire des hommes et le plus médiatisé par l'image, pour en faire une pièce « acoustique »[1050]. Mais la pièce, telle qu'elle a été conçue, était plus qu'une pièce acoustique, il s'agissait véritablement d'une pièce pour la musique, un « oratorio », pas seulement dans le sens poétique du terme (employé aussi par Peter Weiss dans *L'Instruction*), mais dans le sens musical.

Depuis quelque temps, Michel Vinaver et Georges Aperghis avaient envie de travailler ensemble, sans encore avoir d'idée précise. Aperghis est un compositeur de musique instrumentale et vocale (parfois en lien avec le théâtre – à partir de 1973 et *Vendredi ou la vie sauvage*[1051], il compose la musique de la plupart des spectacles de Vitez), mais aussi de théâtre musical (avec l'ATEM qu'il fonde en 1976[1052]) et d'opéra

---

- Enlevé
- Papa enlevé ?
- Papa a été enlevé

[1050] Clare Finburgh, « The Secret is in the Surface: Media Representation of 9/11 and Michel Vinaver's *11 September 2001* », in M. Mathias, M. O'Sullivan, R. Vorstman (dir.), *Display and Disguise*, Peter Lang (Modern French Identities - volume 95), 2011, p. 197. Elle ajoute ceci : « The acoustic properties of the actors' voices, which are solicited by Vinaver's text, were emphasized further in Cantarella's production. The actors employed their full vocal range by whispering, shouting and singing their lines. In addition, the Chorus adopted a melodic line that verged on song. These techniques served to distance the piece from a realist aesthetic, by highlighting its artifice. »

[1051] Cf. Vitez, programme du spectacle, in *Écrits sur le théâtre* II, *op. cit.*, p. 359 : « Une musique présente sur scène jouera *avec* le spectacle ; et là aussi, par un travail sur le hasard, familier à la musique contemporaine, on donnera au spectacle le caractère de dialogue qui est l'objet de notre recherche. »

[1052] Georges Aperghis a recueilli et publié en volume des textes écrits dans ce cadre-là : *Zig-Bang*, P.O.L., 2004. C'est une œuvre de poésie sonore. Les titres de ces textes appellent déjà l'expression ou l'exécution : « Conversation », « Tirade », « Improvisation » et même un « 'Solo' pour actrice » en cinq parties. Voir par exemple les deux « Dialogue amoureux » (A et B), p. 11 et 12 de facture très peu réaliste (« Sous, le soule, mais l'sous l'si, vême le s'le si laid… ») ; Aperghis y donne des indications sur la façon de prononcer différents vocables (« ö = très bref », par exemple) et une indication plus générale : « Il est possible de superposer les dialogues A et B ».
On peut se reporter, entre autres, à Daniel Durney, « Le théâtre musical français », in *Le théâtre lyrique français 1945-85*, dir. Danièle Pistone, Paris, Champion, 1987.

(sur des textes qui vont de Jules Verne, en 1973, à Claude Lévi-Strauss en 1996)[1053]. Puis eurent lieu les attentats du World Trade Center, et Vinaver rédige *11 septembre 2001*. Il le propose, comme un livret, à Aperghis, qui lui aurait répondu que ce texte est déjà musique, et qu'il n'avait pas envie d'y ajouter une partition. Notons que dans les premiers brouillons de la pièce, l'auteur avait eu l'idée d'une organisation en « prélude » et « fugue » : il composa un prélude de cinq pages, avec l'ensemble des phrases qui, dans la version publiée, sont celles du *chorus* (la fugue devait être constituée des répliques attribuées à des personnes précises). De très nombreuses notes attestent de l'importance de la dimension musicale de cette œuvre :

> - La forme : pas une narration (il ne peut y en avoir) ni un drame dans aucun des genres possibles. Quelque chose plutôt proche de ce que la musique peut faire.
> - Et plus précisément, s'approcher de la forme de l'oratorio telle la *Création* de Haydn, ou des cantates de Bach, ou plus précisément encore, de la forme des *Passions* de JSB, combinant des partie chorales, des airs attribués à des personnages individuels, et des récitatifs.
> L'Evangéliste remplacé dans cette instance par un journaliste, campé sur Ground Zero.[1054]

Si Vinaver ne met aucun guillemet, c'est peut-être même pour renforcer encore le lien entre cette œuvre *écrite* et la musique, art dans lequel la citation est logiquement impossible[1055].

[1053] Le dernier en date s'intitule *Avis de Tempête* (2004), édité dans Célia Houdart, *Avis de Tempête de Georges Aperghis, journal d'une œuvre*, Éditions Intervalles, 2007. D'une certaine façon, cette œuvre peut évoquer *11 septembre 2001*. Le livret est signé Peter Szendy et Aperghis lui-même, mais il est aussi émaillé de citations de Melville, Baudelaire, Hugo, Shakespeare et Kafka ; l'inspiration première du compositeur fut l'idée de catastrophe (« je pensais aux tempêtes, mais aussi aux guerres, aux passions humaines, aux banques, aux marchés financiers… », entretien avec Aperghis, in *ibid.*, p. 53) ; il dit aussi qu'il ne voulait pas que « dans l'écriture les choses semblent fabriquées par un être humain », préférant laisser de l'« incontrôlable » et du non « prévisible » (*ibid.*, p. 54-55) ; ou encore, Aperghis souhaite en finir avec le récit linéaire à l'opéra. Sur http://www.aperghis.com/selfservice.html, le compositeur donne accès à de nombreuses partitions, dont celle d'*Avis de Tempête*.

[1054] M. Vinaver, « 11 septembre 2001 », note manuscrite non datée, en anglais et en français (*a.p.a.*).

[1055] Sur cette question, voir Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001), et notamment la partie intitulée « Du droit de citation en musique (John Oswald, l'auditeur) », p. 118-121.

D'autres compositeurs, s'empareront de *11 septembre 2001* quasiment comme d'un livret. On trouve sur YouTube un extrait d'une mise en scène italienne, utilisant la vidéo, de Giuseppe Sofo qui a traduit la pièce lui-même et réalisé une adaptation sonore intéressante[1056]. Dans toutes les mises en scène, la part accordée à la musique a été très importante (beaucoup plus que pour toutes les autres pièces de Vinaver). Marina Yee a pris en charge celle du spectacle de Jean-François Demeyère ; elle a composé un morceau polyphonique (d'inspiration religieuse – chanté en anglais) de deux minutes environ, qui encadrait la pièce[1057]. Frédéric Lagnau a écrit la musique du spectacle de Jacques Falguière, qui tenait une place plus centrale puisqu'elle intervenait tout au long de la représentation. Arnaud Meunier et Benjamin Jaussaud, ont choisi d'intégrer beaucoup de morceaux connus, de musique classique ou populaire. Alors que les chansons étaient plutôt décoratives[1058], un morceau tiré d'une des Passions de Bach, diffusé sur la scène où s'entrelacent le testament d'Atta et les répliques des traders, produit un effet d'une grande intensité (la musique n'est pas du tout *plaquée*, mais colle très bien au texte, et les comédiens s'adaptent à son rythme). En 2012, Sylvie Levesque (chanteuse, qui avait prêté sa voix à Aperghis pour *Machinations*, 2003) monte la pièce avec des élèves du conservatoire de Saint-Quentin, et accentue les effets musicaux sans hésiter à modifier légèrement le texte (créant par exemple des canons). Seul le spectacle de Robert Cantarella ne comportait pas de musique – en revanche, il était très riche sur le plan du traitement des sons.

[1056] Voir http://www.youtube.com/watch?v=An_b6IUJsNQ&feature=related.

[1057] Un enregistrement sur CD se trouve à l'IMEC (VNV 170). Pour être précis, à la fin, le morceau précède la dernière réplique, celle de la rescapée.

[1058] Une chanson entière, « New York New York », était même chantée en *live* à la fin de la pièce (chanson légère, qui contrastait avec la tonalité grave des dernières répliques).

Enfin, en 2011, pour un cycle de concert jeune public, Radio France commande un texte court à Michel Vinaver, qui écrit *Blanchenote, Grand et Petit* dont nous avons déjà parlé. Parmi les quatre textes à destination musicale, c'est le seul qui, pour l'instant, ait abouti. Il a été mis en musique et créé au 104 à Paris en juin 2011[1059]. Sur le modèle d'œuvres comme *La Marche du soldat* (Stravinski et Ramuz), la plus grande partie du texte est parlée. La bagarre entre Grand et Petit se fait sur un mode *sonore* :

> – Chliomp
> – Chliomp toi-même
> – Grumph
> – Tu ne t'es pas zerpillé spess de prsk
> – Houdre attends que je te druque mésicle de vrst
> – Tiens pour toi bluzzard de choubrechan de mes darbezieux
> […]
> – Astagadrille
> – Estepouah
> – Blblm
> – Sgkgl[1060]

Bien entendu, quelques phrases sont chantées, comme celle-ci :

> Grand et Petit sont des amis
> Depuis les petites classes jusqu'aux grandes classes
> Amis inséparables

Le récitant faisait alors des variations mélodiques, répétait des mots, inventait de micro-commentaires, si bien que les parties chantés, comme ces trois vers, pouvaient durer une à deux minutes.

[1059] *Blanchenote, Grand et Petit*, conte musical. Composition et direction musicale de Marc-Olivier Dupin, avec récitant, violon, clarinette, basson, cornet, trombone, contrebasse, percussions. Concert donné le 18 juin 2011, dans le cadre de « 104'zic » (jeune public), d'une durée de 30 minutes. Diffusé sur France Musique (dans le « Concert du midi » du 3 août 2011).

[1060] M. Vinaver, *Blanchenote…*, version longue non publiée (*a.p.a.*).

B. Thèmes musicaux. Fugue et immanence

Pour revenir aux *pièces de théâtre* de Vinaver, la musique n'y a globalement pas une place très importante dans l'action ni même dans les thèmes. Dans *Dissident*, le fils écoute beaucoup de musique ; au début sa mère en a assez de le « voir affalé là parmi les disques » (*TC3*, p. 80), mais les deux personnages finissent par se retrouver vraiment, si bien que la dernière réplique de la mère est : « Je te mets un disque ? » (p. 98). Dans *À la renverse*, pendant l'occupation de l'usine, on apprend qu'il y a « des rondes autour des machines » (*TC4*, p. 159), et que les grévistes projettent de faire venir une « formation de rock » (p. 162).

Nous avons déjà fait référence au personnage d'Alex Klein, le musicien accompagné de son *Jazz Band*. Dans *Par-dessus bord*, la musique s'ancre profondément dans la fable – « *Ce sont des morceaux de durée variable, la plupart brefs, moins d'une minute : musique à la limite extrême de la tension, parfois de l'audible* » (début du mouvement III). Alex doit même sa vie à la musique : sa mère était une très grande interprète de Mozart, ce qui leur a permis de survivre cinq ans à Auschwitz[1061]. On le voit, à quelques reprises, ébaucher son morceau de free jazz – mais jamais le *performer*

[1061] « ALEX. – …normalement les enfants qui savaient marcher marchaient droit au four crématoire mais ma mère était une extraordinaire pianiste elle était la plus grande interprète vivante de Mozart le commandant du camp avait une passion pour Mozart alors il a trouvé pour ma mère une place au bordel […] Deux fois par semaine il la faisait venir du bordel pour la soirée il restait sans bouger dans un fauteuil de cuir rouge à fumer son très long cigare pendant qu'elle jouait des sonates toutes les sonates » (*TC3*, p. 169).

entièrement[1062]. Une de nos idées est que la musique (et la poésie) réside aussi dans la répétition : Alex répète, et Vinaver, lui aussi, en réécrivant la pièce, réalise d'infinies (menues) variations sur les paroles d'Alex. La grille ci-dessous reproduit respectivement les versions intégrale, brève, super-brève, *Orange Tree*, la version de Hankins, l'hyper-brève et la révision 2004. Aucune n'est identique à une autre (même si elles sont toutes très proches) :

Tu t'agrippes	à mort	et	tu lâches	on recommence	voilà c'est ça	lâche maintenant	tu peux défoncer	vas-y	plus rien
Tu t'agrippes	à mort		tu lâches	on recommence	voilà c'est ça	lâche maintenant	tu peux défoncer	vas-y	plus rien
Tu t'agrippes			tu lâches		voilà c'est ça		tu peux défoncer	vas-y	plus rien
Tu t'agrippes			tu lâches		voilà c'est ça		tu peux **t'engloutir**	vas-y	plus rien
Tu t'agrippes	à mort	et	tu lâches		voilà c'est ça		tu peux défoncer	vas-y	
Tu t'agrippes		et	tu lâches	on **reprend**	voilà c'est ça				plus rien
Tu t'agrippes	à mort	et	tu lâches	on recommence	voilà c'est ça	lâche maintenant	tu peux **lâcher**	vas-y	plus rien

Michel Vinaver avoue que le jazz (notamment Archie Shepp et John Coltrane) a pu l'inspirer directement[1063]. Dans le premier brouillon de l'indication liminaire de *King*, Vinaver fait une autre allusion au jazz :

> Trois acteurs, ce que justifie le poids et la longueur du rôle, mais qui se passent le relais comme il leur convient, et cela varie <à leur gré>, d'une représentation à l'autre. Soit celui qui est en scène va en chercher un autre <quand il souhaite une pause>, soit l'un des 2 en attente interr. <d'une tape à l'épaule par exemple> celui qui est en scène et enchaîne – soit encore ils se constituent à tel ou tel moment, suivant leur bon plaisir, en duo, en trio. Etat d'improvisation continuelle de la formation. Penser à des instrumentistes de jazz se faisant une session privée <pour s'entraîner ou> pour le~~ur~~ plaisir. […] Les 3 acteurs sont d'apparence semblable, sans diff d'âge appréciable. Ils se donnent à fond et s'amusent beaucoup. Ils ne savent jamais à l'avance la pièce qu'ils joueront.[1064]

[1062] Dans la mise en scène de Ch. Schiaretti, les séquences jazz étaient composées par Yves Prin, et quatre musiciens jouaient en *live*, juste au-dessus du club de jazz et des acteurs.

[1063] Au cours d'une séance du séminaire « Paroles et musique » (Paris-3 / Paris-4), en février 2008 – texte publié : « Paroles et Musiques : lecture musicologique de l'écriture théâtrale de Michel Vinaver », in *Paroles et musiques*, dir. C. Naugrette et D. Pistone, Paris, L'Harmattan (« Arts et Médias »), 2012, p. 137-152.

Alex contamine d'autres personnages, comme Jack qui finit son long discours prophétique par ces mots : « notre axe pourrait être à peu près ceci mais oui il est agréable de chier et Ravoire et Dehaze peut rendre ça encore plus agréable vous voyez dans un premier temps déculpabiliser et houp dans un deuxième temps inviter à un plaisir très innocent c'est très rough et il faudra vérifier mes hypothèses mais ça se laisserait assez bien mettre en musique » (*TC3*, p. 216).

[1064] Cahier préparatoire, note du 8 septembre 1996 déjà cité (VNV 32.1).

Mais l'essentiel est de voir comment la musique a été l'art qui a le plus déterminé la dramaturgie de l'auteur. On cite toujours : « Je serais mieux dans ma peau si j'étais […] musicien »[1065] – voyons ce que cache cette affirmation. Nous parlons bien de musique et non de musicalité (harmonie, mélodie, jeu de sonorités), mais peut-être est-ce même encore trop vague de parler de « la musique » tant Vinaver a toujours été hanté par un compositeur en particulier : Bach. Dès mars 1946, à Wesleyan, il écrivait dans son journal : « Bach est le classicisme à son point culminant. On ne peut imaginer que son génie puisse être dépassé »[1066]. Dans son « Fragment d'un dialogue sur *La Peste* » de la même époque, les interlocuteurs, identifiés par des lettres (A, B et C), qui s'opposent au départ, finissent par se rejoindre sur l'idée de musique :

> **C** – […] C'est la voix d'un homme qui chante son angoisse et son espoir et son amour, sa soif de sympathie et de bonheur, sa passion humaine. *La Peste* est, si vous voulez, une cantate, une irrésistible envolée lyrique, un cri qui s'élève lentement, gravement, et qui retombe.
> **A** – Camus n'est pas, comme le serait Shakespeare, Dickens, Balzac ou Kafka, le créateur d'un « monde ». Mais il est le créateur d'une musique, ou plus précisément d'un ton sur lequel il peut enfin dire aux hommes ce qui est « évident ».
> **B** – Tarrou, Rambert, Paneloux et Rieux (car les autres personnages, même Grand, ne sont *que* des personnages de roman) chantent un canon, ou plutôt se poursuivant et se heurtant sur des clefs légèrement différentes, effectuent une fugue au sommet de laquelle elles s'harmonisent enfin dans un accord éclatant et grave puis se taisent…[1067]

Barthes, dans un de ses premiers articles, allait aussi dans cette direction : « Camus a fait une œuvre qui a la musicale simplicité de *Bérénice* »[1068]. *L'Étranger* avait pour lui le grand mérite de concilier classicisme et absurdité. Mais la mention de la « fugue » est une

---

[1065] M. Vinaver, « Le Théâtre et le quotidien », art. cit., p. 123. À la fin des années 1940, Vinaver prenait des cours de piano.

[1066] M. Vinaver, Journal de l'année 1946 déjà cité, p. 133.

[1067] M. Vinaver, « Fragment d'un dialogue sur *La Peste* », in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 143-144.

[1068] R. Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », art. cit., p. 62.

intuition plus précise, et Camus avait effectivement été initié à Bach par sa femme, Francine, très bonne pianiste[1069].

La fugue, avec ses entrelacements de voix, son système de contrepoints, est donc le grand modèle de l'écriture de Vinaver. Nathalie Otto-Witwicky a même repéré des structures propres à la fugue dans un des morceaux de *L'Ordinaire*. Le morceau 4, notamment, aurait une forme contrapunctique parfaite, qui « consiste en l'entremêlement de trois dialogues (Ed-Nan, Bess-Jack, Sue-Dick), et se particularise par la convergence des conversations sur un seul sujet : la diminution du stock de nourriture et la recherche du coupable »[1070]. Nathalie Otto-Witwicky insiste sur le fait que le théâtre de Vinaver redonne au contrepoint et à la polyphonie leur sens vraiment musical (souvent littérarisé et banalisé[1071]). Voyons aussi, plus modestement (nous ne sommes pas musicologues), la fréquence à laquelle Vinaver emploie des termes musicaux dans les paratextes ou les avant-textes de ses pièces.

C'est à partir des années 1970 que l'auteur fait presque systématiquement référence à la musique. Concernant *Les Huissiers* [1957] par exemple, ce ne sera que dans son deuxième « auto-interrogatoire » [1998], qu'il écrira, à propos des passages choraux : « – *Ces moments rapprochent la pièce d'une opérette... Vous ne le craignez pas ?* / – Au contraire ! Puisque c'est bien de cela qu'il s'agit. Mais seuls les huissiers, et dans

---

[1069] Voir *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 138, où je cite la lettre de Camus qui désigne Bach comme « modèle pour tous les artistes ».

[1070] Nathalie Otto-Witwicky, « Musicalité de l'écriture théâtrale dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver », revue *Registres* nº11-12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006-2007, p. 79. Elle détaille ensuite (p. 79-81) l'organisation de la fugue : entrées, exposition, contresujets ou divertissement, réexposition, et repère même une *strette* (« faisant se succéder en entrées rapprochées toutes les voix sur le même sujet ») et un *coda* (« étirement de la conclusion, qui en musique sert à équilibrer le plan formel du morceau »).

[1071] *Ibid.*, p. 78 : Anne Ubersfeld confondrait le contrepoint avec la « monodie accompagnée », alors que « dans l'esprit polyphonique, toutes les voix ont valeur égale » ; Patrice Pavis apparenterait la polyphonie à un type de « situation dramatique » (où les personnages et les thèmes se répondent à distance).

ces seuls moments-là, portent cette vérité. »[1072] Dans *Par-dessus bord*, la musique est inscrite dans la dénomination même des parties de la pièce : Vinaver, dans les brouillons, fait le choix de remplacer « actes » par « mouvements ». Pour l'écriture de *La Demande d'emploi*, Vinaver dit avoir été guidé par les trente-trois variations *Diabelli* de Beethoven[1073]. Selon Bernadette Bost, « certes, il ne s'agit pas […] d'enchaîner de telles variations en épuisant chaque fois une tonalité précise, comme ce fut le cas pour l'auteur de la *Neuvième symphonie*, mais d'aller et venir, dans une sorte de jeu combinatoire, entre les multiples tonalités du programme »[1074]. Les deux pièces suivantes (*Nina* et *Dissident*) seront pensées comme un « théâtre de chambre ». De la même façon que la musique de chambre se distingue de la musique symphonique, pour orchestre complet, ce théâtre de chambre se distingue des pièces symphoniques comme *Par-dessus bord* ou *À la renverse* et leurs dizaines de personnages. *À la renverse* est divisée non pas en actes, mais en un « Prologue » et une « Fugue », et Vinaver avait initialement le projet d'intercaler des espèces d'intermèdes :

> Mini-pièces (inventions, fugues, sarabandes) :
> . le business lunch (« A Game of Chess »)
> . le complot (velléité de dissidence)
> . attente du patron à l'aéroport
> . l'embauche du directeur des relations sociales[1075]

L'auteur avait eu la même idée pour *Par-dessus bord*[1076]. On remarque aussi que *The Waste Land* (« A Game of Chess » est la deuxième partie du poème) et la fugue sont

---

[1072] « De *King* aux *Huissiers* (auto-interrogatoire II) », *Écrits* 2, p. 241.

[1073] En cette même année 1971, un autre écrivain, Butor, a écrit un *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (Gallimard, « Le Chemin »), en intercalant un texte entre les pages de la partition. De Butor, voir aussi « Les mots dans la musique » (in *Musique en jeu*, n°4, 4e trim. 1971).

[1074] B. Bost, « Le devenir-musique dans le théâtre de Michel Vinaver », art. cit., p. 42.

[1075] Cahier de notes pour l'élaboration de la pièce, 1977 (IMEC – VNV 19.2), p. 68.

souvent reliés. Vinaver parle de « fugue » dans la préface de sa traduction de *The Waste Land* dans *Po&sie*, et Eliot était sensible aux points de jonction entre les deux arts[1077]. En outre, quand il cherche le titre d'*À la renverse*, Vinaver imagine :

> GRANDE FUGUE
> LA GRANDE FUGUE
> PRELUDE ET FUGUE
> PAR LES TEMPS QUI COURENT
> MONTE ET PASSE
> LA MONTEE ET LE PASSAGE[1078]

Une des mentions fut même : « Prélude et fugue en forme de pièce pour six comédiens »[1079]. Sur un autre exemplaire de la pièce, au tout début de la Fugue, Vinaver ajoute les didascalies « Point d'Orgue », et deux fois « Longue pause » (avant les première et deuxième répliques)[1080].

Vinaver a été très profondément marqué par un livre, paru en 1947 : l'*Introduction à J.-S. Bach (essai d'esthétique musicale)*. Son auteur, Boris de Schlœzer, voulait faire apparaître la « réalité » de la musique. Le rejet des thèses subjectiviste, matérialiste et métaphysique peut s'appliquer au théâtre – Vinaver compare, par exemple,

---

[1076] Entre les « actes », il pensait insérer : « 1er intermède : le mariage de Jiji » et « 2e intermède : le sacrifice de Lubin » (Cahier préparatoire #1, op. cit., p. 48).

[1077] T.S. Eliot, « The Music of Poetry » [1942], cité par Leyris (*Poèmes*, *op. cit.*, p. 136, juste avant sa traduction de *The Waste Land*) : « Je crois que les éléments par lesquels la musique concerne le plus étroitement le poète sont le sens du rythme et le sens de la structure… L'usage de thèmes récurrents est aussi naturel à la poésie qu'à la musique. Il y a des possibilités prosodiques qui présentent quelque analogie avec le développement d'un thème par divers groupes d'instruments ; il y a des possibilités de transitions dans un poème comparables aux différents mouvements d'une symphonie ou d'un quatuor ; il y a des possibilités d'arrangement contrapunctique. »

[1078] Cahier de notes pour *À la renverse*, entre 1977 et hiver 1978-79 (IMEC – VNV 19.1), p. 93.

[1079] Tapuscrit du prélude, avec corrections (IMEC – VNV 20.4).

[1080] Exemplaire tapuscrit de la version Radio, travaillée en juin/juillet 1980 (IMEC – VNV 22.1).

l'ambition de Schlœzer à la théorie de la distanciation de Brecht[1081]. Mais l'idée centrale de Schlœzer est que si la musique *signifie*, elle ne le fait pas de la même façon qu'un texte (surtout qu'un texte courant, de « reportage »), que l'on peut toujours reformuler et dans lequel :

> le sens, bien que lié à la forme, ne s'y trouve pas totalement engagé, le rapport du signifiant au signifié étant un rapport de transcendance. En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'*a* pas un sens mais *est* un sens : elle signifie, veux-je dire, en tant que sons. Entre ces deux extrêmes – reportage et musique – se place la poésie, vers et prose, qui peut être dite « musicale » non parce qu'harmonieuse elle flatte l'oreille, ainsi qu'on se le figure communément, mais dans la mesure où son contenu s'identifie à sa forme.
> […] les produits de l'activité humaine n'ont-ils pas en effet une valeur esthétique pour autant précisément que ce qu'ils nous disent, leur contenu, est immanent à leur forme ? Or ce n'est que dans la musique que ce rapport d'immanence se trouve absolument réalisé.[1082]

Citation déterminante, qui nous permet de synthétiser toutes nos précédentes analyses, et de dégager ce qu'il reste encore à chercher. Schlœzer montre que la poésie « musicale » n'est pas celle qui « flatte l'oreille » mais celle dont le « contenu s'identifie à sa forme ». Dans la musique, en effet, le sens est complètement immanent à l'œuvre. Or, ce que nous essayons de formuler depuis un moment déjà, c'est que dans l'écriture initiée par Vinaver (ou, en tout cas, *voulue* par Vinaver), le texte n'*a* pas de sens non plus. Bien entendu, chaque réplique signifie bien quelque chose et les dialogues eux-mêmes sont le plus souvent cohérents (ce n'est ni du théâtre dada, ni du théâtre de l'Absurde). Mais le texte

---

[1081] Lettre de Michel Vinaver à Boris de Schlœzer, datée du 18 juillet (sans mention de l'année), fonds d'archives Boris de Schlœzer, bibliothèque Louis Notari de Monaco : « Et voici que, pensant dru à la distanciation (que je préfère au distanciement), j'en viens à penser que votre *Introduction à J. S. Bach* vise précisément ce que Brecht cherche, et que votre combat contre 'la dissolution de l'auditeur dans la musique' et en faveur d'une écoute où 'tout ce que l'auditeur est' 'est présent au rendez-vous, suscite la durée et contribue à la création qui se renouvelle absolument' est le combat même que B.B. mène sur le plan de la représentation dramatique. Mes citations sont imaginaires, car je n'ai pas votre livre auprès de moi. Mais sont-elles aberrantes ? Et le rapprochement est-il illusoire ? »

[1082] *Introduction à J.-S. Bach (essai d'esthétique musicale)*, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1947, p. 24-25. J'ai reproduit ici le soulignement au crayon tel qu'il apparaît dans l'exemplaire de Vinaver lui-même. Seules les dernières pages (292-307), sur le « Moi mythique », sont aussi marquées.

est comme une carte dans un paysage indifférencié (comme celui des *Coréens* ou de *L'Ordinaire*) : il n'oriente pas. Vinaver veut que ses pièces *soient* un sens. Si l'on parle de théâtre de l'immanence, c'est en grande partie dans l'acception schlœzerienne du terme. L'œuvre ne donne non pas des « significations », qui seraient transcendantes par rapport à elle et qui pourraient se dire indépendamment d'elle, mais donne un sens qui est la forme de l'œuvre elle-même.

Le fait est que Schlœzer distingue radicalement l'œuvre musicale et l'œuvre langagière, en affirmant que le discours désigne forcément quelque chose qui est à l'extérieur de lui-même, qu'il signifie, et nous avons nous-mêmes insisté sur l'importance de la référentialité et de l'imitation dans l'œuvre de Vinaver. La musique a un « sens spirituel » tandis que le langage a (aussi) un « sens rationnel ». Schlœzer fait un pas important, évidemment, en distinguant la parole ordinaire et le texte littéraire, qui se *rapproche* de la musique. Il évoque Maurice de Guérin et Chateaubriand (p. 41), et développe un exemple plus approfondi sur Mallarmé (p. 257-258, sur *L'Après-midi d'un faune*), ou Racine (p. 284) ; mais il conclut que « toute création littéraire charrie un sens rationnel qui ne dépend pas directement de la structure », « toujours l'homme transmet son vécu aux côtés de l'artiste qui crée et organise un système. Tandis que l'homme Bach est absent de ses fugues, l'homme Racine est toujours plus ou moins présent dans ses tragédies. »

Il faut savoir que Schlœzer n'était pas un penseur du fait littéraire contemporain (son essai sur Gogol, de 1932, est daté[1083]). De plus, la lecture précoce de l'*Introduction à*

[1083] *Gogol* est une « vie de Gogol » (p. 10), qui est éditée dans la collection « Le roman des grandes existences » chez Plon. Schlœzer veut « éclairer l'œuvre par l'homme » (cf. *Problèmes…*, *op. cit.*, p. 41-46). Mais on n'étudie plus la littérature en 2012 comme en 1932 (Barthes, par exemple, a laissé son empreinte…).

J.-S. Bach a peut-être influencé Vinaver, qui eut dès lors l'ambition (et de plus en plus au fil de sa carrière) de faire *tendre* son théâtre vers le modèle musical. La thèse selon laquelle l'œuvre est une « réalité idéale », qu'elle « est immédiatement un dire, exactement comme le corps ne montre pas un sentiment mais s'identifie à lui : est le sentiment » [1084], cette thèse, Vinaver la développera dans « Pour un théâtre des idées ? » à propos de Gorki (sous couvert de parler des *Estivants*, il commente bien entendu sa propre œuvre théâtrale). L'année suivante, à l'occasion de son premier essai de mise en scène (*L'Ordinaire*, avec Françon), il écrira :

> Il y a, dans la pièce, « une certaine musique ». Elle n'est pas quelque chose « en plus » du contenu. Sans cette musique il n'y aurait pas de pièce. La musique est constitutive de la pièce.
> D'où le projet de travailler en partant de la musique du texte. Les mouvements dans l'espace, les actions sur la scène chercheront à se mettre en tension sur la structure musicale, à la renforcer, à l'amplifier.
> Autrement dit, éviter à tout prix qu'il y ait deux récits : le récit émanant de la parole d'une part, le récit que raconteraient les mouvements et actions dans l'espace, d'autre part. Le discours que reçoit l'oreille et celui qu'enregistre l'œil.[1085]

Comme le formule P.-H. Frangne, « aimer une œuvre musicale, c'est la penser en sa stricte immanence comme une construction, que la survalorisation du virtuose en concert (survalorisation qui est une caractéristique de notre culture moderne) cherche toujours à effacer ». Les appréhensions de Vinaver face aux mises en scène spectaculaires (qu'il a contribué à choisir dans le cas de *L'Ordinaire*), se fondent sur le même postulat. Une des idées forces de Schlœzer tient dans sa conception de l'œuvre musicale comme totalité intemporelle :

[1084] Pierre-Henry Frangne, présentation de l'*Introduction à J.-S. Bach* dans la réédition qu'il a réalisé aux Presses Universitaires de Rennes (coll. Aesthetica), 2009. Cette présentation est disponible en ligne sur le site http://www.forgottenrecords.com.

[1085] M. Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », art. cit., p. 17. On comprend aussi pourquoi, quand Aperghis lui dira qu'il ne peut pas composer de musique pour *11 septembre 2001* parce que le texte *est déjà* musique, Michel Vinaver en éprouvera une certaine fierté.

> Chaque élément contient de façon immanente sa relation précise avec tous les autres éléments et avec la totalité dans laquelle, lui et les autres, existent et font sens. L'enchaînement du morceau de musique n'est donc pas causal ou linéaire ; il est systématique et circulaire. L'achèvement est présent partout…[1086]

Cette idée est tout à fait semblable à celle que développera Vinaver sur le texte dramatique, qui relève d'un type d'analyse sinon structuraliste, du moins structural. C'est l'idée par exemple que « la lecture au ralenti d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière »[1087]. Schlœzer comme Vinaver ont le projet d'analyser les rapports des éléments les uns par rapport aux autres, plutôt que ces éléments en eux-mêmes.

Il peut paraître contradictoire de parler d'immanence musicale et de théâtre imitatif. En fait, il y a imitation forte, mais tout naît mot (comme les idées de la musique naissent notes). Ce ne sont pas les idées qui sont à l'origine des pièces mais les mots (en tant qu'éléments du bruit des paroles). On retrouve le paradoxe du début : la véritable question tient à la nature de ce qu'on appelle la référentialité.

Terminons notre relevé des références à la musique. Dans *Les Voisins* : « Aucune autre musique que l'andante du Divertimento K. 563 de Mozart, et ce, seulement le temps des deux changements de décor d'un acte à l'autre » (*TC5*, p. 198). Vinaver écoutait également Mozart lorsqu'il traduisait *Le Suicidé* d'Erdmann :

> *Depuis plusieurs années vous approfondissez cette notion du rythme. J'en voudrais une définition aussi précise que possible (incidemment, je remarque une note en haut d'un brouillon de traduction : « Mozart Fantasia K.475 ». Quels sont vos rapports avec la musique ?)*

[1086] Formulation de P.-H. Frangne, art. cit.

[1087] M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 11.

> Une de mes utopies, c'est la grosseur de trait. Une autre, c'est, disons, une pièce de théâtre comme un quatuor de Beethoven (ou la Fantasia K. 475...). Ces deux utopies ne s'excluent pas, mais l'une n'entraîne pas l'autre...
> Dire que le rythme est premier, dans une œuvre théâtrale, c'est postuler que l'action se passe au niveau de la constitution même de la matière verbale…[1088]

Dans son petit dossier de correspondance avec Camus, Vinaver a joint une feuille volante sur laquelle il a recopié les propos de Camus, tirés d'un entretien avec Nicola Chiaromonte :

> I wish I could get rid of the theme of the extreme situation. When I was a boy, my ambition was to write the story of a happy man. Even today, when I listen to Mozart, I can't help feeling that the ideal achievement for me would be to write the way Mozart composes.[1089]

La musique de Mozart est la représentation même de la joie. Mais Camus poursuit en disant qu'il ne pourrait, de toute façon, s'y résoudre : l'épreuve de la guerre et, pour certains de ses amis, de la déportation, jette un voile sombre sur le regard et impose une grave responsabilité.

Quand il conçoit *King*, en 1996, Vinaver imagine à un moment cette pièce comme « une suite (pour violoncelle seul) de canons / de morceaux »[1090]. Dans *King*, les morceaux seront appelés duos, trios… Selon Bernadette Bost, les pièces de Vinaver les plus récentes, comme celle-ci, « à l'évidence, interdisent une lecture réaliste qui sacrifierait la musique au sens prosaïque des phrases »[1091]. Bost analyse le phénomène de contrepoint par entrelacs : « en y générant la tension dramatique […] par le traitement des

---

[1088] M. Vinaver, « Traduire… écrire » [1984], entretien avec André Gunthert, in *Écrits* 2, *op. cit.*, p. 35.

[1089] Camus, entretien publié dans l'article de Chiaromonte : « Albert Camus and moderation » (in *Partisan Review*, oct. 1948), traduit en français par R. Gay-Crosier pour la nouvelle édition de la Pléiade, II, p. 718-719.

[1090] Notes pour *King* (août 1996), cahier manuscrit, p. 1 (IMEC - VNV 32.1).

[1091] B. Bost, « Le devenir-musique… », art. cit., citations tirées des p. 39-41.

lignes opposées – ascendante et descendante – de l'intégration et du rejet », et lit les passages sur l'industrie et ceux sur l'utopie comme « sujet et contre-sujet » (p. 41). Elle repère aussi « le lié et le staccato » dans la disposition même du texte, et montre qu'entre Scranton en 1889 et le krach de 1929, « la spirale se met en place dans l'esprit de l'auditeur, entraînant l'épopée capitaliste vers les abîmes d'une leçon de ténèbres ». La figure de la spirale est en effet importante ; Vinaver cite souvent le compositeur Iannis Xenakis :

> C'est une forme ouverte, qui peut se relier à d'autres formes semblables, et que l'on retrouve dans une quantité de domaines très différents, allant du macro au microscopique. Il est intéressant de constater que cette forme n'a rien de moderne. L'homme du paléolithique la connaissait peut-être déjà.
> C'est l'éloignement d'un point tout en restant aussi proche que possible de son point de départ ; c'est comme une oscillation qui ne revient jamais au même point.
> Une idée ou un point dans l'espace, dont vous vous écartez progressivement tout en conservant la liaison avec lui. Il se produit ainsi un changement progressif et continu, qui est un facteur très important en esthétique […]. La variation musicale, par exemple, est une forme spiralique, très compliquée…[1092]

Voyons en quoi la musique moderne et contemporaine permet également de comprendre la dramaturgie de Vinaver.

C. Répétition et sérialité

Dans la première édition d'*À la renverse*, on trouvait la mention d'un autre artiste, qui nous éloigne un peu de Bach, mais qui s'avère importante : juste après l'indication

[1092] « Chants de la spirale », entretien avec Iannis Xenakis, *Le Monde*, 16-17 déc. 1984.

sur les paroles qui « s'insèrent comme des éclats dans le corps du récit », on lit : « Source : Merce Cunningham, musiciens d'orchestre accordant leurs instruments » (*TC4*, p. 13). Est-ce une référence précise ? Dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe parle, à propos de Cunningham, d'un refus du « conflit central », comme « de la perspective et de la logique linéaire »[1093]. À la « dramaturgie centralisante », le chorégraphe a opposé le collage et l'aléatoire. Cunningham « travaille avec le hasard pour éliminer les stéréotypes associatifs qui encombrent notre imagination, et surtout la limitent »[1094]. Nous pensons qu'une des ambitions d'écrivain de Michel Vinaver a été de donner la portée de ces *chance-process* à l'écriture dramatique. On sait aussi qu'à partir des années 1940, Cunningham a beaucoup travaillé avec John Cage (et Rauschenberg) et que cette collaboration a passionné Michel Vinaver. Les *Variations V*, de Cage et Merce Cunningham (1965, présentées tout d'abord au Philharmonic Hall de New York), ont été filmées – on voit les nombreuses bandes sonores que Cage met en route simultanément, et le travail des danseurs à partir de cette bande son aléatoire. Cette attention au hasard dépasse le travail ordinaire d'improvisation ; selon Cage : « L'improvisation découle souvent de la mémoire et du goût, donc du moi. Dans mon travail actuel, j'essaye de trouver des moyens d'improvisation indépendants du moi, d'où mon intérêt pour la contingence. »[1095]

[1093] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Contredanse, 3e éd. complétée, 2004, p. 233. « L'espace décentré de Cunningham abandonne (délibérément d'ailleurs, dans sa quête d'une présence au plan, en analogie avec le non-illusionnisme en peinture) la poétique du volume si puissante chez Graham comme chez Limon » (*ibid.*, p. 35).

[1094] *Ibid.*, p. 232 et 222. Louppe cite un article de Remy Charlip, « Composing by chance », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, NYC, a capella Books, 1989 (trad. fr. in *La Composition*, Nouvelles de danse nº36-37, 1998, p. 117).

[1095] John Cage, *Silence*, Cambridge, MIT Press, 1959, p. 114. Dans *Thirty pieces for string quartet* (1983) par exemple, ou *Four* (1989), les quatre musiciens du quatuor n'ont pas de partition commune, et tout l'enjeu est de susciter le plus de présence, de réactivité à ce qui se fait (« revaloriser l'instant […] c'est rendre au temps ce flux indéterminé », Louppe, *Poétique…*, *op. cit.*, p. 334).

Selon Philip Ball, spécialiste de sciences cognitives[1096], la plupart des compositions musicales ont un rythme régulier, si bien que nous savons quand se produira le prochain événement, même si nous n'en connaissons pas forcément la nature. Notre cerveau s'efforce de le prédire. Or la musique de Bach se caractérise par une grande difficulté à prédire. Cage, lui, radicalisera cette impossibilité de prédire, en rendant complètement aléatoire le processus de création. C'est sur ce plan que pourraient se relier deux œuvres aussi différentes que celle de Bach et Cage (regroupés récemment sur un même CD par le pianiste Francesco Tristano). D'un côté, la plus grande perfection dans la structure, de l'autre l'indéterminé – comme si le « classicisme » (pour reprendre l'appréciation de Vinaver) et le « modernisme », quand ils sont *absolus*, pouvaient se rejoindre.

Dans certaines pièces de Vinaver, on trouve un élément formel qui fait penser au travail de Cunningham ou Cage. Louppe parle du phénomène de la « répétition » comme de l'ultime coup porté à la poétique centralisante, et rappelle qu'il ne faut pas confondre *répétition* (« reprise immédiate d'un motif semblable au précédent », plus destructrice qu'organisatrice) et *récurrence* d'un motif (qui fait « partie intégrante de ce que la composition a de plus traditionnel »)[1097]. Dans *Portrait d'une femme*, il y a un exemple de pure *répétition* : dans un passage très complexe où se mêlent déjà deux dialogues (celui de Xavier et Francine et celui de Sophie et Mme Guibot, *TC6*, p. 29-35), viennent s'insérer les échos de ce qui pourrait être la scène originelle de cette pièce, à savoir le refus qu'oppose Sophie à la demande en mariage de Xavier (« je ne peux pas

---

[1096] Philip Ball, *The Music Instinct: How music works, and why we can't do without it*, Londres, The Bodley Head, 2010. Il reprend, entre autres, des analyses du compositeur et philosophe Leonard B. Meyer (voir notamment *Emotion and Meaning in Music*, 1957).

[1097] Florence Louppe, *Poétique…*, *op. cit.*, p. 235.

t'épouser ») ; la première fois au sein d'un court dialogue de quatre répliques (p. 32), la seconde dans une réplique isolée (p. 33)[1098]. Plus irréaliste encore, dans *À la renverse*, la séquence des trois poignées de mains entre Piau et Violot, dont nous avons déjà parlé. Selon Vinaver lui-même, il s'agit d'une « sorte de dislocation du temps, puisque dans la durée de la représentation se succèdent ces différents moments, tandis qu'en fait ce sont des *éclats* de cette scène primitive »[1099]. Catherine Naugrette rappelle l'influence des phénomènes répétitifs médiévaux[1100], et, avec Michel Vinaver, ils comparent cette scène d'*À la renverse* à la mort de Roland[1101]. Mais la référence médiévale n'exclut pas du tout la relation au répétitif musical contemporain.

Enfin, on pourrait retrouver chez Cage l'assentiment dont parlait Barthes. Le compositeur s'était beaucoup intéressé aux cultures orientales, s'imprégnant par exemple du « livre des transformations », le *Yi-King*. Il en tire des formules comme celle-ci : « du point de vue du zen, il n'existe pas de différence entre jouer une note et ne pas la jouer, et qu'un accord au piano, un toussotement dans le public ou le crépitement de la pluie sur le

---

[1098] À cela s'ajoutent deux autres « Je ne peux pas » de Sophie (p. 33 et 34), apparemment adressés à Mme Guibot.

[1099] Cité par Catherine Naugrette dans « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », art. cit., p. 24. Nous soulignons.

[1100] « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 29-37.

[1101] Dans *La Chanson de Roland*, en effet, Roland n'en finit pas de mourir : meurtri, il perd la vue, rend hommage à son épée, court sous un pin, tend son gant vers Dieu. Dans l'introduction de son édition du texte médiéval, Pierre Jonin note que le style épique, à la différence du style narratif simple, « repose essentiellement sur la répétition » (*La Chanson de Roland*, Gallimard, Folio classique, 1979, p. 14). Ainsi trouvons-nous, lors de la mort de Roland, cette répétition sublime : « il tombe *à la renverse* sur l'herbe verte où il s'évanouit car la mort se rapproche » (laisse 168, c'est nous qui soulignons – peut-être Michel Vinaver a-t-il intitulé sa pièce d'après ce passage), puis « Sur l'herbe verte le comte Roland s'évanouit » (laisse 169) ; ou encore la répétition des coups d'épée sur la roche grise (laisses 171, 172, 173, avec des variations). « On a l'impression que l'auteur veut que le temps s'arrête sur un moment pathétique […] cette répétition joue un rôle incantatoire » (P. Jonin, *ibid.*, p. 15). On découvre, enfin, dans les brouillons d'*À la renverse* (Notes pour l'élaboration de la pièce, IMEC - VNV 19.2, p. 41), que le personnage de Piau aurait pu s'appeler Chevallier, ce qui aurait rendu transparent son identification avec Roland !

Poignée de main

- Il n'y a pas de raison pour que ça ne se passe pas très bien Chevallier

- Vous pouvez compter sur moi en tout cas

toit du Maverick Concert Hall sont une seule et même chose »[1102]. D'où la possibilité même d'une œuvre comme « 4'33'' », œuvre silencieuse, qui, finalement, n'est pas une œuvre vide, mais une œuvre toujours pleine de ce qu'elle reçoit lors de son « exécution ». Cage, qui n'introduit pas de hiérarchie entre le son du piano et le bruit de la pluie, radicalise l'idée d'égalité chère à Vinaver, dont l'ambition a été d'accueillir n'importe quel « bruit de parole ».

Il semble que certains metteurs en scène aient voulu, au sein même de leur travail et de leur spectacle, mettre en avant la dimension répétitive de l'œuvre de Vinaver. Arnaud Meunier et sa scénographe Camille Duchemin ont conçu, pour la dernière partie de *King* (2008), un décor *répétitif* : les acteurs disposaient sur toute la surface du plateau, de façon régulière, des demi-sphères jaunes (qui représentaient les pamplemousses que cultivait Gillette en Californie) – le résultat ressemblait à des installations d'art moderne, comme celles de Jean-Pierre Raynaud (voir « La Maison »). Robert Cantarella, quant à lui, opta très rapidement, au moment de concevoir sa mise en scène de *11 septembre 2001*, pour un système de répétition et variation de la pièce entière. Il a voulu la jouer trois fois de suite, avec des modifications en terme d'échelles tout d'abord (la marionnette dans une maquette, l'homme sur la scène, le film projeté[1103]), puis en terme de direction d'acteurs seulement :

> J'ai pensé à des variations dans la distribution. Dès le début des répétitions, je leur avais d'ailleurs demandé, à chacun, d'apprendre l'intégralité du texte, pour pouvoir sans cesse

---

[1102] Dans *À la renverse*, lorsque Michel Beuret tente de savoir ce qui « manquera » le plus à Bénédicte quand elle sera morte, il donne, entre autres, ces deux hypothèses-là : « Votre disque préféré vous nous avez dit que ce sont les Impromptus de Schubert par Brendel le bruit de la pluie tambourinant sur le toit de votre grenier… » (*TC4*, p. 168).

[1103] R. Cantarella, « Ce qui traîne… », entretien cité, p. 3 du fichier pdf.

> changer de rôle. D'une variation sur l'autre, on faisait aussi de légères modifications (en dehors même de la distribution des rôles), mais les positions sur le plateau étaient globalement les mêmes. Un spectateur inattentif aurait pu penser que c'était trois fois la même mise en scène, mais une fois la chaise avait changé de place, on ne faisait pas le bruit du crash de la même façon… Alexandre Meyer était dans le fond, à la musique, et il faisait un travail très délicat, de petites interventions.[1104]

Cette expérience fut mal reçue par la presse française (la pièce, après avoir été créée à Los Angeles, passa au Théâtre de la Colline en 2006) : Armelle Héliot, dans *Le Figaro*, parla de « très vain exercice de la redite formaliste » et Fabienne Darge, dans *Le Monde*, se demanda :

> Pourquoi rejouer le texte trois fois de suite ? Parce qu'on n'ose pas convoquer les spectateurs d'un théâtre national, lesquels ont payé le prix d'un ticket normal, pour une représentation d'une demi-heure ? Pour suggérer que le 11 septembre 2001 est une histoire qui n'en finit pas (finement observé…) ?

La raison était tout autre. Robert Cantarella avait conscience de la cohérence de ce geste avec celui de l'auteur, ainsi qu'avec la nature de l'événement représenté :

> *Simon Chemama. – L'idée de variation est-elle liée à l'événement lui-même ? Dans ta « présentation du projet »* 11 septembre 2001*, tu écris : « Aux images répétitives des avions entrant dans les tours nous répondons par le bégaiement de l'événement de scène. » De quelle nature est-elle cette « réponse » ?*
> R. C. Comme on visionnait régulièrement les images de l'attentat (celles des avions ne se résolvaient pas), j'ai eu cette formulation… […] Il me semblait plus simple et plus juste [plutôt que de faire un décor hyper-réaliste comme à Chaillot] de créer ce bégaiement : on a donc répété trois fois la pièce, avec des changements dans la distribution des personnages. […]
> Le film qui nous avait le plus bouleversé est le documentaire des deux français qui suivaient une équipe de pompiers, je me souviens du bruit que faisaient les corps qui tombaient (tous ceux qui étaient autour devaient voir des gens qui tombaient comme des cailloux, toutes les 5 ou 10 secondes). L'imagination s'est construite autour de ces images ou de ces bruits répétitifs. Répétition première, répétition de Vinaver, et j'ai ajouté une troisième couche avec les moyens de la scène.[1105]

[1104] *Ibid*., p. 9.

[1105] *Ibid*., p. 10.

À un moment, le metteur en scène eut même l'idée de faire une mise en scène *sérielle*, dans le sens musical du terme (tel que Schlœzer et Scriabine, par exemple, le définissent : le compositeur de musique sérielle, ou dodécaphonique, dispose, dans un ordre librement choisi, les douze sons de la gamme chromatique, puis le traitement sériel « exige que nul son ne soit répété avant que les onze autres aient été exposés dans l'ordre de la série initiale ou de ses dérivées »[1106]). Cantarella voulait épuiser les configurations possibles : que chaque acteur, notamment, joue chaque personnage de la pièce :

> On avait fait le calcul et on était arrivé à un très grand nombre de variations possibles avant que les acteurs aient pu jouer tous les personnages. Les acteurs étaient très motivés (ils aimaient que cette pièce sur le grand événement du début du XXIe siècle puisse être elle-même un événement, une performance !). On a essayé, et au bout de la sixième variation, je voyais que Michel (dans le public) était sceptique. Il m'a dit que c'était éprouvant, et il n'est pas sûr que le théâtre soit un endroit pour l'épreuve physique (type Jan Fabre). La pièce n'est pas en elle-même un événement. Et le spectateur peut comprendre cette idée de répétitions à l'infini à partir de quatre variations, sans avoir à l'éprouver toute une nuit.[1107]

Cette référence à la sérialité nous ouvre des perspectives intéressantes sur la poétique de Vinaver. La musique sérielle se caractérise par la *déhiérarchisation* qu'elle opère : dans la musique chromatique, les modes majeur et mineur « sont hiérarchisés et deux d'entre eux, le premier et le cinquième, y jouent le rôle de pôles d'attraction », alors que le dodécaphoniste, lui, en *théorie*, « agit sur un champ qu'il a établi lui-même, un champ neutre en ce sens qu'il n'est pas orienté, qu'il n'y règne aucune tension »[1108]. Joseph Danan qualifie précisément de sérielle l'organisation de la pièce *11 septembre 2001* elle-même : « plus que celui de la variation, *11 septembre 2001* adopte un principe

---

[1106] B. de Schlœzer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, *op. cit.*, p. 134.

[1107] R. Cantarella, « Ce qui traîne… », entretien cité, p. 10-11 du pdf.

[1108] *Ibid.*, p. 141 et 142.

de construction sérielle, qui semble primer l'organisation dramaturgique »[1109]. J.-L. Rivière avait sans doute la même idée, lorsqu'il demandait à Vinaver si « le théâtre dont [il serait] le plus proche, ce ne serait pas la musique de Webern ? »[1110]. « J'aime beaucoup la musique de Webern, répond Vinaver, j'aime beaucoup les pièces brèves de Webern, oui, mais si on parle musique, je trouve dans les dernières œuvres de musique de chambre de Beethoven tout à fait la même chose. » Webern (1883-1945) a en effet composé de nombreux courts morceaux, comme ses « aphorismes » (semblable aux *Microkosmos* de Béla Bartók que Vinaver évoque dans sa préparation de *La Demande d'emploi*[1111]), et l'on a même souvent comparé l'esthétique wébernienne à celle des haïkus[1112]. En 1924, suivant Schönberg et Berg, Webern remplace la libre atonalité (qu'il avait adoptée, quinze ans plus tôt, aux dépens du système tonal) par la technique du dodécaphonisme.

Mais c'est sur l'idée, plus générale, de la série en art, que nous pourrions conclure. Nous avons déjà vu que l'auteur avait souvent réécrit ses propres pièces. Il est très important de remarquer que toutes les versions d'une pièce comme *Par-dessus bord* (exemple de réécriture sans modification modale), ont été publiées, alors que celles d'*À la renverse*, qui semblaient toutes plus « singulières » (avec modifications modales), ne

---

[1109] Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 55.

[1110] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière », déjà cité, p. 135.

[1111] « 'Scènes' comme 'inventions' ou 'microkosmos' » (note du 30/9/70, VNV 14.1, p. 45). Série d'études pour piano, composée par Béla Bartók entre 1926 et 1939.

[1112] Voir par exemple Pablo Steinberg, « Les sons du peu », in Christine Dupouy, *L'Art du peu*, L'Harmattan, 2008. Ce livre (actes de colloque) reprend le titre d'un livre de Daniel Klébaner de 1983 (« Je veux parler d'un art où l'homme trouve l'éclat dans le terne… » y écrit l'auteur). Webern est comparé à Cage ; Steinberg cite Daniel Charles (*Gloses sur John Cage*, 10/18, 1978, p. 288) : « L'écoute réclamée par Webern – utopique dans doute – sera donc un être centré sur chaque son, une sensibilisation radicale à l'instant de surgissement de chaque bloc sonore. »

l'ont pas été. Cela nous dit quelque chose de la nature (l'ontologie) de ces textes. À propos des trois premières versions de *Par-dessus bord*, l'auteur déclare qu'elles sont « comme autant d''états', sans hiérarchie à établir entre eux, d'une même œuvre[1113] ». Il ne faut pas prendre le terme dans le sens d'*étapes vers*, mais dans celui d'*existences* indépendantes. C'est une note importante. La réécriture vinavérienne diffère de ce qu'on entend ordinairement par réécriture : Jean Ricardou appelait récriture « l'ensemble des manœuvres qui vouent un texte à se voir *supplanté* par un autre »[1114]. Or, avec Vinaver, et d'autres auteurs contemporains[1115], on s'éloigne du paradigme du définitif (dans le sens de la progression vers la version la plus aboutie, celle qui ne réclamera plus de changements), mais aussi du paradigme de l'inachevable (qui est la même quête du définitif, mais dans sa version *tragique*, pessimiste – blanchotienne).

Genette, dans *L'Œuvre de l'art*, fait la distinction entre deux types de réécritures. Il y a d'un côté les réécritures de type *substitutif*, quand une nouvelle version vient remplacer la version précédente (comme Ricardou). Il classe dans ce groupe les différents états des brouillons, ainsi que les nouvelles éditions qui annulent les précédentes[1116], et enfin la réécriture qui se fait dans la perspective concrète d'une mise en scène. Et il y a les réécritures de type *additif* (ou alternatif), quand les objets s'ajoutent. Or, dans ce classement, Genette ne conçoit pas qu'il puisse exister des œuvres littéraires homonymes

---

[1113] Notice de *Par-dessus bord* version super-brève, *Théâtre complet* (1986), *op. cit.*, t. I, p. 579. Vinaver écrit exactement la même chose pour les trois versions de *Iphigénie Hôtel* (notice de la pièce), in *ibid.*, p. 578.

[1114] Jean Ricardou, « Pour une théorie de la récriture », dans *Poétique*, nº 77, Seuil, fév. 1989, p. 3. C'est nous qui soulignons.

[1115] Lors d'une journée d'étude organisée par C. Treilhou-Ballaudé (Sorbonne Nouvelle Paris-3), en juin 2012, j'ai élargi mon étude au « théâtre contemporain », en prenant des exemples chez Danis, Lagarce, Novarina… (« Pratiques de la réécriture dans le théâtre contemporain »).

[1116] Phénomène qui a d'ailleurs pour effet de changer le premier texte publié en une sorte de brouillon, donc à réduire la distance qui sépare brouillon et texte *officiel*.

(de même titre), et sans changement modal, qui appartiennent au type additif. Dans cette case là (homonymie et additivité), Genette ne parle que des « *répliques* » picturales[1117], phénomènes d'autocopie, ou des *adaptations* (dans lesquelles il range les versions pour enfants, pour la télévision, etc… – et où l'on peut très logiquement mettre toutes les versions d'*À la renverse*).

Dans *L'Œuvre de l'art*, Genette construit son raisonnement sur les modes d'existence des œuvres d'art à partir de l'opposition entre immanence et transcendance. Il donne à ces termes une signification particulière, très intéressante : l'immanence est d'abord, écrit-il, « ce que l'on considère ordinairement sans spécification comme 'modes d'existence' ou 'statut ontologique' » (p. 32), soit la façon dont ces objets nous apparaissent. C'est ce que Zumtor appelait (plus simplement peut-être) « manifestation », terme que Genette utilise autrement : les « manifestations » sont pour lui les *occurrences* concrètes de l'œuvre[1118]. Cela n'est applicable qu'aux arts allographiques (littérature, musique, gravure…), car il n'y a le plus souvent pas lieu, pour les arts autographiques (la peinture par exemple), de distinguer manifestation et immanence. Pour Genette, l'immanence est donc un degré intermédiaire, dans l'ontologie artistique (des arts allographiques), entre la manifestation matérielle et la transcendance. Il définit cette « transcendance » comme la « manière […] dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle 'consiste' » (p. 185). Et généralement, selon Genette, l'existence des œuvres consiste « en une immanence *et* une transcendance » (p. 17).

[1117] Voir Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 188-195.

[1118] Pour un roman, par exemple, tel exemplaire de telle édition, avec ses « propriétés de manifestation », distinctes des « propriétés d'immanence » du texte.

Au premier rang des formes de transcendance, Genette met les réécritures, comme toutes les formes d'« immanence plurielle ». Ainsi, les représentations théâtrales sont dans la même case que ces séries de versions d'une même œuvre, donnant un « art autographique pluriel », transcendant « par immanence plurielle » (p. 84). L'artiste « décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même œuvre que comme une *autre œuvre* ».

Le problème tient peut-être dans l'idée d'immatérialité de la littérature. Chez Genette, il y a quelque chose de platonicien, d'essentialiste (littérature et musique ont des types et des occurrences). Il prend à cet égard le contre-pied radical de la pensée nominaliste d'un Nelson Goodman, et présente comme « intenable » l'idée selon laquelle toutes ces réécritures sont des œuvres homonymes mais distinctes[1119] (p. 230). Vinaver, lui, semble adopter la perspective nominaliste de Goodman. Il parle, à propos de *Par-dessus bord*, d'œuvre « à géométrie variable ». Toutes les versions sont différentes et toutes valent à la fois « pour être lue » et « pour la scène »[1120] ; Vinaver n'inscrit pas du tout sa pratique dans un paradigme perfectionniste (comme celui du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, allégorie de la tâche *infinie* de l'artiste – à quel moment un peintre ou un poète peuvent-ils dire de la moindre de leurs œuvres qu'elle est parfaitement achevée ?). De plus, la publication de chaque version, *voulue* par l'auteur donne de fait une valeur

[1119] Alors que pour Genette, ce sont des « architextes » (p. 234), dont la réalité consiste dans la totalité de ces objets, révisant donc son concept de 1979 qu'il appliquait alors aux *genres* seulement. Une telle série d'architextes est une œuvre transcendante « en ce sens qu'elle n'immane pas là où on pourrait croire, un peu (et pour cause) comme l'œuvre conceptuelle n'immane pas dans l'objet qui la manifeste » (p. 237-238).

[1120] Toutes les versions de *Par-dessus bord* ont été éditées à un moment ou un autre, et toutes sont jouées, avec une fréquence comparable (à l'exception de la « super-brève »).

d'objet à part entière à la pièce[1121]. Avec Goodman, on pourrait mieux comprendre l'importance mais surtout le sens de la *traduction* dans la poétique de Vinaver : dans cette perspective nominaliste, une traduction, présentant par définition un autre texte (l'organisation syntaxique et le lexique ne sont pas les mêmes), donne d'une certaine façon une autre œuvre[1122]. Dans les éditions de ses pièces traduites, il est souvent écrit « texte français »[1123] ou même « adaptation »[1124] de Michel Vinaver, et non seulement « traduction de Michel Vinaver ». De plus, la traduction est souvent une étape décisive dans la production des pièces. Avant de tirer *Iphigénie Hôtel* de *Loving* (le roman de Green), Vinaver l'avait traduit (*Amour*, en 1953, à la demande de Queneau). *11 septembre 2001* était d'abord composée en anglais, mais avant de la publier, Vinaver l'a traduite en français (très rapidement, d'abord pour la lire aux Artistic Athévains début 2002). C'est Vinaver qui a préparé la traduction anglaise de *Par-dessus bord*, avec Gedeon Lester, et ce travail l'a conduit à effectuer une révision générale du texte. Passer par une traduction, c'est donc ajouter une différence entre les textes.

L'œuvre de Vinaver semble tendre vers le paradigme de la sérialité, et permettre ainsi à toutes ses réécritures de se concevoir en immanence. Il y a un passage, dans *Les Voisins*, où Blason et Laheu, ont une conversation qui tourne autour de cette question :

BLASON. – Laheu ne s'intéresse à une chose que si elle est unique

---

[1121] L'œuvre de Shakespeare aussi, par exemple, se caractérise par une pluralité de versions d'une même pièce, mais le paradigme a changé : auparavant c'était dû à toutes sortes d'aléas (du temps, ou des négligences diverses) ; aujourd'hui c'est programmé par l'auteur lui-même.

[1122] Voir Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 201.

[1123] C'est le cas du *Temps et la chambre* (L'Arche, 1999), et de *Jules César* (Actes Sud – Papiers, 1990).

[1124] Pour *Le Suicidé* d'Erdman et *Les Estivants* de Gorki, que Vinaver insère dans son premier *Théâtre complet* (1986) ; dans les notices à la fin du recueil, il ajoute : « écrit à partir du texte russe de la pièce ». En ce qui concerne *11 septembre 2001*, dans les brouillons de la note liminaire, Vinaver commençait par qualifier la partie en français de « traduction », puis de « version », et finalement, dans le texte publié, d'« adaptation ».

> Mais ça n'existe pas une chose unique
> Les choses n'existent que parce qu'elles forment des séries
> Et il le sait bien le bougre (*TC5*, p. 205-206)

À côté du modèle musical, nous pourrions aussi songer à la photographie, qui conçoit souvent ses œuvres dans le cadre de *séries* (et où chaque photo est tirée à plusieurs exemplaires, à la différence des peintures). Lewis Baltz par exemple, dont nous avons déjà parlé, dit qu'il est à la recherche d'une certaine « vérité », dont il s'approche en faisant « de la série, et non pas l'image isolée, l'unité du travail »[1125].

On peut repérer un prolongement scénique à cette idée de série. Le premier tient dans cette envie qu'a Vinaver (envie qui est de l'ordre de la prescription, comme l'une des solutions à la « mise en trop ») de voir ses pièces montées par plusieurs metteurs en scène en même temps. Cette recherche de multiplicité ne tient pas spécialement à une envie de voir ses pièces bien diffusées (il ne faut pas confondre pluralité des mises en scène et multiplicité des représentations – *a priori* similaires – d'un même spectacle). La pluralité des mises en scène permettra plus essentiellement d'accéder à la « vérité » de la pièce (Vinaver et Baltz emploient le même terme) : « les rares cas où l'une de mes pièces a été montée au moins deux fois à peu près simultanément, j'ai senti que la vérité de la pièce se manifestait dans l'intervalle entre les différentes versions »[1126]. Travailler en série (et non pas à la chaîne) signifie que l'art se déploie véritablement quand il est pensé en une suite d'objets reliés entre eux par le déploiement d'un même thème ou d'une même structure.

Dans son article sur la liste au théâtre, Bernadette Bost fait cette remarque :

[1125] Lewis Baltz, cité par É. de Chassey, in *Platitudes*, op. cit., p. 158.
[1126] Vinaver, « La mise en trop », art. cit., p. 145.

> L'entrée des listes au théâtre n'est sans doute pas sans rapport avec la promotion des séries dans l'art, phénomène résultant du transfert des objets, à partir de 1913 (année d'exposition de la *Roue de bicyclette sur un tabouret* de Marcel Duchamp), des espaces de vie quotidienne aux scènes muséales.[1127]

Dans des travaux précédents, nous faisions l'hypothèse qu'en réécrivant, et en constituant des « séries d'éditions »[1128] de certaines de ses pièces, Michel Vinaver voulait les faire tendre vers le paradigme de la collection (d'objets uniques, en tout cas, tous distincts) par opposition au paradigme de la reproduction, dans une espèce d'idéalisation de l'objet de collection par rapport à l'objet manufacturé, reproductible à l'infini[1129]. Comme l'écrivait Benjamin, le collectionneur « fait son affaire de la transfiguration des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise »[1130]. On retrouve la figure mythique chère à Camus.

C'est un autre usage du mot *immanence* qui nous permettra de conclure, et de retrouver Camus. Florence Dupont, dans le dernier chapitre de *L'insignifiance tragique*, parle d'une « culture de l'immanence », où « le sens et les dieux sont présents parmi les hommes »[1131] – alors que dans un monde organisé selon la transcendance, la vérité est « toujours extérieure », « ne peut être que du domaine de l'image, de l'idée, du discours

---

[1127] Bernadette Bost, « Listes et inventaires… », art. cit., p. 18.

[1128] Nous empruntons cette expression à Claudel, mais elle s'applique davantage à Vinaver. Claudel était bien plus proche du paradigme de la substitution d'une œuvre à une autre, ou de l'inachèvement. Claude Perez affirme que la réécriture représente pour lui l'inachèvement et donc la vie (« Claudel récrivain », in Les formes de la réécriture théâtrale, dir. M.-C. Hubert, Aix-en-Provence, PUP, collection Textuelles théâtre, 2006).

[1129] Voir S. Chemama, « Les genèses de *Par-dessus bord…* », art. cit., p. 176-177.

[1130] *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, rééd. 2000, p. 41 (« Exposé de 1935 »). « Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur : un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la corvée d'être utiles. » Voir aussi notre entretien avec Vinaver, « Collection et réécriture », où l'auteur parle de sa pratique de collectionneur.

[1131] Florence Dupont, *L'insignifiance tragique* (*Les Choéphores* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Électre* d'Euripide), Gallimard, 2001, p. 196.

sur ». Florence Dupont montre qu'il ne s'agit pas de « rabâchage ontologique » mais d'« exploration » du réel.

> Pourquoi explorer le réel, dira-t-on, s'il n'est pas d'emblée problématique mais donne au contraire le sentiment rassurant d'une évidence garantie par les dieux ? Parce que l'expérience que les hommes ont du monde est entachée de leur mortalité, de leur impermanence. Explorer le monde par une fiction rituelle, c'est, par une refondation solennelle qui articule le temps des hommes et le temps des dieux, donner une fraîcheur à l'être, le consacrer dans son éternité divine en même temps que dans le présent éphémère de l'humanité. […]
> Dans une culture de l'immanence, l'impermanence inlassablement répétée de parcours indéfiniment recommencés, à chaque fois différents et produisant des sens différents, est la seule forme que peut prendre la permanence de l'être. C'est à ce renouvellement permanent que sert la parole poétique dans les tragédies qui explorent le même sujet, la même fiction – comme le matricide d'Oreste – en lui donnant des significations différentes[1132].

« Impermanence inlassablement répétée », « exploration » du réel, cela nous semble tout à fait pertinent pour comprendre la réécriture vinavérienne. Travail de reprise autour d'une figure mythologique, ou *mise en série* d'une même pièce, la réécriture est le propre d'une culture de l'immanence. Vinaver, comme le faisaient les tragiques grecs, tente ainsi de résoudre la question de l'existence, dans notre monde d'après la Seconde Guerre mondiale, où domine le sentiment d'absurde. En exergue du *Mythe de Sisyphe*, Camus cite Pindare (3e Pythique) : « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible ». C'est un mot qu'il réutilisera souvent dans son essai. Épuiser le réel et non l'expliquer, voilà la position camusienne. Les réécritures de Vinaver, elles, sont un épuisement de l'échelle des longueurs, des modalités, ou des destinations d'une pièce de théâtre. Une accumulation bien plus qu'une résolution. L'épuisement est une notion complémentaire à celle d'« exploration » mise en avant par Florence Dupont (la troisième figure de l'épuisement, dans *Le Mythe de Sisyphe*, est précisément celle de l'explorateur).

[1132] *Ibid.*, p. 197.

Vinaver lui-même donne à la notion d'exploration une place importante dans son travail : « À partir de *Par-dessus bord*, tous tabous levés, l'écriture dramatique s'est faite exploratrice de la réalité immédiate dans laquelle le héros baignait »[1133] ; une écriture dramatique a des chances d'être efficace si elle concentre « toute son énergie à explorer, à tâtons, le tout-venant du réel sans prévoir où cela peut mener »[1134].

Ce développement aura permis deux choses : d'une part, de lier fortement immanence et réécriture (du fait de ce brouillage des modèles auto- et allographique) ; d'autre part de nous orienter vers l'examen de la dimension politique du théâtre de Vinaver. Ce sera dans la forme même qu'il faudra rechercher la portée politique de cette œuvre.

[1133] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 62.

[1134] M. Vinaver, « Étais-je 'sous influence' ? », art. cit., p. 188.

TROISIEME PARTIE

L'IDÉE ET LA FORME D'UN THEATRE DÉMOCRATIQUE

Nous avons jusqu'à présent peu porté attention à l'aspect politique de l'œuvre de Vinaver. Mais nous allons voir que ce cheminement était nécessaire. Chez Vinaver, la politique dépend profondément de la poétique et même de l'esthétique, au point que l'étudier indépendamment ne mène à rien. C'est ce que nous reprocherions par exemple au livre de Kevin Elstob[1135] ; il dégage certains thèmes importants (critique de la *patrie* et de l'organisation économique libérale, politique *domestiquée*), mais il en rend compte comme si le théâtre de Vinaver était une suite de commentaires sur ces thèmes, sans considération pour le travail de la forme et la conception que se fait l'auteur de l'art et du théâtre. C'est toujours en rapport avec des questions d'écriture et de représentation que nous réfléchirons à la dimension politique de l'œuvre.

Que nous montre Vinaver de la politique ? Que critique-t-il ? Comment ? De quelle façon ce théâtre *agit*-il ? Vers quoi nous fait-il tendre ? En quoi l'appellation « théâtre de l'immanence » vaut-elle aussi dans le champ politique ? Il faudra envisager la réception de l'œuvre – celle qui est imaginée par l'auteur ainsi que la réception effective. Pour qui écrit Vinaver, et pour quoi ? Dans sa thèse sur les quatre « cités du théâtre politique », Bérénice Hamidi-Kim ne s'intéresse pas à Vinaver. Elle l'évoque une seule fois, dans une note, pour nous dire que *11 septembre 2001* participe « de la cité du théâtre postpolitique »[1136]. Or ce groupe (dans lequel Bérénice Hamidi classe par exemple

---

[1135] K. Elstob, *The plays of Michel Vinaver. Political Theatre in France*, New York, Peter Lang, 1992.

[1136] Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat (dir. Christine Hamon-Siréjols), Université Lyon 2-Lumière, 2007, p. 115. *11 septembre 2001* appartient à cette première cité « tant par la référence au poème de T.S. Eliot Waste Land, que par le tissage des voix a priori si hétérogènes de G. Bush et Oussama Ben Laden en une même parole réversible, et plus globalement par la structure chorale et la référence à l'oratorio et non du théâtre-document […]. Ce texte s'inscrit à la fois dans la réponse poélitique et dans la réponse 'expressive', au chaos du monde contemporain. » Elle définit théâtre « poélitique » comme le « théâtre qui se fonde sur l'idée que la seule révolution politique possible est désormais esthétique, un théâtre qui se réclame politique parce que poétique, politique parce que paradoxalement fondé sur un rejet de la politique » (p. 98). Enzo Cormann vient de faire paraître un livre

Edward Bond) met en scène « le ressassement de sa propre impossibilité » (p. 53), et n'entretient que très peu de rapports avec les trois autres cités. Il nous semble qu'on ne peut pas cantonner Vinaver à cette *cité*, dont une autre caractéristique est d'attiser les critiques des nouveaux marxistes. Pour Olivier Neveux, *11 septembre 2001* serait « la version la plus sophistiquée des pièces consensuelles »[1137]. Selon Armelle Talbot, Vinaver, victime d'« indécisions post-modernes », aurait « fait système de son anti-systématisme au point qu'il soit difficile de s'en extraire »[1138] (contradictions du politique qui rejette le politique…). Elle critique le fait qu'il parle de constat là où, selon elle, il y a du jugement, du parti-pris – nous laissant comprendre que « pour l'art, être impartial signifie, tout simplement, qu'on appartient au parti dominant »[1139], ce dont Vinaver a toujours été conscient…[1140]

Il y a, chez Vinaver, une méfiance envers l'idéologie, cela est certain. Armelle Talbot a d'ailleurs raison de noter que « son hétérodoxie d'hier a peu à peu rejoint l'orthodoxie d'aujourd'hui »[1141] (dès le début des années 1950, Vinaver rejetait dos à dos les ambitions et les idéologies des deux blocs, comme le faisait Camus ; aujourd'hui,

---

qui reprend ce terme : *Ce que seul le théâtre peut dire (considérations poélitique*), Les Solitaires intempestifs, 2012.

[1137] Olivier Neveux, « Présences critiques de l'impérialisme dans le théâtre contemporain », in *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle, op. cit.*, p. 514.

[1138] Armelle Talbot, « Le Système Vinaver », *Théâtre public*, n°203 (*États de la scène actuelle : 2009-2011*), janv.-mars 2012, respectivement p. 34 et 40. Elle dit vouloir « aider à remettre un peu de mouvement, d'historicité et de contradiction, dans la lecture [de cet] auteur passionnant » (p. 40).

[1139] Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, p. 73.

[1140] Son théâtre, écrit-il par exemple, « ne fait qu'interroger la réalité, notamment celle dite politique. Faire cela est, me direz-vous, un acte politique. » (« Auto-interrogatoire », art. cit., p. 303).

[1141] Armelle Talbot, « Le Système Vinaver », art. cit., p. 35.

« idéologie » est presque un mot tabou). Mais il n'est pas possible d'assimiler cette position à une méfiance (qui plus est à un rejet) de la politique elle-même[1142].

Il faut bien sûr rappeler que Bérénice Hamidi étudie la situation du théâtre depuis 1989, ce qui ne correspond qu'au dernier tiers de la carrière dramatique de Vinaver. En ce qui concerne le premier tiers, Marie-Claude Hubert, dans *Le Nouveau Théâtre*, évoque un aspect très important, mais qui là encore reste partiel : son pacifisme[1143]. Quant à la caractérisation du deuxième tiers, un débat lors d'une émission *Le Masque et la plume* de 1974 en donne une idée : les critiques hésitent à faire de *Par-dessus bord* une critique ou une défense du capitalisme[1144]. Théâtre pacifiste, théâtre indéterminé, théâtre poélitique : ces trois temps représentent trois idées reçues (ce qui ne veut pas dire qu'elles sont fausses) que nous pourrions chercher à dépasser. Pour ce faire, nous partirions précisément du travail de Bérénice Hamidi, dont le classement nous semble opératoire même pour une période plus large du XXe siècle. Si le théâtre de Vinaver ne peut

---

[1142] Ni à un refus d'appartenir à une nation. Houellebecq disait : « On n'a pas de devoir par rapport à son pays, ça n'existe pas. On est des individus, pas des citoyens, ni des sujets. La France est un hôtel, pas plus. » (*Le Monde*, 11 nov. 2010, cité in P. Rosanvallon, *La Société des égaux*, Seuil, 2011, p. 382-383). Nous avions pu, avec L. Boltanski, comparer l'écriture de Houellebecq et celle de Vinaver, mais leur rapport au politique est très différent.

[1143] M.-C. Hubert, *Le Nouveau Théâtre (1950-1968)*, Champion, 2008. Voir le chapitre VI « Le théâtre politique », sous-partie « La haine de la guerre : Vinaver, Guilloux, Grumberg », p. 340-342 (l'auteur reprend en grande partie les analyses de Barthes).

[1144] *Le Masque et la Plume*, du 23 juin 1974. Selon le présentateur *Par-dessus bord*, qui se jouait alors à l'Odéon, est une pièce sociale, anti-libérale, « dénonciation de ces techniques modernes » du capitalisme. Mais Guy Dumur, journaliste au *Nouvel Observateur*, n'est pas du même avis : « on ne sait pas très bien de quel côté est Vinaver, car s'il est progressiste on ne voit pas bien comment il peut défendre cette entreprise familiale, qui d'ailleurs est présentée au début de façon assez ridicule […], et quand l'entreprise s'américanise au contraire ça devient gai […], c'est le plus capable qui s'empare de l'affaire et tout le monde a l'air très heureux à la fin, et très prospère ». Alfred Simon, du *Point*, tente alors de synthétiser : « ça reflète les contradictions de Vinaver lui-même, auteur dramatique de gauche et employé qui gagne sa vie dans une compagnie de cet ordre là. Il se met au fond lui même en question. Et puis il y a la fameuse ambiguïté brechtienne… »

effectivement pas entrer dans la dernière « cité », celle de la « lutte politique »[1145], il pourrait tout à fait appartenir aux deux autres familles.

La « cité du théâtre politique œcuménique – le théâtre populaire d'art-service public » est un premier modèle. Elle s'inscrit « dans une histoire théâtrale mythifiée, se référant aux glorieux modèles du théâtre antique et du théâtre populaire de service public ». Nous verrons que le modèle grec et l'expérience des Stages nationaux d'art dramatique furent fondamentaux dans la construction du théâtre vinavérien. De plus, Hamidi précise que « les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l'engagement politique et à faire primer la première sur le second », mais que le théâtre y est « pensé comme étant ontologiquement politique, parce que l'espace-temps de la représentation théâtrale est pensé comme élément du débat politique au sein de l'espace public »[1146]. Ce dernier point nous intéresse. L'un des problèmes que pose l'étude du théâtre de Vinaver tient au fait qu'il n'est pas un théâtre engagé, dans le sens où il ne livre pas de message ou de thèse sur les sujets politiques et sociaux qu'il aborde. Une erreur consiste à assimiler théâtre non-engagé et théâtre apolitique. Certains théoriciens ou praticiens critiquent cette idée et pensent la démonter radicalement en affirmant que, de toute façon, *tout* théâtre est politique, ce qui nous paraît constituer une généralisation indue. Voici par exemple ce qu'écrivait Bernard Dort :

> Dès que l'on parle de théâtre politique, on pense théâtre engagé, théâtre didactique, prise de parti. Je crois que c'est mal poser le problème, en tout cas le restreindre abusivement.

[1145] Théâtre qui entend « fonctionner comme propédeutique à une action politique, voire comme composante de l'action politique elle-même » (B. Hamidi, *Les cités du « théâtre politique »…*, *op. cit.*, p. 43).

[1146] *Idem*. En revanche, la prédominance de la morale sur le politique (ou ce que B. Hamidi appelle avec L. Boltanski la « politique de la pitié ») est loin de s'appliquer à Vinaver.

> Plutôt que de se demander comment le théâtre peut être politique, ne vaudrait-il pas mieux réfléchir au fait qu'il l'est, en quelque sorte, ontologiquement ?[1147]

Toutefois, dans la suite du texte, Dort corrige un peu sa pensée, puisqu'il parle de la « dimension politique qui est celle de tout *grand* théâtre » (nous soulignons), ce qui instaure une partition, un jugement de valeur, mais aussi une certaine circularité (le théâtre qu'il trouve « grand » est justement le théâtre politique). Vinaver lui-même a pu formuler ce type de propos, notamment dans les années 1970 : « Depuis les Grecs et dans toutes ses *grandes* périodes, le théâtre n'a cessé d'être 'politique', c'est-à-dire n'a cessé d'agir comme un agent de fermentation, un moyen d'exploration de notre réalité à venir, une façon de réinventer nos rapports au monde et à la société »[1148]. Ce n'est donc pas le dispositif théâtral en lui-même qui est politique, mais plutôt la nature des pièces et le contexte socio-historique. Il faudrait donc commencer par se demander ce qui fait la « grandeur » d'une période ou d'un théâtre…

Enfin, il ne serait pas inutile de se pencher sur la troisième « cité » du théâtre politique, celle de la « refondation de la communauté théâtrale et politique ». Elle part des mêmes constats que la cité postpolitique, mais « parce que cette cité est la seule où le théâtre ne soit pas conçu comme un discours critique sur le monde, le sentiment d'aporie idéologique n'y a pas cours, et l'enjeu est de refonder par la pratique théâtrale la communauté sociale et politique, tout en refondant le théâtre »[1149]. Nous terminerons

---

[1147] Bernard Dort, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 233.

[1148] M. Vinaver, « Cinq questions aux animateurs de Théâtre éclaté » [1976], in *Écrits* 1, p. 111 (je souligne). Dans les entretiens récents, Vinaver devient plus réticent à opérer ce raisonnement. Dans « Théâtre et politique » par exemple (entretien avec Joëlle Gayot, *Revue UBU. Scènes d'Europe,* n° 42, mai 2008, dossier sur le « Retour à un théâtre politique », p. 24) il commence par affirmer : « je crois que fondamentalement c'est une alliance [théâtre et politique] qui ne peut donner que de l'équivoque », insistant bien plus sur l'importance de la réception.

[1149] B. Hamidi, *Les Cités du « théâtre politique »…*, *op. cit.*, p. 43.

même sur cet aspect-là : l'ambition qu'a l'auteur (ou son théâtre) de refonder une communauté, dans son théâtre et par son théâtre.

I. Le journal et l'engagement

A. Vinaver journaliste

Actualité et politique sont très liées, la première étant comme le bruit de la seconde, ou ce qui en suinte…

> *J. Gayot. – Est-ce que écrire, comme vous l'avez fait constamment, en étroite liaison avec l'actualité, cela ne relève quand même pas d'un geste politique ? […]*
> M. Vinaver. – Je dirais que c'est de la politique comme Jourdain parle de la prose. Ce n'est pas parce que je veux faire un théâtre politique. C'est parce que je baigne dans une actualité, que cette actualité m'intéresse, elle a à voir avec la cité, et avec les relations que cette cité qui se trouve être mon pays, la France, entretient avec d'autres pays… […] Je dirais même que mes pièces transpirent une certaine position. Je suis plutôt de gauche que de droite. Je suis plutôt contre la guerre que pour la guerre. Ce sont des positions profondes, fortes, mais je ne considère pas que j'en suis le porte-parole.[1150]

À l'origine de la réflexion politique chez Vinaver, il y a donc le goût pour l'actualité, et notamment, dit-il, l'actualité des rapports entre cités ou entre pays, ce qui est une précision importante.

En 1940, Michel Grinberg, qui a déjà quitté Paris pour l'Allier[1151], décide de consigner dans un petit agenda les événements politiques marquants. La guerre a commencé depuis quelques mois, mais le cours de l'histoire va se précipiter de façon extrêmement brutale et, comme le garçon de treize ans l'écrit lui-même, « tragique ». Sur ce petit carnet (5x7cm), il essaie de se tenir aux 10 cm^2 que lui offre l'espace du jour. Nous retranscrivons ici un extrait des notes du mois de juin 1940 :

> Vendredi 14 juin. – Pas encore de réponse Roosevelt. Grande émotion car il s'agit de l'avenir de la France. Allemands entrent à Paris, progressent en Normandie et en

---

[1150] M. Vinaver, « Théâtre et politique », entretien cité, p. 25-26.

[1151] Il vivait avec son frère et sa grand-mère à Vichy (avant que l'État français ne s'y installât, bien sûr) et allait au collège de Cusset tout proche (établissement qui, en 1940, voit sa population passer de 250 à 1200 élèves).

> Champagne jusqu'à St Dizier, Romilly, etc… front des Alpes très calme. Espagnols occupent port de Tanger.
> Dimanche 16 juin. – Situation militaire extrêmement grave. Front percé. Allemands à Dijon, Clamecy, Avallon, Chartres etc… réponse Roosevelt insuffisante. Ministres siègent tout le temps. Presque plus d'espoir.
> Lundi 17 juin. – Evénements tragiques se précipitent : démission de Reynaud. Pétain le remplace. Conseil des ministres puis à la radio, Pétain annonce avec chaleur qu'il a tenté de faire cesser le feu, a demandé les conditions aux ennemis mais n'acceptera que si elles sont honorables. Veut traiter de soldat à soldat. Pas encore de réponse de Hitler qui doit voir Mussolini pour cela. Mais bataille continue et situation militaire s'aggrave.

Il mit fin à cet exercice le 24 septembre 1940, date à laquelle il écrit que cet agenda « fait double emploi avec [son] journal ». Je n'ai pas connaissance du journal en question, mais j'ai eu accès à celui de l'année 1946, ainsi (très partiellement) qu'à ceux des années 1970 qu'on peut qualifier d'« agenda intime »[1152]. Dans la préparation de *La Demande d'emploi*, il fait également allusion à un « carnet de Russie », tenu lors de son voyage en URSS avec son père en 1963. Je suspecte l'auteur, en fait, d'avoir toujours tenu, sous une forme ou une autre, un « journal »…

Dans les pièces de Vinaver, les personnages s'informent très souvent par le journal ou la radio, qui assurent un lien avec notre monde réel. Dans *Iphigénie Hôtel*, Mme Lhospitallier parle des projets de l'armateur Kalonas : « Il y avait un article dans *Les Nouvelles littéraires* ou dans *Le Figaro littéraire* ou dans *Carrefour*, je ne me souviens plus, j'ai une mémoire absolument inexistante, où ils expliquaient comment ils comptaient faire revivre l'origine de la civilisation » (version 1960, p. 26). Les personnages de cette pièce, isolés à Mycènes alors que la situation est explosive à Paris et

[1152] Entre 1970 et 1980, Michel Vinaver recevait tous les ans en cadeau, de la part de l'entreprise Olivetti, un luxueux agenda, illustré par un artiste. Il a décidé d'en faire un journal, avec cette contrainte forte de remplir quotidiennement la colonne du jour, et de n'écrire ni plus, ni moins. L'« agenda » est d'ailleurs un objet intéressant : lieu où l'on consigne les choses *devant être faites*, n'est-il pas une première ébauche du texte théâtral lui-même ?

Alger, sont toujours à l'affût des informations, et M. Sorbet, l'homme au transistor, a pour fonction d'informer les autres, mais n'y parvient pas vraiment[1153]. Il en va de même dans *L'Ordinaire* – Jack construit un poste de réception radio. Dans *L'Objecteur*, Bernard lit à haute voix, dans *Ce Soir*, un article de dix lignes qui ressemble à un texte de propagande (*TC8*, p. 47) ; et le policier communiste dit à son chef qu'il lit *Le Parisien libéré*. Dans *Les Huissiers*, le ministre et les membres de son cabinet lisent le journal, journal qui cite leurs discours et retranscrit leurs faits et gestes, ce qui crée un système complexe d'aller-retour entre le réel et la fiction[1154]. De même, dans *Par-dessus bord*, le banquier Ausange dit à Benoît : « j'ai trouvé excellente votre interview dans Expansion on a parlé aussi de vous dans les Informations Économiques et Financières » (*TC3*, p. 239) ; et Benoît, à propos du club d'Alex : « C'est une petite boîte qui monte L'Express en parle cette semaine c'est amusant non ? » (p. 180). Enfin, deux personnages, lecteurs de journaux et d'autres types de publications périodiques, semblent particulièrement proches de l'auteur lui-même. Ed, dans *L'Ordinaire* :

> Je lis le *Wall Street Journal* et tout le reste de la presse économique
> *Forbes Fortune Business Week World Affairs Management Today The Financial Gazette International Trade*
> Il faut beaucoup de temps pour se tenir au courant tant de choses se passent à la fois de tous les côtés […]
> Je découpe et je classe les articles qui arrêtent mon attention plus particulièrement (*TC5*, p. 184)

[1153] « Rien à faire pour avoir les informations, ce matin » (p. 114). Plus loin, il interroge l'objectivité des sources du communiqué transmis (p. 140). Quand il est sur le point de partir, Mme Lhospitallier s'afflige : « nous allons vraiment être coupés du monde » (p. 159). À propos de l'arrivée de Massu à Paris, sa femme, Mme Sorbet, précise qu'ils n'ont « pas pu attraper le début des informations » et ne savaient pas sur quelle station ils étaient (p. 161). Et, à la fin, M. Veluze prend le relai : « Aux dernières nouvelles que j'ai pu récolter, des émissaires circulent en hélicoptère entre Paris et Colombey-les-Deux-Eglises… » (p. 232).

[1154] « Mais avant demain soir tout le monde saura. Trois colonnes à la une du *Figaro*, une page entière dans *Le Monde*. » (*TC1*, p. 225)

Blason, dans *Les Voisins*, dit également qu'il « parcour[t] régulièrement une vingtaine de revues professionnelles les publications de toutes les plus importantes professions » (*TC5*, p. 204). Ed et Blason relient cette habitude à leur goût des chiffres[1155].

Dans une rencontre avec les lycéens qui préparaient *11 Septembre 2001* (Arnaud Meunier), Michel Vinaver, à qui l'on venait de demander quel serait l'événement qui aujourd'hui pourrait lui donner envie d'écrire une nouvelle pièce, a répondu : « WikiLeaks », du nom du site qui divulgue des documents plus ou moins secrets, concernant les grandes entreprises ou les États. Si Vinaver écrivait cette pièce, l'actualité ne serait plus seulement un « bain », une source, un thème, mais l'objet même d'une pièce. L'actualité (dans le sens de journalisme) deviendrait « événement » en elle-même, radicalisant *11 septembre 2001* où les « informations » sont déjà la substance de la pièce. On peut d'ailleurs comprendre ce qui plaît à l'auteur dans WikiLeaks : c'est une forme nouvelle et radicale de *data journalism*, un journalisme des faits et des déclarations bruts, sans interprétation (mais soumis « à l'examen d'une communauté planétaire d'éditeurs, relecteurs et correcteurs wiki bien informés », comme l'indique le site). Nous allons voir que Vinaver, après une période où il fut tenté par le journalisme, finit par en intégrer la forme et les exigences à son théâtre même.

Dans les années 1940-1950, Vinaver est déjà grand lecteur de la presse (nous avons vu les collages qu'il faisait à partir de journaux comme *Combat* ou *Le Canard enchaîné*), mais il semble aussi très tenté par le journalisme. Nous dressons ici la liste des textes journalistiques qu'il écrit (à l'exclusion des articles sur le théâtre ou la littérature,

---

[1155] Ed : « Je suis un homme de chiffres » (et pas de rêves, p. 148) et Blason : « les statistiques je n'ai pas besoin de les regarder deux fois » (p. 204).

qu'il publie à cette époque dans des revues comme *Les Lettres nouvelles*, *La Table ronde*, *Critique* ou encore les sept articles qu'il écrit dans *Théâtre populaire* entre 1954 et 1964). On découvre un auteur attentif au monde qui l'entoure, qui sait mener investigations et entretiens, et fait des analyses politisées.

À la fin de la Guerre, Vinaver écrit des textes qui témoignent d'une implication dans les grandes questions politiques et sociales du moment. « The Americans as seen by a Frenchman », publié dans *The Wesleyan cardinal* en novembre 1944[1156], prenait la forme d'une lettre adressée à un certain Herbert. Une version ultérieure de ce texte, bien plus étoffé et moins *adressé*, paraîtra dans *Esprit*[1157]. Vinaver y développe le « caractère » de l'Américain : mélange de franchise, de courage sans témérité, de goût pour les machines, de conservatisme, d'amour des faits et des dollars, de spontanéité. Il finit sur cette particularité des jeunes Américains de ne pas passer par l'état métaphysique et poétique (de révolte et d'idéalisme) des jeunes Français. Cet article, naïf mais vigoureux, aborde déjà la question de l'engagement : les Américains sont « fiers de leurs grands écrivains désintéressés », mais « ils ne sympathisent franchement qu'avec les auteurs qui ont voulu mettre leur plume au service de leur communauté », qui accomplissent une « mission sociale » (p. 625). L'art, pour les Américains, doit toujours « servir à quelque chose ».

[1156] *The Wesleyan cardinal*, vol. 13, nº1, nov. 1944. L'analyse passe par une sorte de détour : le « vu par », comme si la position de l'étranger favorisait la prise de conscience. Dans *Les Français vus par les Français* [1985], il y aura création d'une étrangéité au sein du même groupe d'individu.

[1157] Michel Grinberg-Vinavert [pseudonyme], « La manière américaine », *Esprit*, *L'homme américain*, novembre 1946, p. 610-627. Une version intermédiaire, « Les Américains », avait été ébauchée en avril 1945 et envoyée à Emmanuel Mounier, directeur de la revue *Esprit*, qui l'avait acceptée à condition qu'elle soit réorganisée. Alors que Vinaver avait fini par abandonner ce chantier, la rencontre de Camus l'a remis en piste (en avril 1946, Vinaver le traduit en français et le fait lire à Camus, qui l'encourage).

On trouve ensuite, dans les archives de l'auteur, un texte de neuf pages intitulé « 29 mars 1945, Paris, Caserne de Lourcine »[1158], dans lequel il rend compte de son expérience de volontaire dans l'armée de libération (« Je m'engageai en octobre 1944. Si j'avais pu le faire avant, je l'aurais fait » – p. 1) et où il juge l'état de la France. Il décrit le marché noir hyper-organisé, l'élite pourrie, et critique les résistants de la veille (qui « une fois leur travail fait, rentrèrent dans leur petite vie d'avant » – p. 3). Il dit sa grande déception et rapporte des propos entendus dans la rue (« 'Quand les boches étaient là, on crevait pas comme ça !' » – p. 4). À la fin, il quitte un peu le plan du constat pour en appeler à des jours meilleurs, et même à une révolution authentique (« la Révolution qui a avorté quand elle devait se produire, éclatera peut-être quand même, mais cette fois avec violence » – p. 9). Ces déclarations, toutefois, n'étaient pas originales à l'époque ; on peut rappeler que *Combat* portait en bandeau, sous le titre, « De la Résistance à la Révolution ». Le style est d'ailleurs assez proche des éditos de *Combat* et Camus est même nommé en propre, au même titre que « d'Astier, Sartre, Debu-Bridel et Mauriac », comme faisant part de l'élite intellectuelle qui « engage sa pensée pour la rénovation du pays ». De ce texte inédit de 1945, il tire une version destinée au *Wesleyan Cardinal* : « Aspects of France Today », paru dans le numéro d'octobre 1945.

En 1946, Vinaver écrit « Le 'gag' de la charte », publié quatre ans plus tard dans *Les Temps modernes*[1159]. C'est le texte le plus long de ce petit corpus. Vinaver y décrit l'itinéraire de trois *freshmen* (étudiants de première année) pendant le *rushing* (« l'opération qui consiste à répartir les freshmen parmi les fraternités » p. 3). Il y a là un véritable travail d'enquête et d'analyse. Il explique en détail le fonctionnement des

---

[1158] Manuscrit, 9 f. (IMEC – VNV 2.5).

[1159] M. Vinaver, « Le 'gag' de la charte », in *Les Temps modernes*, n°62, décembre 1950, p. 1011-1037.

fraternités, puis présente le « gag », à savoir la fausse annonce, par le président de la *frat*, du vol de leur constitution, la « charte », et les épreuves qui s'abattent alors sur les *freshmen* pour la retrouver. Enfin, en une quinzaine de pages de commentaires, qui élargissent le propos à une dimension anthropologique et politique, Vinaver se demande quelle est la nature de ce « 'drame' qui affecte ses sujets jusqu'à provoquer l'effondrement – momentané mais complet – de chacun ». Il compare le processus d'intégration des *freshmen* à un rite initiatique et à une tragédie (« ces correspondances ne paraissent pas fortuites à qui admet, avec George Thomson, que la tragédie est le produit direct d'une évolution ayant pour origine les rites d'initiation des tribus grecques primitives »). D'autre part, la réaction des jeunes gens, littéralement fascinés, lui fait penser aux pires sentiments populaires des régimes non-démocratiques. Il ne s'agit que d'une « plaisanterie », mais dont le sens échappe à tout le monde, ce « qui reflète avec une clarté singulière la crise de la fonction de la connaissance que traverse l'homme aujourd'hui »[1160].

En 1953, Vinaver écrit un article sur « l'usage des armes », qu'il a failli publier dans *Le Monde*[1161]. Il s'agit en grande partie d'une recension d'un article de *Collier's*[1162] du 8 novembre 1952, de Bill Davidson. Michel Vinaver rapporte les observations qui montrent que dans les armées occidentales (à la différence des armées soviétique ou asiatiques) très peu de soldats, dans les unités d'infanterie, font vraiment usage de leurs

---

[1160] Vinaver conclut son article en citant trois vers de *The Waste Land* :

> And here is the one-eyed merchant, and this card,
> Which is blank, is something he carries on his back,
> Which I am forbidden to see…

[1161] Tapuscrit de 7 pages (archives personnelles de l'auteur, notées *a.p.a.*). Une lettre du *Monde* atteste que l'article fut accepté, mais il n'a jamais paru.

[1162] Célèbre hebdomadaire américain lancé en 1888 (initialement intitulé *Collier's Weekly*) et dont la publication fut stoppée en 1957. Il était à la pointe du journalisme d'investigation et publiait de courtes nouvelles de qualité et des *cartoons*.

armes. Il avance des explications à ce phénomène (en termes de répression de la violence, de tabous…), et expose même les solutions psychiatriques à ce problème militaire : créer une psychologie de foule, faire en sorte que le soldat aime son groupe, et lui donner un vrai chef, paternel (« apprendre aux hommes à crier et à chanter en combattant » par exemple, p. 5-6).

A la fin de l'année 1954, Vinaver assiste à la visite de Pierre Mendès-France à Annecy et écrit un texte très important, intitulé « Le peuple et le président »[1163]. Il fait là un reportage (illustré par les photographies de son frère Georges), accompagné de réflexions générales sur les rapports entre un homme politique et son « peuple ».

#22

Mendès-France est, selon Vinaver, le grand homme politique du moment parce qu'il comprend « la vie quotidienne de l'ensemble des habitants du pays ». Il existe une relation forte entre lui et les Français, mais qui n'est pas la relation « mystique » ou

[1163] Tapuscrit de 8 pages et « photos » (*a.p.a.*).

« transcendante » caractéristique des régimes autoritaires. Mendès est ainsi l'homme-démocratique par excellence. Cet article, Vinaver l'envoie à *L'Express* (Françoise Giroud lui répond en personne, mais refuse le texte) puis au *Figaro* (même réponse, l'article est jugé insuffisamment « percutant »).

Entre 1954 et 1957, Vinaver suit, plus ou moins assidûment, les stages d'art dramatique de Gabriel Monnet. Il a écrit un article sur cette expérience, avec sa femme, Catherine (qui le signe), pour les *Cahiers Français.* Il prend la forme d'une courte présentation, suivie d'un entretien avec l'un de ces stagiaires, qui n'est autre que Michel Vinaver (qui reste anonyme). On trouve trois lettres, adressées à Catherine, où il est question de cet article, et où l'auteur, Sylvie, félicite le couple pour ce texte, mais indique qu'il faut quelques retouches, un style plus « banal », presque « de reporter », avant de conclure : « j'espère que Michel ne s'en offusquera pas trop »[1164]. Il y est question d'« éducation populaire » : les stagiaires découvraient le monde du théâtre, et les représentations, surtout, étaient l'occasion d'aller au théâtre pour un public de paysans et d'ouvriers (parmi eux, ceux qui travaillaient à la construction du barrage de Serre-Ponçon, lieu où se déroulait le stage sur *Antigone* et qui devait, dans les mois qui allaient suivre, être complètement immergé).

Enfin son dernier texte journalistique est un commentaire sur la situation de la France de 1958, au moment où les événements d'Algérie « shake France to the roots, and

---

[1164] Lettres des 17 et 20 juillet, et 2 août 1957 (*a.p.a.*), sur du papier « Présidence du Conseil – Direction de la documentation ». *Les Cahiers français. Documents d'actualité*, créés en 1956, dépendaient en effet du Secrétariat Général du Gouvernement. L'article est publié dans le numéro 23, nov. 1957, p. 30-32, sous le titre « Les stages nationaux d'art dramatique »). On trouve le tapuscrit dans les *a.p.a.*, 7 pages (suivies des 4 pages de chronologie reproduites en annexe [**B**], qui n'ont pas été intégrées à l'article publié). Tout d'abord je pensais que ces lettres faisaient référence à l'article intitulé « Le théâtre : un art qui s'apprend comme un métier », dont on trouve plusieurs photocopies dans un autre dossier de cette époque (*a.p.a.*), mais Michel Vinaver m'a assuré que cet article n'est pas de lui (il pense qu'il vient du magazine *Elle*).

stun the rest of the world »[1165]. Selon Vinaver, le pays fantasme : il n'a pas pris en compte deux données majeures de l'après-guerre, à savoir la « promotion of new nations » (les E.U., l'URSS, la Chine, l'Inde) et le désir de liberté des peuples colonisés. Vinaver propose, là encore, des solutions : ne pas s'opposer à cette poussée historique, et se placer sur le seul plan qui permettra aux Français de garder une fonction internationale : *humanity*. Cet article fut peut-être inspiré par un texte que Merleau-Ponty publia en juin 1958, dans lequel il présentait des Français rêvant les yeux ouverts, qui « créent des situations enivrantes pour oublier les problèmes réels et qui vont de ce pas, plutôt qu'à la guerre civile, à une sorte de néant politique » et par conséquent se condamnent « à la parodie et à l'irréel »[1166].

Que dire de cette production ? Elle est maigre (moins de dix articles référencés, dont certains n'ont pas été publiés). Un seul est motivé par un événement particulier (la visite de Mendès). Les autres sont davantage des articles de fond, sur une situation politique particulière, ou un fait de société plus large, qui pourraient même avoir tendance à être considérés comme des essais plus que comme des articles de presse (notamment les deux qui paraissent dans des revues mensuelles d'envergure).

Ces textes permettent cependant de mieux comprendre l'auteur. On commence à voir un aspect majeur de la pensée vinavérienne : l'idée de la « société contre l'État » (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Pierre Clastres). Vinaver est particulièrement attentif au fonctionnement des sociétés et au lien qu'elles tissent avec le pouvoir : les

---

[1165] Michel Vinaver, « Death of a Republic ? », in *The Wesleyan University Alumnus*, août 1958 (p. 8-9).

[1166] Le 3 juin 1958 dans *Le Monde*. Article republié dans *Signes*, Paris, Gallimard, NRF, 1960, sous le titre suivant : « Sur le 13 mai 1958 » [cité dans l'éd. Folio, 2001, p. 541]. Un peu plus loin [p. 546] : « Ce n'est pas à restaurer la République qu'il faut penser, particulièrement telle qu'elle est depuis deux ans. C'est à la refaire délivrée de ses rituels et de ses obsessions, dans la clarté. »

Américains ou les Français face à leurs gouvernants, les *freshmen* face aux organisateurs du *rushing*, les soldats face à leur hiérarchie. Il pointe presque systématiquement les risques de déviance, d'autoritarisme, lorsque ce lien perd, dirions-nous, son caractère immanent.

Vinaver s'intéresse donc à des sujets éminemment politiques, mais surtout du point de vue de l'anthropologie, ou de la sociologie. De plus, il était loin, dans ses jeunes années du moins, d'être le sujet désengagé que la *doxa* a identifié depuis. Dans ces articles, il prend presque toujours position et propose des solutions ; il adopte une posture classique d'intellectuel français. Dans celui d'*Esprit*, il fait même état de son étonnement face à l'indifférence « désespérante » qui caractériserait les Américains (« certes les Yankees s'attendrissent […] sur les sentiments de tous les jours ; par contre, aucun grand débat de principes ne saurait les émouvoir »[1167]). Le paradoxe est que l'*objectivité* journalistique se loge peut-être davantage dans ses pièces de théâtre (même s'il s'agit peut-être d'une objectivité simulée) que dans ses articles de journaux[1168].

Dans les années 1950, quand Vinaver commence à écrire pour le théâtre, l'actualité n'est pas un objet commun. Par exemple, à l'occasion de la création de *Paolo Paoli* en 1958, fut organisée une discussion entre Adamov, Sartre, Butor et Vailland, intitulée « Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ? ». On y trouve encore la position de Roger Vailland qui pense que « le spectateur a besoin d'une illusion dramatique. Il la perd dès qu'il entend un personnage prononcer des mots qu'il a l'habitude de voir sur les affiches ou dans les journaux. La pièce politique tourne ainsi au

---

[1167] M. Vinaver, « La Manière américaine », art. cit., p. 612.

[1168] Dans le deuxième texte qu'il a consacré aux *Coréens*, Barthes écrivait : « Est-ce un théâtre réaliste ? Non, mais c'est un théâtre objectif, aussi éloigné en cela du prêchi-prêcha jdanovien que du psychologisme bourgeois ; et cette vue du réel est quelque chose de nouveau, je crois, dans notre théâtre français. » (« Aujourd'hui ou les *Coréens* » [nov. 1956], repris dans *Ecrits…*, *op. cit.*, p. 200)

journalisme. Donc il faut transposer. »[1169] C'est une différence forte avec le roman, où « l'actualité » était depuis le XIXe siècle l'un des éléments d'une nouvelle « matrice » ; selon Marie-Ève Thérenty (qui ne parle justement que très peu de théâtre), cela « s'accompagne souvent d'un rappel de l'aléatoire, de conseils lancés au lecteur sur le pronostic et le destin […] Traiter du fait d'actualité, c'est déjà penser le temps. »[1170] Il nous semble justifié d'inclure Vinaver dans la famille des dramaturges qui sont passés par le journalisme, et dont la dramaturgie en a été marquée. De Gorki (dont Vinaver, qui a traduit *Les Estivants*, fait souvent l'éloge), à Gatti[1171] (qui était proche de Vinaver dans les années 1950, et pour qui « le journalisme est cette langue qui ne dispose pas de signes, mais les acquiert en lançant chaque jour des radeaux sur le fleuve du temps qui passe »[1172]), on retrouve la prégnance du modèle du journal, devenu un élément thématique et dramaturgique de premier plan.

[1169] « Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ? », discussion animée par Gilles Martinet, *France-Observateur*, 13 février 1958, repris in Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964, respectivement p. 66 et 72. Face à Vaillant, Sartre affirme que les pièces d'actualité « sont les seules pièces qui permettraient aujourd'hui un renouvellement du théâtre » (sans doute voulait-il défendre *Nekrassov*, l'un de ses seuls échecs critiques et publics, car, autrement, rares sont ses pièces à prendre leur source dans l'actualité, ou en tout cas à le faire sans « transposition »).

[1170] Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Seuil, 2007, p. 97. « Matrices journalistiques » est le titre de son premier chapitre. L'actualité, dit-elle, est à cette époque la voie vers la modernité artistique, « hors d'une rhétorique archaïque, dans une culture du présent » (p. 107), et elle cite Géraldine Muhlmann (*Du journalisme en démocratie*, Payot, 2004, p. 77) : pour toute une lignée philosophique (de Kant à Foucault) « une valeur ontologique *a priori* est accordée a tout ce qui constitue l'actualité ».

[1171] Armand Gatti fut journaliste professionnel, entré au *Parisien Libéré* en 1945, rubrique faits divers puis chronique judiciaire. Il fera de grands reportages (par exemple dans les montagnes du Guatemala pour *Libération*), et recevra même le prix Albert-Londres en 1954. Voir Marc Kravetz, « Gatti journaliste », in *Armand Gatti, l'arche des langages*, textes rassemblés par L. Garbagnati et Fr. Toudoire-Surlapierre, Éditions universitaires de Dijon (« Écritures »), 2004, p. 37 sq.

[1172] A. Gatti, *La Parole errante*, Lagrasse, Verdier, 1999, tome 2, p. 1037.

B. Un usage non *documentaire* de l'actualité

« L'écriture est une activité de recherche. Elle vise à connaître, et non à exposer ou illustrer ce qui serait déjà connu. »[1173] Dans ce passage à l'écriture dramatique, Vinaver conserve plusieurs éléments propres au journalisme. Le premier est l'importance du témoignage. Vinaver a longtemps pensé que le témoignage, comme le disait Barthes à propos de Camus, faisait « toujours l'effet […] de deux bras de cathédrale tendus, pour donner un sens au ciel… »[1174], qu'il comportait quelque chose de mystique. Mais, dans un entretien que nous avons eu avec lui, l'auteur a constaté que son théâtre était plein de témoignages[1175]. Ce type de discours lui apparaît maintenant comme un « trouage » du présent, qui permet d'accéder de façon privilégiée au sens et à l'émotion. Comme les autres types de discours, il ne doit pas se focaliser sur un seul plan, mais s'étendre sur différentes échelles. Déjà, dans « Aspects of France Today », Vinaver rapportait les petites misères vues et entendues dans les rues (« Ma, what is a chocolate eclair ? What is a banana ? ») et rendait compte de la grande misère morale de la guerre ainsi que les désillusions qui suivirent la Libération. Dans ses pièces, il mêlera toujours le grand et le petit, et donnera la parole à tout le monde, au laveur de vitres comme au président des États-Unis. Notre entretien s'achevait sur l'idée que le témoignage n'est pas du tout

---

[1173] Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 63.

[1174] Barthes, « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », art. cit., p. 62. Pour Camus, « chacun de nous doit se porter témoin de ce qu'il a fait et de ce qu'il a dit. Voici mon témoignage, auquel je n'ajouterai rien. » (*Actuelles III. Chroniques algériennes* [1958], in *OC* IV, *op. cit.*, p. 305)

[1175] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 47.

extérieur à l'action, qu'au contraire il peut la déclencher, et qu'il correspond même souvent à une culmination dramatique[1176].

Mais cela nous amène à poser la question de l'usage que fait l'auteur des *documents*. Que vaut (que signifie, que représente) un document réel réutilisé dans ses pièces de théâtre ? Par exemple, Vinaver parcourait, dans les années 1956-1958, différentes revues spécialisées consacrées à la coiffure : *L'Éclaireur des coiffeurs*, *Le Capilartiste*, *La Tribune des coiffeurs*, *La coiffure de Paris et l'hebdo coiffure réunis*, et *Le Coiffeur de France* (« publication professionnelle – ne pas communiquer à la clientèle »)[1177]. La raison première était professionnelle : Vinaver, qui travaillait pour Gillette depuis 1953, s'était vu confier « une action de relations publiques au niveau du gouvernement, du parlement et de la presse. Il s'agissait d'obtenir l'annulation d'un décret interdisant la vente aux consommatrices d'un produit permettant de se faire une permanente chez soi »[1178]. Après quelques mois d'étude, il fait publier une petite plaquette, non signée, intitulée « Une controverse à l'ordre du jour ». C'était un geste de lobbying en direction des députés. Mais ces publications vont très rapidement devenir un matériau exceptionnel pour son théâtre. Les articles paraissent très drôles au lecteur d'aujourd'hui ; le vocabulaire relève des domaines politique et militaire. Il est question de

---

[1176] *Ibid.*, p. 52. Dans *Les Coréens*, le témoignage du soldat, cité par Vinaver, précède l'exécution du jeune prisonnier. Dans d'autres pièces, ils entraînent un silence ou même un refus explicite de continuer le dialogue.

[1177] Voir « Documentation sur les coiffeurs » (IMEC – VNV 75.3).

[1178] M. Vinaver, « Littérales », entretien cité, p. 33-34. Réponse à partir d'une question sur l'idée d'une « essence de la femme ». « L'essence peut s'employer à toutes les sauces (aujourd'hui sur l'identité nationale) et est inusable. […] Attendons le Front national dans un appel aux Français à « se réveiller dans ce qu'ils sont au plus profond d'eux-mêmes. »

la « bataille » des cheveux courts[1179], d'une « mobilisation générale » contre les cheveux longs, ou encore de la « révolution » des postiches. Par ailleurs, ces publications sont pleines de tentatives de marketing poétique. Une page de *L'Éclaireur des coiffeurs* du 5 septembre 1958 donne des exemples d'inventions de coiffures dotées de noms magiques : pour la seule ligne « incroyable »[1180], huit exemples sont proposés (avec le nom de leur inventeur) : Pluie d'étoiles (Jacques Dutour), Mouvement perpétuel (Agg et Serge Stern), Château en Espagne (Luc Trainneau), Fil d'Ariane (Roger Charbonnier), Planète affolée, Fumée sans feu, Bonheur sans nuage, Vitriol de Lune ! On voit que les noms des coiffures données par Simène, dans *Les Huissiers* (*TC1*, p. 320), n'ont rien d'exagéré… L'un des thèmes de cette pièce est la coiffure : les coiffeurs (dont le poids politique semble considérable) défendent la mode des cheveux courts, contre les intérêts des grands groupes de cosmétiques. C'est même ce qui noue la pièce : Niepce s'est rangé avec les coiffeurs contre Paidoux, qui est avec Marmoréa[1181]. Dans *Iphigénie Hôtel*, Vinaver relie encore, mais plus discrètement, politique et coiffure : « un coiffeur a pris la tête d'un mouvement qui était *d'abord* pour la liberté des prix des coupes, *puis* pour la libération des commerçants, et qui s'est rapidement étendu pour gagner l'armée, le patronat, l'agriculture, certains syndicats ouvriers et intellectuels de gauche et les

---

[1179] Pour des raisons compréhensibles, les coiffeurs défendaient *mordicus* la mode des cheveux courts (eux parlent d'une « époque » et non d'une mode) contre, disaient-ils, l'exubérance des stars et de leurs coiffeurs, ou des modèles de la publicité, qui reviennent au long (Brigitte Bardot par exemple).

[1180] Ligne lancée par le syndicat de la Haute-coiffure française pour la saison automne-hiver 58-59, et présentée ainsi (la ponctuation est hésitante) : « Le front se libère dans des frangés aérés pleins de grâce et de fraîcheur, et par cela même, se trouve selon le visage, judicieusement ombré. »

[1181] *TC1*, p. 194. Créal imaginera une « solution de synthèse » : les postiches, la « mode du cheveu long qui nécessite, plus encore que le cheveu court, l'appel au praticien » (p. 294). Et Niepce, qui veut finalement regagner la confiance de Paidoux, aura une idée moins loufoque : inciter les hommes à davantage fréquenter les salons de coiffure (p. 327 et 336).

Algériens »[1182]. Dans *Par-dessus bord*, il sera question des cheveux rasés de Jiji, et cela renverra à deux phénomènes de la Seconde Guerre mondiale : le rasage des Juives déportées et celui des Françaises qui eurent des relations avec des Allemands[1183]. Enfin, dans *Nina, c'est autre chose*, Charles est coiffeur, Nina shampouineuse, et ils apprennent à résister à l'autoritarisme de leur patron.

Vinaver a toujours contesté la qualification « documentaire » pour son théâtre. Dans un texte de 1957, il reliait même « documentaire » et « inactuel », distinguant « *l'art du présent*, le seul qui touche, le seul qui répond à la situation vécue, et *l'art du passé*, de valeur documentaire, émouvant pour ceux-là seuls qui aiment humer la trace de ce qui n'est plus »[1184].

Dans *À la renverse*, le journal aurait pu prendre une place encore plus importante que dans *Les Huissiers* ou *Portrait d'une femme*, en devenant un élément d'encadrement de l'action. Michel Vinaver avait en effet eu l'idée de procéder ainsi : « Des comédiens /

[1182] M. Vinaver, « résumé » d'*Iphigénie Hôtel*, manuscrit, (IMEC – VNV 7.1). Est-ce une allusion à Poujade (qui n'était pas coiffeur mais papetier) ? Il était alors à l'apogée de sa popularité (inspirant même à Barthes deux chapitres de ses *Mythologies* [1957], voir notamment « Poujade et les intellectuels »). J.-M. Le Pen, en 1956, avait été élu député, sous les couleurs de l'UFF de Poujade.

[1183] « ALEX. – […] pendant un instant j'ai vu maman » (*TC3*, p. 176) ; « LUBIN. – […] l'autre jour elle est arrivée à table avec des cheveux noirs crépus comme une négresse ma femme a voulu tâter ça lui est resté dans les mains dessous le crâne ras comme un œuf cet homme l'a obligée à se faire tondre comme une putain à la Libération (p. 187).

[1184] M. Vinaver, « *Antigone* à Serre-Ponçon », in *Écrits* 1, p. 37. Il poursuit en montrant qu'une pièce comme *Antigone* fait exception, qu'elle est toujours « présente ».
Pourquoi le terme « documentaire » avait-il une connotation si négative ? Le 27 avril 1956, P.-A. Touchard écrivait à J.-M. Serreau, au sujet des *Coréens* (copie de la lettre dans les *a.p.a.*) : « On dira peut-être que, plus qu'une pièce proprement dite, c'est un *documentaire*, et c'est un peu mon avis (disons, mon regret, en raison des dons de l'auteur) mais cette objection n'enlève rien à la certitude que j'ai de la valeur du spectacle ». Le 10 mars 1970, J. Lemarchand annonçait à Vinaver que Gallimard ne publierait pas *Par-dessus bord*, car « l'accumulation des détails, la précision *documentaire* vous conduisent à une succession de scènes où le bavardage domine » (*a.p.a.*).

L'un lit un article de journal (sur une grève) / – On part de là ? »[1185]. Il imaginait même créer, à la manière de Boal, des « 'Scènes de la vie d'une entreprise' (teatro jornal) »[1186], projet qu'il a abandonné. Puis de l'idée de la lecture du journal, il est passé à celle d'une pièce qui serait le résultat d'une enquête faite par les comédiens. Dans ses cahiers de brouillon de 1978 :

> 1. Nous n'allons pas essayer de mettre trop d'ordre dans cette histoire
> 2. Nous voudrions restituer cette palpitation très
> 3. Difficile à dire
> 4. Que nous avons éprouvée en faisant notre travail de défrichage à travers la masse de débris
> 5. Et de fragments c'est un peu
> 6. C'est un parcours à tâtons[1187]

Et jusqu'aux premières mises au propre de la pièce :

> - Aujourd'hui il nous paraît possible d'évoquer cette période de notre histoire avec un peu de recul
> - Nous six comédiens avons pensé vous relater l'histoire d'une entreprise qui s'est engloutie à peu de choses près dans les turbulences de l'événement
> - Histoire véridique dont nous avons recueilli les bribes éparses au travers de dossiers et de bandes magnétophones tout un ensemble de documents découverts dans un classeur récupéré pour les besoins administratifs de notre compagnie en formation sur le chantier de démolition d'un immeuble de bureau
> - Des factures des états statistiques des mémos internes des bons de commandes des correspondances […]
> - Plusieurs centaines de comptes rendus de conversations téléphoniques […]
> - Nous n'avons modifié ni les noms ni les lieux
> - Tous les chiffres tous les faits sont ce qu'ils étaient
> - L'histoire de ce qui était à l'origine une petite affaire…[1188]

[1185] Cahier intitulé « Next Play », commencé en octobre 1971 et à l'origine d'*À la renverse* (IMEC –VNV 19.4), p. 27.

[1186] *Ibid*. Le « Théâtre-journal » est l'un des types d'exercice conçu par Augusto Boal et présenté dans *Le Théâtre des opprimés*. Voir aussi Julian Boal, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », in *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, dir. Ch. Biet et O. Neveux, Montpellier, L'Entretemps, 2007. Le modèle du « théâtre-journal », Vinaver l'a toujours eu en tête. Dans « L'improbable théâtre » (entretien cité, p. 81), il dit à Catherine Naugrette que « le théâtre dépend pour une très large partie du contexte dans lequel il est produit » et qu'il serait envisageable aujourd'hui de monter du théâtre-journal dans les rues de New York (avec, par exemple, une « représentation de ces photos prises à la prison d'Abou Ghraïb »).

[1187] M. Vinaver, cahier de notes pour *Business Soleil*, 1/2, 1978 (IMEC – VNV 19.5).

Cette partie du brouillon disparaît dans la version éditée, en 1980 ; elle est remplacée par une plus anonyme « Voix du récit ». Mais quelque chose demeure que l'on pourrait appeler l'épique journalistique, et qui témoigne d'une réforme profonde du mode dramatique, en ce qui concerne la progression de l'action. La séquence dramatique prend modèle sur l'article de journal, inséré dans un ensemble auquel il se rattache avant tout par simple juxtaposition. Quand je lui parle de ce cadre dramatique de la première version, Michel Vinaver répond qu'il relevait plutôt de la « dérision » :

> Alors qu'il s'agissait réellement des éléments à partir desquels travaillait Peter Weiss par exemple, dans mon cas c'était le faux-semblant parfait : je n'avais rien de ce matériau là. C'était comme un faux miroir tendu au public, dans une démarche qu'on peut qualifier de « dérision ».[1189]

Dans l'intervention qu'il venait de faire lors du même colloque, Jean-Pierre Sarrazac avait parlé d'une utopie de l'*hypertémoignage*, et cité Weiss :

> Le théâtre documentaire est un théâtre du compte-rendu. Des procès verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, des présentations de bilans bancaires et industriels, des commentaires gouvernementaux, des allocutions, des interviews, des déclarations de personnalités en vue, des reportages journalistiques ou radiophoniques, photographiés ou filmés et toutes autres formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle. Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme.[1190]

11 septembre 2001 pouvait en effet faire penser à *L'Instruction* de Weiss, qui, de plus, associe à cet ancrage documentaire une construction en « oratorio » – ce qui est aussi le

---

[1188] M. Vinaver, tapuscrits d'*À la renverse*, travail sur le prologue (IMEC – VNV 20.6).

[1189] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 50.

[1190] Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la guerre du Vietnam*, Seuil, 1968, p. 7.

terme employé par Vinaver[1191]. « Nulle imitation de type naturaliste ou boulevardier d'un véritable procès, mais une épure, mais une succession de chants – inspirés de *L'Enfer* de Dante – ou se trouvent confrontées »[1192] la parole des accusés et celle des témoins.

La différence essentielle tient à l'enjeu, à l'effet qui est visé par les dramaturges. Weiss, comme Piscator avant lui, ont voulu « contrer la toute-puissance des médias au service du capitalisme et de l'impérialisme » et se battent « contre toutes les falsifications orchestrées par les différents pouvoirs – politique, judiciaire, médiatique »[1193]. Certains critiques entendent donner aux pièces de Vinaver, et notamment à *11 septembre 2001*, les mêmes ambitions. Ainsi, pour Jean-Marie Piemme, « aujourd'hui le théâtre s'affronte, qu'il le veuille ou non, aux médias »[1194] et la dernière pièce de Vinaver en serait très représentative ; selon Clare Finburgh, « Vinaver's *11 septembre 2001* does not represent 9/11; it represents the media representation of 9/11. He employs the realist detail of the mass media, but to subversive ends. »[1195] Or quand on étudie le paratexte (toutes les notes que Vinaver a écrites autour de la pièce), on ne trouve aucune trace de cette hypothétique représentation ou critique des médias.

Plus globalement, et comme le formule Jean-Pierre Sarrazac, « Weiss et Piscator prétendent aller au-delà de Brecht. Ils ne se contentent pas d'un art critique qui joue le jeu de la (des) contradiction(s) et entend ouvrir un débat ; ils considèrent que le théâtre doit

---

[1191] Vinaver dit ne pas avoir été conscient de cette similitude (« Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 53).

[1192] J.-P. Sarrazac, « *Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », in Le Geste de témoigner, op. cit., p. 17. Voir aussi l'article de J.-L. Besson (« L'Instruction de Peter Weiss : un registre de voix », in ibid.), qui présente ce qui peut apparaître comme un paradoxe : malgré le travail poétique (*lyrique), l'absence de réalisme et les procédés de symbolisation, Weiss revendique la qualification « documentaire ».

[1193] J.-P. Sarrazac, « *Le Témoin et le Rhapsode… », art. cit., p. 17.*

[1194] J.-M. Piemme, dans la discussion avec M. Vinaver et Éloi Recoing, enregistrée à la Mousson d'été, déjà cité.

[1195] Clare Finburgh, « The Secret is in the Surface… », art. cit., p. … Clare Finburgh prend essentiellement appui sur la mise en scène de la pièce par R. Cantarella, ce qui biaise un peu l'analyse.

trancher, porter un jugement et, si nécessaire, 'condamner' »[1196]. Armelle Talbot, qui semble regretter que Vinaver explore une autre voie, rappelle aussi que, selon Weiss, le théâtre documentaire construit « un exemple utilisable, un 'schéma modèle' des événements actuels » : « il ne se trouve pas au centre des faits, bien au contraire il prend l'attitude de l'observateur et jouit d'un regard analytique »[1197].

Le théâtre *verbatim*, populaire dans le monde anglo-saxon, reprend les principaux aspects du théâtre documentaire. Composées mot pour mot d'extraits de documents réels (rapports d'audiences, discours politiques, entretiens, journaux intimes…), les pièces n'en sont pas moins très éloignées du théâtre de Vinaver, même de *11 septembre 2001*. D'une part, elles affirment clairement ce qu'elles visent[1198] ; elles n'hésitent pas à porter un jugement et dénoncer. D'autre part, le théâtre verbatim a fait sienne une certaine déontologie journalistique : il a pour principe de mentionner précisément les sources utilisées, différence majeure avec Vinaver, qui ne se soucie pas d'*exactitude* (et qui parfois, dirait-on, oppose même une résistance à *avouer* pleinement l'origine de certains textes)[1199]. On dit souvent que le théâtre *verbatim*, dans son rapport au réel, viendrait suppléer au journalisme contemporain déclinant. Ce n'est pas un théâtre puisant dans le journalisme, mais plutôt du journalisme qui monte sur scène. « This sort of theatre

---

[1196] J.-P. Sarrazac, « *Le Témoin et le Rhapsode…* », art. cit., p. 16-17. Piscator est le fondateur du théâtre documentaire et le premier, par exemple, dans *Malgré tout* [1925] a avoir projeté des images cinématographiques, films d'actualité de la Première Guerre mondiale. « Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes. Et cette réalité présentait des moments de tension et des sommets dramatiques identiques à ceux que connaît le 'théâtre d'auteurs'. D'elle émanaient des émotions tout aussi violentes. À une condition il est vrai : cette réalité devait être politique. » (Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 67)

[1197] Armelle Talbot, « Le Système Vinaver », art. cit., p. 33.

[1198] Voir par exemple *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* de Victoria Brittain et Gillian Slovo [2005].

[1199] Voir Will Hammond, Dan Steward, *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*, Oberon, 2008. Stafford-Clark et Hare commencent l'un des entretiens en citant Einstein : savoir cacher ses sources serait le « secret of creativity » (définition classique de l'art) ; le théâtre *verbatim* fait précisément le contraire.

provides what journalism fails to provide, and at a time when it is sorely needed »[1200]. De nombreuses pièces sont en effet exclusivement composées d'extraits d'entretiens, souvent réalisés par l'auteur lui-même (comme *Life After Scandal* de Robin Soans[1201]) ou même avec l'aide des acteurs (dans *The Permanent Way* de David Hare par exemple[1202]).

Après le témoignage, et l'usage de documents, le dernier point de rapprochement avec le journal est donc formel. Nous avions déjà montré au sujet de *11 septembre 2001* que l'espace du journal fonctionne comme plan d'immanence et que Vinaver s'appuie sur la nature polyphonique des journaux américains pour construire sa pièce. Ainsi par opposition au théâtre documentaire, et à la différence également du théâtre de Brecht, c'est peut-être aux courants d'avant-garde qu'il faudrait relier l'usage que fait Vinaver du journal. Dans *Victor, ou les enfants au pouvoir* de Vitrac, à partir de la deuxième édition de la pièce [1929], on trouve ces pages originales où sont reproduites en fac-similés celles d'un journal, celui que Charles Paumelle est en train de lire à sa femme. L'article sur la dépopulation est vraisemblablement une allusion aux *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, dont Vitrac était un grand admirateur, mais il est tiré, comme les autres

---

[1200] Will Hammond, Dan Steward, *Verbatim Verbatim*, *op. cit.*, « Introduction », p. 10. Dans l'entretien de ce même ouvrage que nous avons cité, on peut lire aussi cette phrase : « Verbatim does what journalism fails to do » (p. 62). C'est aussi ce que dit l'auteur David Edgar (entretien dans *The Guardian* du 27 septembre 2008, http://www.guardian.co.uk/stage/2008/sep/27/theatre.davidedgar) : « Why has this decade seen the rise of a vibrant theatre of reportage? Playwright David Edgar points to a decline in conventional journalism and TV documentary. » Des propos très semblables de ce même auteur sont aussi rapportés par Clare Finburgh, dans « Le théâtre britannique contemporain post-11 septembre 2001, du théâtre *verbatim* à l'allégorie », in D. Lescot et L. Véray (dir.), *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 587.

[1201] Robin Soans, *Life After Scandal*, 2007. L'auteur remercie « all the contributors for their generous and courageous agreement to talk on a difficult subject » – ce qui est original au début d'une pièce de théâtre.

[1202] David Hare, *The Permanent Way*, faber & faber, 2003. Cette pièce porte sur le système ferroviaire anglais, à l'occasion d'un très grave accident de train. Dans ces cas, d'ailleurs, la question de l'autorité ne se pose plus, car si aucun des mots n'est inventé par les auteurs, ce sont ces derniers qui les ont commandés.

articles, d'un vrai numéro du *Matin*[1203]. Mais ce sont surtout les *Almanachs* de Jarry qui pourraient constituer d'intéressants modèles. Jarry part de l'Almanach, cette forme particulière de journal, qui s'intéresse plus au futur proche qu'au passé immédiat, pour jeter les bases d'une forme dramatique absolument neuve (puisque ces almanachs sont majoritairement constitués de courtes pièces, saynètes, dialogues). Bien plus que dans la série des *Ubu*, l'auteur se permet d'y faire directement référence à l'actualité[1204]. « HUISSIERS ALMANACH » était d'ailleurs l'un des titres imaginés par Vinaver au moment de la préparation de l'édition du *Livre des Huissiers* avec Michelle Henry[1205].

Car cet usage *formel* de l'actualité ne signifie pas pour autant (voilà le point crucial) que le théâtre de Vinaver évacue la dimension politique. La politique passe par la forme. Peut-on même parler d'un type nouveau d'engagement ? À propos des *Coréens*, Camus disait que c'était « du Brecht réussi, je veux dire sans la propagande et le didactisme germanique »[1206] : c'est aussi sur cette pièce que s'appuie Daniel Mortier pour intituler l'un des chapitres de son livre sur la réception de Brecht en France « Vinaver, le

---

[1203] « J'ai pris le journal *Le Matin* du 12 septembre 1909. J'ai découpé tous les articles, puis j'ai procédé à une méthode de collage comme dans le cubisme » (cité par Henri Béhar, dans *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 187). Une note de l'auteur, dans la pièce, indique cependant que « toute cette scène sera écourtée au théâtre, et le journal devra être parcouru rapidement… » (*Victor…*, Folio Théâtre, 2000, p. 120.

[1204] Voir par exemple la mention de la bombe « Scheurer-Kestner » au restaurant Foyot ; « Ce n'est pas là que fut tailhadé notre camarade par jeunesse anarchiste ? » (Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré (1899)*, Pléiade, *op. cit.*, p. 555 – Laurent Tailhade, poète libertaire, avait été blessé dans cet attentat). La dramaturgie extrêmement libre et brutale des *Almanachs* transforme les textes eux-mêmes en actes politiques, voire en bombes (cf. Georges Damerval, *Ubu roi : la bombe comique de 1896*, Paris, Nizet, 1984).

[1205] Notes manuscrites sur feuilles A5, 1981 (IMEC – VNV 4.10). Deux autres, par exemple : « HUISSIERS ACTUALITE / LES CAHIERS DES HUISSIERS ».

[1206] Lettre de Camus à Vinaver, du 20 mars 1956, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 73. Barthes, au contraire, sera l'un des premiers à montrer que l'engagement de Brecht n'est pas du tout un militantisme (voir par exemple « Sur le cinéma », entretien cité, in *OC* I, p. 1160). Nous n'interrogeons pas ici la pertinence des jugements émis sur Brecht ; ne nous intéressent que la façon dont ces critiques pensent les rapports de Vinaver à Brecht.

disciple ? »[1207]. Vinaver a lui-même souvent commenté son rapport à Brecht, dans son « Auto-interrogatoire » [1972-1973] :

> *Avec* Les Coréens*, vous vous situiez dans la lignée de Brecht. N'y a-t-il pas, dans votre revendication d'irresponsabilité, un reniement complet et… une attitude réactionnaire ?*
> Brecht m'a fortement marqué, c'est beaucoup, mais c'est tout ; il n'y a pas eu adhésion (comme à un parti, une école, une idéologie), alors il ne peut pas y avoir reniement. C'est vrai que la question de l'engagement m'a longtemps culpabilisé…[1208]

Il ne s'agit pas de dire qui a inspiré Vinaver, mais de situer les dramaturges les uns par rapport aux autres. Dans *S'engager ?*, nous formulions une hypothèse : le choix qu'a fait Vinaver des genres littéraires nous semblait contredire l'idée selon laquelle il n'est pas du tout un auteur engagé. Pourquoi choisit-il le roman de 1947 à 1953 (date de la parution d'*Amour*, la traduction du roman de Henry Green) et le théâtre par la suite ? Nous ne pouvons en rester à une idée d'évolution nécessaire…[1209] Tout se passe comme si le genre qui s'imposait à Vinaver était celui qui, à un moment donné, était le plus à même de faire passer un message. Dans les années 1947-1953, il s'agit du récit ou du roman, à la Camus *La Peste*[1210]. À partir de 1955, c'est le théâtre (tournée retentissante en France

---

[1207] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Slatkine, 1986 (voir p. 253-302). Entre *Homme pour Homme* et *Les Coréens*, par exemple, il existe assurément une forte parenté. D. Bradby élargit la période au moins jusqu'à *Par-dessus bord*, qui relève, selon lui, bien plus d'un théâtre brechtien que d'un théâtre de l'absurde. « Dans *L'Achat du cuivre*, Brecht exprimait le désir de créer un théâtre capable de montrer comment tout est lié : comment une décision prise dans un conseil d'administration à Chicago peut se répercuter sur la vie d'un paysan de l'Ouest de l'Irlande. Dans *Par-dessus bord* Vinaver réussit à réaliser cette ambition. » (*Le Théâtre en France…*, *op. cit.*, p. 202-203)

[1208] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire », art. cit., p. 306. Selon Julie de Faramond, « dans un tel jeu de faux-semblant, il est difficile de dire dans quelle mesure Michel Vinaver adhère aux termes de la question » (*Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, L'Entretemps, 2010, p. 203).

[1209] Voir J.-M. Thomasseau, « La fission de *Lataume* », in *Europe* n°924, *op. cit.*, p. 107-116.

[1210] 1950 est une année charnière pour le roman. Les trois grands cycles romanesques de l'entre-deux-guerres (*Les Thibault* de Martin du Gard, *La Chronique des Pasquiers* de Duhamel, et *Les Hommes de bonne volonté* de Romains), tout à fait représentatifs d'une génération, viennent de se clore. À partir des années 1953-1954, surgira le Nouveau Roman, avec la parution de livres aussi importants que *Les Gommes* de Robbe-Grillet (son deuxième roman, mais premier « nouveau » roman), *Martereau* de Sarraute (son premier succès), *Les petits chevaux de Tarquinia* de Duras, *Passage de Milan* de Butor (son premier

du *Berliner Ensemble*, événement majeur pour la dramaturgie française du XXe siècle). Alors que le roman s'est apparemment dégagé de toute préoccupation politique (même si le problème est complexe), le théâtre, avec Brecht, ouvre la voie d'un nouveau type de contestation. Vinaver ne délivre (surtout dans ses pièces) pas de thèse claire sur les événements présentés, mais on ne peut pas nier le fait qu'il évoque avec précision les événements, les débats socio-politiques majeurs, et surtout le discours de ses contemporains.

Le théâtre laisse au lecteur et au spectateur le travail de réflexion. Vinaver ne pouvait pas en rester à une écriture centrée autour de la position du narrateur, si quelque chose se joue dans l'œuvre qui dépasse l'auteur. Mais si l'argument d'une *nécessité* théâtrale au sein de l'écriture romanesque ne nous paraît pas entièrement satisfaisant, c'est sans doute parce qu'il ne prend pas en compte tous les éléments, mais en reste à la seule idée d'évolution nécessaire. Lorsqu'il n'y a plus que des voix, un vide se crée, quelque chose entre elles qui ne peut se combler, le lieu pour la tension entre hasard et nécessité. Le théâtre *devient* le langage privilégié pour témoigner de l'absurdité du monde contemporain, et l'œuvre de Vinaver apparaît alors représentative de la littérature de la seconde moitié du XXe siècle.

---

roman), *Le Sacre du printemps* de Simon. Sans le savoir, Vinaver écrit ses romans dans cet intervalle libre, de 1947 à 1953.

C. Reformuler la question de l'engagement

Vinaver n'est pas un auteur *engagé*. Il a même toujours critiqué la littérature engagée (dont la parution, en 1947, en livraisons dans *Les Temps Modernes*, de *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre, fut l'acte de naissance officiel). Mais sa position est complexe et ne peut se résumer à l'étiquette de « non-engagement ». Pas plus qu'à la notion de « dégagement », récurrente dans la critique depuis Étiemble[1211]. Dans *The Times Literary supplement* du 16 août 1957, un long article prenait même *Les Coréens* comme exemple de pièce « dégagée » (aux côtés de pièces de Vauthier, Beckett, Adamov) : nouveau type d'écriture dramatique, qui se détache de l'existentialisme et du marxisme, pour trouver de nouvelles façons de s'engager[1212]. Ce terme amusant, finalement, ne dit rien ; il n'explique pas quelles sont les *modalités* de ce nouveau type de rapport au politique.

Nous montrions dans *S'engager ?* que ce qui peut rendre complexe la critique de Vinaver à Camus, c'est que globalement les deux auteurs sont d'accord. Ils croient tous deux à l'effectivité de la littérature, ou disons, à l'influence de l'art sur le cours des choses. Cette croyance passe par un dénigrement aussi bien de ce que Camus et Vinaver nomment parfois « l'art pour l'art », que de la littérature *aux ordres* ou, du moins,

---

[1211] Voir Étiemble, *Hygiène des lettres II. Littérature dégagée*, Gallimard, 1955. Recueil de textes (voir notamment « Au choix ! Messieurs ! Au choix ! » [1948], vif pamphlet contre l'absurdité des engagements forcés.

[1212] « Older playwrights who have been catching the public's attention little by little since the Liberation are also showing that French literature, while disentangling itself from a theoretical, abstract commitment, is at the same time looking for another. » (« France : engagement dégagé », *The Times Literary supplement*, 16 août 1957, p. viii). Barbara Métais-Chastanier le reprendra dans la conclusion de son petit article , « Suspendre le chaos. Pour une théogonie du capitalisme : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver mis en scène par Christian Schiaretti », *Agôn* [En ligne], Bords de scène, Autour des spectacles, mis à jour le : 22/05/2008, URL : http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=475) : « dégagement comme l'espace de latence, de jeu, dégagement comme faille, comme ce mouvement par lequel on crée une fêlure dans le continu, dégagement macroscopique et microscopique, à l'échelle des pièces, dans le frottement des voix, au niveau des répliques, pour les accrocs de la langue ».

engagée. Mais une ambiguïté demeure toujours chez Camus, et c'est là que Vinaver achoppe : Camus ne dit jamais *comment* l'art ou la littérature agissent, *par quoi* ça passe. Camus insiste sur la « révolte », celle du « franc-tireur », hors de tout parti… Mais techniquement, comment agir, par l'écriture, sans s'engager ? Vinaver va essayer de résoudre ce problème.

Essayons d'en poser les termes à plat. Il faut commencer par différencier deux plans, l'écriture et la vie, comme le fait Vinaver :

> quand le combat devient d'une urgence extrême et qu'il s'agit de sauver quelque chose ou de tout perdre, quand il n'y a plus qu'une seule ligne et qu'il s'agit de la tenir, est-il inévitable que l'écrivain cesse d'écrire ses essais et ses romans, et entre dans des formes d'action plus directes.[1213]

Ces formes plus directes, Vinaver les a expérimentées. Dès qu'il fut en âge de le faire, en 1944, il s'engagea dans l'Armée française de la Libération. Qu'il ne parvînt pas, ensuite, à se faire intégrer dans une unité combattante et passât l'année dans une caserne parisienne ne change rien au geste initial, très fort (mais contribua peut-être à décourager les initiatives futures…). Voici sa fiche de démobilisation (*a.p.a.*) :

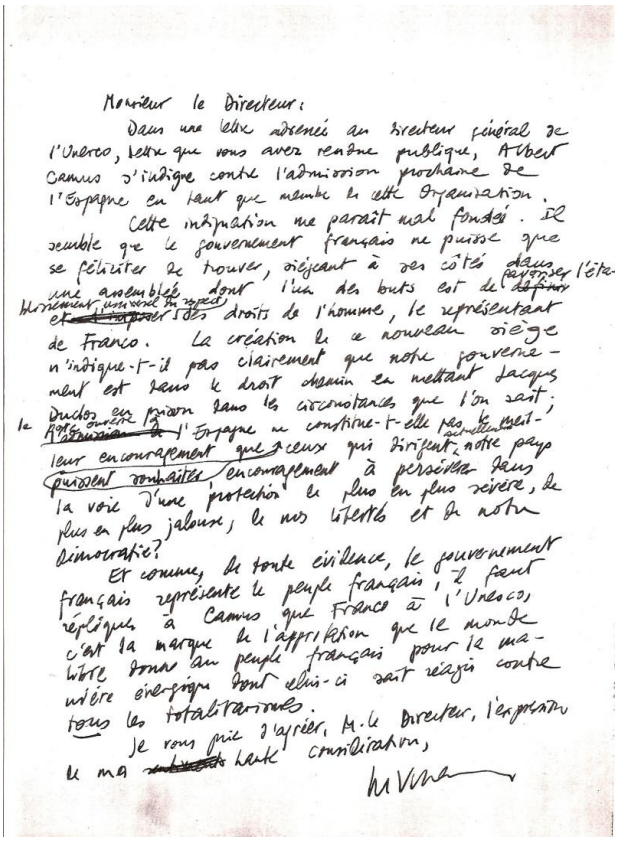
> 30.11.45 - Matricule M.M.F. 0315
> Né 13.01.27 à Paris 16e - Infanterie, 2e classe
> Dernier (r)appel sous les drapeaux : 25.10.44 (engagement volontaire pour la durée de la Guerre, à NY) - A perçu prime de démobilisation 1000 F

Par la suite, il n'y aura plus d'exemple de ce type d'engagement physique, mais des cas d'engagement moral. Vinaver signa, par exemple, la pétition que lui envoya Camus le 15 juillet 1952 à propos de l'Espagne franquiste (ou plutôt de la compromission de l'UNESCO qui était sur le point d'admettre ce pays parmi ses membres). Auparavant,

---

[1213] Lettre de Vinaver à Camus, du 30 juin 1952, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 60.

L'UNESCO avait souhaité que Camus collabore à une de leurs enquêtes « intéressant la culture et l'éducation », mais l'écrivain avait refusé. Sa lettre à M. Torres-Bodet, directeur de l'UNESCO, fut publiée dans *La Révolution prolétarienne* en juillet 1952[1214] (Camus l'avait fait lire auparavant à Vinaver[1215]). Nous reproduisons ici le brouillon de lettre de Vinaver au directeur de *La Révolution prolétarienne* : indigné de l'arrestation de Jacques Duclos lors de la manifestation du 28 mai 1952 contre Ridgway[1216], Vinaver étend à l'État français la critique adressée par Camus à la dictature espagnole.



Monsieur le Directeur :

Dans une lettre adressée au directeur général de l'Unesco, lettre que vous avez rendue publique, Albert Camus s'indigne contre l'admission prochaine de l'Espagne en tant que membre de cette organisation.

Cette indignation me paraît mal fondée. Il semble que le gouvernement français ne puisse que se féliciter de trouver, siégeant à ses côtés dans une assemblée dont l'un des buts est de ~~défendre~~ renverser l'éte- ~~et de protéger~~ Horrement universel du respect des droits de l'homme, le représentant de Franco. La création de ce nouveau siège n'indique-t-il pas clairement que notre gouvernement est sans le droit chemin en mettant Jacques Duclos en prison dans les circonstances que l'on sait ; le ~~Notre ouverture à~~ l'Espagne ne constitue-t-elle pas ~~le~~ encouragement ~~leur encouragement que~~ ceux qui dirigent notre pays ~~pouvaient souhaiter~~ encouragement à persévérer dans la voie d'une protection de plus en plus sévère, de plus en plus jalouse, de nos libertés et de notre démocratie ?

Et comme, de toute évidence, le gouvernement français représente le peuple français, il faut répliquer à Camus que France à l'Unesco, c'est la marque de l'appréciation que le monde libre donne au peuple français pour la manière énergique dont celui-ci sait réagir contre tous les totalitarismes.

Je vous prie d'agréer, M. le Directeur, l'expression de ma ~~[illegible]~~ haute considération,

M Vinaver

#23

[1214] Camus, lettre datée du 12 juin 1952, in *OC* III, p. 895-896.

[1215] Camus désirait en effet (in *idem*) qu'« artistes et intellectuels libres » le suivissent dans sa démarche de boycott d'« une organisation qui [venait] de démentir publiquement toute son action passée ». Vinaver commente ce texte dans sa lettre du 30 juin 1952 (*S'engager ?*, *op. cit.*, p. 61-62).

[1216] Voir *ibid.*, p. 103-104.

Il sera question de l'Espagne franquiste, on le sait, dans *Les Travaux et les jours* (le père de Guillermo est « mort dans les cachots de Franco » – *TC4*, p. 20). Mais il faut remarquer que cette pièce a été écrite en 1977, soit deux ans après la mort du dictateur et la fin de son régime, comme pour montrer que l'enjeu n'est pas ici de *dénoncer*.

Toutefois, même au plan de cet engagement direct (non littéraire), Vinaver a toujours hésité ; il ne s'est jamais entièrement investi, comme ont pu le faire Camus, Genet, Gatti… En 2009, il jetait ce regard rétrospectif :

> Oui, s'il fallait 4 syllabes pour me définir, ce serait sans doute ces quatre-là (dedans / dehors). Aussi bien dans mon parcours, dans ma vie, que dans ma pratique d'écriture. J'ai toujours été dans un chemin non évident entre un engagement politique et rester en dehors des luttes de l'actualité. Pareil dans l'art, je ne me suis jamais senti prêt à adhérer à un mouvement, une esthétique dans le domaine du théâtre. Dedans, dehors, comment on fait. Et ce n'est pas forcément le signe d'un malaise. Ça peut être une façon de naviguer dans la vie sans prendre les coups frontalement. Si malaise il y a, c'est quand je me posais la question : est-ce qu'il n'y a pas là quelque chose de lâche, qui n'est pas clair, net. Mais la réponse à tout ça : je ne peux pas, c'est constitutif, je ne peux pas adhérer, et n'adhérant pas je me retrouve à godiller. Mais le paradoxe : en godillant, j'ai l'impression de ne pas avoir varié d'une certaine ligne.[1217]

L'exemple de *La Visite du chancelier autrichien en Suisse* est tout à fait central. L'accueil cordial fait par le gouvernement suisse au chancelier autrichien d'extrême droite, en mars 2000, a provoqué le refus de Vinaver de participer aux *Journées littéraires de Soleure* (Suisse), prévues pour le mois de juin. Il finit tout de même par s'y rendre, mais seulement pour expliquer son refus. Selon Rudolph Rach, directeur de L'Arche, à qui Vinaver l'a envoyée le lendemain du jour où il l'a prononcée, son allocution donne « une image très claire de 'l'engagement politique et social' de

[1217] M. Vinaver, entretien avec G. Mercier déjà cité. Les notions d'inclusion et d'exclusion sont vraiment au centre de la pensée de Vinaver ; J.-L. Rivière (voir « Préface » déjà citée [1986], p. 15) et É. Eigenmann (voir la partie intitulée « Adhésion et exclusion », dans *La Parole empruntée…*, *op. cit.*) en ont déjà rendu compte.

l'auteur »[1218]. Très claire, peut-être, mais très singulière. Ce n'était pas un « boycott » (à la différence de ce que Camus organisait contre l'UNESCO) ; Michel Vinaver savait que ces journées « ne sont pas une émanation des autorités helvétiques » et, surtout, ne voulait convaincre personne d'imiter son geste. Ce refus, dit-il, est une « abstention personnelle » qui ne ressortit pas à une prise de position réfléchie, programmée, cohérente, mais à une objection primaire. Vinaver distingue le « il ne faut pas » (jugement de droit ou jugement moral), et le « je ne peux pas » (incapacité, d'ordre physique, élémentaire)[1219]. « En deux mots, il y a un en deçà de tout engagement formulable, où l'on arrive à quelque chose d'irréductible : une sorte de position infra-idéologique, qui est à l'opposé d'une indifférence ou d'une neutralité », distinct, donc, de la figure melvillienne de Bartleby (le scribe, qui « préfèrerait ne pas », est « encore davantage en deçà. […] il a la capacité de ne même pas avoir un problème de conscience »[1220]).

Mais pourquoi « à l'opposé d'une indifférence ou d'une neutralité » ? Sans doute allons-nous forcer un peu le sens de ces deux termes, mais ils ont chez Camus et Barthes des acceptions qui, contrairement à ce qu'affirme Vinaver, nous paraissent qualifier assez correctement son rapport au politique. Camus redonnait sa valeur noble, issue des Stoïciens[1221], à l'indifférence : « Tout commence par l'indifférence clairvoyante » lisait-on dans *Le Mythe de Sisyphe*. Si la neutralité (vertu suisse) n'est pas exactement le « neutre », il y a cependant, dans les cours de Barthes, un terme voisin et qui apparaît

---

[1218] R. Rach, note de l'éditeur, in *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 8.

[1219] M. Vinaver, in *ibid.*, p. 39.

[1220] M. Vinaver, « Le théâtre comme objet fractal », entretien cité, p. 122. Voir aussi « La résistance de l'ordinaire », entretien de Michel Vinaver avec Catherine Naugrette, in *Registres*, nº8, déc. 2003, p. 109.

[1221] Camus connaissait bien la « philosophie de l'indifférence », telle que Grenier l'enseignait – voir J. Grenier, *Le Choix*, PUF (Nouvelle encyclopédie philosophique), 1941, p. 89-109.

souvent chez Vinaver : celui de dérive (« Dérive = donner congé à l'opposition – ou prendre congé doucement de… »[1222]). « Se laisser ballotter par des vagues quelconques » est une image pyrrhonienne que Barthes interroge – « image en effet subtile (et intéressante) car la métaphore renvoie contradictoirement à une immobilité dans le mouvement (toujours la tranquillité dans le désordre) : c'est très exactement la dérive, image très actuelle »[1223]. Dans les pièces de Vinaver, le terme est parfois connoté négativement : Anne désapprouve la faiblesse de Guillermo face à Yvette : « Je t'aime j'aime aussi l'autre c'est facile on se laisse dériver » (*TC4*, p. 60) ; Claudette informe Sophie du fait que Xavier est soucieux de savoir « si [elle] n'avai[t] pas dérivé » (*TC6*, p. 69) ; Passemar lui-même cherche à ne pas céder à l'angoisse d'un possible licenciement : « Garder la tête froide pas se laisser dériver prendre les devants » (*TC3*, p. 256). Ailleurs, il est plus positif : à la place de *Dissident, il va sans dire*, Vinaver s'était demandé s'il n'allait pas intituler sa pièce *La Dérive est une des formes de la dissidence*[1224], pointant explicitement la dimension politique de la notion. Dans *Portrait d'une femme* :

> SOPHIE : […] Chaque situation recommence le monde
> XAVIER : Le monde serait impensable
> SOPHIE : A quoi sert de penser ?
> XAVIER : A saisir
> SOPHIE : Etre saisi
> XAVIER : Passivement ?
> SOPHIE : Dériver
> XAVIER : N'importe où ?
> SOPHIE : Au hasard (*TC6*, p. 17-18)

Sophie semble vouloir distinguer dérive et passivité. De la même façon que Vinaver refusera d'assimiler attitude réfractaire et passivité :

[1222] R. Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 253.

[1223] *Ibid.*, p. 230. « Je partage avec Lyotard le goût du mot 'dérive' » (p. 231).

[1224] M. Vinaver, note (sur feuille volante) pour *Dissident* (IMEC – VNV 16.1).

> Est-ce de la passivité ? Dans *L'Objecteur*, s'asseoir c'est un acte de passivité, mais non, pourtant pas... S'asseoir et poser son arme à côté de soi, c'est peut-être le contraire de la passivité, mais en tout cas c'est le contraire de la formulation d'une idéologie, d'un dogme, d'une opinion.[1225]

Barthes remarquait que, dans tout questionnaire, pèse l'opprobre sur le « je ne sais pas », qui n'est jamais considéré « comme une réponse précisément responsable ». Confrontée à ceux qui veulent la pousser à donner des explications rationnelles, Sophie est le modèle du « Je ne sais pas » :

> LE PRÉSIDENT. – À ce moment précis Sophie Auzanneau l'aimiez-vous ?
> SOPHIE. – Je ne sais pas
> LE PRÉSIDENT. – Je ne suis pas sûr que vous ayez intérêt à vous enfermer dans le mutisme (*TC6*, p. 49)

Le « je ne suis pas sûr » du Président est exactement le contraire du « je ne sais pas »… Sophie fait penser à Meursault, à ce type de personnages qui « dérivent »[1226] et que les autres cherchent à recadrer, puis à immobiliser.

Barthes se demande alors : « Qui accepterait de dire : 'Je ne fais pas profession de responsabilité' ? »[1227]. Vinaver, précisément, qui adressait même au Camus des *Justes* le reproche inverse : « vous vous êtes demandé si vous n'aviez pas, vis-à-vis des hommes qui se dirigeaient par vous, une responsabilité » (et Camus avoua en effet se sentir

---

[1225] M. Vinaver, « Le personnage du réfractaire », entretien avec Jean-Claude Lallias, 1999, plage 17 du CD en annexe de *Théâtre Aujourd'hui n°8, op. cit.* Extrait cité dans *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 26.

[1226] Voir *Le Procès-verbal* de Le Clezio [1960] et les dérives d'Adam Pollo ; ainsi que *La Dérive*, film de Paula Delsol, sorti en 1964 (Jacquie, 20 ans, mène une existence sans attaches entre Paris et le Sud). Dans ces œuvres, il y a sans doute un rapport au situationnisme (mais déjà dans *Lataume*, comme le montrait Jean-Marie Thomasseau, rapprochant l'écriture romanesque de Vinaver « de ce que seront dès 1953 les dérives 'psychogéographiques' des situationnistes » – voir « La fission de *Lataume* », art. cit., p. 107).

[1227] R. Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 254.

« ligoté » par cette responsabilité[1228]). Camus venait d'ailleurs de résumer la position de Vinaver dans ses Carnets :

> Vinaver. L'écrivain est finalement responsable de ce qu'il fait envers la société. Mais il lui faut accepter (et c'est là qu'il doit se montrer très modeste, très peu exigeant) de ne pas connaître d'avance sa responsabilité, d'ignorer, tant qu'il écrit, les conditions de son engagement – de prendre un risque (IV, p. 1001).

« Finalement responsable », oui, mais dans le sens chronologique. À la fin, effectivement, l'auteur ne dira pas que ce qu'il a écrit n'est pas son œuvre, ou qu'il est fou, ou manipulé, ni même que l'artiste peut tout dire sans risquer d'être inquiété… Il ne s'agit pas d'une apologie de l'irresponsabilité (principale alternative à la responsabilité dans le dernier livre de Gisèle Sapiro, qui cite par exemple la défense de Céline, « fou » et qui dissociait les plans politique et littéraire : « Ce que je pensais ou ne pensais pas des juifs était peut-être absurde, mais je ne suis qu'un écrivain »[1229]). C'est une autre pensée de la littérature, qui entraîne une rénovation de la notion d'auteur, ou d'auctorialité. Pour éviter les confusions, Vinaver fait parfois cette distinction : « Plutôt que d'irresponsabilité […], j'ai revendiqué l'intérêt pour l'écrivain à ne pas se sentir responsable de ce qu'il écrit »[1230].

[1228] Lettres du 16 et du 26 février 1950, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 41 et 42. Camus est comparé à un « phare », c'est-à-dire à un objet qui non seulement ne peut pas dériver, mais qui empêche les autres de dériver.

[1229] Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle*, Éditions du Seuil, 2011, p. 658-660. À l'heure où nous écrivions ces lignes, Richard Millet défendait une même conception de la littérature.

[1230] M. Vinaver, « Théâtre et politique », entretien cité, p. 26. Voir aussi l'entretien de 1983 avec Joël Jouanneau : « Ce que j'écris est politique. D'une façon qu'on ne contrôle pas, et que je n'ai pas à contrôler, qui se trouve tout autant dans la forme et la matière verbale que dans les idées qu'elles peuvent véhiculer. Mon théâtre fait nécessairement un travail politique, mais je n'ai pas à en assumer une responsabilité consciente. » (M. Vinaver, « Au 59e étage de la cordillière des Andes », entretien déjà cité)

Il y a un mot qui revient souvent : *réfractaire*. Le réfractaire n'est pas le révolté, répète Vinaver[1231]. Au journal *Le Monde*, Vinaver précisait pourtant que cette attitude le reliait « très intimement » à Camus :

> 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.

Camus n'était en effet pas seulement « l'Homme révolté », l'homme des grandes luttes, des pétitions et des alliances internationales, mais s'est toujours décrit comme à la fois solidaire *et* solitaire. Il se servait lui-même du terme *réfractaire*, par exemple dans son allocution de novembre 1948 à la salle Pleyel :

> Dans un temps où le conquérant, par la logique même de son attitude, devient exécuteur et policier, l'artiste est forcé d'être *réfractaire* […] Voilà pourquoi il est vain et dérisoire de nous demander justification et engagement. Engagés, nous le sommes, quoique involontairement. Et, pour finir, ce n'est pas le combat qui fait de nous des artistes, mais l'art qui nous contraint à être des combattants.[1232]

La position de Barboux, le professeur de biologie de *L'Objecteur*, n'est pas très différente :

> Objecter, c'est négativement s'engager… Suivant la situation dans laquelle il se trouve, la prise de connaissance de celle-ci peut conduire l'individu à un engagement soit positif, soit négatif… L'engagement négatif se fait lorsque ce que la situation exige se trouve en contradiction avec ce qu'exige l'ensemble de l'individu… (p. 69)[1233]

[1231] « Le réfractaire n'est pas le rebelle. Il ne vient pas s'opposer au réel ou à l'ordre social... c'est l'empêcheur de danser en rond, pas par un mode déclaratif de comportement, mais par une opacité. » (M. Vinaver, « Vinaver, le 11 Septembre et les Américains », entretien déjà cité)

[1232] Camus, « Le témoin de la liberté » [1948], in *OC* II, p. 493. Nous soulignons.

[1233] Camus « adorait » ces dialogues (cf. sa lettre du 25 février 1951, *S'engager ?*, p. 53). Dans son étude sur les rapports entre *L'Objecteur* et *L'Étranger*, David Bradby fait aussi de ces quelques pages de débat un passage essentiel du roman : « the France of 1950 is presented just as a period of consolidation, looking back to the war as a period of heroic testing », ajoutant que le roman « grapples with the intellectual

Voilà l'idée que soutient Vinaver : l'engagement est, tout d'abord, de l'ordre du réflexe.

> s'il y a un espoir dans la vertu de l'écriture et de la littérature c'est dans le fait que l'acte d'écrire peut déboucher sur une prise de connaissance de ce que l'on ne peut pas connaître car c'est enfoui trop profondément. C'est là qu'intervient le fortuit, comme mode de connaissance distinct de la conscience, qui est davantage lié à l'intégrité de l'organisme même, qui fait qu'on y va plutôt qu'on ne tourne autour. Je crois que c'est une idée qui m'est venu de contacts que j'avais à cette époque avec un biologiste, Théophile Cahn, le père de mon meilleur ami Pierre Cahn. Il m'avait convaincu de la relation qu'il fallait respecter entre ce qu'il y a chez soi d'organique et qu'on ne peut pas connaître par la conscience et ce qu'on fabrique.[1234]

La source principale des *Coréens* n'est sans doute pas *Homme pour homme* de Brecht, mais *L'Exécution du soldat Slovik*, qui retrace l'histoire d'un réfractaire[1235]. Ce reportage, sur le seul soldat américain à avoir été exécuté pour désertion depuis 1864, avait été publié en français dans *Les Temps Modernes*[1236]. Le récit des malheurs de Slovik est l'occasion d'une réflexion politique très forte : qu'est-ce que faire son devoir dans un monde où les guerres se succèdent ? Quel sens donner à l'objection dans le monde absurde ? Quant aux raisons de son acte[1237] (c'est ce qui nous intéresse le plus), elles ne sont absolument pas d'ordre idéologique. « Les magistrats soutinrent qu'il y avait eu préméditation » (p. 1238), que c'était même peut-être un acte de déstabilisation de

---

movements of the time » (« *L'Étranger* and *L'Objecteur* », in *Camus's L'Étranger Fifty Years On*, éd. Adele King, London, Macmillan Academic and Professional, 1992, p. 66-67).

[1234] M. Vinaver, « Le sacré bout de chemin entre Michel Vinaver et Albert Camus », entretien avec Antoine Perraud, pour *Médiapart*, 10 juin 2012 (vidéo disponible sur *Dailymotion* : http://www.dailymotion.com/video/xrdn9m_michel-vinaver-et-albert-camus-1-2_creation).

[1235] C'est en tout cas ce qu'affirme Vinaver à un jeune auteur américain, Kevin Doyle (lettre du 13 janvier 2004, copie – IMEC, VNV dépôt 2008, boîte 21).

[1236] En français dans *Les Temps modernes* du nº120 (déc. 1955) au n°122 (fév. 1956). Il sera ensuite édité chez Julliard (collection « Temps Modernes »). Soit Vinaver l'avait lu en anglais (première édition : London, Jarrolds, 1954), soit il le lit précisément au moment où il écrit *Les Coréens*.

[1237] Il déserte une première fois en août 1944, est réintégré en octobre, puis il déserte une seconde fois, mais se rend le lendemain même. On lui promet alors qu'il ne sera pas inquiété s'il retourne au combat, mais il refuse. Sur les 40.000 déserteurs américains de la Seconde Guerre mondiale, 49 furent condamnés à mort, mais Slovik fut le seul exécuté, pour l'exemple (et sans que les juges pensassent que la peine serait appliquée).

l'armée américaine au moment le plus dur, mais la vérité est que Slovik avait tout simplement peur – ce qui représente bien l'une des formes du versant « négatif », comme dit Barboux, de l'engagement *organique*. L'écriture telle que la conçoit Vinaver (qui ne *déclare* pas, mais reste descriptive, à elle-même opaque) est l'une des formes de son versant « positif ».

Cette conception de l'engagement, on l'imagine volontiers, peut prêter à critique. On a l'impression que tout n'opère que « par défaut » : *de toutes façons* l'artiste est embarqué[1238], et son objection est organique et non réfléchie. C'est complètement contraire au volontarisme de l'engagement sartrien, et apparemment moins noble. Mais l'essentiel se trouve ailleurs.

Vinaver emploie également le terme « réfractaire » pour décrire la composition de ses pièces. Le lien se fait entre la pensée politique et l'écriture. Le montage en général, dit-il, est une « jonction d'éléments réfractaires les uns aux autres »[1239]. Dans *L'Objecteur*, il y a « montage d'éléments brefs, réfractaires les uns aux autres »[1240], tandis que dans *Portrait d'une femme*, les temps, entrelacés, sont « réfractaires les uns aux autres »[1241] (ces deux pièces sont d'ailleurs celles qui mettent en scène les personnages les *plus* réfractaires). Enfin, à propos de *11 septembre 2001* : « il s'agit non pas d'une ironie de surplomb mais d'une ironie s'entendant comme la mise en connexion

---

[1238] Le terme vient cependant de Sartre lui-même, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui l'avait emprunté à Pascal. Vinaver l'utilise (voir lettre du 30 juin 1952, in *S'engager ?*, p. 60), et que Camus le reprendra dans ses discours suédois.

[1239] M. Vinaver, « Le sens et le plaisir d'écrire », entretien cité, p. 290. Catherine Brun a écrit un article, intitulé « Conjoindre le(s) réfractaire(s) : du montage selon Michel Vinaver » (texte pour le colloque *À quoi ça tient ? Montages et relations*, nov. 2011, Sorbonne Nouvelle – actes à paraître) qui part de cet entretien avec J.-P. Sarrazac et développe une analyse sur le montage dans *11 septembre 2001*. Elle conçoit le montage comme synonyme du collage, en se rangeant totalement derrière les analyses de Georges Didi-Huberman (*Quand les images prennent position*, *op. cit.*).

[1240] M. Vinaver, « Notes en cours de frappe », déjà citées, p. 154.

[1241] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 80.

d'éléments réfractaires les uns par rapport aux autres »[1242]. Quand les éléments sont réfractaires (comme des matériaux réfractaires), ils se « télescopent ».

Voilà l'idée centrale : la jonction du propos et de la forme. C'est la forme qui dira l'engagement (qui réussira, dirait-on, à penser *pour* l'auteur). Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, en 1953, formula cette idée d'engagement de la forme, de la forme comme le lieu de l'engagement littéraire. Depuis 1947, Vinaver et lui se fréquentaient et il est tout à fait probable qu'ils réfléchirent au contact l'un de l'autre. *Leur* idée est celle d'un renversement de la perspective sartrienne, dans l'ordre du *quoi* écrire et du *comment* écrire. L'écriture ne doit pas être déterminée par un message politique ou philosophique pré-existant, que l'auteur voudrait *faire passer*. Si engagement il y a, c'est dans la *forme* qu'il trouve son lieu. Cette nouvelle littérature opère une « suspension » du sens : « Barthes affirme l'autonomie de la forme et sa capacité à signifier indépendamment, voire contradictoirement, par rapport à l'intention de l'auteur »[1243]. Elle fait également participer le lecteur : l'auteur n'a pas à s'adresser à un public spécifique, qui servirait de régulateur et d'outil d'authentification de l'engagement de l'auteur. Barthes écrira un peu plus tard que « la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moïséen sur la Terre promise du réel (c'est la responsabilité de Kafka, par exemple) »[1244]. Vinaver ne cessera de reformuler cette idée. « Engagement manqué » s'applique même parfaitement à Gorki. Vinaver montrait que sa pièce (*Les Estivants*) n'était pas du tout le prolongement de son engagement politique. « Ce dont je suis convaincu, c'est qu'il est vain d'appeler à l'existence un théâtre des

---

[1242] M. Vinaver, « La résistance de l'ordinaire », entretien cité, p. 108.
[1243] Benoît Denis, *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Seuil, 2000, p. 288.
[1244] R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 15.

idées. Il est vain d'encourager les écrivains dans ce sens. Il en va des idées comme de la beauté. Il ne faut pas s'y efforcer. Si ça vient, c'est par-dessus le marché. »[1245]

Mais Vinaver va peut-être plus loin encore, en formulant un paradoxe. Non seulement le seul engagement réel trouve son lieu dans le travail de la forme, mais c'est même en acceptant de s'y lancer entièrement, sans penser au résultat, en écrivant au hasard (en suivant les voies, notamment, de l'absence de causalité et du collage), que l'œuvre aura le plus de chances d'atteindre fortement le lecteur ou spectateur. Moins on pense au message et plus le destinataire pourra capter, analyser et admettre ce que l'œuvre recèle.

La vraie réponse de Vinaver à Camus, la voilà. Elle va consister, d'une part, en un déplacement du moment de l'engagement : se mettre à écrire, c'est déjà être conscient et « embarqué ». L'écrivain, d'autre part, s'il veut que son discours porte, doit précisément mettre de côté l'intention (renversement complet du mode opératoire sartrien). Et il y a là presque une loi. Une loi qui tiendrait au fait que l'homme moderne (en l'occurrence le lecteur) a en lui un côté réfractaire, et qu'il ne peut pas donner son assentiment à celui qui le lui demande expressément. La persuasion littéraire n'est plus calquée sur la rhétorique des discours judiciaire, délibératif ou épidictique ; elle vaut plutôt par la mise en avant de la liberté de l'écriture, et même de sa *gratuité*[1246].

[1245] M. Vinaver, « Pour un théâtre des idées ? », art. cit., p. 14. Dans son premier « Auto-interrogatoire », Vinaver constatait que Céline et Pound, « politiquement aberrants », ont fait, malgré tout, des œuvres « 'salubres', 'progressistes' […] Ce qui a compté, c'est leur audace créatrice au niveau de la matière qu'ils maniaient. » (art. cit., p. 317)

[1246] Voir *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, dir. Aleksander Ablamovwicz, Katowice, Wydawnictwo Universytetu Slaskiego, 1996 (actes d'un colloque à l'Université de Silésie) – notamment les articles de Henryk Chudak, « La responsabilité de la forme selon Roland Barthes », p. 40-46. La gratuité (par opposition au coût) était aussi le thème de l'Université d'été organisée par l'ED « Arts et médias » de la Sorbonne Nouvelle (Venise, juin 2011). Vinaver y a fait cette analyse : « la gratuité que je revendique n'est pas du tout à mettre dans le sac de l'art pour l'art, mais dans quelque chose que j'appellerais la primauté de la forme. Comment cette primauté de la forme se négocie avec un contenu qui lui est

Cette idée paradoxale vient-elle d'Eliot ? On trouve en effet, dans un article d'Eliot consacré au geste critique, un passage particulièrement proche de certaines déclarations de Vinaver :

> Je ne m'oppose pas à ce qu'on affirme que l'art peut servir à des fins qui le dépassent ; mais l'art n'a pas à être conscient de ces fins, et, à la vérité, il remplit son rôle, quel qu'il puisse être, suivant les différentes théories de valeurs, d'autant mieux qu'il ne s'en soucie pas.[1247]

On sait que la pensée politique d'Eliot était bien différente de celle de Vinaver : il est célèbre pour son conservatisme, et fut même accusé d'antisémitisme[1248]. Mais leur conception du rapport entre le politique et l'écriture semble comparable. On sait par exemple qu'Eliot, tout en admirant Maurras parce qu'il défendait la place de la religion dans la société, regrettait qu'il ne soit pas resté un écrivain à l'écart de la politique. Il est probable que Vinaver a découvert les écrits critiques d'Eliot à Wesleyan en 1946, et qu'il en fut profondément marqué.

En fait, Eliot, dans cette citation, parle de « l'art » et non de l'artiste – et celui-ci, paradoxalement, peut tout à fait être conscient. Il faut rappeler la dichotomie admise par Eliot entre Romantisme (ce mouvement qui engage la responsabilité de l'auteur-individu et l'expression de sa voix intérieure) et Classicisme (mouvement qui ne favorise pas les

---

politiquement opérant, c'est une question à laquelle je n'ai pas de réponse. Je sais que mon écriture est politique dans sa matérialité même, pas dans ce qu'elle communique mais dans sa matérialité, c'est-à-dire dans sa composition, dans les mots comme ils s'agencent, comme ils se connectent. » (« Le capitalisme et la représentation – le projet hybride *D'un onze septembre à l'autre* », entretien cité [http://epresence.univ-paris3.fr/1/watch/114.aspx, à partir de 26'50]). Dans notre article sur « Les sources de *11 septembre 2001* », nous parlions d'un « espace pour la critique », ouvert par différents procédés formels.

[1247] T.-S. Eliot, « La fonction de la critique » [1923 pour l'original en anglais], *Essais choisis*, Seuil, (trad. Henri Fluchère), 1999, p. 39-40. On trouve aussi un écho dans « Religion and Literature » [1935], quand Eliot appelle de ses vœux une littérature qui serait « *un*consciously, rather than deliberately and defiantly, Christian ».

[1248] Voir Jean-Paul Rosaye, « Introduction à la pensée conservatrice de T.S. Eliot », intervention au colloque « Cultures et sociétés : Ordre et désordre », Université du Havre, 1999 [mis en en ligne sur http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/82/60/PDF/la_pensA_e_conservatrice_de_tse.pdf].

buts individuels, mais crée une communauté des auteurs – « Between the true artists of any time there is, I believe, an unconscious community », écrit-il dans le même article). Eliot se rangeait dans le camp du Classicisme. « Mais si l'art revient à relier les artistes dans une communauté inconsciente, écrit Jean-Paul Rosaye, Eliot insiste sur le fait que l'artiste a aussi une activité critique à propos de son travail, et que la tradition n'est pas limitée à l'action des seuls artistes, mais qu'elle englobe également les critiques. L'idéal classique ainsi révélé par Eliot contribue à lier la tradition à l'œuvre et à l'attitude d'artistes-critiques, c'est-à-dire des poètes-philosophes. »[1249]

L'autre point important est l'attachement d'Eliot au catholicisme (on parle aussi, comme pour Claudel, d'une *conversion*, vers 1925). Sa critique de la Modernité (l'époque qui débuta avec le Romantisme) et sa recherche d'une tradition perdue s'inscrivent dans ce cadre. Il aura ainsi l'idée d'une mission de l'artiste par « *nécessité de civilisation* ». Jean-Paul Rosaye parle même de son « engagement pour une société chrétienne ». S'il caractérise Eliot comme un « poète-philosophe », c'est parce ce qu'il a toujours « conscience de ce qu'il fait ». Il étend sa *christologie* à son œuvre littéraire ; « il tente d'influer directement sur son auditoire par l'intermédiaire de son activité de dramaturge qui reprend les thèmes de son discours social »[1250]. Eliot critique Benda, dont la thèse sur la trahison des clercs pouvait le menacer directement. Benda s'en prenait en effet aux clercs (« tous ceux dont l'activité, par essence, ne poursuit pas des fins pratiques », dans les domaines de l'art, la science ou la religion…) qui adoptent des « passions politiques », se préoccupent de l'ordre social. Eliot le critique pour deux raisons : déjà « parce que les conditions d'exercice de la pensée ont changé », que l'ordre

---

[1249] J.-P. Rosaye, *T.S. Eliot, poète-philosophe…*, *op. cit.*, p. 194.
[1250] *Ibid*., ces dernières citations sont tirées, respectivement des p. 41, 302, 231 et 304.

est complètement défait, et parce que son objectif « exclut toute considération d'ordre 'pratique' au sens où l'entend Benda, c'est-à-dire dans l'intention d'en retirer un quelconque pouvoir (politique) temporel »[1251]. Ce que fait Eliot serait donc le contraire d'une trahison des clercs, mais plutôt l'engagement *logique* du clerc chrétien. Sa christologie primait le reste de son être et de son activité.

Quant à la remarque sur la paradoxale efficacité (*d'autant plus* forte *qu*'elle n'est pas consciente), il ne semble pas qu'Eliot l'ait souvent reformulée, et les critiques (dont J.-P. Rosaye) n'en parlent pas. Vinaver, lui, la répète très souvent, pour ses pièces, ou d'autres œuvres, comme *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller : « Ce qui est frappant dans ce film, comme dans *Les Huissiers*, c'est qu'il n'y a pas vraiment de méchants. Ce n'est pas une caricature. Le trait n'est pas chargé. Le tableau est *d'autant plus* implacable qu'il est doux. »[1252] Les treize metteurs en scène qui le soutiennent, en 2002, face à la tentative de récupération lepéniste, confirment : « son œuvre est *d'autant plus* subversive qu'elle ne vise pas à la dénonciation, à la déclaration ». Ce sera également le point de vue de Luc Boltanski : *11 septembre 2001* est d'autant plus critique, qu'elle est non-critique, sur le plan d'immanence.

> Écrire une pièce non critique peu de temps après cet événement là, c'était être critique. […] Écrire ça à plat et non de façon critique (soit pour critiquer la violence des terroristes, soit pour dénoncer, déjà, la violence étatique des pays occidentaux), c'était déjà être critique, critique, comme le dit Michel Serres, par rapport au fort et au contrefort. Être critique radicalement de la violence.[1253]

[1251] *Ibid*., p. 305-306.

[1252] M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère par l'éviction de ceux qui l'ont fait marcher », entretien avec S. Coiffier et J.-F. Marchandise, in *Tête-à-tête*, nº3, *Images du POUVOIR*, printemps 2012, p. 107. Nous soulignons.

[1253] L. Boltanski, in « Le capitalisme et la représentation – le projet hybride *D'un onze septembre à l'autre* », entretien cité [http://epresence.univ-paris3.fr/1/watch/114.aspx, vers 1h23]. Le paradigme du fort et du contrefort, Michel Serres le développe dans son analyse du tableau de Carpaccio représentant la lutte de Saint Georges et du dragon (*Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1978, p. 34-45). Boltanski y faisait allusion dans *Énigmes et complots*, Gallimard, 2011, p. 230.

Boltanski fait une analyse de la composition « symétrisante » de la pièce (déjà citée en I.III.B). C'est cette composition elle-même qui est radicalement critique et a touché les lycéens qui ont participé au projet « D'un 11 septembre à l'autre », plus sûrement que ne l'auraient fait d'autres pièces.

Après les comparaisons biologiques (l'engagement comme réflexe de l'organisme), on pourrait ici parler de physique. Vinaver a récemment été fasciné par le « principe de moindre action », et a eu l'impression qu'il s'appliquait tout à fait à son théâtre et l'effet qu'il peut entraîner. Dans *Principe de la moindre quantité d'action pour la mécanique* [1744], Maupertuis définissait ce principe ainsi : « lorsqu'il arrive quelque changement dans la Nature, la quantité d'Action employée pour ce changement est toujours la plus petite qu'il soit possible. » « En mécanique, un corps en mouvement prend la direction qui lui permet de dépenser le moins d'énergie possible »[1254]. C'est le contraire de la « dépense » selon Bataille. L'effet véritable, dans la nature, est toujours provoqué par la « moindre action » possible. Le caractère possiblement tautologique de ce principe ne nous fera pas peur, au contraire.

[1254] Vinaver a pris trois pages de notes à partir de la page Wikipedia « Principe de moindre action ». Il s'émerveille par exemple que ce soit « l'un des rares principes ayant survécu aux multiples mutations de la physique ».

II. La parole démocratique (la forme d'un théâtre politique)

Ce qui prime, dans la dimension politique du théâtre de Vinaver, n'est donc pas la formulation de thèses, mais le poids de la forme[1255]. On ne trouve pas de discours politique dont l'auteur serait le garant. Cela est même mis en scène dans un dialogue d'*Iphigénie Hôtel* : Mlle Lhospitallier demande à M. Veluze « ce qu'il faut en penser », de Massu. Cette question, chez un autre auteur, pourrait entraîner l'énoncé d'une thèse (ou du moins d'une opinion), mais Veluze commence par bredouiller. Puis, alors même que Mlle Lhospitallier avait insisté et que Veluze avait fini par ébaucher un propos relativement cohérent, la jeune femme coupe court à la discussion en disant : « Une dernière promenade, voulez-vous ? »[1256]. Vinaver ne compose pas de *discours* politique, mais retranscrit une *parole* politique. La nature politique de ce théâtre est immanente à sa matérialité même.

A. Théâtre démocratique et censure

Nous aimerions commencer par évoquer une figure importante de l'univers de l'auteur et par rapport à qui, vraisemblablement, il s'est construit et a construit son œuvre : il s'agit de son grand-père maternel, Maxim Vinaver. C'était un grand juriste russe, qui signait parfois Vinavert ses articles écrits en français – Michel Vinaver avait pris modèle

[1255] Comme on dit le poids de la fumée (voir le principe de « permanence de la substance », dans la *Critique de la raison pure* de Kant).

[1256] *TC2*, p. 201-202. Veluze, d'ailleurs, a un petit côté Vinaver (ou en tout cas Passemar), de par sa profession (« Je m'occupe surtout du contentieux des moyennes entreprises » – p. 243) et sa drôlerie involontaire (« Mme Lhospitallier réclame le portier. Celui que vous appelez Maurice… ou Alain… » – p. 221).

sur lui pour ses premiers textes. Maxim était aussi très engagé politiquement : « Il avait été un des fondateurs du parti KD, le parti constitutionnel démocratique, en 1905, en Russie, et continuait à travailler avec son dirigeant, Pavel Milioukov »[1257]. Comme ce dernier, Maxim Vinaver a été un ardent opposant de l'absolutisme, devint peu à peu plus modéré, et fut en 1917 un adversaire de la Révolution d'Octobre. Peut-être cet héritage KD explique-t-il pourquoi Michel Vinaver n'a jamais complètement adhéré au communisme. Ce grand-père a aussi été président du *Folksgrupe* (le parti politique juif de Russie), qui réclamait pour les Juifs tous les droits civiques, ainsi que le droit de créer des écoles yiddish et hébraïques et l'indépendance des institutions religieuses, mais qui était aussi un parti antisioniste, prônant l'intégration de la communauté au sein de la société russe. Amateur d'art éclairé, il avait été, à partir de 1908, le protecteur et l'ami d'un jeune peintre juif : Chagall[1258]. Lors de la guerre civile, même si Maxim Vinaver et sa famille n'étaient personnellement pas inquiétés (il était devenu, en Crimée, « foreign minister of the White government during the civil war »[1259]), le climat devint très hostile aux Juifs : certaines Armées blanches furent responsables de pogroms (notamment en 1919 dans la région de Kiev, dont était originaire la famille Vinaver).

Maxim Vinaver était donc à la fois avocat, homme politique, et juif pratiquant ; sans doute un grand orateur. Nous pensons que Michel Vinaver et lui ont eu les mêmes idéaux (l'égalité, la démocratie et l'intégration), mais qu'ils choisirent deux modes

---

[1257] M. Vinaver, « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien cité, p. 20. Nous avons reproduit la photographie de Maxim, tirée de « Membres de la première Douma » [1906], in A. J. Sack, *The Birth of the Russian Democracy* – free pdf from Archive.org).

[1258] Il est souvent question de Maxim Vinaver dans Jackie Wullschlager, *Chagall; A Biography*, New York, Knopf, 2008. Vinaver hébergea Chagall en 1908 (p. 68), fut le premier à lui acheter une toile (*Mariage russe*, 1909 – voir p. 81), lui finança son séjour à Paris au début des années 1911-1914 (p. 127, 152, 175) et le retrouva dans cette même ville après son exil de Russie.

[1259] *Ibid.*, p. 222.

opératoires opposés. Dans l'écriture de Vinaver, les orateurs sont même moqués ou critiqués[1260] : les hommes politiques (et le discours délibératif) dans *Les Huissiers* ou *11 septembre 2001* ; les avocats (et le discours judiciaire) dans *Portraits d'une femme*. Cela correspond à une orientation massive de la littérature moderne, qui, comme le déplorait Voltaire et comme le reformule Jacques Rancière, « révoque la distinction entre les hommes de la parole en acte et les hommes de la voix souffrante et bruyante »[1261]. Nous avons vu que l'écriture de Vinaver faisait une place au « bruit » de la parole.

Notre enquête pourrait bien s'inscrire dans la lignée de celle que réalise Jacques Rancière. « La politique de la littérature n'est pas celle des écrivains et de leurs engagements »[1262]. Grâce à une analyse touchant à la *forme* des œuvres, il défend la pensée politique et démocratique d'auteurs comme Flaubert ou Proust, qui furent souvent accusés de faire une littérature d'hommes de *loisirs*. C'est une puissante réflexion sur *l'égalité* littéraire, dont Flaubert aurait été le véritable inventeur, et dont Vinaver nous paraît proposer un renouvellement. Contre Sartre, et avec certains des premiers lecteurs (comme Barbey d'Aurevilly), Rancière affirme que le style de Flaubert :

> allait de pair avec le démocratisme qui animait toute l'entreprise du romancier. Flaubert rendait tous les mots égaux de la même façon qu'il supprimait toute hiérarchie entre sujets nobles et sujets vils, entre narration et description, premier plan et arrière-plan, et finalement entre hommes et choses. Assurément il bannissait tout engagement politique, en traitant avec un égal mépris démocrates et conservateurs. L'écrivain pour lui devait se garder de rien vouloir prouver. Mais cette indifférence à l'égard de tout message était

---

[1260] Gilles Declercq, dans « Rhétorique et dialectique du dialogue » (in *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*), rappelle que la troisième « crise » du drame moderne a été celle de l'*éloquence*, et que l'un des aspects de cette crise a été la « substitution de la dialectique à la rhétorique » (p. 57). Cependant, il montre qu'il est nécessaire de « connnaître les processus rhétoriques et les schèmes argumentatifs » pour comprendre pleinement l'œuvre de Vinaver, car la « fonction rhétorique » n'a été que déplacée (p. 59 et 60).

[1261] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 21. Du temps de Corneille, l'écrit était avant tout parole *adressée* à des pairs.

[1262] *Ibid.*, cette citation apparaît sur la quatrième de couverture.

> pour ces critiques la marque même de la démocratie […] régime de l'indifférence généralisée.[1263]

On est frappé par la proximité de cette thèse avec la position de Vinaver. Peut-être y a-t-il chez Vinaver un mépris de la classe politique, comme parfois chez Camus (« un gouvernant est peu de chose »[1264]), mais là n'est pas l'essentiel. Bien plus importante est l'idée de déhiérarchisation, qui constitue pour Jacques Rancière la première des trois « formes de démocratie » présentes dans l'écriture de Flaubert. Vinaver, nous l'avons vu, ne sélectionne jamais, *pour* le lecteur, un thème principal parmi la trame que constituent tous les thèmes d'une pièce, pas plus qu'il ne distingue personnages principaux et secondaires – parlant plus volontiers de « fonctions » que de personnages[1265]. Cette conception nouvelle, on le comprend, est liée à l'idéal démocratique : dans une démocratie, s'il y a distinction de *fonctions* (président, conseiller municipal, citoyen, etc.), il n'y a, en principe, pas de hiérarchie entre les individus. On trouve, dans l'adaptation de *La Fête du cordonnier*, un détail amusant, caractéristique de ce type d'organisation. Alors que Dekker (ou en tout cas, les responsables des éditions de sa pièce, au début du XVIIe siècle) ordonnait la liste des personnages en fonction de leur statut social (du Roi jusqu'aux domestiques), Vinaver procède « par ordre d'entrée en scène » (*TC7*, p. 134), si bien que le Roi est rétrogradé à la dernière place, après les « quatre apprentis ».

[1263] *Ibid.*, p. 16-17.

[1264] Camus, *Lettres à un ami allemand*, lettre 2 (décembre 1943), in *OC* II, p. 15. Voir aussi son petit texte pour un statut de l'objection de conscience (reproduit dans *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 154), qui finit sur cette phrase ironique (que Vinaver approuve sans réserve, p. 156) : « Il est vrai que nos députés sont désintéressés ».

[1265] J.-P. Ryngaert, spécialiste des métamorphoses du personnage contemporain, avait raison d'affirmer que les personnages de Vinaver se définissent moins par un caractère propre que « par les interactions et par les dynamiques qui les rassemblent ou les opposent » (« La tribu des personnages, figures d'un organisme vivant », in *Europe* n°924, *op. cit.*, p. 113).

Flaubert voulait en finir, poursuit Rancière, avec la « politique du poème » aristotélicienne, qui « opposait la rationalité causale des actions à l'empiricité de la vie » et pensait une « hiérarchie poétique en accord avec un ordre du monde ».

> Cela ne veut pas dire simplement, comme chez Wordsworth, que les émotions des simples sont aussi susceptibles de poésie que celles des « grandes âmes ». Cela veut dire, plus radicalement, qu'il n'y a pas de sujet du tout, que la combinaison des actions et l'expression des pensées et sentiments, qui faisaient le cœur de la composition poétique, sont en elles-mêmes indifférentes. Ce qui fait la texture de l'œuvre, c'est le style, qui est une « manière absolue de voir les choses ».[1266]

Vinaver a toujours, lui aussi, opposé le mécanisme causal classique à la liberté des pièces-paysage. Dans son théâtre, « il n'y a pas de sujet du tout » non plus – pas de *moi* et pas d'*about*. La déhiérarchisation opérée par l'auteur est un moyen efficace pour retrouver l'essence même de la démocratie. Dans un article sur *L'Émission de télévision*, Kevin Elstob notait :

> By presenting a collision of these stories, Vinaver asks fundamental questions about democratic representation; in the public arena, an elite, and not the average consumer, is choosing both the packaging of social reality, and the representations that will be expressed. By contrast with the « balanced » view sought by the producers of Le Monde et moi, Vinaver's open-ended montage combines a multitude of viewpoints: parody of detective story, Molieresque situations, a T.V. show format, and the cruelties of daily life.[1267]

La pluralité des formes et des points de vue, dans les pièces de Vinaver, s'oppose à la mainmise des élites. Elstob a raison de dire qu'il s'agit d'une question de « représentation » – la politique et le système médiatique sont voisins. La « démocratie représentative », qui, pour les premiers penseurs du fait politique, aurait été un parfait

---

[1266] J. Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 19.

[1267] K. Elstob, « Michel Vinaver and the Theatre of the Here and Now », art. cit., p. 635. Nous ne formulerions pas, sur cet article, les mêmes critiques que sur son livre.

oxymore, est devenue, pour nous autres, une sorte de pléonasme, que Vinaver interroge (à l'aide de cet autre système de représentation qu'est le théâtre).

Il est frappant de voir que peuvent converger ici la plupart de nos analyses sur l'esthétique et la poétique de l'auteur, ainsi que certains textes critiques dont nous nous sommes déjà servis. Éric de Chassey, dans son ouvrage sur la photographie plate, établissait des rapprochements féconds entre ce modèle esthétique et l'idée démocratique. À propos de Walker Evans, par exemple :

> Dans les années de l'entre-deux-guerres, la vitrine ne peut être traduite comme un plan que dans la mesure où le photographe est guidé par une vision du monde portée par une conception politique profondément démocratique (explicite ou implicite), qui cherche à découvrir les signes de créativité populaire sans éprouver le besoin d'y faire sentir la présence décalée (au sens littéral du terme) d'un artiste ou d'un observateur.[1268]

De même, l'historien de l'art parle d'une « neutralité active » des photos de Nigel Henderson, ce qui est « une position littéralement démocratique, c'est-à-dire d'une démocratie étendue à tous les éléments du monde et pas seulement aux humains ». Un autre photographe, Lewis Baltz, pense la démocratie du côté de la réception : « je le fais pour permettre au spectateur de sélectionner lui-même, dans un dispositif démocratique, les zones auxquelles il donnera de l'importance ». Enfin, selon Régis Durand, « il y aurait une 'nature essentiellement laïque et démocratique des images de Thomas Ruff', idée corroborée par l'existence d'une très abondante série de *Photographies de journaux* (1990-1991) »[1269]. C'est tout à fait passionnant – ces œuvres plates, juxtaposantes, pourraient sembler *intransitives* (à la différence d'œuvres visiblement politiques, car

---

[1268] É. de Chassey, *Platitudes*, *op. cit.*, p. 97 (même si Evans refusait toute interprétation politique de son œuvre).

[1269] *Ibid.*, respectivement p. 106, p. 153 et p. 183.

contestatrices, comme les lacérations de Villeglé), mais elles sont en fait le signe d'une pensée politique et agissent démocratiquement.

« La littérature est ce nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui ». C'est le contraire de la « distinction », ce principe aristocratique[1270]. Un livre de Vinaver met bien en relief ce « nouveau régime » de l'écriture : *Les Français vus par les Français*. Loin d'être un livre anecdotique, il révèle l'ambition secrète de Vinaver, celle de représenter la vie de tout un peuple, et de n'importe qui au sein de ce peuple, en mettant les Français sur le même plan, celui de l'émission de parole. L'auteur lui-même, déjà masqué par un pseudonyme (Vinaver), en ajoute un second (Guy Nevers[1271]). Rappelons qu'il avait déjà écrit, quarante ans plus tôt, « The American as seen by a Frenchman » (qui deviendra « Les Américains »), où il précisait ne pas écrire en son nom (ou en son statut) : « Keep in mind, though, that I write not as a grateful refugee – whom I am – but outspokenly, as a dispassionate, unsentimental and unreliable observer. Perhaps you'd better keep this letter to yourself. »[1272] Dans ses pièces, Vinaver s'approche de cet objectif, notamment dans *Par-dessus bord* qui organise la réunion de toutes les professions de la société française (voir la comparaison avec la publicité Lotus, citée en I.IV.B.), et qui met en scène un double de

---

[1270] Voir P. Rosanvallon, *La Société des égaux*, *op. cit.*, p. 27-38.

[1271] Ce pseudonyme est très intéressant. Censé regrouper la conceptrice, l'animateur, le traiteur et commentateur (Vinaver) et la maquettiste (voir p. 321), on y entend toutefois surtout le nom « Vinaver » (les trois syllabes très proches). Nous pourrions y lire, surtout, une envie d'*intégration* à la France. En prenant le nom d'une ville de France (et l'une des villes de France les plus centrales, géographiquement, et, si l'on veut, l'une des villes les plus françaises), l'auteur semble vouloir disparaître en tant qu'écrivain individuel pour se fondre dans la collectivité, et faire passer au mieux cette parole des Français. Sur la « francité », voir J.-L. Rivière, « Préface » du *Théâtre complet*, déjà citée, p. 17 (paragraphe savoureux qui compare Tati et « Vina »). Sur le nom et le *non* de l'auteur, on pourrait lire aussi *Mon nom est personne* (Seghers, 1969), roman que Schloezer écrivit à la fin de sa vie (voir les pages qu'y consacre Jean Rousset dans les *Cahiers pour un temps*, numéro double *Boris de Schloezer*, Paris-Aix, Centre Georges Pompidou - Pandora éditions, 1981, p. 37-40).

[1272] M. Vinaver, « The American as seen by a Frenchman », art. cit., p. 11.

l'auteur (Passemar) dont la fonction, paradoxalement, est de déréaliser l'instance auctoriale. Cette entreprise peut faire penser à celle de Gertrude Stein, notamment dans *Américains d'Amérique* [*The Making of Americans*, 1925], où elle donnait à sentir les Américains eux-mêmes, dans toute leur diversité, à travers la vie de quatre familles sur trois générations, et à l'aide de son style *répétitif*[1273]. « Il n'y a pas de livres sur l'Amérique où il y ait tant d'Américains. » disait Bernard Faÿ, qui, avant d'être un collaborateur obsédé par le complot judéo-maçonnique, fut un grand connaisseur des États-Unis et de l'œuvre de Stein[1274]. Mais l'idée de Vinaver est que le théâtre réussit mieux que le roman à présenter la diversité de la vie des hommes.

Après la logique de déhiérarchisation, Jacques Rancière donne les deux autres formes de démocratie. L'une d'elle est l'exploration des profondeurs de la société : « Quitter la scène de la parole portée par les voix sonores [des orateurs du peuple nourris à l'ancienne rhétorique] pour déchiffrer les témoignages que la société elle-même donne à lire, pour déterrer ceux qu'elle dépose sans le vouloir ni le savoir dans ses bas-fonds obscurs »[1275]. Nous avions vu (en I.III.A.) l'importance de l'image des fouilles dans l'œuvre de Vinaver. La troisième forme de démocratie, enfin, est l'attention aux micro-événements :

[1273] « There is always then repeating, always everything is repeating, this is a history of every kind of repeating there is in living, this is then a history of every kind of living. »

[1274] B. Faÿ, « Préface », in G. Stein, *Américains d'Amérique* (trad. J. Seillière, B. Faÿ), Paris, Stock, 1933, p. 17. Selon Faÿ, Stein exprime, comme aucun autre auteur de son temps, le présent et son mouvement. On ne trouve pas chez elle de thèses énoncées, mais des idées vivantes, inscrites dans les faits et dans le rythme.

[1275] J. Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 29. « Voyager dans les profondeurs de la société, en inventant cette herméneutique du corps social, cette lecture des lois d'un monde sur le corps des choses banales et des mots sans importance dont l'histoire et la sociologie, la science marxiste et la science freudienne se partageront l'héritage. » (p. 31)

> Celle-ci peut se résumer dans une boutade de Flaubert où il déclare s'intéresser moins au pauvre loqueteux qu'aux poux qui le dévorent. On pourrait traduire cela dans des termes philosophiques empruntés à Deleuze : l'égalité romanesque n'est pas l'égalité molaire des sujets démocratiques, c'est l'égalité moléculaire des micro-événements, des individualités qui ne sont plus des individus mais des différences d'intensité dont le rythme pur guérit de toute fièvre de société.[1276]

Dans un autre chapitre du même livre, Rancière analyse l'*excès descriptif* qui caractérise Flaubert et Proust (« l'effet de réel » de Barthes) comme « la ruine du type de *tout* qui était en harmonie avec la stabilité du corps social »[1277].

> La littérature a affaire avec la démocratie non point comme « règne des masses » mais comme excès dans le rapport des corps aux mots. La démocratie est d'abord l'invention de mots par lesquels ceux qui ne comptent pas se font compter et brouillent ainsi le partage ordonné de la parole et du mutisme qui faisait de la communauté politique un « bel animal ».[1278]

L'idée de règne des masses, on pourrait la trouver chez Brecht. Henri Lefebvre opposait les pièces classiques qui « transcendaient la vie quotidienne : par l'usage des héros, de la situation, de la logique formelle des unités […] la critiquai[en]t, du dehors, selon des normes métaphysiques ou religieuses » et le théâtre de Brecht qui « plonge dans la vie quotidienne, à son niveau, c'est-à-dire au niveau des masses (non seulement des masses d'individus, mais des masses d'instants ou de moments, d'événements et d'actes). Il apparaît ainsi comme la révolution démocratique dans l'art théâtral. »[1279] Mais la littérature dont parle Jacques Rancière n'est donc pas celle de Brecht (qui s'engage *directement* pour les masses) ; il oriente le problème différemment. La démocratie est le

---

[1276] *Ibid.*, p. 35.

[1277] J. Rancière « Le malentendu littéraire », in *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 49. « La marée des êtres et des choses, la marée des corps superflus envahit le roman » ; cela rappelle l'importance du motif de la vague (du flux et reflux) chez Vinaver.

[1278] *Ibid.*, p. 51.

[1279] Henri Lefebvre, « Avant-propos » de 1958, in *Critique de la Vie quotidienne* [1946], 2e édition, L'Arche, 1958, p. 30.

brouillage des rapports entre parole et mutisme. Un théâtre démocratique est un théâtre qui donnerait voix à quiconque, à Jan Demczur aussi bien qu'à George W. Bush. L'un des piliers de la démocratie, le vote, est bien l'attribution d'une « voix » (et d'une seule) par individu ; chacun doit être en mesure de parler pour soi.

Dans *Iphigénie Hôtel*, Vinaver a conservé les principaux personnages de *Loving* de Henry Green. L'un des domestiques était un Irlandais sauvage dont personne (à l'exception de Kate) ne comprenait ce qu'il disait, et dont le narrateur, logiquement, ne transcrivait pas les paroles[1280]. Dans la pièce, Paddy devient Patrocle, le Grec pouilleux, très souvent présent sur scène, mais toujours silencieux (et que Laure seule ose côtoyer). Mais Vinaver introduit un détail important : Patrocle, à la différence de Paddy, aura finalement la parole, une fois :

> MME LHOSPITALLIER. […] (*Entrent Liliane et Christophe.*) Alors on acquitte ?
> *Cris : « On acquitte », acclamations, applaudissements. Judy et Yvette portent Patrocle en triomphe […]*
> PATROCLE. Vive de Gaulle !
> *Délire de joie.*[1281]

Sa réplique est tout à fait hors de propos (Mme Lhospitallier voulait acquitter Clytemnestre, dont Veluze venait de raconter l'histoire), mais n'en est pas moins frappante[1282]. Pour Kevin Elstob, le rapprochement entre l'acquittement du couple

---

[1280] Voir *Amour*, *op. cit.*, p. 119 : « il répondit, en anglais, très couramment, mais avec un accent tel que les mots en devenaient méconnaissable. Elle paraissait très bien comprendre, cependant, puisqu'elle répondit… » Un peu plus loin, à table, Kate traduit les phrases de Paddy pour les autres domestiques (p. 128-129).

[1281] *TC*2, p. 240-241. Dans la première version (1960, p. 104), c'était Judy et non Patrocle qui prononçait cette réplique (la correction est sans doute significative). Voir aussi M. Vinaver, in « Michel Vinaver : metteur en scène », entretien avec É. Ertel de février 2008, in *L'Ordinaire*, Babel, 2008, p. 248 (contrairement à ce qui est écrit dans ce livre, cet entretien n'est pas le même que celui publié dans *Registres*, hors-série 1 déjà cité).

[1282] Elle nous fait penser à la fin du *Malentendu* de Camus, dont l'action se passe aussi dans un hôtel. Le « vieux domestique » est mutique, et ne prononce que cinq mots, dans la dernière scène. Cette prise de

Clytemnestre-Egisthe et cette réplique de Patrocle « paints de Gaulle in a more sinister light »[1283], ferait de lui une ébauche de tyran – ce qui n'est pas notre avis. Patrocle occupe dans cette pièce une place particulière[1284]. Il faut sans doute mettre en rapport son unique réplique avec ce que dit Mme Lhospitallier au début de la scène 4 de l'acte I, qui attend le surgissement, en France, d'une grande ferveur nationale, pareille à celle du « Forum »[1285] : « il faudrait que des millions de gens tout d'un coup se réveillent. Il faudrait que de Gaulle sorte de son silence. Moi, j'attends le miracle. » (p. 33). Ce miracle ne se produit-il pas à travers Patrocle, qui, « porté en triomphe », devient ainsi une espèce d'équivalent de de Gaulle ?

Laissons-nous aller à une étymologie fantaisiste du mot démocratie. On peut y entendre « des mots cratie », comme si la démocratie était, précisément, le gouvernement des mots. Or c'est bien l'idée politique par excellence : la démocratie est avant tout et historiquement le régime qui se fonde sur les mots, à la différence des sociétés primitives dans lesquelles c'est le chef qui a entièrement la charge du logos[1286] ou des sociétés

---

parole est aussi très significative, mais a un sens différent, bien plus philosophique que politique : le vieux arrive quand Maria, seule et désespérée, implorait Dieu de lui venir en aide (« donnez-moi votre main ») ; le vieux arrive et répond « Non ! » (in *OC* I, p. 497).

[1283] K. Elstob, *The Plays of Michel Vinaver…*, *op. cit.*, p. 66.

[1284] Il n'est pas anodin que Vinaver en fasse un grand objet d'intérêt pour le photographe, Christophe : « *L'œil au viseur de son Leica, il tourne lentement sur lui-même. Il s'accroupit. On entend un déclic au moment où le coin où se trouve Patrocle endormi entre dans son champ.* » (p. 135), mais justement, il était encore ravalé au rang de chose : Christophe demandera à Alain s'il peut « emprunter » ou « louer » Patrocle (p. 177-178).

[1285] Dans la première version de la pièce, elle parlait du Forum de « toutes les villes d'Algérie » (1960, p. 22). Dans la version brève (1963, et *TC2*), Vinaver a supprimé la référence à l'Algérie, ce qui fait qu'on pense plutôt au Forum grec.

[1286] Voir *La Société contre l'État* de P. Clastres : le talent oratoire (ou simplement la parole publique) est l'une des quatre « propriétés essentielles du leader indien » (*op. cit.*, p. 27), et « en des sociétés qui ont su protéger le langage de la dégradation que lui infligent les nôtres, la parole est plus qu'un privilège, un devoir du chef : c'est à lui que revient la maîtrise des mots […] Le partage est si nettement établi que les deux assistants du leader trumaï, par exemple, bien que jouissant d'un certain prestige, ne peuvent *parler* comme le chef : non en vertu d'une interdiction extérieure, mais en raison du sentiment que l'activité parlante serait un affront à la fois au chef et au langage » (p. 37). Le « *devoir* de parole » est même le titre d'un chapitre de ce livre (p. 133-136).

autoritaires dans lesquelles les mots sont sous surveillance, ou pervertis[1287]. Les grecs ont inventé le discours classique occidental en même temps que la démocratie (et en même temps que le théâtre). De même, une période d'effervescence démocratique extrême comme celle de la Révolution française a vu s'élaborer une réflexion sur la langue et se développer le nombre de lieux de sociabilité, des lieux de parole[1288]. Marianne Noujaim étudie la fin de *11 septembre 2001* sous l'angle des atteintes portées à la langue : elle rapproche ces discours des discours totalitaires, qui usent des mêmes processus (« adjonction au substantif de superlatifs, d'adjectifs ou d'adverbes intensificateurs ou modificateurs »[1289]) et montre que « le discours qui échappe aux recours de la raison et de la discussion interdit toute réponse ou réciprocité » (la réciprocité est au contraire l'un des trois principes pour le renouveau de la démocratie pensé par Pierre Rosanvallon[1290]).

On peut comprendre ce qui provoque les craintes des autorités politiques. On sait que *11 septembre 2001*, monté par Robert Cantarella à Los Angeles, a dû faire face aux palinodies de l'Ambassade de France aux États-Unis. Cette dernière, sur la proposition du conseiller culturel Jean-René Gehan, refusa finalement d'accorder la subvention de 5000 $ promise, pour que son logo n'apparaisse pas sur les documents du spectacle :

[1287] Voir Jacques Dewitte, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit. Essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Editions Michalon, 2007 (il prend appui sur George Orwell, Dolf Sternberger, Victor Klemperer, Aleksander Wat…).

[1288] Voir par exemple Jacques Guilhaumou (« La langue politique et la Révolution française », *Langage et société* n° 113, 3/2005, p. 63-92. URL : www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2005-3-page-63.htm).

[1289] Marianne Noujaïm, « 'Le duo des dieux' : rhétorique et montage des discours Bush / Ben Laden dans *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », § 5 et note 12, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1766, in *Mettre en scène l'événement*, dossier déjà cité. Elle renvoie à Daniel Weiss, « Stalinist vs. Fascist propaganda. How much do they have in common? », in L. de Saussure and P. Schulz (eds), *Manipulation and Ideologies in the Twentieth Century*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005. À propos de ce passage de *11 septembre 2001*, Vinaver disait à D. de Roulet : « Ma seule politique : mettre en évidence le langage » (« Vinaver, le 11 Septembre et les Américains », entretien cité).

[1290] P. Rosanvallon, voir *La Société des égaux*, *op. cit.*, p. 371-380.

> Il est de ma responsabilité en tant qu'Ambassadeur de France aux Etats-Unis de prévenir les éventuelles retombées dans l'opinion américaine que pourrait provoquer un soutien de l'Ambassade à la promotion d'une pièce qui, de l'avis même de son auteur cité dans le Los Angeles Times du 11 avril, souligne la profonde similitude (« essential sameness ») entre les déclarations tenues par le chef d'une organisation terroriste, responsable de la mort de 3.000 Américains, et celles tenues par le Président des Etats-Unis.[1291]

Alors que Jean-David Levitte se défendait d'exercer la moindre censure, Edward Baron Turk a découvert que l'Ambassade aurait fait pression sur le Cal Art pour que soit coupée la fin de la pièce, l'affrontement Bush – Ben Laden[1292]. Catherine Naugrette me disait que la mise à plat caractéristique du style de Vinaver est finalement plus inquiétante pour le pouvoir (en ce qu'elle laisse aux spectateurs le soin de tirer des conclusions, à partir de la symétrie des discours) qu'une pièce classiquement *engagée*[1293].

Nous pourrions en profiter pour évoquer deux autres cas de censure, qui révèlent le potentiel déstabilisateur pour le pouvoir (même dans nos régimes occidentaux), qui est celui d'un théâtre véritablement démocratique. L'un de ces exemples est bien connu : il frappa la première pièce de Vinaver, interdite de représentation dans le cadre des Stages nationaux d'art dramatique. En juin 1957, Gaston Roux, directeur général de la Jeunesse et des Sports (5e bureau, Education Populaire), annonça à Gabriel Monnet qu'une « Commission » chargée d'examiner les pièces choisies par les Instructeurs nationaux avait donné un avis négatif sur *Les Coréens* :

[1291] Lettre de J.-D. Levitte (alors ambassadeur de France aux Etats-Unis) à Laurent Heynemann (alors Président de la SACD) du … mai 2005. Heynemann venait de lui écrire (28 avril 2005) : « La censure ne peut conforter l'image de la France, elle est une vieille nécrose de notre démocratie. » Les deux lettres sont accessibles en ligne sur le blog « Du théâtre au lycée français de Singapour » (http://theatrelfs.skyrock.com/61.html).

[1292] Il cite un e-mail que lui a envoyé Travis Preston, « the artistic director of the center », le 6 août 2008 : « there was the suggestion that if we could see cutting [the quotations in question], the situation could be different » (in *French Theatre Today…*, *op. cit.*, p. 218).

[1293] La pédagogie (américaine…) repose sur le même présupposé : l'élève apprend nettement mieux quand il est actif vis-à-vis de ce qu'il reçoit, et plus encore quand il est chargé lui-même d'enseigner à un petit groupe d'autres élèves ce qu'il vient d'apprendre.

> J'approuve sans réserve les conclusions formulées par la Commission, quant à l'opportunité de ce spectacle, à ses intentions, à son orientation, aux problèmes qu'il veut soulever et qui n'entrent pas dans la ligne d'une Education Populaire dont la mission est d'abord et par dessus tout de promouvoir les grandes œuvres de notre littérature dramatique française.
> En conséquence, j'ai décidé d'interdire la représentation des *Coréens*.[1294]

Ce refus est d'autant plus notable que, selon Franck Lepage, « les instructeurs nationaux spécialisés d'art dramatique sont très libres de leurs choix »[1295]. Monnet ne veut pas en rester là et écrit une longue réponse. Certains arguments sont formels et factuels[1296]. D'autres, plus intéressants, portent sur la pièce elle-même. Monnet cherche à universaliser le propos des *Coréens* : « ni les intentions, ni l'orientation ne relèvent d'une idéologie dominante, mais au contraire visent à exalter ce qui est constant chez l'homme : la faim, l'amour, la gentillesse, la solidarité… ».

> Loin d'aller à l'encontre des buts de l'Education Populaire, j'étais au contraire conscient, en choisissant *Les Coréens*, de m'insérer parfaitement dans les préoccupations de l'éducation permanente […]. Je lis notamment dans le supplément à *L'Education Nationale* du 18 octobre 1956, page 105 : « jamais sans doute démocratie n'a eu si pressant devoir d'armer tous les esprits contre les environnements inconscients, les martellements méthodiques, les chemins insidieux des propagandes et des publicités ».

Il ajoute tout de même qu'il s'engagera « à demander à l'auteur d'apporter au texte de sa pièce […] les quelques modifications aptes à dissiper toute équivoque ». Mais sa tentative

---

[1294] Lettre de Gaston Roux à Gabriel Monnet, du 8 juin 1957 (copie dans les *a.p.a.*).

[1295] Franck Lepage, *Les stages de réalisation, 1945-1995. Histoire et modernité d'un dispositif original d'intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports*, Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire, 1995, accessible sur : http://www.scoplepave.org/docus. Il note lui-même que cette censure fut « exceptionnelle ».

[1296] Il dit travailler sur cette pièce depuis longtemps, et l'avoir annoncé dès l'été 1956. L'interdire aujourd'hui reviendrait à mettre en péril le stage lui-même. Il rappelle que *Les Coréens*, à leur création, ont été « salués par M. Gabriel Marcel, Membre de l'Institut, dans *les Nouvelles littéraires*, comme 'l'une des très rares œuvres vraiment significatives que nous ait encore données le Jeune théâtre français' » (Lettre de Gabriel Monnet à Gaston Roux, du 13 juin 1957 – copie dans les *a.p.a.*).

fut vaine : le 28 juin 1957, M. Roux envoie une réponse définitive, où il confirme sa position sans plus argumenter.

Le troisième cas de censure est d'ordre « municipal ». En 1984, la compagnie Théâtre Pourpre, de Véronique Salze, devait jouer *Dissident il va sans dire* au Centre Culturel de Melun. Mais la mairie se dédit, demande de choisir d'autres dates, veut prendre le temps de lire la pièce, puis refuse d'accueillir le spectacle, sans donner d'explication. Véronique Salze prévient Abirached (qui était directeur « Théâtre Spectacle » au Ministère), qui répond que la mairie est souveraine sur sa salle. Le maire, Jean Malpel, contacté par le journal régional dit qu'il « n'avait rien trouvé d'intéressant dans cette pièce. Il a précisé en outre qu'il nourrissait d'autres projets pour redonner aux Melunais le goût du théâtre »[1297].

Trois exemples sur cinquante ans, cela fait tout de même de Vinaver un auteur censuré. Alors que son théâtre semble s'opposer à celui de Gatti, dans ses procédures et son rapport à la politique[1298], la censure les a touchés également : *Moranbong*, film dont Gatti avait écrit le scénario, fut interdit pendant quatre ans[1299], et *La Passion du Général Franco*, qui devait être jouée en 1968, fut bannie des théâtres subventionnés[1300]. Par ailleurs, le fait que *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel* n'aient pas été montées pendant plus

---

[1297] *La République de Seine-et-Marne* du 24 décembre 1984. Lettres des différents protagonistes conservées par Vinaver dans un dossier (IMEC – VNV 70.11).

[1298] Sur Gatti, Vinaver écrivait ceci : « Grand poète lyrique à la Walt Whitman, Gatti est aussi un combattant, dont les pièces sont autant de batailles contre toutes les formes d'oppression : elles traitent des camps de concentration nazis, de Sacco et Vanzetti, du fascisme de Franco, de la lutte révolutionnaire irlandaise, de la guerre du Vietnam, de Che Guevara, du régime carcéral en France. Gatti utilise rarement les théâtres. Il va sur le terrain et monte lui-même ses pièces avec des amateurs… » (« Conférence de Prague » déjà citée).

[1299] Voir Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975). Et Dieu créa la censure*, PUF, 2009, p. 125-127. À la date où le film aurait dû sortir, la France était enlisée dans la Guerre d'Algérie – les critiques communistes antimilitaristes étaient peu appréciées.

[1300] Voir D. Bradby, *Modern French Drama (1940-1980)*, Cambridge University Press, 1984, p. 162. La France était en train de négocier des accords commerciaux avec l'Espagne.

de vingt ans correspond sans doute à une forme particulière de censure. Émile Copfermann le prévoyait déjà en 1958, à propos des *Huissiers* : « la ‘comédie’ de Michel Vinaver devrait connaître un accueil favorable du public. Mais faudrait-il trouver quelqu’un qui osât la monter. »[1301] Joëlle Gayot, cinquante ans plus tard, en dressait le bilan :

> *Vous êtes tout de même un des seuls et rares auteurs contemporains à avoir provoqué des ondes de choc publiques, où l’autorité, elle, politique, n’a pas supporté ce que vous écriviez. Ce qui m’amène à penser qu’il y a dans votre œuvre quelque chose qui pose un vrai problème à l’ordre établi…*
> Une « accidentalisation » du réel. De ce qui est pris pour le réel. De ce qui va de soi. Que ces pièces amènent de telles réactions est plutôt rassurant.[1302]

Nous pourrions ajouter que Vinaver a écrit une pièce où il est question de censure, *Le Dernier Sursaut*. De grands bourgeois parisiens veulent faire interdire la diffusion d’un film sur Molière, qu’ils jugent scandaleux. Ils hésitent sur les moyens à suivre : un défilé, une pétition (inciter le peuple à demander au « président de la République de prendre immédiatement les mesures qui s’imposent » – *TC7*, p. 23), ou encore le dynamitage des cinémas qui projettent le film (p. 24). Délicieux jeu de miroirs, *Le Dernier Sursaut* nous parle de la folie qui peut saisir toute *autorité* quand elle se croit menacée par une œuvre d’art. Le théâtre démocratique fait peur aux pouvoirs mal assurés, ou aux gouvernements qui veulent rétrécir ou privatiser la sphère publique. De ce point de vue, la tentative de

---

[1301] É. Copferman, article dans *France Observateur*, 24 avril 1958, p. 10. Joël Jouanneau (« Au 59e étage de la cordillière des Andes », entretien déjà cité) pointera le « terrorisme – parfois politique, souvent au sein même du mouvement artistique – qui fait pression sur l’artiste pour que soit évacuées, occultées les questions du monde réel. » Dans « L’art du tissage » (entretien avec Lucien Attoun, in *Théâtre/Public* n°148-149, *op. cit.*, p. 19), Michel Vinaver dit aussi, à propos d’*Iphigénie Hôtel* : « Il y a eu une succession, je ne saurais pas dire combien, de projets de monter cette pièce et d’avortements de ces projets… »

[1302] « Théâtre et politique », entretien cité, p. 29.

récupération lepéniste est moins incompréhensible : le populisme cherche des alliés chez tous ceux qui se heurtent à la frilosité anti-démocratique des partis de gouvernement[1303].

La démocratie est le régime de l'immanence. Parce qu'elle représente ce « nivellement universel » dont parlait Tocqueville. Parce qu'elle trouve son principe d'elle-même et juste pour elle. Parce qu'elle ne vaut rien *en elle-même* (« On perd facilement de vue que Hitler est venu au pouvoir de façon démocratique », dit Vinaver lui-même[1304]). Parce qu'elle est, enfin, le lieu du hasard. Jacques Rancière rappelle que, dans *Les Lois* de Platon (livre trois), le septième « titre » qui fait qu'on occupe la fonction de gouvernant ou celle de gouverné (titre fondamentalement distinct des six premiers) est le « choix du dieu hasard », le tirage au sort[1305]. Et c'est ce titre, selon Rancière, qui attira sur la démocratie, dès lors, les critiques les plus féroces. Vinaver, au contraire, valorise précisément cet aspect-là, à travers la forme même de ses pièces. Son théâtre aide à penser la démocratie. Examinons-en encore deux aspects importants – le premier est l'usage des « chœurs », le second la représentation de l'« échange ».

[1303] On se souvient que le programme Le Pen s'indignait de voir si peu jouées les pièces de Vinaver… Mais cette attitude, bien sûr, n'est que de façade. On sait ce qu'est la réalité frontiste quand l'un des membres de ce parti prend le pouvoir : la censure explose. Voir, par exemple, Michel Samson, *Le Front National aux affaires, deux ans d'enquête sur la vie municipale à Toulon*, Calmann-Lévy, 1997 (p. 116 sq. « La culture : en Provence… et aux ordres »).

[1304] M. Vinaver, *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 14. Ce commentaire peut, lui aussi, faire écho aux analyses de Tocqueville, selon lesquelles la démocratie en elle-même n'est ni bonne ni mauvaise.

[1305] J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, La Fabrique éditions, 2005, p. 48 sq. (« Le pouvoir du peuple […] est simplement le pouvoir propre à ceux qui n'ont pas plus de titre à gouverner qu'à être gouvernés » – p. 54).

B. Les chœurs, une communauté dramatique/politique

Les chœurs sont, dans le théâtre de Vinaver, un des lieux du poétique ; ils prennent la forme de *listes*[1306] et sont apparemment moins liés que les dialogues au déploiement de l'action. Mais ils constituent aussi un élément *politique* de premier plan.

L'une des premières réalisations théâtrales de Vinaver fut la réécriture des chœurs d'*Antigone* de Sophocle, à la demande de Gabriel Monnet, pour le Stage d'art dramatique en 1957 (en remplacement des *Coréens*). Barthes avait été extrêmement sensible à ce travail. Il alla, dans une lettre, jusqu'à comparer Vinaver à Sophocle : « Je trouve tes chœurs de Sophocle très bien faits et très beaux. Au fond, tu es absolument fait pour ce théâtre et je crois que tu y arriveras (c'est-à-dire à être notre Sophocle ! ceci est sérieux) »[1307] Rien n'a dû faire plus plaisir à Vinaver, qui, dans deux textes (« *Antigone* à Serre-Ponçon » [1957] et « Pour un théâtre des idées ? » [1982]), aura fait de Sophocle le plus grand auteur de théâtre poétique *et* politique. Le spectacle de 1957 fut l'occasion, pour l'auteur, d'une réflexion sur cette forme dramatique particulière que sont les chœurs. Il dit avoir substitué « aux chœurs chantés des 'interludes' parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps 'critique' à la pièce, pour le spectateur contemporain »[1308]. Le chœur doit introduire le spectateur dans la pièce (c'est pour cela qu'il fallait les moderniser – les vers antiques n'étant plus totalement compréhensibles) et le chœur est un accès « critique ». Ainsi le chœur II débute-t-il par ces répliques :

– Quelques os, un peu de chair autour : c'est peu de chose, dont on s'occupe beaucoup.

[1306] M. Mégevand (« Choralité », art. cit., p. 39) parle de la choralité chez Vinaver dont la figure serait « l'étagement » (un étagement graphique et non étagement-hiérarchie, préciserions-nous).

[1307] Lettre de Barthes à Vinaver, datée seulement « Mercredi », mais sans doute de l'été 1957, puisque Barthes y parle des chœurs pour *Antigone* et de sa prochaine lecture des *Huissiers* (*a.p.a.*).

[1308] M. Vinaver, « *Antigone* à Serre-Ponçon », art. cit., p. 39.

> – Voudrais-tu qu'on te laisse sans sépulture ?
> – Créon a raison.
> – Je dis qu'il a tort.
> – Et moi je dis : à quoi servent les rois ? Je me demandais l'autre jour : à quoi servent-ils ? Pourquoi ne vivrions-nous pas tranquillement, sans roi ni chef à notre tête ? Maintenant je sais à quoi ils servent : à nous épargner de décider : où est la raison, où est le tort. Ce qu'ils décident, c'est la raison. Ce qu'ils interdisent, voilà le tort.
> – Il y a de bons et de mauvais rois…[1309]

Les deux partis de la pièce sont représentés et défendus, mais un troisième avis s'introduit, l'avis de celui qui pose les questions différemment. C'est une structure dialectique récurrente, qui apparaissait déjà dans son « Dialogue sur *La Peste* » de 1947 – et qui nous laisse entrapercevoir que le *trio* est un noyau dramatique et politique majeur chez Vinaver (même en dehors des pièces à trois têtes que sont *Nina* et *King*).

Par la suite, cependant, Vinaver délaissera cet aspect « critique ». Il marquera explicitement la différence qui existe entre son adaptation d'*Antigone* et celle des *Troyennes* [2002] :

> Dans le cas d'*Antigone*, il y a un conflit, une tension, une polarité – apte à nourrir le débat entre les différentes voix du peuple – les captives troyennes, elles, ne peuvent rien, sont pures victimes, sans même la capacité de s'opposer à leur sort par la pensée, donc de différer de points de vue entre elles.[1310]

Nous voudrions montrer que même lorsque le chœur ne procède pas à un « débat », qu'il n'est apparemment pas actif, il reste cependant un élément déterminant du théâtre politique vinavérien. Peut-être plus efficace encore que ne le sont les dialogues classiques – c'est déjà l'intuition qu'a Barthes, dans une autre lettre, à propos des *Huissiers* :

[1309] M. Vinaver, « Chœurs pour *Antigone* », in *Écrits* 1, p. 42.

[1310] M. Vinaver, « Note sur la fonction du chœur dans *Les Troyennes* d'Euripide », texte joint à une lettre envoyée aux deux metteurs en scène, Domènec Reixach et Ramon Simo, qui créèrent la pièce à Barcelone en 2002 (IMEC – VNV …). Texte intégral en annexe [**G**].

> Michel, j'ai enfin lu *Les Huissiers* et cela m'a beaucoup plu. Je suis très *pour*. J'y vois beaucoup de choses à la fois très simples et très intéressantes, il y a un énorme assouplissement par rapport aux *Coréens* et pourtant rien n'est perdu.
> La partie des huissiers est tellement *juste* que j'en ai déjà copié des passages pour mes cours de cet été sur la France. Je ne ferai qu'une objection, à discuter avec toi : les palabres politiques, données comme palabres, comme phraséologie, sont trop longs. Il faut trouver un moyen pour rendre le *trou* algérien (par rapport à la positivité des coiffeurs) sans trop le gonfler phraséologiquement. Je m'exprime très mal, mais tu vois.[1311]

Les chœurs des huissiers sont plus efficaces que les dialogues des hommes politiques[1312]. Lors de la réécriture de la pièce pour la version brève (destinée à la dramatique radio de 1993), Vinaver s'est-il souvenu du commentaire de Barthes ? Il a retravaillé beaucoup de passages[1313], mais aucune des parties chorales.

Voyons quelles peuvent être ces « choses à la fois très simples et très intéressantes » que repérait le critique sans en dire plus. Tout d'abord, et cela dans toutes les pièces, le chœur tend à représenter ou même à constituer une communauté. Le chœur est un groupe ou une communauté insécable, et non une somme d'individus. Dans *Antigone* :

> NOTE POUR LA MISE EN SCENE :
> Le chœur est non-dramatique. Eviter :

[1311] Lettre de Barthes à Vinaver, datée « Jeudi » (probablement du début de l'année 1958 : les « cours de cet été » sont ceux qu'il donna aux États-Unis). Dans son cours sur le neutre, Barthes fera également de nombreuses remarques d'ordre politique. Il posera la question d'un « minimalisme politique » – et indiquera que ce travail sur le Neutre revient à chercher « d'une façon libre, [s]on propre style de présence aux luttes de [s]on temps » (voir *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 250 et p. 33).

[1312] Nous prenons le contrepied de ce qu'écrivait Martin Mégevand dans les pages de sa thèse, très intéressantes, consacrées aux *Huissiers* (*La Communauté absente. Enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, dir. J.-P. Sarrazac, Université Sorbonne Nouvelle Paris-3, 1994, p. 503-516). Avec Blanchot et son idée de « parole vaine », il analysait les chœurs des huissiers comme un « dérisoire contre-pouvoir » à la « parole autoritaire des princes » (p. 512). « Vinaver renvoie dos à dos deux paroles vaines » (p. 513). « La seule communauté de nos jours praticable est celle des énonciateurs » ; « leur parole n'a pas prise sur la praxis. […] Rien de moins performatif que ce discours » (p. 514). Le chœur vinavérien illustre même « le radical desserrement du lien social », « l'absence de communauté dans la société moderne » (p. 518).

[1313] *Les Huissiers*, version brève, exemplaire de novembre 1993 (IMEC – VNV 5.1), voir par exemple les pages 126, 129, 139, 175…

> - d'individualiser ses participants, de leur allouer un caractère
> - de leur faire faire des mouvements ou des déplacements individuels significatifs
>
> Le chœur ne cesse pas de former un GROUPE DE CINQ HOMME PALABRANT, comme il y en a sur les trottoirs des villes, places de villages, dans les cafés-billards.
> Ce ne sont pas des vieillards, mais des citoyens d'âges divers.[1314]

Sur ce point l'adaptation des *Troyennes* fonctionne comme celle d'*Antigone*. Les captives ne sont pas non plus individualisées, mais désignées par des lettres : ALPHA, BÊTA, GAMMA, DELTA[1315], et Vinaver précise qu'« elles n'ont pas d'individualité marquée, et peuvent, d'une scène à l'autre, représenter des femmes différentes » (*TC8*, p. 185).

Dans *Les Coréens*, pièce écrite peu avant les chœurs d'*Antigone*, on trouve aussi *cinq* soldats français qui « palabrent », faiblement individualisés (Lhomme a même un nom particulièrement peu *singularisant*). La parole de ces soldats français « remplit une fonction davantage chorale que dramatique – même quand ils sont en pleine action »[1316]. Dans la pièce suivante, les *cinq* huissiers ne sont pas nommés. Dans les premières versions de la pièce (voir *Théâtre populaire* 1958 et le *Livre des Huissiers* avec une disposition particulière en zig-zag), leurs répliques ne sont pas même attribuées (ce n'est que dans la dernière version qu'elles le deviennent, les huissiers étant alors numérotés de un à cinq). Dans *Par-dessus bord*, on rencontre peut-être plusieurs types de chœurs, mais le principal est celui que forment les trois danseurs : leurs répliques sont parfois attribuées (les danseurs sont alors numérotés de un à trois) et parfois ne le sont pas. Dans la version originale d'*À la renverse*, de très nombreuses répliques n'étaient pas

---

[1314] M. Vinaver, « Pour un montage *Œdipe-Roi – Antigone* » [1957], 16 pages dactylographiées, inédit (*a.p.a.*), p. 1. Pour A. Ubersfeld, ce que construisent les chœurs est « comme une mosaïque », plus que comme un dialogue (*Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 21).

[1315] Sont-elles désignées par des lettres *grecques* pour insister sur le joug total que les Troyennes subissent ? Peut-être, même s'il faut se souvenir que Vinaver utilisait le même procédé pour identifier, dans la pièce, les onze acteurs de *L'Objecteur* (« à la représentation, substituer aux noms tirés de l'alphabet grec les prénoms réels des comédiens », 2001, p. 14).

[1316] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », voir la section « Présence d'une parole chorale », p. 65.

attribuées : celles des cadres mais aussi celles des ouvrières et des patrons de Cincinatti, c'est-à-dire des groupes que l'auteur pensait en termes de *chœurs* (sécables en « demi-chœur ») ou même en termes de « populations » : « Pièce où des populations (des ensembles au sens mathématique) constituent des personnages ; les personnages individuels (sauf Pellepain et Bénédicte) sont rudimentaires, abrégés. »[1317] Enfin dans *King* (c'est-à-dire dans une pièce non symphonique, à la différence de celles qui précèdent), les vers des trios n'étaient, initialement, pas non plus attribués[1318].

Dans toutes ces pièces, les chœurs n'ont rien de tragique. Les groupes choraux ressemblent aussi bien à des *bandes*, comme on peut en trouver, par exemple, dans les dessins animés de Walt Disney, qui a très vite compris la puissance comique de ces groupes de personnages plus ou moins indifférenciés (les sept nains dans *Blanche-Neige* en 1937, les cinq souris dans *Cendrillon* en 1950, les trois gargouilles dans *Le Bossu de Notre-Dame* en 1996, etc…). Bien entendu, les parties chorales ne constituent pas de simples pauses divertissantes[1319]. Nous voudrions affirmer que ce qu'elles font sur les

---

[1317] Notes sur la pièce, datées du 25 août 1979 (IMEC – VNV 19.12), repris in *Écrits* 1, p. 264. Voir aussi un cahier antérieur : « 5 comédiennes campant « sur le tas » / 5 comédiens sur leur périphérie, formant avec elles des caps, baies, îles. / Il y a entre les deux populations des fusions, perfusions, échanges, mélanges » (carnet rouge, daté 1974, p. 39 – IMEC VNV 19.13).

[1318] Ce n'est que dans un des derniers états, noté « État 3 », sur un cahier daté du 30 juillet 1998, que les attributions sont faites (IMEC – VNV 34.1). Pourquoi les réécritures (des *Huissiers*, d'*À la renverse* et de *King*) tendent-elles à supprimer l'indistinction ? On dirait qu'il y a là une évolution systématique. Dans le cas d'*À la renverse*, les réécritures suppriment aussi l'anonymat. En fait, la motivation principale semble pratique ; il pourrait s'agir d'une notation faite pour faciliter le travail du metteur en scène (comme si Vinaver, disions-nous, intégrait, textualisait le travail de mise en scène).

[1319] Même dans *11 septembre 2001*, on peut percevoir les « *chorus* » (qui forment un cas de figure à part, bien plus musicaux que dramatiques) comme des soupapes de décompression, qui contrebalancent la gravité des répliques des personnages. S'ils ne sont pas comiques en eux-mêmes, on y voit l'ironie de Vinaver lorsqu'on découvre leur origine : extraits de publicité, titres de journaux du 10 septembre, etc… Arnaud Meunier a même décidé de confier ce chœur à huit jeunes filles déguisées en majorettes américaines, souriantes, chantantes, bondissantes [illustration sur la couverture du volume 2]. La tonalité devait être plus grave dans la mise en scène catalane [2002] de *11 septembre 2001* suivie des *Troyennes*, les metteurs en scène, Reixach et Simo, souhaitant « faire se tamponner et en même temps se relier [les deux actions], notamment par la présence d'une même troupe d'acteurs et d'un chœur » (M. Vinaver, « La résistance de l'ordinaire », entretien cité, p. 107).

pièces rappelle le processus d'« égalisation des conditions » qui est, selon Tocqueville, celui de la démocratie moderne[1320]. « Rien de plus proche d'un être humain qu'un autre être humain… » dit Bénédicte dans *À la renverse* (L'Aire, p. 115), riche princesse tentée par les thèses de Marx (ce qui ne fait pourtant pas d'elle un personnage ridicule ; elle formule parfois des choses très justes[1321]).

Ces procédés, par ailleurs, sont fondamentaux dans ce que les praticiens du théâtre appellent parfois le « rituel *communautaire* » des répétitions, c'est-à-dire le fait de passer par un état de fusion, de faire voler en éclats les parois de l'individualité pour créer une « dynamique de groupe » (de porter son attention sur l'espace et la position des autres comédiens, mais aussi d'être habillé de la même façon)[1322].

Ces groupes choraux, qui créent des identités collectives, ont aussi tendance à déteindre sur les autres personnages. Dans un cahier préparatoire d'*À la renverse*, Vinaver écrit une liste de prénoms américains qui nous renvoie à ce que disait Jacques Rancière de l'égalité moléculaire (et non molaire) des « individualités qui ne sont plus des individus mais des différences d'intensité » : « Archie / Tim / Stu / Red / Reg / Ron / Mike / Ken / Huck / Eddy / Chuck / Ben / Harry / Dave / Sam / Pete / Jerry / Milton / Art

---

[1320] « Lorsqu'on parcourt les pages de notre histoire, on ne rencontre pour ainsi dire pas de grands événements qui depuis sept cents ans n'aient tourné au profit de l'égalité » (Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, « Introduction »).

[1321] Quand il écrira un hommage à Schlœzer (en commémoration des dix ans de sa disparition) en septembre 1979, soit exactement au moment où il termine *À la renverse*, Vinaver parlera de la « curiosité » de son vieil ami en des termes qui rappellent l'attitude de Bénédicte de Bourbon Beaugency : « par exemple, se sachant mourir, il était curieux de sa mort, voulait l'accompagner activement, 'qu'on ne la lui vole pas' » (M. Vinaver, « Boris de Schlœzer, Eléments d'un portrait », in *Cahiers pour un temps - Boris de Schloezer*, *op. cit.*, p. 80).

[1322] J.-P. Triffaux, « Le chœur matriciel / étude expérimentale de pratiques scéniques », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, BnF, 2007 – 3, p. 205-220.

/ Fred / Larry / Malcom / Bill / Joe / Don / Lee / Ernie / Ted / Tom / Jeff / Jim / Jack »[1323] Il est pertinent, comme le fait Éric Eigenmann, de parler de « désindividualisation » et d'interchangeabilité du matériau humain[1324]. Ce sera dans une liste de ce genre que piochera Vinaver pour nommer les personnages de *L'Ordinaire*[1325] ; où l'un des thèmes sera d'ailleurs la valse des remplacements imaginée par Bob pour les postes de direction dans chacun des pays où est implantée Housies (voir *TC5*, p. 25-33 et p. 74-79).

Les chœurs débordent aussi dans les passages que nous pourrions appeler des dialogues-fusion, où des personnages identifiés entrent dans une sorte de transe langagière, en parfait accord avec leur interlocuteur, anticipant ses répliques et les complétant. Il n'est pas étonnant de voir les danseurs réaliser ce genre de dialogue (ils peuvent même l'avoir répété) :

> TROISIÈME DANSEUR. – Bonjour M. Guillebaud
> PREMIER DANSEUR. – C'est la société Ravoire et Dehaze
> DEUXIÈME DANSEUR. – Qui m'a chargé
> TROISIÈME DANSEUR. – De venir vous saluer personnellement
> PREMIER DANSEUR. – Et de vous apporter
> DEUXIÈME DANSEUR. – Ce modeste petit cadeau
> TROISIÈME DANSEUR. – Vous pouvez l'ouvrir sans crainte
> PREMIER DANSEUR. – Mais ouvrez-le voyons
> DEUXIÈME DANSEUR. – Aucun danger

En revanche il est surprenant d'entendre Benoît et Ausange se livrer à ce dialogue :

> AUSANGE. – La différence
> BENOÎT. – Est à l'origine du prodigieux essor
> AUSANGE. – N'est que dans les apparences
> BENOÎT. – Que nous connaissons

[1323] Cahier pour *À la renverse*, Work in Progress, déjà cité (IMEC – VNV 19.7).

[1324] É. Eigenmann, *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 228.

[1325] Dans le premier cahier préparatoire de *L'Ordinaire* (VNV 25.1), déjà cité, p. 58, note du 22 juin 1981, Vinaver écrivait : « Il y a (?) un CHŒUR, ce sont ceux qui restent et ne bougent pas, attendent [mouvements infimes, paroles agglomérées], occupent une AUTRE SCENE, exiguë, à grande distance de la scène principale. »

AUSANGE. – Entre le poète et le banquier
BENOÎT. – A permis le retournement
AUSANGE. – Pour fonction
BENOÎT. – De situation
AUSANGE. – Inventer ce qui n'est pas
BENOÎT. – L'un dans l'autre
AUSANGE. – Au-delà
BENOÎT. – Vous avez démontré
AUSANGE. – De la matière à l'énergie
BENOÎT. – Qu'on peut être banquier
AUSANGE. – Vibration
BENOÎT. – Et homme de vision
AUSANGE. – Métaphore
BENOÎT. – Injection
AUSANGE. – Audacieuse
BENOÎT. – De capitaux
AUSANGE. – Infusion
BENOÎT. – Réversible
AUSANGE. – Absolument (L'Arche 2009, p. 185-186)

Nous pourrions aller jusqu'à dire que, chez Vinaver, les chœurs sont « la matrice de tout ce qu'on appelle le dialogue – c'est-à-dire la matrice de l'ensemble du monde scénique, du drame proprement dit »[1326]. Aux metteurs en scène des *Troyennes*, Domènec Reixach et Ramon Simo, qui regrettaient la « diminution de l'importance et de la présence du chœur » par rapport au texte d'Euripide, Vinaver explique avoir été conduit :

- à prévoir quatre voix (plutôt que quatre personnages) s'entendant, suivant le cas, en quatuor, trio, duo ou solo.
- à admettre, comme principe de composition du chœur, l'alternance entre le dialogue quasi-réaliste, et l'entrelacs où se dissout toute individualité.
- contrairement au modèle « chœurs d'*Antigone* », à fondre les parties chorales dans la texture de la pièce prise dans son entier ; la matière de celle-ci tend vers l'homogénéité, d'autant que les personnages, parfois, « entrent dans le chœur ».[1327]

[1326] Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1977, p. 73. Vinaver donne une extension importante à la notion de chœur : « on pourrait considérer que l'agrégat des paroles prononcées par les membres de l'appareil judiciaire – le président, l'avocat général, les deux avocats – aussi contrastées qu'elles soient dans leur contenu, constituent, en fait, un chœur, celui de l'institution » (« Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 66).

[1327] M. Vinaver, « Note sur la fonction du chœur… » déjà citée.

Dans la dernière pièce de l'auteur, le chœur est donc devenu extrêmement souple et intégré à la pièce ; il l'infuse profondément et se différencie moins qu'avant de la partition des *personnages*[1328].

Mais en quoi cette indifférenciation des *membres* du chœur est-elle la marque d'une pensée démocratique ? En quoi ne se confond-elle pas avec l'indifférenciation qui est le propre des régimes totalitaires ? En quoi l'homme de chœur n'est-il pas « l'homme de masse » qu'étudiait Hannah Arendt[1329] ? Dans plusieurs textes de Vinaver, il est d'ailleurs question du phénomène de nivellement totalitaire. On en trouve un premier exemple dans le chapitre de la construction de la Montagne, dans *Lataume* [1950], récit décrivant l'évolution d'une société, joyeuse au départ, qui dérive ensuite vers le totalitarisme :

> Lataume fait remarquer à Méripée qu'à mesure que le chantier s'approfondit, les hommes se distinguent de moins en moins du roc et de l'argile, qu'il devient impossible de les voir lorsqu'ils s'enfoncent dans quelque recoin perdu de la montagne. Méripée suggère qu'on revête de tuniques blanches tous les travailleurs, et Lataume acquiesce.[1330]

[1328] Dans les premières pièces, en effet, les chœurs sont isolés : les soldats français sont coupés du reste du monde (physiquement et linguistiquement) ; les huissiers semblent invisibles aux autres personnages et les danseurs de *Par-dessus bord* le sont véritablement (ils existent seulement pour Passemar) ; même les cadres d'*À la renverse* sont coincés, entre les dirigeants de Cincinnatti et les ouvriers, deux populations à qui ils ne parlent pas.

[1329] Les « masses » sont à la fois le moyen et la fin des totalitarismes. Arendt montre que la disparition des « classes », en Allemagne, a créé ces « masses » porteuses d'Hitler (*Le Système totalitaire* [troisième partie *The Origins of Totalitarianism*, 1951], Seuil, Points, 1972, p. 27-50).

[1330] *Lataume*, *op. cit.*, p. 63. On entend évidemment, dans le nom Lataume, « l'atome ». Or, toujours selon Arendt, les masses se caractérisent par leur nombre, leur neutralité et indifférence au politique, et surtout, paradoxalement, par « l'individualisation extrême » qui les fonde : « Les masses se développèrent à partir des fragments d'une société hautement *atomisée*, dont la structure compétitive et la solitude individuelle qui en résulte n'étaient limitées que par l'appartenance à une classe » (*ibid.*, p. 39, nous soulignons – et voir p. 46, « l'atomisation massive de la société soviétique »).

Afin d'éviter que les hommes se fondent dans le paysage, phénomène naturel (qui menace les cinq soldats dans la broussaille coréenne ou les rescapés du crash dans les étendues de neige andines), les chefs les revêtent d'uniformes. Cinquante ans plus tard, Vinaver trouvera un prolongement de cette utopie dans celle de King Gillette :

> La terre entière, chez King Gillette, est promise au sort d'une Île bienheureuse, avec abolition des étrangers puisque *tout le monde devient pareil*. À nos oreilles, cent ans plus tard, ce qui se profile en filigrane de cette utopie très attachante, c'est l'horreur des régimes totalitaires. Dramaturgiquement, il fallait non pas démontrer cela de façon frontale, mais insérer dans le tissu de la pièce des extraits du texte même de King Gillette.[1331]

L'entreprise rêvée par Gillette pour abolir la concurrence et la misère humaine s'appelle la *United Company*. Cet objectif d'unité ou d'unicité (de monopole) est d'une certaine façon celui de toute entreprise en système capitaliste. Ce n'est donc qu'un demi-hasard si, dans *Par-dessus bord* [1969], Ravoire et Dehaze se faisait déjà racheter par la « *United Paper Company* » et si l'on trouvait, dans le discours final de son patron, Ralph Young, la même idée d'uniformisation des hommes eux-mêmes :

> Vous entrez dans une grande famille United Paper Company est implantée dans soixante et un pays et partout le même esprit de famille the Youpico spirit comme nous disons l'esprit Youpico on reconnaît un homme Youpico n'importe où dans un aérodrome sur une plage il a le regard clair le maintien assuré

Cette extension d'une entreprise sur toute la surface du globe, accompagnée de la création d'un homme nouveau, ne peut manquer de rappeler les systèmes totalitaires. L'homme Youpico (l'humour vinavérien se manifeste dans l'usage de l'acronymie) peut

---

[1331] M. Vinaver, *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 36. Nous soulignons. L'Autriche se conçoit elle-même comme « Île bienheureuse » (*ibid.*, p. 18). Voir aussi l'entretien de M. Vinaver avec P.-A. Belin et moi-même, inédit, du 21 novembre 2009 (en annexe [**H**]). Par rapport au système capitaliste, système le plus proche de la nature selon Vinaver, les utopies socialistes et communistes aboutissent à la destruction de la société, à sa « nécrose ».

évoquer, aussi bien que le soldat de l'impérialisme commercial américain, l'idéal nazi ou l'homme soviétique. Les derniers mots de Young paraissent alors terrifiants :

> la société que nous achetons ça n'est pas les machines ni les bâtiments ni les produits it's the people ce sont les gens c'est vous tous que nous voulions c'est vous que nous avons c'est vous tous Youpico Youpico ra ra Youpico Youpico rarra (*TC3*, p. 252-253)

Il y a pourtant une différence, essentielle, entre l'indifférenciation chorale et l'homogénéisation totalitaire. Dans les descriptions de régimes totalitaires (ou des utopies qui y mènent), un narrateur nous montre ces hommes confondus, d'un point de vue externe, ou bien un personnage nous parle d'eux, mais ceux-ci n'apparaissent jamais comme des sujets parlants. Dans les chœurs, ces hommes ont la parole et cela change tout.

L'« égalité » des personnages de Vinaver, radicalisée dans les chœurs, n'est pas du tout la « mêmeté » des individus dans un régime totalitaire, mais une façon de tendre vers cette « société des égaux » présentée par Pierre Rosanvallon, dont singularité et communalité sont deux des trois nouvelles propriétés[1332]. Le rapport de la « singularité » au groupe avait déjà été pensé par Agamben :

> Si les hommes, au lieu de chercher encore une identité propre dans la forme désormais impropre et insensée de l'individualité, parvenaient à adhérer à cette impropriété comme telle, à faire de leur propre être-ainsi non pas une identité, mais une singularité commune et absolument exposée, si, autrement dit, les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans

---

[1332] P. Rosanvallon, *La Société des égaux*, p. 359 sq. Le troisième principe étant la réciprocité. La démocratie véritable s'oppose au « principe d'homogénéité » qui ronge actuellement nos sociétés (voir *ibid.*, p. 392, la description des *unincorporated areas* aux États-Unis). Il serait intéressant de se pencher sur la figure de l'étranger dans le théâtre de Vinaver : le Juif, l'éternel étranger, les Coréens (ou plutôt les Français chez les Coréens), les Américains, l'arabe et le Tchéquoslovaque dans *Nina*, Mulawa dans *La Demande d'emploi*, et les enfants d'immigrés comme Bachevski ou Guillermo et surtout, dans la Tour-Monde qu'était le World Trade Center, Ilachinski, Wein, Alamo, Jacobs, Smith, DeVito, Domingo, Ramos, Demczur, Iyen, Paczkowski, Phoenix, Richardson. Enfin, la seule proximité que Vinaver se sent avec les auteurs de « l'absurde », vient du partage du statut d'étranger : « Je fais partie des 'hôtes-trop-nombreux-de-la-France-de-souche', comme Ionesco, Adamov, Beckett, pour ne citer que quelques auteurs dramatiques. » (*La Visite du chancelier…*, *art. cit.* p. 29)

> telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement *le* ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accéderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet, à une communication qui ne connaîtrait plus l'incommunicable.[1333]

Dans ses analyses sur l'énonciation vinavérienne, Éric Eigenmann compare la parole à la nourriture qui passe de bouche en bouche[1334], ce qui est particulièrement pertinent pour les parties chorales. Vinaver, dans *Les Français vus par les Français*, ébauchait une analyse intéressante :

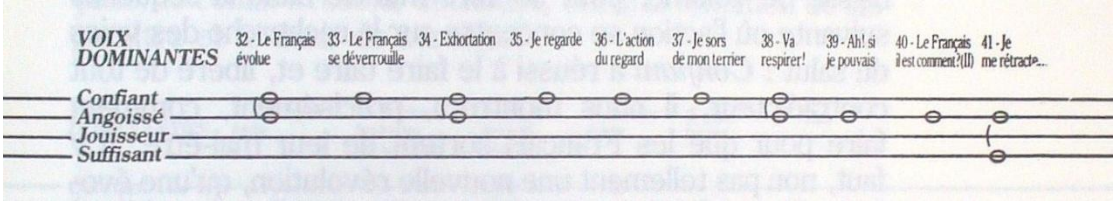
> Ces voix n'ont rien à voir avec les voix individuelles des personnes composant le groupe dont la production de parole est la matière de ce livre. C'est le groupe tout entier, indivis, qui éclate en voix différentes, comme si chacune correspondait à une facette différente de la personnalité collective. (p. 299-300)

Et d'en dénombrer quatre : « la voix la plus extérieure » de la suffisance, « la voix exultante de la jouissance », « la voix qui exprime l'angoisse » et « la voix de la confiance ». En incitant ces voix à s'exprimer[1335], puis en les plaçant, dans le livre, sur des sortes de portées musicales (ill. ci-dessous, *op. cit.*, p. 307), Vinaver se faisait chef de chœur.

[1333] G. Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Seuil (« La librairie du XXe siècle »), 1990, p. 67. Il s'agit là, écrit-il, de la « tâche politique de notre génération ». Martin Mégevand prenait aussi appui sur Agamben : la communauté est « la réunion de personnes singulières (de 'singularités') » et non « la collectivité de citoyens regroupés en chœur ». Mais pour lui, « la communauté est à comprendre comme l'émanation d'un désir » et non comme une possibilité pratique (*La Communauté absente*, *op. cit.*, p. 2).

[1334] É. Eigenmann, *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 19. Eigenmann parle d'« enchaînements choraux » (p. 20) – il reprend, en la modifiant légèrement, la notion d'« enchaînement » proposée par Larthomas. Cette expression nous rappelle d'ailleurs ce que dit Benjamin du conteur et de la communauté qu'il crée (« Le conteur » [« Der Erzähler », 1936], in *Œuvres* III, Gallimard, Folio, 2000, voir la section II).

[1335] On pourra consulter Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, *La Dynamique des groupes restreints*, PUF, 2000, livre qui présente, selon l'éditeur, les différents modes de fonctionnement du groupe et ses techniques de « gestion », à l'aide des grilles de la psychanalyse groupale, de l'analyse transactionnelle et des thérapies corporelles. Voir notamment « Les fonctions de l'animateur de réunion » ainsi que « Le brainstorming, ou réunion de créativité ».



Dans « Mémoire sur mes travaux », l'auteur fait allusion aux cas de « fusion » :

> un des fondements de ce théâtre réside dans l'instabilité de la relation entre la parole et celui qui parle, dans une oscillation de cette relation entre deux états : celui où la parole est ancrée dans la personne en tant qu'instrument de son action individuelle sur le monde et sur elle-même ; celui où la parole est flottante, descellée – le moi se dissout, se dilue dans le groupe.[1336]

L'auteur semble relier parole-action (par opposition à la parole « instrument de son action ») et chœur, et en faire un lien nécessaire et exclusif : comme si c'était seulement dans les parties chorales qu'émergeait la parole-action.

C. L'échange

A priori, peut-on penser, la parole politique est plutôt du côté de la parole-instrument. Cette dernière « sert à transmettre, à exposer : soit des informations, soit des idées, arguments, sentiments, utiles à l'installation et à la progression de l'action de détail et/ou de l'action d'ensemble »[1337].

[1336] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 66.

[1337] M. Vinaver, « Fonction de la parole dans un texte de théâtre », inédit déjà cité. Voir aussi Jacqueline Jomaron, « Le théâtre de Michel Vinaver : 'Les mots sont l'action' », *Écriture*, Cahiers de sémiotique textuelle, Université de Paris X, 1984, p. 128-131.

> Sur un autre axe encore, celui de la fonction même de la langue, la parole instrumentale est *transitive*, elle tend à être *univoque* et *déterminée* dans ses conséquences, pour autant qu'elle a pour primat de rendre le meilleur service possible au déroulement de l'action au niveau de détail ou d'ensemble ; par opposition, la parole-action est *intransitive*, elle tend à être *plurielle* et *indéterminée* dans ses conséquences et dans ses résonances, elle tend vers le *poétique*.

Mais Vinaver ne semble pas concevoir la parole politique démocratique comme « univoque et déterminée dans ses conséquences ». Cette parole est *échange*, bien plus que discours assertif et définitif. « Le démocrate, après tout, est celui qui admet qu'un adversaire peut avoir raison, qui le laisse donc s'exprimer et qui accepte de réfléchir à ses arguments »[1338]. Sa parole ne doit pas agir *sur* l'autre (comme la parole totalitaire), mais agir avec l'autre. Ainsi Escargnemont, homme politique perfide des *Huissiers*, « prend toutes les initiatives pour saboter la moindre amorce de négociation » (*TC1*, p. 226). Paidoux, lui, dit faire le contraire. Il doit en aller de même des relations entre États, comme l'écrit Vinaver dans une longue lettre à Pierre Mendès-France en 1955 :

> Les relations qu'ont entretenues dans l'histoire, et qu'entretiennent encore actuellement, la plupart des puissances, même hostiles les unes vis-à-vis des autres, relèvent d'une science qui consiste à interpréter valablement les bluffs, les silences, les déclarations d'affection ou d'indignation, les paroles pieuses et celles qui se contredisent et celles qui sont assez générales pour vouloir dire tout ou rien. […] La diplomatie, aussi agressive soit-elle, est basée sur une solidarité des parties, et se fonde sur une complicité.[1339]

Mais dans le cas des relations Est-Ouest, continue Vinaver, la mésentente, idéologique, est radicale ; « les paroles qui parviennent de l'autre bord ne sauraient être tenues pour des 'messages', mais seulement pour des objets opaques, gros de dangers énigmatiques » – elles sont perverties. Contre Mendès, qui ne croyait pas à la bonne volonté de l'URSS, Vinaver soutient l'idée d'un « gage » qui permettrait d'arrêter l'évolution fatale. Il cite un

---

[1338] Camus, « Démocratie et modestie » [1947], in *Actuelles*, *OC* II, p. 428.

[1339] Lettre de M. Vinaver à P. Mendès-France, du 16 mars 1955 (copie dans les *a.p.a.*).

extrait de Dumézil, sur le sacrifice que fait Mucius de sa main droite (qu'il met au feu) pour convaincre Porsenna de la validité de sa parole – acte qui « ne présume pas plus de la sincérité que de la fourberie du commettant, mais qui change les données de la situation, et oblige l'adversaire à *répondre* »[1340]. C'est un sens particulier de l'en*gage*ment : ce n'est pas toucher des gages pour un travail, mais risquer de perdre afin, seulement, que l'interlocuteur réponde. Dans *Par-dessus bord*, Onde (le comparatiste des civilisations qui n'est autre que Dumézil) développera un épisode analogue : pour persuader le loup Fenrir (mais, dans ce cas, pour le tromper), les dieux Ases acceptent de sacrifier la main de l'un des leurs (Tyr). Fenrir se rend compte du piège qui lui est tendu et referme sa gueule :

> C'est la perte de sa main droite dans une procédure frauduleuse de garantie qui qualifie Tyr comme dieu juriste dans une vue pessimiste du droit tourné non à la juste conciliation des uns et des autres mais à l'écrasement des uns par les autres (*TC3*, p. 218)

Cette séquence du mythe nordique (entrelacée à un dialogue bien pessimiste entre Cohen et Alvarez) est essentielle dans la pensée politique de Vinaver. L'échange est faussé par les Ases, et la société décline (comme Ravoire et Dehaze, à cause de Benoît) : ce qu'elle « a gagné en *efficacité* elle l'a perdu en puissance morale et mystique elle n'est plus que l'exacte projection des bandes ou des États terrestres dont le seul souci est de gagner et de vaincre » (p. 218-219, nous soulignons). L'« efficacité » est un terme important : qui s'applique aussi bien à la politique des États ou des groupes sociaux qu'à l'écriture. Chez Camus, l'efficacité est une spécificité des régimes modernes et violents ; il parle souvent

[1340] *Ibid.*, nous soulignons.

du « culte de l'efficacité »[1341]. Contre l'efficacité, il faudrait penser l'*effectivité* du théâtre de Vinaver. Alors que l'efficacité est l'obtention d'un résultat, attendu et voulu, l'effectivité serait simplement la réalisation d'un effet, que l'auteur (l'agent) ne prévoyait pas. Pour schématiser, l'efficacité serait du côté de la parole instrumentale ; l'effectivité du côté de la parole-action. L'effectivité est d'autant plus durable et profonde qu'elle ne *vise* rien directement, qu'elle n'instrumentalise pas la parole.

Cette parole agit, pour l'interlocuteur, mais aussi pour le public. Avec lui aussi il y a un échange :

> L'écriture théâtrale me va parce que ce sont d'autres que moi qu'elle fait parler, et parce que cette parole ne décrit pas, ne commente pas, n'explique pas, mais agit. Elle agit ou n'est rien. Le processus d'écriture d'une pièce n'est pas différent de celui de toute production poétique, et en même temps il y a quelque chose qui le déborde et qui est propre à la chose théâtrale. Ce quelque chose a à voir avec l'incarnation, et appelle la voix, le geste de l'acteur, un échange physique avec le public.[1342]

Le théâtre apparaît donc comme la forme littéraire et artistique idéale pour représenter l'échange – c'est sa caractéristique la plus évidente. Mais cette prévalence de l'échange, on la retrouve exacerbée dans la dramaturgie de Vinaver.

On la retrouve, d'une part, dans les fables des pièces. Vinaver met en scène des sociétés, c'est-à-dire, d'un point de vue anthropologique, des groupes dont la cohésion est assurée par une triple relation d'échange : échange des biens, échange des femmes (la fille, prohibition de l'inceste), échange de messages par le langage. Dans *Les Coréens*,

---

[1341] Voir par exemple, dans « La Crise de l'homme », *OC* II, p. 740-745 et dans *S'engager ?*, p. 124. Sur le refus du dialogue par les États modernes, voir aussi « Le Siècle de la peur » ([1948], in *Actuelles*, *OC* II, p. 436) : « Le monde nous paraît mené par des forces aveugles et sourdes qui n'entendront pas les cris d'avertissements, ni les conseils, ni les supplications. »

[1342] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 74.

s'il faut punir Ir-Won c'est parce qu'il menace l'être même de la société. Barthes disait qu'Ir-Won était le seul « rôle » de la pièce ; les autres, eux, ne sont pas « susceptibles d'être individualisés, politisés, historicisés. Ce qui garantit leur 'innocuité', c'est précisément qu'ils sont *irreconnaissables* »[1343] (Barthes parle de l'« uniformité » ou de la « conformité » de ces personnages, mais dans notre perspective anthropologico-politique, nous préférons le terme d'*égalité*). Si Ir-Won est le seul *rôle*, le seul personnage fortement individualisé, c'est parce qu'il est le seul, pensons-nous, à s'être exclu de la société, et cela en ayant depuis longtemps refusé l'échange. Tout est dit dès la première scène dans le village. Alors qu'il recevait de la nourriture de soldats du Sud, Ir-Won refusait l'échange de biens, et ne partageait pas[1344] ; on apprend qu'il cherche maintenant à « se faire des amis » :

> KIM. – Il en aurait besoin, aujourd'hui que ses autres amis sont partis, qui lui donnaient des boîtes de conserve
> WOU-LONG. – Des boîtes rondes, des boîtes plates, des boîtes de différentes couleurs. (*TC1*, p. 25)

Dans cette même scène, les personnages s'étonnent de la volubilité d'Ir-Won, qui auparavant transgressait toujours la norme de l'échange langagier (« Ir-Won qui ne parlait jamais, comme il se rattrape ! », p. 28 – voir aussi p. 51). Quant à la question de l'échange des femmes, Ir-Won est là encore dans une situation particulière : il est veuf, et père d'un fils unique[1345]. Ir-Won, pour faire bonne figure, brode des discours d'égalité (« je dis que quiconque arrive au village, il faut le fêter. Et s'il est animé de mauvaises

---

[1343] Barthes, « Note sur *Aujourd'hui* », art. cit., p. 191.

[1344] On pense à Bob, dans *L'Ordinaire*, qui vole la nourriture – il n'arrivera pas à abandonner son statut de chef autoritaire, alors que dans les Andes rien n'est comme avant (de même qu'après le bombardement, le village coréen « n'est plus le même » note Vinaver sur la quatrième de couverture de l'édition Gallimard).

[1345] De plus, sa façon de s'adresser aux femmes est comme pervertie : il dit « ma fille » à Wou-Long (*TC1*, p. 29) et « petite sœur » à Lin-Huai qui ne peut s'empêcher d'en rire (p. 51).

intentions, dans les chants et les danses il s'en dépouillera. Les hommes sont faits pour se tenir épaule contre épaule, comprends-tu, épaule contre épaule… » – p. 30), mais il cherche seulement à sauver sa peau et personne n'est dupe (Wou-Long lui répond que ses « paroles ne sont que du bruit », p. 31). Belair est à l'opposé d'Ir-Won – c'est l'homme de l'échange : il accepte le don de Wen-Ta (p. 73) ; il dit « Sing-Sing, vieux frère !… Faisons un échange… » (p. 99) ; il parle la langue de l'autre, l'anglais et le coréen, et s'intègre parfaitement dans la communauté du village, notamment en prenant, auprès de Wou-Long, la place de Ten, son fiancé tué. Même s'il pense le contraire[1346], il est l'archétype de l'homme social.

Au sujet de *La Fête du cordonnier*, Vinaver a cette intuition : l'amour et l'argent sont les deux éléments qui lient la société et l'instituent. Les personnages n'ont d'autre existence que dans les *rapports* qui se développent entre eux, par la médiation de ces forces omniprésentes[1347]. Pierre Clastres parlait aussi de « pure relation », constitutive de la société : sur le plan de l'échange des biens (le gibier) comme sur le plan des institutions matrimoniales, l'homme Guayaki est « pure relation », « disjonction qui fonde la société »[1348]. Pour la préservation de la société, il accepte certains sacrifices (notamment de partager sa femme avec un autre homme) et les supporte en chantant (précisément comme le font les personnages du peuple, dans *La Fête du cordonnier*[1349]) :

[1346] *Ibid.*, p. 121 ; il dit qu'en France il est poli de parler, « quand on est en société. (*Silence.*) Pourtant, je ne suis pas d'un naturel loquace et je suis doué pour les langues mais pas pour la société. »

[1347] M. Vinaver, « Notes sur *La Fête du cordonnier* », *Bref* (mensuel du TNP), mars 1959, p. 5.

[1348] P. Clastres, « L'arc et le panier », *La Société contre l'État*, *op. cit.*, p. 106. Les deux citations suivantes sont tirées des p. 106 et 108.

[1349] Les chansons sont nombreuses dans cette pièce : *TC7*, p. 153, 171, 200, 210, 250 ; l'une d'elle dit même la cruauté de l'échange amoureux :

> Je ne fais rien que requérir,
> Sans acquérir
> Le don d'amoureuse liesse.

« sa relation au langage se condense dans le chant en une conjonction assez radicale pour nier justement la fonction de communication du langage et, par-delà, l'échange lui-même ». Là seulement, il cesse d'être relation pour devenir « *monade* ».

La prévalence de l'échange apparaît aussi dans la construction des dialogues. Dans *La Fête du cordonnier*, comme il s'agit d'une traduction libre, on voit clairement les choix que fait Vinaver : hostile aux longues répliques, il introduit de nombreuses répliques courtes. Le début par exemple est de son fait :

> LINCOLN. – Votre dernière réception…
> LORD-MAIRE. – Mais non !
> LINCOLN. – Mais si !
> LORD-MAIRE. – Mais non…
> LINCOLN. – Mais si, c'était exquis. Dommage que nous ne puissions vous recevoir chez nous. Que voulez-vous… Ah ! mais je ne sais plus qui m'a dit que mon neveu Lacy est malade d'amour pour votre fille Rose. (*TC7*, p. 135)

Puis, à la place d'une seule réplique, il écrit :

> LORD-MAIRE. – Vous me comprenez, Monseigneur, et moi je vous comprends.
> LINCOLN. – Je crois, en effet, que nous nous comprenons.
> LORD-MAIRE. – Puis-je au moins compter sur votre vigilance ?
> LINCOLN. – Je le fais surveiller de près.
> LORD-MAIRE. – Moi, j'ai l'œil sur ma fille. Je viens de l'expédier à la campagne, et si je puis me permettre de donner un conseil à Votre Seigneurie…
> LINCOLN. – Je vous en prie.
> LORD-MAIRE. – Méfiez-vous de l'oisiveté… (p. 137)

Dans un paysage théâtral contemporain très favorable aux longues répliques et aux monologues, l'œuvre de Vinaver détonne. Même ses chœurs, nous venons de le voir, ne sont pas organisés sous forme de blocs, mais éclatent en répliques (attribuées ou

---

> Las ! ma maîtresse,
> Dites, quand est-ce
> Qu'il vous plaira me secourir ?
> Je ne fais rien que requérir.

non)[1350]. La parole doit être partagée et non monopolisée. Nous avions déjà parlé de *circulation* de la parole, à propos de la « Journée d'école », qu'écrit Vinaver à neuf ans. Dans *King*, l'auteur réussit à introduire de l'échange au sein même des monologues[1351] : il y a de très nombreux dialogues rapportés, marqués parfois avec des tirets (voir le dialogue de King âgé avec sa femme Atlanta, *TC7*, p. 49-50), le plus souvent par de simples incises :

> Je vous écoute je lui dis et alors il me dit
> Je vous achète les deux tiers de vos actions
> Ah oui ? Et par défi je demande combien par action ?
> Un silence et j'entends sortir de ses lèvres un chiffre d'une grandeur inattendue… (p. 89)

Le personnage de King ressemble alors à un narrateur de roman, qui passe du discours direct au discours indirect. Mais dans d'autres cas, plus rares certes, les dialogues sont rapportés sans aucune marque distinctive, comme dans cet échange entre King jeune et les chercheurs du MIT :

> Il n'existe aucun moyen d'obtenir mécaniquement en production sur un mince ruban d'acier un tranchant qui
> Aujourd'hui
> Non c'est une impossibilité fondamentale elle tient à la structure moléculaire du matériau
> L'impossible ça se déplace
> Il y a des problèmes insolubles (p. 39)

Là, au sein de la pièce, King ne se fait plus narrateur, mais lui-même dramaturge. C'est, formellement, du théâtre dans le théâtre.

[1350] Ce détail marque une différence profonde avec le « Théâtre-chœur » qu'étudie Hans-Thies Lehmann. Dans son corpus, chœur et monologue sont deux formes qui tendent à se confondre (voir *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 209). C'est peut-être aussi une façon pour Vinaver d'anticiper (et peut-être de *textualiser* – voir I.V) le travail du metteur en scène, qui généralement se charge de la répartition de cette matière chorale entre les acteurs.

[1351] C'est la seule pièce où l'on trouve des monologues, dans la mesure où King est le seul personnage (éclaté, certes, en trois *âges* : jeune, mûr et âgé).

Dans *Par-dessus bord*, surgit régulièrement un dialogue apparemment répétitif, superficiel, où Lubin le vendeur cherche à l'emporter par la ruse sur Mme Lépine, la grossiste. Mais Jean-Loup Rivière a bien montré que ces scènes entre Lubin et Lépine « touche[nt] à l'existence même du théâtre », à savoir l'échange, mais qu'« il y a là une *transgression* – c'est l'*autre* du théâtre qui entre »[1352] (une transgression, car le théâtre et le commerce, cet *autre*, sont en général tenus à distance). Cet échange, pouvons-nous ajouter, a un rôle de reconnaissance.

> LUBIN. – Bien alors je vous dis adieu portez-vous bien Mme Lépine
> MME LÉPINE. – Allez à la prochaine fois monsieur je ne peux jamais me souvenir de votre nom
> LUBIN. – Lubin c'est normal vous en voyez tant passer
> MME LÉPINE. – Ça oui alors à la prochaine fois
> LUBIN. – Il n'y aura pas de prochaine fois je quitte la maison
> MME LÉPINE. – C'est pas Dieu possible
> LUBIN. – Oh vous savez mais ça vous porte quand même un coup mais c'est normal qu'est-ce que vous voulez si M. Lévêque était encore là pour voir comment on mène à l'abattoir ses anciens représentants parce que le bâtard en question s'est entouré d'une bande de fumiers des garçons qui tueraient leur propre mère si ça peut servir leur carrière mais quand ils ont entendu ma réponse
> MME LÉPINE. – Qu'est-ce qu'ils vous ont proposé ?
> LUBIN. – Un poste à l'usine comme magasinier
> MME LÉPINE. – Vous n'avez pas accepté ?
> LUBIN. – On prend pas toujours le temps de réfléchir Mme Lépine je suis né vendeur il me faut la route le contact avec la clientèle […]
> MME LÉPINE. – Avec votre femme de malade qu'est-ce que vous allez devenir ? (*TC3*, p. 235-236)

Alors que l'entreprise ne *reconnaît* plus son employé (en lui proposant un poste sans rapport avec ses compétences), c'est Lépine elle-même qui assure la reconnaissance de Lubin, elle qui n'avait encore jamais mémorisé son nom. Ce qu'annonce aussi *Par-dessus bord*, c'est la disparition de ce type d'échange : bientôt Lubin ne parlera plus avec

[1352] J.-L. Rivière, « Préface » du *Théâtre complet*, déjà citée, p. 11-12. Les pièces de Vinaver, poursuit-il, sont des représentations « de communautés critiques ».

Lépine, parce que se développent les centrales d'achat[1353], étape dans la rationalisation du commerce. Ce sont pourtant ces lieux de la parole (un autre type de « lieux communs ») qui ont, depuis le forum grec, fondé le lien politique. Le lieu commun est un élément nécessaire pour l'institution du politique[1354]. Dans *Les Huissiers*, les hommes politiques, très réalistes, savent que pour gouverner la France, il faut tenir certains lieux stratégiques :

> LETAIZE. Enfin quoi ! La République n'est pas encore entièrement entre les mains des coiffeurs ! Tu m'indignes, Paidoux !
> PAIDOUX. – Pas entièrement, non. Qui tient les bistros n'a rien à craindre des coiffeurs. Mais les bistros, chez moi, ne me doivent rien. (*TC1*, p. 233)

Le lieu de travail est un lieu de « reconnaissance », concept phare de la philosophie critique d'Axel Honneth[1355]. Nombreux sont les personnages à dire clairement qu'ils ne travaillent pas seulement pour l'argent (même si la redistribution des richesses est un élément essentiel de la reconnaissance elle-même). Dans *Les Huissiers*, le quatrième huissier conclut une discussion sur les indices hiérarchiques nets en disant

---

[1353] Les « groupements » dont parle Lépine dès son premier dialogue avec Lubin (p. 136).

[1354] Voir cet usage de l'expression « lieu commun », dans une lettre de Vinaver à Vitez, du 5 janvier 1978 (IMEC – fonds Vitez) : « Les blouses grises, pire qu'ingrates, pour les deux femmes de chambre, le chandail improbable d'Emilie, le vêtement indifférencié de Jacques : pourquoi avoir privé le spectateur des points d'appui inoffensifs et même précieux (puisque 'lieux communs') que sont les éléments d'uniforme, de livrée ? […] Je suis, tu le vois, hanté par le problème de la saisie immédiate des évidences, l'accessibilité, le problème de favoriser l'émergence des émotions à partir de la banalité. »

[1355] Axel Honneth, actuel chef de file de l'école de Francfort (voir Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Éd. du Cerf, 2000). Il s'attache à identifier les mécanismes qui, dans le capitalisme contemporain, empêchent les êtres humains d'accéder à la réalisation de soi. Il résume dans un entretien : « toute société est organisée autour de ce que j'appelle des sphères de reconnaissance, ce qui signifie qu'elles incluent leurs membres en établissant des sphères dans lesquelles les membres ont la possibilité d'accéder à une reconnaissance mutuelle » (la sphère privée, l'amour ; la sphère du respect légal et la sphère du marché) (entretien avec Sylvain Bourmeau, *La Suite dans les idées*, France Culture, 2 janvier 2010, retranscrit sur http://www.fabriquedesens.net/Theorie-de-la-reconnaissance-avec). Avec G. H. Mead, il pense que « l'idée forte derrière cela, c'est que sans ces formes de reconnaissance de soi personne n'est en mesure de participer de manière libre et sans contrainte à la formation politique d'une société. Il faut donc certaines conditions sociales, l'établissement de certaines formes de respect mutuel pour que les gens puissent intervenir dans le public sans crainte, sans douleur et sans contrainte. »

qu'« il n'y a pas que la rémunération. Un métier ça doit aussi rapporter de la satisfaction » (*TC1*, p. 245). Dans *Par-dessus bord*, Bachevski la cadre, tout comme Lubin le vendeur, ne peut se satisfaire du « dispositif » imaginé par sa direction (« qui maintiendra intact le montant de la retraite que vous auriez touchée si vous étiez restée jusqu'à soixante-cinq ans », intégrale 2010, p. 161). Piau, dans *À la renverse*, ne se sent pas reconnu (Bouteiller lui a été préféré), et quitte l'entreprise alors même qu'il a des frais courants importants et des emprunts à rembourser. Dans *La Demande d'emploi*, ce dialogue résume bien le problème :

> WALLACE. – […] vous avez bien vos objectifs personnels l'argent ?
> FAGE. – Je ne tiens pas tellement à l'argent
> WALLACE. – Le bonheur ?
> FAGE. – On court toujours après
> WALLACE. – Le pouvoir ?
> FAGE. – J'ai le goût du commandement mais je ne cherche pas le pouvoir pour le pouvoir
> WALLACE. – La considération ?
> FAGE. – Ah oui (*TC3*, p. 69)

Pour en revenir à la figure du vendeur, on remarque qu'elle est, chez Vinaver, particulièrement valorisée : King Gillette aime « ceux qui produisent et ceux qui vendent », et tous les ans va rendre visite à ses représentants, « le plus beau métier que Dieu ait créé / Fondé sur la foi » (*TC7*, p. 102). Elle est valorisée également par l'auteur lui-même :

> théorie de la vente : elle est simple. Ne pas chercher à descendre son adversaire, mais à le mettre dans sa poche. Ça paraît simpliste, et pourtant ça va loin. Le contrer ? Il se braque. Le forcer ? Il résiste. Au lieu de cela, l'amener à sentir qu'on est de son côté – peu à peu – qu'il n'y a pas de bataille à livrer. SE METTRE A SA PLACE. On ne lance pas l'assaut de la forteresse, on fait mieux : on se fait inviter à entrer dedans. La grande difficulté : ne pas se prendre au jeu. Ne pas se laisser émousser. Ne pas oublier que la vente est, dans

> son essence, violence faite à l'autre. Adopter un mode de violence plus efficace. Le Cheval de Troie.[1356]

Le vendeur est l'Ulysse des temps modernes (et le personnage des *Voisins* qui s'appelle Ulysse est vendeur !). Cette dernière citation est très proche de l'extrait de la lettre à Mendès vue précédemment ; dans la diplomatie comme dans la vente, il est à la fois question d'échange *et* de dissimulation. Faut-il généraliser et associer au représentant de commerce et au représentant politique la représentation théâtrale ? La « violence » inhérente à l'acte de vente n'est pas chose mauvaise. Vinaver l'emploie dans d'autres circonstances, dans une dialectique avec la « douceur » : « Je me dis souvent que pour qu'un contact se fasse entre deux êtres humains, il faut qu'à l'origine soit un acte de violence. […] L'accomplissement d'un lien par rien que de la douceur me semble être une grâce qu'on ne saurait sans danger espérer. »[1357] « Une interview bien menée, dit aussi Wallace dans *La Demande d'emploi*, c'est toujours une agression mais aussi ça peut être la source d'une très grande douceur intime » (*TC3*, p. 35). *La Demande d'emploi* est une pièce sur la communication.

Dans le même cahier, quelques pages après avoir formulé sa théorie de la vente, Vinaver propose une théorie de l'interview. Critiquant l'interview mécanique, les tests où « on abdique son intuition », il dit qu'interviewer est un art :

> Interviewer c'est se rapprocher de l'acte créateur. Le peintre devant son chevalet. Il est devant une toile blanche. Il jette quelques tâches… etc… Peu à peu enlever tout ce blanc. En arriver à un sentiment global, une évidence, qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui le constituent. […] ébranler ses défenses, faire sourdre « le vrai », les couches profondes. […]
> Entre prêtre et magistrat, en même temps que bourreau

[1356] M. Vinaver, cahier préparatoire à *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1) déjà cité, p. 89.

[1357] Lettre de Vinaver à Camus du 23 février 1949, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 34-35.

Tel un psychothérapeute. C'est un engagement (cf. celui de l'acteur)[1358]

Il pourrait être intéressant de se pencher sur un type de corpus qui ne ressortit généralement pas à « l'œuvre » d'un auteur, mais qui, dans le cas de Vinaver, semble y participer. Nous voulons parler des entretiens[1359]. D'une part (que les demandes viennent de journalistes de médias nationaux ou de journaux locaux, d'universitaires de renom ou d'étudiants de M1), on remarque que l'auteur s'y prête bien volontiers. Il serait difficile de dénombrer précisément tous les entretiens qu'il a accordés. D'autre part, il faudrait les analyser pour eux-mêmes, voir la façon dont Vinaver les oriente ou s'y laisse guider, le style de ses réponses, la collaboration ou les heurts avec l'interviewer[1360]. Vinaver s'est aussi essayé au genre particulier de l'auto-interrogatoire. On en trouve dans ses archives, qui servent visiblement à préparer des entretiens ou à faciliter la tâche d'un journal[1361]. Les deux plus connus, et plus intéressants, sont les deux « auto-interrogatoires » [1973 et 1998] repris dans les *Écrits* : Vinaver les désigne comme tel, et l'on y trouve une vraie dramaturgie (plus proche de l'interrogatoire policier que de l'aimable entretien journalistique[1362]).

[1358] M. Vinaver, cahier préparatoire à *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.1) déjà cité, p. 100-101. Idées que l'on retrouve dans le morceau 13 de la pièce (*TC3*, p. 34-35).

[1359] Fanny Jaffray (Sorbonne, Paris-4) et Odile Cornuz (Université de Neuchâtel) préparent chacune, actuellement, une thèse sur le genre de l'entretien.

[1360] Julie de Faramond, par exemple, repère dans l'entretien avec Copfermann « la manière qu'avait Michel Vinaver d'esquiver les interrogations trop frontales » (*Pour un théâtre de tous les possibles*, *op. cit.*, p. 204).

[1361] Le premier en 1956, purement informatif, à l'occasion de la création des *Coréens* (cinq feuilles, au crayon à papier – IMEC - VNV.55.1).

[1362] Voir la belle « introduction » de Michelle Henry à ce texte (*Écrits* 1, p. 302-303). « C'est en feignant de ne pas se ménager, en *forçant* les questions grâce à une phraséologie militante, qu'il réussit à échapper… »

Il serait pertinent, sans doute, de les comparer avec les « entretiens » de Diderot, entretiens qui furent véritablement au centre de la poétique de cet auteur. Au XVIIIe siècle, émerge une nouvelle conception de l'auctorialité (chez Marivaux et Laclos également), qui refuse l'intentionnalité alors même que l'on est en train d'inventer le droit d'auteur, et qui se déploie dans des formes littéraires qui esquivent le narrateur (roman épistolaire, drame bourgeois, journalisme). « L'entre-deux », si important dans la pensée de l'art chez Vinaver, peut faire penser à Diderot qui avait choisi de refondre le théâtre classique non pas dans une nouvelle poétique mais justement dans des *Entretiens*. L'échange, c'est le contraire de l'autorité[1363]. Dans son « méta-entretien » intitulé *De l'entretien*, Louis Marin développe la notion d'intervalle ou d'entre-deux :

> L'amateur : […] je soulignerai l'« entre » de l'entre-tenir, l'espace d'un intervalle.
> Le professeur (philosophe) : Un intervalle dont deux personnages occuperaient chacun un bord en s'entretenant l'un l'autre et faisant naître dans ce partage et ce soutien mutuel, ce « tenir à deux » du discours, l'œuvre au langage et le discours à l'œuvre, un nouvel « objet » de langue et de regard, un hybride de l'entre-deux.[1364]

[1363] Dans l'article qu'il écrit en hommage à Boris de Schlœzer, Vinaver oppose précisément autorité et désir d'échange. « *Pouvoir* : […] BdS c'était l'anti-ponte. Il n'imposait pas mais poussait, secouait, défonçait, stimulait. Exigeant, interventionniste, il dérangeait allègrement. Sa démarche était anti-propriétaire et anti-totalitaire. Il n'avait que faire d'un pouvoir sur l'autre, il s'acharnait à libérer le pouvoir de l'autre. » (M. Vinaver, « Eléments d'un portrait », art. cit., p. 80).

[1364] Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 24. Marin parle d'un certain type de dialogue (l'entretien, et plus spécifiquement l'entretien au sujet d'œuvres d'art), distinct du dialogue théâtral. Toutefois, ce qu'il en dit semble tout à fait pouvoir s'appliquer aux deux objets : apparition du « sujet duel antérieur à tout dialogue, qui n'est ni moi ni vous qui cherchons le dialogue, mais seulement l'écart où […] nous précipitons un primitif désir de langue » (p. 14) et « mise en suspens » de l'auteur (p. 36).

III. Les objections

La dimension politique du théâtre de Vinaver réside donc avant tout dans sa forme. Mais il serait vain de ne pas se pencher plus attentivement sur le contenu politique des pièces – ou plutôt de ne pas opérer ce constant va-et-vient entre ces deux pôles (abstraits). *Antigone*, texte décisif, nous l'avons vu, pour comprendre l'importance du chœur chez Vinaver, nous permet aussi de repérer la figure politique majeure de son œuvre (une figure qui fait précisément le lien entre forme et contenu) : l'objection.

Antigone est celle qui refuse. Qui refuse de laisser son frère sans sépulture, et qui désobéit aux lois de la Cité et à Créon. Ce personnage mythique a inspiré Vinaver dans *Les Huissiers*, pièce « décalquée », dira-t-il, sur *Œdipe à Colone*. Les noms des personnages sont presque transparents : Tigon est Antigone, la *fille*, aux côtés de Simène-Ismène et Paidoux-Œdipe[1365]. Mais Aiguedon aussi est Antigone, la *sœur* (qui devient, dans *Les Huissiers*, l'épouse), celle de la pièce éponyme et non d'*Œdipe à Colone*, qui veut la vérité, pour faire son deuil[1366]. De plus, Vinaver dira aussi que tout un groupe de femmes, dans ses pièces, relève de ce modèle, comme Sophie Auzanneau : « Ce n'est pas un défi, une révolte, mais une incapacité de transiger avec sa vérité, d'accommoder le réel avec les ingrédients qui rendraient son histoire consommable par le tribunal »[1367].

[1365] Voir M. Vinaver, « Table de concordance des événements » déjà citée, p. 256-260.

[1366] Face à sa volonté objectante, un intérêt prétendument « supérieur », celui de l'État. Elle « crache posément sur la figure » de Paidoux, Letaize et Créal (p. 343). Le nom Aiguedon est un mélange d'Antigone et d'Audin (puisque Vinaver fait référence à l'affaire Maurice Audin, le jeune mathématicien communiste, torturé à mort par les services français).

Le mot « objecteur » apparaît, dans *Les Huissiers*, non pour désigner Aiguedon, mais à propos d'un jeune homme que Créal demande à Paidoux de bien vouloir faire réformer. C'et le fils d'amis de Créal. « Jeunesse communiste ? » demande Paidoux ; « Même pas. Appelé il y a un mois, il a refusé de toucher à un fusil, sous prétexte qu'il n'a rien à voir avec cette guerre en Algérie. Un peu simple d'esprit. » (*TC1*, p. 246)

[1367] M. Vinaver, « Littérales », entretien cité, p. 32.

L'objection, selon Vinaver, est un « thème inépuisable » : « Toute autorité tend à s'imposer comme l'équivalent du support même de la Nature, éternelle et universelle. L'objecteur est celui qui fait un saut à l'écart, et se trouve décalé par rapport à la Nature. »[1368] Il devient alors « celui que l'autorité doit éjecter ou supprimer, sous peine d'accepter sa propre négation »

A. Les trois autorités contestées

« On pourrait presque faire une anthologie des discours de pouvoir, à proprement parler, prononcés dans les différentes pièces »[1369], et l'on pourrait faire une anthologie des actes, discours, ou attitudes d'objection.

Commençons par remarquer une structure « familiale » récurrente : l'absence du père (du père réel, sans même parler des *figures* du père, comme celle de de Gaulle[1370]). Dans le roman *Lataume*, on n'entend même pas parler de père (la cellule familiale s'organise autour de la mère Spier). Dans *Nina, c'est autre chose*, les deux frères ne commémorent que la disparition de leur mère, morte récemment certes, sans aucune allusion au père. Dans *Dissident, il va sans dire*, le père est évoqué fréquemment, mais représente l'extériorité et l'autorité absente, violemment rejetée par le fils (dans une réplique étrange, déconnectée du reste du dialogue, Philippe imagine le meurtre de son père : « J'étais occupé à lui ouvrir la tête et à pétrir sa cervelle avec mes doigts je ne sentais pas les coups du tout » – *TC3*, p. 89).

[1368] M. Vinaver, « *Antigone* à Serre-Ponçon », art. cit., p. 38.

[1369] M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 113.

[1370] *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel* pourraient porter le titre d'*En attendant de Gaulle*.

Dans d'autres œuvres, le père meurt en cours de route. Dans *L'Objecteur*, il succombe à une crise cardiaque (choqué par le déshonneur que constituent pour lui l'objection et l'évasion de son fils). Fernand Dehaze, dans *Par-dessus bord*, tombe dans le coma, et Benoît commet une espèce de parricide en décidant de débrancher les équipements qui tiennent son père en vie. *L'Ordinaire*, pièce dédiée par Vinaver à la mémoire de son père[1371], offre un cas tout à fait particulier : celui du père dévoré (et non de l'enfant dévoré, comme souvent dans la mythologie). Joe, le père de la jeune Nan, meurt dans l'accident d'avion (« Arrêté dans sa chute par une saillie rocheuse / Disloqué comme suspendu / Durci le corps de Joe » p. 50), et le *pater*-patron, Bob, succombe également ; tous deux seront découpés et ingérés par les survivants[1372]. La quatrième de couverture de la première édition parlait d'un « changement de régime », mettant en avant ce terme polysémique : régime alimentaire et régime politique.

À la fin de *La Demande d'emploi*, il est probable que Fage, le père de Nathalie, s'est suicidé (voir I.II.C). Dans *Portrait d'une femme*, le père de Sophie se suicide immédiatement après l'assassinat commis par sa fille (c'est Maître Cancé qui nous l'apprend, p. 93 : « on l'a retrouvé un tuyau de gaz dans la bouche le corps imbibé

[1371] Celui-ci est décédé quand Vinaver était en train d'écrire sa pièce (manuscrit de *L'Ordinaire*, daté du 23 juin au 28 septembre 1981, IMEC – VNV 25.2), et après la victoire de la gauche aux élections. « À la mémoire de mon père / 4.5.1900 – 6.7.1981 » figure sur les deux premières éditions (L'Aire 1983 et le *théâtre complet* de 1986), mais n'apparaît plus sur la dernière (*TC5*).

[1372] Selon l'auteur, cette pièce est la plus optimiste de son œuvre, « car il y a un transfert d'autorité, un transfert de pouvoir sans qu'intervienne ni violence, ni prise de décision. Le patron des temps ordinaires, Bob, va peu à peu se désintégrer », il vole, délire, tandis que Sue, elle, vient de nulle part et finit par « piloter » la société (« Le pouvoir, c'est le système capitaliste… », entretien cité, p. 111). Sa pièce la plus pessimiste, continue-t-il, serait *Les Huissiers*, parce qu'à la fin, malgré les scandales et les insultes, rien n'a changé.

d'éther » ; on comprend alors pourquoi seule la mère comparaissait au tribunal[1373]). Enfin, la relation père-fils de *L'Émission de télévision* est peut-être la plus complexe :

> PAUL. – Pourquoi j'aurais pas tué Blache
> Blache mon père qui voulait prendre la place de mon père dans cette émission de télévision que mon père
> Il avait tellement envie de faire pas autre chose à faire que débarrasser mon père de mon père
> MME DELILE.– C'est merveilleux
> DELILE. – On se sent renaître (*TC6*, p. 295-296)

Bien entendu les deux répliques des parents ne répondent pas à l'aveu du fils (mais il y a une « jointure ironique » dans ce commentaire de la mère, inversé par rapport au crime du fils, et dans cette réplique du père sur la nouvelle naissance).

Que signifie cette mort, dans la moitié des pièces de Vinaver ? L'auteur se borne-t-il à représenter les hommes de sa génération (Mai 68), à représenter ce que les psychanalystes Charles Melman et Jean-Pierre Lebrun appellent la « nouvelle économie psychique » (« congruence entre une économie libérale débridée et une subjectivité qui se croit libérée de toute dette envers les générations précédentes »[1374]) ou la sociologue Dominique Schnapper la « démocratie providentielle »[1375] ? Laisse-t-il alors entrevoir des

---

[1373] Il y a une réplique ambiguë, comme souvent dans les pièces de Vinaver (une réplique qui vient discrètement, mais radicalement, remettre en question le « réalisme », et brouiller les plans) : p. 102, le père dit « Elle montrait pas », comme s'il s'adressait aux juges. C'est en effet la seule fois où il se sert de l'imparfait, de description, pour parler de Sophie – et, juste avant, sa femme témoignait à la barre (Yersin et Lazarini, en tout cas, la font jouer ainsi), ce qui empêche de penser que les deux époux discutent simplement dans leur cuisine.

[1374] Charles Melman, *L'Homme sans gravité…*, *op. cit.*, p. 13. Sur la question du père, Lacan renvoie au *Père humilié* de Claudel, qui aurait voulu, déjà « illustrer ce déclin du père » (p. 92, et voir Lacan, *Le Séminaire*, VIII, 1960-61, Seuil, 1991).

[1375] Elle analyse la transformation des relations fondées sur une autorité (prof, médecin, avocat, prêtre…) en « relations fondamentalement égalitaires qui s'établissent entre un prestataire de services et son client », comme « l'épuisement de la transcendance collective, qu'elle soit religieuse ou politique » (Dominique Schnapper, *La Démocratie providentielle*, Gallimard, 2002, p. 170). J. Rancière en rend compte dans son panorama des critiques adressées à la démocratie : « la politique tout entière est versée au compte d'une anthropologie qui ne connaît plus qu'une seule opposition : celle d'une humanité adulte, fidèle à la tradition

alternatives à cet état de fait ? Ou bien son théâtre est-il lui-même le signe de cette idéologie nouvelle, y participe-t-il ? Une chose est sûre, c'est qu'il ne s'agit pas d'une déploration (à la différence de la plupart des textes critiques évoqués par Rancière dans *La Haine de la démocratie*).

Dramaturgiquement, la mort ou la simple absence du tenant de l'autorité ouvrent des possibilités nouvelles pour les autres personnages. C'est même un schéma relativement fréquent dans l'histoire du théâtre – on pense par exemple à *Minna von Barnheim* de Lessing[1376]. Dans *Par-dessus bord*, la mort du père permet un retournement de la situation : la révolution de l'entreprise, lancée par le « bâtard ». Il en va de même dans *Iphigénie Hôtel*, au sein de l'hôtel : « Au moment où commence la pièce (c'est fin août) le directeur est à Paris, appelé en conférence par la Direction. Son retour est retardé par les événements en France » (à plusieurs reprises, on a de ses nouvelles, mais il ne revient pas) ; de plus, le chef de la réception (et ancien propriétaire), Oreste, vient de mourir. Cela crée un espace pour l'action, ouvre le champ des possibles[1377].

---

qui l'institue comme telle, et d'une humanité puérile, que son *rêve de s'engendrer à neuf* conduit à l'autodestruction » (*La Haine de la démocratie*, *op. cit.*, p. 36).

[1376] Matt Erlin (« Urban Experience, Aesthetic Experience, and Enlightenment in G. E. Lessing's *Minna von Barnhelm* », *Monatshefte*, vol. 93, n°1, Spring, 2001) insiste sur le cadre de la grande ville, mais aussi sur l'absence de la figure de l'autorité (l'oncle de Minna, jusqu'à la dernière scène de la pièce) : « If one considers the general eighteenth-century trend toward a bourgeois female subjectivity defined in private-familial rather than public terms, it is interesting to note that when Minna enters the city, she occupies none of the usual gender roles – she comes to Berlin as neither mother, wife, nor daughter » (p. 26). « At the same time, however, the play suggests the limits of this autonomy. Liberating the theater from the authority of convention appears as a necessary prerequisite to a more "natural" and morally effective aesthetics, but it likewise creates the possibility of an art that turns its back completely on reason. » (p. 33).

[1377] Alain tire profit de cette absence : « Comme disait si justement m'zelle Emilie, attendons seulement le retour de monsieur Diamant et les choses rentreront dans l'ordre. S'il revient. Je veux pas vous affoler. Mais j'ai des doutes. Ils ferment les frontières. C'est officiel. » (p. 77). Il dit se sentir « une certaine responsabilité » (p. 98 ; K. Elstob note que le même jour, de Gaulle fait un discours similaire : « J'ai entamé hier le processus régulier nécessaire à l'établissement d'un gouvernement républicain capable d'assurer l'unité et l'indépendance du pays », *The Plays of Michel Vinaver*, *op. cit.*, p. 65) ; il édicte des règles (« Si tu veux pas qu'on marche sur ta plate-bande, veille à ne pas piétiner celle du voisin », p. 98), maîtrise les symboles (reprend la chambre d'Oreste), terrasse son principal rival, Éric le maître d'hôtel (p. 123-124), et apparaît même transfiguré, bon et loquace, quand il endosse le costume d'Oreste pour la

La seconde figure de l'autorité est d'ailleurs celle du *patron*. Là, nous pouvons sans doute parler de critique. Le patron n'est plus ce « personnage influent chargé de représenter à Rome les citoyens d'une cité, d'une ville de province et de défendre leurs intérêts. »[1378], mais un chef, dont le pouvoir risque toujours de devenir excessif.

Dans *La Demande d'emploi*, il y a un dialogue surprenant, dans lequel Fage imagine la « mise en scène » de la mort de Bergognan (son ancien patron, responsable de son licenciement). Dans le brouillon, ce passage était encore plus explicite :

Wallace	Comment est-ce qu'on tue ça
Berr	De façon multiple et simultanée incessante et interminable dans un grand éclat qui n'en finit pas tout doucement là je veux du monde beaucoup de monde […]
Berr	Je la colle [la bouche] avec de la colle sur ce panneau de bois elle ne dit plus rien je découpe une joue et je la colle Bergougnan Bergougnan
Wallace	Quoi Bergougnan ?
Berr	La foule scande le nom Bergougnan ne dit rien il ne peut plus Bergougnan je ne vous ai pas dit
Wallace	Non
Berr	Est un homme joufflu il n'est plus joufflu que d'une joue l'odeur de la résine se mêle à celle du sang des cochons et la clameur monte Bergougnan[1379]

Ce passage est tout à fait saisissant, par ce qu'il dit mais aussi par l'étonnante proximité entre le mode opératoire (fantasmé) de Berr-Fage et la poétique de Vinaver : le personnage veut procéder « de façon multiple et simultanée incessante et interminable dans un grand éclat » puis réaliser un véritable « collage » avec le visage de son patron. Toutefois, Fage n'est pas un pourfendeur de l'autorité en général : au contraire, il est

---

première fois – assumant attributs et fonctions du chef (p. 148-149). Fin stratège, il monte alors les employés les uns contre les autres en faisant semblant d'approuver chacun d'eux.

[1378] Trésor de la langue française. Le terme devient peu à peu péjoratif (en tout cas, pour désigner le chef d'entreprise), si bien que le Centre des Jeunes Patrons, dès 1968, se change en Centre des Jeunes Dirigeants.

[1379] M. Vinaver, cahier préparatoire de *La Demande d'emploi* déjà cité (VNV 14.1), p. 140-143. À comparer avec *TC3*, p. 61-62.

heureux que l'entreprise reste un bastion de la hiérarchie, quand l'autorité parentale, elle, s'effondre[1380].

Plus tard, entre *À la renverse* et *L'Ordinaire*, Vinaver avait eu l'idée d'écrire un « Divertimento »[1381], qui aurait été l'histoire d'un patron séquestré. Tout d'abord appelé Goroni, PDG d'une chaîne d'hypermarchés en Italie, celui-ci devient ensuite un patron français (« Goroni → Pierre-Paul Dubois → Paul-Achille Decouty → Robert Pons ») ; Vinaver imagine même ce titre, comme un hommage supplémentaire à Jarry : « *Decouty enchaîné* ». Il se demande si les kidnappeurs seront « les grévistes (de sa boite) / les B. rouges (terroristes) / l'extrême droite / les para-gouvernementaux (pour faire passer la loi Séc. et liberté) / de simples truands »[1382]. Il écrit aussi quelques dialogues, comme celui-ci, inédit, entre le patron séquestré et un journaliste de *Libération* (qui se parlent au téléphone, ou qui ont les yeux bandés par les ravisseurs) :

> – Je n'ai pas entendu ce que vous m'avez demandé je ne sais pas ce que vous avez demandé
> – Puis-je répéter
> – Soudain je me suis trouvé loin
> – Maintenant vous êtes revenu
> – Hors d'atteinte vous m'interrogez pour rien ce n'est pas que je ne veux pas vous répondre oh non je voudrais vous répondre
> – Mais
> – Vos questions ne me parviennent pas j'ai encore mes oreilles pourtant elles sont encore là vous ne pouvez pas voir toutes les deux
> – Je voudrais savoir monsieur Pons
> – Dans mes oreilles un bruit c'est plutôt une musique vos mots dedans s'absorbent tout se dissout elle remplit tout vous êtes journaliste ?
> – Envoyé spécial de Libération
> – Libération vraiment ? Là je vous entends réellement vous êtes drôle ah et je peux vous dire qu'un jour j'ai feuilleté un numéro de ce journal infâme écoutez la plaisanterie a peut-être assez duré je suis fatigué

[1380] « Vous savez il est tellement plus facile de diriger une entreprise qu'une famille. Dans l'entreprise, il subsiste quelque chose du principe de l'autorité, la hiérarchie existe » (*ibid.*, VNV 14.1, p. 124).

[1381] Cahier « New Play » [1980] déjà cité. Les citations qui suivent sont tirées de ce cahier.

[1382] Il avait aussi imaginé un « chœur de flics = la réunion des comédiens des deux côtés ».

> – Je ne suis pas étonné qu'avec Libération vous ayiez trouvé des différences de conception mais là n'est pas la question
> – Il y avait une double page attendez une double page et des photos un petit dessin tout-à-fait suggestif une double page pour défendre le droit des adultes à faire joujou sexuellement avec les petits enfants au nom de quel principe peut-on priver les petits enfants de la jouissance ? C'était à peu près l'idée et la page suivante je crois bien la photo d'un patron en tenue ridicule les ouvriers avaient procédé à sa séquestration d'une façon générale j'ai le plus profond mépris pour les journalistes c'est le métier de la mauvaise foi tout est truqué manipulé si j'en avais le pouvoir
> – Vous êtes un homme de pouvoir monsieur Pons
> – Vous êtes drôle vous oh vous me voyez là et vous dites ça ? vous êtes drôle
> – Je ne vous vois pas
> – Mais la musique est de retour dans mes oreilles
> – Quelle musique ?
> – Je ne vous entends pas

Il n'est peut-être pas inintéressant de constater que cette capture de patron est restée à l'état d'ébauche. Ce *Decouty enchaîné* est même, dans toute l'œuvre de Vinaver, la principale ébauche de pièce, c'est-à-dire la seule idée qu'il ait portée si loin (plusieurs dizaines de pages de cahier préparatoire) sans la concrétiser.

Ce qui est manifeste, dans les pièces achevées, c'est une *critique* du patron[1383]. Des grands patrons tout d'abord, que Vinaver compare à des enfants (« Ces grands patrons américains se conduisent comme s'ils étaient des enfants jouant avec des jouets. Les tapis sont tellement épais dans leurs bureaux… »[1384]) ou à des « seigneurs ». Fernand Dehaze se prend pour Louis XV, sujet des tabatières qu'il collectionne, et se conduit en vieux paternaliste[1385]**.** Dans *Les Travaux et les jours*, le pauvre Guillermo entretient la

---

[1383] On peut parler de critique puisque ce qui perce dans les pièces est corroboré par des déclarations de l'auteur dans des entretiens.

[1384] M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 109.

[1385] Lors de la fête, il commence son discours par cette adresse : « mesdames mesdemoiselles messieurs chers amis merci d'être venus si nombreux comme à l'accoutumée à notre petite et sympathique réunion que je me permettrai d'appeler une réunion de famille tant il est vrai que ceux qui travaillent quarante heures par semaine ensemble et œuvrent dans la perspective d'objectifs communs forment une authentique communauté » (*TC3*, p. 145). Pour lui, la « communauté » est la famille ; c'est ce que pense aussi Fage, qui regrette qu'« il n'y a pas de communauté possible » avec sa fille révolutionnaire (*TC3*, p. 45).

généalogie de la dynastie Cosson[1386]. Dans *L'Ordinaire*, les patrons de Housies, du haut de leur 59e étage, avaient vue sur les hommes qu'ils faisaient vivre[1387]. Gillette se prend même pour le pape : « les populations me font un accueil vibrant comme aucun monarque seul le pape lui-même peut-être » (*TC7*, p. 97)**.** Vinaver lui-même compare la famille Dupont, à Annecy, au moment où il rachète leur entreprise pour le compte de Gillette, à des « seigneurs du Moyen Âge »[1388].

Il y a aussi une critique du petit chef. Le patron-coiffeur de Nina se comporte odieusement avec elle (« ça fait quelque temps que systématiquement il lui passe la main entre les jambes pendant le travail ça les trois shampouineuses elles y ont droit normal mais Nina c'est autre chose », *TC3*, p. 103). Dans *Les Travaux et les jours*, Jaudouard harcèle Yvette – il l'invite au cinéma (*TC4*, p. 37) et lui laisse comprendre qu'elle devra sa confirmation à la façon dont elle répond à ses avances. S. Coiffier et J.-F. Marchandise disent que Jaudouard parle par acronymes pour asseoir sa domination (voir sa réplique p. 66), et Vinaver confirme : « ce discours, qui est totalement opaque pour ceux à qui il s'adresse, est le moyen pour lui d'acquérir davantage de pouvoir sur eux »[1389]. Quand Vinaver donne deux exemples de « monstruosité » et d'« infamie », il s'agit d'abus de

---

[1386] Voir *TC4*, p. 54 – alors même que l'histoire de la famille Cosson n'est pas glorieuse (« monsieur Martial a été amputé de la jambe droite en 1915 et condamné à mort par contumace en 1945 », p. 25).

[1387] É. Eigenmann le remarquait (*La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 205-209), et pointait les analogies Ases/Ravoire et Maya/Housies.

[1388] M. Vinaver, « J'étais dans mon rôle de patron », entretien avec René Solis et Grégoire Biseau, *Libération*, 17-18 mai 2008. Voir aussi l'excellent entretien de Vinaver avec I. Favier : « Les mobiles [des grévistes] étaient pour une large part l'inconscient collectif d'un personnel qui n'avait pas supporté la revente de l'entreprise à des Américains. Mais c'est une structure mentale liée à la féodalité de cette… ; il y avait le château, les suzerains et les… manants, n'oublions pas que ce personnel était essentiellement un personnel paysan de souche et continuant souvent à avoir une activité paysanne à l'époque et, au fond, très conservatrice. La CFDT s'est greffée sur cette structure conservatrice paysanne et là il y a eu comme une espèce de cocktail détonant : l'extrême gauche de la CFDT de l'époque, et disons ce ressenti archaïque de pas vouloir être lâché par le vrai patron de l'usine. »

[1389] M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 116. Mais dans le même temps, Jaudouard se fait blâmer par sa direction pour ne pas avoir fait de « statistiques en temps réel »)

pouvoir exercés par un chef : dans *Par-dessus bord*, l'invitation de Lubin à la fête de l'entreprise alors qu'il a été licencié juste avant, et dans *Nina*, le fait que Sébastien, nouvellement chef d'équipe, renvoie l'ouvrier arabe et se justifie (« quand j'ai écrit la pièce, ceci restait en dessous de ma ligne de conscience. Ainsi va l'écriture. Ainsi peut-elle se faire politique plus que l'auteur ne le sache »[1390]).

Le père et le patron, c'est un peu lui, Michel Grinberg Vinaver… père de quatre enfants (nés entre 1959 et 1963), et PDG de Gillette pour la Belgique, puis pour l'Italie et finalement pour la France (également PDG de Dupont, à partir de 1975)[1391]. Le père de Philippe, socialiste qui veut convertir son fils (anarchiste) aux idées progressistes mais reste aux yeux de ce dernier « un patron qui commande » (*TC3*, p. 92 – « Pendant qu'il parlait j'entendais rien je regardais son nez je peux plus le voir je le verrai plus »), ce personnage n'est-il pas un double de l'auteur ? Assurément, Vinaver vivait une contradiction, mais il en était conscient et la pensait même comme le moteur critique de son œuvre :

> De gagner ma vie ainsi me permet de faire un théâtre sans souci, au départ, des possibilités pratiques d'exploitation, sans souci de rendement. Ce qui augmente ses

---

[1390] M. Vinaver, « Théâtre et politique », entretien cité, p. 30. De même Gillette était-il révolté par l'autoritarisme des patrons :

> Des patrons qui font avec leurs employés comme s'ils étaient l'empereur Néron
> Monsieur Bourke à qui ça prenait de me saisir le bras et de le tordre
> Par pur plaisir et cruauté mon père n'est pas un tyran il a le culte
> De ce qui marche (*TC7*, p. 51)

Et pourtant il ne veut pas travailler pour ce père : « N'importe quel patron plutôt que mon père » (p. 52).

[1391] Vinaver insiste toujours sur sa position au sein de Gillette, qui n'a jamais varié : *entre-deux* (presque comme Jaudouard). Son poste était intermédiaire : il commandait bien entendu, mais restait aux ordres de Boston. « Des gens qui dépendaient de moi et des gens, très hauts, très loin, dont je dépendais : c'était source de tension, mais aussi de drôlerie, par les contradictions que cela amenait… » (« Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 118).

> chances d'être un théâtre d'innovation, donc de mise en cause du Système. Je n'essaie pas d'éluder la contradiction. Elle est le feu central.[1392]

Ne pas représenter le père ou le patron, ou représenter sa mort, si ces deux figures sont celles de Vinaver lui-même, ce serait donc peut-être une façon de tenir *l'auteur* à l'écart des pièces, d'insister sur son éloignement ou le tuer symboliquement (ou ce serait, en tout cas, un *signe* du retrait de l'auteur).

Car ce qui est le plus décisif dans cette œuvre, répétons-le, c'est la cohérence du fond et de la forme. La critique de l'autorité passe par une refonte de *l'autorité de l'auteur*, de son auctorialité. L'auteur n'est plus le garant d'une thèse, ni le décideur tout puissant de ce qui se passe dans l'écriture[1393] – il est simple co-producteur, ou colleur des paroles des autres (et si ce collage aboutit à des « connexions » qui font sens, ce ne sera pas « autoritairement »[1394], mais par hasard). D'ailleurs ceux qui critiquent ce « déclin » de l'auctorialité traditionnelle sont souvent les mêmes qui dénoncent les perversions de la démocratie. Jean-Pierre Ryngaert avait l'intuition que les critiques faites au théâtre « fragmentaire » correspondaient à une nostalgie de l'ancienne « responsabilité » de l'auteur, à un dégoût de l'« abandon de pouvoir de l'artiste, empruntant les dépouilles du postmodernisme pour rejouer la vieille comédie de l'aléatoire »[1395]. Les critiques de la démocratie « nivelante », telles que Jacques Rancière par exemple les présente, dissimulent deux choses, qui se recoupent : la volonté de

---

[1392] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire », art. cit., p. 304.

[1393] On pense à Mauriac, qui, selon Sartre, avait assassiné la conscience de ses personnages « en usant de toute son autorité de créateur » (« Monsieur François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 42).

[1394] M. Vinaver, « Le théâtre et le quotidien », art. cit., p. 124.

[1395] J.-P. Ryngaert, « Les cailloux et les fragments », art. cit., p. 337.

conserver toute l'autorité possible (jusqu'à celle du *pasteur divin*[1396]) et la haine du hasard, conçu dès Platon (troisième livre des *Lois*) comme l'un des principes de la démocratie.

Dans un entretien récent, Vinaver affine encore l'explication de son passage de l'écriture romanesque à l'écriture dramatique : « [dans le théâtre] ce n'est pas moi qui parle et ce qui parle, cette langue qui est parlée dans l'écriture théâtrale telle que je l'ai pratiquée, est exempte de la gravité, de la pesanteur, Barthes dirait de l'autorité de la langue. »[1397] Il ajoute que c'est une évolution de l'écriture théâtrale qui a commencé à la fin du XIXe siècle : « Dans *La Danse de mort* de Strindberg, j'ai le sentiment que l'auteur a disparu et qu'il se produit quelque chose qui n'est pas l'illustration ou la défense d'une position. » *La Danse de mort* est d'ailleurs l'exemple que choisissait Vinaver dans « Fonction de la parole dans un texte de théâtre » pour illustrer le cas d'« exclusivité ou prédominance de la parole-action ». L'autorité de la langue réside dans la narration ainsi que dans la parole instrumentale.

D'autres traits stylistiques de l'œuvre, comme la rareté des didascalies et la non-ponctuation, nous disent aussi quelque chose de l'absence d'autorité, et la liberté qui en découle pour le metteur en scène, les acteurs et même le lecteur. Le rythme, les gestes, les intentions sont à trouver. Si Vinaver demande que soit respecté *le* texte (qu'on n'y ajoute pas d'*images* notamment), il n'exige pas la dévotion envers *un* texte précis. Sur les pièces symphoniques, les metteurs en scène sont libres de découper et recoller le texte (comme

---

[1396] Voir Benny Lévy, *Le Meurtre du Pasteur. Critique de la vision politique du monde*, coéd. Verdier-Grasset, 2002.

[1397] M. Vinaver, entretien avec Marion Boudier, du 15 juin 2012 (thèse en cours). Marion Boudier ajoute : « Le désir de Neutre c'est aussi échapper à l'ordre du récit, à son autorité ».

Berr découpe Bergougnan). Préconisée explicitement par Vinaver pour *Par-dessus bord*, cette liberté est aussi prise systématiquement lors des mises en scène d'*À la renverse*.

Le dernier pan de la critique de l'autorité concerne l'État lui-même. Ce n'est pas l'antipatriotisme qui importe le plus dans l'œuvre de Vinaver[1398] (cela aurait permis de construire un triptyque pater-patron-patrie), mais l'antiétatisme. Cette critique était tout à fait explicite dans les années 1940-1950. Vinaver objecte contre l'État autoritaire, ou policier, qu'il débusque dans la France de 1952 – il trouve par exemple que Camus ne va pas assez loin, dans sa dénonciation de l'autoritarisme étatique.

> Avec une forme d'état policier qui peu à peu, et pourtant très vite, remplace l'état légal dans une France qui semble devoir rester apathique jusqu'au bout et accepter à l'avance le fascisme, il est difficile de garder quelque distance vis-à-vis des événements. […] le chemin que prend la France maintenant est celui qui mène à l'Espagne.[1399]

Ce qui anime Vinaver n'est pas tellement le soutien à Jacques Duclos (n°2 du PCF, arrêté et emprisonné) par affiliation idéologique, mais la critique de l'État policier et de ce qu'il estimait une atteinte majeure à la liberté. Quelques années plus tard, dans *Les Huissiers*, Vinaver représentera sans fard l'appareil d'État, depuis les coulisses des ministères. La scène 3, par exemple, entre Paidoux et Letaize, est une suite de belles déclarations de principes et de petits arrangements pour conserver le pouvoir[1400].

[1398] « La Patrie » est le titre du premier chapitre de *The Plays of Michel Vinaver* de K. Elstob. Dans *Les Coréens*, dit-il, la bouffonnerie des soldats ou leur ignominie (épisode du « monument aux morts ») « knocks down the idea of *patrie* » (*op. cit.*, p. 69). Alain, patriote convaincu, serait par là-même un personnage négatif – ce qui est également contestable.

[1399] Lettre du 30 juin 1952, in *S'engager ?*, p. 61. Ce à quoi Camus répond : « je ne pense pas comme vous sur le caractère policier des gouvernements bourgeois. Ils y tendent, certainement. Ils n'y sont pas encore. Si vous aviez vu de près un gouvernement policier, vous n'auriez pas de doute sur ce point. » (*Ibid.*, p. 63).

[1400] Voir par exemple le chiasme autour du *rire* des deux personnages, qui s'accordent sur le sort de Motte et de Zadi Muane (*TC1*, p. 235). Selon K. Elstob, quand Simène entre avec la coupe « bondissante sirène », « Government policy, a symbolic cornerstone of the nation, suffers a two-sided attack. Theatrically, farcical

Mais Vinaver ne s'arrête pas à la critique du gouvernement et de l'État français ; il va jusqu'à formuler celle de l'État moderne en général. Dans une longue lettre à Camus de 1946, Vinaver formulait une critique forte envers l'État, « abstraction » créée après la chute de toute les « valeurs », dans laquelle l'homme contemporain a « abdiqué sa réalité et rendu réel (puisque doué de force, donc du pouvoir d'agir) cette irréalité : l'Etat ». La force règne toujours sur le monde, mais ce qui différencie l'âge héroïque archaïque et le nôtre, c'est que maintenant ce sont les États (et non plus les héros) qui usent de cette force (« La seule *Iliade* possible aujourd'hui serait celle d'un poète chantant l'exploit d'un état ou d'une coalition contre une autre »). Toutefois, les États n'échappent pas au sort des hommes. La force *chosifie* l'homme, comme le montrait Simone Weil[1401] ; Vinaver transpose : les États aussi sont chosifiés par la force.

> Chaque homme doit, dit-on, « s'engager ». Le seul engagement qui ait pour moi quelque signification c'est celui qui consiste à faire prendre aux hommes la conscience de leur situation. À leur faire recouvrer leur « réalité », à vider l'État de sa monstrueuse « réalité ». Seulement alors sera-t-il possible d'édifier un nouvel ordre en affirmant à nouveau que l'homme n'est ni ange ni bête, que qui veut faire l'ange fait la bête. Seulement lorsque l'individu aura assumé à nouveau sa responsabilité, celle qu'il a, sans trop bien le savoir, abdiquée pour son malheur.

Vinaver se rapproche ici de la critique de l'État que fait Camus, de tendance libertaire et qui remonte peut-être à Proudhon (l'homme a créé la « fiction d'une Personne supérieure appelée État », écrit Proudhon dans l'introduction des *Confessions d'un révolutionnaire*). Face au danger étatique, la solution est individuelle, du côté de l'homme. C'est aussi la ligne de Camus (à la fin de *L'Homme révolté*, il dira que la révolte, individuelle, *est* la

---

elements satirize the nature of its policies. Thematically, the integrity of the government is undermined by the contrast between its serious attitude to a vote-securing issue and its attempts to ride out or ignore the Algerian war. » (*The Plays of Michel Vinaver*, *op. cit.*, p. 68).

[1401] Voir Weil, « *L'Iliade* ou le poème de la force » déjà cité. L'homme est chosifié dès qu'il est menacé par un autre, qu'il est réduit en esclavage, qu'il a peur pour sa vie, ou qu'il est humilié et contraint d'obéir (tel Achille lui-même face à Agamemnon).

mesure). La politique ne doit jamais être un absolu[1402], mais rester dans l'immanence de la *praxis*. Selon Michel Onfray, la « méthode » de Camus consisterait à « partir du réel, réfléchir sur le concret, penser le monde dans son épiphanie la plus brutale, saisir l'immanence »[1403]. Camus fut un penseur antitotalitaire, et l'un des rares grands écrivains du XXe siècle, comme Weil ou Mauriac, à avoir pensé la démocratie et toujours été de son côté (alors que la plupart ont pactisé à un moment avec le totalitarisme).

Ces propos peuvent aussi faire penser à ceux d'Henri Lefebvre, dans sa *Critique de la vie quotidienne* qui paraissait au même moment. Lefebvre écrit que « la vie sociale, en se perfectionnant, a changé de structure ; d'horizontale, si l'on peut dire, au niveau de la vie naturelle et du 'monde', elle est devenue pyramidale : au sommet, les chefs, les rois, un État, des idées, des abstractions. Les symboles sont devenus de plus en plus abstraits. »[1404] L'homme social du XXe siècle aurait quitté l'immanence. Toujours selon Lefebvre : « Églises en un sens nouveau, les bureaucraties modernes, étatiques, politiques, rivalisent avec les anciennes Églises en prescrivant le détail »[1405]. Celles-ci terrorisaient la sexualité, celles-là le quotidien (et elles « bureaucratisent les gens » eux-mêmes). Lataume disait déjà que « l'emprise du politique sur les plus petites choses devient quelque chose de fou, […] moi je suis coincé… »[1406].

[1402] Cf. « La Crise de l'homme ». Voir aussi la distinction de Camus entre les utopies absolues et les utopies relatives dans « Ni victimes ni bourreaux ».

[1403] Michel Onfray, *L'Ordre libertaire*, Flammarion, 2012, p. 324. « Épiphanie la plus brutale » : cela a dû inspirer Onfray pour la composition de son cahier iconographique central. Il juxtapose des photographies de corps mutilés sous différentes latitudes (Espagne, Allemagne, URSS, Algérie…) – galerie des horreurs à peine commentée, dont le philosophe normand semble se délecter.

[1404] Henri Lefebvre, *Critique de la Vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 223. Lefebvre écrit aussi : « L'aliénation *politique* (avec la *superstition politique* qui attribue précisément à l'État une vie supérieure à la vie de la société) est en un sens la plus grave aliénation. » (avant-propos de 1958, in *ibid.*, p. 73).

[1405] H. Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, nrf idées, 1968, p. 295.

[1406] *Lataume*, p. 214. Lataume se sent coincé « entre différents mythes » dit-il mystérieusement.

Qu'en est-il dans le monde contemporain, depuis les années 1980, où l'État semble avoir perdu de cette *emprise* ? Deux hypothèses. On pourrait voir l'émergence de ces « sociétés de contrôle » dont parlait Deleuze, où le pouvoir s'exerce à l'aide de nouveaux « instruments du contrôle social »[1407], comme le marketing. Celui-ci est très présent dans les pièces de Vinaver des années 1970 : dans *À la renverse* et surtout *Par-dessus bord*, avec Jack et Jenny, qui instaurent dans l'entreprise française les « lois du marketing ». Jack en fait même une véritable religion : « je vais vous donner les Tables de la Loi de Donohue and Frankfurter il y a sept lois comme il y a sept branches au chandelier de Moïse » (*TC3*, p. 196). Le marketing *fait croire* aux individus qu'ils ont besoin de telle ou telle chose[1408]. L'abstraction et la transcendance sont toujours présentes. Ou bien, nous pourrions penser, avec Étienne Balibar, que plus un État perd ses prérogatives plus il devient autoritaire. L'État a perdu du pouvoir face à la finance transnationale ; du coup il devient une force simplement coercitive, en criminalisant les minorités et en luttant contre le terrorisme[1409]. *11 septembre 2001* pourrait ainsi apparaître comme un prolongement de la critique de l'État des années 1950. Les États-

---

[1407] Deleuze, « *Postcriptum* sur les sociétés de contrôle », in *Pouparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990. Pour une démonstration de cette intuition deleuzienne, voir Bernard Floris et Marin Ledun, « Le marketing, technologie politique et forme symbolique du contrôle social », *Études de communication*, 28 | 2005, [En ligne], URL : http://edc.revues.org/index303.html, consulté le 21 juin 2012. « Longtemps la 'servitude volontaire' fut obtenue par des institutions d'assujettissement autoritaire incarnant la croyance dans des 'Grands Autres' ou dans des 'Nous' transcendants. Le marché de masse a inauguré un nouveau mode de contrôle à distance par l'obtention du 'libre' autocontrôle des individus consommateurs. »

[1408] Un dramaturge était déjà allé dans cette direction : Salacrou. Lui-même avait été chef d'entreprise (et, comme Vinaver, il dira : « Si j'ai créé des affaires commerciales, c'est pour que mon théâtre n'en soit pas une » – cf. J.-F. Massé, Th. Rodange, *Salacrou : une vie de théâtre*, Alteredit, 2002). Il créa des campagnes publicitaires pour des lotions anti-poux et d'autres produits para-médicaux comme « La Jouvence de l'Abbé Soury » (qui fut peut-être le modèle des « pommades du docteur Sens » d'*À la renverse*). Dans *Poof*, écrit au début des années 1930, mais créé à la scène et publié en 1950 seulement, Salacrou invente un personnage qui, par la publicité, peut faire et défaire les dieux eux-mêmes. Toutefois, par rapport à ce qui est montré dans *Par-dessus bord*, les techniques et l'idéologie paraissent archaïques.

[1409] Voir É. Balibar, « Contre le fascisme, pour la révolte » [1997], in *Droit de cité* (PUF, Quadrige, 2002, p. 38), qui distingue l'espace de la *sécurité* (espace de la normalité) et l'espace du *sécuritaire* (espace de l'anormalité et donc de l'exclusion, où « la politique est représentée comme impossible », et que l'État, en fait, entretient).

Unis de Bush, en s'évertuant à suivre des principes exceptionnels, ont porté atteinte à la démocratie. Touchés par une obsession sécuritaire, ils ont interdit l'expression d'avis divergent (chacun est « soit avec nous, soit contre nous »). Un État qui n'admet pas la liberté de penser est un État qui sombre dans le dogmatisme et dans une forme de despotisme[1410].

> BUSH. – Nous sommes une nation pacifique
> BEN LADEN. – Ils ont soutenu le boucher contre sa victime l'oppresseur contre l'enfant innocent
> BUSH. – Face à la nouvelle menace d'aujourd'hui la seule façon de maintenir la paix
> BEN LADEN. – Le vent du changement souffle
> BUSH. – Est de poursuivre ceux qui la menacent
> BEN LADEN. – Pour faire disparaître le mal (p. 177)

Ces propos réels de Bush font penser à ceux des dirigeants de « l'Intérieur » dans *Les Aventures de Patamorfoss*, et notamment à ceux de leur chef (appelé, bien entendu, « Serviteur ») : nous faisons la guerre pour éviter la guerre[1411]. Même si l'ennemi des États-Unis, à présent, n'est plus un « bloc » étatique, mais une idéologie (l'islamisme radical) et un réseau d'organisations terroristes, le lien entre ces deux textes, écrits à cinquante ans d'intervalle, est saisissant.

Cette objection fondamentale, antiétatique, s'est principalement tournée vers la représentation critique de deux formes d'État particulières, totalitaires. La première, obsédée par l'unité et la pureté, s'est incarnée dans le Troisième Reich. Le théâtre de

---

[1410] Voir Toni Negri et Michael Hardt, *Multitude : Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. N. Guilhot, La Découverte, 2004. « Les deux penseurs analysent les conséquences de l'après 11-septembre. Tout en continuant à croire en l'avènement d'une démocratie à l'échelle globale, désignée sous le terme de 'multitude', ils constatent que cette perspective se heurte à l'heure actuelle à un état de guerre permanent et généralisé » ; ils mettent « en garde contre les dérives engendrées par la 'guerre contre le terrorisme' » (note de l'éditeur).

[1411] *Les Aventures de Jean Patamorfoss, op. cit.*, p. 34.

Vinaver nous parle des trois phases que ce régime réalisa : la destruction de la démocratie, la concentration et l'extermination.

B. Le camp de concentration nazi, exclusion radicale

Avec l'Allemagne nazie, l'autorité change de nature et devient totalitaire. La Shoah tient une place importante dans l'œuvre de Vinaver dès ses deux romans de 1950-1951. Il est probable que sa position singulière d'exilé, dans un entre-deux géographique, permit à Michel Vinaver d'ouvrir les yeux sur ce qui était encore très largement, en France, de l'ordre du déni. Dans *Lataume*, il y a l'épisode du train de déportation, dont nous avons déjà parlé, passage étonnant, nimbé d'étrangeté, qui n'est pas vraiment relié à l'intrigue principale.

> Les gens affalés, enchevêtrés comme les animaux de mer à l'étalage des poissonniers, commencent à remuer. Le plancher est humide, malodorant. […] Les cheveux de la femme sont épars sur le plancher humide. Des saligauds qui ne se sont pas gênés, ou des malheureux qui n'ont pas su se retenir. Elle a le nez un peu de travers.[1412]

Ce passage évoque les trains de déportation[1413]. Quand il réussit à descendre, Lataume se retrouve dans une longue file d'attente, comme à l'entrée d'un camp. On comprendra

---

[1412] *Lataume*, p. 183. Il est possible que la référence historique se double aussi d'une référence littéraire. Nous avions déjà soulevé l'hypothèse de l'influence de M. Plume sur le personnage de Lataume : toujours dans « l'embarras », trop poli, mêlé souvent malgré lui à des événements violents dans un monde absurde. Cette scène du train pourrait alors se rapporter à l'épisode de « La Nuit des Bulgares » (*Un certain Plume* (1930), *op. cit.*).

[1413] M. D. Fox, dans son article sur *Par-dessus bord*, rappelle le contexte matériel des déportations : « In the trains taking Jews to the death camps – locked boxcars, called Judenzugen ("Jew-trains"), carrying eighty to a hundred people per car – there were no sanitary facilities, so that the prisoners were crushed not

plus tard (p. 241) que ce passage était en fait un rêve de Lataume, qui s'était endormi dans le métro. On devine aussi, rétrospectivement, que ce rêve fut provoqué par la pancarte accrochée à la devanture du magasin où Lataume comptait faire une course pour sa mère (p. 144) :

FERMÉ P. CAUSE DE
DÉPORTATION

Lataume leva les yeux.

LÉON WEILLER
COUTELLERIE
ÉLECTRICITÉ

Dans le premier brouillon du roman, Vinaver avait simplement écrit ceci :

FERMÉ P. CAUSE DE
CONDAMNATION
JE SUIS
INNOCENT
L. Désanges,

Puis il leva les yeux.

LÉON DESANGES
COUTELLERIE
ÉLECTRICITÉ[1414]

La pancarte change donc significativement de tonalité : même si l'expression « fermé pour cause de déportation » peut encore prêter à sourire (en ce qu'elle joint à une banale tournure commerciale-administrative le mot le plus terrible du XXe siècle), la première version était bien plus anodine et comique (ce « je suis innocent » était très drôle). Entre le premier et le second état, Vinaver a lu *Les Jours de notre mort*, de David Rousset[1415],

---

only by fear and exhaustion, but "by the stifling, moist atmosphere and the foul odor of excrement" (Kessel, qtd. in Des Pres 53). Sanitary conditions were so barbarous that prisoners were covered all over with excrement. » (« *Anus mundi*… », art. cit.)

[1414] M. Vinaver, brouillon pour *Lataume*, 1947, petit cahier bleu (intitulé, sur la couverture, « Tant qu'elle continue »), IMEC – dépôt 2008.

[1415] Voir sa lettre à Camus du 2 juillet 1947, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 31. Rousset était militant et l'un des fondateurs du Parti Ouvrier internationaliste puis, en 1948, du Rassemblement démocratique

qui venait de paraître. C'est un gigantesque « roman » sur les camps de concentration, dans lequel, écrit l'auteur en avertissement, « la fabulation n'a pas de part » ; il a pu faire prendre conscience à Vinaver que la littérature pouvait aborder ce passé très proche et douloureux.

Chik Spier est sans doute juif lui aussi (la boutique de sa mère, par exemple, se trouve rue Elzevir[1416]). S'il se fait appeler Lataume ce serait même, a-t-on l'impression, pour dissimuler son origine, pour remplacer les sonorités juives par un nom qui dit l'anonymat d'un individu (l'atome) dans la société. Toujours est-il qu'après avoir lu ces quelques mots sur le vieux Léon Weiller, il pense beaucoup à lui (« Comment avaient-ils emmené le vieux Weiller ? S'était-il débattu ? » p. 145), et que son cauchemar de déportation révèle peut-être un sentiment de compassion, ou de culpabilité. Notons que Léon est aussi le prénom du père de Michel Vinaver.

Dans d'autres pièces, sera mis en scène l'antisémitisme ordinaire : lexicalisé, dans *Les Coréens* (« C'est quelque part par là qu'il se cache, le juif » dit Lhorizon[1417]) ; entré dans les mentalités, dans *Par-dessus bord* (Lubin ne perçoit pas ce qu'il y a de honteux de dire à Cohen : « Enfin il ne reste plus tant de Juifs en France pourquoi est-ce qu'il a fallu qu'elle aille en dénicher un ? » – *TC3*, p. 203). Aussi est-il étonnant que dans son livre consacré aux écrivains juifs de l'après-guerre, Clara Lévy ne fasse pas figurer

---

révolutionnaire. Ce RDR, qui s'éteignit au bout d'un an, voulait constituer une alternative au PCF et au RPF de de Gaulle, et Sartre en fut l'un des adhérents principaux. Dans un article de 1953 pour *L'Observateur*, Barthes estimait que Rousset était l'un des artisans d'une « littérature de gauche », dans la catégorie « combat toutes les violations du droit irrépressible à la vie » (« Oui, il existe bien une littérature de gauche », in *OC* I, p. 193).

[1416] *Ibid.*, p. 9. Dans *Par-dessus bord*, le personnage de Cohen dit qu'il tenait son petit commerce dans cette même rue Elzévir du Marais (*op. cit.*, p. 94).

[1417] *TC1*, p. 130. Une réplique de Beaugeron permet de relativiser ce propos. Il avait dit, toujours à propos d'un Coréen : « Il s'est calmé, le Mexicain » (p. 119). C'est une façon (vulgaire) de désigner *l'autre*.

Michel Vinaver[1418]. Estime-t-elle que ces romans ne sont pas assez importants ? Cette hypothèse est peu probable, étant donné tous ceux qu'elle prend en compte dans son corpus. Peut-être Michel Vinaver ne lui paraissait pas « assez juif ». Il n'affiche pas sa judéité en effet, mais il fut tout de même un de ceux qui ont dû émigrer du fait de leur identité. Et surtout, la plupart des critères proposés par la sociologue s'appliquent tout à fait à Vinaver : sensibilité sociologique, engagement politique, esthétisation de la stigmatisation, exceptionnalité dans le champ littéraire… En fait les seules différences concernent l'absence de « culte de l'origine » et d'affirmation d'un « devoir » de mémoire. Il n'y a pas, chez Vinaver, de revendication de judéité. Il a même longtemps été juif sans le savoir :

> Être juif, pour moi, cela ne voulait rien dire jusqu'au jour où le gamin de 13 ans que j'étais s'est vu exclure, au collège, des rangs des élèves pour le salut au drapeau français, cérémonie hebdomadaire instaurée par le maréchal Pétain, dans la zone libre, non encore occupée par les Allemands, de la France.[1419]

Vinaver se place ainsi, nouveau cas de figure, à la frontière entre deux groupes sociaux : athée dans la vie quotidienne, juif du fait de l'histoire. Toujours dans un entre-deux.

Il y a dans *King* une autre figure intéressante de Juif (tout à fait kafkaïen) : Gaisman, qui voulait vendre à Gillette sa société Autostrop :

> […] Gaisman
> Poursuivait un rêve se faire absorber
> Par Gillette et cela
> Pour se faire reconnaître Gaisman ce n'est pas pour rien qu'il est de sang hébraïque
> Et entouré d'Hébreux tous les Hébreux sont assoiffés
> De reconnaissance

[1418] Clara Lévy, *Écritures de l'identité*, Paris, PUF, « Le Lien social », 1998.

[1419] M. Vinaver, *La Visite du chancelier autrichien…*, *op. cit.*, p. 29-30. Voir aussi « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien déjà cité, p. 20 : « 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. »

> Le rêve d'être admis le besoin d'appartenir
> Se faire ingurgiter n'est pas pour eux une perspective cruelle bien au contraire[1420]

C'est pourtant lui qui finit par tout racheter, après avoir mis en lumière l'énorme falsification dans les comptes de l'entreprise Gillette. Il y a sans doute un lien, comme l'indique ici King, entre la judaïté et le « besoin d'appartenir », ou son pendant : le sentiment d'exclusion. Dans sa préface de *La Colonie Pénitentiaire*, Starobinski qualifiait *Le Château* de Kafka (livre que lit Vinaver en décembre 1945, dans le bateau qui le ramène aux États-Unis) de « drame de l'autorisation du séjour »[1421] et relie cet aspect à la judaïté de l'auteur :

> Le personnage de Kafka est aussi un étranger, mais il ne le sait que trop. (Cette connaissance est donnée à Kafka du fond d'une expérience juive millénaire.) Et toutes les démarches de l'arpenteur K. seront déterminées par l'idée fixe : cesser d'être étranger, être enfin admis.[1422]

Starobinski va même jusqu'à parler de témoignage « d'une conscience juive blessée et comme saisie d'avance par l'horreur » de la Shoah, face à laquelle Kafka nous inciterait à « soutenir le combat du plus haut honneur de l'homme »[1423]. La déportation est en effet le cas le plus radical et terrible d'exclusion (par la concentration).

Dans *Iphigénie Hôtel*, il y a aussi une évocation des camps. Selon Mme Lhospitallier, prompte à comparer les monstruosités des Atrides aux crimes contre l'humanité nazis, l'antiquité grecque n'est pas « l'origine de la civilisation » :

[1420] *TC7*, p. 120. Gillette est « pour lui une figure tutélaire / C'est avant tout l'histoire d'un amour blessé » (p. 111).

[1421] Starobinski, « Figure de Franz Kafka », préface citée, p. 44.

[1422] *Ibid.*, p. 38. Dans le théâtre de Vinaver, on est frappé par la dialectique (ou simplement la tension contradictoire), entre le besoin d'admission et l'envie d'éloignement, d'*étrangement*, voire d'éviction.

[1423] *Ibid.*, p. 66-67.

> Quand on y pense, c'est plutôt l'origine de toutes les horreurs qui ont abouti de nos jours aux camps de concentration. Qu'est-ce qu'ils n'ont pas fait dans les murs de ce palais […] ces deux frères dont l'un a servi à l'autre un ragoût fait de la chair de ses propres enfants. (*TC2*, p. 42)

Elle relie le plus sublime et le plus horrible. Dans cette même pièce, les clients consultent le livre d'or de l'hôtel, et Alain, « satisfait » (*TC2*, p. 57), montre les signatures de Goering, Himmler et Goebbels.

À propos du théâtre « post-politique », Bérénice Hamidi explique, en partie avec Lyotard, que « la référence à Auschwitz réapparaît dans le monde postmoderne de manière dés-historicisée et conceptualisée, pour devenir la preuve de la vacuité de tout projet émancipateur et de toute conception téléologique de l'histoire orientée vers un progrès, parce qu'Auschwitz constitue la preuve même de l'irrationalité du sujet et de la société »[1424]. Nous doutons que cela puisse s'appliquer à Vinaver, mais nous sommes sûr, en tout cas, que le théâtre de Vinaver n'a pas « pour principe supérieur un pessimisme anthropologique et politique radical »[1425]. Ses pièces sont le plus souvent comiques, et optimistes[1426] en ce qu'il leur attribue une certaine effectivité (même s'il ne sait pas laquelle). À une question de Catherine Naugrette, sur les analogies possibles entre la « Terre Gaste » et le thème de ses pièces, Michel Vinaver répond : « Pour moi, faire front, c'est à la fois ne pas vouloir voir la catastrophe dans toute son étendue et percevoir

---

[1424] Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique »…*, *op. cit.*, p. 63.

[1425] *Ibid.*, p. 42. Avec J. Rancière, B. Hamidi avance que la fin de la politique « découle de la fin d'un rapport optimiste au temps (la fin de la promesse) qui lui-même est le fruit d'un certain désenchantement du monde et partant du monde politique » (p. 68).

[1426] Même si Vinaver oppose parfois *comique* et *optimisme*. Dans « Monsieur de Molière, de face et de profil » (art. cit., p. 53), il expliquait qu'aux Etats-Unis, pays de l'optimisme, il n'y a pas de théâtre comique, parce que celui-ci a besoin « d'un sol fait de désespoir ». Dans un entretien autour de la création de *L'Ordinaire*, Vinaver disait déjà : « Les grands burlesques américains, Buster Keaton ou autre, sont vraiment tout à fait au bord de la détresse, au bord du désespoir » (M. Vinaver [propos retranscrits par André Curmi], rencontres « Travail et Culture » à Avignon, 1982 – accessible par exemple sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lordinaire-3704). En tout cas, A. Ubersfeld qualifiait le théâtre de Vinaver de « théâtre de l'énergie » (voir *Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 139-141).

la drôlerie de la chose : la drôlerie de tout ce qui est en train de faire faux bond[1427] ». L'humour, ou l'ironie, voilà une autre façon de résister. Même sa dernière pièce, *Les Troyennes*, peut rester comique[1428]. Alors que Vinaver marque la proximité entre ces captives et les déportées de la Seconde Guerre mondiale[1429], on trouve, dans leurs « conversations », des répliques amusantes, comme celles-ci :

> GAMMA. – J'envoie une esclave faire mes courses, elle connaît les prix et sait marchander.
> BÊTA. – Combien en avez-vous ?
> GAMMA. – Quatre
> Provenant de victoires écoulées, mon mari
> Ne comptait plus ses guerres.
> ALPHA. – Que peut-on faire pour résister ?
> GAMMA. – Il y a presque dix ans qu'il est tombé.
> Il a été un des premiers,
> Déjà un peu trop vieux pour combattre mais ça c'est une autre affaire.
> Ces choses-là, les hommes ne veulent jamais les reconnaître.[1430]

Dialogue comique pour au moins trois raisons : la banalité même de la discussion sur les courses alors que ces femmes sont en attente d'être déportées (Alpha ne l'oublie pas) ; l'espèce de relativisation venant du fait qu'elles-mêmes avaient des esclaves ; et les moqueries adressées à la gent masculine.

[1427] M. Vinaver, « Dans l'évidence du poétique », entretien cité, p. 31. Catherine Naugrette concluait déjà l'entretien « L'improbable théâtre » sur l'importance du comique. Commentant l'idée de Vinaver selon laquelle « *Si ce n'est toi* raconte beaucoup mieux que *Café* l'horreur de ce qui se passe aujourd'hui », elle lui dit : « c'est le comique qui est l'élément absolument fondamental au théâtre pour pouvoir à un moment donné comprendre le monde » (entretien cité, p. 82).

[1428] Du moins comparativement à la version initiale d'Euripide, ou à la noirceur d'une autre adaptation de la pièce : *Femmes de Troie* d'Hanokh Levin [1984].

[1429] Vinaver emploie souvent le terme « déporté » (dans « Note sur la fonction du chœur » déjà citée, ou dans la pièce, *TC8*, p. 217). Hécube dit aussi à Hélène qu'elle aurait dû se présenter « la tête rasée » (p. 232).

[1430] En adaptant la pièce d'Euripide, disait Michel Vinaver au cours de la séance de mon cours à laquelle je l'avais invité (entretien déjà cité, retranscrit en annexe [**I**]), « j'avais en tête *Femmes entre elles* d'Antonioni ».

La pièce la plus importante sur cette question reste bien sûr *Par-dessus bord*. On y trouve trois personnages juifs : Cohen le comptable, Jenny la spécialiste marketing et surtout Alex Klein[1431]. Quand Alex voit Jiji arriver avec la tête rasée, lui revient l'horreur des *Aktionen* nazies à Lvov[1432] (Lwow ou Lviv), des faits réels, qu'il lui raconte, de façon détaillée, dans une très longue réplique (« Ça se passait à Lvov les Allemands fouillent les maisons […] ceux qui survivaient ont ramassé les corps et on les a emmenés se laver sous la douche où quelques autres sont morts et puis ils ont été libérés » – *TC3*, p. 178). Ce récit est particulièrement saisissant, en lui-même (Vinaver s'est servi d'un ouvrage de Léon Wells, survivant des camps[1433]) et aussi pour la façon dont il est disposé. Il commence simultanément à un dialogue entre Olivier et Cohen, qui évoque son petit commerce du Marais d'avant la crise des années 1930, et il est immédiatement suivi d'une longue réplique du banquier Ausange[1434], qui impose à Olivier (qui n'a pas la parole) ses conditions drastiques. Michael A. Fox, qui a recensé toutes les références scatologiques de la pièce et les a mises en rapport avec la notion d'« excremental assault » de Terrence Des Pres[1435], voit même dans ces répliques d'Ausange des

---

[1431] Selon M. D. Fox (« *Anus mundi*… », art. cit., en ligne), « Alex and Cohen are not characters who "happen to be" Jewish; they are staged as Jews. Moreover, the individual Jew on stage is always a sign of Jews and Judaism. […] The stage Jew inescapably participates in a thousand year old rhetorical and semiotic tradition in which a character's Jewishness is never perceived as unintended. […] Even more so than in narrative literature, the representation of Jewishness on stage is synecdochical, since "objects on stage function semiotically only to the extent that they are, in Umberto Eco's words, `based on a synecdoche of the kind "member for its class" [Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980, p. 29] ». Mais *Par-dessus bord* ne privilégie « any particular image of the Jew » ; la pièce les convoque toutes.

[1432] Cet événement évoque aussi l'autre tragédie de Lvov, le pogrom qui eut lieu en novembre 1918, pendant la guerre qui opposait la Pologne et l'Ukraine. Peut-être aussi que le nom de Molitor (la piscine où a lieu le happening) a évoqué à Alex celui de Sobibor (le camp d'extermination).

[1433] Léon Wells, *Pour que la terre se souvienne*, Albin Michel, 1962.

[1434] Souvenons-nous que, dans *Lataume*, le premier nom pour Weiller sur la pancarte (citée ci-dessus) était Désanges.

[1435] Il cite Terrence Des Pres, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps* (New York, Oxford University Press, 1976, p. 61), qui montrait que cette dégradation excrémentielle des prisonniers « made

références directes à Hitler et à l'extermination des Juifs (« vous avez besoin de six millions remboursables en sept ans » serait « a clear allusion to the six million Jews killed in the Holocaust »[1436]). Le lien entre la finance et la Shoah est d'autant plus envisageable que l'autre intervention majeure d'Alex sur l'extermination des Juifs est également entrelacée avec un dialogue de Benoît et Ausange :

> JIJI. – Qu'allons-nous faire Alex ?
> BENOÎT. – Pour continuer sur cette lancée il faut augmenter de deux fois à deux fois et demie les fonds dont nous disposons
> AUSANGE. – Ils augmenteront et assez rapidement par autofinancement
> BENOÎT. – Ça c'est pas assez vite
> AUSANGE. – Ne soyez pas si pressé
> BENOÎT. – Si nous freinons les Américains ont le temps de reprendre souffle et de nous écraser
> ALEX. – Nous allons Jiji nous allons équiper cette cave en chambre à gaz c'est assez facile c'est une question de canalisations
> AUSANGE. – Nous avons déjà pris sur vous un gros pari
> BENOÎT. – Pouvez-vous Ausange ou ne pouvez-vous pas ?
> AUSANGE. – Dans les proportions que vous m'indiquez ? Aucune banque même jouant la spéculation ne le ferait c'est financièrement impensable
> ALEX. – Des pommeaux de douche ici et ici en rangées serrées en haut à l'angle des murs et du plafond et puis un soir qui ressemblera à tous les autres soirs
> JIJI. – Et toi et moi ici dedans ?
> ALEX. – Tous ces gens et toi et moi[1437]

---

mass murder less terrible to the murderers, because the victims appeared less than human. They looked inferior. » Un autre critique, Gene A. Plunka (« The Holocaust as Literature of the Body: Charlotte Delbo's *Qui rapportera ces paroles ?* and Michel Vinaver's *Par-dessus bord* », in *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, nº1, Fall 2009, p. …), reprend ces analyses et compare *Par-dessus bord* aux pièces de Charlotte Delbo, directement ancrées dans l'univers concentrationnaire nazi. Vinaver notait déjà, au moment de l'écriture de la pièce : « Léo Marx : un anal (langage excrémentiel) » (Cahier préparatoire #1 pour *Par-dessus bord*, déjà cité, p. 49 – Léo Marx était le nom que donna tout d'abord Vinaver à Alex Klein).

[1436] Michael D. Fox, « Anus Mundi… », art. cit. C'est cet article que Vinaver trouvait « à bien des égards excessif et sur certains points délirant », mais dont le « regard », pourtant, lui était « apparu aussi surprenant qu'irréfutable ». La qualité de l'article de Fox tient au fait qu'il est particulièrement attentif à la forme, aux rapports qui se créent entre les répliques du fait de leur seule disposition. Mais il est vrai qu'il va parfois trop loin : par exemple, dans le mouvement V, « Le triomphe », Fox voit « an unmistakable allusion to Lene Reifenstahl's 1933 pro-Nazi film, *The Triumph of the Will* ».

[1437] *TC3*, p. 239-240. Dans la version hyper-brève, le tronquage de certaines phrases fait que les jointures se resserrent encore entre les deux dialogues : « – Si nous freinons les Américains reprennent leur souffle et / – Nous allons équiper cette cave en chambre à gaz » (*TC2*, p. 397-399).

La Question humaine, le livre de François Emmanuel (Stock, 2000), adapté au cinéma par Nicolas Klotz (2007), voulait établir les rapports entre le système économique des multinationales et la Shoah : notamment en ce qui concerne la langue utilisée, et l'obsession d'*efficacité* (entraînant des conséquences différentes : dans un cas une déshumanisation et des répercussions sur la santé mentale des salariés, dans l'autre la mort de millions de personnes). Vinaver le fait peut-être malgré lui, et cela passe avant tout par la forme, à savoir l'entrelacs et la simultanéité[1438]. Ces procédés formels mettent en rapport les éléments du réel, et se posent en alternative au discours-continuité, qui est celui de la raison dialectique et sur lequel pèsent, depuis la Seconde Guerre mondiale, des soupçons[1439].

Ce lien entre le politique (à savoir l'abjection totalitaire) et l'économique, on le retrouvera dans *L'Ordinaire*, sur un mode plus satirique et plus explicite. Les dirigeants de Housies sont contents de pouvoir traiter avec des dictateurs sud-américains (« Après l'Europe ici on se sent bien » – *TC5*, p. 11), qui centralisent toutes les commandes pour leur pays :

> BOB. – Ce général à Brasilia comment s'appelle-t-il ?
> DICK. – Figuereido
> BOB. – S'est montré réaliste je n'en attends pas moins demain
> DICK. – De Pinochet[1440]

[1438] Nous pourrions tirer profit des analyses de Koenraad Geldof, dans « Le roman unanimiste ou le risque de narrer : présence du marxisme dans *Les Hommes de bonne volonté* et *Problèmes européens* de Jules Romains » (in *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, *op. cit.*, p. 69-106). Il pense un rapport très intéressant entre travail critique (du marxisme) et écriture de la simultanéité.

[1439] Fox oppose la musique éclatée d'Alex à celle de Wagner (dont se réclame Passemar ?). Wagner avait écrit un essai contre la musique des Juifs : « Das Judentum in der Musik » (cf. Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995).

[1440] *TC4*, p. 15. Voir aussi p. 19-20 et p. 40 (Pinochet « est de ces hommes d'État qui voient grand »… et qui consentent à Housies « des avantages fiscaux très importants »). Dans « L'improbable théâtre » (entretien cité, p. 77), Vinaver commente : « le monstrueux n'est pas dans le fait qu'il y ait consommation de chair humaine mais plutôt dans l'équipée de ces messieurs qui vont vendre des préfabriqués à M. Pinochet ».

On le trouvera également dans la première version d'*À la renverse*, mais dans un simple détail : l'entreprise était toujours appelée Bronzex S.A. Si le sigle S.A. signifie « société anonyme », statut social de l'entreprise, sa récurrence peut faire penser aux SA nazis, les *Sturmabteilung* (« bataillons d'assaut »). Voilà même quelles furent les premières idées de Vinaver pour le titre de la pièce :

> Plis et arrière plis de Bronzex S.A.
> Plis et arrière replis de Bronzex S.A.
> Dépliement et
> Plis et replis de Br. S.A.
> Bond et affaissement de Br. S.A.[1441]

Ce qui nous intéresse, c'est donc la façon dont s'y prend Vinaver. Une autre voie est l'alliance qu'il opère entre la banalité et le mal. Michael D. Fox relève une interprétation intéressante du mot banal :

> *Overboard*'s staging of banality also reflects the etymological roots of the word "banal" in the Old French word *ban*, meaning a feudal summons of all tenants to military service. The word later came to mean any summons or proclamation, particularly a proclamation of exclusion from the existing social and legal order: a denunciation, execration, banishment, or curse. The word "banality" thus contains a trace of the alliance between order and terror, an order which is the locus of terror.

« Ban » signifiait initialement « assignation ou proclamation faite par le seigneur ». On oublie souvent que l'adjectif « banal » en est dérivé, signifiant d'abord : « Qui appartient au seigneur et dont l'usage est imposé à ses sujets moyennant redevance » (XIIIe siècle). Le sens actuel correspond au sens figuré, qui date de la fin du XVIIIe siècle (après la

[1441] M. Vinaver, cahier préparatoire pour *À la renverse* (IMEC – VNV 19.9). Ailleurs, Vinaver parle d'une « pièce à deux personnages », dont l'un s'appelle « Bronzex S.A. » (IMEC – VNV 19.11). Dans la première version de la pièce, l'entreprise est toujours désignée ainsi ; dans la version brève, le sigle disparaît.

Révolution – le ban devient démocratique). Il ne semble pas que cet adjectif (et son dérivé, *banalité*) ait jamais pris la connotation de l'un des sens particuliers du substantif, celui que rappelle Fox, à savoir « proclamation d'exclusion de l'ordre social et juridique » (être mis au ban de la société, être banni…). Fox fait pourtant *comme si*, reliant l'exclusion et le banal – ce qui a au moins l'intérêt de faire penser. On sait que Vinaver fait de la « banalité » l'une des « constantes » de son écriture (« Les douze pièces strient un seul et même territoire qui est celui de la banalité »[1442]). Pour dire le mal, l'exclusion (et l'exclusion radicale qu'est la concentration totalitaire), il faut passer par le banal – et non par une présentation brutale et inouïe, comme Edward Bond[1443].

Arrêtons-nous un moment sur *Portrait d'une femme*, pièce singulière (la seule non-actuelle et de tonalité très peu comique). Le personnage de Sophie Auzanneau est complexe : non seulement elle a eu, pendant l'Occupation, des relations avec des Allemands, mais elle est nostalgique de cette époque :

> SOPHIE. – Ma chatte tournait autour de lui avec férocité
> Avec les bombes qui tombaient
> LACHAUD.– Sophie Auzanneau n'était pas digne de Xavier […]
> SOPHIE. – Peut-être que je n'ai jamais été aussi heureuse de ma vie (p. 109)

[1442] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 63. Parler du « territoire » de la banalité, c'est presque redonner au terme son acception première.

[1443] Dans *Café*, Bond « communique l'horreur en direct. Frontalement et cela intentionnellement » (M. Vinaver, *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 32). Catherine Naugrette reprendra cette idée et y verra un rapport à Brecht : « C'est une critique de la grandeur, c'est montrer que ce monde-là, justement, est banal, se définit même par sa seule banalité, qu'il ne faut à aucun prix grandir. Il y a un texte de Brecht qui s'appelle *Le Discours du petit nazi*. C'est un comédien qui explique comment on doit jouer un personnage de petit nazi. C'est du Arendt avant la lettre : il dit qu'on ne doit pas montrer le monstre, ce qui serait sublime, on ne doit pas grandir le petit nazi, qui justement est un *petit* nazi, on doit au contraire montrer son côté extrêmement banal, et ordinaire. C'est cette 'banalité du mal' (Arendt) qui fait qu'on aurait pu le maîtriser ou le détruire si on avait voulu. » (« Le capitalisme et la représentation », entretien cité, p. 64-65).

Phrase qui rappelle peut-être la fin de *L'Éducation sentimentale*, mais qui peut choquer par son nihilisme. Que veut dire Sophie ? Pourquoi essaiera-t-elle précisément, après son crime, de se suicider au *gaz* dans la chambre de Xavier ?

Dans son premier article sur *Les Coréens*, d'avril 1956, Barthes disait que cette pièce « préfigur[ait] un théâtre de la réconciliation, dont seul, chez Brecht, le prologue – admirable – du *Cercle de craie* donne une idée »[1444] ; elle aurait été le signe d'une nouvelle politique et d'un nouveau langage, davantage fondé sur la « transparence ». Barthes faisait l'hypothèse que l'accueil de ce genre de pièces était rendu possible par le climat politique international de détente, « depuis la mort de Staline »[1445]. De cette réconciliation, Sophie (la sagesse) est peut-être une autre émissaire, aveugle et naïve – comme le sont les enfants dans tous les textes pour la jeunesse qu'a écrits Vinaver : Patamorfoss, Wanda, Rosalie, Blanchenote résolvent pacifiquement tous les conflits.

Vinaver lui-même semble œuvrer pour cette réconciliation. Il affirme par exemple, de plus en plus nettement, un goût prononcé pour l'art allemand (Bach, Beethoven, Botho Strauss, Fassbinder, Schwitters…), à l'opposé du jugement négatif d'un Clement Greenberg, par exemple, qui déconsidérait l'expressionnisme allemand, le rejetait hors du modernisme, pour des raisons non-artistiques[1446]. Vinaver a aussi choisi la

---

[1444] « Note sur *Aujourd'hui* » [1956], repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p.

[1445] Ce sentiment d'apaisement s'est pourtant rapidement évanoui, lorsqu'au mois d'octobre 1956, les Soviétiques répriment violemment l'insurrection de Budapest. Si le deuxième article de Barthes (qui fut le premier à être publié – « *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* ») semble aller moins loin, c'est peut-être justement parce qu'il date de novembre 1956 : l'épisode hongrois a provoqué une forte désillusion chez les communistes français.

[1446] Le ressentiment a « certainement contribué à la mise à l'écart de l'art allemand (et italien) en général pendant l'après-guerre » (voir Rudi Fuchs, *Conflits avec le modernisme, ou l'absence de Kurt Schwitters* ([1991], trad. P. Cotensin, Paris, L'Échoppe, 1993, p. 16).

maison d'édition la plus franco-allemande du monde du théâtre[1447]. Il note enfin que l'Allemagne a réalisé un énorme travail pour « faire face à ce qui s'est produit en elle de monstrueux. Ce processus, qui a la nature d'une catharsis, ne s'est pas aussi clairement engagé en France, tant s'en faut, en raison de l'ambiguïté elle-même monstrueuse qui a pour nom Vichy. »[1448]

Mais la réconciliation n'est pas l'apaisement. Au contraire, dans *La Visite du chancelier autrichien,* Vinaver s'attache à débusquer et dénoncer le régime totalitaire en puissance, qui germe malgré l'apparente innocuité. « Plus lourd de menace que l'ascension de l'extrême droite populiste en Autriche, est l'accommodement de tout autre État à ce qui en résulte. Ainsi se répand le venin. Munich, Vichy. L'apaisement » (p. 28). Or, on retrouve, dans ce texte, le retour du même mot :

> Le mot « concentration » me vient à la bouche parce que Haider est un venin. Présent à plus ou moins haute dose au sein de l'organisme social, dans certaines circonstances il peut l'envahir, en contaminer le tissu entier. Le mot concentration me vient à la bouche, sans doute, parce que, aussi, ce à quoi conduit Haider, l'état d'esprit dont il est porteur, ce sont les camps. (p. 12)

C'est d'ailleurs le motif de la concentration qui fait le lien entre le régime nazi et un autre totalitarisme, dont l'idéologie semblait initialement inverse. Il s'agit du communisme, qui cherchait *a priori* le bonheur des peuples.

[1447] L'histoire des rapports de Vinaver avec ses éditeurs est très intéressante. À l'Arche, il a eu très tôt des relations amicales avec Robert Voisin (qui publie *Les Huissiers* dans *Théâtre populaire* en 1958), et si les deux hommes se brouillent en 1980 (ce qui fait que l'auteur ira voir L'Aire, puis Actes Sud), Vinaver entretiendra toujours de très bonnes relations avec Rudolf Rach, le successeur de Voisin. Il publie à L'Arche tous ses derniers livres (à partir de *La Visite du chancelier…* en 2000).

[1448] M. Vinaver, *La Visite du chancelier…*, *op. cit.*, p. 16.

C. Critique du communisme. Vinaver, réfractaire ou anarchiste ?

Dans *L'Objecteur* [1951], les soldats parlent d'éventuels camps en URSS :

> Mettez-vous bien dans la tête que les camps de concentration, une idée pareille quand ça naît, c'est trop beau, tout le monde veut en avoir. Alors je te mets des barbelés un peu partout. Et des fours crématoires. Et je te concentre un peu tout le monde. Tout le monde qui me plaît pas. Et voilà. (p. 241)

Dans *Nina, c'est autre chose*, on trouve une autre occurrence de l'univers concentrationnaire communiste : à la fin, Nina se lie à un jeune Tchéquoslovaque, « dissident sorti des camps » : « il peint des intérieurs de train il peint des trains qui ressemblent à des femmes et des animaux qui ressemblent à des trains » (*TC3*, p. 127). L'utopie de King, fondamentalement communiste (il prône une radicale communauté des biens), est aussi une *concentration*. Concentration de tous les capitaux du monde en une seule société (la *United*), et concentration de tous les individus en un même lieu :

> La population du globe sera regroupée dans cette métropole bâtie là où l'énergie nécessaire à l'ensemble des usines pour la fabrication de tous les produits consommables par la population du monde entier est d'une abondance suffisante
> Les chutes du Niagara (p. 48)

Pour ce projet concentrationnaire, Gillette se fait urbaniste et architecte. Il imagine « vingt-quatre mille tours résidentielles haute de vingt-cinq étages » (p. 111), « cylindres de deux cents mètres de diamètres en leur milieu une vaste cour intérieure surmontée d'un dôme de verre imposant ». Quarante-cinq ans plus tôt, dans *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, Vinaver avait inventé un lieu similaire, avec cette rigueur géométrique caractéristique de la plupart des utopies et des régimes totalitaires. Sur une dizaine de

lignes, il décrivait le Ministère, « composé de trente bâtiments principaux de trente étages et de quatre-vingt-dix bâtiments annexes de dix étages seulement », occupant « 128 kilomètres carrés » (p. 41).

N'est-il pas surprenant de trouver, dans le projet de « réforme de structure du service militaire », où Vinaver fait des propositions pour « remplacer la 'servitude' militaire par un réel 'service' civique »[1449], une description en partie utopique ? Vinaver prescrit le remplacement de toutes les casernes (d'un ou deux *bataillons*) par « de vastes CITÉS MILITAIRES en pleine nature » (pour une *division* entière, soit plus de 10.000 hommes), ayant « pour dimension une moyenne de 10 km de côté »[1450]. Il est vrai qu'en 1945, Vinaver était encore attiré par le communisme (il pensait même remettre ce texte à *Action*[1451]) et que très vite cette attirance s'est évaporée. Mais il y a là, tout de même, une tension. Bien plus tard, quand Vinaver découvrira la seconde facette de King Gillette (sa critique utopiste des dérives du capitalisme, au premier rang desquelles la concurrence[1452]), il trouvera sans doute en lui un alter-ego, clivé entre la direction d'entreprise et une écriture *fictionnelle* contradictoire. De plus, comme le remarquent S.

[1449] M. Vinaver, « La réforme de structure du service militaire », daté du 4 septembre 1945, manuscrit, 10 p., p. 1. Fac-similé dans le *Cahier du Nouveau Théâtre d'Angers*, CDN Pays de la Loire, cahier *L'Objecteur*, Angers, nº63, 2006, p. 8.

[1450] *Ibid.*, p. 16.

[1451] À la caserne, ses supérieurs avaient eu vent de ce texte, et Vinaver fut convoqué. « C'est le conseil de guerre qui pouvait m'attendre, me disait-on. Le Général me reçoit et me demande où je voulais publier ce texte. Alors que je pensais à *Action*, qui était un journal communiste, je lui dis que c'est simplement à usage personnel, pour rendre mes idées claires, et m'aider à supporter cette année difficile. Alors, chose étonnante, il me fait m'asseoir à côté de lui, et commence à relire et corriger le texte avec moi. Les traits au crayon rouge, c'est lui. Il soulignait ce qui pouvait être amélioré. Et il décida de le transmettre à son supérieur, comme témoignage utile pour l'Armée. » (Discussion avec M. Vinaver, juillet 2009)

[1452] « (KM) Chemin faisant la United ne manquera pas d'absorber ou de détruire toutes les entreprises de commerce […] / (KM) Inévitablement des millions d'individus perdront leur emploi / (KA) Chômeurs ils afflueront de partout vers le chantier de construction qui a besoin justement de millions de bras / (KM) Immense armée de bâtisseurs » (p. 61). On pense à l'utopie de la montagne, dans *Lataume* : « le nombre de travailleurs ne cesse de croître. […] Les étrangers convergent de plus en plus nombreux vers Paris et s'inscrivent au chantier » (p. 63)

Coiffier ou J.-F. Marchandise, le poétique, dans *King*, investit tout particulièrement « l'espace de l'utopie où les trois voix du personnage (les trois âges) se réunissent »[1453], contribuant à le valoriser. Citons ce « trio », qui semble sorti d'une tragédie grecque :

(KA) Les nuages s'amassent sur l'horizon de la pensée
(KM) L'air même que nous respirons est gros de la vie annonciatrice
(KJ) D'un changement merveilleux
(KA) Les ténèbres couvriront la totalité du dôme encerclant la terre
(KJ) La tempête éclatera
(KA) Des douleurs de l'enfantement de la nature naîtra la raison et elle établira son empire
(KJ) Sur l'esprit des hommes (*TC7*, p. 58-59)

Il serait donc trop simple de rejeter en bloc ces utopies communistes ; si leur réalisation serait (a été) catastrophique pour l'homme[1454], leur formulation a un grand rôle dans la pensée du corps social et dans la marche vers l'émancipation des sociétés. Vinaver n'en fait en aucun cas le simple symétrique du régime nazi.

Revenons sur les premiers textes de Vinaver, et voyons plus précisément à quelle critique du communisme ils procèdent. Ils nous parlent de ses violences, de l'absurdité de l'ordre qu'il impose, et de sa bureaucratie « kafkaïenne ». Les tout premiers textes de l'auteur sont en effet absurdes dans un sens moins camusien que kafkaïen. Sur le mode de la parabole, ou de l'apologue, Vinaver*t* y montrait des États exacerbés, insensés et

[1453] « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 113 et 114 (« c'est lors de ces évocations d'âge archaïque qu'il y a une sorte de souffle lyrique inhabituel chez vous »). C. Naugrette, dans « Le capitalisme et la représentation » (entretien cité, p. 65) allait déjà dans ce sens – elle repérait les traces d'une « utopie » dans les pièces qui représentent le travail et, dans les rêves de *King*, « des moments peut-être sublimes ».

[1454] Sans doute King en était-il conscient… Il y a un morceau où un certain Schumann (qui était prêt à souscrire 200.000 actions de la United) vient lui reprocher de ne pas agir. Or c'est le seul morceau de la pièce dans lequel King ne parle pas du tout, laisse entièrement la parole à quelqu'un d'autre sans même faire mine de rapporter cette parole, avec des « dit-il » (voir *TC7*, p. 106).

destructeurs de la société[1455]. Dans « Le Clos adoré »[1456], le narrateur raconte qu'un homme vient le trouver pour lui offrir une maison, avec des domestiques. Mais il s'avère que cette maison, si l'on ne respecte pas toutes les règles, très strictes, devient erratique et hostile (les choses bougent, se rebellent, les matières se transforment…). Or le narrateur refuse de « squat before the radiator in the drawing room » et de méditer sur *Gargantua* et *Pantagruel*. Si les ressorts sont burlesques (le narrateur reçoit de nombreux coups), le fond est politique. La maison qui roule sur des rails, sans que l'on puisse la stopper (jusqu'à la chute finale dans l'océan), pourrait représenter un État totalitaire qui court à sa propre perte. Vinaver, à cette époque, lisait Kafka avec passion et avait entrepris d'écrire un mémoire sur son œuvre[1457]. On pense par exemple, devant certains de ces textes de jeunesse, aux géniales descriptions kafkaïennes de règles et de supplices « absurdes », comme celle de *La Colonie pénitentiaire*, l'une des plus mémorables : « Notre sentence n'est pas sévère. On grave simplement à l'aide de la herse le paragraphe violé sur la peau du coupable »[1458]. Dans « Le Clos adoré », Vinaver invente la machine à punition. Dans « Minord », nouvelle inachevée qui se déroule également sur une île (les habitants espèrent qu'un navire passera au large et les apercevra), le supplice que subit le personnage de Glandier est assez semblable : « Il se place pieds joints sur la plaque tournante que l'exécuteur met en mouvement d'un coup de talon ; les coups giclent sur

---

[1455] Voir aussi ses « fables », absurdes dans le sens ordinaire du terme (les quatre reproduites dans *S'engager ?* et « Est-ce que la vie est bête ? Enquête et Onze preuves que oui ou non » (inédite), que nous avons placée en annexe [**A**]).

[1456] Parue en anglais sous le titre « Beloved Cottage », dans *The Wesleyan cardinal*, printemps 1946. Vinaver insère cette nouvelle dans son mémoire pour Pr Millett. Auparavant, il l'a fait lire à Camus, qui la lui rend le 3 juin 1946 en disant que « ça ne vaut pas une pilule » (journal de l'année 1946, p. 177).

[1457] Mais aussi à des textes comme *La Ferme des animaux* [*Animal Farm*, 1945] de George Orwell… apologue très simple et très drôle de l'organisation soviétique.

[1458] Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, *op. cit.*, p. 308. « Le principe d'après lequel je décide, le voici : la faute est toujours certaine » (p. 309).

cette toupie humaine dont on distingue à peine les formes »[1459]. Mais c'est dans « Genesis of WM » (la nouvelle qu'il insérera dans *Lataume*), que Vinaver reprend l'idée de l'inscription sur le corps des hommes[1460]. Pour contrôler les travailleurs, qui viennent, toujours plus nombreux, participer à la construction de la montagne, des règles terribles apparaissent, comme « renoncer à porter chevelure, et ceci pour qu'un 'M' puisse être imprimé au fer rouge sur le haut de son chef »[1461]. La loi est marquée sur le corps des hommes afin qu'ils l'intériorisent et ne l'oublient jamais. Pierre Clastres faisait le rapprochement entre les sociétés primitives, où ce marquage *est* la Loi et vaut comme marqueur d'égalité absolue entre les membres de la tribu, et les sociétés totalitaires (il donne des exemples de l'URSS de Khrouchtchev), où l'on pourrait parler d'une perversion de l'égalité[1462]. Les sociétés décrites par Vinaver dans ces textes relèvent de ces dernières.

Textes absurdes, parce qu'ils tendent à montrer que même l'homme engagé ne peut rien contre la redoutable efficacité de ces pouvoirs. Dans « Genesis of WM » et sa reprise dans *Lataume*, de grands auteurs viennent à la montagne pour écrire (comme T.S. Eliot), d'autres viennent seulement y creuser, tels « Malraux, Camus, Hemingway »[1463].

[1459] M. Vinaver, « Minord », manuscrit dans le cahier brun intitulé « Histoires dans l'air » (1946), p. 65 (*a.p.a.*).

[1460] « The Genesis of the WM. », *The Wesleyan Cardinal*, mars 1947.

[1461] *Lataume*, *op. cit.*, p. 65. Notons qu'il s'agit peut-être aussi d'une troisième référence à Michaux : la construction de la montagne peut rappeler le « Drame des constructeurs », la pièce en un acte qui clôt le recueil *Un certain Plume*.

[1462] Clastres, « De la torture dans les sociétés primitives » [1973], in *La Société contre l'État*, *op. cit.*, voir p. 153 sq.

[1463] *Lataume*, p. 64. Dans la nouvelle de 1947, Camus n'était pas mentionné. Notons que dans les brouillons de *La Demande d'emploi*, le motif de la montagne réapparaissait, puisque Wallace demandait à Berr (Fage) de construire une montagne dans son bureau et de lui raconter ce qu'il y voyait. Brouillon de *La Demande d'emploi* (IMEC – VNV 14.2), p. 56-57 – retranscrit en annexe [**D**]. L'une des sources de cette pièce est d'ailleurs *La Montagne magique* de Thomas Mann : dans ses cahiers préparatoires Vinaver compare Fage à Hans Castorp.

Sont distingués ainsi les purs écrivains d'un côté et les écrivains - hommes d'action de l'autre. Mais aucun d'entre eux ne change le cours des choses ; au contraire tous collaborent à la construction (Eliot consacre tous ses efforts à une épopée sur la Montagne).

Dans les romans qui suivent, Vinaver poursuit cette critique sur un plan plus directement politique. Lataume, par exemple, est pris dans une énorme manifestation des sympathisants du CMP (double fictionnel du PCF), sur la place de la Concorde. Les mots d'ordre sont : « débarrasser la patrie des saboteurs, des fâcheurs, des nazeurs, des zapeurs, des oisifs séparatistes égorgeurs et autres profiteurs, pour enfin amener le peuple à la bonne vie » (p. 106). Face à Méripée, membre de la cellule 126 du CMP, et qui meurt à cause de ses idées, Lataume refuse l'embrigadement. Surtout, le style du roman est à cent lieues du réalisme socialiste. La critique des journaux communistes ne s'y est pas trompée, et fut très virulente. *Les Lettres françaises* ne trouvent pas étonnant que ce livre ait été édité chez Gallimard : « il a consciencieusement appliqué les recettes qui plaisent à M. Paulhan… Le livre est absurde comme il convient, hallucinant pour mêler les formules, et mal écrit avec beaucoup d'application »[1464].

Dans *L'Objecteur*, le PCF est représenté en son nom propre, et bien que le roman soit réaliste, le chapitre dans lequel le policier Constant arrive au siège du Parti pour rencontrer Wauthier (p. 221-224) ressemble furieusement à la scène à la Sureté Nationale dans *Lataume*, exemple d'administration kafkaïenne[1465]. Si certains critiques

---

[1464] Cette revue avait précisément été créée par Paulhan, en 1941, mais fut reprise en 1945 et financée par le PCF. À partir de 1953, Aragon en sera le directeur. Les rédacteurs étaient partisans d'une ligne dure, puisqu'ils furent par exemple parmi ceux qui accusèrent Kravtchenko d'être un agent de l'Amérique, et ont participé au grand procès de l'année 1949.

[1465] *Le Château* est souvent lu comme une métaphore de l'État et de l'administration bureaucratique, labyrinthique. On peut comparer l'accueil de Lataume à la Sûreté (*Lataume*, p. 41-49) et l'accueil de

communistes parviennent à tirer le roman dans le sens qui les arrangent[1466], Max-Pol Fouchet, dans *Carrefour*, met en lumière le point central : la « gauche » reprochera sans doute à l'auteur l'absence de raisons explicatives à la désertion de Julien, elle « l'exclura, quand elle déifie, pour les besoins de sa cause, M. Henri Martin »[1467]. Julien, nous le savons, n'objecte pas en fonction d'une idéologie mais d'une espèce d'instinct. L'objection vinavérienne n'est pas l'objection communiste, « celle à laquelle œuvre le PCF (exemple : discours de Lentz sur la tiédeur) : refus de faire la guerre à l'Union soviétique. Objection, là, motivée. Objection par adhésion à une foi, une idéologie. » Avec Julien : « Comme on est dans l'immotivé, l'injustifiable (il n'y a pas d'attendus), l'effet 'désordre' sur la Société, sur le Système, est dévastateur plus que ne le serait une opposition, une protestation, une rébellion. »[1468] C'est cet « effet 'désordre' » qui nous intéresse. Il nous oriente sur la piste d'une critique politique anarchiste.

On comprend pourquoi les nouveaux critiques marxistes s'en prennent au théâtre de Vinaver. Mais on ne peut que constater leur mauvaise foi lorsqu'ils assimilent

---

Constant au siège du PCF (*L'Objecteur*, p. 221-224 – dans l'adaptation théâtrale, le morceau 69 fait l'économie de ce passage pour se focaliser sur l'entrevue Constant-Wauthier). Même rigueur obsessionnelle et méfiante des employés (« Il faudra que vous appreniez monsieur, il faudra que vous appreniez à répondre aux questions qu'on vous pose par des réponses précises… » – *Lataume*, p. 42). On trouve aussi un détail identique dans les deux romans : le numéro de la porte où doivent frapper Lataume et Constant : « Catégorie d'Affaires H-2, monsieur. Vous prendrez le couloir numéro neuf, monterez trois étages, frapperez à la porte marquée 374… » (*Lataume*, p. 45) et « Conduis ce camarade au 371 » (*L'Objecteur*, p. 224).

[1466] Dans *Le Drapeau Rouge* par exemple (Bruxelles, 9 avril 1952), où le journaliste commente le roman (notamment les actions et réactions des personnages) en fonction de la ligne du « parti », et trouve que *L'Objecteur* montre bien « comment sont traités les simples soldats dans notre régime de misère et de caporalisme ».

[1467] *Carrefour*, Paris, 6 février 1952. Henri Martin était ce militant communiste, qui, travaillant en Indochine comme marin, assista aux offensives françaises qu'il s'empressa de dénoncer et de combattre. Sartre publiera un livre sur « l'affaire » qui s'en suivit. Quand Étienne Balibar, penseur communiste, se demande si « la désobéissance civique peut être une action politiquement responsable », et à quelles conditions ? (« Contre le fascisme, pour la révolte », art. cit., p. 20), il répond que c'est toujours au nom de principes supérieurs (respect, imprescriptibilité de la vérité…) ; alors, ceux qui désobéissent « n'attaquent pas le concept de la loi, ils le défendent » (p. 18).

[1468] M. Vinaver, « Notes en cours de frappe » de *L'Objecteur*, déjà citées, respectivement p. 152 et 151.

l'abandon des projets communistes au pessimisme politique. La voie que prend Vinaver est profondément politique. S'il y a chez Vinaver une critique du pouvoir (coercitif et hiérarchique) dans son idée même, c'est-à-dire une critique de cette relation domination/soumission qui cherche à se présenter comme naturelle alors que des sociétés existent sans aucune trace de pouvoir, il n'y a pas pour autant de rejet de la politique, ni *du* politique. Cette idée fut soutenue par Pierre Clastres[1469], figure centrale du tournant anthropologique que prit l'antiétatisme dans les années 1960-1970, à qui Vinaver, dans un entretien récent (« Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… »), faisait explicitement référence. Vinaver prenait un exemple dans *Nina, c'est autre chose* : « Ils veulent me faire passer chef d'équipe », annonce Sébastien (première réplique de la pièce – *TC3*, p. 101). Charles insiste sur le fait que son frère aura « plus de pouvoir » (105), mais Sébastien explique que son statut actuel lui convient : « je prends mon temps je discute le coup avec les bonshommes de l'équipe je commande personne on est plus indépendant » (p. 106).

Sans aller jusqu'à faire de Vinaver un anarchiste, on peut trouver, dans son œuvre et dans sa vie, différents éléments d'une mosaïque anarchiste. Dans *S'engager ?*, nous présentions le contexte social dans lequel s'ancrait *L'Objecteur*, autour de J.-B. Moreau, objecteur catholique, Gary Davis, premier « citoyen du monde », et Louis Lecoin, anarchiste infatigable[1470]. Quelqu'un comme Sébastien Faure, par ailleurs, pourrait incarner l'une des facettes de la pensée politique de Vinaver. Faure était défenseur d'un

---

[1469] Il va jusqu'à formuler ce paradoxe : « Même dans les sociétés où l'institution politique est absente (par exemple, où il n'existe pas de chefs), *même là* le politique est présent, même là se pose la question du pouvoir : non au sens trompeur qui inciterait à vouloir rendre compte d'une absence impossible, mais au contraire au sens où, mystérieusement peut-être, *quelque chose existe dans l'absence*. » (*La Société contre l'État*, *op. cit.*, p. 20-21). Idée mystérieuse en effet, mais terriblement stimulante.

[1470] Voir *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 153.

pacifisme non violent et auteur de *L'Encyclopédie anarchiste*[1471]. « Depuis des temps immémoriaux, deux principes se disputent l'empire des êtres et des choses : le principe d'Autorité et le principe de Liberté » ; « la négation de l'Autorité est la pierre fondamentale de notre doctrine »[1472]. Faure fonda également l'École de la Ruche (à Rambouillet en 1904), qui suivait ces principes : « un travail basé sur l'autonomie des enfants, une utilisation de la méthode positive ; l'absence de classement » ; tous les élèves étaient placés sur un pied d'égalité. Ces principes ressemblaient à ceux de l'École Nouvelle (« L'éducation nouvelle prépare, chez l'enfant, non seulement le futur citoyen capable de remplir ses devoirs envers ses proches et l'humanité dans son ensemble, mais aussi l'être humain conscient de sa dignité d'homme »[1473]), mouvement que connut bien Vinaver puisqu'il fréquenta l'École Nouvelle de Meudon[1474]. D'un point de vue pédagogique, « Une journée d'école », le petit récit déjà mentionné (voir I.II.B), retranscrit bien ce qu'était l'Éducation Nouvelle, un courant pédagogique qui met

---

[1471] Sébastien Faure, *Encyclopédie anarchiste* [1925-1934], en ligne sur http://www.encyclopedie-anarchiste.org (et en cours de réédition, Éd. des Équateurs). Dans la préface, Faure explique que jusqu'ici les études sur l'anarchisme étaient « *en vrac*, c'est-à-dire : pêle-mêle, sans classement, sans ordre, sans méthode » et que lui a mis de l'ordre. N'y a-t-il pas là contradiction interne, oxymore dans l'association « encyclopédie anarchiste » ? Vinaver, lui, associe à cette critique de l'ordre autoritaire une déconstruction de ses textes, une lutte contre la logique linéaire notamment, et une confiance dans le hasard.

[1472] *Ibid.*, respectivement « Préface » et article « Autorité ». L'Anarchisme est le seul courant à rejeter « dès à présent et totalement » le principe autoritaire. Tous les autres pensent qu'il faut le maintenir, ne serait-ce que pour une période transitoire.

[1473] Il s'agit de l'un des sept « Principes de ralliement » de la Ligue internationale pour l'Éducation Nouvelle, fondée en 1921 (in *Pour l'ère nouvelle*, revue internationale d'éducation nouvelle, n°1, janvier 1922). En voici un autre : « La compétition égoïste doit disparaître de l'éducation et être remplacée par la coopération qui enseigne à l'enfant à mettre son individualité au service de la collectivité ». Voir aussi Roger Cousinet, qui fondait en 1921 « La Nouvelle Éducation », et écrira, entre autres, *La vie sociale des enfants* (Scarabée, 1950).

[1474] Elle se trouvait au 69, route des Gardes. Cet établissement était dirigé par Suzanne Roubakine, qui était membre du comité d'action du G.F.E.N. (le Groupe français d'éducation nouvelle), dont Paul Langevin était président d'honneur et aux travaux duquel participait Henri Wallon. À la veille de la Guerre, quand Vinaver la fréquente, on dénombrait 38 établissements sur tout le territoire français.

l'enfant au centre du système, lui propose d'autres apprentissages que le savoir académique et l'encourage à prendre des initiatives.

Plus tard, Vinaver trouvera peut-être en Jarry le premier représentant d'un théâtre anarchiste, qui associe critique de l'État (à travers des fables *énormes*) et poétique du hasard et du chaos. Ses pièces sont en elles-mêmes comme des attentats, écrites à une époque de violence anarchiste réelle (l'attentat de Vaillant à la chambre des députés en 1893, et l'assassinat du président Sadi Carnot par Caserio en 1894). Il nous semble que leur portée politique a beaucoup compté pour Vinaver[1475]. Lorsque Monnet programma *Ubu roi* en 1955 pour son Stage d'art dramatique à Annecy, le projet rencontra – ce n'est pas étonnant – l'opposition des édiles municipales (« Les Notables détiennent le Pouvoir et les Crédits. Ils ont lu *Ubu*. Ils se sont sentis offensés »[1476]). Ce qui est intéressant, c'est l'énergie que mit Vinaver à défendre le projet de Monnet. Il envoya un petit questionnaire (rédigé par Paul Thisse, responsable de « Peuple et culture » et du « Groupe d'action théâtrale »), à différentes personnalités, parmi lesquelles Jean Vilar, Jean Dasté, Roland Barthes, Claude Roy, Philippe Soupault, Albert Béguin, Albert Camus… (Vinaver réalisa un montage d'extraits de ces réponses, *a.p.a.*) Dans sa propre lettre à la municipalité d'Annecy, Vinaver n'essaie pas du tout de maquiller la portée politique de la pièce, au contraire : « seule une œuvre affichant tous les signes de l'irresponsabilité pouvait avoir une chance de battre en brèche la suffisance et la bonne conscience ambiante »[1477]. « Il aura fallu l'*innocence* d'un enfant de quinze ans pour objecter au monde 'tout fait' qu'on lui imposait ». Mais cette pièce diffère sensiblement des autres

---

[1475] Elstob commence son premier chapitre, « Political Theatre in France », par de bonnes pages sur *Ubu* (p. 11-15).

[1476] Lettre de Vinaver à Camus, du 7 mai 1955, in *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 69.

[1477] Lettre du 12 mars 1955, in *Écrits* 1, *op. cit.*, p. 30.

œuvres de révolte (toujours « torturées ») : « *Ubu roi* est une pièce joyeuse », et c'est peut-être, Vinaver s'en souviendra, ce qui explique sa longévité et sa puissance. Canular, cette pièce est aussi « un véhicule de notre libération ».

Le village coréen, dans la pièce qu'il écrit quelques mois plus tard, n'est pas organisé politiquement autour d'un chef :

> BELAIR. – C'est Mio-Wan le chef du village ?
> KIM. – Il n'y a pas de chef du village. Mais Mio-Wan est le chef de la résistance. Il a tué six soldats blancs et il a fait sauter des camions…

Cela fait tout à fait penser à ce que Clastres allait remarquer à propos des « traits de la chefferie » : en tant de paix, celui qu'on appelle le « chef » n'a pas les attributs ou les fonctions qu'on lui connaît en Occident (il est presque misérable et sans pouvoir de coercition). C'est seulement pendant les batailles qu'il « dispose d'un pouvoir considérable, parfois même absolu, sur l'ensemble des guerriers » ; « la conjonction du pouvoir et de la coercition cesse dès que le groupe n'a rapport qu'à soi-même »[1478]. Dans la vie quotidienne du village, Mio-Wan, comme Hun-Tan (l'autre homme d'âge mûr), ne sont pas plus autoritaires que n'importe quel autre personnage. Dans la dernière scène, si Mio-Wan reproche « *avec colère* » à Lin-Huai, son épouse, d'avoir laissé partir Belair, celle-ci lui oppose une raison qui suffit à l'apaiser et le convaincre (p. 173) – scène politique à part entière.

On comprend mieux, à présent, le traitement que Vinaver impose aux pères, aux patrons et à l'État. « Quand le principe de gouvernement se sépare de la filiation, écrit

---

[1478] Clastres, *La Société contre l'État*, *op. cit.*, p. 27. On trouve, dans l'article « Autorité », déjà cité, de *L'Encyclopédie anarchiste* une idée similaire : « L'autorité des uns sur les autres sera une autorité purement morale, autorité du métier et de la compétence, autorité momentanée, qui ne s'exercera qu'à l'instant même de l'action, du labeur en marche. »

Jacques Rancière […], et invoque une nature qui ne se confonde pas avec la simple relation au père de la tribu ou au père divin […] *c'est là que la politique commence* »[1479]. De même, pouvons-nous ajouter, la politique commence quand l'autorité du patron est contestée et que des contre-pouvoirs émergent au sein de l'entreprise. La politique commence, enfin, quand la société retrouve ses prérogatives contre l'État. C'est l'État de Gillette, au contraire, qui est non-politique[1480], uniquement tourné vers l'administration des choses (« Les bureaux décident souverainement de l'usage de la main-d'œuvre en fonction d'un but unique l'amélioration du bien-être de tous » – *TC7*, p. 124) ; King le dit lui-même à la toute fin de la pièce : « Mes amis ceci / N'est pas / De la politique ce n'est pas / De la religion / C'est du simple bon sens » (p. 130)[1481].

Dans le chapitre conclusif de son livre phare, Clastres élaborait les bases d'une philosophie politique extrêmement ambitieuse et féconde. Il se demandait, tout simplement, ce qui peut expliquer cette aliénation que représente, pour les sociétés primitives, le passage vers l'État. Il entendait relier l'État et l'Un (contre le Multiple)[1482].

[1479] J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, *op. cit.*, p. 47. Nous soulignons.

[1480] Exactement comme dans les théories de Robert Owen ou d'Étienne Cabet (voir les excellentes analyses de Pierre Rosanvallon dans *La Société des égaux*, *op. cit.*, p. 167-175).

[1481] Plus marxiste que Marx, il dit aussi, certes, que son État n'est pas un État : « (T) Plus d'États / (KJ) Plus de guerres / (KA) La banque ? Il n'y aura plus de banques… » (*TC7*, p. 94-95). Marx concevait l'État comme l'aliénation qui encadrait toute les autres aliénations (liées aux modes de productions notamment) et prônait donc la disparition de l'État. Or, l'expérience marxiste soviétique est allée vers toujours plus d'État et toujours plus de coercition (et l'on a toutes les raisons de croire que l'utopie de King, si elle devait se réaliser, suivrait le même destin). Si l'État a toujours tendance à devenir anti-démocratique, les utopies qui pensent sa disparition, elles, aboutissent en fait à des exacerbations de l'État.

[1482] Clastres fait l'hypothèse que pour qu'une société reste primitive, « il faut qu'elle soit petite par le nombre » (*La Société contre l'État*, *op. cit.*, p. 181). Or la démographie est le seul élément en partie incontrôlable. Mais la société trouve alors des ruses pour contrer la menace de l'Un, comme l'action de ces prophètes qui disaient aux Tupi-Guarani, dont la population, au XVe siècle avait considérablement augmenté, de tout quitter « pour se lancer à la recherche de la Terre sans mal » (p. 183), ce qui avait pour conséquence de faire éclater les groupes. Toute l'« histoire » des sociétés sud-américaines (à l'exception de certaines, comme les Incas, « arrivées » au stade d'État) serait celle d'une succession de tentatives d'unification (par accroissement naturel de la population ou par réunion avec d'autres groupes) et de phases de démultiplication, d'éclatement.

La source du Mal c'est l'Un. « Autre équation plus secrète, et d'ordre politique, qui dit que l'Un, c'est l'État. […] Cette lecture 'politique' d'un constat métaphysique devrait alors inciter à poser une question, peut-être sacrilège : ne pourrait-on soumettre à semblable lecture toute métaphysique de l'Un ? »[1483]

Nous pourrions alors reprendre nos analyses autour de cette question de l'Un et du multiple. Nous nous apercevrions que tout se recoupe. Les pièces de Vinaver ne se soucient pas de règles unitaires : le temps notamment, qui était pour Corneille l'unité la plus importante à respecter[1484], le temps s'étire parfois sur plusieurs années (*Par-dessus bord*, *King*), ou bien la chronologie est malmenée (*La Demande d'emploi*) ; de même il y a dans chaque pièce une pluralité d'histoires, aucune ne doit « devenir hégémonique »[1485]. La simultanéité apparaît comme le moyen de s'opposer à la linéarité (c'est-à-dire à l'unité de l'histoire racontée, du dialogue en jeu, et à l'unité du sens qui en découle). Toutes les réécritures élaborées par Vinaver vont dans le même sens : éclater au maximum l'unité de l'œuvre. Sa pensée de la scène appelle une pluralité de réalisations pour ne pas fixer (figer ou *filmer*) la pièce une fois pour toutes.

Le quotidien, enfin, qui n'est pas structuré comme le vraisemblable classique, le quotidien a toujours été la matière première de l'auteur. Peut-être parce qu'il représente l'hétérogénéité même. La politique idéale (non utopique…) sera celle, immanente, qui

---

[1483] *Ibid.*, p. 185.

[1484] « La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. » (Corneille, « Discours des trois unités », *Discours sur le poème dramatique* [1660])

[1485] M. Vinaver, « Le sens et le plaisir d'écrire », entretien cité, p. 290. Il reprendra le même mot et fera lui-même le rapprochement avec Clastres : « Ce refus d'une histoire *hégémonique* n'est pas sans correspondance avec ce que dit Clastres sur la façon dont la société opère » (« Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 113). Et de mentionner un article de Catherine Brun qui montre que le montage défait la suprématie d'*une* histoire (Catherine Brun, « Conjoindre le(s) réfractaire(s) », art. cit.)

considérera non pas l'Un, mais l'hétérogénéité du quotidien. Ou, comme le disait Camus (remarque fondatrice d'une pensée du quotidien), il faut « tourner le dos aux attitudes et aux discours, pour porter avec scrupule le poids de notre vie quotidienne. […] Oui, nous avons à retrouver notre banalité. »[1486]

[1486] Camus, « Sur une philosophie de l'expression » [1944], in *OC* I, p. 910.

IV. Le quotidien, une notion politique

Beaucoup a été dit sur le quotidien chez Vinaver (il est rare que le terme ne soit pas évoqué, encore dans les articles les plus récents[1487]). Il faut remarquer que la plupart des bonnes études ont infléchi et nuancé le problème, et ont extrait l'auteur du « théâtre du quotidien », dans lequel on s'était tout d'abord empressé de le classer. Selon Jean-Pierre Sarrazac**,** « nous devons nous montrer circonspects devant ce prétendu Théâtre du quotidien dont on célèbre aujourd'hui l'avènement » ; Vinaver arrive à en dégager des « procédures formelles » originales et non simplement « l'opportunité de nouveaux sujets ». Jean-Loup Rivière de renchérir : « le contresens était de penser que le quotidien n'est que la corrélation d'un fait et d'une date, alors que chez Vinaver, le quotidien est une forme », à savoir la « mise au présent de tous les temps ». Bradby analysait l'entre-deux caractéristique du théâtre de Vinaver : entre le mythique et le quotidien. Selon Vitez, « Vinaver nous embrouille avec la vie quotidienne. […] 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 ». Eric Eigenmann, à propos du fait dialogique (et « l'intersubjectivité de toute parole »), estime que « ces théâtres n'imitent pas la parole quotidienne : plus précisément, ils exacerbent le geste fondamental de son dialogisme », et Kevin Elstob que « Vinaver creates a theatre of daily life resonant with a multitude of influences : from ancient Greek myth to Brechtian theatrical structure, from the surrealist to the banal ». Marianne Noujaïm conclut son étude sur l'importance du rythme et l'idée de « sublime

---

[1487] Par exemple celui de Gene Plunka, « The Holocaust as Literature of the Body: Charlotte Delbo's *Qui rapportera ces paroles?* and Michel Vinaver's *Par-dessus bord* », in *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, nº1, Fall 2009, p. 46 : « Vinaver uses the quotidian as a means to decipher life's intricacies because he believes that history emerges from day-to-day magma. »

du quotidien » empruntée à Herman Parret[1488]. Interrogé par Catherine Naugrette, Vinaver lui-même disait que le décalage entre son théâtre et celui du « quotidien », « provient d'un côtoiement constant [chez lui] avec des arts autres que le théâtre comme la peinture et la musique essentiellement »[1489].

Mais le quotidien reste une notion à considérer : nous l'aborderons sous l'angle de son rapport au politique et au social, pensé dès 1945 par Henri Lefebvre, mais peu pris en compte dans les études théâtrales jusqu'à présent[1490]. Ces analyses, autour des notions de libération, de créativité, de démocratie et de rituel, permettent pourtant de dégager toute la portée d'une écriture du quotidien. Derek Schilling, qui s'intéresse aux rapports de la littérature et de la sociologie (il a notamment travaillé sur l'œuvre de Perec[1491]), a toujours eu conscience de leur importance, et a replacé Lefebvre au centre de cette histoire.

Faut-il commencer par faire une distinction entre le quotidien et les différents termes qui lui sont adjacents, substantifs ou adjectifs (journalier, habituel, banal,

---

[1488] Voir H. Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris, Éditions Hadès-Benjamins, 1988.

[1489] Respectivement : J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame* (*op. cit.*, p. 20) ; J.-L. Rivière, « Préface » (déjà citée [1986], p. 16) ; D. Bradby, « 'Entre le mythique et le quotidien': myth in the theatre of Michel Vinaver » (in *Myth and its making in the French theatre*, éd. E. Freman, H. Mason, O. Regan et S.W. Taylor, Cambridge University Press, 1988, p. 206) ; Antoine Vitez, présentation de *L'émission de télévision* (Noël 1989, à l'occasion de la création de la pièce par Lassalle à L'Odéon en janvier 1990). E. Eigenmann, *La Parole empruntée*… (*op. cit.*, p. 232-233) ; K. Elstob, *The Plays of Michel Vinaver* (*op. cit.*, p. 47) ; M. Noujaïm, … (L'Harmattan, p. 362-363) ; M. Vinaver, « La résistance de l'ordinaire », entretien cité, p. 105.

[1490] Armelle Talbot refuse même explicitement ces théories : « ne constituent des modèles opératoires ni la restitution lâche d'un air du temps dans lequel seraient immergés les auteurs malgré eux, ni l'illusoire velléité de voir en telle pièce l'application concrète de tel ou tel système conceptuel : discipline foucaldienne, ambiguïté lefebvrienne, ritualisation éliasienne, dramaturgie goffmanienne, mais aussi fascisme ordinaire, violence symbolique, invention du quotidien, révolution moléculaire… » (A. Talbot, « Théâtres du quotidien : enjeux politiques et esthétiques », en ligne sur le site de l'unité de recherche « Savoirs, textes, langage » de l'Université de Lille [http://stl.recherche.univ-lille3.fr], 2005)

[1491] Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. Perspectives), 2006.

commun, plat, quelconque…) ? Comme Lefebvre le faisait, par exemple, entre vie quotidienne et banalité :

> For Lefebvre, everyday life was not synonymous with banality or boredom, though it did comprise such attitudes; nor was it restricted to material conditions of the kind that can be apprehended by statistics or surveys on standards of living. Rather, everyday life was a complex « level » that had to be grasped dialectically, in its evolving historical relationship to superstructures and ideologies as well as in its immediate, lived aspect.[1492]

Vinaver, lui, ne semble pas distinguer ces notions. Il lui arrive, certes, de s'arrêter sur l'une d'entre elles et de la circonscrire. Par exemple, « l'ordinaire cela veut dire ce que l'on mange, ce que l'on sert habituellement au repas. L'ordinaire en liturgie, c'est l'ensemble des prières de teneur invariable, on dit l'ordinaire de la messe. »[1493] Ou la banalité, « c'est ce qui est infiniment répété. C'est ce qui est tellement répandu qu'on ne le remarque pas, ou si on le remarque, on est pris d'écœurement »[1494]. Vinaver peut aussi emboîter les notions l'une dans l'autre : « le banal de la vie quotidienne c'est mon matériau de base »[1495]. Mais le plus souvent, il échange et accumule ces différents termes[1496].

[1492] D. Schilling, « French Sociologies of the Quotidian. From Dialectical Marxism to the Anthropology of Everyday Practice », chapter 7 in M. H. Jacobsen, *Encountering the Everyday*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 187. Voir aussi Arnaud Spire, « Banalité, Quotidienneté et vie active », extrait du site de la Fondation Gabriel Péri, http://www.gabrielperi.fr/Banalite-Quotidiennete-et-vie (« Le progrès technique, même s'il creuse les inégalités, s'intègre dans la vie quotidienne – non sans problème – mais pas dans la banalité, qui est le niveau le plus bas de ce que l'humanité a en commun. »)

[1493] M. Vinaver (propos retranscrits par André Curmi), rencontres « Travail et Culture » déjà citées.

[1494] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Banalité ») [1980, pour le colloque « Théâtre et vie quotidienne, hier et aujourd'hui », Florence], in *Écrits* 1, *op. cit.*, p. 128.

[1495] M. Vinaver, « Témoignage et action au théâtre », entretien cité, p. 48.

[1496] Par exemple, l'« Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 132 – Vinaver fait des termes « banalité », « platitude », « ordinaire » des synonymes.

A. Sociologie théâtrale du quotidien

Henri Lefebvre a fait de la « vie quotidienne » un champ d'étude, dont la dignité ou en tout cas l'intérêt, postulait-il, étaient aussi importants que ceux de l'économie ou de la politique. Dans la *Critique de la vie quotidienne*, il avait pour ambition d'explorer l'aspect *sociologique* du concept d'aliénation, aspect qui était généralement négligé par le marxisme. « Il n'y a plus de connaissance de la société (globale) sans connaissance critique de la vie quotidienne telle qu'elle est devenue au sein du capitalisme libéral et de son histoire ». Lefebvre entendait analyser les différentes faces de cette réalité humaine délaissée, la quotidienneté, afin d'en préparer la « transformation ». La critique permet en effet d'envisager cette transformation ; elle est le dépassement du stade *ironique* (qui entend « déchirer les masque »), qui lui-même suit la simple « familiarité » avec le quotidien (1958, p. 23). Ce travail critique est d'autant plus nécessaire, disait Lefebvre en substance, que la technicité, dont les progrès ont, au XXe siècle, été exponentiels, a introduit une profonde *inégalité de développement*.

Vinaver a eu sans aucun doute connaissance de ces thèses assez tôt. Boris de Schlœzer, dans ses lettres à Vinaver, parle à deux reprises au moins d'Henri Lefebvre, qui était apparemment un de ses amis. De plus, quand il donne deux noms d'intellectuels qui approuvèrent son travail dès 1947[1497], Lefebvre désigne Mounier (directeur d'*Esprit*, avec qui Vinaver était en contact depuis 1945) et Gurvich (dont Vinaver suivait avec enthousiasme les cours à la Sorbonne au début des années 1950). C'est une même communauté intellectuelle. Vinaver et Lefebvre partageaient cette défiance vis-à-vis du marxisme dogmatique, et, bien entendu, un goût très fort pour le quotidien.

[1497] H. Lefebvre, « Avant-propos » de la réédition de *La Critique de la vie quotidienne* [1946], L'Arche, 1958, p. 12.

Selon Lefebvre, en 1946, la littérature française « restait académique, abstraite, psychologique, *hors de la vie quotidienne* ». Le moment surréaliste lui-même n'a été qu'un aveuglement[1498], aux antipodes de la littérature américaine et notamment du *roman* américain (et de Joyce bien sûr)[1499]. Ceux qui, en France, s'inspiraient de Faulkner ou Dos Passos ne leur empruntaient que des « trouvailles techniques » et non leur rapport au quotidien. Ce n'est pas le cas de Vinaver, pour qui la notion même de quotidienneté était au centre des deux romans. Voilà ce qu'il explique à un ami, en cours d'écriture de *L'Objecteur* :

> LATAUME was, in a way, the search for the value inherent to the most banal object, event and person : these are the most solid, perhaps. The value of a busted bouilloire, for example, of a chou-fleur, of books (theological) for keeping a fire. One must start *from* unsignificance, and not from glorious notions which may be nothing but « les empreintes de ce qui a été ». Perhaps it is the old – Cartesian – method of « Tabula Rasa », here employed in fiction. Employed, very differently, by Camus in L'ETRANGER, by Sartre in LA NAUSEE. The workings of banal daily life is what remains, after a good sweeping. And *from* this, all can emerge.
> My title was : « LATAUME, OU LA VIE QUOTIDIENNE ». Gallimard crossed that last part out. At one time, I had wanted to add the following « Postface » to the book, then decided not to.
>
> LA VIE QUOTIDIENNE de chacun est une succession d'instants. `
>
> Le besoin de chacun est de trouver un lien entre ces instants.
>
> Il s'agit pour chacun de lier les instants vécus, de telle manière qu'ils en viennent à former entre eux une image.
>
> Le rôle de l'imagination de chacun est de donner une cohérence et une continuité à la succession des instants que chacun vit. Un sens aux événements. Elle permet de comprendre ce qui se passe.
>
> L'imagination prend, chez chacun, plus ou moins de liberté vis-à-vis des données du monde extérieur, suivant que celles-ci sont, dès l'abord, plus ou moins « difficiles à avaler ».[1500]

[1498] « Literature stands guilty of encouraging mental confusion, of convincing individuals that the 'beyond' alone should command their attention. […] Lefebvre argues that with the triumph of rationalism, the pursuit of transcendence can no longer furnish meaning. » (D. Schilling, « French Sociologies… », art. cit., p. 190)

[1499] H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 250. Il trouve d'ailleurs cela paradoxal, car la France est en crise depuis longtemps, tandis que les États-Unis sont dans le capitalisme et l'impérialisme triomphants.

[1500] Lettre de M. Vinaver à Mr. Kirsch, du 21 janvier 1951 (*a.p.a.*). Mr Kirsch était un ami des parents de l'auteur.

On trouve encore cette expression de « succession d'instants », comme chez Camus. Mais dans ce texte, Vinaver pense que ces *instants* sont amenés à se relier, pour créer du sens. Il convoque même ici la méthode de Descartes.

En 1958, Lefebvre corrigera son jugement (« Heureusement le cinéma et le théâtre contemporains nous offrent d'autres œuvres dans lesquelles transparaît une vérité sur la vie quotidienne »), notamment parce que Brecht est passé par là : son théâtre épique est « une action théâtrale (et une poésie) expressément et volontairement rapprochée de la vie quotidienne »[1501]. Vinaver est d'accord : les auteurs réalistes ont en général le plus grand mal à dégager l'extraordinaire de l'ordinaire, à part Brecht et quelques œuvres isolées, comme *Le Sel de la Terre*[1502].

Cette attention au quotidien est déjà celle de certains personnages des pièces de Vinaver, et peut-être, avant tout, de ceux qui « dérivent ». Dans *L'Objecteur*, le professeur Lecorre raconte qu'en classe de cinquième, le petit Julien Bême levait la main pour demander, par exemple, si Jeanne d'Arc se lavait les dents. Il manifestait un « grave intérêt pour la vie quotidienne de ces gens dont je leur parlais »[1503]. On pense à la

---

[1501] Lefebvre, « Avant-propos » de 1958, déjà cité, respectivement p. 16 et 21. Il parle aussi de Charlot (évoqué souvent par Vinaver, comme nous l'avions vu), toujours aux prises avec les objets du quotidien ; « il entre en étranger dans le monde familier » (p. 17), pour une réconciliation finale « avec nous, avec les choses et le monde humain des choses » (p. 18).

[1502] *Salt of the Earth*, de Herbert J. Biberman, 1954, est l'histoire de mineurs mexicains aux États-Unis, qui réclament les mêmes droits que les Américains. Déboutés par un tribunal, ce sont leurs filles et épouses qui protestent à leur place. Il est question de ce film à deux ou trois reprises dans la correspondance avec Schlœzer (voir par exemple lettre de Schlœzer du16 mai 1955 – on comprend que Vinaver a dû lui conseiller d'aller le voir, et qu'il a aussi beaucoup aimé).

[1503] Voir p. 65-66. Julien, déjà, en refusant de s'intéresser aux grands événements et de croire aux belles « images » de l'histoire de France, « faisait de la résistance passive ». Sans vouloir forcer les rapprochements, nous pouvons rappeler qu'Arendt, reprenant un mot de Himmler, présentait l'Allemand des années 1930 comme un homme qui ne s'intéresse plus du tout au quotidien (Arendt, *Le Système*

collection *La vie quotidienne…* chez Hachette, qui connaissait un important succès à cette époque[1504]. Cette attention au quotidien est aussi le fait des personnages qui savent « récupérer » l'intérêt de l'ordinaire (Vinaver appartient aux deux groupes…). Dans *Iphigénie Hôtel*, le photographe de mode, lui qui avait repéré la puissance marketing du pauvre Patrocle, s'intéresse aussi à la vie quotidienne :

> M. SORBET. – Ah ! Vous faisiez un reportage à Jérusalem ?
> CHRISTOPHE. – Oui. Non. Dans les environs. La vie quotidienne dans une ferme collective. Je devais y passer quinze jours et rentrer à Paris. (*TC2*, p. 118)

Si l'on veut sentir la réalité d'une date quelconque, « seuls la publicité, les faits divers, les petites informations marginales vous renseigneront sur ce qui émergea au centre de la vie quotidienne pendant ces heures »[1505]. C'est tout à fait la démarche de Vinaver, comme nous n'avons cessé de le voir, des *Huissiers* jusqu'à *11 septembre 2001*. Il est d'ailleurs amusant de relever que Lefebvre prend comme exemple, dans un de ses textes, l'article de *L'Express* que Vinaver, deux ans plus tôt, avait découpé et souligné pour son dossier sur la « bataille des cheveux courts », et dont il se servira dans *Nina, c'est autre chose*[1506] :

> Il faut une volonté de fer pour empêcher un coiffeur de raccourcir ses cheveux. Rien n'est plus convaincant qu'un coiffeur convaincu. Ils ont d'autre part de puissants moyens d'action : les cover-girls, les actrices, toutes celles pour qui le problème économique ne

---

totalitaire, *op. cit.*, p. 38) – l'indifférence absolue, le désintéressement, l'immatérialisme laissant le champ libre aux expérimentations les plus barbares.

[1504] Elle est créée en 1938, avec *La Vie quotidienne au temps de Saint Louis*, d'Edmond Faral. C'est une nouvelle façon de faire de l'histoire (et de la vulgariser), qui découle du travail de Bloch et Febvre, dont l'école des Annales avait l'ambition de remplacer l'étude événementielle (politique et militaire) par une étude globale des sociétés et même des mentalités. L'ouvrage de Carcopino sur Rome [1939] fut celui qui rencontra le plus grand succès.

[1505] H. Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, *op. cit.*, p. 8.

[1506] Charles avoue qu'il peut faire décider ce qu'il veut à une cliente : « c'est nous tout compte fait qui jugeons ce qui leur va » (*TC3*, p. 106).

> joue pas et dont l'image, quotidiennement répandue, a plus d'effet que tous les discours.[1507]

Mais qu'est-ce que la vie quotidienne ? Où se trouve-t-elle ? Le quotidien, selon Lefebvre, existe sur un niveau intermédiaire entre le trivial et le stratégique – sur le niveau de la « tactique »[1508], termes repris par de Certeau dans son *Invention du quotidien* [1980], à un niveau où il peut résister face au pouvoir (coercitif, bureaucratique). On sait notamment que Vinaver a représenté le champ du travail, qui constitue l'une des parts les plus notables du quotidien, dans son rapport au champ du loisir. Sa propre vie quotidienne était remplie par le travail de bureau, et Irène Favier est bien placée pour affirmer que Vinaver « interroge, s'empare par des formes nouvelles, et esthétise sans magnifier la trivialité et la quotidienneté du monde du travail. C'est en ce sens surtout qu'on peut qualifier de politique sa portée ». L'auteur n'a pas exploré cette réalité de façon abstraite, mais a bien rendu compte, par exemple, de la technicité nouvelle qui caractérise le travail depuis les années 1970, notamment par le fait du marketing et de l'informatique (selon Lefebvre, « loin de supprimer la critique de la vie quotidienne, le progrès technique moderne *la réalise* »). Mais examinons un peu plus avant trois autres points, plus *quotidiens* ou *ordinaires* encore que l'activité professionnelle. Trois points dont une sociologie théâtrale du quotidien ne pourrait se passer : la nourriture, la parole et l'adresse qu'est la poignée de main.

Dans toutes les pièces de Vinaver, il est question de ce que mangent les personnages. Essentielles dans une théorie générale des besoins, « les pratiques culinaires

---

[1507] Article de *L'Express* du 8 juin 1956 (p. 21), cité par Lefebvre, « avant-propos » [1958] déjà cité, p. 15.

[1508] « Entre la globalité de la superstructure et la base économique, la vie quotidienne constitue une sorte d'anthropologie intermédiaire. Elle fait sa part à l'histoire mais exclut « l'historicisme » selon lequel tout est également historique. » (Arnaud Spire, « Banalité, Quotidienneté et vie active », art. cit.)

se situent au plus élémentaire de la vie quotidienne, au niveau le plus nécessaire et le plus méprisé »[1509]. C'est un thème absolument central dans la pièce *L'Ordinaire* – peut-être Vinaver a-t-il même voulu, derrière le phénomène extraordinaire qu'est l'anthropophagie, mettre avant tout en lumière l'importance de l'alimentation en général : « c'est toujours à l'ordinaire que je me suis intéressé et notamment, dans certains cas, à l'ordinaire tel qu'il s'inscrit dans l'exceptionnel »[1510]. Depuis la soupe des *Coréens*, dont la préparation occupe toute la pièce, jusqu'aux recettes de Mme Gillette dans *King*, il n'est que peu de pièces qui ne parlent pas de nourriture et de repas. Les exceptions sont, là encore, *Le Dernier sursaut* et *11 septembre 2001*. Si l'on ne voit pas toujours les personnages préparer la cuisine et manger (rôti de veau aux épinards et merguez purée dans *Nina, c'est autre chose*), on a au moins la mention d'un plat ou d'un aliment précis : des homards d'Ausange dans *Par-dessus bord*, à la rosette de Lyon dans *Dissident* (*TC3*, p. 83), en passant par les légumes bio de Cécile dans *Les Travaux et les jours*, ou le saumon à l'unilatérale de *L'Émission de télévision* ; même dans *Les Huissiers* on parle d'un plat, la « poularde à l'estragon » servie chez Florence Gautier (*TC1*, p. 189). Dans *Habiter et cuisiner*, Luce Giard présente les bonheurs qu'entraîne la préparation d'un repas (« joies d'une miniaturisation démiurgique, tout en s'assurant la reconnaissance de ceux qui le consommeront »), ainsi que toutes les qualités que celle-ci demande (« l'ingéniosité créatrice de ruses y trouve aussi sa place […] Et quand des amis surgissent à l'improviste juste à l'heure du repas, il faut savoir improviser sans partition »[1511]). Elle utilise le

---

[1509] Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner* [1980], Folio, 1994, p. 221. « Faire la cuisine » est le titre de la deuxième partie de cet ouvrage, p. 213-350.

[1510] Alors que « depuis l'origine des temps, venait-il de dire, le théâtre s'intéresse à l'exceptionnel » (M. Vinaver, « La résistance de l'ordinaire », entretien cité, p. 107).

[1511] M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *L'invention du quotidien II, op. cit.*, p. 223.

langage de l'art, et Vinaver, symétriquement, utilise le langage de la cuisine pour parler de son écriture[1512]. Ce thème, exemplaire de la sociologie du quotidien, est aussi l'occasion d'une réflexion sur les rapports entre les sexes. Alors que la préparation (quotidienne) de la cuisine, dans nos sociétés, est toujours attribuée aux femmes, dans *Nina*, comme dans *Les Voisins*, ce sont les hommes qui préparent[1513].

Éric Eigenmann a déjà montré l'importance des « lieux communs » et *locutions* diverses dans le théâtre de Vinaver[1514]. Il faut rappeler que la question de la langue ordinaire a suscité un débat très fort au début des années 1950, au moment où Vinaver commence à écrire[1515]. Selon Queneau, « il ne s'agit pas de truffer le français d'argot, encore une fois. Non, il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant »[1516] et dont personne n'est vraiment conscient. « On sait l'étrange malaise que provoque l'autre mauvaise plaisanterie qui consiste à placer un microphone

---

[1512] Florilège des références à la cuisine : Vinaver dit souvent que ses textes doivent être travaillés comme une « pâte » (cahiers préparatoires de *Par-dessus bord* repris « Notes en cours d'écriture » déjà citées, p. 238-240 ; ou « Jusqu'à ce que s'obtienne une pâte homogène, bonne à enfourner. Elle monte ou ne monte pas. À la sortie il faudrait qu'elle ait la légèreté d'un soufflé » (« De *King* aux *Huissiers* (Auto-interrogatoire II) » [1998], in *Ecrits* 2, p. 239). *Les Huissiers* « visait à rendre compte de l'actualité sans le moindre recul. Rendre compte ou plutôt saisir, comme il se dit en cuisine » (manuscrit d'un texte de présentation - IMEC VNV 4.5). « Une esthétique, même si elle ne s'exprime pas, imprègne tous les ingrédients utilisés dans la cuisine de l'atelier » (« Ateliers d'écriture théâtrale à l'université : compte rendu d'une expérience » [1991], in *Ecrits* 2, p. 204). « Le plus souvent quand je retravaille, c'est parce que ça ne passe pas, ou ça passe de façon inégale, il y a des grumeaux » (« Théâtre et politique », entretien cité, p. 29).

[1513] Dans *Portrait d'une femme*, Sophie dit que tous ses amants « veulent [lui] faire la cuisine », comme Xavier (*TC6*, p. 20) ; Schlessinger confirme : « on vivrait comme des sauvages elle à la chasse moi je ferais rôtir le gibier » (p. 113 – ce qui est en fait le contraire du mode de vie habituel des « sauvages »).

[1514] Il parle d'« énonciation collective » (É. Eigenmann, *La Parole empruntée…*, *op. cit.*, p. 19 sq.) ; voir aussi le chapitre intitulé « Un rôle dans la société ». « Le lieu commun : le langage ordinaire » est le titre du premier chapitre du premier tome de *L'Invention du quotidien* de Certeau. Contre la parole de l'expert… Il traite de Freud et surtout de Wittgenstein, qui a réintroduit le langage ordinaire au centre de la philosophie (« toute position de maîtrise est retirée [au philosophe] », p. 49).

[1515] Par exemple autour de la Commission sur la réforme de l'orthographe (voir les articles d'A. Dauzat, A. Bayet, M. Cohen dans les *Lettres françaises* en 1952).

[1516] Queneau, Préface, *Anthologie des jeunes auteurs*, Gallimard, 1955, p. 13 (les auteurs sont Bazin, Calaferte, Fallet, Gibeau, Raphaël, Rosnay). C'est surtout une question de syntaxe et non de vocabulaire. Queneau cite des « exemples relevés dans la conversation courante » comme : « Tu y as été toi, en Espagne l'été ? » (p. 20).

sous la table d'une salle à manger et à faire entendre ensuite aux élocuteurs l'image exacte de leur 'conversation'. Ils sont épouvantés. » (p. 25). Vinaver, qui parle aussi de « microphone sous la table », ne veut pas forcément épouvanter, mais représenter… Un seul exemple (car nous espérons que toutes les citations que nous avons déjà données l'ont déjà fait sentir), cette réplique du troisième huissier : « A m'ame Tigon de carte postale pas une seulement non plus ? » (*TC2*, p. 182). Jean-Pierre Sarrazac pointait la dimension politique d'une telle manifestation du langage chez Vinaver : « Question de politique, en définitive, que de repérer l'acheminement de notre destinée collective à travers la langue ordinaire »[1517].

La poignée de main est le ferment quotidien du social et du politique. Tout d'abord, même si les didascalies sont rares, on devine que les poignées de main sont nombreuses dans les pièces de Vinaver. La plus remarquable, nous en avons déjà parlé, est celle d'*À la renverse*, entre Piau qui apprend qu'il ne sera pas promu et son supérieur. Le geste est répété trois fois, suivi ou précédé de cette réplique de Violot : « Oui je voulais vous voir ». Dans *S'engager ?*, nous mettions en lumière la façon dont Vinaver, sur le modèle de Camus, termine souvent ses lettres : « Je vous serre la main »[1518]. Nous avons vu aussi que Vinaver a un cahier dans lequel il avait collé des photos de poignées de main trouvées dans la presse, et qu'il continue de s'y intéresser. Dans *La Visite du*

[1517] J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 118. On pourrait aussi renvoyer à Jérôme Meizoz (*L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Lausanne, Droz, 2001, p. 472 et 474), qui relie analyses linguistiques et questions politiques. Poulaille, Barbusse, Céline, Giono ou encore Ramuz veulent tous, derrière leurs différences, « remettre au diapason la langue de l'écrivain et celle de la communauté parlante à laquelle il s'adresse ». « Sous diverses formes un pacifisme anarchiste leur est commun, associé à une série de refus non sans impact sur leurs choix littéraires (refus des versions officielles, de la raison nationale, de l'enrégimentement de la jeunesse, d'une norme grammaticale immuable, des obligations bourgeoises). »

[1518] Voir *S'engager ?*, p. 97. Voir aussi la *Correspondance Tchekhov-Gorki*, trad. et présentation J. Pérus, Paris, Grasset, 1947 – dans sa première lettre à Tchekhov, Gorki insiste sur son envie de lui serrer la main : « Bon dieu, il faut que je serre votre main, votre main d'artiste, votre main d'homme sincère, et donc triste, n'est-ce pas ? » (p. 28). Et eux aussi concluent toutes leurs lettres ainsi.

chancelier autrichien en Suisse, Vinaver dit avoir été « foudroyé » non seulement par le fait que Schuessel avait été reçu par le gouvernement suisse, mais parce que cet accueil « s'opérait dans […] une douceur bienveillante dans les mots et dans les regards, la poignée de main »[1519]. La bonne poignée de main, à l'opposé, constitue l'un de ces gestes quotidiens qui possèdent, comme l'écrit Bruce Bégout, « une portée esthétique, théologique et gnoséologique, c'est-à-dire qui [sont] à la fois un beau geste, un rite social et une prise de connaissance »[1520]. On pourrait surtout parler, avec Pierre Rosanvallon, de « bien relationnel ». Cette notion « a été forgée pour désigner des biens qui ne peuvent être possédés qu'en étant partagés – ils ne peuvent donc être consommés individuellement. […] des biens proprement *sociaux* fondés sur le principe d'une relation de réciprocité »[1521]. À côté du « respect », Pierre Rosanvallon donne l'exemple d'une forme « modeste mais exemplaire » de ce type de bien : le regard échangé.

Le sacrifice de la main, par ailleurs, est un motif commun à l'histoire romaine (avec Mucius Scaevola – voir la lettre à Mendès-France) et à la mythologie scandinave (avec Tyr – voir *Par-dessus bord*), symbole du gage donné pour poursuivre l'échange et débloquer une situation conflictuelle. Enfin, certaines pièces de Vinaver sont comme une main tendue au spectateur[1522] – notamment celles qui finissent sur une mise en relief du moment présent, c'est-à-dire du moment que tient la main, du *main-tenant*. L'œuvre de Vinaver est même encadrée par cette main, puisque le mot « maintenant » apparaît dans

---

[1519] M. Vinaver, *La visite du chancelier autrichien en Suisse*, Paris, L'Arche, 2001, p. 27.

[1520] Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 228. L'auteur précise que ce n'est bien sûr pas le cas tout acte quotidien.

[1521] P. Rosanvallon, *La Société des égaux*, *op. cit.*, p. 374-375.

[1522] Peut-être Vinaver, dans *Par-dessus bord*, se compare-t-il à Oldenburg, dont Jiji raconte le happening de la piscine Molitor… Oldenburg, qui « plaçait les gens leur serrait la main gentiment » (intégrale 2009, p. 75).

la dernière réplique de sa première pièce, *Les Coréens* (« Maintenant, nous allons manger, et puis dormir » – *TC1*, p. 177), et dans la dernière réplique de sa dernière pièce, *11 septembre 2001* (« Et maintenant et maintenant et maintenant » – *TC8*, p. 181)[1523].

Voilà une sociologie théâtrale du quotidien, présentant ces formes de mises en commun élémentaires : manger, parler, se serrer la main. Mais quel est le sens de cet attachement au quotidien ? Le quotidien *sert*-il à quelque chose ? Au début des années 1950, Vinaver écrivit un petit texte important, en anglais, qu'il a traduit tout récemment en français[1524], et dont voici un extrait :

> Je m'emploie, journellement, à essayer de trouver un peu de sens à ce qui se passe, journellement, et ai abandonné toute idée d'aller au-delà de cette quotidienneté. […] Si la guerre vient un jour (ou autre chose) elle ne me détruira pas (comme elle l'aurait fait il y a peu) parce qu'elle va être intégrée dans le dessein du quotidien. Le quotidien est le contraire de l'héroïsme et, en tant qu'attitude dans la vie, appelle quelque chose comme une réduction des « facultés supérieures » – il est la réponse de l'organisme à une situation impensable, et constitue peut-être l'unique façon de rester un peu vivant et un peu réel. La seule façon de refuser la mort ou le mirage.[1525]

Le quotidien protège. Son « dessein » (celui qu'on lui donne, sans doute) permet d'intégrer, de relativiser peut-être, les événements les plus dramatiques.

Il y a un rapport puissant entre quotidien et résistance[1526]. Chez Vinaver, la résistance n'est pas celle qu'imagine Leiris lorsqu'il constitue le quotidien en « sacré »[1527]. Elle n'est pas non plus le fait d'une conscience *inquiète* qui recherche une

---

[1523] Voir aussi les deux occurrences du terme dans les deux dernières pages de *Nina* : « quelque chose est changé maintenant » (*TC3*, p. 128) et « il a maintenant une petite amie » (p. 129).

[1524] Nous nous étions en effet demandé s'il pouvait figurer parmi les annexes de *S'engager ?*

[1525] M. Vinaver, texte inédit, sans titre (peut-être un brouillon de lettre adressée au même Mr Kirsch), non daté, mais vraisemblablement de 1951, comme l'atteste la mention de la rédaction de « l'opus II ».

[1526] L'un des entretiens avec Catherine Naugrette s'intitule « La résistance de l'ordinaire » (Vinaver y parle aussi de « la rémanence de l'ordinaire »).

[1527] M. Leiris, « Le sacré de la vie quotidienne » [1938], in D. Hollier, *Le collège de sociologie, 1937-1938*, Folio, p. 103 : « Chercher, à travers quelques faits très humbles empruntés à la vie quotidienne […]

« sécurité » face à « l'indétermination originelle du monde » qui nous entoure[1528]. Vinaver le dit lui-même : « Il faut que le processus explosif arrive à fissurer et à ébranler la croûte qui nous enveloppe, croûte à laquelle nous ne cessons d'ajouter couche après couche pour nous protéger du réel »[1529]. La quotidienneté, en effet, n'est pas *structurée* ; « le territoire de la quotidienneté », c'est la contingence. Le personnage vinavérien, et avec lui le spectateur, rebondissent sur cette absence de structuration (ils *maintiennent cet absurde devant eux*, pour paraphraser Camus), en tirent profit.

> La contingence est peut-être ce qui donne au théâtre ancré dans le quotidien un pouvoir libérant, mais autre que celui du théâtre traditionnel. Celui-ci libérait moyennant un effet de purge. Le nôtre libère par l'évidence que rien n'est joué une fois pour toutes, que le champ du possible ne se ferme pas, que la réalité ne cesse pas de se créer multiplement.[1530]

Nouvelle connexion entre trait formel (le hasard, le collage) et portée politique. C'est à l'homme d'organiser lui-même son action, son espace et son temps quotidiens. Dans ce processus, il pourra trouver les moyens d'une résistance aux différentes aliénations qui le menacent. Le quotidien protège, justement, parce qu'il permet d'échapper aux entreprises et aux pensées globalisantes.

Cette idée se retrouve dans un autre texte de la fin des années 1970, qui propose une connexion inattendue entre quotidien et liberté :

---

quels sont les traits qui pourraient permettre de caractériser qualitativement mon sacré et aider à fixer la limite à partir de laquelle je sais que je ne me meus plus sur le plan des choses ordinaires… »

[1528] B. Bégout, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 293. La « quotidianisation […] a pour but de dissoudre l'insécurité originelle de l'être-au-monde » (p. 299).

[1529] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Accès »), art. cit., p. 127.

[1530] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Contingence »), art. cit., p. 130. Dans la dernière entrée, « Hiérarchie », Vinaver reprend cette idée : il dit rechercher le quotidien « que nous ne connaissons pas. Celui de tous les possibles. Le quotidien non réduit. […] Alors on peut dire qu'il s'agit d'un théâtre qui fait offense. Qui fait violence. Qui travaille politiquement. »

> À l'égard du quotidien, j'ai un rapport ancien, un rapport enfantin. Un rapport qui remonte à l'enfance et qui n'a pas changé, et qui est au centre même de mon activité d'écrivain. Je crois bien qu'enfant j'étais étonné qu'on me permette les choses les plus simples, comme de pousser une porte, de courir, de m'arrêter de courir, etc. J'étais étonné, émerveillé de ces droits qu'on me donnait, et j'étais toujours à craindre qu'on me les retire, qu'on me repousse dans la non-existence.[1531]

Témoignage touchant, et très singulier, où le quotidien est pensé comme cadre de l'action libre. Cela peut aussi faire penser aux réflexions de Michel de Certeau, sur les tactiques de résistance des dominés ou braconniers, face à la stratégie des dominants ou propriétaires terriens[1532]. Au sujet de *L'Émission de télévision*, le metteur en scène Thierry Roisin se sert justement des analyses de Certeau, sur la constitution d'espaces de liberté et d'invention dans le quotidien, et la réfutation des pensées déterministes. Vinaver, qui ferait davantage référence à *Robinson Crusoë*[1533] qu'à Certeau, répond :

> en définitive, peut-être que ma définition serait : oui, c'est désastreux, oui, c'est catastrophique, mais il y a une résistance possible au désastreux et au catastrophique. Cette résistance a à voir avec ce que vous appelez le bricolage. C'est-à-dire, pas de solution générale, mais quelque chose au niveau du plus ténu et du plus individuel, qui puisse se propager. Ce n'est pas simplement de l'ordre de l'égoïsme : ça se propage et c'est presque contagieux. En tout cas c'est ouvert à tous.[1534]

[1531] « Le théâtre et le quotidien » [1978], in *Ecrits sur le théâtre* 1, p. 123.

[1532] « J'appelle 'stratégie' le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir […] est isolable d'un 'environnement'. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte […]. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique. / J'appelle au contraire 'tactique' un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. » (M. Certeau, « Présentation générale », in *L'Invention du quotidien, 1*, *op. cit.*, p. 20-21).

[1533] C'est l'un des « livres d'enfance » de Blache dans *L'Émission de télévision* (*TC…*) et le titre d'une courte section de A. Ubersfeld dans *Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 195-196.

[1534] Entretien de M. Vinaver avec Thierry Roisin et Nathalie Fillion (26/10/06), in *L'Émission de télévision* - Dossier dramaturgique [http://theatrespolitiques.free.fr/IMG/pdf/L_Emission.pdf].

Il pense ainsi s'opposer à la « mouvance majoritaire du théâtre aujourd'hui », le théâtre du désastre (le théâtre « post-politique » de Hamidi). Il est à nouveau *entre-deux*, entre Bond et Wenzel. Le quotidien c'est le « lieu-refuge de l'espoir » disait-il aussi[1535]. Derek Schilling montre que le travail de Certeau est une réponse à Foucault :

> The seemingly limitless extension of what Foucault terms 'micro-technology of power' may well limit opportunities for action, but it cannot account for the ways in which subjects who operate in the 'interstices' of 'established technological networks' (de Certeau 1980) routinely skirt the imposed order.[1536]

La banalité, se demandera Vinaver, « n'est-elle pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui »[1537] ? Pourquoi ? Peut-être parce que celui qui s'oppose frontalement est récupéré par le Système. En tout cas, on trouve encore la même rhétorique : c'est par le moins qu'on fait le plus.

Cette résistance bricoleuse apparaît comme le contraire de l'utopie. Ce sont des projets pour ici et maintenant, alors que l'utopie est ce qui renvoie à autre chose (comme la *comparaison*, figure de style qui témoigne de la nostalgie d'un âge d'or). Le quotidien est le temps de l'anti-utopie. Dans *Lataume*, ainsi, une délégation se rend sur le chantier utopique de la Montagne et « proteste contre ce qu'elle considère constituer une 'menace à la civilisation de l'homme' et un 'déréglement de la vie quotidienne dans le monde entier' ; elle exige la fermeture du chantier dans les plus brefs délais »[1538]. Nous allons

---

[1535] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Hiérarchie »), art. cit., p. 134.

[1536] D. Schilling, « French Sociologies… », art. cit., p. 200.

[1537] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Banalité »), art. cit., p. 128.

[1538] *Lataume*, p. 64. Les deux conditions pour travailler sur ce chantier (en plus de se faire tatouer un M sur le crâne), sont en effet des entorses aux règles sociales habituelles : « D'abord tout travailleur doit posséder une femme, servante ou concubine gagnant assez d'argent pour le nourrir. Il doit signer une déclaration

voir maintenant deux exemples non pas de « déréglement » mais de *réorganisation* collective de la vie quotidienne.

B. Quotidien et résistance. Deux exemples de réorganisation de la vie quotidienne

Le premier exemple concerne l'amour. L'amour est une utopie « domestique » (comme dit Jean-Claude Pinson à propos de la « poéthique » de Barthes[1539], en étendant un peu la notion d'utopie), très présente dans le théâtre de Vinaver. Rares sont les pièces qui ne présentent pas d'histoires d'amour, ou pas directement : *Le Dernier Sursaut*, pièce à part (même si, dans le film scandaleux, la mort de Molière a lieu justement pendant l'acte amoureux) ; *Dissident, il va sans dire* ; *11 septembre 2001* (même si Vinaver écrivait, dans ses notes : « Pièce d'amour : j'aimais ces 2 tours »[1540]). De même, dans *La Demande d'emploi*, l'amour est un thème figuré, une façon de comprendre la relation entre celui qui interroge et celui qui répond :

> Leur histoire est une histoire d'amour (Bérénice ?) Love at first sight, passion, usure, rupture ?
> Il faut « aller vers » le candidat (pour faire bien ce métier), l'aimer, le comprendre (l'absorber)

---

suivant laquelle il s'engage à observer le silence jusqu'à ce que la fin des opérations soit annoncée. » (p. 63)

[1539] « Ce n'est pas 'une utopie sociale', c'est une utopie 'domestique' et des plus personnelle, 'une façon idéale (heureuse) de figurer, prédire le bon rapport du sujet à l'affect, au symbole', que Barthes explore dans ses Cours du Collège de France. » (Jean-Claude Pinson : « Barthes "poèthe" », mis en ligne le 29 avril 2009, http://pierre.campion2.free.fr/pinson_barthes.htm#_ftnref).

[1540] Manuscrit, 2004 (*a.p.a.*)

> Chacun consomme l'autre, en use et se fait user par l'autre, ils ne se comprennent pas, ne s'écoutent pas, mais par instants se mêlent, s'accouplent. Chacun vit son affaire.[1541]

Dans *King* et dans *Les Huissiers*, on ne trouve pas de trace de l'amour (ou infimes – l'amour entre Paidoux et Tigon est mort, et le mari de Mme Aiguedon a été assassiné). S'agit-il des pièces pessimistes de l'auteur ?

Dans toutes les autres pièces (et les romans), il y a des histoires d'amour, qui dans la grande majorité des cas sont très liées à l'action d'ensemble. Dans *Lataume*, *Portrait d'une femme* et *Les Voisins*, les couples amoureux sont déjà formés au début de la pièce (Lataume et Lie, Sophie et ses amants, Ulysse et Alice). Mais dans les autres pièces, ils se constituent en cours de route : Julien et Jocelyne, dans *L'Objecteur* ; Belair et Wou-Long dans *Les Coréens.* Trois couples se forment dans *Iphigénie Hôtel* (Alain et Pierrette, ainsi que Veluze et Mlle Lhospitallier, variante plus galante et comique, et Laure et Patrocle, variante plus sexuelle et obscure[1542]) ; trois couples aussi dans *Par-dessus bord* (Margerie et Olivier, Alex et Jiji et Benoît et Jenny). Dans *À la renverse*, Pellepain la syndicaliste et Piau le cadre supérieur finissent par tomber amoureux, comme Guillermo et Yvette dans *Les Travaux et les jours*, Ed et Sue dans *L'Ordinaire*, Paul et Jackie dans *L'Émission de télévision*…

Ces histoires donnent souvent lieu à des dialogues intenses et émouvants. Entre Lataume et Lie dans la forêt de Marly (*Lataume*, p. 284 sq.), entre Pierrette et Alain, qu'on ne croyait pas capable de ce type de sentiment et de discours (*TC2*, p. 221-230)… Les dialogues de Sophie avec Schlesinger, autre exemple, sont les seuls moments non

---

[1541] Cahier préparatoire à *La Demande d'emploi*, déjà cité (IMEC – VNV 14.1), p. 20-22.

[1542] « LAURE. – […] *(Patrocle attire Laure à lui. Il l'embrasse avec toute la force et la douceur du monde. Laure n'est pas seulement consentante.)* Laure couchera à l'écurie. Avec Patrocle. Si Patrocle veut bien. *(Elle promène ses lèvres sur le visage de Patrocle.)* » (*TC2*, p. 215)

entrelacés à d'autres scènes, comme hors temps. Boris de Schlœzer et Marina Scriabine faisaient d'ailleurs un lien entre la temporalité et l'amour : alors que « l'exécution d'une sonate est une portion du temps réel mais non une portion d'un temps musical qui précéderait et suivrait l'exécution », le déroulement du drame fait toujours, selon lui, « surgir un passé et un avenir imaginaires, illimités, dont le temps du drame n'est qu'un fragment » (Barthes venait de montrer que ce n'était pas le cas dans *Les Coréens*…) ; « ce n'est qu'en de rares et brefs moments, poursuivent les musicologues, que [les personnages] parviennent à vivre dans le présent, et c'est vers de tels moments que culminent généralement les 'scènes d'amour' »[1543]. Chez Vinaver, les scènes d'amour, pendant lesquelles le présent est plus palpable, sont donc particulièrement centrales (représentatives de l'œuvre entière).

Mais ce qui attire le plus notre attention, est la récurrence d'un schéma amoureux, nouvelles configurations amoureuses (que l'on pourrait, là aussi, relier à un certain courant de l'anarchisme[1544]). Dans certaines pièces, les expériences communautaires rencontrent l'hostilité des représentants de l'autorité. Mulawa, dans *La Demande d'emploi*, « a plusieurs femmes qui vivent avec lui en communauté dans son appartement » (p. 71) et Fage est mécontent que sa fille le fréquente. Dans *Dissident*, c'est le contraire : dans la communauté des amis de Philippe, il n'y a qu'une seule fille

---

[1543] B. de Schlœzer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, *op. cit.*, p. 60.

[1544] Voir E. Armand, *La Révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse* [1934], rééd. Zones, cf. http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&id_article=92, texte en ligne, avec une préface éclairante de Gaetano Manfredonia (voir par exemple le chapitre « Pourquoi l'État traque-t-il les non-conformistes sexuels ? »). Dès 1907, dans un article intitulé « De la liberté sexuelle », Armand se prononçait en faveur de ce qu'il appelait explicitement l'« amour plural » (dans *L'Initiation individualiste anarchiste*, il prônait aussi toutes formes de « pluralité simultanée » ! on croirait entendre parler de l'écriture de Vinaver). Cette « camaraderie amoureuse » devait avoir une portée sociale, en resserrant les liens entre les individus. Mais pour éviter toute injustice, Armand conçoit en fait un système très réglementaire, structuré par un principe de réciprocité (en effet, comme le rappelle L. Boltanski, la *philia* et l'*éros* ont ce point commun avec la justice – voir *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métaillé, 1990, repris en Folio, 2011, p. 191-200).

pour plusieurs garçons (ce dont s'étonne Hélène, la mère[1545]) – ils s'échangent tout, les pulls et sans doute les partenaires.

La reconfiguration amoureuse la plus importante est le trio. Dans *Nina, c'est autre chose*, la jeune Nina vient emménager chez son petit ami Charles, qui vit avec son frère Sébastien. Ce dernier commence par mal accepter ce bouleversement, jusqu'à ce que Nina se déshabille :

> SÉBASTIEN. – Bon eh bien je vous laisse ensemble tous les deux
> NINA. – Non Sébastien on est ensemble tous les trois ne croyez pas j'ai besoin de vous aussi Sébastien (*TC3*, p. 109)

Un peu plus tard, Charles l'admet (« Elle est devenue à nous deux », p. 113) et en même temps le reproche à Sébastien (« Si tu lui avais pas collé après dès le premier jour », *idem*). Mais le bain collectif apparaît comme un moment de purification ou de pacification ; ils se déshabillent (ou se font déshabiller) tout en parlant de la situation du salon de coiffure depuis le départ de Charles. Nina lave Sébastien, et Charles, en dehors du bain, lave Nina ; puis Charles prend la place de Nina, qui le lave (p. 119-120). La *station* suivante est le lit :

> X. L'ÉVEIL
> *Un grand lit et un lit étroit accolés l'un à l'autre. Dans le grand lit, Charles et Nina ; dans le lit étroit, Sébastien.*
> SÉBASTIEN. – Tu as bien dormi ?
> CHARLES. – Oui tu as bien dormi ?
> NINA. – Oui et toi Sébastien ? (p. 123)

Quand Nina sort de la chambre, à la fin de ce morceau, Sébastien dira : « ça n'a rien à voir avec toi c'est nous deux » (p. 125). Nina finira par quitter le domicile commun et

---

[1545] « Ils sont quatre dans ta chambre dont une fille […] Ils sont deux à dormir sur ton lit » (p. 92) ; « mais pourquoi une seule fille avec tous ces garçons ? » (p. 95).

trouver un autre homme, mais son passage aura grandement contribué à la libération des deux frères (elle leur a « appris à voir autrement », p. 128) : ils ont fait le deuil de leur mère, Charles a trouvé un métier épanouissant, et Sébastien « a maintenant une petite amie » (p. 129).

Au début des *Travaux et les jours*, Nicole a une relation avec Guillermo et voit d'un très mauvais œil le progressif rapprochement de celui-ci avec Yvette : « Et tu sais je ne suis pas prête à le laisser partir je me battrai je te tuerai » (p. 45). Jaudouard, de son côté, reproche son comportement à Guillermo : « il y en a au moins deux dans le tas à qui vous vous intéressez deux c'est une de trop » (p. 59). Un peu plus tard, Nicole confie à Anne que « Guillermo [la] quitte » (p. 70). C'est alors qu'Yvette réagit et propose un nouveau type de vie :

> YVETTE. – Et Nicole ?
> GUILLERMO. – Quoi à son sujet ?
> YVETTE. – Je l'aime (p. 72)
> […] Aimer pour toi c'est exclure toujours tu veux exclure Nicole pourquoi l'exclure ? (p. 73)
> […] Je déteste les collections chez nous tout le monde pourra venir chacun se servira emmènera ce qu'il voudra (p. 74)

Ils finissent par s'entendre, et les deux femmes imaginent l'aménagement de leur nouvel appartement[1546] :

> YVETTE. – Un lit d'abord un grand lit où on pourra plonger tous les trois
> NICOLE. – Et tenir conseil
> YVETTE. – Où on sera à l'aise pour dormir tous les trois et pour nos ébats
> NICOLE. – En long et en large (p. 81)

En s'accordant sur certains détails :

[1546] Vinaver avait envoyé cette pièce à Dort, en la lui dédicaçant ainsi : « *Les Travaux et les Jours* ou les petits logements que se font les gens, à l'intérieur même du grand, pour y installer leur résistance. » (exemplaire de la Bibliothèque Gaston Baty, Fonds Dort, volume n°3305).

> YVETTE. – Je dormirai entre vous deux
> NICOLE. – Chacun son tour au milieu (p. 82)
>
> NICOLE. – Guillermo tu n'as pas envie d'un enfant à toi ?
> YVETTE. – Ou deux ?
> NICOLE. – Un avec chacune ? (p. 86)

Anne et Jaudouard sont très sceptiques et critiques (« c'est contre-nature » p. 83), mais ils finissent peut-être par suivre l'exemple de leurs collègues. Les répliques de Jaudouard, à la fin, sont en effet ambiguës :

> JAUDOUARD. – Vous viendrez peut-être me voir
> ANNE. – Où ?
> JAUDOUARD. – Dans mon bureau et puis
> […] Chez moi avec ma femme c'est toujours un peu la même chose j'ai pensé qu'on se connaît assez (p. 85)

Propose-t-il à Anne de partager, avec sa femme, le lit conjugal ? En tout cas, face à la restructuration de la société (dont la brutalité froide menaçait de détruire les employés[1547]), les personnages prennent en main la réorganisation de leur vie quotidienne. À la fin de la pièce, Guillermo notamment accède à une nouvelle dimension (du lâche, il devient celui qui résiste, à son tour, comme son père avait résisté face aux franquistes). Jusqu'alors, il esquivait les questions qui portaient sur son père[1548] et trouvait en Cosson une ascendance de substitution. Ce n'est qu'à trois pages de la fin que s'achève la « libération » de Guillermo : il quitte Cosson et accepte de parler de son père : « En trente-six sous la torture le frère de maman a livré son nom ils l'ont arrêté à Bilbao […] Ils étaient trois ensemble dans ce cachot on a su que les gardes les ont achevés

---

[1547] Les hommes (et femmes) sont même remplacés par des machines… les opératrices du service après-vente par un système de réponse informatisé.

[1548] Nicole en parle la première parce que Guillermo ne s'oppose pas aux décisions injustes de l'entreprise envers les salariés, alors que son père, lui, a « été tué pour ses idées ». « Qu'est-ce qu'il en aurait pensé ton père Guillermo ? », *TC4*, p. 20.

quinze ans après moi je suis entré chez Cosson comme on entre en religion » (p. 85). Danielle Chaperon a écrit un petit article extrêmement pertinent sur cette pièce. Elle pointe le rapprochement entre l'objet « moulin » fabriqué par Cosson et le fait que l'entreprise broie ses employés. Toutefois « rien ne parvient à réduire ou à soumettre totalement les personnages de Vinaver »[1549], aucune des « machines » (économique, judiciaire, idéologique).

> [Certeau] aurait sans doute reconnu, sur la scène, ceux qu'il appelle des braconniers ou des bricoleurs […]. Cet art du réemploi et du détournement parvient à rendre, au quotidien, le monde habitable.
> Vinaver propose à son lecteur comme à son spectateur de prendre exemple sur ses personnages débrouillards et de se promener dans son texte en inventant son propre parcours sans attendre que l'auteur (ou le metteur en scène) vienne lui dicter son chemin.[1550]

Il s'agit, dira-t-on, de pièces écrites à une époque particulière – celle des années 1970, marquées par l'idéologie *baba* et contestatrice. Mais on peut retrouver la prégnance de ce schéma dans toute l'œuvre de Vinaver : depuis *Lataume*, où Chik était attiré par une jeune femme, Renoir, qui se trouvait être une amie de Lie[1551], jusqu'à *Blanchenote, Grand et Petit*, où la belle Blanchenote, pour mettre fin à la lutte violente qui déchire l'amitié de Grand et Petit, décide de choisir les deux comme compagnons : « Grand et Petit je veux l'un et l'autre. / Clameurs de la population »[1552]. Dans *Portrait d'une femme*, la visite du Musée, qui est la dernière séquence de la pièce, se fait à trois : le couple

---

[1549] Danielle Chaperon, « Machinations. Quelques mots sur les personnages dans *Les Travaux et les Jours* », *Le Programme* nº14 (*Les Travaux et les Jours* et *L'Échange*), Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, 2006, p. 21.

[1550] *Idem.*

[1551] Voir *Lataume*, p. 213 : « il sentait le bras de Lie d'un côté, celui de la femme inconnue de l'autre, se serrer de toutes leurs forces contre le sien » ; le chapitre se termine dans un bistro où les trois amis reçoivent chacun « une tranche de foie de veau, des oignons frits et de la purée de pomme de terre » (p. 214).

[1552] *Blanchenote…*, *op. cit.*, p. 31.

Xavier et Sophie, auquel s'est greffé Claudette. Or, cette visite est décrite comme le moment parfait, le seul moment où Xavier « aimait encore » Sophie et où Sophie « avait commencé à aimer [Xavier] » (p. 114). Serait-ce précisément du fait de la présence de Claudette ? De plus, les trois personnages sont plongés dans une contemplation esthétique commune qui s'apparente à un sentiment amoureux. Enfin permettons-nous aussi de signaler un détail de la vie quotidienne d'amis de Vinaver : les Schlœzer vivaient à trois, avec Marina Scriabine (fille de la sœur de Boris et d'Alexandre Scriabine) et formaient un trio que Vinaver aimait beaucoup[1553].

Nina et *Les Travaux et les jours* font partie des pièces véritablement optimistes de Vinaver[1554]. Optimiste à partir d'un « contenu » qui ne l'est pas, comme le disait déjà Dumézil à propos de *L'Objecteur* :

> Le contenu des mythes que j'accommode est optimiste, produit flatteur des sociétés qui n'en revenaient pas d'être si belles. Votre faisceau d'images, auxquelles les hommes ne contribuent que par leur être, est cruel. L'artiste seul peut n'en être pas désespéré.[1555]

Une pièce optimiste serait une pièce qui montre une image positive de l'homme doué de liberté, et où la fin marque un progrès par rapport à la situation initiale. C'est une pièce

---

[1553] Une lettre de Schlœzer à Vinaver, du 27 mars 1955, s'achève ainsi : « Notre trio vous envoie ses affectueuses pensées ».

[1554] *Portrait d'une femme* n'est pas une pièce optimiste, mais le fait qu'elle s'achève sur cette scène n'efface pas toute trace d'espoir. Dans *Les Troyennes*, cette reconfiguration amoureuse n'a plus rien de libératrice, puisque les femmes de Troyes sont *contraintes* de devenir épouse supplémentaire des Grecs.

[1555] Lettre de Dumézil à Vinaver, 19 mai 1953 (*a.p.a.*). Dans l'entretien pour *OutreScène* de 2011, l'une des questions portait sur ce « rêve d'un trio amoureux » ; Vinaver répond en citant Voltaire : « Il y a des choses qui affligent ; cependant il faut vivre gaîment », et d'ajouter (en faisant allusion au livre de C. Naugrette) : « Dans un paysage dévasté, un arbuste pousse à l'ombre duquel, d'aventure, on peut se poser. Et inventer sa vie, non pas de façon fantasmatique mais dans le réel. » (« Littérales », déjà cité, p. 35)

qui contredit le nihilisme (selon lequel rien n'a de sens et toutes choses ont valeur égale). Pour Vinaver une pièce optimiste est avant tout une pièce où il y a passage[1556].

La deuxième forme de résistance, de réorganisation de la vie quotidienne, est l'action collective du groupe en lutte – la grève. Dans *Dissident, il va sans dire*, Philippe, qui vient d'être engagé chez Citroën, annonce à sa mère : « on s'est mis en grève » (*TC3*, p. 87). « La grève ça permet de connaître les gens on ne se parle pas tellement on peut pas se parler d'ailleurs le bruit est tel et quand la sirène gueule on se barre tous sans un mot » (p. 88), mais on comprend ensuite que Philippe mentait[1557]. Dans *Les Travaux et les jours*, Jaudouard nous apprend qu'il y a une grève : « l'usine ce n'est plus la même usine l'esprit y a changé ce matin leur ramdam j'apprends que ça a recommencé l'atelier de moulage a débrayé » (*TC4*, 50). Tous les personnages de la pièce sont plutôt défavorables à ce mouvement ; Jaudouard est le plus virulent : « Il suffit d'une poignée d'enragés pour entraîner une bonne population d'ouvriers le monde est peuplé de moutons ceux qui vont avoir des problèmes c'est nous autres ici » (p. 57). Guillermo lui-même dit que « les syndicats font la loi » (p. 58) et le déplore parce que cela va faire « le jeu de monsieur Bataille » (p. 59). Il reçoit un tract des grévistes, qu'il lit, et qui se termine ainsi : « PS écrit à la main les briseurs se feront cogner à bon entendeur salut » (p. 68). Anne voit dans cette grève une menace pour la santé de l'entreprise : « Ce que je

[1556] *L'Ordinaire* « est une pièce beaucoup plus gaie » que *Les Huissiers*, « parce qu'il y a passage vers tout autre chose que la mort dans les trajets des différents personnages, même ceux qui meurent. C'est une pièce de passage au même titre qu'on peut dire que *Les Coréens* était une pièce de passage. […] les uns s'accrochent à ce qu'ils étaient avant et meurent réellement, tandis que d'autres passent, passent à un autre état, et c'est ce mouvement que je me suis trouvé à explorer dans cette pièce qui, de ce point de vue-là, rejoint un optimisme qui ne s'était pas manifesté depuis *Les Coréens*. Ce que la pièce raconte, c'est qu'il est possible de passer. » En 2009 : « *Les Coréens*, il m'est arrivé de me dire que c'est peut-être ma seule pièce optimiste ou utopique » (M. Vinaver, entretien avec G. Mercier déjà cité).

[1557] Hélène a des doutes (p. 94), et découvre que Philippe n'est resté que trois semaines à l'usine (p. 97) puis a basculé dans une sorte de banditisme révolutionnaire.

vois c'est que les expéditions sont arrêtées on perd des ventes tous les jours au profit de qui ? » (p. 68). Seule Yvette, qui doit adopter le discours de la direction quand elle répond aux clients (« La direction ne peut pas céder au chantage d'une poignée d'irresponsables télécommandés si nous cédons cette fois », p. 64), avoue qu'elle le fait à contre-cœur (« Ce qu'on nous fait dire », p. 67). Selon Armelle Talbot :

> Le seul fait de mettre sur le même plan des discours et des actions qui défendent la perpétuation de l'ordre dominant ou qui visent au contraire sa transformation relève d'un parti pris qui, en tant que tel, mériterait d'être débattu ; ajoutons que plusieurs répliques échappant au registre citationnel suggèreront au fil de la pièce le caractère contre-productif d'une grève.[1558]

Eternelle revendication de l'exposition claire d'une thèse… D'une part nous ne comprenons pas la distinction entre les répliques qui « défendent la perpétuation de l'ordre » et celle qui pointent « le caractère contre-productif d'une grève ». D'autre part, cette vision est incomplète si elle n'est pas mise en rapport avec les autres pièces de l'auteur.

Or, le motif de la grève a été extrêmement important dans la pensée de Vinaver, surtout au cours des années 1970. Dès le cahier « Next Play » de 1971-1972[1559] :

> LA GRÈVE
> Grève sauvage – éclate de façon imprévue…
> Les entreprises de récupération par : les syndicats
> La grève = l'objection
> Grève = grève (rivage)
> Grève = rupture/explosion = fête/éruption/maladie/passage (essai de)
> Erosion. Usure (p. 3-7)
>
> 7) Décision de grève déclenchée par l'arrivée des temporaires 'jaunes'. Sur le tas. Avec séquestration de Badel.
> 8) La grève devient une fête. Durcit et fulgure. Les revendications se cristallisent. Les organisateurs 'par-dessus bord'

[1558] A. Talbot, « Le Système Vinaver », art. cit., p. 39.

[1559] Les citations qui suivent sont tirées de ce cahier « Next Play » déjà cité (c'est moi qui numérote).

> pendant que
> 9) Côté patronal, durcissement et union sacrée (et aussi : préfet etc…)
> 10) Reprise en main par les organisateurs de part et d'autre… Mais le PDG 'passe' aux grévistes… (p. 25)
>
> Ça commence par un splash (magma) la grève est déjà là. (p. 26, avril 1972)
>
> Quand ça commence on est dans le 4e mois de grève
> Grève : pour cause d'ennui
> Il n'y avait pas de syndicats…
> Grève = utopie (p. 29-30)
>
> Grève = matériologies (p. 335-345 du Max Loreau) (p. 31, juillet 1972)
>
> début : [Poignée de main]
> - Et c'est ainsi qu'après 5 semaines cette grève se termine
> [Flashes photographiques]
> [Le préfet s'essuie le front] (p. 35)
>
> Grève : thème du cancer (p. 46)
>
> GREVE : Midsummer's Nights Dream. Un personnage poursuit un autre qui en poursuit un autre etc (p. 47)

Puis dans un petit carnet rouge de 1974 : « La grève : un manque ? / un plein » (p. 42). Et dans un cahier vert (été 1975 – fév. 1976) : « L'épanouissement (et fulguration de la grève – on invente une réalité nouvelle – changer la vie – la fête (les Bacchantes)… » (p. 34).

Dans *Nina, c'est autre chose*, écrite en 1976, on entend parler du rôle des « délégués » face au harcèlement des chefs (« il y a des petits chefs ils se permettent ces choses nous on s'y oppose »)[1560], et de l'impossibilité de transposer dans le cadre du *salon* de coiffure l'organisation syndicale de la grande usine. À la fin, Sébastien a rejoint les grévistes :

[1560] *TC3*, p. 112. Déjà dans *Iphigénie Hôtel*, Pierrette faisait des syndicats un horizon radieux : « moi, ça me dégoute de trop, l'injustice. C'est toi Laure qui m'a dit qu'en France il y a des syndicats. » (*TC2*, p. 147).

> CHARLES. – La direction l'attendait au tournant il a fallu qu'il choisisse clairement il s'est mis avec les grévistes en fait il est devenu un des leaders du mouvement puis la direction a essayé de le muter il a refusé il y a eu une action de solidarité ça débouchait sur une nouvelle grève la direction a reculé Leduc le laisse tranquille maintenant
> NINA. – Jusqu'à la prochaine occasion
> SÉBASTIEN. – Non quelque chose a changé maintenant (p. 128)

Première réplique optimiste de Sébastien.

Mais l'aboutissement véritable est *À la renverse*, pièce magistrale et la seule dans laquelle une grève est *représentée* (et pas seulement évoquée). Dans la première partie de la pièce, il est sans cesse question d'échange monnayé, de prix des choses - tout a un coût, rien n'est gratuit[1561]. Les ouvrières de l'usine, dès leur première apparition, commentent la hausse du prix des fruits et légumes : « A cinq francs cinquante le kilo […] C'est bien simple on n'en mange plus des pommes de terre » (p. 117 – Ginette a pu acheter à peine « une demi-livre de mandarines »). Les cadres parlent de leurs achats d'appartements dans le 15e ou dans le 7e arrondissement ou de leur dernière valise Samsonite. Les grands patrons américains, qui décident des orientations majeures pour leur filiale française, ont des problèmes domestiques du même ordre : ils échangent des cadeaux contre l'affection de leurs femme et enfants (« Linda est furieuse après moi parce que je n'ai pas rapporté de cadeaux aux enfants tu t'achètes une cravate à Singapour qu'elle me dit bon … », p. 132).

Mais dans le dernier tiers de la pièce, la situation évolue. Une grève éclate, avec occupation de l'usine, et un système socio-économique parallèle voit le jour, où chacun collabore et prend des initiatives. Par exemple à la fin d'une mini-séquence, Carole, une des ouvrières, dit « J'ai apporté des fruits » (p. 176 – elle dit « apporté » et non

[1561] Il y a des cinéastes aujourd'hui qui me semblent développer une réflexion aussi intéressante sur ce thème, ce sont les frères Coen – *No country for old men* (2007) est un film passionnant à cet égard.

« acheté » : on est entré dans la sphère de la gratuité[1562]). Se constitue, spontanément un système d'entraide. Si nous gardons le terme d'« utopie » (en distinguant peut-être grandes et petites utopies), nous pourrions parler d'utopie communautaire : les grévistes installent des lits dans l'usine, « on dort tête bêche » (p. 165), Jean Piau est invité à venir dormir avec les filles… Des spectacles joyeux émergent çà et là : on danse autour des machines (voir p. 158-159), et l'on prévoit de faire venir un groupe de rock. Nous pourrions presque penser à Rousseau, qui, dans sa *Lettre à d'Alembert*, s'opposait à la création d'un théâtre à Genève, pour en appeler à des spectacles purs :

> Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient unis.

Citation suivie de la fameuse description (toute fantasmée) de la vie « spartiate ». On note aussi, dans *À la renverse*, que Piau finit par épouser Pellepain[1563] et que cette fin (avec danse et mariage) peut justement faire penser à l'un de ces événement festifs rêvés par Rousseau : « les bals entre de jeunes personnes à marier ». Chez Vinaver, la fête est un motif important[1564]. Selon Lefebvre, « la fête tranche sur la vie quotidienne, *mais elle ne s'en sépare pas*. Ce n'est qu'une vie quotidienne plus intense ; et les moments de cette

---

[1562] Luc Boltanski distingue d'un côté *éros* et *philia*, que nous venions d'évoquer, et de l'autre *agapè* (l'amour divin, désintéressé, gratuit), dont il veut faire le nouveau fondement d'un régime d'action et non un simple « horizon hors de portée » (voir *L'Amour et la justice comme compétences*, *op. cit.*, p. 234 sq.).

[1563] Syndicaliste (CFDT vraisemblablement), c'est elle qui avait initié la grève. Ce sont souvent les femmes, chez Vinaver, qui ont ce rôle de déclencheur (Sue, Aiguedon, Laure, Jackie, Josseline, Yvette…), comme le dit Vinaver dans un entretien pour *OutreScène* (où bizarrement, il oublie de mentionner Pellepain) – voir « Littérales », entretien cité, p. 32.

[1564] Dans *L'Objecteur* déjà, Barboux faisait le lien entre fête et perception du « dérisoire » quotidien. « La société marquait autrefois cet événement dans la vie de chaque individu [la prise de conscience de la réalité du monde, dérisoire] par une cérémonie officielle. Une fête. L'enfant ce jour-là mourait dans son innocence pour renaître initié à l'expérience de tous les hommes de la tribu. C'était quand les hommes étaient sauvages. » (p. 217)

vie – la communauté pratique, la nourriture, le rapport avec la nature, c'est-à-dire le travail – se retrouvent réunis, amplifiés, magnifiés dans la fête. »[1565]

À cette réorganisation communautaire succède une réorganisation économique : les ouvriers (et les cadres qui les soutiennent, dont Piau) rachètent l'entreprise pour 1 franc (comme cela s'est vu à partir des années 1970 notamment), puis ils la relancent en décidant « l'alignement de tous les salaires sur le salaire le plus bas » (p. 187), le « SMIC base 32 heures » (p. 193), même pour Piau qui devient PDG. On a non pas *l'équité* artistotélicienne, telle que l'enseignent, selon Pierre Force, les comédies moliéresques, mais *l'égalité* radicale, qui s'apparente bien plus à la morale rousseauiste[1566].

En réécrivant *À la renverse* pour une adaptation télévisuelle, Vinaver notait :

> Les *Pommades du Docteur Sens* ? Les uns y voient une utopie qui se réalise, les autres un fossile vivant. Le fait est que la coopérative ouvrière a su conserver son caractère de petite république, et que la marque désuète du Docteur Sens […] a connu une surprenante résurrection. […] (p. 7)
> Du pdg au manutentionnaire, tout le monde est au Smic. Faut-il parler de miracle ou est-ce le fruit d'une ferveur collective se rapprochant de celle des bâtisseurs de cathédrales ?[1567]

Il serait dommage, sur cette question de la grève encore plus qu'ailleurs, de ne pas prendre en compte la biographie de l'auteur. En mars-avril 1976, Vinaver, PDG de S.T. Dupont depuis son rachat par Gillette en 1970, avait dû affronter une grève dure avec occupation d'usine, sur le site de Faverges. Irène Favier a étudié ce conflit, en prenant en compte, avec beaucoup d'attention, la double activité de Michel Grinberg-Vinaver :

[1565] H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, I, *op. cit.*, p. 221.

[1566] P. Force, dans *Molière, ou le prix des choses* (*op. cit.*), oppose les deux figures que sont Smith (la science économique sans considération morale), et Rousseau (la morale qui trouve indigne de mettre un prix aux choses et aux hommes) – les deux voies qui découlent de la reconnaissance de l'importance de l'amour-propre.

[1567] *Business soleil*, notes de présentation, septembre 1994, 13 pages manuscrites, synopsis et personnages (IMEC – VNV 23.7), p. 6 et 7.

> On est vite frappé par le tiraillement que le conflit suscite, entre une détermination quasi-obstinée à ne pas céder aux revendications des salariées portées par les représentants syndicaux lors des négociations et le doute profond que le PDG a laissé transparaître tout au long du conflit, de l'avis même de ses interlocuteurs.[1568]

En revanche, nous ne sommes pas sûr que ce conflit ait « introduit une rupture biographique chez Michel Grinberg, qui peu à peu choisit de prendre ses distances vis à vis du monde de l'entreprise en raison d'une 'contradiction existentielle trop forte' ». Dès la fin des années 1960, il envisageait d'abandonner son poste (il espère que *Par-dessus bord* provoquera son éjection), et si l'épisode de Faverges avait été si décisif, pourquoi Vinaver aurait-il attendu encore cinq ans avant de partir ? Il s'agit plutôt d'une étape. Les véritables ruptures, selon nous, sont *Par-dessus bord* en 1967-1969 (inventions dramaturgiques exceptionnelles, jonction de l'écriture et de la vie professionnelle et personnelle, désir d'éviction hors de l'entreprise) et *L'Ordinaire* en 1981 (représentation du *crash* du capitalisme, passage à une forme versifiée, départ de chez Gillette, mort de son père, victoire de la gauche à la présidentielle).

Le point central, dans ce conflit érigé en épopée par la CFDT locale, fut la « remise en cause radicale par les salariés du projet patronal modernisateur » ainsi que le projet d'autogestion (avec le précédent Lip de 1973). En fait, on remarque que Vinaver représente fidèlement, dans *À la renverse*, certains événements réels. Ce tract CFDT ressemble assez à la description que l'auteur fait du siège de Cincinnatti :

> La tour Maine Montparnasse, les élucubrations du PDG
> […] Voyage très instructif, jugez-en : une tour de 56 étages. Réception : hall luxueux, un coup d'ascenseur vertigineux, 33ème étage la porte s'ouvre devant nous... le domaine

[1568] Irène Favier, *Sortir de son rôle ou y rester*, *op. cit.*, p. 6-7. Voir cette lettre de Vinaver au secrétaire syndical CFDT, où il veut, selon Favier, « s'imposer comme figure d'autorité légitime » : « la cause profonde de la crise actuelle n'est autre que l'activité de guérilla qui n'a pratiquement jamais cessé depuis l'automne 1974 : coups de force et menaces au lieu d'un dialogue courtois et constructif. » (*ibid.*, p. 54-55).

> S. T. Dupont (180 millions de location), atmosphère feutrée, de la moquette partout... Le silence, le calme, la bonne ambiance. Cela nous change de l'usine de Faverges.[1569]

Une journée portes ouvertes fut organisée par les grévistes, avec le soutien des commerçants locaux, pour faire connaître leur travail aux gens de l'extérieur : la description qu'en fit *Le Dauphiné Libéré* (« Crèpes, merguez, boissons, […] panneaux placardés de tracts et de coupures de presse, la journée portes ouvertes s'est faite [...] dans une ambiance de mini-kermesse sur fond musical, malgré les averses matinales »), avait déjà été réutilisée dans *Les Travaux et les jours*[1570]. Une des interrogations d'Irène Favier, presque d'ordre ethnographique, « porte sur la façon dont le conflit – phénomène collectif et public – s'est immiscé dans la vie des salariés, au point d'en bouleverser certains principes de fonctionnement », notamment au niveau des relations amoureuses et sexuelles (elle parle d' « ébranlement du sensible et de l'intime » et de « changement brutal vis-à-vis du quotidien »). Son analyse et la nôtre convergent : « les velléités de prise du pouvoir à l'usine et les aventures amoureuses survenues durant le conflit nous semblent participer de la remise en cause du système habituel d'exercice du pouvoir et de polissage des comportements ». Il y a des pages très intéressantes sur la dimension carnavalesque et cathartique[1571] de cet épisode (qui correspond surtout à la version de la

---

[1569] Tract cité par I. Favier, *ibid.*, p. 33.

[1570] Article du 5 avril 1976, cité par I. Favier (*ibid.*, p. 57) ; dans *Les Travaux et les jours*, on lit un tract : « les travailleurs face aux basses manœuvres de division et d'intimidation font appel à la solidarité des commerçants une journée portes ouvertes samedi de midi à minuit venez avec tous les vôtres une braderie et un pique-nique choucroute merguez au profit des familles les plus touchées » (*TC4*, p. 67). D'ailleurs, Vinaver rapporte une anecdote, lors de la représentation des *Travaux et les jours* dans une MJC à Annecy : « Floret et Violi sont venus à la représentation. Il y avait un débat à la suite de la représentation, ils m'ont en fait interpellé, et demandé pourquoi j'avais écrit cette pièce. Et peu à peu au cours de ce débat, les choses ont tourné de façon imprévue, c'est à dire qu'ils se sont approprié cette pièce. Ils ont dit : 'Cette pièce est à nous, elle raconte notre histoire'. » (in I. Favier, *ibid.*, p. 159)

[1571] « Les représentants syndicaux faisaient tout un théâtre. Moi, je prenais des notes et l'un des syndicalistes m'a dit: 'c'est pour votre prochaine pièce ?' […] Quelques mois après, nous avons fêté Noël à

direction, pour relégitimer son pouvoir) ; face à une autre interprétation, selon laquelle ce conflit serait un véritable événement politique (on sent qu'Irène Favier penche davantage de ce côté) :

> On cherche en revanche à comprendre la question de la démocratie dans des espaces où elle s'est peu posée jusqu'aux années 1960 et 1970, lorsque s'est fait jour l'idée que l'émancipation ne concernait pas seulement l'espace et le débat publics, mais qu'elle intéressait également – et peut-être au premier chef – les lieux de travail où, contrairement aux bureaux de vote, les gens évoluent quotidiennement.[1572]

L'entreprise n'est pas le lieu parfait (*locus amoenus*), mais un espace ambigu. Nous avons déjà parlé de la critique de la figure du patron. Autre point négatif : le salarié peut toujours être jeté par-dessus bord, exclu (Bachevski, Lubin, Guillermo, Piau…) ; l'homme devient « jetable », comme les produits que fabrique son entreprise[1573]. Dans *Par-dessus bord*, ces éjections (associées à diverses absorptions ou intégrations) miment le phénomène digestif et la défécation, dont l'entreprise de papier toilette tire son revenu. Mais petit à petit, au fil des pièces, les salariés s'organisent pour se défendre. Alors que dans *Iphigénie Hôtel*, les syndicats n'étaient qu'un lointain horizon[1574], ils se rapprochent peu à peu. Dans *Par-dessus bord*, seuls les danseurs sont syndicalistes, face à Passemar –

---

l'usine, autour de coupes de mousseux. Et le même syndicaliste m'a félicité d'avoir joué mon rôle. Il avait fallu que le conflit arrive à cette sorte de catharsis. » (*ibid.*, p. 153-154)

[1572] *Ibid.*, p. 73. Toute cette histoire, selon Favier, a « trait à un des sujets majeurs de la réflexion politique, la question du gouvernement des hommes ».

[1573] Voir B. Ogilvie, « Violence et représentation. La production de l'homme jetable », in *Lignes*, nº26, octobre 1995. Dans *Par-dessus bord* avec le papier toilette, le jetable absolu. Dans *King*, avec les lames jetables (« Trouvez quelque chose qui aussitôt après un premier usage se jette / Et vous ferez fortune… », p. 41). Dans *Le Temps et la chambre*, il est souvent précisé jetable (les montres p. 19-20, les briquets, p. 25, 37). Dans *Les Travaux et les jours*, l'idée de M. Bataille, qui prend les rênes de Cosson après le rachat de la société par Beaumoulin : « dans un marché global en régression si l'on veut accroître les ventes il faut augmenter la rotation alors pour cela il faut des produits de moindre durée de vie et freiner sur les réparations en multipliant les incitations à une nouvelle acquisition » (p. 84). Le *jetable* c'était la fin (l'objectif) de la société de consommation. Si l'on retourne au « durable », il faut s'attendre à de profonds changements dans notre système économique.

[1574] « PIERRETTE. – Non, dans ces conditions, j'aime mieux rentrer en France. Je ne sais pas ce que tu fais, Laure, mais moi, ça me dégoûte de trop, l'injustice. Laure, c'est toi qui m'a dit qu'en France il y a des syndicats… » (*TC2*, p. 147)

ils réussissent à négocier et les deux partis s'entendent[1575]. Dans *Les Travaux et les jours*, les salariés résistent par différentes tactiques, dans l'entreprise, mais surtout en dehors. Dans *À la renverse*, enfin, la résistance se fait lutte collective. Si l'entreprise n'est pas critiquée, c'est parce qu'elle reste un lieu commun, qui rassemble les hommes, où ils peuvent échanger, parler et s'organiser (c'est une « société »[1576], où la politique peut s'exercer).

C. Quotidien et politique

Vinaver ne s'est pas toujours tenu à l'écart du monde politique et de la « démocratie représentative ». Dans les années 1950, il a été en relation avec certains députés, dans le cadre de ses études pour Gillette[1577]. Surtout, soucieux de voir la société française évoluer dans le bon sens, il a soutenu personnellement un homme politique. Il a

---

[1575] « Mes trois danseurs sont partis fâchés pour ne plus jamais disent-ils remettre les pieds dans ce théâtre ils m'ont reproché que l'intermède des petits paquets est non seulement avilissant mais répétitif » (*TC3*, p. 231), et « je me suis mis d'accord avec ces trois danseurs ils acceptent la scène des camionneurs et même l'épisode des enquêtrices ils vont jusqu'à accepter de distribuer de petits cadeaux à condition que je les autorise à faire à la fin un petit exercice chorégraphique sur lequel ils ont beaucoup travaillé… » (p. 256). Les chœurs sont-ils toujours syndicalistes ? Les cinq huissiers, déjà, se demandaient comment faire progresser leur point d'indice (question de classification qui sera au centre des revendications à Faverges).

[1576] J.-L. Rivière notait que Vinaver « joue sur le double sens du mot *société* réunion des humains et entreprise commerciale ou industrielle » (« Préface » déjà citée, p. 13). É. Eigenmann le relève aussi (voir *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 189).

[1577] « J'ai obtenu notamment le soutien de Pierre Lazareff, patron de France Soir, et de Marcel Bleustein-Blanchet, le fondateur de Publicis. Il y avait aussi un député mendésiste parmi mes alliés les plus actifs, et un autre député radical de l'aile droite du parti. » Il dit même être « devenu un expert […] des moyens d'approcher ces milieux ». (M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien cité, p. 108)

choisi, c'est cela le principal, celui qui à ses yeux était le moins écrasé par le poids des institutions et le plus sensible à la vie ordinaire : Pierre Mendès-France.

Lefebvre décrivait ainsi l'activité politique :

> Elle peut se fonder sur l'autorité déjà établie, ou sur le droit constitué, sur la mystification et la violence. Ou sur la connaissance. Dans la mesure où elle se fonde sur la connaissance, elle exige la plus scrupuleuse attention à la vie quotidienne. L'homme politique progressiste ou socialiste doit connaître la vie et les besoins de ceux dont il défend les intérêts immédiats ou essentiels. S'il s'en écarte, il perd son titre.[1578]

« Entre le destin de la France et chacun des instants de la vie quotidienne de chacun des habitants du pays, il y a un lien ». C'est par cette phrase puissante que Vinaver, lui, commence son article sur la visite de Mendès-France à Annecy en septembre 1954[1579]. Vinaver a dit avoir été le « témoin des quelques heures qu'a passées le président du conseil à Annecy avant de prendre l'avion qui devait l'amener à Londres, un dimanche soir, en vue de négocier un accord sur la structure de la défense européenne »[1580]. Mendès-France, qui occupait les fonctions de Président du Conseil, était pour Vinaver le grand homme politique du moment, parce qu'il avait « conscience de ce qu'est la vie quotidienne de l'ensemble des habitants du pays ». Vinaver commence précisément par définir cette notion de vie quotidienne :

> Par vie quotidienne j'entends tout ce qui constitue le tissu de chaque instant vécu : ce qui se trouve ou ne se trouve pas sur la table, là où on est logé, ce qui occupe l'esprit le soir

---

[1578] Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 100. « La vie quotidienne comprend la vie politique : la conscience publique, la conscience d'appartenir à une société et à une nation, la conscience de classe. Elle entre en contact permanent avec l'État et l'appareil d'Etat par l'administration et la bureaucratie. Mais d'autre part, la vie politique se sépare de la vie quotidienne en se concentrant dans des moments privilégiés (par exemple les élections), en donnant lieu à des activités spécialisées. Et c'est ainsi que *la critique de la vie quotidienne comporte une critique de la vie politique, en tant que la vie quotidienne contient et constitue déjà cette critique* : qu'elle *est* cette critique. » (*ibid.*, p. 104)

[1579] M. Vinaver, « Le peuple et le président », art. cit., p. 1. Les citations suivantes sont extraites de cet article.

[1580] Dans le premier état du texte, Vinaver avait écrit « spectateur » et non « témoin ».

> après le travail, ce qui tourmente et ce qui réjouit, ce qu'on espère ou qu'on a cessé d'espérer, ce qui indigne ou qui n'indigne plus, ce qui fait sourire ou rire ou pleurer ou serrer les poings ou baisser la tête.

Mendès est l'homme-démocratique par excellence, parce qu'il est l'un des rares à se maintenir « dans un contact incessant avec la réalité incessamment mouvante de ce qui fait chacun des instants de chacun », et c'est même ce qui « trace son action ». Ce contact ou cette conscience dépasse la simple *connaissance* des problèmes et des souhaits des Français – c'est une sorte de sympathie profonde. Il semblerait même y avoir quelque chose de semblable aux qualités que l'on prêtait autrefois aux rois (une espèce d'omniscience, d'ubiquité…). Mais justement, Vinaver prend le soin de distinguer :

> C'est une idée relativement neuve, et propre au moment de l'histoire que nous vivons. Elle n'aurait pu naître, faute de point d'application, dans les temps où le souverain, personne ou corps constitué, était doté d'un caractère sacré. Alors, l'action du souverain trouvait en elle-même sa propre définition, et se justifiait de par sa manifestation même. C'est par un acte magique d'identification, ou religieux de soumission, que les membres de la communauté façonnaient leur rapport avec l'État ; et c'est à partir de cet acte qu'ils accordaient leur vie quotidienne aux exigences de l'Autorité absolue.

Les régimes qui au XXe siècle participent de ce genre d'identification mystique (car les mentalités changent moins vite que les institutions, Vinaver insiste sur ce point, comme Lefebvre) sont au contraire les régimes totalitaires :

> comme il advient parfois qu'apparaissent surhumaines les difficultés de la fonction démocratique, la nostalgie d'un gouvernement qui participerait d'une espèce transcendante, qui existerait de par sa propre essence, prend alors le dessus : le chemin est ouvert aux aventures mystiques : le fascisme, le nazisme, d'autres encore qui n'ont été que des menaces ou des tentations.

On retrouve donc, dans ce texte essentiel de la réflexion politique de Vinaver, le rejet de toute transcendance. La relation entre Mendès et les Français ne relève pas d'une mystique politique. Elle est immanente – s'opposant par là-même à une autre forme de

transcendance, plus discrète, celle de la froide technocratie moderne (comme celle que connaît la France depuis 1946 dit en substance Vinaver, et qui est de l'ordre de la « fraude »).

Vinaver développe aussi l'image du contact physique, qu'il soit celui du médecin et de son malade (Mendès voulait « 'tâter le pouls' d'une partie du pays ») ou de deux amants :

> Ce qui ne se produit pas souvent, mais ce qui peut, ce qui doit se produire, c'est un contact charnel entre les hommes qui habitent le pays et l'homme qui est « à la tête ». Rien ne peut être plus important, pour un peuple, que de s'assurer si, oui ou non, celui qui agit en son nom est un des siens, si, oui ou non, ses gestes expriment des réalités qui lui sont familières et essentielles. Rien pour un peuple ne saurait importer plus que de procéder, avec le chef du gouvernement, à un échange physique, immédiat et direct, de regards, de gestes et de paroles. Pour un chef de gouvernement, rien ne peut être plus important que de savoir se mettre « entre parenthèses » et, homme parmi d'autres hommes, de se faire absolument réceptif, de mesurer l'accord, ou au contraire l'écart, entre ce qu'il perçoit et la course de son action.

Mais cet homme démocratique se pose des questions de légitimité (c'est même parce qu'il ressent de si près le rapport au peuple qu'il se pose ces questions). L'article s'achève sur une transcription imaginaire des pensées de Mendès et des spectateurs, et sur l'espoir que suscite ce renouveau politique :

> Il lui fallait, instant après instant, en accomplissant chacun des gestes prédéterminés, traverser la terrible opacité d'un rituel en lui-même inopérant, *(photo 8)* traverser l'écran aussi que constituaient les corps des dignitaires qui l'entouraient, traverser enfin l'opacité des visages dont le regard était fixé sur lui, et qui traduisait l'incrédulité tenace de ceux que l'histoire récente a peu à peu convaincus que la politique ne les regarde pas, que les hommes qui en font n'ont rien à voir avec eux, et qu'il est vain d'essayer d'avoir prise sur l'événement. Ce n'est ni en un jour ni en un mois que le dégel peut se produire ; mais, dans la question qui se lisait dans le regard que promenait sans cesse autour de lui le président : *(photo 9)* « Que suis-je pour vous, et qu'êtes-vous pour moi ? Que veut dire que je viens de négocier une solution à Genève, et une autre en Tunisie, et que je pars tout à l'heure pour essayer d'en négocier une autre encore, par rapport à vos vies de tous les jours ? Y a-t-il continuité entre ce que je projette et ce que vous cherchez ? Ou bien tout cela n'est-il qu'une farce dépourvue de sens ? », et dans l'interrogation qu'il lisait en retour dans l'ensemble des regards posés sur lui : « Quel est cet homme, et a-t-il vraiment quelque chose à voir avec nous ? Veut-il réellement, et peut-il seulement, agir sur le cours

> des choses ? », il est impossible de ne pas déceler les premiers craquements. C'est avec cet échange de questions que s'est réveillé dans le pays le sentiment obscur que la condamnation n'est peut-être pas scellée, que l'avenir reste ouvert. Confrontation dont le tragique débouche sur l'infini espoir. Lent et douloureux réveil après la longue asphyxie.

Vinaver envoie cet article à Mendès en février 1955, juste après que celui-ci est renversé par l'Assemblée nationale (il se consacre alors à la rénovation du Parti radical-socialiste), « à présent, comme l'écrit Vinaver dans la lettre jointe, qu'un entracte se propose pour [lui] »[1581].

Mendès est très sensible à l'analyse que fait Vinaver du voyage à Annecy (« vous lui avez donné son sens réel »). Cependant, il lui fait remarquer qu'il n'a pas tenu assez compte du contenu du discours qu'il y a prononcé, sur la question de l'alcool :

> Je crois que c'est, en effet, un cas particulièrement intéressant à mentionner lorsque l'on vise les problèmes de notre économie. L'alcool est un bon échantillon des erreurs qui ont été faites et des méthodes par lesquelles on peut essayer maintenant de mettre fin à leurs effets et d'en éviter le retour.[1582]

L'alcoolisme ou la simple consommation d'alcool sont d'ailleurs des sujets qui relèvent pleinement de la vie quotidienne (mais furent aussi, entre autres, ceux qui ont coûté sa place à Mendès-France[1583]). Dans la suite de cette lettre, Mendès revient en détail sur chacun des sujets politiques abordés par Vinaver dans sa lettre et, de façon claire et didactique, tente de justifier son action.

[1581] Lettre de M. Vinaver à P. Mendès-France de février 1955 (non datée, mais postérieure à la chute du gouvernement Mendès, du 5 février – copie dans les *a.p.a.*).

[1582] Lettre de P. Mendès-France à M. Vinaver, du 5 mars 1955 (*a.p.a.*). Ce discours a été publié : « La reconversion de l'économie française et le problème de l'alcool. Discours prononcé à l'inauguration de la foire-exposition d'Annecy, 26 septembre 1954 », in *Œuvres complètes*, vol. 3 : *Gouverner c'est choisir (1954-1955)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 348-355.

[1583] Réduire le nombre de « bouilleurs de cru » visait à lutter contre l'alcoolisme et contre un privilège fiscal.

Vinaver est très impressionné par cette longue réponse, qui contribue à fonder le « dialogue » (nouvel usage, après « tragique » et « entracte », d'un terme dramatique) et qui le conforte dans sa conviction : « pour vous l'action politique ne trouve sa légitimité que dans la mesure où elle est reliée à l'ensemble des inquiétudes et des aspirations qui occupent les habitants du pays »[1584]. Si Vinaver n'avait pas évoqué, dans son reportage, le fond du discours, c'était, précise-t-il ici, parce que celui-ci lui semblait évident, et qu'il voulait mettre en avant l'essentiel :

> Oui, pour moi, au-delà de l'intérêt de ce que votre discours contenait, il y avait l'intérêt de cette démarche qui était vôtre, et qui cherchait à restaurer, mais dans un cadre neuf et adapté au temps et aux institutions, le sentiment d'une communauté réelle.

Il lui garantit alors son soutien : « raison de plus pour agir – et organiser l'action – de telle sorte que vous soyez en situation de gouverner bientôt et pour de bon »[1585].

Vinaver n'était bien sûr pas le seul pour qui Mendès incarnait l'espoir d'un renouveau. On sait que PMF reçut aussi le soutien de Camus, qui appela publiquement à voter pour lui aux élections de janvier 1956, en accord avec sa politique algérienne[1586]. Mendès représentait pour Camus l'homme politique le plus droit et exigeant. Rappelons qu'il fut, par exemple, le seul député à s'opposer, jusqu'au jour du vote à l'Assemblée, à la participation française aux Jeux olympiques de Berlin en 1936.

[1584] Lettre de M. Vinaver à P. Mendès-France, du 16 mars 1955 (copie dans les *a.p.a.*).

[1585] En janvier 1956, dans le nouveau gouvernement Mollet, PMF est ministre d'état : « Il ne tardera pas à s'apercevoir qu'il n'a rien à faire au sein de ce ministère, tant Guy Mollet et son ministre résident en Algérie, semblent s'ingénier à mener, de l'autre côté de la Méditerranée, une politique en tous points contraire à la ligne libérale qu'il ne cesse de prôner » (*La politique soumise à l'intelligence. Correspondances croisées (1953-1981)*, présenté par E. Roussel, Robert Laffont, 2011). Il démissionnera le 23 mai 1956.

[1586] Camus ne croyait plus à l'Algérie française depuis 1945, mais pensait qu'un *modus vivendi* pouvait encore être trouvé ; PMF était à ses yeux le représentant le plus crédible de cette position. Voir Herbert Lottman, *Albert Camus*, Seuil, Points, 1980, p. 561 sq., et Jeanyves Guérin, « Camus, les hommes politiques et les partis », in *Albert Camus, une pensée, une œuvre*, Lourmarin, Rencontres méditerranéennes, 1986, p. 85-103.

Dans la dernière version des *Huissiers*, Mendès-France est nommé en propre. Il s'appelait tout d'abord Meffre, et c'est le seul homme politique qui, à l'issue des réécritures, ait été *démasqué* (comme l'ont été les partis). Créal, le président fictif du Parti radical-socialiste (qui pourrait être Daladier[1587]) parle de « l'expérience PMF », qui entendait moderniser le parti et retrouver une idée forte et claire ; cette expérience « a provoqué la flambée des jeunes turcs »[1588]. Le même Créal se répète un peu plus loin : « les jeunes turcs se débandent […] PMF n'est plus là pour leur tenir la lanterne » (p. 250). Aux législatives du 2 janvier 1956, Mendès-France dirigeait le Front républicain[1589] (ou le Parti radical-socialiste côtoyait la SFIO et l'UDSR), qui obtient 27% des suffrages, mais c'est le socialiste Guy Mollet (comparable au Letaize des *Huissiers*) qui devient président du Conseil. PMF est ministre d'État dans ce nouveau gouvernement, mais démissionne en mai, car il désapprouvait la politique algérienne. Il ne reviendra plus jamais sur le premier plan de la scène politique. La carrière de Mendès aux plus hautes fonctions de l'État fut brève – trop grande honnêteté, dégoût des manœuvres politiciennes, objet d'une opposition trop forte (même au sein de son parti) ? L'homme du quotidien n'a pas pu diriger le pays. *Les Huissiers* peuvent apparaître comme le bilan de cette défaite et l'annonce de temps incertains.

[1587] « L'homme de Munich » (pour qui Vinaver avait sans doute moins d'affection) a pris, à 73 ans, la succession du Parti (Herriot est mort en mars), à la barbe de Mendès, vice-président, sanctionné de n'avoir pas assuré la discipline de vote des parlementaires de son parti et considéré comme un traître sur la question algérienne.

[1588] *TC1*, p. 219. Cette « expérience » fut celle de l'année 1955. Mendès entendait rénover son parti, le faire pencher davantage à gauche (alors que celui-ci prônait de plus en plus l'interventionnisme, le libéralisme et l'anticommunisme), et retrouver les sources du radicalisme (pratique de la démocratie et politique sociale réaliste). La « flambée » en question est celle des jeunes militants, lors du congrès de Wagram de mai 1955 (notamment Charles Hernu, dont Vinaver fait explicitement, dans une note déjà citée, la référence du personnage de Niepce).

[1589] Dans *Les Huissiers*, Paidoux propose à Letaize un « pacte laïque républicain de gauche pour la défense de tous les travailleurs » (p. 335) ; « l'heure est à l'union sacrée. C'est ton heure, Créal. » (p. 343).

À côté de Mendès, Paidoux (qui emprunte certains traits à Mitterrand[1590]) fait figure d'homme politique *ordinaire*, déconnecté des réalités de son pays :

> SIMÈNE. – Mais le drame…
> ÉVOHÉ. – Le drame, c'est que nos dirigeants…
> SIMÈNE. – Sont ce qu'ils sont.
> ÉVOHÉ. – Perdent le contact avec les réalités les plus évidentes.
> TIGON. – Ils sont solitaires parce qu'à force de penser les situations dans les grandes lignes, ils ne savent plus pourquoi ils gouvernent.
> SIMÈNE. – C'est bien vrai.
> TIGON. – C'est pourquoi ils ont besoin de jeunes autour d'eux. Vous leur apportez une bouffée d'air frais. (p. 317)

L'une des dernières répliques de Paidoux sonne particulièrement faux : « notre inébranlable volonté… à la fois de l'emporter sur le plan militaire et de jeter les fondations de cette authentique communauté des cœurs… »[1591].

Le théâtre ne pourrait-il avoir comme but, pour Vinaver, de représenter le quotidien afin, pourquoi pas, d'*éduquer* les représentants du peuple ? C'était clairement l'objectif du livre *Les Français vus par les Français*, cet « auto-portrait des Français » dont l'avant-propos s'achève sur ces phrases :

> Nous voudrions que le lecteur y trouve un outil de connaissance de soi, qui l'aide à mieux ajuster son action, à mieux utiliser son énergie, à mieux réussir en tant qu'individu et en tant que membre d'une communauté nationale. Peut-être certains, occupant des postes de responsabilité, y trouveront aussi ceci : un outil de bon gouvernement… (p. 11)

Puisque les hommes politiques ne sont plus en phase avec la quotidienneté[1592], Vinaver envoie la vie quotidienne aux hommes politiques. Au début de l'année 1985, il adresse le

---

[1590] Paidoux entretient avec Marmoréa, entreprise de cosmétiques, le même type de rapports intéressés que ceux de Mitterand avec L'Oréal après la Guerre… (d'ailleurs, la ressemblance entre les noms Créal et Oréal est peut-être un indice).

[1591] *TC1*, p. 346. Dehaze, dans son discours à ses employés utilisera exactement la même expression : « authentique communauté » (*TC3*, p. 145).

livre à de nombreux élus ou dirigeants, de droite comme de gauche (sous son pseudonyme Guy Nevers). Il recevra de nombreuses réponses (aux Éditions Barrault). La plupart sont de simples remerciements : de Jacques Toubon (alors député-maire et secrétaire général du RPR), Alain Nungesser (député), Bertrand Delanoë (député), François Mitterand lui-même, Raymond Barre ou Jack Lang, André Labarrère (Ministre des relations avec le Parlement), Georgina Dufoix (Ministre des affaires sociales et de la solidarité nationale), Louis Mermaz (Président de l'Assemblée Nationale). Laurent Fabius (Ministre de la Défense) apprécie « cette savoureuse analyse et belle leçon de choses ». Selon Pierre Bas (député-maire du 6e arrondissement), « il s'agit là d'une étude originale, amusante et fine sur un sujet aussi difficile que le peuple français ». Alain Peyrefitte[1593] est le plus prolixe : il trouve l'ouvrage « féroce. Mais n'est-ce pas le propre de toute satire, de trouver sa portée dans les traits ressemblants ? / On ne s'étonne plus, après vous avoir lu, que notre pays souffre d'un mal sur lequel il m'est arrivé, et il m'arrive encore, de me pencher avec inquiétude… »

Dès *Les Huissiers*, Vinaver interroge explicitement cet aspect du rapport entre l'homme du quotidien et la politique :

> C'est que les huissiers « bavent », c'est-à-dire « quotidiennent » ; ce débordement hors de leur fonction utilitaire, cette façon qu'ils ont d'assumer les gestes et paroles de l'individu quelconque, toi moi et l'autre, entre eux et dans leur rapport au Pouvoir, fait que les Gouvernants sont *en tension* par rapport à ceux qui les ont mis là […]. Ainsi est donné le *spectacle* de la relation entre acteurs et actés dans le Système Politique – le spectacle d'une connivence fondamentale.[1594]

[1592] Lors de la campagne présidentielle de 2012, Nathalie Kosciusko-Morizet, ancienne ministre des transports, estimait le prix du ticket de métro à « 4 euros et quelques ».

[1593] 1925-1999, député, confident de De Gaulle. *Le Mal français* [1976] est l'un de ses livres les plus connus. L'une de ses idées est que les principaux facteurs du développement ne sont pas à rechercher dans les causes matérielles classiquement avancées telles que le climat ou les ressources naturelles, mais dans ce qu'il appelle le « tiers facteur immatériel », c'est-à-dire la culture, les mentalités. (Voir *La Société de confiance*, 1995 – et l'importance de ce mot chez Camus, Lefebvre, Vinaver…).

[1594] Brouillon, au moment de la rédaction de la pièce (IMEC VNV 4.6). Repris in *Écrits…* 1, p. 261.

Dans sa pièce suivante, l'adaptation de *La Fête du cordonnier*, Vinaver est encore plus sensible à la conjonction du quotidien et du politique. Il écrit un petit texte pour le programme des « abonnements populaires »[1595], où il évoque les multiples actions « qui s'entrelacent dans cette comédie d'une verve irrésistible, et qui occupe une place unique dans le répertoire élizabéthain » et ajoute qu'elle est « unique, en ce qu'elle met en scène le peuple lui-même dans sa réalité quotidienne »[1596]. Or ce peuple n'hésite pas à s'adresser directement aux représentants de l'autorité. On voit les cordonniers au travail, dans un atelier dont Vinaver semble vouloir faire comme une préfiguration de l'usine, analysant les menaces des artisans envers Simon (pour que celui-ci embauche le cordonnier Hollandais, qui n'est autre que le Prince Lacy déguisé – *TC7*, p. 156) comme une sorte de grève[1597]. Dès la deuxième scène, une « délégation » (p. 141) alpaguait les neveux du Prince de Lincoln pour leur demander, de façon claire, que Ralph, l'un des leurs, ne parte pas à la guerre[1598]. À la fin de la pièce, le coordonnier Hodge s'écriera « Tout seigneurs que vous soyez, je ne sache pas que vous ayez l'autorité de séparer les hommes des femmes et vice-versa » (p. 244).

Kevin Elstob fait à notre avis un contre-sens lorsqu'il écrit : « In a sense the daily lives of the people in *La Fête du cordonnier*, and the other plays [des années 1950], are

---

[1595] Il s'agit d'une deuxième mouture, après que Jean Rouvet (administrateur du TNP) lui a demandé un texte « plus *abordable* » que ce qu'il a déjà écrit (« ce doit pourvoir être compris par un petit employé, un commis d'épicerie etc… vous voyez ? très *direct* », lettre de Rouvet à Vinaver du 3 septembre 1958, IMEC – VNV 70.5).

[1596] M. Vinaver (non signé), présentation de la pièce pour le programme.

[1597] M. Vinaver, note « La grève », p. 9 (in correspondance diverse, VNV 70.5 – *La Fête du cordonnier*) : « le mouvement d'humeur de Hodge, suivi aussitôt par Frike, fait effectivement penser à une grève – si l'on soutient que les personnages en symbolisaient des centaines. » Mais Vinaver dit ensuite que l'analogie n'est pas exacte.

[1598] « Eh bien voilà, on est venus, tous autant que nous sommes. C'est pour vous présenter une pétition en faveur de cet honnête garçon qui s'appelle Ralph… » (p. 142).

depoliticized. They are disconnected from a wider reality. Vinaver shows History at its most banal. »[1599] Au contraire, Vinaver a même détourné la pièce de Dekker pour la politiser. Dans un texte non signé, mais qui est vraisemblablement d'André Bry[1600], l'enjeu politique de *La Fête du cordonnier* est en effet nuancé. Si certains passages nous donnent envie de « voir en Dekker un Beaumarchais avant la lettre »[1601], Bry relativise la nouveauté et la portée de cette pièce : il y a bien « glorification de la bourgeoisie londonienne » et critique de l'aristocratie, mais « Dekker, comme tous les écrivains de son temps, exprime envers le souverain des sentiments dont le loyalisme n'est sans doute pas feint »[1602]. Vinaver, lui, ne s'attarde pas sur ce point-là.

À la création de *La Fête*, il fait paraître une analyse dans *Les Lettres françaises*, dans laquelle il caractérise ce type de pièces comme un théâtre « de découverte », à l'opposé d'un théâtre « sécuritaire »[1603] (qui est la forme traditionnelle du théâtre). Il est intéressant de voir qu'il utilise ici un terme politique, celui que mettra en avant Étienne Balibar, dans les articles que nous avons déjà cités : la pensée « sécuritaire » est une menace de la démocratie. C'est là le point nodal. Le théâtre démocratique est un théâtre anarchique, qui fonctionne sur des bases toujours renouvelées, et jamais sur des conventions ou des formules toutes prêtes. Vinaver prolonge ces réflexions dans

---

[1599] K. Elstob, *The plays of Michel Vinaver…*, *op. cit.*, p. 79.

[1600] Vinaver avait travaillé un moment avec André Bry, qui faisait une thèse sur Thomas Middleton et voulait participer ou du moins assister à la création de *La Fête du cordonnier* (nombreuses lettres dans le dossier « Fête du cordonnier », de la correspondance diverse, IMEC – VNV 70.5). Peut-être Vinaver lui avait-il demandé ce texte sur l'aspect politique de la pièce de Dekker.

[1601] « Notes sur la pensée politique de Thomas Dekker », brouillon tapuscrit, 4 feuilles, p. 1 (*a.p.a.*).

[1602] *Ibid.*, p. 4. […] « Comme beaucoup avant et après lui, il espère que la monarchie se désolidarisera de l'aristocratie suffisamment pour que chacun dans la société jouisse d'une dignité et d'une importance proportionnelle à ses mérites. »

[1603] M. Vinaver, « Théâtre et sécurité » [1959], in Écrits I, p. 85-88. Le théâtre sécuritaire est celui où tout se *résout* et c'est celui qui, généralement, reste sur un plan imaginaire (fictif) ; le théâtre de découverte, « libéré de la contrainte du destin », se contente de *décrire* et qui représente des faits historiques ou même actuels.

« Itinéraire de Roger Planchon » : il faudrait « restaurer le théâtre dans sa fonction révolutionnaire ». Mais il n'est plus possible, en France en 1964, de le faire à la façon de Brecht – du fait, disait-il déjà, de la fin des idéologies : « À la démarche militante succède une démarche tâtonnante. […] Un tel repli, loin de signifier une dépolitisation du théâtre, est la condition même d'une action politique qui soit en prise sur la situation réelle d'aujourd'hui. »[1604] Cette exigence impose de toujours être en recherche au plan de la forme. Barthes, en sortant du TNP, écrit une longue lettre à Vinaver :

> Mais l'œuvre, mon cher Michel [à la différence de la mise en scène], *m'a été un vrai délice* ; je n'en attendais presque pas tant : cela m'a appris, détendu, nourri. Deux choses dont la réunion formera la troisième :
> 1) La fermeté du dessin politique : ton analyse est non seulement juste, mais nullement excessive ;
> 2) la qualité exceptionnelle du style, de *ton* style : absence de bassesse (la seule œuvre sans bassesse que j'ai vue depuis longtemps), détente et précision, humanité, générosité sans complaisance […]
> 3) enfin, la réussite objective est dans la réunion du 1) et du 2), de la précision politique et de l'aération du style : ici on rencontre les autres, c'est-à-dire la critique, bref le monde : les gens s'imaginent (si j'en pige par les 2 ou 3 critiques honteusement bêtes que j'ai lues) que pour faire une œuvre *réelle* il faut prendre la pose du Penseur de Rodin : on t'a enfermé dans un tourniquet, alors que c'était ta dialectique réussie que cette union de la structure et de la détente ; la critique t'a boudé parce qu'elle ne t'a vu que de son regard mythique, qui ne peut *jamais* voir que le sérieux peut être comique, la vérité légère, le réalisme gracieux etc.[1605]

Par la suite, l'auteur ne mettra plus en scène de dirigeants politiques dans ses pièces[1606], avant la dernière : *11 septembre 2001*. Dans celle-ci, apparaît le président des

---

[1604] M. Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon », art. cit., p. 106-107.

[1605] Lettre de Barthes à Vinaver, du 16 avril 1959 (*a.p.a.*).

[1606] Il y a bien un projet de pièce (très peu avancé), en 1971, où apparaissent Pompidou et Jobert (le Secrétaire général de la Présidence de la République de 1969 à 1973). En voici l'extrait principal :

Pompidou	Maintenant que nous avons le pouvoir, Jobert, qu'allons-nous en faire ?
Jobert	En jouir et découvrir d'autres chemins de la grandeur, explorer des voies nouvelles.
Pompidou	Amener le bonheur un peu plus à la portée des gens.
Jobert	Toujours plus à manger pour tout le monde, le chauffage l'hiver, les multiples éléments du confort
Pompidou	Mais aussi la dignité, ~~le bon~~ un usage enrichissant des loisirs

États-Unis en exercice au moment de l'attentat du WTC : G. W. Bush. C'est le seul personnage identifié qui intervient tout au long de la pièce (à part lui, seuls le journaliste et le chœur ont ce privilège). La première fois (*TC8*, p. 144-148), Vinaver tire des phrases d'un des discours donnés par Bush le 11 septembre même[1607] : c'est une réaction ferme et une promesse de justice ; ces répliques sont entrelacées à celles du chœur. Sa deuxième intervention est seulement constituée de deux répliques (p. 168, là encore liées à celle du chœur) : il insiste sur l'importance de continuer à consommer (mais l'origine de ces répliques est plus difficile à retrouver). La troisième est une déclaration de guerre (tirée de son discours du 7 octobre 2001[1608]) exposant les motivations des États-Unis (p. 172-180) ; les répliques sont entrelacées à celle de Ben Laden. Celui qui fait figure de héros, bien plus que Bush, c'est l'homme du quotidien qu'est le laveur de vitres (l'homme habituellement transparent…). Le théâtre de Vinaver pourrait-il même se concevoir comme un nouveau « miroir des princes » ? Demczur double de Bush, héroïque et humble, Patrocle double de de Gaulle (dans *Iphigénie Hôtel*), pouilleux et économe en paroles, tous deux porteurs d'une éthique de la simplicité ordinaire ?

Jobert Toujours plus de loisirs
Pompidou Et des moyens diversifiés de les meubler.
Cahier « Next Play » déjà cité, note du 6 juillet [1972] « en roulotte », p. 58 (c'est moi qui numérote).

[1607] George W. Bush, « Remarks by the President Upon Arrival at Barksdale Air Force Base, Louisiana », 11 septembre 2001. http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010911-1.html)

[1608] George W. Bush, « Presidential Address to the Nation », Washington, 7 octobre 2001. http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/10/20011007-8.html.

V. Le théâtre et le peuple

On commence donc à voir comment le théâtre peut contribuer à faire émerger cette démocratie idéale, celle qui, finalement, a des liens avec l'anarchie (en ce qu'elle critique le fondement de l'autorité et inscrit le hasard dans son idée même[1609]). Vinaver n'est pas un théoricien comme Lefebvre, il écrit des pièces de théâtre. Mais il ne se contente pas non plus de représenter, dans celles-ci, des personnages d'objecteurs et de résistants. Par des moyens variés, il fait en sorte que son théâtre soit en prise sur la société. La « refondation de la communauté théâtrale et politique », tel est le nom de la troisième cité du théâtre politique selon Bérénice Hamidi ; tel est, depuis le tout début de la carrière théâtrale de Vinaver, l'enjeu profond de son travail.

A. La réception – la pensée du spectateur et de la communauté (créer une communauté *par* le théâtre)

Le politique passe forcément par le rapport de l'œuvre au public, et l'effet sur le public. C'est d'ailleurs ce sur quoi insiste l'auteur dans un entretien récent, « Théâtre et politique », pour la revue *Ubu*. Dans son théâtre, Vinaver n'oublie jamais le spectateur. Celui-ci n'est pas le simple *alter ego* du lecteur – il faut ici distinguer davantage les deux figures. Alors que le lecteur reste un récepteur flou (dans l'espace, le temps et toutes les autres conditions de sa réception), le spectateur, lui, est un récepteur précis. Surtout, il ne peut se concevoir individuellement ; il est toujours une singularité au sein d'un ensemble

[1609] « Démocratie veut dire d'abord cela : un 'gouvernement' anarchique, fondé sur rien d'autre que l'absence de tout titre à gouverner » (J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, *op. cit.*, p. 48).

d'autres spectateurs. « Toute œuvre appelle un public, et l'atteint ou pas. Plus largement, toute œuvre dramatique cherche à s'insérer dans la Cité. »[1610]

« Le paradoxe, c'est que plus la confusion dans laquelle nous vivons est grande, plus la fonction du théâtre grandit en importance, et plus il est difficile de faire un théâtre efficace »[1611] écrivait Vinaver en 1964. Dès ce moment-là, il avait pris acte non seulement de la disparition du modèle grec (2400 ans ont passé…), mais surtout de la fin des idéologies, celles qui donnaient toute sa force, naguère, au théâtre de Brecht. Le problème c'est qu'« il n'y a plus aucune tradition suffisamment forte pour fonder l'adhésion d'un public quel qu'il soit aux données premières d'une représentation » (sauf dans les spectacles de « régression infantile »)[1612]. Que faire dès lors ? Une « tradition » ne se recrée pas d'un coup. Comment redonner au théâtre sa nature démocratique ?

La démocratie n'est pas une forme d'État ; elle est « l'activité publique qui contrarie la tendance de tout État à accaparer la sphère commune et à la dépolitiser »[1613]. Assister à une pièce de théâtre est une activité, activité publique *contrariante* et politique. Aussi serait-il contradictoire de chercher à « guider » le spectateur : « Le spectateur (comme en montagne) cherche ses prises, s'accroche aux aspérités – est *actif*. Et rôle de la mémoire. Et ce qui s'efface et ré-émerge (mémoire 'entre-deux'). »[1614] Planchon (qui était pourtant, dans l'article de 1964, le modèle d'un nouveau théâtre révolutionnaire) s'inquiétait, pour *Par-dessus bord*, de ce qu'allait regarder le spectateur dans les scènes simultanées : « Quand tu as simultanément Motte dans sa baignoire (+ ce qu'on fout

---

[1610] M. Vinaver, texte prononcé lors la soutenance d'habilitation à diriger des recherches de Jean-Pierre Sarrazac [1989] (*a.p.a.*).

[1611] M. Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon », art. cit., p. 102.

[1612] *Ibid.*, p. 105.

[1613] J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, *op. cit.*, p. 79.

[1614] M. Vinaver, notes sur *À la renverse* du 25 août 1979 déjà citées, reprises in *Écrits* 1, p 263.

dedans) et une autre action en parallèle, cette autre action les gens ne la regarderont/écouteront pas, ils regarderont la baignoire »[1615]. Alain Françon dit ne pas réfléchir de cette façon :

> Je pense que dans le dispositif théâtre de Michel, comme d'une certaine manière dans celui de Tchekhov ou de Bond, la place du spectateur n'est jamais ignorée. Mettre en scène c'est mettre en scène la place du spectateur : je ne conçois pas mon travail autrement. Il ne s'agit pas ensuite de dire à l'assemblée théâtrale ce qu'elle doit voir.[1616]

L'attention du spectateur n'a pas à être contraignante – « être réceptif, même de façon flottante, aux connexions thématiques et rythmiques, pour qu'il se raconte lui-même, à sa façon, l'histoire qui devant lui se déroule »[1617].

On pense au « maître ignorant » de Jacques Rancière : « Le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position », résume le philosophe dans *Le Spectateur émancipé*[1618]. Dans le premier article de ce petit volume, Jacques Rancière rappelle la critique majeure adressée au théâtre depuis Platon : le spectateur regarde et ne connaît pas (qui peut également se formuler ainsi : le spectateur est passif et non actif). Au XXe siècle, les deux réponses à cette critique furent celle de Brecht (faire enquêter et réfléchir ce spectateur, dans un théâtre qui se conçoit comme une assemblée[1619]), et celle

---

[1615] Planchon, cité in cahier préparatoire #2 de *Par-dessus bord* (voir en II.III.A).

[1616] A. Françon, in « L'improbable théâtre », entretien cité, p. 80. On remarque qu'il dit « voir » quand Planchon disait « regarder ».

[1617] M. Vinaver, « Conversation avec Daniel Jeannet… » déjà citée, p. 13.

[1618] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 15. L'auteur fait sans doute allusion, sans le citer, au dernier livre de Bernard Dort, *La Représentation émancipée*. Voir aussi J. Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, [1987], livre consacré à Joseph Jacotot, pour qui « tous les hommes ont une intelligence égale ».

[1619] Évoquons par exemple *Du millet pour la huitième armée*, de Loo Ding, Chang Fan et Chu Shin-nan [1941], adapté par un « collectif » du Berliner Ensemble, en mars 1954 : « Notre spectateur peut trouver un enseignement dans la tactique dialectique des partisans chinois et, à la fin de la pièce, partager avec eux la joie de la victoire » (note des adaptateurs, E. Hauptmann et M. Wekwerth, in *Du millet pour la huitième armée*, trad. française, parue en 1961 dans *Théâtre populaire* n°42, p. 32). Vinaver avait-il pu avoir connaissance de cette pièce au moment d'écrire *Les Coréens* ? Certains éléments (en dehors de cette

d'Artaud (faire participer le spectateur à l'élan vital et magique du drame, dans une sorte de rituel purificateur). Mais ces deux voies, selon Rancière, cachent un même présupposé, à savoir ce « partage du sensible » inégalitaire qui voudrait que ceux qui écoutent ou regardent sont forcément en deçà de ceux qui font, disent ou montrent. Aujourd'hui, certes, le théâtre n'est plus très didactique, mais la « pression sur les spectateurs » est peut-être encore plus forte : ils « doivent *faire une chose* »[1620] (interpréter, participer…). Dans *Par-dessus bord*, à travers Passemar, sorte d'apprenti auteur postdramatique, Vinaver représente peut-être cette pression – Passemar s'adresse au public pour faire état de l'avancée de son travail, il envisage un art total, et ses danseurs vont prendre contact physiquement avec les spectateurs (voir les intermèdes des enquêtrices et des petits cadeaux promotionnels – voir *TC3*, p. 183 et 228).

L'« émancipation » commence quand on remet en cause ces oppositions actif-passif, et regarder (ou écouter)-savoir, et que l'on admet que le spectateur est *toujours* actif. Les spectateurs, alors (et l'on croit entendre la précédente citation de Vinaver) « élaborent leur propre traduction pour s'approprier l''histoire' et en faire leur propre histoire »[1621]. Vinaver peut en effet représenter cette troisième voie. D'une part l'auteur et les personnages, répétons-le, ne professent aucune théorie[1622] et ils sont aussi ignorants que le spectateur ; Vinaver dit qu'il « laisse de côté » son savoir – à la différence, précisément, de ce que faisait Brecht :

---

invitation à « apprendre ») coïncident : il y a un « traître » dans le rang des Chinois, qui nous rappelle Ir-Won, et le montage entre les scènes se passant dans deux lieux différents fait penser à l'alternance des *Coréens* (dans le tableau XI, il y a même simultanéité).

[1620] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 18.

[1621] *Ibid.*, p. 29.

[1622] Jean-Pierre Bagot, qui interprétait le premier huissier, dans la mise en scène de Françon pense que si les cinq huissiers « étaient plus critiques, le spectateur resterait passif dans son fauteuil ». J.-P. Bagot, « Une mécanique de précision », in *Théâtre Aujourd'hui* nº8, *op. cit.*, p. 131.

> pour moi, le théâtre n'avait des chances de se montrer opérant dans sa fonction d'ébranlement que si le dramaturge laissait de côté toute connaissance préalable […] Méthode diffuse, moins sûre, plus aléatoire, mais qui permet d'éviter le surplomb du dramaturge sur le spectateur. Toujours pour la même raison, qui est que le dramaturge n'en sait pas plus que le spectateur ; ils sont au même niveau d'inconnaissance.[1623]

D'autre part, l'écoute est une action, au même titre que la parole[1624]. Cette dernière idée est peut-être matérialisée au cœur même du théâtre vinavérien, dans les scènes de dialogues *simultanés*, où les personnages, en fait, s'interrompent successivement pour laisser un autre groupe parler. Les acteurs disent souvent qu'ils se retrouvent alors « en carafe », mais il nous semble, avant tout, qu'ils représentent ainsi le spectateur lui-même, et redonnent toute sa valeur à l'écoute. Les metteurs en scène qui ont le mieux saisi cette dimension de l'œuvre n'hésitent pas à brouiller le jeu réaliste en demandant au groupe qui ne parle pas de regarder celui qui parle (et qui pourtant est censé évoluer dans un tout autre espace dramatique)[1625].

Le théâtre de l'immanence est un théâtre de l'émancipation. Il faut relire la lettre à Camus du 16 février 1950, où Vinaver lui dit qu'il est devenu un « phare », qui « oriente » ses lecteurs, mais qui a perdu sa voix authentique. Le théâtre de Vinaver au contraire montre seulement la nécessité où nous sommes de nous orienter par nous-mêmes – c'est peut-être cela que représente la mésaventure des cinq soldats français ou

---

[1623] M. Vinaver, « Étais-je 'sous influence' ? » (entretien II avec Olivier Ortolani) [1994], *Ecrits* 2, p. 188 et p. 189. Un dramaturge sur le même « niveau d'inconnaissance » que le spectateur, c'est l'une des quinze caractéristiques de la pièce paysage telle que Vinaver la décrit dans ses *Écritures dramatiques* (*op. cit.*, p. 906, et tableau p. 910-911).

[1624] On peut renvoyer aux études de M.-M. Mervant-Roux, notamment *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS éditions (coll. Arts du spectacle), 1998, ou « Il n'y a pas de rapport salle-scène », in *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, I, *op. cit.*, p. 213-221. Le public est présenté comme un « résonateur » du jeu.

[1625] C'est ce qu'avaient fait Christian Schiaretti dans certaines scènes de *Par-dessus bord* ou Arnaud Meunier dans *11 septembre 2001*.

des dirigeants de Housies, perdus dans des paysages indifférenciés[1626]. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant développait le même type d'image (celle du bateau perdu en mer), pour illustrer la fin des prétentions de la raison à *connaître* ou *prouver* ce qui outrepasse les limites de l'expérience possible (l'existence de Dieu notamment). *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* ?, texte fondateur de notre modernité, en est comme le prolongement pratique, ou anthropologique. Tout le travail de Kant (sa philosophie de la connaissance et sa philosophie politique sont évidemment liées) a été d'inviter à l'autonomie. La raison n'a pas besoin de recourir à quelque chose qui lui serait extérieur ; elle peut s'orienter par elle-même et motiver la volonté.

On comprend mieux aussi la place de l'ironie dans le théâtre de Vinaver. L'ironie est ce face à quoi on est le plus libre de s'orienter. Jean-Pierre Ryngaert parle d'un « bain d'ironie » dans lequel est plongé le spectateur. Celui-ci peut flotter, nager, ou se noyer, mais personne ne peut garantir que chaque effet sera bien reçu, « contrairement aux 'mots d'auteur' qui cherchent dans la tradition à faire mouche »[1627]. Rosette Lamont faisait une distinction très juste entre le satiriste et l'ironiste : « The satirical writer looks down upon his universe, like a divinity enthroned upon a cloud. The ironist coincides with the world he depicts. Thus, his irony is not turned against the characters he creates; he is one of them. »[1628] Marianne Noujaïm, enfin, cite Sébastien Rongier qui voit dans la forme moderne de l'ironie une « inconciliation » avec l'absolutisme des formes (rationnelles ou

---

[1626] « Maints brouillards épais, des bancs de glace sans résistance et sur le point de fondre offrent l'aspect trompeur de terres nouvelles, attirent sans cesse par de vaines espérances le navigateur qui rêve de découvertes et l'engagent dans des aventures auxquelles il ne sait jamais se refuser et que, cependant, il ne peut jamais mener à bonne fin » (Kant, « Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes », *Critique de la raison pure*, Pléiade, I, p. 970).

[1627] J.-P. Ryngaert, « L'ironie contre l'esprit de sérieux », in *Europe* n°926, *op. cit.*, p. 21. Il donne un exemple à partir du morceau 2 de *La Demande d'emploi*.

[1628] Rosette Lamont, « 'Des petits ébranlements capillaires...': The Art of Michel Vinaver », *Modern Drama*, vol. 31, no 3 (septembre 1988), p. 386.

irrationnelles) de la « domination » : « En déjouant les formes d'organisation stables, l'ironie retrouve une capacité critique par un mouvement oblique. […] Le processus ironique, rompant avec les catégories, pénètre dans les interstices et fragmente les discours pour en explorer le *ça et là*… »[1629]

Jacques Rancière finit son article sur l'idée d'« une communauté émancipée » (et non d'un spectateur unique, comme le disait le titre), qui serait « une communauté de conteurs et de traducteurs »[1630]. Mais nous pensons qu'il y a encore un autre moyen pour refonder cette communauté : faire du théâtre un rite, ce dispositif participatif le plus universel et le plus puissant. Vinaver semble concevoir le théâtre comme un rite, mais un rite immanent, parfaitement ancré dans le quotidien[1631], et non plus comme un rite magique et mystérieux ; dans une recréation permanente et non comme dans ces sociétés où le langage se fige, et où communion équivaut à soumission. Il parle lui-même, notamment, des rites de passage, qui créent et entretiennent une communauté. « Sans que j'en aie eu le projet en abordant l'écriture de la pièce, j'ai vite su que ce qui constitue la trame des *Coréens* rejoignait l'organisation des rites de passage dans les sociétés archaïques »[1632] ; « le théâtre était né, dans la Grèce ancienne, avais-je appris, des rites de passage, et cette généalogie m'avait éclairé, et sur la tragédie, et sur ce que j'entreprenais

---

[1629] Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 92. Cité par M. Noujaïm, *Du dialogisme à l'esthétique polyphonique…*, *op. cit.*, p. 197.

[1630] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 29.

[1631] Christian Schiaretti, lors de sa mise en scène des *Coréens*, opposait les deux notions de quotidien et de rite (comme Genet ou Grotowski le faisaient) : « Le théâtre de Michel Vinaver est grec, et l'intérêt (il serait plus juste de dire l'amour) qu'il porte à la vie la lui fait exprimer et même imprimer concrètement. Cela ne doit pas le faire lire comme un auteur du quotidien, bien au contraire ce théâtre participe de la célébration et du rituel » (note pour le programme du Théâtre du Vieux-Colombiers, 1993). Cette opposition ne nous semble pas nécessaire.

[1632] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 67. Il cite ensuite la présentation qu'il avait écrite pour la mise en scène de Planchon. *Idem* pour la citation suivante.

moi-même de faire ». Qu'il parle de rite dans cette partie de son « Mémoire » sur la « navette mythique » est intéressant. L'assimilation entre le mythe et le rite (inclure dans le rite les mythologies implicites qu'il contiendrait) n'est pas une confusion, mais relève d'une tendance anglo-saxonne[1633] bien plus que française. Lévi-Strauss critiquait cette approche, lui pour qui la mythologie implicite « adhère au rituel sans en faire réellement partie »[1634]. David Bradby repérait sans doute cette assimilation, lorsqu'il pointait la différence entre les adaptations de mythes dont « regorge » le théâtre français de la première moitié du XX siècle et le travail de Vinaver, qui « ne voit pas dans le théâtre antique un fonds d'intrigues à adapter, mais plutôt un enseignement fondamental sur la fonction du théâtre »[1635].

Autre preuve que la formation américaine de Vinaver peut expliquer en grande partie la prégnance du rite dans sa pensée et son théâtre : sa lecture d'Aristophane.

> C'est le mythe nordique de la guerre des Ases et des Vanes, tel que le rapporte Dumézil, qui fournit l'une des deux trames qui se superposent dans *Par-dessus bord*, l'autre étant celle, générique, des comédies d'Aristophane : prologue, parodos, agon, sacrifice, mariage, festin, exodos – héritée elle aussi de l'organisation des rites de passage.[1636]

Des livres comme *The Origin of Attic Comedy* de Cornford, un classique dans les études humanistes anglophones, ou *Aeschylus and Athens* de G. D. Thomson, que cite Vinaver

---

[1633] Voir par exemple Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969, p. 18 sq.

[1634] Selon l'ethnologue français, le rituel consiste avant tout en « paroles proférées », « gestes accomplis » et « objets manipulés […] indépendamment de toute glose ou exégèse permise ou appelée par ces trois genres d'activité » (Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, vol. 4 : *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 598-600). J.-P. Naugrette analyse l'échange marital des *Voisins* en termes levi-straussiens de « principe de réciprocité », faisant référence aux *Structures élémentaires de la parenté*, I, V (« Le théâtre de Vinaver… », art. cit. p. 211).

[1635] D. Bradby, *Le Théâtre en France…*, *op. cit.*, p. 203-204.

[1636] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », art. cit., p. 68.

lui-même dans ses paratextes[1637], sont déterminants : il y a là des hypothèses sur la structure narrative et anthropologique de la comédie d'Aristophane qui sont très clairement reprises. Par exemple la pensée de l'action générale semble avoir primé dans la conception de *Par-dessus bord* et elle s'apparente bien aux pièces d'Aristophane[1638]. En témoignent les premières pages du « cahier préparatoire » :

> offense
> combat
> passion du Dieu
> lamentation sur sa mort
> agon sacrifice
> contre-offense saluant sa résurrection
> le banquet le trône
> sacrifice
> réconciliation, harmonie[1639]

C'est une lecture d'Aristophane qui ne s'est guère acclimatée en France, où le trait le plus retenu du comique grec est la satire (notamment, comme nous l'apprend Romain Piana, après les mises en scène de Dullin dans les années 1920-1930[1640]). Vinaver indique au contraire que *Par-dessus bord* est « une description, pas une satire »[1641].

[1637] Par exemple dans « *Par-dessus bord* : notes en cours d'écriture », déjà citées, p. 242.

[1638] Yvonne Hsieh montre que *Par-dessus bord* est construite sur le modèle des *Détaliens* : « C'est l'histoire d'un conflit de générations. L'action se déroule au village de l'Attique, entre un père et ses deux fils. L'un des fils est parti faire ses études à Athènes, l'autre est resté au village. 'Très vite le conflit éclate entre l'ancien monde du père, qui croit à la formation du caractère, aux pensées prudentes et au silence pieux des héros d'Eschyle, et le nouveau monde du fils [instruit], le monde de l'argumentation intelligente, des chicanes et du nihilisme'. Le fils modernisé 'va jusqu'à dire à son père qu'il n'est plus bon à rien qu'à mourir' ». (Y. Hsieh, « Un "théâtre total" : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », *French Review* n°75, 2002, p. 493-494 – les citations qu'elle fait viennent d'Alexis Solomos, *Aristophane vivant*, trad. Joëlle Dalegre, Hachette, 1972, p. 58).

[1639] M. Vinaver, cahier préparatoire à *Par-dessus bord* #1, p. 2. Voir mon article « Les genèses de *Par-dessus bord*… », déjà cité, p. 162-164.

[1640] Voir par exemple Romain Piana, « Les intermittences du répertoire : le cas Aristophane », in *Études théâtrales*, n°44-45, dir. T. Karsenti et M. Poirson, *Mémoires de l'oubli*, 2009, notamment p. 96-97.

[1641] M. Vinaver, cahier préparatoire #1…, repris dans « Notes en cours d'écriture », art. cit., p. 236.

L'action de certaines pièces relève du rite de passage, dans lequel le spectateur peut se reconnaître parce que ce sont des épreuves qu'il a lui-même affrontées ou devra affronter… Ces *passages*, réussis ou manqués[1642], sont particulièrement intéressants dans les pièces d'entreprise, où la vie des personnages semble se structurer autour d'eux. On assiste aux itinéraires de Fage, Lubin, Bachevski ou Piau dans la « société » (embauche, licenciement, retraite, promotion…). Si le théâtre en lui-même peut être rapproché des rites de passage (présentation d'une action par un groupe devant un autre groupe, ayant une fonction pour la communauté), *11 Septembre 2001* apparaît comme la tension la plus forte vers un théâtre en lui-même rituel, et peut-être ainsi comme l'aboutissement de l'œuvre de Vinaver[1643].

Dans son article sur la *frat* de Wesleyan, Vinaver décrivait déjà un rite de passage, et citait George Thomson : les « correspondances » entre ce « gag » et « la tragédie telle que l'ont conçue les Athéniens puis imitée les Français »[1644], « ces correspondances ne paraissent pas fortuites à qui admet, avec George Thomson, que la tragédie est le produit direct d'une évolution ayant pour origine les rites d'initiation des tribus grecques

---

[1642] Selon Charles Melman, l'un des problèmes du monde contemporain capitaliste vient de la suppression de tout « passage » et dès lors de toute « reconnaissance » : « La reconnaissance selon le 'modèle ancien' était acquise une fois pour toutes : lorsque vous vous étiez fait reconnaître par un certain nombre de qualités, votre 'passage' vers un certain statut était admis et définitif. Le sujet capitaliste, aujourd'hui, court sans cesse après cette reconnaissance, exposé à tous les aléas du devenir propre à l'économie. » (Charles Melman, *L'Homme sans gravité*, *op. cit.*, p. 215)

[1643] Un acte de clôture d'autant plus fort que Vinaver n'a écrit qu'une version de cette pièce.
Les analyses de Mary Shaw m'ont accompagné tout au long de ma recherche, et par exemple son chapitre sur le manuscrit du *Livre*, dans *Performance in the Texts of Mallarmé* (ici p. 227) : « As in the case of Mallarmé's Book, the purpose of ritual in general, we recall, is not only (like that of myth) to symbolize the world as the human mind perceives it but also to tangibly *re-create* it. The Book is a striking example of how ritual (as the performance or enactment of myth) seeks to cross the barrier between mental structures and physical forms, between thoughts and gestures, between text and performance. It is also a paradigm of ritual in its ambition to constitute the line between fiction and reality, to represent itself as true. » Si bien qu'elle conclut sur l'idée d'un Mallarmé étranger au purisme ou à l'art pour l'art : « It is a literature fundamentally impure and an art that embraces the totality of human life » (p. 228).

[1644] M. Vinaver, « Le 'gag' de la charte », art. cit., p. 1033.

primitives ». Mais, pour conclure, il fait une distinction primordiale : entre cette communauté « inutile » et les véritables communautés politiques : « Tout se passe comme si la fraternité était une société qui, n'ayant pas une raison *pratique* d'exister, se voulait d'essence sacrée. » Le théâtre au contraire doit avoir une utilité, et une nature non sacrée :

> La mythologie grecque, et l'origine du théâtre en Grèce, je ne cesse pas de hanter ces régions-là, et ce, depuis le temps où, étudiant dans une université américaine en 1946 […] Enfin, n'est-il pas bon de se rattacher, même si c'est par un lien ironique, à un moment de l'histoire où le théâtre servait clairement à quelque chose ?[1645]

Le théâtre doit servir à quelque chose. Et l'auteur, qui s'est toujours *absenté* de ses propres pièces, a été présent et actif, s'est *engagé*, dans au moins deux domaines (liés l'un à l'autre), qui contribuent à rendre son utilité au théâtre. Il s'agit du théâtre (d'éducation) populaire et du théâtre amateur.

B. Un souci du populaire

Vinaver a-t-il déjà qualifié son œuvre, ou simplement l'une de ses pièces, de « populaire » ? Assez rarement semble-t-il. On trouve cette note, pour *À la renverse* :

[1645] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière » déjà cité, p. 113-114. Le professeur en question était Norman O. Brown, déjà évoqué.

> - Est-ce populaire ? Oui si populaire ne se confond pas avec le respect des habitudes. [danger : Godard / Gatti]. Potentiellement populaire because l'ancrage dans le réel quotidien et dans les grands lieux communs.[1646]

Seize ans plus tôt, Vitez écrivait au sujet d'*Iphigénie Hôtel* :

> L'idéal ce serait peut-être un metteur en scène d'avant-garde avec de bons comédiens de Boulevard – pas pour tous les rôles bien sûr. […]
> Un grand public populaire, disons le public TNP : sera-t-il touché ? Il est vrai que l'œuvre d'Antonioni, à laquelle s'apparente *Iphigénie Hôtel* a un grand succès. […] La référence à Antonioni nous éclaire. Il y a un public pour le cinéma, que le théâtre doit conquérir. Des jeunes surtout. C'est justement la tâche d'un théâtre comme le nôtre[1647]

La connotation du terme « populaire », aujourd'hui, n'est plus très positive. D'aucuns l'abandonneraient volontiers aux gémonies « populistes ». Dans le programme de J.-M. Le Pen, d'ailleurs, juste après la mention de Vinaver, on lisait ceci : « Qu'attend-on également pour faire connaître au public *populaire* les grands auteurs étrangers ? »[1648]. Mais il faut se souvenir de ce que signifiait ce terme au milieu du XXe siècle et rappeler que les débuts de la carrière théâtrale de Michel Vinaver sont fortement liés à l'aventure du théâtre populaire. L'auteur a fait ses premiers pas dans le théâtre en 1954, à l'époque de la décentralisation (ou plus précisément dans le dernier tiers de ce que Robert Abirached nomme le « premier âge » de la décentralisation[1649]). Règne alors dans cet univers un grand dynamisme ; on croyait encore au succès de l'entreprise[1650]. Trente ans

---

[1646] Notes sur *À la renverse* du 25 août 1979 déjà citées (mais notons que cet extrait-là n'est pas retranscrit dans la version publiée dans *Écrits* 1, p. 262-264).

[1647] Lettre de Vitez à Vinaver, du 11 janvier 1963, déjà citée.

[1648] Parmi ces « étrangers », sont mis en avant ceux qui ont été les « témoins privilégiés de la barbarie la plus récente, la plus contemporaine... celle des régimes communistes ».

[1649] Voir Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Âge (1945-1958)*, Actes Sud – Papiers, 1992.

[1650] Même si l'on se rend compte, peu à peu, que le pourcentage de spectateurs ouvriers ne fait que stagner, alors que son augmentation était l'un des objectifs avoués. L'absence de public ouvrier au TNP est dénoncée par Dort et *Théâtre populaire* en 1955. Sartre y participe aussi (cf. « Théâtre populaire et théâtre bourgeois », *Un théâtre de situations*, Folio, 1992, voir p. 74 sq.)

plus tard, dans un texte synthétique sur le théâtre français depuis les années 1920, Vinaver soulignera l'importance cruciale de la décentralisation d'après-guerre, en évoquant surtout le travail de Jeanne Laurent :

> C'est un tournant. C'est même une révolution, et le paysage théâtral français en sera modifié de façon durable. D'abord, le théâtre en France n'est plus seulement parisien, et c'est même en province que se produiront certains des événements théâtraux les plus importants de l'après-guerre. Ensuite, le financement de la création et de l'activité dramatique par l'État correspond à une idée toute nouvelle : celle du théâtre considéré comme un service public.[1651]

Sont créés, notamment, sur l'ensemble du territoire français, les Centres dramatiques nationaux. Mais c'est dans un autre cadre que Vinaver rencontre le monde du théâtre : le « stage national d'art dramatique », manifestation déterminante de l'éducation populaire et de la décentralisation théâtrale. Nés dans l'effervescence de la Libération (et dans l'esprit de la Résistance[1652]), ces stages avaient pour but de faire connaître le milieu du théâtre aux participants :

> Le recrutement est ouvert à tous, sans condition. Il est centralisé par les directions départementales de la Jeunesse et des Sports, ainsi que par les centres d'Éducation Populaire. La nouvelle recrue participe à un stage, dit d'initiation d'une durée moyenne de huit jours, généralement situé à Pâques ou à la Pentecôte. L'initiation comprend des exercices pratiques : manipulations d'objets imaginaires (soulever une pierre, ranger des pommes), mimes (réveil d'un prisonnier dans sa cellule), improvisations de dialogues, placement de la voix, contrôle de la respiration. Elle comprend aussi des débats sur le théâtre, des lectures, des projections. Une sélection s'opère parmi les stagiaires, dont certains sont invités à participer à un stage du deuxième degré. Ce dernier, dit de réalisation, généralement situé vers juillet-août, dure de cinq à six semaines. C'est sans doute pourquoi les membres de l'enseignement et les étudiants sont largement majoritaires. Mais nous avons aussi des ouvriers, des employés.[1653]

[1651] M. Vinaver, « Conférence de Prague », Agôn [En ligne], Matière Vive, Perspectives, mis à jour le : 04/02/2010, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=283.

[1652] « Dans les maquis, l'activité théâtrale naissait spontanément. Le miracle est non pas que cela ait eu lieu, mais que l'effort ait pu se poursuivre après la Libération. » (M. Vinaver, non signé, « Les stages nationaux d'art dramatique », art. cit., p. 32)

[1653] *Ibid.*, p. 31.

Le second volet était de faire découvrir les grandes œuvres de la littérature dramatiques à un public le plus large possible. Le tout premier stage national du deuxième degré se déroula en 1946 à Clerlande, village du centre de l'Auvergne, dans une région très reculée, où vraisemblablement très peu d'habitants à cette date avaient déjà assisté à une pièce de théâtre.

Le nombre des instructeurs est passé de 18 en 1946 à 360 en 1981. Mais selon Franck Lepage, le travail des Cordreaux, Crocq, Antonetti, Nazet n'intéresse ni le pouvoir ni les hagiographes, car ce travail n'est pas narcissique ; il désacralise l'artiste et « affirme *l'offre* culturelle du peuple » : il ne s'agit pas de « rendre la culture au peuple, mais rendre le peuple à la culture »[1654]. Lepage oppose la direction Arts et Lettres, dont le but, selon Bourdieu, était de créer de la « Francité », et la direction Jeunesse et Sport qui refusait de mettre en place un « nouveau mandarinat ». Abirached affirme qu'il en allait de même au Ministère de la Culture : « Autour [de Malraux] a eu lieu une énorme bagarre : Émile-Jean Biasini a favorisé, en accord tacite avec Malraux, le choix d'une politique tournée vers une production artistique de 'haut niveau' contrairement à ceux qui, comme Pierre Moinot, tenaient au lien avec l'Éducation populaire »[1655].

En 1954, Michel Vinaver vivait alors lui-même non pas à Paris mais en province, à côté d'Annecy, où Gillette venait de s'installer. Ayant du temps libre, il décide d'aller

---

[1654] Franck Lepage, « Introduction » du dossier « L'autre moitié de la culture », in *Cassandre* n°63 (*Éducation populaire, avenir d'une utopie*), automne 2005, p. 7.

[1655] R. Abirached, « Je t'aime moi non plus », entretien avec …, in *Cassandre* n°63, *op. cit.*, p. 19. Laurent Fleury parle de « trois coups portés au théâtre amateur », en 1959, en 1968 et en 1981 (voir « Généalogie d'un théâtre 'sans qualité'. Le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel », in *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, dir. M.-M. Mervant-Roux, CNRS Éditions, 2004, notamment p. 59-64). Avant l'insitutionnalisation de l'État culturel, existait au contraire une « politique sans État » (L. Fleury reprend l'idéee de Robert Castel, voir *ibid.*, p. 56).

assister à quelques séances d'un stage qu'animait Gabriel Monnet. Monnet, ancien résistant, était un des grands aventuriers de la culture dans la région d'Annecy (« Il a monté et il dirige à Annecy le 'Théâtre de Yaniléo' où Catherine Sauvage a joué sous sa direction »[1656]). En 1954, il montait *Hamlet* et reprenait *Don Juan*, en collaboration avec une autre figure importante : Gilles Duché, instructeur, chargé de la scénographie et des costumes[1657]. L'aspect scénographique fut d'ailleurs primordial : la scène avait une forme d'anneau, « le plateau circulaire penché était lui-même troué, pas en son centre. Il y avait un orifice. On aurait dû l'appeler anneau plutôt que soucoupe. C'était le résultat d'un accident (moi je suis profiteur des accidents). »[1658] Un chaudronnier, stagiaire en 1952, l'avait inventée. Cinquante-cinq ans plus tard, le rond sera toujours pour Vinaver la forme idéale :

> Ça a été le geste inspiré, le geste génial de toutes ces représentations (*Hamlet*, *Ubu*, *Sainte-Jeanne*), il n'y avait pas besoin de chercher autre chose, c'était LE lieu scénique, je dirais canonique. Celui qu'on ne peut pas dépasser, qu'on ne peut que vouloir retrouver. Et j'ai été tenté de le reproduire à la Comédie Française : on n'a pas pu vraiment annuler la frontalité de cette salle, mais ce que nous avons fait Gilone Brun et moi est inspiré de cette soucoupe.

Le rond est véritablement pensé comme forme de la communauté retrouvée, et prendra tout son sens quand il sera complété par un *dispositif* circulaire, lorsque le public entoure la scène[1659].

Gabriel Monnet écrivait au sujet de son ambition :

[1656] Anonyme, « Le théâtre : un art qui s'apprend comme un métier », art. cit., p. 21.

[1657] Duché commence en 1949 sur *Guillaume Tell* de Schiller, dans la mise en scène de Jean Rouvet (qui, avant de devenir administrateur du TNP, aux côtés de Vilar, avait été instructeur d'art dramatique, ouvrier de la décentralisation culturelle). Une grande partie de ses archives a été récemment remise à la BNF.

[1658] Michel Vinaver, entretien avec G. Mercier déjà cité. *Idem* pour la citation suivante.

[1659] Revoir I.III.C et I.V.C.

> Un enfant regardait un jour travailler le grand peintre Renoir et, montrant alternativement de son doigt la palette et la toile, il dit : « C'est avec ça que tu fais ça ou avec ça que tu fais ça ? » Cette question naïve éclaire singulièrement la « salle » et la « scène » de nos rêves.[1660]

Pour Monnet, et pour la plupart de ceux qui ont œuvré avec lui, le public ne doit plus être « considéré comme le badaud ou l'étranger de passage, mais comme le maître et l'ami royal que l'on sert », alors seulement le théâtre deviendra « le chant général de la cité ». Gabriel Monnet fait souvent référence à Copeau, comme dans un texte de présentation des stages[1661], où il le cite deux fois : « Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu », et « Nous ne pensons pas clairement, mais nous agissons noblement »[1662]. Copeau était, plus généralement, la grande référence pour ce théâtre de la décentralisation. Par exemple, la pièce destinée au premier stage, à Clerlande, est *La Bataille de la Marne*, d'André Obey, mise en scène par Hubert Gignoux. Or, l'auteur comme l'animateur ont tous deux été marqués par Copeau, le premier directement, le second par l'intermédiaire de Léon Chancerel (il faisait partie des Comédiens routiers dans les années 1930).

Mais c'est l'année suivante, en 1955, que Vinaver s'investit véritablement. Tout d'abord, il écrit plusieurs textes sur cette expérience (souvent sans les signer et sans que l'on sache toujours s'ils ont été publiés), et par exemple sur *Ubu roi*, créée ette année-là

[1660] Gabriel Monnet, texte sans titre ni date (mais vraisemblablement de 1955) sur les stages, 4 pages dactylographiées (*a.p.a*).

[1661] *Ibid*. Dans ce texte, Monnet cite aussi André Maurois, son témoignage relatif au stage de Sarlat de 1952 : « Imaginez toute une ville, riches et pauvres mêlés, les enfants assis par terre au premier rang, des savetiers et des financiers, des ouvriers et des bourgeois, des ministres et des écrivains, tous émus, conquis, hors d'eux-mêmes. Rien de l'atmosphère d'un festival mondain avec places à mille francs et plus. Le théâtre dans la ville comme au Moyen-Âge. Une communion religieuse… ». Il s'agit de la première édition du Festival des Jeux du théâtre de Sarlat, dont Gabriel Monnet fut l'un des initiateurs et André Maurois président d'honneur (voir *La Contribution de six festivals français au développement local*, étude d'étudiants de Paris-8, s.l.d. Isabelle Arvers, La documentation Française, 1997).

[1662] La première citation vient du Manifeste de 1913 (la « proclamation » du Vieux-Colombier). La seconde est une phrase que Copeau « avait coutume de dire ».

par la troupe éphémère de Monnet. Rétrospectivement, ce spectacle semble avoir marqué un tournant dans la réception théâtrale de Jarry[1663] ; mais ce qui nous intéresse, et qui apparaissait alors aux participants, est la dimension festive[1664] *et* politique de ce stage. Vinaver garantissait que ces représentations allaient marquer « le retour en ce milieu de siècle, à la voie authentique du théâtre populaire » ; « non dans le secret de trois murs complices et devant un petit groupe d'initiés, mais à tout vent, devant le public le plus large, le plus ouvert, le plus 'quelconque' »[1665]. Après leur tenue, dont le succès public fut relatif, Vinaver parle encore, toutefois, d'un « climat de célébration collective »[1666]. Le spectacle opéra un « bouleversement » dans le public. Alors que la tragédie fonctionne comme un électrochoc, la comédie « agit traditionnellement d'une manière moins brutale […] elle persuade ». C'est là qu'*Ubu* est une pièce paradoxale, une comédie qui « au départ culbute le spectateur avec violence ». Soit le public résiste, soit il se laisse aller à la fête et au bouleversement de ses idées reçues, et rit (d'un « rire qui correspond à la situation 'inénarrable' de l'homme dans le monde »).

En plus de l'idée selon laquelle la culture élitiste a concurrencé ce genre d'expérience « populaire », Robert Abirached formule une hypothèse intéressante : « On

---

[1663] Les rares metteurs en scène qui jusque là avaient osé jouer *Ubu roi* (Gémier en 1908, Lugné-Poe en 1922…) abordaient toujours la pièce, comme le montre Henri Béhar (Béhar Henri, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003), avec une admiration pour sa valeur historique, mais peu d'engagement artistique (comme s'ils ne prenaient pas au sérieux la valeur dramaturgique de ce texte). Après 1955, le nombre de mises en scène explose. Vilar, qui avait répondu au questionnaire (« Tentative audacieuse, que pour ma part je n'aurais pas le courage de tenter » – dans le montage que fait Vinaver des différentes réponses, déjà cité, *a.p.a.*), crée un montage des trois *Ubu* en 1958 au TNP. Vitaly, Brook, Adrien, Vitez, Sobel, Vincent… sont quelques-uns des grands metteurs en scène à avoir monté *Ubu roi*.

[1664] « Nous avions décidé de faire un défilé dans les rues d'Annecy », le père et la mère Ubu montés dans une Ferrari rouge, les autres les suivaient, et quand la procession passe devant la Mairie, Alphonse Thivrier l'acteur qui jouait Ubu crie « Merdre ». (Monnet, « Ils ne comprendront rien ! », entretien avec Franck Lepage [1994], in *Cassandre* n°63, *op. cit.*, p. 32)

[1665] M. Vinaver, lettre à la municipalité d'Annecy déjà citée (p. 30).

[1666] M. Vinaver, « Une expérience radicale : *Ubu roi* aux Nuits théâtrales d'Annecy » [1955], in *Écrits* 1, p. 33. Les citations qui suivent sont tirées du même article, p. 33-34.

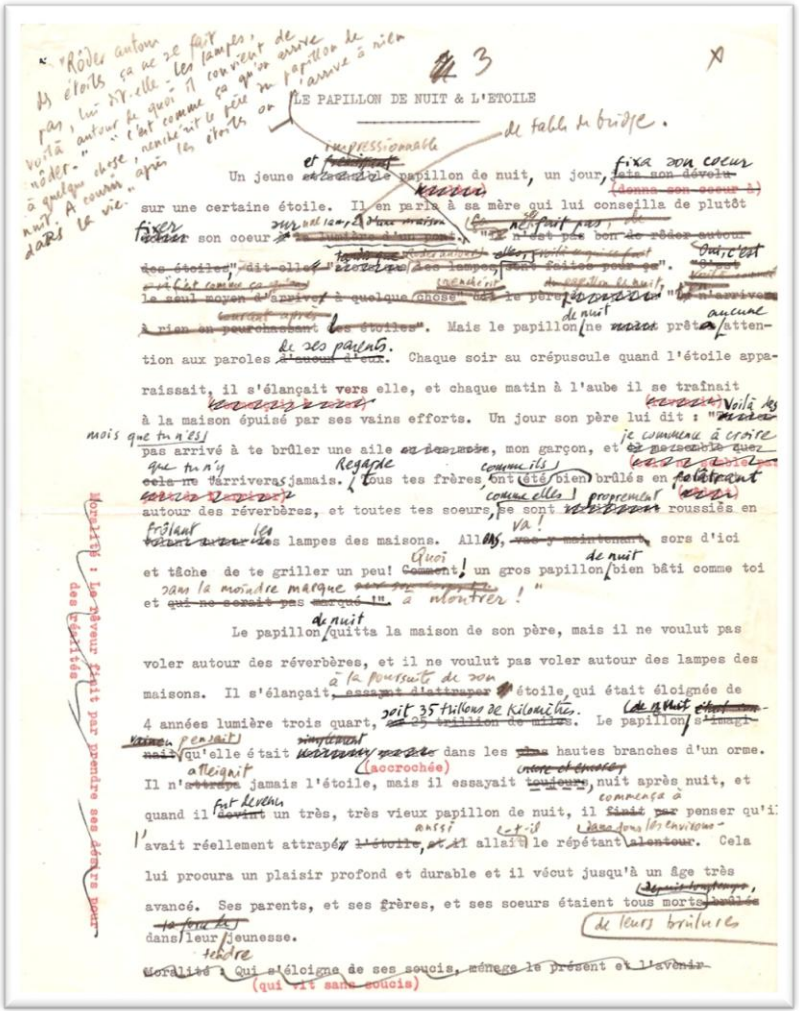
s'est beaucoup méfié alors du rire et des formes inventées par et pour le peuple, au bénéfice de la dignité de l'art. Or le rire est à la source du théâtre populaire. »[1667] Il est intéressant de regarder en détail la liste des pièces montées de 1946 à 1956 dans les stages du deuxième degré [annexe **B**]. Shakespeare (six pièces) et Molière (quatre pièces) sont les grands gagnants ; le théâtre du siècle d'or espagnol est également très représenté (cinq pièces de Lope de Vega ou Calderon). Parmi les œuvres de l'Antiquité, assez peu jouées, c'est Aristophane qui se détache nettement (trois pièces)[1668]. On voit ainsi ce que les animateurs de l'époque concevaient comme étant le vrai théâtre populaire : les grands auteurs, mais plutôt les auteurs comiques, ou *mixtes*, de la littérature occidentale.

En cette même 1955, Vinaver anime des veillées. Il réalise notamment, dans cette perspective, un « montage de fables ». Ces fables étaient prises pour moitié chez un écrivain et dessinateur américain que Vinaver aimait beaucoup, James Thurber, et pour moitié chez Fong Siue-Fong, dont les *Fables* venaient de paraître en français. Vinaver traduit Thurber, dont les fables s'inscrivent dans la grande tradition de La Fontaine, simplement plus actuelles en effet (et en prose)… Mettent en scène des animaux, courtes (de 15 à 30 lignes environ), finissent par une morale par exemple[1669] :

[1667] Robert Abirached, « Je t'aime moi non plus », entretien avec …, in *Cassandre* n°63, *op. cit.*, p. 19.

[1668] R. Piana a montré qu'Aristophane était peu joué sur les scènes de premier plan, mais beaucoup dans le cadre scolaire et amateur – « notamment grâce aux traductions de V.-H. Debidour et à une adaptation de Robert Merle » (« Les intermittences du répertoire : le cas Aristophane », art. cit., p. 91). Marqué du sceau de « classique injouable » au 19e s. (il était comparé à du journalisme militant), il a dû sa renaissance à Copeau, puis Dullin, qui en ont fait un modèle de théâtre social et politique. Il connut son apogée en 1961-1962. Piana le désigne comme « un auteur 'intermittent' de répertoire » (p. 93)

[1669] J. Thurber, *Fables of Our Time and Famous Poems Illustrated* [1940], repris dans *Writings and Drawings*, New York, The Library of America, 1996, p. 458-459.



#3

LE PAPILLON DE NUIT & L'ETOILE

Un jeune papillon de nuit, un jour, fixa son coeur sur une certaine étoile. Il en parla à sa mère qui lui conseilla de plutôt fixer son coeur sur la lune. "Il n'est pas bon de rêver autour des étoiles", dit-elle, "Ou, c'est seulement les lampes qui sont faites pour ça". "Mais c'est le seul moyen d'arriver à quelque chose", répondit le jeune papillon de nuit, "Je n'arriverai à rien en poursuivant les étoiles". Mais le papillon de nuit ne prêta aucune attention aux paroles de ses parents. Chaque soir au crépuscule quand l'étoile apparaissait, il s'élançait vers elle, et chaque matin à l'aube il se traînait à la maison épuisé par ses vains efforts. Un jour son père lui dit : "Voilà les mois que tu n'es pas arrivé à te brûler une aile, mon garçon, et je commence à croire que tu n'y arriveras jamais. Regarde, tous tes frères, comme ils ont été bien brûlés en volitant autour des réverbères, et toutes tes soeurs, comme elles se sont proprement roussiés en frôlant les lampes des maisons. Allez, va ! sors d'ici et tâche de te griller un peu ! Quoi ! un gros papillon de nuit bien bâti comme toi sans la moindre marque à montrer !"

Le papillon de nuit quitta la maison de son père, mais il ne voulut pas voler autour des réverbères, et il ne voulut pas voler autour des lampes des maisons. Il s'élançait, à la poursuite de son étoile, qui était éloignée de 4 années lumière trois quart, soit 35 trillons de kilomètres. Le papillon de nuit pensait qu'elle était accrochée dans les hautes branches d'un orme. Il n'atteignit jamais l'étoile, mais il essayait, nuit après nuit, et quand il fut devenu un très, très vieux papillon de nuit, il commença à penser qu'il avait réellement attrapé l'étoile, et il alla de par le répétant dans les environs. Cela lui procura un plaisir profond et durable et il vécut jusqu'à un âge très avancé. Ses parents, et ses frères, et ses soeurs étaient tous morts de leurs brûlures dans leur jeunesse.

Moralité : Qui s'éloigne de ses soucis, ménage le présent et l'avenir (qui vit sans soucis)

Moralité : Le rêveur finit par prendre ses désirs pour des réalités.

#24

Fong est un auteur chinois, communiste, fondateur en 1930 de la Ligue des écrivains chinois de gauche, qui critiquait fortement le Kuomintang et les Impérialistes en général. Sur les cinquante-et-une fables, Vinaver en retient douze, qu'il répartit en quatre rubriques[1670]. Il n'est pas anodin que Vinaver parle ici d'un « montage » de fables – l'optique est vraiment brechtienne. L'effet contradictoire entre les deux auteurs, l'Américain et le Chinois, est très net.

[1670] Les quatre rubriques : la tyrannie, la décomposition du régime, la lutte contre l'ennemi, rien ne peut arrêter la révolution. La seule fable postérieure à la victoire communiste (1950), c'est « Le serpent qui voulait étrangler un arbre », qui fait référence aux tentatives d'étouffement du régime de Mao par un blocus économique occidental. Vinaver la sélectionne et la place à la fin de son montage.

Enfin, Monnet demande à Vinaver d'écrire une pièce. Vinaver était libre de choisir le thème, bien sûr, mais il savait qu'il inscrivait sa pièce dans un cadre bien particulier, où l'avant-garde et l'élitisme n'avaient pas leur place. Dans un brouillon d'entretien, au moment de la mise en scène des *Coréens* à Paris, il écrira ceci :

> L'avant-garde, c'est un terme qui depuis 19… se rapporte à des formes d'art secrètes hermétiques et scandaleuses, fréquemment incompréhensibles, qui fondent la complicité d'une élite dite intellectuelle. Dans ce cas, *Les Coréens* sont à l'opposé de l'avant-garde car j'ai été conduit, pour obtenir une pleine efficacité dramatique, à inventer un langage qui colle aux choses, qui soit simple et direct, que les militaires dans les broussailles qui échangent des paroles, ou les habitants du village coréen. Mais si l'on entend par avant-garde le refus des idées reçues et des sentiments rabâchés, si l'on entend par là l'assentiment au monde réel où nous vivons et qui demande incessamment à être réinventé

Le brouillon s'arrête là, mais on peut imaginer la suite : cette acception-là, Vinaver la fait sienne. L'éducation, telle que la concevaient des animateurs comme Monnet, passe par l'exposition d'une fable et de formes claires. On ne met jamais Tzara au programme de telles actions. Mais on ne met pas non plus Claudel ou Ionesco. Vinaver ne pouvait peut-être pas composer une pièce totalement dégagée de questions politiques ou historiques. Si l'on reprend la liste des pièces jouées, on note en effet qu'à côté des auteurs comiques, un autre groupe important est celui, plus contemporain, du théâtre de lutte ou anti-guerre : Garcia Lorca surtout (trois pièces), mais aussi André Obey (deux pièces[1671] – il avait été président des auteurs, compositeurs résistants pendant l'Occupation) et Jean Cayrol (résistant, déporté Nacht und Nebel au camp de concentration de Mauthausen-Gusen – c'est lui qui écrit, en 1955, le texte du documentaire *Nuit et Brouillard* de Resnais), les deux seuls auteurs vivants à être joués lors de ces stages (Bernard Shaw meurt en 1950).

[1671] Aujourd'hui considéré comme un auteur mineur, mais qui, directeur du Théâtre et de la Musique (au Ministère de l'Éducation nationale), était l'un des promoteurs de l'éducation populaire. Tous les autres auteurs (Sophocle, Schiller, Tolstoï, Goethe, Jarry…) n'apparaissent qu'une fois.

Alors que *Les Coréens* n'est pas encore publiée, Pierre-Aimé Touchard résume assez bien :

> Parmi tout ce que j'ai lu depuis des années, c'est une pièce qui s'impose, d'abord parce qu'elle est bien construite et d'un intérêt constant, mais surtout parce qu'elle exprime avec une *grande simplicité* de moyens (qui me fait penser au Steinbeck des *Souris et des hommes*, ou à certaines œuvres de Brecht) le côté le plus dramatique et le plus profond de la misère humaine.[1672]

Faut-il interroger le rapport, chez Vinaver, entre critique de l'État et approbation de ces stages ? Si Vinaver, certes, ne critique jamais le volet éducatif de l'État, ces stages s'inséraient cependant dans une énorme machinerie bureaucratique (divisée en directions, sous-directions, bureaux…) qui employait des conseillers, inspecteurs, instructeurs (instructeurs principaux, nationaux…)[1673], et il n'est pas risqué de dire que les idéaux de la France d'après-guerre furent souvent contrariés par l'entrelacs des divisions administratives. L'un des problèmes fut aussi la délimitation des compétences, qui pouvaient se chevaucher, entre les ministères de l'Éducation nationale et de Culture. Selon Monnet, « la grande erreur c'est de ne pas avoir un ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, où les choses ne seraient plus séparées. […] Les grecs ne

---

[1672] Lettre de P.-A. Touchard à J.-M. Serreau, du 27 avril 1956 déjà citée. Nous soulignons. J.-M. Serreau monte la pièce en janvier 1957 ; le 8 mars, il accorde un entretien à Hervé Bourges pour *Témoignage chrétien*, intitulé « Tout bon théâtre est populaire » (on retrouve l'espèce de circularité repérée dans « tout grand théâtre est politique »).

[1673] Par exemple, Gabriel Monnet avait été nommé « secrétaire de l'inspection départementale » à Annecy par Joffre Dumazedier, qui avait lui-même été désigné « Inspecteur principal d'Éducation populaire » par Jean Guéhenno, le « Directeur des Mouvements de Jeunesse et d'Éducation populaire à l'Éducation nationale » sous le premier gouvernement De Gaulle. Dans l'article-entretien « Les stages nationaux d'art dramatique », Vinaver affirme cependant que l'Administration, à l'exception de son pouvoir de censure, « est extrêmement large sur les autres plans. Ainsi nos Instructeurs ne sont pas tenus aux formules pédagogiques classiques » (art. cit., p. 32).

séparaient pas. »[1674] Depuis, il y eut de nombreux projets pour aller dans le sens d'une unification ; la création, en 2005, d'un conseil interministériel pour l'éducation artistique et culturelle (le HCEAC[1675]), en fut l'un des timides exemples.

Un projet comme « D'un 11 Septembre à l'autre », à l'autre bout de la carrière théâtrale de Vinaver, offre un exemple très différent. Il a fait la jonction entre l'école (trois classes de lycée de Seine-Saint-Denis), le milieu artistique (la compagnie théâtrale d'Arnaud Meunier la Mauvaise Graine, et le danseur Rachid Ouramdane) et le monde associatif (Citoyenneté jeunesse, dirigée par Jean-Michel Gourden[1676]). Si les actions menées dans les établissements, certes, se sont finalement inscrites dans des dispositifs institutionnels[1677], le projet avait débuté avant d'avoir l'assurance de recevoir des financements ministériels, et l'initiative était privée[1678]. Michel Vinaver le remarque :

> Une phrase a été névralgique : « de toute façon on le fait ». Et ça c'était inhabituel. On n'avait pas bouclé un budget mais on y allait. Cette phrase a donné un élan qui s'est répercuté le long de la chaîne de tous les participants au projet, jusques et y compris les institutions. Les institutions n'ont pas été dans la position habituelle d'être sollicitées au départ. Là ça allait dans l'autre sens. On peut dire que ça a culbuté un peu l'ordre des choses.[1679]

[1674] G. Monnet, « Ils ne comprendront rien ! », entretien cité, p. 34.

[1675] J'y ai collaboré quelques mois en 2008-2009 : il s'agissait d'une mission d'observation d'ateliers animés par des artistes rattachés au Théâtre de la Colline, dans des classes de collèges. J'en ai tiré un rapport, avec des « préconisations », qui doit prendre la poussière sur une étagère. Voir http://www.education.arts.culture.fr/n-1/haut-conseil-de-leducation-artistique-et-culturelle.

[1676] Un livre a été écrit par J.-M. Gourden et M. Palain, journaliste. Il est en cours d'édition.

[1677] Il peut s'agir de dispositifs municipaux, régionaux, nationaux… Voir http://www2.citoyennete-jeunesse.org/citoyennete-jeunesse/actions/.

[1678] Elle venait de Jean-Charles Morisseau (pdg de Diadeis, agence de création et production publicitaire, et de la société de production « Veilleur de Nuit », avec Jean-Marc Giri). Il participe au débat « Le capitalisme et la représentation – le projet hybride *D'un onze septembre à l'autre* » déjà cité, avec M. Vinaver et L. Boltanski à Venise en juin 2011.

[1679] Michel Vinaver, « L'Alchimie d'un succès », avec J.-Ch. Morisseau, entretien mené par Sabine Bossan, *Entr'Actes*, « Paroles croisées », février 2012, en ligne sur le site de la SACD [http://entractes.sacd.fr/paroles/vinaver_inAdT55.php?l=par].

Vinaver a été extrêmement touché par toute cette entreprise. Il rapporte par exemple un propos de Jean-Michel Gourden, qui lui a dit : « On a fait quoi aujourd'hui ? On a fabriqué de la démocratie. »[1680] Derrière les propos des uns et des autres, que certains trouveront trop pleins de bons sentiments, ce travail démocratique fut bien réel (lien, échange et autonomisation). L'enseignement fut au cœur du dispositif : les professeurs de français, d'anglais et d'histoire s'étaient associés ; les élèves semblent même s'être davantage investis dans leur scolarité cette année-là. On peut aussi parler d'éducation populaire : des amateurs découvrent un nouveau monde, le théâtre, culture « noble », avec la participation effective de trois artistes reconnus (un auteur, un chorégraphe et un metteur en scène), et de nouveaux spectateurs vont au théâtre (le public du Théâtre de la Ville, l'une des scènes les plus prestigieuses d'Europe, n'a peut-être jamais été si mélangé, populaire, que le soir de la Première, quand les parents des lycéens ont été invités).

Vinaver prône ce genre de configuration, bien plutôt qu'une centralisation[1681] et une gouvernance bureaucratique. Il a toujours refusé, par exemple, de s'engager auprès d'une institution liée au Ministère de la Culture, comme en témoigne, par exemple, une lettre à Vitez de 1981. Celui-ci demanda à Vinaver, jeune retraité, de l'assister à la direction de Chaillot (qu'il allait prendre en novembre). Vinaver dit être profondément touché, mais décline cette offre :

[1680] *Idem*. Il avait déjà évoqué ce propos de J.-M. Gourden à l'émission « L'Humeur vagabonde » (France Inter) du 7 septembre 2011 : « démocratie : ça faisait bien longtemps que je n'avais pas entendu ce mot avec une telle fraîcheur ».

[1681] Dans « L'Alchimie d'un succès », *ibid.*, il parle aussi d'« une sorte de décentralisation dans le travail », dans la mesure où cinq acteurs collaboraient avec Arnaud Meunier et cinq chargés de mission travaillaient pour Citoyenneté Jeunesse.

> Ta proposition m'a forcé, aussi, à réfléchir : qui être et ne pas être, quoi faire et ne pas faire, aujourd'hui. Ce qui l'a emporté, en bout de parcours (une nuit à peu près blanche, un parcours agité…) c'est l'évidence qu'il fallait que je reste écarté. Qu'en tant écrivain il fallait que je continue à être non relié, non inséré, hors institution autant que possible. Un réalisateur ne peut pas, un écrivain peut, rester marginal par rapport aux organisations de toute espèce. Alors c'est ça qui l'emporte sur le désir très fort d'être à ton côté dans l'aventure que tu entreprends. Ou plutôt, j'y serai, autant que tu le souhaites, mais sans que cela passe par un rouage officiel.[1682]

« Hors institution ». Il a même parfois avancé l'idée selon laquelle le principe des « subventions » n'est pas bénéfique pour l'artiste – c'est en tout cas, ce qu'il s'est appliqué à lui-même. S'il reconnaît que très peu d'auteurs dramatiques peuvent vivre de leur théâtre, il affirme que les subventions ont un effet pernicieux :

> L'auteur se trouverait engagé (en-gagé) dans le Système, il en deviendrait un agent actif. Responsable des effets de sa production sur le corps social. Comptable. Contrôlable. Sanctionnable. Inéluctablement, même si ces comptes, ce contrôle et ces sanctions prennent les voies les plus détournées.
> Cette condition, je n'en voudrais pas.[1683]

Il préfère ainsi demeurer « en dehors de toute obligation ».

L'idée de « Théâtre populaire » s'incarna donc, pour Vinaver, bien plus en Monnet qu'en Vilar. *La Fête du cordonnier*, au TNP, l'auteur en gardera toujours le souvenir d'un échec, aussi bien sur le plan esthétique et dramaturgique que sur celui des relations avec les différents protagonistes[1684]. Les stages des années 1950, institutionnalisés, étaient d'une nature très différente de celle d'un théâtre national :

[1682] Lettre de M. Vinaver à A. Vitez, du 15 avril 1981 (IMEC – fonds Vitez).

[1683] M. Vinaver, « Sur la condition de l'auteur dramatique en France aujourd'hui » [1978], in *Écrits* 1, p. 117.

[1684] On connaît l'article de Barthes sur la pièce. On peut citer ici un extrait d'une lettre de Robert Voisin à Vinaver, du 12 avril 1959 : « Il y a une leçon à tirer de tout cela : je me la suis tirée, pour ma part : aucune concession n'est possible sur le plan du travail. Parlons, parlons toujours, avec les Vilar. Folâtrons. Mais il ne faudra plus rien *faire*, ne plus rien entreprendre de ce côté-là. C'est trop grave. On peut ne pas choisir un éditeur, par exemple, mais un metteur en scène, décidément ça se choisit, ou ça se gagne. Quitte à devoir garder 'l'enfant', tout le temps qu'il faut, dans le tiroir. / Bref, j'aurais eu une mauvaise idée, voici quelques mois : excusez-moi ! »

> Les Nuits théâtrales et les activités des Stages nationaux – je ne sais même plus quand ça s'est arrêté, mais c'était prodigieux, c'était un oasis, dans le domaine artistique, dans ce monde là. Aujourd'hui la France reste un pays relativement privilégié, du fait de l'intervention de l'Etat dans le domaine artistique, mais ça se manifeste par des subventions financières, mais il n'y a plus rien de la profondeur de ces stages, avec des racines dans le tissu populaire.[1685]

Monnet était alors lié non pas à une institution, mais à une association (bien sûr aidée par l'Etat), Peuple et Culture[1686] – de même qu'Arnaud Meunier a travaillé avec Citoyenneté Jeunesse. Il est vrai que Monnet était un homme de paradoxe, qui n'avait pas peur de se contredire. D'un côté, il affirme que les amateurs « sont la source possible d'une renaissance profonde du théâtre. Il faudrait redevenir grec pour qu'en leur sein de grands poètes naissent. Des célébrations tous les quatre ans, au lieu de cette pulvérisation. » Surtout, il ne faut pas que « les troupes d'amateurs jouent à être une compagnie à l'affiche d'une institution »[1687]. De l'autre, il disait admirer le système professionnel, et les directeurs de CDN qui étaient dans la vraie vie professionnelle (comme Gignoux ou Planchon) et non dans une « vie fictive » :

> Nous prenions des amateurs qui venaient de partout […] avec un coefficient commun de rêverie. Un directeur de centre dramatique a des électriciens, des plombiers, des acteurs, des charges sociales, des relations politiques, économiques. Il est dans le politique, le civique et aussi dans l'imaginaire. L'amateur, c'est le divertissement, la grande fête locale.[1688]

[1685] M. Vinaver, entretien avec G. Mercier, déjà cité. À propos de la vivacité culturelle d'Annecy depuis la Libération, Vinaver ajoute : « C'est étonnant en effet cette permanence. Une histoire qui n'était pas pensable sans qu'il y ait le soubassement de la Résistance et toutes les racines que ça a donné à ces acteurs là. »

[1686] Sur Peuple et Culture, voir par exemple Céline Delavaux, « Un humanisme radical », in *Cassandre* n°63, *op. cit.*, p. 52-53. Fondé en 1945 par des résistants, Peuple et Culture diffère des CEMEA, n'a jamais cherché à avoir une couverture territoriale : « ce n'est pas un mouvement de masse ; c'est un mouvement de pensée », qui regroupe des associations. Il cherche à pallier les déficits en matière d'égalité d'accès à la culture et au savoir.

[1687] G. Monnet, « Ils ne comprendront rien ! », entretien cité, voir p. 30.

[1688] *Ibid.*, voir p. 29-31. Il dit qu'il concevait le milieu amateur comme « un laboratoire » (le lieu d'expérimentations, pour aboutir à des formes utilisables par les professionnels). En même temps, quand il fut nommé à la tête du CDN de Bourges il n'oubliera pas le monde amateur et pédagogique : « je faisais

Il distingue ainsi le monde professionnel et le monde amateur, du fait que le premier serait dans la sphère du politique et le second seleument dans le divertissement et la rêverie. Ce n'est pas ce que pense Vinaver.

Qu'en est-il par ailleurs de son rapport à la ligne de « *Théâtre Populaire* », le pôle parisien et intellectuel, autour de la revue éditée par L'Arche ? La revue *Théâtre populaire* et le milieu du théâtre populaire formaient deux groupes qui pouvaient s'opposer :

> Au fond, la critique faite au théâtre populaire est de se limiter à l'élargissement du public et de ne le gagner que par abstention, en écartant ce qui peut diviser le public, en ne s'engageant pas, soit dans la critique sociale, soit dans la critique politique, de gommer les conflits, de rechercher la communion du public. Les exemples de Brecht et de Piscator montraient que le contraire était possible…[1689]

Les autres collaborateurs étaient également divisés face au théâtre de Vinaver (la revue publia deux de ses pièces, *Les Huissiers* et *Iphigénie Hôtel*, notamment du fait du soutien de Barthes). Vinaver a aussi participé à cette revue, en publiant, de 1954 à 1957, des articles sur les réalisations de Monnet (le premier : « Sur une représentation d'Hamlet à Annecy »). D'une certaine façon, Vinaver a fait le lien entre ces deux groupes ; il fut le seul auteur peut-être qui à la fois s'est engagé dans l'éducation populaire et le rayonnement de la décentralisation théâtrale et qui a réfléchi, en intellectuel, au rôle du théâtre dans la société[1690].

---

sans arrêt de la pédagogie, j'ouvrais mes salles de répétition, je répondais aux questions des lycéens qui venaient me voir répéter » (*ibid.*, p. 32).

[1689] É. Copfermann, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », in *La Décentralisation théâtrale 1*, *op. cit.*, p. 152.

[1690] Selon Bradby, « From [*Théâtre populaire*], he acquired a vision of theater as a vital, public art form, engaged with the struggles of its day, and accessible to all » (*The Theatre of Michel Vinaver*, *op. cit.*, p. 7).

Ce qui a plu à Vinaver, dans ces stages d'art dramatique, c'était qu'il n'avait pas à faire à des *professionnels* du théâtre ni de la pensée. Dans l'entretien non signé pour les *Cahiers français*, Vinaver disait ceci :

> - *En quoi différez-vous des nombreuses troupes d'amateurs pour qui le théâtre est surtout un passe-temps ?*
> Notre ambition est de contribuer à la naissance d'un théâtre de notre temps, et qui soit réellement populaire. Il s'agit d'un théâtre de recherche, tant sur le plan du jeu de l'acteur, que de l'espace scénique, que du répertoire et du public.
> - *Vous croyez-vous mieux armé, pour cela, que les professionnels ?*
> Mieux que la plupart, peut-être. Les comédiens de métier, aussi excellents soient-ils, ont du mal à se dégager d'une tradition de jeu qui nous paraît désuète, qui n'est plus en rapport avec l'actualité… Il y a aussi les servitudes économiques du théâtre commercial, dont nous n'avons pas à tenir compte.[1691]

C. Une esthétique et une idéologie pour le théâtre amateur

Si Irène Favier a choisi d'étudier la grève de Faverges, c'est peut-être nous dit-elle parce que Vinaver appartenait à sa mythologie familiale. Son père avait monté, avec des amateurs, *La Demande d'emploi* :

> - Je voudrais juste que tu m'expliques comment tu as découvert le théâtre de Vinaver.
> - Heu, je crois que je connaissais plus ou moins parce que j'en avais entendu parler et que dans le théâtre amateur ça se joue, et qu'un jour j'avais envie de refaire du théâtre […] c'est vraiment quelque chose que j'ai découvert, c'est-à-dire que je me suis aperçu, de façon totalement immodeste et même coupable, d'une certaine façon, que le texte de *La Demande d'emploi* (et de fait, je connais mal le théâtre de Vinaver) je me suis aperçu que c'était un matériau, un pur matériau et qu'on pouvait tailler dedans – enfin moi c'est ce que j'ai fait sans vergogne. J'ai raccourci, et je m'en suis servi, d'une certaine façon

[1691] « Les stages nationaux d'art dramatique », art. cit., p. 30-31. Dans l'entretien avec G. Mercier de 2009, Vinaver « insiste [encore] sur le fait que c'étaient des amateurs, qui venaient de tous les coins de France et tous les milieux, toutes les professions ».

> (mais là c'est vraiment parce que je trouve pas d'autre mot), pour réécrire quelque chose.[1692]

Elle prolongea d'ailleurs son étude sur la grève et l'occupation d'usine de Faverges par une mise en scène d'*À la renverse*, la pièce qui transpose sur scène ce conflit. Nous pourrions partir de là pour conclure notre travail – d'une analyse des différentes mises en scène de cette pièce centrale pour comprendre la portée politique du théâtre de Vinaver.

Il faut déjà remarquer que cette pièce tend à devenir l'une des plus souvent choisie par les troupes de théâtre qui s'attaquent à l'œuvre de Vinaver[1693]. Nous nous pencherons sur cinq mises en scène françaises de la pièce[1694], qui présentent d'intéressantes différences. Ces réalisations vont de la plus prestigieuse à la plus précaire. D'un système où les acteurs vivent très bien de leur métier, jusqu'à celui où ce sont les acteurs qui payent pour jouer. La dichotomie amateur-professionnel n'est d'ailleurs pas tout à fait exacte – le budget n'est pas toujours en rapport avec le statut des participants (il arrive que des acteurs professionnels, intermittents, jouent dans un spectacle sans budget) ;

[1692] I. Favier, *Sortir de son rôle ou y rester*, *op. cit.*, p. 147. On trouvera dans *Du théâtre amateur* déjà cité et dans *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art* (dir. M.-C. Bordeaux, J. Caune et M.-M. Mervant-Roux, L'entretemps, 2011) une foule de détails intéressants et d'analyses. Le théâtre amateur, concluait M.-M. Mervant-Roux (en citant Habermas), « apparaît comme un lieu où se réinvente 'du public' quelque chose de la 'sphère publique', c'est-à-dire la 'sphère des personnes privées rassemblées en un lieu public'. En maintenant animés des espaces d'entre-deux, sans faire disparaître ni l'espace privé ni l'espace public, il s'oppose concrètement et souvent savoureusement à la dissolution de tout dans le 'social'. Dans un univers de subjectivité envahissante plein d''individus incertains', le théâtre amateur invente de petites sociétés, articulant, sans les dissoudre, les formes de l'intimité et des perspectives collectives. » (*Du théâtre amateur*, *op. cit.*, p. 346)

[1693] La pièce la plus jouée reste *Dissident, il va sans dire*, dont j'ai recensé (mais ce n'est sûrement pas exhaustif) vingt-cinq mises en scène francophones depuis 1976, plus sept mises en scène au moins de la pièce couplée à *Nina, c'est autre chose*, formant le *Théâtre de chambre*. La pièce la moins jouée est semble-t-il *L'Objecteur*, dont je n'ai pas trouvé d'autres mises en scène que la création par Yersin de 2006.

[1694] On sait qu'il en existe au moins deux autres : une lecture de *Business Soleil* à la MJC de Novel le 4 mars 1980 (partenariat du Centre d'Action Culturelle, MJC Marquisats, MJC Novel, Peuple et Culture) ainsi qu'une mise en scène Jean Dalvel et son Théâtre de la Fabrique, en 1996, jouée à Guéret, mais nous n'avons pas trouvé d'informations.

« spectacle amateur » pourrait donc signifier, plus largement, « où jouent des amateurs » ou « qui ne paie pas les acteurs ».

La pièce a été créée en 1980 par Jacques Lassalle, à Chaillot[1695], avec des acteurs connus (Maurice Garrel, Jean Dautremay, Bernard Le Coq…), et bien rémunérés. On peut estimer le budget à environ 600.000 euros actuels (pour trente représentations à Chaillot, et autant ensuite à Vitry). Le spectacle est présenté dans la grande salle, mais avec une jauge de 300 places (sur les 1250 places possibles), du fait du dispositif bifrontal. C'est l'exemple même du grand spectacle de théâtre public, qui privilégie la dimension artistique sur la rentabilité. Ce dispositif, conçu par Yannis Kokkos, était complexe, avec des escaliers, des marionnettes géantes, un triple système de voix : en direct, enregistrées, et sur les écrans de télévision disséminés dans la salle.

Michel Vinaver lui-même monte la pièce en 2004, dans le cadre d'un stage de l'AFDAS[1696], les « Chantiers d'Art Vivant ». Les comédiens étaient donc des professionnels mais dans une période de chômage ou d'activité très réduite, représentant en fait un cas de figure très particulier, une activité intermédiaire entre le métier et le loisir : la formation. Il n'y avait pas de budget, à l'exception de la rémunération de Vinaver **:** « Il n'y avait pas d'enjeux à la clé, dit même ce dernier. Il n'était même pas certain qu'on ferait une présentation publique du résultat. »[1697] Le spectacle est joué une première fois à Lilas en Scène (Les Lilas) – entrée libre. L'année suivante, il est repris

---

[1695] Avant le soutien de Perinetti à Chaillot, « il nous a fallu essuyer six refus. Et il ne s'agit pas d'une production considérable. Les structures institutionnelles qui devraient, dont c'est la mission puisqu'elles sont encore – pour combien de temps ? – dotées des moyens, ont été pour le moins très réticentes. » Alors que c'est une pièce peut-être discutable mais essentielle ! (J. Lassalle, entretien avec B. Dort, B. Sobel, M. Raoul-Davis et M. Vinaver, in *Théâtre/Public* n° 39, mai 1981, p. 14)

[1696] L'Afdas est un organisme paritaire collecteur (des contributions obligatoires des entreprises au titre de la formation) agréé par l'État, chargé de mettre en œuvre la politique de formation définie par les partenaires sociaux du secteur de l'audiovisuel, arts vivants, publicité, loisirs.

[1697] M. Vinaver, entretien avec Th. Roisin et N. Fillion déjà cité.

dans deux festivals (Vincennes et Dijon), puis produit par les Artistic Athévains et programmé deux mois en 2006, ce qui le dote d'un budget confortable (mentionnons tout de même les refus d'aide à la production de la SACD et de l'ARCADI[1698]). Selon les lieux, le dispositif est le quadrifrontal ou le rond. La scénographie permet la circulation des acteurs (le couloir est un espace dramatique fondamental chez Vinaver) et l'intégration du public.

Trois autres mises en scène, très récentes, ont été réalisées avec des budgets minuscules. Irène Favier a monté la pièce en 2010, avec une équipe mixte (intermittents et amateurs). Ils ont joué une fois à Annecy devant les employés de l'usine dont Vinaver était PDG au moment de l'écriture de la pièce (qui achète le spectacle 1800 € – et ils obtiennent une aide de la région pour l'hébergement), puis trois fois à l'ENS de Paris (entrée libre, la salle étant prêtée par l'École). Les acteurs n'étaient pas payés. À l'ENS, ils jouaient dans une salle polyvalente, sans plateau, mais avec un découpage de l'espace très marqué, qui mettait l'accent sur le retournement dramaturgique de la pièce, puisqu'à la fin les personnages des ouvriers passaient du fond de scène à l'avant-scène. Xavier Brière, également en 2010, dirigeait les acteurs amateurs qui avaient suivi son atelier toute l'année ; ils jouent trois représentations, surtout devant leurs amis et familles. C'est la pratique du théâtre comme pur loisir, sans aucune subvention, où ce sont même les acteurs qui payent (rémunération du metteur en scène - professeur, et petits éléments de décors). La vente des places rembourse la location de la salle (2300 €, Kiron espace, Paris, 90 places). Le dispositif était plus ordinaire ; mais on note la polyvalence des rares

[1698] La SACD propose 15.000 € d'aide à la production (fonds mis en place en septembre 2005). L'ARCADI, établissement public de coopération culturelle créé par la Région Île-de-France avec l'État (Drac), propose trois types d'aides : production, diffusion et action artistique, dans les disciplines chanson, danse, multimédia, opéra et théâtre.

accessoires (les tabourets par exemple servaient à la fois de sièges et de machines pour les ouvrières). Enfin une mise en scène a été présentée en juin 2012, par Ève Weiss, au Bouffon Théâtre, une petite salle du 19e arrdt de Paris, pour trois représentations. Sur une scène de 25 m^2 environ, sans aucun élément de décor, elle a créé un spectacle extrêmement dynamique, drôle et intelligent. Les conditions matérielles étaient exactement les mêmes que pour X. Brière : les acteurs amateurs avaient travaillé cette pièce dans un atelier hebdomadaire (500 euros l'année), et la vente des billets leur a permis de « rentrer à peu près » dans les frais occasionnés par la location de la salle et les droits d'auteur.

C'est peut-être une coïncidence, mais la réception critique du spectacle le plus coûteux fut la moins bonne[1699]. Dans *Le Monde* du 2 décembre 1980, Michel Cournot se demande ce qui fait que ça « ne fonctionne pas » : est-ce « le discours trop froid, le caractère trop systématique de la pièce, ou le fait qu'elle ait été mise en scène avec trop de luxe, trop de gigantisme » ? José Barthomeuf, dans *Le Parisien* (même date), ironise sur « le décor nickelé, chromé, astiqué, sur fond de skaï, plastique et moquette », comme s'il y avait une contradiction entre le propos de la pièce et son traitement scénique luxueux – contradiction qui était relevée, sept ans plus tôt, au sujet de *Par-dessus bord* par Planchon[1700]. Alors qu'il avait monté deux ans plus tôt le "Théâtre de chambre" de Vinaver (deux petites pièces très simples) avec beaucoup de succès, Lassalle s'est heurté là à une pièce polyphonique dont il n'a pas su que faire.

[1699] Les seules bonnes critiques émergent de J.-P. Léonardini dans *L'Humanité* (11 décembre 1980), de D. Jeannet dans *Public* (décembre 1980), et… de « J.-L. J. » dans *Le Figaro Magazine* (13 décembre 1980).
[1700] Frédéric Mignon, « Lyon capitale du théâtre ? », *International HAD*, nº14, 1973.

Vinaver lui-même a été déçu par ce spectacle (c'est d'autant plus intéressant, qu'il reconnaît, à sa juste valeur, le talent de Lassalle[1701]). Quand il répond à la question « Pourquoi avoir choisi *À la renverse* comme pièce à mettre en scène ? » (rappelons qu'il s'agissait de sa première mise en scène), il répond : « Parce que, de façon peut-être plus extrême qu'aucune autre de mes pièces, celle-ci pose des problèmes de représentation à la scène et de jeu des acteurs qui n'ont pas, jusqu'à présent, à mon sens, trouvé de solution juste »[1702] ; il avoue avoir été gêné par les moyens déployés dans le spectacle de 1980. Mais ce sentiment fut peut-être amplifié du fait de la nature même de la pièce, qui est la seule à représenter une grève et ce qu'on a appelé de *petites* utopies communautaire et économique (une mise en scène similaire des *Huissiers* l'aurait sans doute moins dérangé). Après la création du spectacle, Vinaver fit le lien entre qu'il venait de vivre et l'atmosphère de la grève chez Bronzex. À une question sur le caractère euphorisant de la lutte représentée dans sa mise en scène, Vinaver reconnaît que « cette grève est un instant d'intense bonheur. C'est la découverte de la liberté, de la possibilité de sortir du cadre de la soumission »[1703], et il fait le lien avec l'aventure théâtrale vécue, le stage AFDAS lui-même.

La mise en scène de Vinaver a globalement été louée pour sa « légèreté » : « Un plateau sans décor, un minimum d'accessoires, un traitement musical près de la mise en espace confèrent clarté et justesse au texte »[1704]. Pour les trois autres spectacles, on ne trouve pas d'articles (du fait de l'absence de budget « communication », et du nombre si

---

[1701] Voir Rita Freda, « Cristallisation des différences… », notamment la dernière section, qui met au jour un « dialogue artistique plus souterrain », depuis 1990, entre les deux artistes (art. cit., p. 228-229)

[1702] Note de Michel Vinaver pour un petit discours de présentation lors de la Première aux Athévains.

[1703] M. Vinaver, « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère… », entretien déjà cité, p. 109.

[1704] Guillermo Pisani, dans *Le Journal du théâtre*, 7 avril 2006, sur http://www.theatreonline.com/journal.

réduit de représentations). Mais Favier a recopié dans son dossier de diffusion de bonnes réactions du public[1705], et les trois ont reçu une lettre très positive de Vinaver, dont l'enthousiasme pour les petites productions devient légendaire. « Souvent trop d'investissement nuit… », disait-il en louant une mise en scène des *Voisins* par Didier Kerckaert, à Lomme, en 1996 (un spectacle que *personne* n'a vu…).

> En ce moment ce sont les productions les plus latérales et les plus modestes qui vont le plus directement à ce qui est mon utopie de la représentation. Il faut que ça soit courant. Comment expliquer cela ? Je crois que souvent trop d'investissement nuit. Et je ne parle pas seulement d'investissement économique. Il faut que ça coure d'un pas sûr mais léger, avec un appareil sommaire et, pourquoi pas, allègrement moqueur à l'égard des moyens habituels du spectacle. Une longue durée de répétition, ce n'est pas forcément un bienfait. L'exercice du théâtre aujourd'hui est peut-être encore trop lié à l'idée d'exception, de surpassement, de consumation, de passage à la limite, de dépassement des limites. [1706]

On voit ainsi que raisons esthétiques et implications politiques sont liées. Le stage AFDAS a été, pour Vinaver, « une utopie qui s'est réalisée » :

> Il a été possible, dans un temps limité, avec une population d'acteurs de bords différents qui s'est vite constituée en « troupe », de mener une expérimentation, libre et rigoureuse, de mes idées là-dessus, mises à l'épreuve de celles des autres participants. Travaux qui ont conduit à un point d'aboutissement inespéré.[1707]

Dans une autre note, il évoque « l'utopie d'une troupe / d'une autre économie »[1708]. Essayons de caractériser cette utopie. Utopie nouvelle, différente de celles que rêvaient

---

[1705] Par exemple celui de Michelle, ancienne ouvrière chez S.T. Dupont : « J'ai été épatée par la pièce... J'ai un regard très 'neuf' sur le théâtre puisque ce n'était que la 3ème fois hier soir que j'assistais à une pièce, et plus que l'histoire ou le thème, c'est vraiment la mise en scène et le jeu des acteurs qui m'ont soufflé, les transformations constantes, la versatilité et la rapidité d'enchaînement de ces 'collages'... je n'imaginais pas que ça pouvait être ça aussi, le théâtre... et j'ai passé un super moment, découvrant au passage quelques pages d'histoire :) »

[1706] M. Vinaver, entretien avec E. Durif, J.-M. Piemme et M. Taszman, in *Les Cahiers de Prospero* n°8, *op. cit.*, p. 48-49. « C'est une des toutes meilleures représentations de mes pièces que j'aie jamais vue », concluait-il.

[1707] M. Vinaver, feuille volante, dactylographiée, intitulée « témoignage », et « env. à Fréd Mary le 21.04.04 » (*a.p.a.*).

[1708] M. Vinaver, note de 2004 (dossier « *À la renverse* 2004 », *a.p.a.*).

Fourier, Gillette ou Lénine – « petite » utopie disions-nous. Les contraintes rencontrées sur les spectacles « amateurs » produisent souvent de l'imprévu, qui s'avère intéressant. En voici une liste non exhaustive.

Il y a, comme nous venons de le voir, le temps court des répétitions. Elles ont duré trois à quatre fois plus longtemps pour Lassalle que pour les trois autres spectacles. Le peu de temps permet ce travail dans l'urgence qui est aussi le principe d'écriture de Vinaver. « D'expérience, dit-il, je sais qu'en creusant un petit peu trop on aplatit »[1709].

L'absence de moyens est un second facteur. Elle empêche *de fait* la spectacularisation, l'imposition d'images extérieures, que redoute et critique l'auteur. Lassalle, certes, n'est pas représentatif des « metteurs en trop » (beaucoup de critiques, à la création de la pièce, disaient même qu'il avait trop collé au texte), mais quand tant d'argent est investi, tout se passe comme s'il y avait forcément spectacularisation. Vinaver, lui, dit qu'il a surtout fait un travail de « metteur en rythme ».

Le non-choix des participants a également un effet esthétique. Il est radical dans le cas des ateliers amateurs. L'impossibilité de choisir les acteurs qui collent aux personnages crée automatiquement et naturellement « de la distanciation », comme me le disait Vinaver à propos d'un groupe d'étudiants qui ont monté *Par-dessus bord* à la Rochelle en 2009. On trouve un exemple frappant lors de la deuxième mise en scène de Vinaver (*Iphigénie Hôtel*, 2006, issue du même type de stage AFDAS) : il fit le choix de distribuer deux personnages féminins à deux hommes : « J'imagine que s'il avait eu le choix, écrit Isabelle Antoine, il aurait choisi deux actrices. Mais, comme souvent, la contrainte produit un choix audacieux et juste. Philippe Durand serait une Mrs Babcok à

[1709] M. Vinaver, note de 2006 (*a.p.a.*). C'était la même chose dans ses ateliers d'écriture, à l'Université : il imposait une contrainte temporelle (il *fallait* écrire pendant la seconde partie de l'atelier). Voir le témoignage de Mike Sens, dans *Théâtre/Public* nº99, 1991, p. 41.

la fois douce et forte comme un roc. »[1710] L'alternative consiste à trouver d'autres solutions, d'ordre plus réalistes. On remarque par exemple qu'il y a plus de femmes que d'hommes parmi les acteurs quand un spectacle est amateur (alors que les indications d'*À la renverse* préconisait l'emploi d'une femme et de cinq hommes, ce que Lassalle a respecté, la proportion s'élevait à dix femmes sur un total de douze comédiens dans le spectacle de X. Brière, quatre sur six dans celui d'I. Favier, et huit sur douze chez È. Weiss) – réalité socio-culturelle qui a manifestement un sens. Or, ces metteurs en scène (notamment X. Brière et I. Favier) ont choisi de ne pas déguiser toutes leurs actrices en cadres-hommes, mais d'en faire des personnages féminins, ce qui semble pertinent en 2010.

Le nombre de comédiens, enfin, est intéressant à commenter. Dans les projets où il n'est pas question d'être payé, il n'y a pas forcément de limites au nombre d'acteurs qui participent. Vinaver avait prévu seulement six acteurs dans la première version de la pièce : il voulait qu'elle fût très jouable, comme ses quatre pièces précédentes, qui eurent beaucoup de succès (à la différence de l'impressionnant *Par-dessus bord* et de ses 50 personnages, monté une seule fois en dix ans). Mais quand il la réécrit, en 2002, Vinaver en fait une pièce de 29 personnages qui peut être jouée par 29 acteurs, et je dirai qu'il la pousse ainsi vers le théâtre amateur. Pour jouer ce type de pièces, les groupes que sont les ateliers d'amateurs ou les stagiaires de l'AFDAS (20 participants) sont la matière parfaite : nombreux, et avant tout « groupe »[1711]. Ici, viennent se lier deux caractéristiques d'*À la renverse* : la présence du groupe des grévistes à la fin, et

[1710] I. Antoine, « *Iphigénie Hôtel*, du texte au plateau », art. cit., p. 125.

[1711] Avec un tout autre budget, l'un des événements théâtraux de la rentrée 2011 a été la mise en scène de *11 Septembre 2001* avec trois classes de lycée de Seine-Saint-Denis, jouée notamment au Théâtre de la Ville.

l'importance, tout au long de la pièce, des chœurs (présence d'autant plus importante qu'I. Favier et È. Weiss ont toutes les deux choisi la première version de la pièce, celle qui n'attribuait presque pas les répliques des groupes de cadres, de Cincinnati et des ouvriers). Depuis toujours, le théâtre choral a été un théâtre qui a eu besoin des amateurs. En Grèce, les chœurs étaient souvent pris en charge par des groupes de simples citoyens. Henri Cordreaux**,** à propos du premier stage national d'art dramatique, fait ce commentaire :

> Il y avait trente stagiaires. Le choix de Gignoux de *La Bataille de la Marne* était excellent, parce que cela repose sur un travail de chœur. C'est une pièce bien construite, qui, en dehors de deux ou trois personnages importants, ne faisait appel à aucun talent spécial et pouvait être tenue par des amateurs.[1712]

Aujourd'hui, certains metteurs en scène semblent vouloir poursuivre cette tradition : Frédéric Fisbach dès ses premiers spectacles et jusqu'à *Mademoiselle Julie* en 2012, en passant par *L'Annonce faite à Marie* (1996 et 2002). Il s'agit très souvent, est-il précisé, d'amateurs *locaux*. Pascal Rambert s'est efforcé de travailler dans le même sens, notamment au Théâtre de Gennevilliers qu'il dirige depuis 2007[1713] (dans *Clôture de l'amour* en 2011, un chœur d'enfants chantant vient interrompre, à mi-parcours, le dialogue des deux acteurs). On pourrait aussi évoquer la figure de Gwenaël Morin et son travail sur *Appel au secours* de Hilfe Rufe en 2011 et sur une adaptation d'une pièce chère à Vinaver : *Antigone*, en 2012. Le paradoxe, à partir du moment où au moins un acteur est payé (comme pour *11 septembre 2001* monté par Arnaud Meunier avec les quarante-cinq lycéens et cinq professionnels), est que ces acteurs amateurs doivent

---

[1712] Henri Cordreaux, in *Cassandre* n°63, *op. cit.*, p. 20.

[1713] Voir par exemple Jean-Pierre Thibaudat, « Gennevilliers : des amateurs et un économiste sur scène », sur le site *Rue 89*, 13 janvier 2010.

obligatoirement l'être aussi (un minimum d'environ 150 euros par représentation – rendant parfois très coûteuse la production de ces spectacles). Vinaver recopia, au moment où il mettait en scène *À la renverse*, un extrait d'un texte de Jean-Loup Rivière sur la fonction chorale, qui, en prolongeant certaines analyses de Barthes, met à la lumière un lien intéressant entre présence chorale et implication du spectateur[1714].

Gabriel Monnet ajoutait une autre contrainte, contestable mais amusante : les amateurs savent qu'« ils jouent pour la dernière fois et les dernières sont très importantes pour un acteur »[1715]. De même, il insistait sur le décalage créé par la « pauvreté » du plateau et des costumes : la veille de la Première d'*Ubu roi*, « les costumes ne sont pas prêts, nous répétons en short. Les gens se roulaient par terre de rire. Le lendemain, on met les costumes et tout d'un coup cela devient beau, trop beau, ça reste comique mais le jeu du corps disparaît. »[1716]

Par-delà ces heureuses contraintes, la pauvreté peut-elle être un choix ? Vinaver l'inscrit parfois au cœur de son théâtre, avant même de penser en termes d'acteurs amateurs ou professionnels. À propos de *La Demande d'emploi*, qu'il concevait comme une « école du théâtre », il notait :

> Ne demande aucun moyen <Bon marché à monter>
> Peut se jouer sur trétaux
> Excellent exercice pour les comédiens
> Instructif sur l'état des mœurs[1717]

[1714] « Il faut qu'il y ait sur la scène quelque chose qui fasse de moi un spectateur actif. Et je ne peux entrer en action que si la scène – qu'elle fasse comme elle veut – laisse supposer cette transgression possible : monter sur scène. On pourrait appeler cela une *fonction chorale*, en référence au chœur de la tragédie antique qui, pour une part, représentait sur la scène le peuple spectateur. […] Restant spectateur, je suis pourtant au bord d'être un interlocuteur. » (Note de Vinaver ; l'extrait vient apparemment de J.-L. Rivière, « L'acteur et moi », *Les Cahiers*, n°15, printemps 1995, p. 44)

[1715] G. Monnet, « Ils ne comprendront rien ! », entretien cité, p. 31.

[1716] *Ibid.*, p. 32.

[1717] M. Vinaver, cahier préparatoire *Demande d'emploi* déjà cité (IMEC – VNV 14.1), p. 86.

Selon Ubersfeld, *Par-dessus bord* faisait de l'argent un équivalent de l'excrément[1718] (là encore un parallèle pourrait être établi avec *Ubu roi*... physique, phynance et merdre). Enfin, Vinaver notait (tandis qu'il tentait d'adapter *À la renverse* pour la télévision) : « Inséparable du thème du tout-puissant argent fluide et évanescent, celui de la destruction des corps – le corps individuel, le corps social – le travail de la tumeur maligne et, à l'autre pôle, la résistance de la vie, le goût du bonheur, la ténacité de l'espoir, la capacité humaine de transformation. »[1719]

En 1971, Barthes écrit un article magnifique et étonnant[1720] : il y oppose la tradition spiritualiste de Copeau (« conviction commode que l'on peut faire de l'excellent théâtre sans argent : la pauvreté des moyens devenant alors une valeur sublime ») au théâtre brechtien, qu'il défend et qui, selon lui, « est un théâtre cher », notamment par l'élaboration des costumes et par le nombre des répétitions. Étonnant, parce que Barthes critique le paupérisme qu'il défendait auparavant (les « compagnies jeunes et pauvres comme celles d'Hermantier ou de Serreau » et les lieux « où se fonde peu à peu un théâtre de la cité, qui se substituera, il le faut, au théâtre de l'argent »[1721]).

Article étonnant, aussi, parce que faux. Le livre de Manfred Wekwerth, pur disciple brechtien, le montre bien. Wekwerth pose une distinction intéressante entre le

---

[1718] A. Ubersfeld, voir section « Analité », in *Vinaver dramaturge*, *op. cit.*, p. 124-128.

[1719] Notes, 4 pages tapuscrites (IMEC – VNV 23.8).

[1720] R. Barthes, « L'éblouissement », repris dans *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 330-331.

[1721] R. Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire » [1954], in *ibid*., p. 99-101. Serreau, on le sait, a monté en 1957 *Les Coréens*, que Barthes avait encensée. En fait, Barthes a rapidement commencé à se détacher de cette tradition théâtrale. Dans « Le théâtre français d'avant-garde » [1961] (in *ibid.*, p. 300), il écrivait ainsi « Ce théâtre a toujours été un théâtre pauvre, ou mieux encore : qui a fait de sa pauvreté économique un style volontaire ; le paupérisme de l'avant-garde a de la sorte pu recueillir des intentions esthétiques qui avaient fait leur preuve avant lui [Reinhardt, Appia et leurs idées scéniques, qui remplacent avantageusement un décor onéreux] ». Mais il semblait toujours d'accord avec l'idée d'une mise en valeur de la parole, par la « neutralité du décor » (déjà cité en I.V.C).

« théâtre psychologique » (ou « idéaliste ») qui demande un travail long et patient (professionnel et cher), et le théâtre qui représente l'individu comme « un réseau de relations », qui montre les « rapports visibles des hommes entre eux » (valorisation de la surface, aux dépens de l'intériorité) et qui ne fait pas que se contenter de peu d'argent mais recherche le peu. Pour celui-là (le théâtre de Brecht, mais dont la description fait aussi penser à celui de Vinaver), il est préférable de choisir des amateurs, qui « sont immédiatement liés à la réalité sociale » et jouent souvent ce qu'ils ont observé avec plus de « naïveté »[1722] (notion centrale) que les professionnels.

En fait cet article est à la fois très nostalgique et très politique : Barthes y demande un fort investissement de l'État en matière culturelle (rappelant Bataille et la nécessaire « dépense improductive »). Vinaver, au contraire, au moment même où son théâtre pourrait être subventionné largement, et l'est parfois (la mise en scène de *Par-dessus bord* par Planchon en 1973 a coûté environ un million d'euros actuels), Vinaver commence à construire une théorie du théâtre pauvre – ou plutôt une suite de propos originaux qui vont dans le même sens. On pourrait penser une généalogie originale (et lâche) de Copeau à Vinaver (via Gabriel Monnet), mais peut-être aussi une parenté entre Grotowski et Vinaver (tous deux s'opposent au théâtre « riche », interdisciplinaire, pris dans les rets du cinéma[1723]). L'élimination de la musique non produite par les acteurs

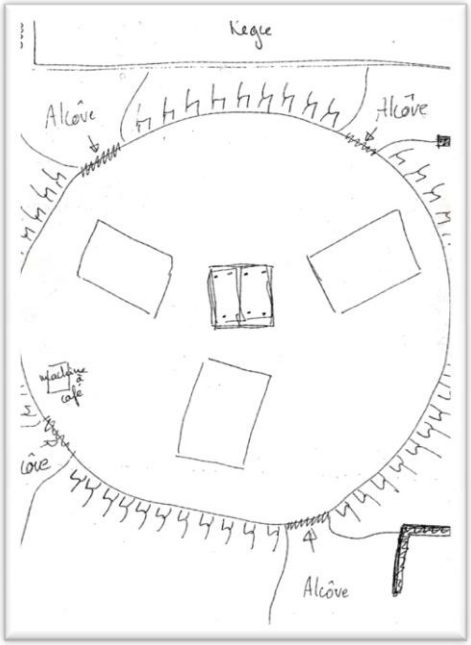
---

[1722] Manfred Wekwerth, *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, trad. B. Perregaux, L'Arche, 1971. Citations tirées des p. 13-25.

[1723] Voir Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, 1971 – nous avions déjà fait cette hypothèse (voir I.V.A). Notons tout de même que « pauvre », pour Grotowski, ne veut pas dire amateur : sa conception du théâtre nécessite au contraire une troupe permanente, qui ne fait que ça. Autre divergence : la façon dont Grotowski conçoit le « quotidien », « domaine de l'inauthenticité et de l'incomplétude », il l'oppose au rite, qu'il privilégie (voir Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris, Nizet, 1981, p. 200). 1971 est aussi l'année de parution du livre de Françoise Kourilsky sur le *Bread and Puppet Theatre* (L'Âge d'homme) et ses idées de théâtre artisanal (« travail de boulanger »), gratuit et non-professionnel.

eux-mêmes, par exemple, met en valeur l'orchestration des voix et des objets qui se heurtent. Le spectacle d'Ève Weiss allait tout à fait dans ce sens.

Ce qui est rendu possible, c'est la création d'une communauté : aux accents mystiques chez Grotowski[1724] ou Copeau, et démocratiques chez Brecht et Vinaver (malgré leurs différences). Comme théâtre dégagé des « affaires », non soumis aux impératifs de rentabilité, le théâtre amateur redevient une activité libre. Une communauté se crée, au sein de la troupe (témoignages nombreux des acteurs – Julien Muller et Véronique Müller par exemple – et de Vinaver, qui s'écrivent des lettres pendant les répétitions et après les représentations ; Vinaver dit n'avoir jamais vu un groupe aussi soudé) et avec le public : l'importance de la forme en rond se comprend dans cette optique (« Jouer la pièce dans un cercle, sans décor, sans variation de lumière. Le public tout autour. »[1725]).



#25

[1724] P. Brook, dans la préface de *Vers un théâtre pauvre*, parle d'un « art auquel on se donne absolument, monastique et total » (*op. cit.*, p. 10). « Il n'a besoin qu'occasionnellement d'un public, en petit nombre. Sa tradition est catholique […] il crée une forme de servir » (p. 11).

[1725] Feuille tapuscrite « Notes sur la mise en scène » d'*À la renverse*, 2004 (*a.p.a.*).

Danielle Chaperon fait d'ailleurs le lien entre les deux aspects : « chanter les louanges des 'artisans' modestes et des salles périphériques [est la] version géographique et sociale, en somme, de la scène en rond avec ses regards privés de souveraineté et répartis sur une circonférence… »[1726].

Quel est l'enjeu ? Ce n'est pas de dire que le théâtre *doit* être pauvre (on ne va pas offrir inutilement d'arguments aux pouvoirs publics…). Une hypothèse : théâtres amateur et professionnel sont peut-être deux activités à différencier plus nettement (ce qui pourrait tendre à éradiquer le « semi-amateurisme forcé »), et deux théâtres dont les répertoires sont peut-être distincts (comme Wekwerth le suggérait)[1727].

Dans le mot qu'il lit au public juste avant la Première d'*Iphigénie Hôtel* (issue d'un deuxième stage AFDAS), Michel Vinaver disait savoir que « les conditions financières seraient *spartiates* » (mais « l'équipe technique des Amandiers a montré qu'on peut faire beaucoup avec presque rien »). Vinaver reprend ici le qualificatif principal du bon spectacle selon Rousseau… Une façon de se poser en résistant, face à l'impérialisme athénien, qui de nos jours a pris les habits du libéralisme le plus cynique et le plus destructeur.

Laissons, pour finir, la parole à l'homme politique (en la personne de Charles Bosson, ancien maire d'Annecy), convaincu *in extremis* de la nécessité du théâtre dans la Cité (il accepta finalement que soit joué *Ubu roi*) :

[1726] D. Chaperon, « La métaphore optique et le modèle pictural », art. cit., p. 59.

[1727] Voir M.-M. Mervant-Roux, « D'autres rapports avec le théâtre », in *Le Théâtre amateur, quel répertoire ?*, Paris, Nouvelles écritures théâtrales, 2002. Son étude de terrain montre que Brecht n'est pas très joué (par rapport au théâtre « poétique »), mais c'est peut-être circonstanciel. Elle montrera aussi que les amateurs aiment monter des pièces où l'on trouve du « théâtre dans le théâtre » – ce qui est très présent chez Vinaver, non seulement dans *Par-dessus bord* et *L'Objecteur*, mais aussi à travers des jeux de mises en abyme plus discrets dans d'autres pièces.

Mes chers amis
[…] Loisir d' « amateurs » ?
Si l'on veut, à condition que ce vocable traduise une véritable dilection pouvant associer intimement des « professionnels » et des « profanes » restés fidèles au mouvement de rénovation artistique lancé par Jacques Copeau qui déclara naguère, quand les Escholiers montèrent à Annecy *Les Frères Karamazoff* : « il s'agit là d'un fait social entièrement nouveau ».
Vos nuits se situent dans la ligne de cette récente tradition.
Vous n'avez pas voulu calquer ici quelques autres Festivals avec la coûteuse complicité de l'une ou l'autre vedette, mais amorcer et peut-être fonder dans le cadre du Château, un centre de recherche désintéressé où des « amoureux » du théâtre – qu'ils soient d'hier ou de demain, de France ou d'ailleurs – mettent en commun, dans une sorte de volontaire anonymat leur métier pour les uns, leur fraîcheur pour les autres, au seul service de l'Art…[1728]

[1728] Lettre de Ch. Bosson à G. Monnet, du 25 juillet 1955 (copie dans les *a.p.a.*).

CONCLUSION

> Tu devrais bien écrire une pièce pour moi ! (Je veux dire qui m'explique des choses que je ne comprends pas bien, dans la vie.)[1729]

La neige, la vague, la montagne. Trois motifs rencontrés, qui pourraient résumer les trois parties de notre enquête. La neige transforme un paysage en territoire indéterminé, où tout finit par apparaître sur le même plan, comme dans les Andes mais aussi dans le lapiaz ou la broussaille coréenne. Les personnages s'y perdent et le lecteur-spectateur doit comprendre qu'il doit s'orienter par lui-même. La vague marque le flux du rythme, l'ondulation naturelle qui est au centre de la poétique de l'auteur et du metteur en scène Vinaver. Elle permet d'entendre la singularité de ce qui est dit (son bercement n'est pas soporifique ni hypnotisant). La montagne représente le monde utopique, volontariste et destructeur, face auquel il faut créer, ici-bas dans les plaines, les conditions quotidiennes d'une émancipation.

Ce travail bien entendu n'est qu'une étape dans l'étude de l'œuvre de Vinaver. Outre l'évidente variété des approches et lectures possibles (principe du renouvellement de la critique), il suffirait déjà de remarquer qu'il est des textes de Vinaver dont nous n'avons pas parlé. Ainsi le *Compte rendu d'Avignon*, qui pose un état des lieux sur

[1729] Lettre de Roland Barthes à Michel Vinaver, du 15 septembre 1957 (archives personnelles de l'auteur).

l'édition théâtrale française et la situation de l'auteur dramatique, et propose des « remèdes »[1730]. Plus important : ses traductions, qui pourraient même constituer un objet de recherche à part entière (d'un côté *Jules César*, *Le Temps et la chambre* et *Viol* de Botho Strauss, traductions les plus littérales[1731], de l'autre *La Fête du cordonnier* et *Les Troyennes*, qui sont des adaptations ; le statut du *Suicidé* et des *Estivants* posent plus de questions, dans la mesure où les textes français sont fidèles aux originaux, mais qu'ils figurent dans son *Théâtre complet* [1986], comme c'est le cas pour les adaptations[1732]).

Nous ne pensons pas qu'il est vraiment nécessaire d'apporter ici une réponse à la question que nous posions au départ, sur la tentative de récupération de l'œuvre de Vinaver par Le Pen. La raison vient peut-être de la particularité de l'écriture dramatique de l'auteur, dont les orientations politiques s'inscrivent dans la forme même (pour les comprendre, il faut donc *lire* les pièces, ou les *écouter*, et ne pas simplement en avoir entendu parler…). Nous avons repéré, au fil de notre enquête, que Vinaver avait de toute façon pensé le phénomène de la récupération – et c'est toujours *l'autre* que l'on tente de récupérer, jamais celui qui nous ressemble. Dans *Par-dessus bord*, Alex l'artiste rescapé

[1730] M. Vinaver, *Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Actes Sud, 1987. Ce travail, qui est le résultat d'une enquête de quatre ans, a marqué un tournant, et l'on continue à s'y référer souvent aujourd'hui

[1731] Voir « Le théâtre comme objet fractal », art. cit., p. 127-128 : *Jules César* et *Le Temps et la chambre* sont des « traductions sans 'divertissement' aucun. […] Je n'ai pas voulu adapter, au contraire ; j'ai voulu qu'il y ait une distance tendant à zéro entre les deux objets ». Et pourtant « en traduisant, j'ai eu l'impression que je ne faisais pas quelque chose de différent de ce que je fais quand j'écris une pièce originale. »

[1732] Travailler sur ces texte permettrait de lever certains malentendus. Très récemment, Pierre Assouline a remis au CNL un rapport assez indigent sur « La Condition du traducteur ». Parmi d'autres exemples de « confusions » autour de ce que *doit* être, selon lui, une traduction, il précise que Michel Vinaver « n'est pas connu pour être germaniste. Non plus que japonisant. » Comme si Vinaver mettait une quelconque fierté à se dire traducteur, et comme s'il volait le travail des traducteurs assermentés… (rapport disponible en ligne, http://www.centrenationaldulivre.fr/_IMG/pdf/2011-Assouline-10.pdf, voir p. 86-88). Assouline va jusqu'à regretter que « les procès [soient] rares car les procédures sont dissuasives ». Actes Sud a envoyé un « Droit de réponse » qui s'étonne « du fait que Pierre Assouline n'ait pas jugé opportun de recouper ses sources comme dans toute enquête journalistique ». Nous ajouterons qu'il fait surtout preuve d'une conception bornée de la littérature moderne.

d'Auschwitz est récupéré par l'entreprise, ce qui rappelle les propos d'Adorno selon lesquels la culture populaire est toujours *in fine* récupérée et manipulée par le capitalisme ; Luc Boltanski et Ève Chiapello reprendront cette idée dans *Le nouvel esprit du capitalisme* : ce serait grâce à la récupération de la critique *artiste* qui lui était adressée, dont mai 68 fut la vitrine, que le capitalisme s'est revivifié. C'est encore une histoire de circularité :

> LE CERCLE : le commerce provoque les objecteurs, les objecteurs fracassent tout with a bang, attirant l'attention acquièrent de la valeur, le processus s'engage de récupération. Les 'sopilotes'. NoBrown, Hair to wit. On danse en rond.[1733]

Dans *Les Huissiers*, Niepce et Évohé, les personnages les plus jeunes et idéalistes sont eux aussi menacés par « la récupération » : « la force de contagion, pour qui participe de près ou de loin, au jeu du pouvoir, est irrésistible »[1734]. De même, Vinaver insiste sur « l'extraordinaire faculté qu'a l'Ordre établi de récupérer [le théâtre engagé] »[1735]. Dans ce même « Auto-interrogatoire », il se pensait, lui, « difficilement récupérable ». Car la banalité, son matériau, « avec des contours à peine encore dessinés », apparaît comme « la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui »[1736].

L'immanence est une notion dont l'extension reste encore très large. Elle caractérise un théâtre anti-hiérarchique, où la description l'emporte sur l'explication, un

---

[1733] M. Vinaver, cahier préparatoire à *La Demande d'emploi*, VNV 14.1, déjà cité, p. 19 – idée déjà évoqué dans les cahiers « *Par-dessus bord* ».

[1734] M. Vinaver, « *Les Huissiers* : notes vingt-trois ans après », in *Écrits* 1, p. 254.

[1735] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire », art. cit., p. 308.

[1736] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » (entrée « Banalité »), art. cit., p. 128.

théâtre où l'auteur est singulièrement en retrait (distinction de sa personne et de son « moi mythique », refus du jugement, appropriation des textes des autres ou désappropriation des siens, accent mis sur l'aspect manuel de l'écriture, effacement zen…), mais un théâtre qui par là-même agit politiquement.

Rappelons plus précisément les conclusions auxquelles certaines de nos analyses ont mené. Dans la première partie, Vinaver nous est apparu comme un penseur de la spécificité. Son esthétique renouvelle très profondément la réflexion sur les rapports entre les différents arts et genres littéraires. Ce qu'il écrit est du théâtre, ou plutôt un genre de théâtre particulier, distinct du théâtre-image. Le roman était à abandonner, pour plusieurs raisons ; le cinéma n'est pas à imiter (contrairement à ce que pensent de nombreux metteurs en scène). Quant aux autres arts, non discursifs, comme la musique et la peinture, s'ils constituent des modèles, c'est peut-être justement du fait de leur radicale hétérogénéité avec le théâtre. Reprenons les points principaux de distinction. Le théâtre est le genre le plus à même de rester actuel (il se réactualise sans cesse, de par son devenir scénique). Le théâtre est de l'écriture au présent, et ainsi s'adresse à tout public, y compris aux enfants (les textes que Vinaver écrit spécifiquement pour enfants appartiennent aux genres narratifs, et l'auteur prend soin alors d'opérer une conversion des temps grammaticaux). Le théâtre n'oblige pas à *parler de* quoi que ce soit ; en 1946, Vinaver se rendait compte qu'il est possible d'écrire alors que l'on a rien à dire (ou que l'on ne désire pas faire étalage de ses idées), dix ans plus tard il comprenait que le théâtre est pour cela le genre privilégié. Le théâtre, enfin, est l'art de la parole par excellence : le dialogue est son mode de représentation disait déjà Aristote et la profération sa fin.

Le théâtre de Vinaver est poutant loin d'être hermétique aux autres arts et aux innovations théâtrales contemporaines les plus marquantes. Mais nous avons vu que l'auteur réussit toujours à *intégrer* ces différentes influences dans du texte. À la musique (telle que l'analyse Schlœzer), Vinaver reprend l'idée même d'immanence ; au cinéma, différents procédés, dont l'alternance et le flash-back ; à la peinture, la planéité ; à la photographie, le principe de la série.

Dans la seconde partie, nous avons commencé par distinguer le théâtre comparatif et le théâtre imitatif ; le premier opère des va-et-vient entre deux plans de réalité différents (l'un étant souvent le plan du divin), alors que le second reste sur un même plan. Nous avons aussi voulu différencier le travail de *composition* (universel), du *montage* (contredisant l'idée de bel animal, fait à partir de documents et guidé par une intention) et du *collage* (qui se distingue du montage parce qu'il est soumis au hasard). Nous avons montré que le concept de transcendance de Genette ne s'appliquait pas à l'œuvre de Vinaver ; celle-ci s'appréhende mieux à la lumière du nominalisme de Goodman, qui fait de tous textes distincts des œuvres différentes. Comme le montre sa pratique de la réécriture (qui nous semble paradigmatique de toute son œuvre), ses pièces ont l'air de refuser leur statut allographique – objets d'art qui fonctionnent sur le modèle de la série et du réseau, et objets sonores qui se réalisent pleinement dans la plus simple lecture à haute voix.

À travers l'étude de l'œuvre de Vinaver, que nous avons voulu contextualiser, nous avons fait de nombreuses rencontres. Avec des philosophes (Merleau-Ponty, Deleuze, Maldiney), de grands critiques (Dumézil, Schlœzer, Barthes), des artistes (Rauschenberg, Klein, Dubuffet), des hommes politiques (De Gaulle, Mendès-

France), mais surtout des écrivains et dramaturges : Apollinaire, Tzara, Eliot, Adamov… Les deux auteurs qui sont revenus avec la plus grande fréquence sont certainement Jarry et Camus. Vinaver a-t-il écrit le théâtre de Camus ? Je faisais cette hypothèse dans *S'engager ?*. Peut-être avons-nous pu montrer ici que son œuvre répond bien mieux à la définition camusienne de l'absurde que ne le font celles de Ionesco, Adamov, Beckett… Et au plan politique, Camus et lui ont balancé entre la recherche du meilleur *casting* pour la démocratie parlementaire (un soutien à PMF) et la tentation de l'anarchie. Avant de faire du théâtre lui-même le lieu idéal pour la refondation d'une communauté (Camus en tant que chef de troupe, Vinaver en tant qu'auteur, et metteur en scène occasionnel).

Dans la troisième partie, nous avons en effet cherché à voir quelle pouvait être l'effectivité (plutôt que l'efficacité) de ce théâtre de l'immanence. S'il est politique, c'est d'abord parce qu'il met en scène des événements politiques marquants (depuis la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au 11-septembre), organise leur « mémoire » (tend à les fixer) et présente des cas d'objections face à l'autorité qui indigne et des exemples de réinventions politiques à partir de la vie quotidienne. Mais le plus important a été de comprendre comment l'écriture même incarnait une politique. La déhiérarchisation et la juxtaposition, le travail du chœur, la grande valorisation de l'échange, le hasard, le refus de l'Un au profit du multiple sont autant de traits poétiques qui agissent politiquement. Nous avons pu conclure sur la dimension sociale et personnelle de l'engagement de l'auteur, fidèle à une conception démocratique du théâtre populaire : son esthétique pour les amateurs ou groupes assimilés (depuis les stagiaires de Monnet en 1954, jusqu'aux stagiaires AFDAS en 2004) et sa disponibilité pour les élèves et étudiants (Vinaver, dès lors qu'il est invité à assister à une représentation de l'une de ses pièces dans ce cadre-là,

fait toujours le déplacement) en sont les manifestations les plus nettes. La photographie qui illustre la couverture du deuxième volume de cette thèse condense à nos yeux de nombreux éléments : ces jeunes filles jouaient le chœur (le *chorus*, avec les répliques les plus hétérogènes de toute l'œuvre de Vinaver) dans la mise en scène d'Arnaud Meunier de *11 septembre 2001* ; elles étaient à la fois des amateurs qui venaient de découvrir le théâtre, des jeunes filles d'un milieu peu favorisé qui jouaient sur la scène du Théâtre de la Ville, et des élèves de 1ère qui avaient travaillé sur cette pièce tout au long de l'année, en réussissant à établir des passerelles entre plusieurs disciplines (en juillet 2012, elles ont toutes obtenu leur bac). Voilà un exemple de théâtre démocratique.

TEXTES INÉDITS

(classés par ordre chronologique)

A. « Est-ce que la vie est bête ? Enquête et Onze preuves que oui ou non », 1946
Dactylographiée, avec corrections (archives personnelles de l'auteur)

Il faut, d'après l'imberbe, patauger des jours avant de trouver l'infinité. L'imberbe n'a pas tort.
Il faut des jours !

Quel pape es-tu ? Léon. Léon ? Oui dit le pape je suis Léon. Chantez oiseaux.
Chantez vite à Léon !

La musique n'est pas tout. Rayez pourtant le dessin et la littérature. Sa gauche caressa son gilet.
Rayez tout !

Je t'aime dit-il je t'aime dit-elle ils se fiancèrent s'épousèrent se balayèrent à grande fureur.
Avec passion !

Un jour me prit pour Daladier. Vexé ?
Pas pour si peu !

A la rigueur on mange des navets ; levez la main franc-tireurs levez la main. Plus haut, parfait, baissez les bras ouvrez les jambes.
Ah harmonie !

Par contre laissez moi en paix, bougez pas, tranquille, quand j'étais petit enfant que j'étais rose
De quoi rire !

Alors que j'ai quarante ans Briochard en a quarante trois.
Tout est là !

Le dimanche, nous nous emmanchâmes, chavirâmes dans les croutes à bascules ; les délices d'un jour mélancolique furent nôtres.
Heu que ce fut sombre !

« Quand les correspondances se diront au revoir tu me préviendras, revoirodiron, corydon ! » remarqua ma femme qui adore faire l'idiote. Moi j'adore l'idiote.
Ça me simplifie !

~~Le bibliothécaire alla souper gaza sa femme se fusilla et revint le lendemain matin à petit feu. « Vous encore », cria-t-il lequel debout tout crevé qu'il était et bien qu'il fisse matin.~~
~~Tout comme ci et puis comme ça. Par exemple !~~

<La onzième est passée à l'as la bonne a cherché partout.
Manquante !>

B. « Spectacles montés au cours des stages nationaux d'art dramatique du 2e degré », vraisemblablement établie par Michel Vinaver (pour préparer son article-entretien pour les *Cahiers Français* l'été 1957).

1946 : *La Bataille de la Marne* (André Obey) – CLERLANDE (H. GIGNOUX)

1947 : *Loire* (André Obey) – PHALEMPIN (J. ROUVET)
Intermezzo (Giraudoux) – PHALEMPIN (A. CROCQ)

1948 : *La Puissance des ténèbres* (Tolstoï) – ROMAGNE (J. ROUVET, P. HUSSENOT)
L'Avare (Molière) – ROMAGNE (A. CROCQ)
Barberine (Musset) – ROMAGNE (J. LAGENIE)
La Paix (Aristophane, adapt Porché) – TERRENOIRE (H. CORDREAUX, L. CHESNEAU)

1949 : *La Vie est un songe* (Calderon) - ROMAGNE (H. GIGNOUX)
La Comédie du masque
Les Fourberies de Scapin (Molière) - ROMAGNE (A. CROCQ)
Guillaume Tell (Schiller) - HOULGATE (J. ROUVE, G. DUCHÉ)
Le Baladin du monde occidental (Synge) – PHALEMPIN (Ch. ANTONETTI)
Les Esprits (Larrivey, adapt A. Camus) – TERRENOIRE (H. CORDREAUX, L. CHESNEAU)
La fontaine aux brebis (Lope de Vega, adapt H. Grange)

1950 : *Capitaine Falstaff* (Shakespeare) - PHALEMPIN (J. ROUVET)
Le songe d'une nuit d'été (Shakespeare) - ROMAGNE (H. CROCQ)
Adapt H. Ghéon
Les oiseaux (Aristophane, adapt Zimer) - ROMAGNE (H. CORDREAUX, L. CHESNEAU)

1951 : *Le meilleur alcade est le Roi* (Lope de Vega) – ST. AMANCET (A. CROCQ, ALLINEI)
Huon de Bordeaux - HOULGATE (H. CORDREAUX, L. CHESNEAU)
Le Bourgeois gentilhomme (Molière) - LORELEI (ROUVET, DUCHÉ)
Noces de sang (Lorca) – PHALEMPIN (MONNET, HUSSENOT)

1952 : *Numance* (Cervantes) - SARLAT (LAGENIE, LAUTREC)
Sainte Jeanne (Bernard Shaw) - SARLAT (MONNET, DUCHÉ)
Don Perlimplin (Federico Garcia Lorca) - EGLETON
BRIVE (A.CROCQ)
NEUVIC (HUSSENOT)
La Parole est aux vivants (Jean Cayrol) - MARLY (ANTONETTI)

1953 : *Don Juan* (Molière) - PEYREHORADE (MONNET, CHESNEAU)
Antigone (Sophocle) - AUXERRE (ANTONETTI, ALLINEI)
L'Assemblée des femmes (Aristophane) - AUXERRE (LAGENIE, DUCHÉ)
L'alcade de Zalamea (Calderon) - GORDES (CROCQ, LAUTREC)
Le jeu de Saint-Nicolas (Jehan Bodel) PEYREHORADE (JAUNEAU, MOUGIN)

1954 : *Les Vacances de Pandelfe* (George Sand) - LA CHÂTRE (JAUNEAU, LAGRANGE)
Maître Martin le tonnelier (Hoffmann) - LA CHÂTRE (JAUNEAU, LAGRANGE)
L'Alcade de Zalamea (Calderon) - VIC S/ CERE (CROCQ, CHESNEAU)
La maison de Bernarda (Lorca) - VIC S/ CERE (CROCQ, CHESNEAU)
Dina (Maurice Lunain) - VIC S/ CERE (CROCQ, CHESNEAU)
Don Juan (Molière) - ANNECY (MONNET, DUCHÉ)
Hamlet (Shakespeare) - ANNECY (MONNET, DUCHÉ)
Le Revizor (Gogol) - CORBIE (ANTONETTI)
La Cruche cassée (Von Kleist) - BORDEAUX (LAGENIE, ACQUART)
La première famille (Supervielle) - BORDEAUX (LAGENIE, ACQUART)

1955 : *Hamlet* (Shakespeare) - ANNECY (MONNET, DUCHÉ)
Ubu roi (Alfred Jarry) - ANNECY (MONNET, DUCHÉ)
La Mégère apprivoisée (Shakespeare) - RIQUEWIIHR (RIBEAUVILLÉ)
SÉLESTAT (CROCQ)
MUNSTER (CHESNEAU)
MOLSHEIM
TROIS ÉPIS
Goetz von Berlichingen (Goethe) – SEMUR-EN-AUXOIS (JAUNEAU, MOUGIN)
Le Chevalier d'Olmedo (Lope de Vega) - FIGEAC (LAGENIE,LAGRANGE)

1956 : *Sainte Jeanne* (Bernard Shaw) - ANNECY (MONNET, DUCHÉ)
L'Alcade de Zalamea (Calderon) - BAZAS (CROCQ, GAGLIO)
La Maison de Bernarda (Lorca) - BAZAS (CROCQ, GAGLIO)
Peine d'amour perdu (Shakespeare) - FIGEAC (LAGENIE, CHESNEAU)
Mesure pour mesure (Shakespeare) - CARCASSONNE (JAUNEAU, MOUGIN)
Le chevalier au pilon flamboyant (Beaumont et Fletcher) - LOUVIERS (ANTONETTI)

C. Dialogue isolé (liste et répétitions), brouillon, 1970
(premières pages du « cahier préparatoire *La Demande d'emploi* »,
IMEC – VNV 14.1)

Branche	Je vois
Piche	Comment est-ce ?
Branche	Long
Piche	Elle voit
Element	Au regard de ces différents aspects
Compteur	Par exemple
Pêcheur	A la limite
Compteur	Inférieure
Elément	Extrêmement ténue
Compteur	Boursouflée
Pêcheur	Tout à fait exagérée
Compteur	Prenons un exemple
Branche	Je vois
Piche	Partiellement seulement
Branche	C'est long
Elément	Prenez
Branche	Et rond
Compteur	Appliquez-lui quatre effets
Elément	Débordant sans plus
Pêcheur	Affectivement
Branche	Je vois
Compteur	Seulement il faudrait y aller carrément
Pêcheur	Si personne ne s'y oppose
Piche	Comment est-ce ?
Elément	Appliquez-lui seulement trois effets
Pêcheur	Sur le côté
Compteur	J'ai peur que
Piche	Elle voit
Compteur	C'est-à-dire que je crains
Elément	N'empêche
Compteur	Peur d'hésiter trop longtemps
Pêcheur	Vous comprenez ?
Compteur	Dans mon enfance
Elément	Lassaute
Pêcheur	Par tant de côtés
Compteur	Prenez par exemple
Pêcheur	Voilà tenez
Elément	Elle-même oui
Compteur	Eh bien ?
Pêcheur	C'était exactement la même chose
Compteur	Oui oui
Elément	L'exacte répétition

Piche Comment est-ce ?
Branche C'est long
Compteur Et puis c'est très cher
Elément Ça n'est pas du tout bon marché
Pêcheur Autrement dit ~~vous vous dégonflez~~ <ils se dégonflent>
Compteur Ce n'est pas pour rien
Elément Du point de vue de la valeur
Pêcheur Tout d'effort
Elément Me prendre pour un con
Compteur Le prix est élevé
Pêcheur Personnellement je trouve ça affolant
Elément Je peux vous citer un exemple
Pêcheur On essaie au moins de discuter
Compteur J'appelle ça être gourmand
Elément Alors ?
Compteur Non

D. Dialogue pour *La Demande d'emploi*, non conservé dans la pièce éditée,
même cahier, p. 56-57.

Wallace Excusez je dois m'absenter une dizaine de minutes pendant mon absence j'aimerais vous prier de construire une montagne…
… elle est construite votre montagne ?
Berr Il n'y a pas grand chose dans votre bureau dont on puisse se servir ce qui fait qu'il n'y a pas mille solutions
Wallace Vous avez posé la chaise sur le bureau et vous vous êtes mis debout sur le fauteuil pour suggérer le maximum d'altitude
Berr Je n'ai pas pu utiliser le classeur qui est trop lourd
Wallace Il est indéplaçable
Berr Je peux descendre maintenant ?
Wallace Pas encore conduisez-moi dans cette montagne parlez-moi de ses bruits de ses odeurs de ses
Berr Dans ou sûr ?
Wallace Comme vous voulez
Berr C'est un test ?
Wallace Non nous ne croyons pas aux tests c'est un petit exercice qui met à l'épreuve beaucoup de choses l'imagination créatrice les nerfs la confiance en soi parlez-moi des animaux dans cette montagne lequel aimeriez-vous être ? Voyez-vous des singes ?
Berr Oui
Wallace Des léopards ?
Berr Oui c'est une montagne tropicale (*rire*)

Wallace	Quel type de singes ?
Berr	Des gibbons
Wallace	Maintenant je ne dis plus rien conduisez-moi

E. Travail préparatoire pour *À la renverse*

Tapuscrit – travail sur le prologue (IMEC – VNV 20.6). Au fil des états du brouillon et des réécritures de la pièce, Vinaver a « éminci » cette matière : nous mettons en italiques, pour indication, les répliques qui subsistent dans la dernière édition de la pièce, version brève 2002 (*TC4*, p. 190-195).

- Il y a quelque chose je voulais vous voir
1. - *Ce n'est rien ça va passer*
- *Et vous imaginez*
- *Il valait mieux*
- *Voilà si seulement*
- *Comprennent-ils seulement*
2. - Je ne prétends pas loin de là
- Et qui sait si ailleurs au bout d'un temps
- Vous m'aviez assuré
3. - *Voilà ce qu'on est devenus*
- Commence à s'user
- *Et pourquoi pas l'appeler ?*
- *Tu sais je m'en fous*
- Je trouve ça assez je ne sais pas
- *C'est ça qui est si important*
- *Vous comprenez c'est épuisé* tournons la page
- *Ça se discute énormément*
- *Mais il ne suit que son idée*
4. - Qui va prendre sa place ?
- *Et il ne s'est pas méfié ?*
- Continue à lui donner sa confiance
- On aurait envie de lui ouvrir les yeux
- N'a pas l'envergure
- C'est évident
- *Ça n'est pas assez précis*
- *C'est plus long*
- *C'est moins fort*
5. - *C'est un appel*
6. - *Ça va loin*
- *C'est ce qu'elle a dit hier*
- *Ça me fait un peu peur*
- *Il aurait mieux fait de la boucler*
- *Il suffit de le retourner*
7. - *J'aime*
- *Où vous ai-je déjà rencontré ?*
- *Je ne crois plus aux promesses*
- *Ou alors j'y suis*
` - *Ah une seconde*
- *Il faut se demander pourquoi*
- *On se tait depuis si longtemps*

8. - Il faut *laisser mûrir*
   - *Fou je vous dis*
   - Vous attendez
   - Vous fumez ?
   - Vous y étiez vous aussi ?
9. - Il pleut oui
   - Il n'a pas prévenu ?
   - A propos félicitations je vous verrai cet après-midi
   - Il disparaît
   - Il l'a cherché
   - Ce n'est pas de gaité de cœur
   - Ça l'a anéanti
   - Avec qui il habite
   - Depuis que je vous ai nommé
   - Mais quand on l'a vu arriver avec un col roulé
   - Fallait casser le morceau
   - Ce que j'attendais de vous
   - *Si c'est vous que j'ai choisi*
10. - *C'est ce que vous avez toujours pensé*
    - *Et il a tout laissé un matin*
11. - *Passez me voir*
    - C'est *un autre homme*
    - *Je n'ai pas dit ça*
    - Vous croyez que c'est une explication ?
    - Ils sont partis battus
    - *Tout épanoui*
    - *Faut croire que ça peut à tous nous arriver*
12. - Un jour comme ça les quitter
    - Avec lui on savait toujours
    - Comme si ça l'avait libéré
    - Ce qui me frappe tellement dans l'événement
13. - Est-ce que c'est clair ?
    - C'est vous qui posez cette question ?
    - Vous êtes pourtant bien placé pour savoir
    - Justement je voulais vous voir
    - Vous savez je ne sais pas les difficultés ne manquent pas
    - Vous non vous réagissez
    - Mais au fond de moi
    - Je me demande parfois
    - Moi aussi je suis passionné
14. - Vous vous êtes demandé je vous en parle par amitié mais venez
    - Vous vous faites des idées
    - Un type comme lui
    - Qui n'a pas froid aux yeux
    - N'a pas supporté
    - Même quand on pouvait penser moi ça m'est arrivé de le penser

15. - De qui vous moquez-vous ?
    - Curieux
16. - Sont les premiers surpris
    - Tu romances
    - C’est un mouvement d’humeur
    - Ils ont peur
    - Alors c’est parti pour de bon ?
    - Et toi ?
    - *Moi ? Je ne sais pas mais toi ?*
    - *Tu iras ?*
    - *Et toi ?*
    - *La seule attitude digne*
    - Mais on ne peut pas
    - Avec les conséquences que ça entraîne
    - Mais c’est inadmissible
    - Mais ça n’a rien à voir
    - On n’est même pas ça
    - Qu’est-ce qu’on est ?
    - Que faire ?
    - *On ne peut pas ne pas*
    - *Le drame c’est que*
17. - Je ne suis pas contre
    - Vous y allez ?
    - Où ? Il demande où ?
    - C’est pas trop tôt
    - Il faut au moins les écouter
    - Un peu excessif
    - Tous dans le même sac ?
    - Il a forcé
    - Pourriez profiter des circonstances
    - *Si on peut appeler ça*
    - *On a quelque fois besoin*
    - *Mais il aurait pu*

F. Extrait du brouillon de *11 septembre 2001*, « prélude »
p. 2/4, IMEC - VNV 35.2

Three Israelis killed in a suicide bombing carried
out for the first time by an Arab citizen
Slowdown forcing Bush to shift focus
Memo from Wall Street : even harder path ahead
Oracle chief sees few survivors in PC shakeout
Abrasive day in court. Kabul. In an extraor-
dinary collision of cultures...

FRAGILE BEAUTY UNDER ASSAULT

G. Lettre de Michel Vinaver à Domènec Reixach et Ramon Simo, 2002
copie conservée à l'IMEC (dépôt 2008)

NOTE SUR LA FONCTION DU CHŒUR DANS « LES TROYENNES » D'EURIPIDE

Le texte du chœur, dans la tragédie d'Euripide, est pour l'essentiel une lamentation.
Accessoirement, il commente le détail du contexte mythologique, familier aux spectateurs athéniens de l'époque.
Dans le premier jet de mon adaptation, j'ai fortement condensé la lamentation – qui n'est pas dicible ou jouable sur une scène d'aujourd'hui. J'ai également beaucoup réduit les références au mythe autres que celles qui sont nécessaires à l'intelligence de l'action.
Il en est résulté une diminution – que vous avez notée et regrettée – de l'importance et de la présence du chœur. J'en suis tombé d'accord.
J'ai pensé qu'il fallait trouver à substituer, à la fonction originelle du chœur, une nouvelle fonction.
J'ai travaillé avec, dans l'esprit, deux « modèles » : d'une part le mode de composition de *11 septembre 2001* – mettant en scène, comme *Les Troyennes*, des gens qui n'ont pas prise sur le drame qui les frappe, hors les dieux … - , d'autre part les chœurs d'Antigone que j'avais écrits en substitution au texte des chœurs de Sophocle, en 1957, dans le but de rendre la tragédie immédiatement accessible et actuelle pour un public d'ouvriers immigrés et de paysans en cours d'expropriation, sur le site d'un barrage en construction dans les Alpes.
Mais, tandis que, dans le cas d'*Antigone*, il y a un conflit, une tension, une polarité – apte à nourrir le débat entre les différentes voix du peuple – les captives troyennes, elles, ne peuvent rien, sont pures victimes, sans même la capacité de s'opposer à leur sort par la pensée, donc de différer de points de vue entre elles.
Mon travail m'a conduit peu à peu :

- à scinder les interventions du chœur entre (1) le soutien à Hécube qu'elles entourent et dont elles réservent la plainte (comme chez Euripide), et (2) la conversation entre elles, comme pourrait s'entendre toute conversation de détenues en instance de déportation, ancrée dans l'évocation de leur vie quotidienne avant les « événements », ancrée aussi dans les « événements » tels qu'elles les ont vécus, ancrée enfin dans l'incertitude et la peur de ce qui les attend.
- à prévoir quatre voix (plutôt que quatre personnages) s'entendant, suivant le cas, en quatuor, trio, duo ou solo.
- à admettre, comme principe de composition du chœur, l'alternance entre le dialogue quasi-réaliste, et l'entrelacs où se dissout toute individualité.
- contrairement au modèle « chœurs d'*Antigone* », à fondre les parties chorales dans la texture de la pièce prise dans son entier ; la matière de celle-ci tend vers l'homogénéité, d'autant que les personnages, parfois, « entrent dans le chœur ».

Michel Vinaver

p.j. : « Chœurs d'*Antigone* », in M.V., *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, 1998

H. Entretien avec Michel Vinaver, 21 novembre 2009

Questions de Simon Chemama et Pierre-André Belin

1. Pourriez-vous recontextualiser ce projet de collaboration internationale qu'a été Tori no tobu takasa ?

M.V. – *Par-dessus bord* au Japon c'est l'histoire d'un triangle : Arnaud Meunier, Oriza Hirata et moi. C'est le metteur en scène Arnaud Meunier qui a eu l'initiative. Il avait travaillé avec Hirata, et avec moi, successivement, et il nous a fait nous rencontrer. Cette rencontre nous a convaincus l'un et l'autre de la pertinence d'une adaptation de *Par-dessus bord*. Hirata était tenté de chercher sa substance d'auteur japonais d'aujourd'hui dans une pièce française datant d'il y a quarante ans. C'est quand même singulier et surprenant ; jamais je n'avais pensé que j'accepterais l'idée d'une telle adaptation, qui engage des modifications importantes sur le texte. Je n'en voyais absolument pas la nécessité ni le sens. Et là au contraire j'ai été immédiatement intéressé, happé par cette proposition. Mais nous avons discuté tous les trois, à plusieurs reprises, avant qu'Hirata ne se mette au travail.

2. Vous parlez d'adaptation. Faut-il préciser en rappelant qu'il s'agit d'une transposition, d'une modernisation ?

M.V. – Transposition, c'est un mot que je n'aime pas, c'est un mot qui a presque quelque chose d'hostile, et qui implique une sorte de moulage. En fait, d'emblée, faute d'avoir un meilleur mot, on s'est attelé à l'idée qu'il y aurait un transbordement, on peut dire une transmutation, que la pièce qui résulterait du travail d'Oriza Hirata serait une pièce japonaise et que cette pièce japonaise serait une nouvelle version de *Par-dessus bord*. Le tout, dans le sens d'une fidélité, mais d'une fidélité qui restait à définir : on ne savait pas *comment* ça serait fidèle, on ne savait pas ce qui allait en résulter, et c'était l'intérêt même du projet. Je voulais voir ce qui, dans la pièce, résiste à une permutation, une transmutation plutôt radicale, et ce qui y gagne. Parce que j'avais en effet l'idée que la pièce pourrait y gagner quelque chose.

Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une modernisation, mais plutôt d'un transfert, d'un passage d'une réalité contextuelle à une autre. On n'est plus dans les années 60, on est dans un autre temps, dans un autre lieu, dans une autre culture. Ce qui m'intéressait, c'était que celui qui prenait en charge ce projet était un auteur au sens fort du terme, qui n'allait pas se laisser intimider par l'objet initial, mais qui allait peut-être se servir de *Par-dessus bord* comme d'un tremplin pour aller plus loin dans sa propre écriture. Je crois par exemple qu'Oriza Hirata a été tenté d'aborder l'économie au sens large du terme, et d'aborder le tressage de pans de réalité différents, plutôt que de continuer à travailler dans la chronologie d'une conversation (alors que toute son œuvre est une conversation continue).

3. Vous connaissiez l'œuvre d'Oriza Hirata ?

M.V. – J'avais vu deux de ses pièces, dont celle qu'Arnaud avait montée en France. J'avais aussi lu une ou deux pièces de lui publiées en France. Pour moi, il n'y avait pas de doute qu'existait une parenté entre sa façon d'écrire le théâtre et la mienne : un même intérêt pour l'insignifiance, pour le banal, pour ce qui semble n'avoir aucune importance. Et à partir de cette exténuation de tout intérêt, l'envie de voir ce qui se produit quand on se lance sans restriction dans cette exploration du minuscule, de l'indistinct, de ce qui intéresse les gens quand ils se parlent, sur le plan affectif, sur le plan des idées, etc… Entre nous, une parenté comme je n'en ai pas rencontré d'autres.

4. Y a-t-il eu un élément de la « transmutation » qui vous a paru poser problème ?

M.V. – Le passage de la mythologie nordique à la mythologie shinto, n'a pas été problématique ; quand j'ai découvert ce qu'était la mythologie shinto et comment elle s'intégrait dans *Par dessus*

bord, j'ai été très agréablement surpris (d'abord j'ai été émerveillé par la richesse, la beauté et la complexité de cette mythologie, mais aussi par les analogies avec l'histoire des Azes et des Vanes, les dieux germains qui ont été la pâture de *Par-dessus bord* à partir des travaux de Dumézil). Pas de réserve non plus, mais de l'amusement à voir qu'on passait du papier toilette au siège toilette à la japonaise (la mutation capitale d'ailleurs ce n'est pas le produit : c'est de passer du droguiste au cabinet d'architecte).
Mais pour revenir à votre question, le problème principal ça a été le passage de la Shoah au génocide rwandais. Là il y avait en effet quelque chose qui allait se perdre, c'est sûr. Il n'y aurait pas d'équivalent à ce que trimballe Alex dans *Par-dessus bord*. La Shoah et le Rwanda ce n'est pas pareil, et il fallait accepter cela et faire attention. Pour que le Rwanda prenne toute son ampleur et sa singularité, j'ai d'ailleurs été amené à proposer une modification sur le texte d'Oriza Hirata, touchant au personnage de la jeune femme, la jeune Japonaise avec qui Kali (ex-Alex) a une histoire[1737]. Quand j'ai vu la première représentation de *Tori No Tobu Takasa* à Kyoto, il m'a paru en effet qu'il y avait un creux dans la pièce, lié à ce couple. Pourquoi est-ce que Kali se mettait à raconter à Yumi le génocide tutsi ? Il n'y a pas d'assise à ce récit et mon idée du personnage de Kali excluait qu'il se répande sur ce à quoi il avait décidé d'échapper en allant aussi loin que possible. Et Yumi recevait ce discours sur le génocide et ne savait pas quoi en faire. Pourquoi ai-je eu l'idée d'une vocation de Yumi pour l'assistanat au suicide, je ne sais pas. Ça s'est produit pendant la nuit qui a suivi, et l'idée s'est imposée sans que ce fût le résultat d'une réflexion. Il fallait trouver quelque chose, et c'est comme quand la boule s'arrête sur un numéro sans qu'on sache pourquoi. Ça a fait sens par rapport à ce que je sentais sur ce pays, dans lequel je venais d'arriver, mais que je connaissais. Il y a une longue tradition du suicide, qui n'est pas étranger à la culture du pays, mais il y a aussi un très grand embarras par rapport à ce qu'on fait quand quelque chose d'insupportable arrive. Le suicide, dans ce contexte-là, était surprenant, et pas nimbé de tristesse. La jeune femme n'était, pour moi, absolument pas dans une mouvance mélancolique ou catastrophique ; elle faisait quelque chose d'utile et son rapport à la mort était un rapport amical, ce qui n'était pas du tout le cas de Kali. Donc une tension pouvait s'établir entre le personnage de Yumi, et celui de Kali, dont la musique sentait la mort. Une ambiguïté fondamentale s'installait dans la rencontre de ces deux personnes.

5. Et qu'est-ce qui vous a le plus intéressé ?
M.V. – Le plus passionnant, ça a été est le transbordement linguistique et donc culturel et donc affectif, c'est-à-dire qu'on ne communique pas de la même façon au Japon et en France : la conversation obéit à des règles, à des rythmes et à des pulsions et à des pulsations qui sont autres… Et là il fallait un Oriza Hirata pour aller jusqu'au bout de ce transfert dans le matériau de la conversation au niveau moléculaire, au niveau tout à fait intime de comment-ça-parle-les-gens-quand-ça-parle. Et j'ai été subjugué par le résultat. Ça a d'ailleurs été une des grandes difficultés dans ma traduction en français de cette adaptation japonaise (puisque en définitive je me suis attelé à cette traduction, à partir de la première version de Rose-Marie Makino, et des retouches que vous aviez déjà apportées, Simon, avec Arnaud et l'interprète japonaise, pour le spectacle).
On est en plein import – export : la France exporte au Japon un objet, le Japon le passe en usine, le modifie, en fait un autre objet, cet objet est ensuite exporté en France où il est retraduit en français. C'est un immense plaisir qu'il y ait cette navette. Et dans cette suite de passages d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre, d'une langue à l'autre, je trouve qu'il y a quelque chose de culinaire, il y a des opérations culinaires qui se produisent et qui changent le goût qui changent le parfum de l'objet, tout en laissant au matériau qui passe en cuisine sa nature première. Et puis puisque la pièce traite de la globalisation, on peut dire qu'il y a un second degré de globalisation

[1737] Ce dialogue entre Kali et Yumi, ajouté par Vinaver, figure aux p. 233-235 de *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, *op. cit.*

dans le fait que la pièce elle-même connaisse ce destin. Il y a comme une métonymie de ce que raconte la pièce dans le destin qu'elle connaît avec ce projet.

6. Y a-t-il une spécificité « Par-dessus bord *» ?*
M.V. – *Par-dessus bord* a ce statut particulier dans mon parcours : elle a le privilège d'appartenir à tout le monde de façon curieuse, et existe en une multiplicité de versions sans hiérarchie entre elles (il n'y en a pas une que je préfère, que je mets en avant…). J'ai été conforté dans cette idée quand Christian Schiaretti a décidé de monter la version intégrale pour la première fois en France [2008]. Cela voulait dire que cette version (6h30 de représentation) apportait des éléments singuliers et consistait d'une autre façon que toutes les autres versions et qu'aucune des réductions ne pouvait la remplacer. La largeur du fleuve textuel, l'ampleur des courbes, des détours, des bifurcations, n'étaient pas inutiles pour raconter ce que j'avais envie de raconter au départ. *Par-dessus bord,* il faut dire, a été écrite après une dizaine d'années pendant lesquelles je croyais que c'en était fini pour moi l'écriture, une latence peut-être profitable entre l'âge de 30 ans et de 40 ans environ. Tout à coup s'est débouchonné tout un univers, qui était le mien, dans l'entreprise ; je ne m'interdisais plus de me servir de tout ce qui pouvait entrer dans le fil de mes divagations, et je m'ouvrais aussi un champ nouveau, qui était le lieu d'un émerveillement – émerveillement par toutes les richesses que ce champ, vierge quasiment, recelait. Il n'existait pas, à ma connaissance, de corpus théâtral explorant tout ce qui est de l'ordre des relations entre les gens dans le contexte de l'emploi : on fait partie d'une entreprise, on a des chefs, on a des subordonnés, des voisins dans les bureaux, les usines... Et tout ce contexte là est d'une richesse qui recouvre absolument tout le champ des émotions, des sentiments, des situations qui ont nourri le théâtre depuis l'Antiquité. Peut-être est-ce cette non-limitation qui a été à l'origine de la forme particulière de la pièce et du fait qu'elle ait connu ces différents avatars.

7. À Tokyo, vous avez participé à une rencontre où était également invité un poète, qui avait la particularité, comme vous, d'avoir été dirigeant d'entreprise. Que vous êtes-vous dit ?
M.V. – Nous étions côte à côte M. Tsuji et moi. Lui avait dirigé pendant longtemps un immense complexe d'entreprises. Son père avait été le monsieur Chemin de fer au Japon, et, lui, entre autres, possédait l'un des plus grands magasin japonais, une sorte de conglomérat, magasin de détails, de vêtements, dont il y a des filiales en France… Nous avons évoqué des expériences communes de dissociation, mais j'étais surtout frappé par la différence essentielle entre sa position et la mienne, à savoir qu'il était l'héritier d'un patrimoine et que j'étais pour ma part un mercenaire, sans compétence particulière au départ ni fortune. J'étais l'intermédiaire entre un personnel dépendant de moi et des patrons dont je dépendais, quand lui avait la souveraineté que lui donnait sa famille, sa position dans la hiérarchie du pays. De ce fait, nous avions assez peu en commun. Il a pu pour sa part faire une œuvre poétique et de romancier, qui était comme une sorte d'accompagnement sans risque et sans conséquence sur sa carrière d'homme d'affaires. Je n'ai pas senti chez lui de tension entre ces deux activités. Il était à l'aise, il était même heureux de pouvoir, entre deux *C.A.*, aller à sa table de travail personnelle et écrire un chapitre de roman ou deux ou trois poèmes. Il y avait chez lui une harmonie que je n'ai jamais connue dans cette duplication d'existence.

8. Beaucoup de critiques (aussi bien à propos du spectacle de Christian Schiaretti, créé l'an dernier, que du spectacle japonais) évoquent l'espèce de pouvoir de prémonition de Par-dessus bord*, ou en tout cas le fait que la pièce est toujours d'actualité…*
M.V. – Le titre même de *Par-dessus bord* renvoie à quelque chose de l'ordre d'un changement, d'un séisme, d'un naufrage peut-être catastrophique. L'auteur, en écrivant *Par-dessus bord,* n'en avait pas clairement conscience, mais c'est un changement qui n'en finit pas de se faire, à l'œuvre dès les années 1950 et 1960 et qui est le passage d'une économie séculaire à ce qui aujourd'hui nous apparaît comme un éclatement généralisé (de l'organisation des structures économiques et

de la place des gens dans ces structures). Une explosion, mais une explosion lente, pas très perceptible sur l'instant. Aujourd'hui, avec tout ce qu'a apporté l'informatique et l'abolition des distances, on s'aperçoit que ce qui est à l'œuvre dans *Par-dessus bord* était déjà en train de se faire. Il y a un effet optique très curieux qui fait qu'en 2009-2010 apparaissent dans *Par-dessus bord* les nervures de notre système économique, presque plus clairement que pour les spectateurs de la pièce quand elle a été créée. C'est un changement séculaire – je pense à Hésiode et *Les Travaux et les Jours*. *Par-dessus bord* représente ce moment du passage entre Hésiode et ce que l'on connaît aujourd'hui où nous sommes expulsés de notre ancrage, c'est-à-dire de ce qui était dicté par les distances, les structures d'autorités, les *localisations* (tout cela est aujourd'hui émietté, volatilisé). Ce qui peut sembler visionnaire dans *Par-dessus bord* est simplement le reflet d'un moment particulier de ce passage, qui a été celui des années 1960 en Occident, dont on connaît encore aujourd'hui les répercussions.

9. On sent dans la pièce une fascination, en tout cas un intérêt profond pour ce mécanisme économique du capitalisme qui perpétuellement se transforme et transforme la vie des personnages.

M.V. – Je crois qu'il y a dans *Par-dessus bord* une admiration pour le système, le système qui ne cesse de se renouveler par la dévoration de ceux qui le font marcher. C'est un système dont je me prends à penser parfois qu'il est plus proche de la nature que tout autre système, c'est-à-dire celui de la dévoration comme source de vie, tout ce cycle qui fait que la vie vient du meurtre et inversement. J'ai souvent été à me dire que les grandes utopies (et notamment l'utopie socialiste, communiste, marxiste) passaient à côté de ce qui était un fonctionnement cruel dans son principe, que vouloir le bonheur des gens par une organisation sociale et économique était en définitive amener ceux dont on se préoccupait et dont on voulait le bonheur à une destruction, à quelque chose qui les détruit, plus sûrement que le système apparemment le plus cruel. Voilà, en gros c'est ce que j'ai essayé de raconter aussi avec *King*, c'est que les utopies aboutissent à …– le mot n'existe pas mais je l'emploie quand même – à une « nécrologisation », à une nécrose tout simplement. Enfin c'est l'ironie majeure de ces grandes utopies d'arriver à ça plutôt qu'à la libération, qu'au bonheur.

10. Dans le mot utopie, vous mettez donc les projets socialistes, communistes. Est-ce que vous mettriez aussi ce qui relève des mythes, de la religion ?

M.V. – Je ne crois pas, non ; je crois que ce qui relève du mythe et de la religion permet à l'homme de s'orienter dans la réalité où il se trouve, et de donner sens à ce qui est son état. Je pense à la guerre des Ases et des Vanes qui se termine par « il n'y aura plus jamais de guerre entre les Ases et les Vanes » : bon, c'est une utopie, c'est une utopie dans le système mythologique des Germains, mais c'est une utopie qui n'a pas de conséquence dans l'organisation sociale, elle permet de mieux vivre, de mieux se retrouver, de mieux espérer. Non, je parle des utopies qui ont inspiré les mouvements politiques et sociaux surtout depuis le XIXe siècle. Au contraire, dans le capitalisme il y a tout ; il y a des niches de bonheur, des niches de possibilités et de tendresse entre les hommes, des niches de possibilités d'imaginer, de se recueillir, d'inventer. Tout cela dans un cadre qui est celui de l'oppression, de l'exercice du pouvoir dans ce qu'il a de plus abusif. Je crois qu'il y a tout cela.

11. Pour faire un lien avec le théâtre, j'ai l'impression ces derniers temps qu'il y a une tendance à dramatiser l'actualité, et notamment l'actualité économique de la crise.

M.V. – Il y a en effet une tendance, dans l'évolution des médias, à théâtraliser l'actualité, mais dans le sens le moins intéressant du terme, le plus lié à une image la désuète du théâtre et de reproduire des situations cathartiques. Je crois que le théâtre qui m'intéresse, qu'il m'a intéressé d'écrire est un théâtre qui échappe justement au système de la catharsis. Parce qu'une catharsis est liée à une structure de causalité, nécessairement je crois. S'il arrive quelque chose, c'est parce

qu'il est arrivé quelque chose qui le provoque, qui en est la conséquence. Dans ce qui m'a amené à écrire sous la forme du théâtre, c'est que l'écriture du théâtre permet l'inconséquence, permet d'échapper comme le réel échappe, le théâtre peut échapper à une certaine idée de la nécessité. Pourquoi faut-il échapper à la nécessité ? J'ai essayé d'y échapper, parce que la nécessité elle-même tend à être un leurre. Les grands axes par lesquels la nécessité s'est manifestée dans l'histoire du théâtre depuis son origine en Occident et aussi dans l'Histoire tout cours, sont liés à des structures. Sur le plan de la famille par exemple, l'autorité parentale a été un des grands vecteurs de tout ce qui a été la tragédie, la comédie, etc. Au fond je crois que ce n'est pas une question de volonté de la part de l'auteur ; c'est le constat que la nécessité, ça ne marche plus comme ça a marché comme ressort du théâtre, comme ressort de l'action dramatique parce que c'est éclaté, parce que ça s'est dissout ou ça s'est pulvérisé. D'où la recherche de cette autre façon polyphonique, ou fragmentée, de construire des pièces. Je crois que la multiplicité de points de vue est peut-être ce qu'apporte cette dramaturgie en particulier. Il n'y a pas un point de vue privilégié. Il y a sans doute une tonalité qui est, elle dominante. Je ne saurais pas la définir, mais pas un point de vue. Je pense aussi à Queneau, à son titre, *les Temps mêlés*.

12. Vous êtes-vous déjà demandé comment le spectateur recevait cette « multiplicité » ?

M.V. – J'ai fait récemment une lecture de la version hyper-brève sur laquelle Oriza a travaillé, une lecture à une voix devant un public qui n'était pas un public de connaisseurs. La lecture a duré 2h30 sans pause. Après la lecture, il y a eu une prise de parole du public. Mais en fait moi j'ai posé la question au public : « 2h30, pour un public, c'est un temps long pour écouter une lecture à une voix, est-ce qu'il n'y a pas eu lassitude et un moment donné, recul, arrêt de l'écoute ? » Et en fait plusieurs personnes sont intervenues pour dire que ce qui leur avait permis de rester dans l'écoute et dans l'intérêt, c'était les ruptures franches, massives qui donnaient une légèreté à l'ensemble. C'est-à-dire que la fragmentation était le vecteur de la légèreté de la pièce. Et je crois qu'à la représentation ça s'est bien senti également : c'est un procédé auquel j'ai été conduit, non pas du tout pour rendre la lecture ou la représentation plus digeste, mais qui s'est trouvé avoir cet effet-là… offrant d'étonnantes possibilités de rebonds.

I. Rencontre entre Michel Vinaver et les étudiants de mon cours T3S30 à la Sorbonne Nouvelle Paris-3, janvier 2011.

Au cours du semestre, j'avais fait lire à ces étudiants : *Les Coréens, Par-dessus bord, Portrait d'une femme, 11 septembre 2001* et *Les Troyennes*.

Question 1. Comment choisissez-vous les sujets de vos pièces ? Pourquoi écrire sur un sujet en particulier ?

Michel VINAVER. La question du choix du sujet est une question importante et paradoxale… Si je pense aux *Coréens*, j'ai écrit cette pièce parce que j'étais indigné, indigné de tout ce que j'avais lu dans les journaux, et j'avais eu un mouvement de répugnance à l'égard de cette guerre, de ce que je pensais être une guerre impérialiste et colonialiste. J'en suis revenu parce que c'est plus compliqué que ça, mais à l'époque j'étais convaincu que le Nord avait raison de vouloir libérer le Sud – voilà en gros la naïveté qui est à la base d'écriture des *Coréens* sur le plan politique. C'était une guerre civile qui était amenée par l'extérieur et qui provoquait plus que des dégâts… qui était fratricide à l'intérieur d'un même pays. Mais en réalité, l'écriture de la pièce, le sujet de la pièce, je dirais que c'était surtout l'entrelacs, la fragmentation ; c'était, rétrospectivement, des problèmes techniques. Toute la partie sur les soldats, c'était le démarrage de ce qui s'est ensuite développé, l'entrelacs de répliques qui ne se répondent pas. J'avais donc deux motivations, on peut dire l'une qui était politique ; l'autre qui était de voir comment ça se fabrique une pièce.

Question 2. Je voulais savoir si dans vos pièces l'action ordonne les actes des personnages : dans une pièce comme Portrait d'une femme *par exemple, est ce que les actes sont déterminés par un certain destin, ou est-ce que c'est un pur hasard ? S'il y avait un fond de détermination, ça rejoindrait votre style d'écriture, où vous ne recherchez pas la logique. Les actions sont-elles un pur hasard ?*

MV. Parmi les choses qui m'ont alimenté, frappé, il y a l'évolution de la physique moderne, avec le principe d'incertitude, un certain niveau des phénomènes de la nature, ça peut aller dans un sens ou un autre sans que cela puisse être légiféré… Ce principe d'indétermination, je crois qu'il fait partie de ce qui pour moi fait théâtre. Si vous prenez la pièce *Portrait d'une femme*, évidemment, elle se situe une fois que tout est fait, le destin a parlé, mais au fond le sujet de la pièce, c'est que ça aurait pu se passer différemment, il n'y a pas eu une causalité qui a été à l'œuvre pour amener Sophie devant ce tribunal. Ou plus exactement, y a-t-il eu ou n'y a-t-il pas eu ? c'est au spectateur de se déterminer par rapport à ça, mais en tout cas, le destin n'est pas comme dans uns tragédie antique, dessiné dans le projet de la pièce. Je pense que c'est vrai de toutes les pièces que j'ai pu faire, où la prédétermination, l'enchaînement logique des événements n'a pas lieu.

Question 3. J'imagine que cette même révolte dont vous parliez vous a poussé à écrire 11 Septembre 2001. *On a vu que* 11 Septembre *et* Les Troyennes *ont été écrites en même temps, en 2002. Est-ce que c'était un hasard d'écrire les deux en même temps, ou est-ce que vous avez trouvé des liens par exemple entre l'histoire ancienne et aujourd'hui ? Parce qu'on a vu que dans l'écriture des* Troyennes*, on retrouve le motif des tours par exemple…*

MV. J'ai toujours été en relation forte avec le théâtre antique. Il se trouve que je ne connaissais pas *Les Troyennes*, je ne l'avais pas lue, jusqu'au moment où le directeur du théâtre national de Catalogne a trouvé en librairie et lu *11 Septembre 2001*, et m'a contacté : « je voudrais monter cette pièce et *Les Troyennes* ; voulez-vous bien en faire une adaptation ? ». Donc ce n'était pas mon idée, mais j'ai lu *Les Troyennes* et ça m'a passionné de m'attaquer à cette pièce, pas seulement à cause d'une relation thématique entre les tours de la ville de Troie et de Manhattan, mais aussi parce que je découvrais une pièce sans action apparente, où l'action semblait naître du *retardement* d'une déportation, mais sans aucun biais possible pour les personnages de changer le

cours du destin. La pièce n'était pas autre chose qu'une lamentation sur le sort qui attendait ces femmes. J'ai pensé alors au film d'Antonioni, *Femmes entre elles* – et je me suis demandé ce qui pourrait se passer si je faisais parler ces femmes entre elles, et pas seulement autour de la reine comme c'est le cas dans Euripide. Dans la pièce originale, les femmes ne parlent que par rapport à la reine ou pour accompagner la reine. Pour moi il y avait un va-et-vient possible, un entrelacs entre les femmes autour de la reine et les femmes dans ce passé qu'elles avaient vécu, le présent de leur captivité, l'avenir de leur déportation, et toute une autre façon d'aborder la choralité. Voilà quelle a été ma motivation pour accepter la commande de Barcelone.

Question 4. La forme de l'entrelacs, pourquoi l'avoir développée pendant toute votre carrière, et ne pas l'avoir mise de côté ? D'autre part, est-ce que vous travaillez d'abord l'entrelacs ou d'abord le texte sous forme unie que vous entrelacez ensuite ?
MV. L'entrelacs est premier, je ne le travaille pas après coup ; ce serait impossible parce qu'en fait le travail de l'entrelacs est un travail lié à la dimension musicale de l'écriture. Si vous écrivez des éléments et qu'ensuite vous les reliez, vous n'arrivez pas à avoir ces systèmes de tensions et d'écarts de type musical. Quel est mon rapport à l'entrelacs ? Je dirais deux choses. Tout d'abord combien j'ai été frappé, il y a très longtemps, quand j'avais peut-être votre âge, combien j'ai été frappé par l'art irlandais médiéval qu'on trouve dans les livres des IXe, Xe siècles – je pense surtout au *Book of Kells*, qui se trouve à Dublin dans la grande bibliothèque. J'ai eu un éblouissement en voyant cela, et l'entrelacs est premier dans cet art irlandais, on peut dire préroman. Et il se trouve aussi que j'avais un oncle qui était prof en Angleterre, Eugène Vinaver, lui-même médiéviste, et qui a accompagné ma découverte de l'entrelacs dans l'art irlandais. Alors la raison pour laquelle ça a marché l'entrelacs, pour laquelle j'en ai eu besoin, ça se relie à la banalité. L'entrelacs, dès lors qu'il y a des ruptures de niveau dans ce qui se passe dans la parole, c'est ce qui permet de rendre étrange le banal. Avec des propos qui se croisent et qui ne sont pas dits au même moment et au même endroit, vous pouvez espérer que la banalité sera étrange, merveilleuse et intéressante.

Question 5. Le réel est très présent dans vos pièces, que ce soit quelque chose de très factuel comme dans Portrait d'une femme *ou une situation comme c'est le cas dans* Les Coréens *ou dans* Par-dessus bord. *Est-ce pour vous une nécessité de rester dans un contexte réel ou réaliste, et dans un deuxième temps est-ce que ce n'est pas un frein à une forme d'universalité. En effet on a vu que quand* Par-dessus bord *a été adapté au Japon, il a fallu une réécriture de la pièce.*
MV. Oui, mais cette réécriture elle-même colle au réel… Il y a quelques rares exceptions à ce que vous dites, je pense à *La Demande d'emploi* qui est un entretien entre un recruteur, un DRH et un candidat qui a été éjecté de son poste précédent : à l'intérieur des trente morceaux dont la pièce est composée, il y a un ou deux morceau ou le réel dérape (notamment un moment où le DRH pousse la cruauté de la situation au-delà de ce qui serait concevable dans une situation réelle, où il lui dit « ouvrez la bouche, montrez vos dents » ; il lui fait ce que fait un client qui veut acheter un cheval ou une vache). Mais vous avez raison : pourquoi est ce que je reste dans ce qu'on pourrait appeler « le réel » ? Je ne me suis pas posé la question, je n'ai pas eu envie d'aller ailleurs, il me semblait que c'était suffisamment vaste, et de par ma constitution ce plan là me suffit – le plan du réel, un plan qui ne décolle pas, pourrait-on dire, du « factuel ». En fait, en réfléchissant encore un peu, je pense par exemple à *Par dessus bord*, et à l'acte de vente de Lubin. Rien de plus banal, ordinaire et répétitif dans la vie que cet acte de vente. Mais moi, j'ai toujours trouvé que c'était surréel, de l'ordre du fantastique, cette situation où quelqu'un essaye de vendre quelque chose. Et je crois que ça doit jouer à bien des niveaux, le fantastique pour moi n'est pas explicite, n'est pas visible, il est dans les situations les plus banales.

Question 6. Votre théâtre est-il apolitique ? Comment vous situez-vous par rapport à Sartre et Camus ?

MV. Quand j'ai commencé à écrire, j'ai connu Camus, et j'étais passionné par ce que faisait Sartre notamment. Mais c'est à ce moment-là qu'est née en moi, s'est produite en moi l'évidence que l'écrivain, s'il voulait faire une œuvre utile, qui porte, il ne fallait pas qu'il se sente responsable de ce qu'il écrit. Et j'ai eu à ce moment là un débat avec Camus qui a duré pendant un certain nombre de rencontres que j'ai eues avec lui, où en fait je lui reprochais de se considérer comme responsable. Il avait écrit *la Peste, la Chute*, et moi je lui disais, au fond vous vous restreignez dans l'impact de vos écrits, dans la mesure même où vous prenez la responsabilité de communiquer une conviction politique. Laissez l'écriture faire. Bon, c'est un débat qui ne s'est pas conclu, mais je me souviens qu'il a quand même été troublé de voir ce jeune écrivain qui n'était pas réac mais qui lui disait « laissez tomber les armes, ne vous considérez pas comme un guerrier, parce que plus vous vous considérerez comme engagé, moins ça portera. » Alors apolitique, non je ne pense pas. Je pense que la position qui consiste à ne pas prendre position, c'est une façon de donner à entendre et à voir au public, de manière à ce que le public, lui, fasse le travail.

Question 7. Votre double position de PDG de Gillette et d'écrivain de théâtre, qu'est ce que ça apporte l'un à l'autre, car je pense que les deux doivent se nourrir, et aussi, comment vous avez vécu cette position, dans le sens où ne pas avoir à vivre de son écriture permet en fait de prendre son temps, de plus travailler son écriture ?
MV. C'est une certitude que je me suis faite très vite : il ne fallait pas que je dépende de la réception de mon travail d'écrivain par le public, il fallait donc que j'aie un autre métier. C'est une des rares convictions que j'ai jamais eues dans la vie. Eh bien, ce métier a nourri l'œuvre de l'écrivain, c'est évident, non seulement du point de vue thématique, mais ça me permettait aussi de ne pas trop me soucier de ce qui pouvait être attendu de moi. L'écrivain de pièces de théâtre est *a priori* quelqu'un qui va recevoir des coups, qui va se trouver devant des propositions, voire des promesses, voire des projets déjà engagés, et puis plouf ça tombe. Ça arrive souvent, et c'était très bien d'avoir un autre métier, comme amortisseur. Le fait d'avoir une routine, des obligations, peut aider à ne pas tomber dans le désespoir, la détresse, etc. C'était d'ailleurs réciproque : le théâtre m'aidait à amortir les avanies dans ma vie professionnelle chez Gilette. Bon il fallait en revanche négocier au plan de la vie quotidienne…

Question 8. 11 septembre 2001*, c'est votre dernière pièce ? Pourquoi, depuis, vous n'écrivez plus ? Il n'y a plus d'événements qui vous ont touché ?*
MV. Je ne peux pas dire cela, non. Mais il y a une modification qui se produit avec l'âge, et qui fait que dans mon cas, je n'ai plus ce type de pouvoir nécessaire pour écrire une pièce. Je le constate et je ne m'en désole pas, je ne me force pas à faire comme si c'était encore là. Ça fait partie du vieillissement, et voilà, je me dis que j'ai fait ce que j'avais à faire.

Question 9. On sait qu'en 2005 vous avez eu un problème avec la censure aux Etats-Unis pour 11 septembre 2001. *Quel effet cela vous fait-il, alors que vous restez dans le « constat », de vous faire censurer par le pays qui prône la liberté d'expression dans l'un de ses amendements ?*
MV. Ce sont les autorités françaises, l'Ambassade, qui ont censuré la pièce (en fait, qui ont retiré leurs subventions), pas les Américains. En fait ma première pièce, *Les Coréens*, et ma dernière pièce, l'une comme l'autre, ont été censurées. Disons que quand un acte de censure intervient comme dans ces deux cas-là, on le perçoit d'abord comme un signe d'efficacité. J'ai dû passablement déranger l'ordre existant. Dans ces deux pièces, ce qui m'intéressait c'était d'explorer l'horreur sans que cela vise à une condamnation (même si dans *Les Coréens*, il y avait une naïveté, c'est ce que je disais tout à l'heure, l'idée qu'un des deux camps avait raison et l'autre tort). Bon, et puis, c'est tout de même de l'ordre de la bêtise ou de la médiocrité, ces deux réactions des autorités.

Question 10. Vous avez écrit des pièces de théâtre qui ressemblent étrangement à des scénarios, qui sont peut-être plus réalisables au cinéma que sur une scène. Je pense par exemple à Portrait d'une femme*, où on a beaucoup de scènes qui sont très courtes, qui s'enchaînent très rapidement. Pourquoi alors avez-vous refusé certaines adaptations cinématographiques ?*
MV. Il y a sûrement une influence du cinéma dans mon écriture, mais je sais que pour moi les deux objets diffèrent essentiellement. La distinction, je la fais au niveau du texte : dans un film, le texte est un des instruments d'une action en images et en mouvements. Le texte a un statut instrumental, alors que dans ma pratique, le texte est irréductible, il a un statut qui fait qu'il résiste à la représentation, et en faisant résistance, il l'enrichit. Pour dire les choses autrement, je n'aime pas le cinéma littéraire, je n'aime pas le cinéma où le texte a ce statut qu'on revendique pour le théâtre... Rohmer par exemple.

Question 11. Quel type de mise en scène préconisez-vous alors ? une mise en scène très épurée, avec le texte au centre de la représentation, au détriment peut-être même du jeu d'acteur ?
MV. Si je pense aux deux dernières années, où j'ai vue plusieurs productions, soit par des amateurs, soit par des compagnies tout à fait modestes, de telle ou telle de mes pièces, ce qui en ressort dans l'ensemble c'est une expérience heureuse, c'est-à-dire que ces pièces étaient données aux spectateurs avec une évidence, avec une beauté que je ne prévoyais pas du tout. Et bien ce résultat était généralement donné par une très grande économie de moyens, par la « force des choses ». Cette grande économie de moyens ne nuisait pas à la représentation, au contraire. Ça ne veut pas dire que quand on a très peu de moyens, on fait forcément des choses bien, mais dans le cas de mon théâtre, oui c'est plutôt bénéfique.

Question 12. Si vous trouvez important de ne pas prendre parti dans l'écriture, est-ce qu'il est important que la mise en scène non plus ne prenne pas parti, qu'elle soi neutre ?
MV. La mise en scène est d'une énorme importance, elle ne peut pas être neutre ; ça n'existe pas une mise en scène neutre. La mise en scène, c'est ce qui fait que le texte vient à vivre devant un public, pour un public ; il n'y a pas de limites à l'importance de la mise en scène. Mais il n'y pas non plus de recette ! D'après le peu d'expérience que j'ai eu en tant que metteur en scène, je sais beaucoup de choses qu'il faut éviter, mais je ne saurais toujours pas dire ce qu'il faut faire.

Question 13. Maintenant qu'on peut dire que vous avez écrit votre dernière pièce, que votre œuvre est complète...
MV. Enfin, peut-être … je ne prends pas d'engagement solennel !
Suite question 13. ...Enfin, maintenant, si vous considérez toute votre œuvre, y voyez-vous une ligne directrice ? Aviez-vous même, au moment où vous avez commencé à écrire, le projet de ce qui allait venir, ou est-ce que ça s'est construit pièce après pièce sans prise en compte de l'ensemble de l'œuvre ?
MV. Je crois que le fil conducteur est quand même celui que j'ai mentionné au début de notre rencontre, à savoir l'indignation. Quand j'ai écrit *Les Huissiers* après *Les Coréens*, c'était une autre forme d'indignation, mais liée à une autre guerre, la Guerre d'Algérie, la façon dont cette guerre était traitée, manipulée par les gouvernements, etc. Dans *Portrait d'une femme*, il y a des éléments d'indignation dans la façon dont la justice fonctionne, en vase clos, en dehors de la réalité. Donc, l'indignation est certainement un moteur. Il y a autre chose également : quand j'aborde une pièce, c'est en général *contre* la pièce que je viens d'écrire précédemment.

Question 14. En tant qu'auteur, à quoi ou à qui portez-vous la plus grande gratitude ? je veux dire, y a-t-il par exemple une création scénique d'une de vos pièces ou une réaction d'un lecteur, d'un spectateur qui vous a touché particulièrement ?
MV. … Il m'est difficile de vous répondre… Si. Je crois que c'était la réception des *Coréens*, première pièce d'un jeune auteur totalement inexpérimenté, et la façon dont la pièce a été

accueillie par Barthes. C'était probablement la plus encourageante des réactions que j'ai jamais eues. Et pas seulement encourageante : au fur et à mesure que je continuais à écrire des pièces, je m'apercevais que Barthes avait prévu le fil que j'allais suivre, il avait prévu, il avait compris ça à l'avance, et ça me soutenait.

J. « Un Robot dans le placard », 2012
dialogue écrit par Vinaver et ajouté à l'adaptation théâtrale de *Lataume* (J.F. Demeyère), *a.p.a.*

13. UN ROBOT DANS LE PLACARD, SAMEDI 14H30 – 15H.

Chez la belle-sœur de Fuller. Elle, allongée sur le canapé Empire, observe Fuller qui fait une démonstration.

FULLER : Prototype du nouveau modèle. Le haut de gamme, pulvérise tous les précédents. La Planétaire. Elle tourne à la vitesse de la terre. Elle s'insinue dans les recoins inaccessibles à toutes les brosses existantes.

BELLE-SŒUR : Rien à dire, son ronron tourneboule, il agit sur les sens, c'est bien, une brosse tourneboulante. Ça leur plaira à l'Elysée. J'ai pris rendez-vous pour toi avec le directeur adjoint des services de nettoyage de la sous-division de la direction de l'entretien de l'Elysée. Une laitue. As-tu décompressé, au moins, après ton élargissement ?

FULLER : Ces chtèques ont pris leur temps, ma petite Alexandra, pour me relâcher. Ou bien serait-ce que tu n'es pas montée sur le pont comme à l'accoutumée ?

BELLE-SŒUR : Ils commencent à être un peu las, à la Sûreté Nationale, de mes interventions. Six arrestations en trois semaines ça commence à être beaucoup, mais je comprends : on rencontre la femme de sa vie, celle qu'on attendait depuis toujours. Bouleversant. Votre vol nuptial a dû être quelque chose de très beau. Ça a commencé dans une vespasienne pour s'achever dans un car de police. Tu as consommé ta destinée, n'est-ce pas ? J'aurais pu te laisser moisir plus longtemps sur la paille humide de ton cachot, ou le temps d'étrangler tes gardiens et prendre la clé des champs. Mais j'ai encore besoin de toi, beau-frère chéri. Peut-être pas pour longtemps. Je flanche, vois-tu. Je me suis prise de sentiment pour cet homme que tu as ramassé au pont Mirabeau. Tu vas lui porter ce courrier. Va. Dépêche-toi. *(Fuller sort)*. Quand je ris, qu'est-ce qui m'arrive ? Un mal de gorge. Je commence à devenir ordinaire. Une femme tout à fait ordinaire. *(Sonnerie à la porte)*. Entre, entre. Ne fais pas attention au désordre.

LATAUME : Madame, oup'pardon je suis très pressé…

BELLE-SŒUR : Oui.

LATAUME : Je… je viens pour un tout petit instant…

BELLE-SŒUR : Mais certainement.

Elle le prend par le bras et le conduit jusqu'au salon.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire

Il n'y aurait pas de sens à organiser ici un classement exhaustif des archives de Michel Vinaver. D'une part, parce que l'IMEC en a produit un inventaire de 244 pages (mais qui date de 2007, et n'inclut pas les derniers dépôts qu'a faits l'auteur). D'autre part, parce que Michel Vinaver conserve chez lui encore de très nombreux documents, que nous n'avons pas, à proprement parler, inventorié (leur donner des noms ne ferait qu'introduire de la confusion pour les chercheurs qui s'en serviront dans le futur). Présentons simplement les grands ensembles et classons ici les documents que nous avons cités ou utilisés dans la thèse.
Les documents confiés à l'IMEC, dans le fonds « Vinaver », nous les marquons « IMEC – VNV ». Ceux que l'auteur conserve chez lui : « archives personnelles de l'auteur » (« *a.p.a.* »)

I.1 Michel Vinaver

I.1.1 Théâtre

(Nous ne mentionnons pas les traductions étrangères)

Recueils

Théâtre complet, L'Aire / Actes Sud, 2 volumes, 1986

- Vol. 1 : *Les Coréens*, *Les Huissiers* (version #2, 1979), *Iphigénie Hôtel* (version #3, 1976), *Par-dessus bord* (version #3, « super-brève », 1972), *La Demande d'emploi*
- Vol. 2 : *Nina, c'est autre chose*, *Dissident, il va sans dire*, *Les Travaux et les jours*, *À la renverse* (version #1, 1980), *Le Suicidé* (trad. de la pièce d'Erdman), *L'Ordinaire*, *Les Estivants* (trad. de la pièce de Gorki), *Les Voisins*, *Portrait d'une femme*

Théâtre complet, L'Arche / Acte Sud, 8 volumes, 2002-2005 (abrégé *TC* + le numéro du volume dans le corps de la thèse)

- *TC1* (Actes Sud) : *Les Coréens* ; *Les Huissiers* (version #3, 1998)
- *TC2* (Actes Sud) : *Iphigénie Hôtel* (version #2, 1963) ; *Par-dessus bord* (version #4, « hyper-brève », 2002)
- *TC3* (L'Arche) : *Nina, c'est autre chose* ; *Dissident, il va sans dire* ; *La Demande d'emploi* ; *Par-dessus bord* (version #2, « brève », 1970)
- *TC4* (L'Arche) : *Les Travaux et les jours* (version #2, 2002) ; *À la renverse* (version #2, 2002)
- *TC5* (Actes Sud) : *L'Ordinaire* ; *Les Voisins*
- *TC6* (Actes Sud) : *Portrait d'une femme* ; *L'Émission de télévision*
- *TC7* (Actes Sud) : *Le Dernier Sursaut* ; *King* ; *La Fête du cordonnier* (d'après Dekker)
- *TC8* (L'Arche) : *L'Objecteur* ; *11 septembre 2001* ; *Les Troyennes* (d'après Euripide)

Publications indépendantes

Les Coréens

- éditions Gallimard (coll. « Le manteau d'Arlequin »), 1956
- (titre : *Aujourd'hui ou les Coréens*) Actes Sud, 1993

Les Huissiers

- in *Théâtre populaire* nº29, mars 1958, p. 25-89 (version #1)
- in *Le Livre des Huissiers*, Paris, Limage - Alin Avila, 1981 (version #2, 1979), accompagnée de photos, articles de journaux… et suivie d'un post-scriptum de l'auteur
- (précédée de *King*) Actes Sud, Babel, 1998 (version #3, 1998)

Iphigénie Hôtel

- in *Théâtre Populaire* nº39, 3e trimestre 1960, p. 13-106 (version #1, 1959)
- éditions Gallimard (coll. « Le manteau d'Arlequin »), 1963 (version #2, « brève »).
- éditions Actes Sud (« Répliques », éd. J.-P. Ryngaert), 1993 (version #2)

Par-dessus bord (version #1, intégrale)

- L'Arche, 1972
- « Collection du répertoire » du Théâtre populaire roman (TPR), nº37, 1983 (pièce accompagnée d'un dossier dramaturgique et de photographies de la mise en scène de Ch. Joris)
- in *Le Nouvel Acteur*, supplément « Auteurs », n° 51-52, août-sept. 1987 et n° 53, oct. 1987
- (révisée, et suivie de O. Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*), Paris, L'Arche, 2009

La Demande d'emploi, L'Arche, 1973
Théâtre de chambre (*Nina, c'est autre chose* et *Dissident, il va sans dire*), L'Arche, 1978
Les Travaux et les jours, L'Arche, 1979
À la renverse (version #1), Lausanne, L'Aire, 1980
Les Voisins

- in *L'Avant-scène théâtre*, novembre 1986
- « Collection du répertoire » du TPR, Canevas éditeur, 1989

L'Émission de télévision, Actes Sud - Papiers, 1990
Le Dernier Sursaut, Actes Sud - Papiers, 1990 (dessins de Y. Kokkos)
King (suivie des *Huissiers*), Actes Sud, Babel, 1998
L'Objecteur, L'Arche, 2001
11 septembre 2001, L'Arche, 2002

I.1.2 Romans et nouvelles

Lataume, Gallimard, 1950
L'Objecteur, Gallimard, 1951 (réimprimé en 1980)
Les Aventures de Jean Patamorfoss, inédit, tapuscrit broché, 1953, 136 p., *a.p.a.*

[Michael G. Vinavert] « The Joker », in *The Wesleyan cardinal*, vol. 12, nº4, juin 1944, p. 13-14 ; version française : « Je trouvai ma voie », *La Table ronde*, nº65, mai 1953, p. 77-82 (reprise dans *Europe* n°924, avril 2006)
« Beloved Cottage », *The Wesleyan cardinal*, spring term issue 1946 ; version française : « Le clos adoré » (*a.p.a.*)
« Minord », manuscrit dans le cahier brun « Histoires dans l'air », 32 p., inédit, *a.p.a.*
« The Genesis of the W.M. », *The Wesleyan Cardinal*, mars 1947
La plupart des nouvelles figurent dans aussi dans le « Mémoire » pour Pr Millet, Wesleyan University, 1946

I.1.3 Traductions ou adaptations

Théâtre

- *La Fête du cordonnier*, d'après Thomas Dekker (anglais, *The Shoemaker's Holiday*, 1600), 1959. Publié à L'Arche - TNP (« Collection du répertoire »), puis dans *Théâtre Complet*, 1986, t. 1. et *Théâtre complet* 7, 2005
- *Les Estivants*, de Maxim Gorki (russe, *Дачники*, 1903), La Comédie-Française, coll. « Du Répertoire », 1983
- *Le Suicidé*, de Nikolaï Erdman (russe, *Самоубийца*, 1928), L'Avant-Scène n°749, 1984. Repris dans *Théâtre complet* 2, 1986.

- *Jules César*, de Shakespeare, Actes Sud – Papiers, 1990
- *Le Temps et la chambre*, de Botho Strauss (allemand, *Die Zeit und das Zimmer*, 1989), L'Arche, 1991
- *Les Troyennes*, d'après Euripide (grec, Τρῳάδες, vers -415), in *Théâtre complet* 8, 2003
- *Viol*, de Botho Strauss (allemand, *Schändung*, 2005), L'Arche Éditeur, 2005
- (à partir de la version de R.-M. Makino, retravaillée par Simon Chemama et Mariko Hara) *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, d'Oriza Hirata (japonais, 鳥の飛ぶ高さ, 2009), L'Arche, 2009

Autres

- *La Terre Vague* [1947], de T.S. Eliot (anglais, *The Waste Land*, 1922), in *Po&sie* nº31, 1984
- *Amour*, roman de Henry Green (anglais, *Loving*, 1945), Gallimard, « Du Monde entier », 1954

I.1.4 Autres textes littéraires

(avec M. Oswald) scénario d'un « Conte filmé » et une version plus formelle en anglais, intitulée « Crystal-Clear », 1952 (*a.p.a.*)

« Le mensonge de Wanda », de janvier 1970, tapuscrit, inédit, 5 p. (*a.p.a.*)

Les Histoires de Rosalie (littérature pour enfants), Paris, Éditions Flammarion, coll. « Castor-Poche », 1980 (rééd. 2000)

Lapiaz, anatomie d'un paysage (photographies de Michel Séméniako, texte de Michel Vinaver), Paris, Passage, 1982

Trois Fables, une enquête et l'histoire de J.B., illustrations de Pierre-Marie Ziegler, Alin Avila, 1998 (40 exemplaires)

« Blanchenote, Grand et Petit », version courte, in *Europe*, numéro spécial n°1000-1001, août-septembre 2012, p. 27-31 (version longue dans les *a.p.a.*)

I.1.5 Textes critiques

Essais

- Guy Nevers [pseudonyme], *Les Français vus par les Français*, Paris, Éd. Bernard Barrault, 1985
- *Les Anglais vus par eux-mêmes*, enquête inédite et non entièrement traitée, 1983 (IMEC – VNV 41.4 et 41.7)
- *Écritures dramatiques* (dir.), Actes Sud, 1993, rééd. coll. Babel, 2000.
- *La Visite du chancelier autrichien en Suisse*, L'Arche, 2001

Recueils d'articles et entretiens (je ne donne pas le détail)

- *Écrits sur le théâtre* I, (textes recueillis par Michèle Henry), Édition de l'Aire, Vevey, 1982 ; rééd. L'Arche, 1998
- *Écrits sur le théâtre* II, L'Arche, 1998

Articles isolés (cités dans la thèse, liste non exhaustive)

- « Why writing is written », 7 p., in « Mémoire » pour Pr Millet, 1946
- [Michel Grinberg-Vinavert] « La manière américaine », *Esprit*, novembre 1946, p. 610-627
- « Le gag de la charte », *Les Temps modernes*, nº62, décembre 1950, p. 1011-1037
- « Essai sur un roman », *Les Lettres Nouvelles*, nº4 et 5, juin et juillet 1953
- « Les Mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche », *Critique*, nº94 et 95, mars et avril 1955

- « L'image dans le langage théâtral » (pour une rencontre au Théâtre de Gennevilliers, le 8 déc. 1979 – retranscription du débat publiée dans *Théâtre/Public* nº32, mars-avril 1980), brouillon, 9 pages manuscrites (IMEC – VNV 56.3)
- « Sur Taranne », déc. 1984, *Journal* du TNS 84/85, p. 25
- « Conférence de Prague » [1990], *Agôn* [En ligne], Matière Vive, Perspectives, mis à jour le : 04/02/2010, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=283
- « Fonction de la parole dans un texte de théâtre » (VNV 47.11), stage à Reims, 1993 (non publié)
- « *Mimesis* », 2005, texte de présentation pour *11 Septembre 2001* monté par Robert Cantarella
- « Mes appétits », in *Europe* n°924, 2006
- « Au théâtre, la parole est action » (IMEC – VNV 44.5)
- « Que vive le théâtre décentralisé ! », in *Le Monde*, 15 mai 2007
- (avec WITWICKI Nathalie) « Paroles et Musiques : lecture musicologique de l'écriture théâtrale de Michel Vinaver » [2008], in *Paroles et musiques*, dir. Catherine Naugrette et Danièle Pistone, Paris, L'Harmattan (« Arts et Médias »), 2012, p. 137-152
- « Les petites choses de la vie », in Ernest Pinon Ernest, *Face aux murs* (lié à l'exposition à La Rochelle 2010), Paris, Delpire, 2010

Entretiens

(Liste non exhaustive, et où je ne retranscris pas ceux qui figurent dans les *Écrits* 1 et 2 et dans les revues consacrées)

- Entretien avec Marion Scali sur *Les Voisins*, *Libération*, 28 octobre 1986
- « Michel Vinaver im Gespräch mit Rudolf Rach », *Floeck*, 1988, p. 229-240
- « *L'Émission de télévision* de Michel Vinaver : l'exploration du fonctionnement du pouvoir du triangle » - entretien avec Irène Sadowska-Guillon, in *Acteurs Auteurs* n°75-76, 1990, p. 37
- « Libres enfants de Molière », rencontre entre un auteur, Michel Vinaver, et un jeune metteur en scène, Michel Didym, par Olivier Schmitt, *Le Monde*, 9 novembre 1992
- « La Géographie des écritures », entretien pour *Cripure*, n° 10, oct-nov. 1993, p. 24-26
- « La banalité dans le désordre », entretien avec Louise Vigeant, in *Jeu* n°87, 1998, p. 165 sq.
- « Vinaver, le patron », entretien avec Odile Quirot, in *Le Nouvel Observateur*, 21 janvier 1999
- Entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, « Fabrique de l'écriture », *Frictions*, nº6, hiver 2002-2003
- « J'ai l'impression d'être le cœlacanthe du théâtre, une sorte de fossile, mais vivant », entretien avec Brigitte Salino, *Le Monde*, 14 novembre 2003
- Autour de *11 septembre 2001*, discussion entre M. Vinaver, J.-M. Piemme et Éloi Recoing, enregistrée à la Mousson d'été, en 2004, en ligne sur http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Michel-Vinaver
- « L'entreprise-théâtre », propos recueillis par Christophe Querry, in *Cassandre* n°62, été 2005
- « Conversation avec Daniel Jeannet, François Rochaix et Michel Vinaver » (*Le Programme* nº14, Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, 2006, pour les représentations des *Travaux et les Jours*
- Entretien avec Nathalie Fillion et Thierry Roisin (Comédie de Béthune), octobre 2006, en ligne sur http://81.93.4.190/Residents/theatredunord/Public/sdv_article.php?SDV=1095&ID=1097
- « Ai-je un sujet ? », in *Théâtre/Public* n°188, 2008, p. 8-11
- « J'étais dans mon rôle de patron », entretien avec Grégoire Biseau et René Solis,

Libération, 17-18 mai 2008
- « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien avec Fabienne Darge, *Le Monde*, 24 janvier 2009, p. 18-25
- Entretien avec D. Méreuze, *La Croix*, 12 février 2009
- « Témoignage et action au théâtre », dialogue avec Arnaud Meunier et Michel Vinaver [mars 2011], publié dans *Le Geste de témoigner*, *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, nº51, décembre 2011
- « Littérales », réponses aux questions envoyées par Laure Hémain, in *OutreScène*, n°12, mai 2011 (*Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*), p. 30-35
- « Michel Vinaver ou 'la prise en charge du chaos' », entretien avec Antoine Perraud, *Médiapart* [en ligne], 9 septembre 2011
- « Le pouvoir, c'est le système capitaliste qui s'auto-régénère par l'éviction de ceux qui l'ont fait marcher », entretien avec S. Coiffier et J.-F. Marchandise, in *Tête-à-tête*, nº3, *Images du POUVOIR*, printemps 2012
- « Le sacré bout de chemin entre Michel Vinaver et Albert Camus », entretien avec Antoine Perraud, pour *Médiapart*, 10 juin 2012 (vidéo disponible sur *Dailymotion* : http://www.dailymotion.com/video/xrdn9m_michel-vinaver-et-albert-camus-1-2_creation).
- « Attention ! Terme radioactif ! », entretien avec Florence Naugrette et Marianne Bouchardon, à paraître

I.1.6 Correspondance

Albert Camus, Michel Vinaver, *S'engager ? Correspondance (1946-1957) assortie d'autres documents*, éd. établie, présentée et annotée par S. Chemama, L'Arche, 2012

Lettres de son père, sa grand-mère, d'Adamov, Pierre Bost, Michel Deguy, Kevin Doyle, Dumézil, des éditions Gallimard (J. Festy, Louis-Daniel Hirsch, Queneau), Armand Gatti, T.S. Eliot, Faber&Faber, L'Arche éditeur (Robert Voisin, puis Rudolf Rach), Lucie Lahoute, Jacques Lassalle, Jean Rouvet, Boris de Schlœzer, Antoine Vitez…

Parfois, Michel Vinaver a fait copie de ses propres lettres avant de les envoyer. Sinon, on peut en retrouver dans d'autres fonds :
- archives Albert Camus, Cité du Livre, Aix-en-Provence
- archives Roland Barthes, BNF
- archives Antoine Vitez, IMEC
- archives Boris de Schlœzer, Bibliothèque Notari, Monaco
- archives L'Arche, IMEC

I.1.7 Avant-texte, paratexte, brouillons, états manuscrits

Journaux intimes, agendas
- Journal « Événements politiques », *a.p.a.*
- Journal de l'année 1946, *a.p.a.*

Dossier de notes et notes diverses
- Note sur la composition des *Huissiers* et texte de présentation (IMEC - VNV 4.5)
- « Note » pour *Dissident* (IMEC – VNV 16.1)
- « Notes » sur *À la renverse*, datées du 25 août 1979, manuscrit (IMEC – VNV 19.12), reprises en partie dans *Écrits sur le théâtre* [1982] 1, L'Arche, 1998
- *Business soleil* (pour la télévision), notes de présentation, septembre 1994, 13 pages manuscrites, synopsis et personnages (IMEC – VNV 23.7), et « Œuvre de fiction pour la télévision », 4 pages tapuscrites, 1994 (IMEC – VNV 23.8)
- Notes manuscrites *Les Huissiers* au moment de la création, 1981 (IMEC – VNV 4.10)

- Dossier *11 Septembre 2001*, avec de nombreuses notes, de 2004-2005 surtout (*a.p.a.*)
- « Jonction musique-sens », note de 2008 (*a.p.a.*)
- Note « à propos de *Par-dessus bord – À tire d'aile* », du 24 février 2009 (a.p.a.)

Cahiers préparatoires

- Dossier pour *Les Huissiers* (IMEC – VNV 4.7)
- Cahier préparatoire à *Iphigénie Hôtel* (IMEC – VNV 7.1)
- 2 cahiers préparatoires (#1 et #2) pour *Par-dessus bord*, de 180 p., numérotés ; écriture au crayon à papier et collages (VNV 11.1 et VNV 11.2)
- Cahier préparatoire à *La Demande d'emploi*, notes, brouillons et collages (IMEC – VNV 14.1)
- *À la renverse*
    - Cahier « Next Play », commencé en octobre 1971 (IMEC –VNV 19.4)
    - 2 petit carnets rouges (l'un Rhodia, l'autre à spirales) de 1974, ainsi qu'un cahier vert « le calligraphe » (été 75 – fév. 76), préparatoires d'*À la renverse*, 1974 (IMEC - VNV 19.3)
    - Un autre Cahier rouge Rhodia spiro (IMEC – VNV 19.2), notes pour l'élaboration de la pièce, de 1977
    - Un petit cahier de notes orange pour *À la renverse* (IMEC – VNV 19.1), daté entre 1977 et Hiver 78-79
    - Work in Progress. Cahier A4, recouvert de papier journal (IMEC – VNV 19.7)
    - Petit cahier rose, pour la version télé (IMEC – VNV 23.6)
- *L'Ordinaire*
    - Cahier New Play, 1980 (IMEC – VNV 20.1)
    - Cahier préparatoire rouge spirales (IMEC – VNV 25.1)
- *King*
    - Cahier préparatoire rouge « Notes pour *King* », août-septembre 1996 (IMEC - VNV 32.1)
    - Cahier préparatoire vert (IMEC – VNV 32.2)
    - Cahier « King / premiers pas » (IMEC – VNV 32.3)

États intermédiaires remarquables ou versions inédites

Par-dessus bord, autographes et allographes

- Version brève, dactylographiée avec corrections manuscrites, en deux cahiers, IMEC – VNV 12.2
- Version brève, avec les corrections de 2003 pour Dijon, 195 p., *a.p.a.*
- « Version *Orange Tree* », 1997, a.p.a.
- PLANCHON Roger, version établie par R. Planchon, 194 p. (IMEC – VNV 12.3)
- HANKINS Jérôme, cahiers reliés, 4 états (IMEC – VNV 13.5, 13.6, 13.7)
- RESSIGUIER Serge et GIRARD Annie, cahier relié spirales (*a.p.a.*)

Dissident, il va sans dire, réduction pour la version télé (IMEC – VNV 16.7 - 16.10)

À la renverse

- *Business Soleil*, synopsis / (synthèse du brouillon + version au propre) (IMEC – VNV 19.11)
- Tapuscrits d'*À la renverse*, travail sur le prologue (IMEC – VNV 20.6)
- Version RADIOPHONIQUE, 1980 (IMEC – VNV 22.1-22.4)
- Version opéra, manuscrit, août 1990 – 1er état (IMEC – VNV 23.1-23.2)
- Version brève, 1er état, 1995 (IMEC – VNV 24.1)

King, cahier à spirales daté du 30 juillet 1998, noté « État 3 ». IMEC – VNV 34.1

I.1.8 Autres

« Une journée d'école », 1936, tapuscrit, 7 f. (IMEC – VNV 2.1)

« Une controverse à l'ordre du jour », dossier pour Gillette, 1956
« Notes de spectateur » au spectacle *Le Regard du sourd*, 1971, versions manuscrite et tapuscrite (IMEC – VNV 46.15 à 46.18)

Cahiers de collage

- « Journal illustré de la vie politique », 2 classeurs actualité-1945, *a.p.a.*
- 2 cahiers actualité-1957 (coiffure et Algérie), pour *Les Huissiers*, IMEC – VNV 75.5
- Cahier « poignées de mains », 1973-1977, *a.p.a.*
- 8 cahiers Clairefontaine A5 « *comics* » (*Dilbert*, *Doonsbury* et *Peanuts*), *a.p.a.*
- Cahier gris « actualité novembre 2004 », *a.p.a.*

I.2 Autres auteurs

ADAMOV, *Théâtre*, tomes I-III, Gallimard, 1953-1966
APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques* (éd. M. Adéma, M. Décaudin), Bibliothèque de la Pléiade, 1999
ARISTOPHANE, *Théâtre complet* (trad. V.-H. Debidour), 2 volumes, Folio, 1987
BARZUN Henri-Martin, *La Terrestre Tragédie*, Société du Mercure de France, 1912
BLANC Julien, *Seule, la vie…*, en 3 volumes, Paris, Éditions du Pré au Clerc, 1943-1948
BRECHT Bertolt

- *Théâtre complet*, en 8 volumes, L'Arche, 1974-1979
- *Journal de travail, 1938-1955* (trad. Ph. Ivernel), L'Arche, 1976

BRETON André, *Manifeste du surréalisme* [1924], Folio, 1985
CLAUDEL, *Théâtre complet* (éd. D. Alexandre et M. Autrand), 2 volumes, Bibliothèque de la Pléiade, 2011
COLOMB Laurent, « Pièces polyphoniques », dont *Boîte de coffret*, 2003, exemplaire du comité de lecture du Théâtre de la Colline (pièce dite dans la revue sonore *Le Son du mois*, printemps 2005, Saint-Ouen, Mains d'œuvres)
DESNOS Robert, *Les sans cou*, Paris, J.A.D., 1934
DING Loo, FAN Chang et SHIN-NAN Chu, *Du millet pour la huitième armée* [1941], adaptée du chinois pour le Berliner Ensemble par Elisabeth Hauptmann et Manfred Wekwerth, trad. française B. Rothstein et J. Tailleur, in *Théâtre populaire* nº42, 1961
ELIOT T. S.

- *Collected Poems (1909-1935)*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1936
- *Poèmes 1910-1930*, trad. de Pierre Leyris, Seuil (« Le don des langues »), 1947
- *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, 1999

GATTI Armand

- *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* [1962], version scénique de *L'Avant-Scène*, 15 sept. 1962
- *La Journée d'une infirmière. Ou pourquoi les animaux domestiques ?* [1968], Lagrasse, Verdier, 1993

GENET Jean, *Théâtre complet* (éd. M. Corvin, A. Dichy), Bibliothèque de la Pléiade, 2002
GREEN Henry, *Loving* [1945], Londres, Harvill, 1992

HANDKE Peter, *Gaspard* [1967 pour l'allemand], L'Arche, 1971
HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le Territoire*, Flammarion, 2010
JARRY Alfred, *Œuvres complètes* I (éd. M. Arrivé), Bibliothèque de la Pléiade, 1972
JOSSET André, *Les Borgia : famille étrange*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1938
KANE Sarah, *Manque* [*Crave*, 1998], trad. Évelyne Pieiller, L'Arche, 1999
KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986
KROETZ Franz Xavier, *Travail à domicile*, *Une affaire d'homme*, *Train de ferme* (1970 et 1972), L'Arche, 1976
LAGARCE Jean-Luc, *Théâtre complet*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002
MALLARMÉ, *Œuvres complètes* (éd. B. Marchal), Bibliothèque de la Pléiade, 1998
MOLIÈRE, *Œuvres complètes* (éd. G. Forestier, C. Bourqui), Bibliothèque de la Pléiade, 2009
MÜLLER Heiner, *Germania mort à Berlin et autres textes* (trad. J. Jourdheuil et J.-F. Peyret), Minuit, 1985
NOVARINA Valère
- *Lumières du corps*, P.O.L., 2006
- « La communication sans parole », *Libération*, 23-24 février 1991

RENAUDE Noëlle, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2004
ROUSSET David, *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947 (rééd. Hachette)
SARRAUTE Nathalie
- *Théâtre*, Gallimard, 1978
- *Le Mensonge*, Folio théâtre, 2005 (préface d'Arnaud Rykner)

SCHWITTERS Kurt, *The Merzbook : Kurt Schwitters Poems*, éd. Colin Morton, 1987 [en ligne : http://capa.conncoll.edu/morton.merzbook.html#47]
SIUE-FONG Fong, *Fables*, Pékin, Éditions en langue étrangère, 1955
SHAKESPEARE, *Troïlus et Cressida* ; *Jules César* ; *Hamlet*
STEIN Gertrude
- *Trois vies* [1905], trad. R. Schwab et A. Valette, Gallimard (L'Imaginaire), 1981
- *Américains d'Amérique* [1925], trad. J. Seillière, B. Faÿ, Paris, Stock, 1933
- *The Previously Uncollected Writing* vol. 2., Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974

THURBER James
- *Fables of Our Time and Famous Poems Illustrated* [1940], repris dans *Writings and Drawings*, New York, The Library of America, 1996
- *La dernière fleur*, trad. A. Camus, Gallimard, 1952

TOSTAIN Cristophe, *Lamineurs*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2005
TZARA, *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, t. 1 (1912-1924), Flammarion, 1975
WENZEL Jean-Paul, Loin d'Hagondange, suivi de *Marianne attend le mariage* (avec FIÈVET Claudine), Stock (« Théâtre Ouvert »), 1975
YOLE Jean Yole, *Le Capitaine de paroisse* [1930], Centre vendéen de recherches historiques, 2002

II. Bibliographie secondaire

II.1 De commentaire

II.1.1 Numéros de revues (ou dossiers) consacrés à Michel Vinaver

***Travail théâtral*, n° 30, janvier-mars 1978, dossier sur « L'Écriture au présent » essentiellement consacré à Michel Vinaver** (sur la couverture : photographie de Fr. Lebrun dans *Dissident, il va sans dire*)

- BARTHES Roland, « Note sur *Aujourd'hui* » [1956]
- SARRAZAC Jean-Pierre, « La pléthore et la rareté. Le montage dans *Par-dessus bord* »
- LEBRUN Françoise, « *Dissident, il va s'en dire.* Journal des répétitions »
- KOKKOS Yannis, « *Théâtre de chambre.* Notes et relevés »
- LASSALLE Jacques, « Envoi »

Théâtre/Public*, n° 39, mai 1981, dossier consacré à la mise en scène de *À la renverse:

- Entretien avec Bernard Dort, Bernard Sobel, Yvon Davis, Jacques Lassalle et Michel Vinaver (retranscription M. Raoul-Davis), p. 10-14
- RYNGAERT Jean-Pierre, « Saisir le monde, entre ordre et désordre », p. 17-21
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Éléments d'une poétique théâtrale du quotidien » (avec des photos d'œuvres de G. Segal), p. 27-38 (consacré à différents auteurs)
- BANU Georges, « Le fragment : crise et/ou renouvellement », p. 40-43 (surtout sur Brecht)

***Les Cahiers de Prospero*, n° 8, juillet 1996, dossier intitulé « La voie Vinaver »**

- Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », p. 8-17
- MINYANA Philippe, « Le bruit du monde », p. 18-19
- TASZMAN Maurice, « Le pacte avec le diable », p. 20-22 (sur *Par-dessus bord*)
- DANAN Joseph, « Voisinages », p. 24-28 (sur *Les Voisins*)
- LEMAHIEU Daniel, « La société du spectacle, *À la renverse* », p. 30-39
- SIMON Yoland, « L'endroit et l'envers », p. 40-47 (sur *La Demande d'emploi*)
- DURIF Eugène, PIEMME Jean-Marie, TASZMAN Maurice, « Entretien avec Michel Vinaver », p. 48-56
- FRANÇON Alain, « Françon-Vinaver, le présent du théâtre » (extraits d'un entretien avec A. Françon, réalisé par D. Nores, publié dans *Acteurs* n°14, 1983), p.63-64

***Théâtre/Public*, n°148-149, juillet-octobre 1999, dossier « Alain Françon, deux saisons à la Colline »**

- « L'auteur, la mise en scène, l'institution », entretien d'Alain Françon avec C. Boiron, in *Théâtre/Public*, n°148-149, juillet-octobre 1999, p. 5-10
- « Pages-photos : *Les Huissiers*, *King* », photographies de Laurencine Lot, p. 10-17
- « L'art du tissage », entretien de Michel Vinaver avec Lucien Attoun (dans *Profession spectateur*, sur France Culture, le 23 janvier 1999), p. 18-20

***Théâtre Aujourd'hui n° 8 / Michel Vinaver*, numéro dirigé par Jean-Claude Lallias, Éditions du SCÉRÉN-CNDP, 2000 (comportant un CD)**

- LALLIAS Jean-Claude, « L'entreprise Vinaver », p. 3-6
- RYNGAERT Jean-Pierre, « Vinaver express », p. 8-9
- BRADBY David, « Parcours dans l'œuvre », p. 10-53

- RYNGAERT Jean-Pierre, « Entre ordre et désordre », p. 58-60
- MANCEL Yannick, « Vinaver à la scène : le malentendu », p. 62-74
- KOKKOS Yannis, « Éviter l'écueil du naturalisme » (propos rapportés par Y. Mancel), p. 76-80
- GABEL Jacques, « Mettre en partition le texte avant d'imaginer l'espace » (propos rapportés par Y. Mancel), p. 81-84
- FRANÇON Alain, « Ni trop ni trop peu » (propos rapportés par Y. Mancel), p. 85-89
- LASSALLE Jacques, « Trancher dans la liberté polyphonique du texte », propos rapportés par É. Ertel), p. 90-93
- MONNET Gabriel, « Une écriture en avant » (propos rapportés par G. Costaz), p. 94
- SCHIARETTI Christian, « Accompagner et non remplacer l'auteur » (propos rapportés par Gilles Costaz), p. 95
- PLANCHON Roger, « Enfin une vision de l'industrie qui ne remontait pas à Balzac ! » (propos rapportés par G. Costaz), p. 96-97
- JORIS Charles, « Un démiurge qui rivalise avec le dieu du temps » (propos rapportés par G. Costaz), p. 98.
- « Vitez et *Iphigénie Hôtel* », notes présentées par Corinne Denailles, p. 100-103
- ROSNER Jacques, « Entre la tragédie grecque et Labiche » (propos rapportés par G. Costaz), p. 104
- DOUGNAC Jean-Pierre, « Une sensation de vertige mêlée à une bouffée d'oxygène » (propos rapportés par J. Cramesnil), p. 106-107
- YERSIN Claude, « Les amarres larguées », p. 108
- DIDYM Michel, « Une pièce comique au sujet brûlant » (propos rapportés par C. Müller), p. 109
- WALTERS Sam, « Il ne faut pas paniquer... » (propos rapportés par D. Bradby), p. 110-111
- RYNGAERT Jean-Pierre, « La tribu des personnages, figures d'un organisme vivant », p. 113-119
- RYNGAERT Jean-Pierre, « Jouer le texte en éclats », p. 120-123
- TORRETON Philippe, « Trouver sa façon d'être Coréen » (propos rapportés par J.-C. Lallias), p. 124-128
- LEBRUN Françoise, « De petits instants de rien » (propos rapportés par J.-P. Han), p. 129
- BAGOT Jean-Pierre, « Une mécanique de précision » (propos rapportés par É. Ertel), p. 130-131
- VALADIÉ Dominique, « S'offrir à l'écriture » (propos rapportés par É. Ertel), p. 132-133
- « Un puzzle vivant », entretien avec Jacques Bonnaffé, Carlo Brandt et Jean-Paul Roussillon, p. 134-135
- STRANCAR Nada, « Laisser le sans sens se construire » (propos rapportés par C. Denailles), p. 136-137
- TRAGEAR Lucy, « Un voyage passif » (propos rapportés par D. Bradby), p. 138
- LALLIAS Jean-Claude, « Michel Vinaver, découvreur, analyste et initiateur », p. 140-142
- MAINIÉ Henri, « Drôle de puzzle », p. 144-151
- DURIF Eugène, « Le secret du dialogue », p. 152
- MINYANA Philippe, « Le bruit du monde », p. 153
- CHARNEUX Olivier, « La rencontre », p. 154

***Du théâtre,* hors série n° 15, « À brûle-pourpoint. Rencontre avec Michel Vinaver », éditions du SCÉRÉN-CNDP, novembre 2003**

- « Michel Vinaver et ses metteurs en scène », entretien entre M. Vinaver et J. Danan, p. 9-13
- VINAVER Michel (avec AZAMA Michel), « Barrages sur les autoroutes », rencontre avec

cinq classes de lycéens (option théâtre) de l'Académie de Versailles, p. 17-36
- DANAN Joseph, « La lecture au ralenti », p. 41-48
- VINAVER Michel, « Ne pas être celui qui parle », rencontre avec sept autres classes de lycéens (option théâtre) de l'Académie de Versailles, p. 51-59

***Revue électronique du Théâtre national de la Colline*, n° 1, spécial Michel Vinaver, conçu et réalisé par Catherine Naugrette, http://www.colline.fr/pdf/01-michel-vinaver.pdf, juin 2004**
Textes repris dans *Registres* HS 2008 (ci-dessous), à l'exception de :
- « Sur une ligne de crête », table ronde avec Michel Vinaver, René Loyon, Jehanne Carillon, François Clavier, Évelyne Ertel et Catherine Naugrette

***LEXI / textes 9*, L'Arche / Théâtre national de la Colline, 2005, dossier consacré à la pièce *11 septembre 2001* :**
- BOLTANSKI Luc, « Didascalies pour 11 septembre 2001 », p. 271-276
- « 11 septembre 2001, rapport final de la commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis » (extraits), p. 277-280
- VINAVER Michel, « Croquis, notes manuscrites, extrait de *11 september 2001* », p. 281-287
- « Un cas exemplaire de *joint-venture* culturel franco-américain, chronologie », p. 288-290

***Europe*, n° 924, *Michel Vinaver*, avril 2006, numéro dirigé par Jean-Marie Thomasseau**
- THOMASSEAU Jean-Marie, « L'ouï-dire et l'inouï », p. 3-6
- CORVIN Michel, « Jusqu'où un auteur dramatique peut-il être intelligent ? », p. 7-14
- RYNGAERT Jean-Pierre, « L'ironie contre l'esprit de sérieux », p. 15-25
- BRADBY David, « *L'Objecteur*, thèmes et variations », p. 26-36
- BOST Bernadette, « Le devenir-musique », p. 37-44
- BRUN Catherine, « Le théâtre sonore de Michel Vinaver », p. 45-54
- CHAPERON Danielle, « La métaphore optique et le modèle pictural », p. 55-68
- LEMAHIEU Daniel, « D'une écriture, quelques figures », p. 69-87
- NAUGRETTE Catherine, « Le théâtre et le mal », p. 88-97
- UBERSFELD Anne, « Vinaver et le cœur », p. 98-106
- THOMASSEAU Jean-Marie, « La fission de *Lataume* », p. 107-116
- VINAVER Michel et RIVIÈRE Jean-Loup, « Le théâtre comme objet fractal »
- PAVIS Patrice, « Le *11 septembre 2001* et sa première mise en scène aux États-Unis », p. 164-175
- GODEFROY Raymond, « La belle aventure », p. 176-187
- PLANCHON Roger, « Conflit de monteurs ? », entretien avec Sophie Proust, p. 187-199
- PLAIN Frédérique, « Michel Vinaver et Alain Françon, *Les Voisins* », p. 200-217
- FREDA Rita, « Cristallisation des différences (autour de *L'Émission de télévision* dans la mise en scène de Jacques Lassalle) », p. 218-231
- LASSALLE Jacques, « Mots de passe », p. 232-248

***Cahiers du TNP*, n° 8, 2008, dossier « Michel Vinaver, *Par-dessus bord* »**
- VINAVER Michel, « Laisser venir tout ce qui vient »
- GARUTTI Gérald, « Une somme à six temps »
- « Les Tables de la Loi du marketing », d'après Michel Vinaver
- VINAVER Michel, « Fulgurances »
- GARUTTI Gérald, « Une épopée du capitalisme »
- « Organigramme de l'entreprise Ravoire et Dehaze »
- Michel Vinaver / Gérald Garutti, « Un capitalisme héroïque et euphorique »
- Michel Vinaver / Gérald Garutti, « Mai 1968 : de la libération à l'aliénation »

- Michel Vinaver / Gérald Garutti, « Quand l'art s'emballe »

***Revue UBU. Scènes d'Europe,* n° 42, mai 2008, dans le cadre d'un dossier sur le « Retour à un théâtre politique »**

- VINAVER Michel, « Théâtre et politique », conversation avec Joëlle Gayot, p. 24-30
- BOIRON Chantal, « *Les Coréens* de Michel Vinaver : Aujourd'hui, en 2008 », encart p. 28
- SCHIARETTI Christian : « Mon engagement est artistique avant d'être politique », entretien avec Chantal Boiron, p. 38-46

***Registres. Revue d'études théâtrales, « Michel Vinaver / Côté texte, côté scène »,* études réunies par C. Naugrette, Hors série 1, Hiver 2008, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009**

(*) : Textes repris de la *Revue électronique du Théâtre national de la Colline*.

- NAUGRETTE Catherine, « Michel Vinaver, la chronique et la poésie »*, p. 9-25

CÔTÉ TEXTE / CONVERSATIONS AVEC MICHEL VINAVER

- « Dans l'évidence du poétique »*, entretien avec Catherine Naugrette, p. 29-37
- « Collection et réécriture », entretien avec Simon Chemama, p. 38-45
- « J'essaie de faire des formes... »*, table ronde avec Joseph Danan, Évelyne Ertel, Daniel Lemahieu, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Ryngaert, p. 46-53
- « Le capitalisme et la représentation »*, entretien avec Luc Boltanski et Jacques-François Marchandise et C. Naugrette, p. 54-73
- « L'improbable théâtre »*, entretien avec Alain Françon et C. Naugrette, p. 74-82

CÔTE SCÈNE / MICHEL VINAVER, METTEUR EN SCÈNE

- VINAVER Michel, « Une autre façon de mettre en scène », entretien avec Évelyne Ertel, p. 85-97
- DAVID Maï, « *À la renverse*, Journal de bord », p. 98-118
- ANTOINE Isabelle, « *Iphigénie Hôtel*, du texte au plateau », p. 119-132
- PLENEL Edwy, « Michel Vinaver, notre historien », p. 133-136 (tout d'abord publié dans *La Gazette jaune*, n°10, à l'occasion de la création des *Coréens* par Marion Schoevaert, Scène Nationale Éverux Louviers, mars 2008, p. 20-21)

CAHIER SCÉNOGRAPHIQUE

- BRUN Gilone, « *L'Ordinaire* », dessins pour la mise en scène Michel Vinaver

***Agôn* [En ligne, avec pdf], Dossier Hors-Série n°1 : Mettre en scène l'événement, le cas de *11 septembre 2001*, dir. M. Boudier, S. Chemama, S. Diaz et B. Métais-Chastanier, mis à jour le : 05/09/2011, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1746**

- BOUDIER Marion, « Introduction »
- MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « Témoigner pour le réel »
- VINAVER Michel et RIVIÈRE Jean-Loup, « Préempter tout commentaire et tout jugement », extrait d'un entretien réalisé le 19 juillet 2011 (version intégrale in *a.p.a.*)
- SERMON Julie, « 11 septembre 2001 de Michel Vinaver. Irreprésentable ? » (publié tout d'abord dans *La Voix du regard* n°20, « Images interdites, figures imposées », Revue littéraire sur les arts de l'image, La Ferté-Beauharnais, octobre 2007, p. 35-47)
- DIAZ Sylvain, « 'Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir' : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver »
- CHEMAMA Simon, « Recopiage et imitation. Examen des sources de 11 septembre 2001 de Michel Vinaver »
- NOUJAIM Marianne, « 'Le duo des dieux' : rhétoriques et montage des discours Bush / Ben Laden dans 11 septembre 2001 de Michel Vinaver »
- DIAZ Sylvain et NOEL Anne-Sophie, « *Les Troyennes*, tragédie new-yorkaise ? »
- CANTARELLA Robert, « Ce qui traîne autour du lieu », entretien réalisé par S. Chemama et B. Métais-Chastanier, les 7 et 13 juillet 2011

- MEUNIER Arnaud, « 43 lycéens de Seine-Saint-Denis : Manhattan sur le plateau », entretien réalisé par Marion Boudier le 23 juillet 2011
- MATTER Nathalie, « 400 heures d'atelier ! Retours sur une année d'ateliers-théâtre »
- BASUYAUX Marie-Laure Basuyaux, « Le cours, lieu du détour et du retour. L'accompagnement pédagogique des lycéens »
- MARY Mélanie, « 'Ce qui est intense sur scène…' Paroles de lycéens autour du projet D'un 11 septembre à l'autre »
- *14 Janvier 2011 / 14 January 2011* – Pièce écrite par des élèves du lycée Voillaume à la manière de Michel Vinaver
- MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, BOUDIER Marion et DIAZ Sylvain, « 'Debout au centre du désastre'. Premiers retours sur l'avant première de *11 septembre 2001* de Michel Vinaver dans une mise en scène d'Arnaud Meunier – Comédie de Saint-Étienne, 5 septembre 2011 »

II.1.2 Articles indépendants et ouvrages publiés

(Les articles qui figurent dans l'une des revues présentées ci-dessus ne sont pas repris ici, mais nous y renvoyons parfois)

BARTHES Roland

- « *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* », *France Observateur*, 1er novembre 1956 (repris in *Écrits sur le théâtre*, éd. J.-L. Rivière, Seuil Points, 2002, p. 199-201)
- « À propos des *Coréens* », *Théâtre populaire* nº23, mars 1957 (in *Écrits…*, p. 224-225)
- « *La Fête du cordonnier* », *Théâtre populaire* n°34, 2e trimestre 1959 (in *Écrits…*, p. 244-248)

BERNARD Judith, « La mort de l'auteur (de théâtre) : une funeste prophétie ? », in *Portraits de l'écrivain contemporain*, dir. J.-F. Louette et R.-Y. Roche, 2003, p. 165-179

BLÉDÉ Logbo, *Le Théâtre de Michel Vinaver : expression d'un monde au travail*, Éditions Publibook, 2012

BOST-ROBERT Bernadette, « Michel Vinaver, au bord du rire », *Recherches & Travaux* n°67, *Rire et littérature*, 2005, p. 251-257. En ligne depuis le 30/09/2008. URL : http://recherchestravaux.revues.org/index291.html. Consulté le 07/01/2010

BOURDON Gérard, DIGNAT Yves, « Se retrouver. Vinaver à Rambouillet », in *Les Cahiers Comédie Française* n°23, 1997, p. 72

BRADBY David

- « 'Entre le mythique et le quotidien': myth in the theatre of Michel Vinaver », in *Myth and its making in the French theatre*, éd. E. Freman, H. Mason, O. Regan et S.W. Taylor, Cambridge University Press, 1988, p. 205-214
- « A Theater of the Everyday : The Plays of Michel Vinaver », *New Theater Quaterly*, nº26, 1991, p. 261-283
- « *L'Étranger* and *L'Objecteur* », in *Camus's L'Étranger Fifty Years On*, s.l.d. Adele King, London, Macmillan Academic and Professional, 1992, p. 65-75
- *The Theatre of Michel Vinaver*, The University of Michigan Press, 1993
- « La réalité, la scène et leur rapport : Vinaver entre Brecht et Stanislavski », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1994, n°46, p. 169-182
- « Images de la Guerre d'Algérie sur la scène française », in *Théâtre/Public* n°123, 1995
- « Michel Vinaver and *À la renverse* : between Writing and Staging », *Yale French Studies* n°112, 2007, p. 71-83
- « Michel Vinaver's *Par-dessus bord* (*Overboard*) in 2008 », *Theatre Forum* n°34, janvier 2009

BRUN Catherine

- « Michel Vinaver : *Iphigénie Hôtel* et l'utopie de l'objet théâtral », *Genesis*, 2006, n°26, p. 71-90
- « En être ou pas : figures du militant dans l'œuvre théâtrale de Michel Vinaver », *Fiction et engagement politique, la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre contemporain du XXe siècle*, dir. Jeanyves Guérin, Les Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 231-239
- « Vinaver et la neutralisation de la colère », *Colères d'écrivains*, dir. M. Boyer-Weinmann et J.-P. Martin, Éds Cécile Defaut, 2009, p. 245-257
- « Conjoindre le(s) réfractaire(s) : du montage selon Michel Vinaver », colloque *À quoi ça tient ? Montages et relations*, nov. 2011, Paris 3 (à paraître)

CARMODY Jim, « A Certain Music : Françon Revisits Vinaver's *Les Voisins* », in *TheatreForum*, nº22, Winter-Spring 2003

CHAPERON Danielle, « Machinations. Quelques mots sur les personnages dans *Les Travaux et les Jours* », *Le Programme* nº14 (*Les Travaux et les Jours* et *L'Échange*), Théâtre de Carouge – Atelier de Genève, 2006, p. 17-21

CHEMAMA Simon

- « Et *Par-dessus bord* se recueille en sa propre immensité », postface à *Par-dessus bord* (version intégrale révisée), L'Arche, 2009, p. 291-304
- « Les genèses de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », *Genèses théâtrales*, s.l.d. A. Grésillon, M.-M. Mervant-Roux et D. Budor (ITEM), Paris, CNRS éditions, 2010, p. 157-177
- « *À la renverse* de Michel Vinaver : mises en scène amateurs / mise en scène professionnelle », *Le Prix de l'art. Le coût et la gratuité 2*, dir. L. Creton, C. Naugrette, B. Péquignot, Paris, L'Harmattan (Coll. Arts et Médias), 2012
- « L'œuvre romanesque de Michel Vinaver. L'écriture interstitielle », *Roman 20/50* (Presses universitaires du Septentrion), déc. 2012, p. 137-149
- « Vinaver et le cinéma. Contre-modèle et pensée de la spécificité », in *Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art*, dir. J. Danan et C. Naugrette (à paraître)

COSTAZ Gilles (et propos de Ch. Schiaretti et A.-M. Lazarini), « Vinaver, vu par ses metteurs en scène », in *L'avant-scène théâtre* n°1261, 2009, p.102-103

DANAN Joseph

- « De l'influence de la technologie sur l'écriture dramatique », in *Théâtre/Public* n°127, 1996
- « Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver) », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 57-68, consultable sur http://id.erudit.org/iderudit/041394ar
- « Ecrire pour la scène sans modèle de représentation ? », *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'Avenir d'une crise* (dir. J. Danan, J.-P. Ryngaert), *Études théâtrales*, n°24-25, 2002

DECLERCQ Gilles

- « Rhétorique et dialogue ou Que faire d'Aristote ? », in *Dialoguer, un nouveau partage des voix* (textes réunis par J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), I, *Etudes Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 2005, p. 99-107
- « Rhétorique et dialectique du dialogue », in *Nouveaux territoires du dialogue* (dir. J.-P. Ryngaert), Actes Sud – Papiers, 2005, p. 56-61

DOUZOU Catherine, « Le *11 septembre 2001* de Vinaver. Babel implosée », in F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éd.), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, EUD (coll. « Écritures »), 2010, p. 93-102

EIGENMANN Eric

- *La Suture et l'entrelacs. Le travail de l'écriture dans* Par-dessus bord *de Michel Vinaver*, mémoire (82 p.), Université de Genève, 1983
- *La Parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996

ELSTOB Kevin
- « Michel Vinaver and the Theatre of the Here and Now », French Review, vol. 66, March 1993, p. 628-37
- *The Plays of Michel Vinaver. Political Theatre in France*, New York, Peter Lang, 1992

ERTEL Évelyne, « L'éloge du fragment. Itinéraire de Michel Vinaver », *Théâtre/Public*, n° 97, 1991, p. 36-40

ESSIF Les, « The Hyperrealities of America's Vietnam War and 9/11 in the French Theatre of Armand Gatti and Michel Vinaver », in Stratos E. Constantinidis (ed.), *Text & Presentation*, McFarland, 2007, p. 61-76

EVRARD Franck
- « De la scène parodique au banquet d'entreprise », *Théâtre/Public*, nº103, janv.-fév. 1992, p. 28-33.
- « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet/ Beckett/ Vinaver), *Littérature*, n°89, 1993, p. 17-32

FARAMOND (de) Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, L'Entretemps (coll. « Champ théâtral »), 2010 (voir « Redécouverte de Michel Vinaver », p. 201-208)

FINBURGH Clare, « The Secret is in the Surface: Media Representation of 9/11 and Michel Vinaver's *11 September 2001* », in M. Mathias, M. O'Sullivan, R. Vorstman (dir.), *Display and Disguise*, Peter Lang (Modern French Identities - volume 95), 2011, p. 183-204

FOX Michael David, « Anus Mundi : Jews, the Holocaust, and excremental assault in Michel Vinaver's *Overboard* (*Par-dessus bord*) », Modern Drama, vol. XLV, nº1, 2002

FRANÇON Alain
- « Michel Vinaver par Alain Françon », *Le Monde*, fév. 1988
- « Une Odyssée » (propos recueillis par Cécile Léandri), in *Théâtres* n°3, 2002, p.8

GISSELBRECHT André, « *Les Coréens* », *Théâtre populaire* n°23, mars 1957, p. 83-87

GÖBLER-LINGENS Hannelore, *Die ungeordnete Banalität des Alltags und ihre ästhetische Strukturierung : Untersuchungen zum dramatischen Werk Michel Vinavers (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater)*, Tübingen, Francke Verlag, 1998

GOETZ Olivier, « Vers un théâtre sublime », in *Temporairement Contemporain* (Mousson d'été), la me'ec, nº5, 29 août 2004, p. 3

GRANYTE Paul, « Une nouvelle approche du texte théâtral - *Écritures dramatiques* et la collection 'Répliques' », in *Théâtre/Public* n°114, 1993, p. 4 sq.

HAMIDI-KIM Bérénice, « *L'Ordinaire* de Michel Vinaver : un fait divers extra-ordinaire ? », in *Tout contre le réel – Miroirs du fait divers*, actes du colloque de Lyon (mai 2004), sous la direction de Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz, Paris, Éditions Le Manuscrit, collection « L'Esprit des Lettres », 2008

HSIEH Yvonne, « Un "théâtre total" : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », French Review, 75, 2002

JOMARON Jacqueline, « Le théâtre de Michel Vinaver : 'Les mots sont l'action' », *Écriture*, Cahiers de sémiotique textuelle, Université de Paris X, 1984, p. 128-131

JOLY Jacques, « Un réalisme décalé », *Travail Théâtral* n°23, avril 1976, p. 101-102

LAMONT Rosette C.
- « 'Des petits ébranlements capillaires...' : The Art of Michel Vinaver », *Modern Drama*, vol. 31, n°3 (septembre 1988), p. 380-394
- « Interviews with Alain Françon and Michel Vinaver », *Western European Stages*, vol. 11, nº3, automne 1999

LASSALLE Jacques
- « Attraction des différences », in *Revue du TNS*, n°21, février 1990, p. 17-19
- « Bord à bord », in programme du spectacle *L'Émission de télévision*, Théâtre de l'Odéon, janvier 1990

LEMAHIEU Daniel, « Pour Vinaver », *L'Art du théâtre* n° 6, 1986

LE PORS Sandrine, « Le théâtre de Michel Vinaver ou les turbulences du chœur », in F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éd.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, EUD, coll. "Ecritures", 2009, p. 185-196

LESTER Gideon, « Industrial Art : The Theater of Michel Vinaver », Theater, vol. 28, no 1 (1998), p. 69-73

MAK Joël (dit Mack)
- « Un récit théâtral à plusieurs voix : *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, séquence en classe de BEP ou Bac Pro », dans *Lire au lycée professionnnel*, n° 57/58, automne 2008, p. 42-48
- « Enseigner le 11 septembre en classe : méthodologie, enjeux et pratiques de l'Histoire », dans *Le Cercle de recherche et d'action pédagogiques et les Cahiers pédagogiques*, nº471 – Dossier « Enseigner l'Histoire », mars 2009

MANCEL Yannic, « L'entreprise comme personnage », in *Alternatives Théâtrales* n°100, 2009, p. 13-14

MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « L'énigme, l'enquête », *Agôn* [En ligne], à partir d'un entretien avec l'auteur, mis à jour le : 15/12/2008, URL : http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238

MORTIER Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Slatkine, 1986 (chapitre « Vinaver, le disciple ? », p. 253-302)

NAUGRETTE Catherine (voir II.1.1 : *Colline* 2004, *Europe* 2006 et *Registres* 2008)

NAUGRETTE Jean-Pierre, « Le théâtre de Vinaver : la matière du banal », *Critique*, n°478, mars 1987.

NOUJAIM Marianne, *Le Théâtre de Michel Vinaver. Du dialogisme à la polyphonie*, Paris, L'Harmattan (univers théâtral), 2012 [ayant consulté ce livre très tard, nous citons le plus souvent sa thèse de doctorat, dont le livre est tiré : *Du dialogisme à l'esthétique polyphonique dans le théâtre de Michel Vinaver. Approche rhétorique et poétique*, Univ. Sorbonne Nouvelle / Univ. Saint-Esprit de Kaslik (dir. Gilles Declercq et Nicole Chalhoub), déc. 2009]

OTTO-WITWICKY Nathalie, « Musicalité de l'écriture théâtrale dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver », revue *Registres* nº11-12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006-2007

PAVIS Patrice
- *Le théâtre contemporain, analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Lettres Sup, 2007
- « 11 Septembre 2001 et sa première mise en scène aux Etats-Unis », in Europe, p. 164-175

PLUNKA Gene, « The Holocaust as Literature of the Body: Charlotte Delbo's *Qui rapportera ces paroles?* and Michel Vinaver's *Par-dessus bord* », in *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, nº1, Fall 2009 [accessible en ligne] – et chapitre de son ouvrage *Holocauste Drama. The Theatre of Atrocity*, Cambridge University Press, 2009, p. 71-93.

RIVIÈRE Jean-Loup
- Préface au *Théâtre complet*, 1986
- « L'Épingle de la farce », in VINAVER Michel, *Le Dernier Sursaut*, *op. cit.*

RYNGAERT Jean-Pierre
- *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, 1993
- « Les cailloux et les fragments », in *Les pouvoirs du théâtre*, 1994

SARRAZAC Jean-Pierre
- « Vers un théâtre minimal », postface au *Théâtre de chambre* de Michel Vinaver, L'Arche, 1978
- « La pléthore et la rareté. Le montage dans *Par-dessus bord* », *Travail théâtral* nº30, 1978
- « L'image du quotidien », *TNS Actualité*, nº36, janvier 1980

SCHAETTI Bernard, « Un théâtre de l'ironie », *Théâtre/public* n° 114, 1993

SCHIARETTI Christian, « Une chasse à l'intention… », entretien avec Nicolas Cavaillès, in Revue *Recto/Verso* n°3, juin 2008, en ligne http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Nicolas.pdf

SENS Mike, « L'Apprenti auteur dramatique », dossier « Ateliers d'écriture dramatique », *Théâtre/public*, nº99, mai 1991

SUTHER Judith D., « The Medium is Not the Message: Myth in Vinaver's *Iphigénie Hôtel* », *The French Review*, vol. 45, n° 6, mai 1972, p. 1106-1116

TALBOT Armelle, « Le Système Vinaver », *Théâtre public* nº203 (*États de la scène actuelle : 2009-2011*), janv.-mars 2012, p. 34-40

TEMKINE Raymonde
- « Des différents modes d'écriture », *Europe* n°614, juin 1980, p. 213-220
- « Trois générations d'écrivains de théâtre », *Europe* nº650, juin 1983, p. 190-196

UBERSFELD Anne
- « Le cru et le cuit (à propos de *L'Ordinaire* de Michel Vinaver) », *Chaillot* n° 11, avril 1983, p. 9-10
- « Michel Vinaver, un éthologue de l'espèce humaine », *L'Avant-Scène* n°797, 1er nov. 1986, p. 34-35
- « Vinaver : un théâtre de l'énergie », *Comédie Française*, n° 156, 15 février 1987, p. 48-49
- *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989
- « D'Evora à *Par-dessus bord*, Vinaver au Portugal », *Théâtre/Public* n°105, 1992, p. 47-50

TURK Edward Baron, *French Theatre Today: the View from New York, Paris, and Avignon*, University of Iowa press, 2011 (sur Vinaver : p. 204-219)

WEHLE Philippa, « Lost in Translation, or Why French-language Plays Are Not Often Seen on American Stages, *Yale French studies* », 2007, Issue 112, p. 157 sq.

II.1.3 Mémoires et thèses non publiés

CHEMAMA Simon, *À la virgule près. Les réécritures de* Par-dessus bord *de Michel Vinaver et leurs enjeux scéniques*, mémoire de Master2 (dir. Catherine Naugrette), Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2008, 127 p.

COOK Pamela M., « *Perspective in Realistic Representation* », thèse de doctorat, Department of French, Yale University, 1991, 206 p.

GHANAM Oussama, « Le théâtre de l''ailleurs et autrefois' de Michel Vinaver », thèse de doctorat, département de littérature française, Université de Paris-8, 2005, 274 p.

HOUSE Jane E., *Themes of Anomie in French Theatre since 1968*, thèse de doctorat (dir. Daniel Gerould), the City University of New York, 1988

KATCHENKO Gisèle, « Le fonctionnement de l'espace dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », mémoire de maîtrise (dir. J.-P. Ryngaert), IET, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 1989, 118 p.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix dans les écritures dramatiques contemporaines : Jon Fosse, Sarah Kane, Patrick Kermann, Daniel Lemahieu, Roland Schimmelpfennig, Michel Vinaver*, thèse de doctorat d'Etudes Théâtrales (dir. Jean-Pierre Sarrazac), Université Paris-3, 2007 (publié depuis : *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, PUR, 2011)

LIU Hyosook, *Analyse sémiologique du texte vinavérien :* La Demande d'emploi *et* Par-dessus bord, Université Paris-3, 1986

MICHELI Eva, *Il teatro di Michel Vinaver*, Univesité de Genève, corso di laurea (Pr. C. Rizza), 1989 (comprend un entretien avec l'auteur, p. 205-235)

MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, *Le Théâtre à tâtons, dramaturgies de l'enquête dans le théâtre contemporain*, mémoire de Master2, dir. J.-L. Rivière, ENS LSH, 2007

NOUJAIM Marianne, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : rhétorique et linguistique de la parole-action dans *Portrait d'une femme* de Michel Vinaver », mémoire de DEA (dir. G. Declercq), IET, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2004, 151 p.

PACENTE Marisa, *Michel Vinaver, per una moderna scrittura teatrale*, tesi di laurea, Université de Bari (Pr. V. Carofiglio), 1990 (comprend un entretien avec l'auteur, p. 75-91)

PEYRADE Pauline, « Une spirale qui monte : Approche dramaturgique du temps dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », mémoire de Master2, IET, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2009, 214 p.

ROHDE Timothy Wayne, « Four Stages from Michel Vinaver, an Intertextual Study », thèse de doctorat, Department of French and Italian, University of Texas (Austin), 1993, 247 p.

SCHAETTI Bernard, « Le temps dans le théâtre de Michel Vinaver : études sur *Par-dessus bord* et *La Demande d'emploi* », mémoire de licence, Université de Genève, 1991, 64 p.

VALLE Stéphane, « Analyse de la représentation de *L'Émission de télévision* de Michel Vinaver dans la mise en scène de Jacques Lassalle », mémoire de maîtrise, département des études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 1990, 122 p.

YENER Melisa, « Prise de parole, prise de pouvoir. Dans des dramaturgies contemporaines : Crimp, Vinaver, Schimmelpfenning, Mayenburg, Klaus », mémoire de master 2, IET, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2009, 102 p.

II.1.4 Articles de presse

Nous reportons ici, dans l'ordre chronologique, seulement les articles évoqués dans la thèse. De très nombreuses coupures de presse ont été conservées par l'auteur ; et nous avons consulté les archives de *Combat*, *La Quinzaine littéraire*, *Libération*, *Le Monde*, *L'Humanité*, *Le Temps* (Suisse)

FOUCHET Max-Pol, *Carrefour*, Paris, 6 février 1952

ARBAN Dominique, entretien avec Michel Vinaver, in *Combat*, 21 février 1952

MARCEAU Félicien, article sur *L'Objecteur*, in *La Table Ronde* n°50, février 1952

Le Drapeau Rouge, Bruxelles, 9 avril 1952

KEMP Robert, in *Le Monde*, 23 janvier 1957

CORBIER Robert, « Avec *Les Coréens*, Michel Vinaver chef de service à l'usine Gillette, Annecy, a créé un 38e parallèle littéraire qui oppose la critique parisienne », *Le Dauphiné libéré*, 27 janvier 1957

La Dernière heure lyonnaise, édition du Dauphiné Libéré, 14 mars 1973

GALEY Matthieu, article sur *Par-dessus bord*, *Combat*, 21 mars 1973

BARTHOMEUF José, « *À la renverse* », *Le Parisien*, 2 décembre 1980

COURNOT Michel, *Le Monde*, 2 décembre 1980

ROUSSEAU Josanne, *Révolution*, nº40, 5 décembre 1980

DUMUR Guy, *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 1980
DORT Bernard, « Le temps des comédiens », *Le Monde*, 28 juin 1981
« Michel Vinaver annexé malgré lui », *Libération*, 30 avril 2002
MULARD Claudine « L'ambassade de France à Washington retire son soutien à la pièce 11 septembre 2001 », *Le Monde*, 22 avril 2005
DARGE Fabienne « Le 11 septembre polyphonique de Michel Vinaver », *Le Monde*, 11-12 juin 2006
DE ROULET Daniel, « Vinaver, le 11 Septembre et les Américains », pour *L'Hebdo*, 14 avril 2005 [accessible en ligne]
« Michel Vinaver invité de marque du Théâtre Jeunes en Pays viganais », *Midi Libre*, 6 mai 2005
RÜF Isabelle, « Les salariés meurtris de Michel Vinaver reprennent de l'emploi », *Le Temps* (Suisse) 24 octobre 2005
DEMIDOFF Alexandre, « Dans l'actualité, tout est pâture pour mes pièces », *Le Temps* (Suisse), 2 septembre 2006
DARGE Fabienne, « De la France des années 1970 au Japon de 2009, deux écritures, une même pièce », *Le Monde*, 17-18 janvier 2010

II.2 Autre

II.2.1 Théâtre (histoire, théorie et critique)

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, dirigé par Michel Corvin, Bordas, 1991 (nouvelle édition 2008)
Éducation populaire, avenir d'une utopie (dir. LEPAGE Franck), *Cassandre* n°63, automne 2005
Le Geste de témoigner, dir. G. Banu, C. Naugrette, J.-P. Sarrazac, *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, nº51, décembre 2011
- J.-P. Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur »

Nouveaux territoires du dialogue, dirigé par J.-P. Ryngaert, Arles, Actes Sud - Papiers, 2005
Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, dirigé par J.-P. Sarrazac, Louvain-la-Neuve, *Etudes Théâtrales*, nº22, 2001 (repris aux éditions Circé, 2005)
Tout contre le réel – Miroirs du fait divers, dir. E. André, M. Boyer-Weinmann et H. Kuntz, Paris, Éditions Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2008
Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981, dir. Ch. Biet et O. Neveux, Montpellier, L'Entretemps, 2007
ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Âge (1945-1958)*, Actes Sud – Papiers, 1992 (voir Émile Copfermann, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire »)
ALAZET Bernard (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, lettres modernes minard, 2002 (notamment BLOT-LABARRÈRE Christiane, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras »)
ARVERS Isabelle (dir), *La Contribution de six festivals français au développement local*, étude d'étudiants de Paris-8, La documentation Française, 1997

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*, T.1

BARTHES Roland
- *Écrits sur le théâtre*, éd. de J.-L. Rivière, Seuil, Points, 2002
- « Situation de R. Planchon », in *Spectacles*, nº1, mars 1958
- « Culture et tragédie » [1942], in *Le Monde*, 4 avril 1986

BATY Gaston et CHAVANCE René, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932

BELLITY PESKINE Lynda, DICHY Albert, *La Bataille des Paravents*, IMEC Éditions, 1991

BESSIÈRE Jean (études recueillies par), *Théâtre et destin, Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, Honoré Champion, 1997

BIET Christian et NEVEUX Olivier (s.l.d.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic la Gardiole, Entretemps éditions, 2007

BISHOP Tom, *From the Left Bank: Reflections on the Modern French Theater and the Novel*, New York University Press, 1997

BOLLACK Jean, *La naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'*Œdipe Roi, Gallimard, Tel, 1995

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. *Pratique du théâtre de l'opprimé* (trad. R. Mellac), Maspéro, 1978

BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?... (Beckett – Genet - Grotowski - Le Living Theater)*, Paris, Nizet (Publications de la Sorbonne – Littérature #15), 1981

BOUCHARDON Marianne, *Théâtre-Poésie : limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, Thèse de doctorat de lettres modernes, dir. Claude Leroy, Nanterre, Université de Paris X – Nanterre, 2004

BOST Bernadette
- « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains ; faillite ou relance de la théâtralité ? », in *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'Avenir d'une crise* (dir. J. Danan, J.-P. Ryngaert), *Études théâtrales*, n°24-25, 2002
- avec VALÉRO Julie, « Écrire l'image : G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett… », in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, dir. par J.-P. Sarrazac et C. Naugrette, *Études théâtrales*, n. 38-39, 2007

BRADBY David
- *Modern French Drama (1940-1980)*, Cambridge University Press, 1984
- (en collaboration avec Annabel Poincheval), *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Champion (Dictionnaires et références), 2007

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, 2 volumes, L'Arche, 1972-1979

BRUN Gilone
- « La plasticité de la temporalité ou une acoustique de la scénographie », in *Actualité de la scénographie* n°115, 2001
- « À la limite du visible, in *Art de la scène, scène des arts*, II, *Études théâtrales* n°28-29 (Louvain-la-Neuve, 2003
- « L'écriture des espacements », in *Friction* n°9, 2004

CAFLISCH Antoinette, *Dramaturgie et poésie : essai sur le texte et l'écriture du* Soulier de satin, Paris, Les Belles Lettres,1986

CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 1997

CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain*, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2010

CHOLLET Jean, *André Acquart, architecte de l'éphémère*, Actes Sud, 2006

CONSOLINI Marco

- *Roland Barthes e il teatro*, Université de Bologne, corso di laurea (Pr. Guido Neri), 1989-1990, 199 p. (« Il tentativo di Vinaver » p. 120-127, et entretien avec Vinaver p. 177-182)
- *Théâtre Populaire 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, IMEC (coll. « L'édition contemporaine »), 2000

COOMBS Ilona, *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968

COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle, « Perspective dans *Julius Caesar* », in *Shakespeare, Julius Caesar, texte et représentation*, dir. Michel Bitot, Presses universitaires de Tours, 1995

DANAN Joseph
- Avec RENAUDE Noëlle, « Entretien croisé d'auteurs », in *Alternatives théâtrales* nº61, juillet 1999
- *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2010

DHOQUOIS Anne, « La réception théâtrale de Bertolt Brecht en France (1945 - 1963) », in *Revue d'histoire du théâtre*, 1, 1995, p. 39 sq.

DIAZ Sylvain, *Poétique de la crise dans les dramaturgies européennes des XXe et XXIe siècles*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009

DUPONT Florence
- *L'Invention de la littérature*, Paris, la Découverte, 1994
- *L'Insignifiance tragique* (*Les Choéphores* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Électre* d'Euripide), Gallimard (« Le Promeneur »), 2001

ERLIN Matt, « Urban Experience, Aesthetic Experience, and Enlightenment in G. E. Lessing's *Minna von Barnhelm* », *Monatshefte*, vol. 93, n°1 (Spring, 2001), p. 20-35

ESSLIN Martin
- *The Theatre of the Absurd*, Garden City (NY), Doubleday, 1961 (éd. française Buchet/Chastel, 1971)
- *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement* [*Brecht: A Choice of Evils*, 1959], trad. R. Villoteau, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1971

FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *La citation dans le théâtre contemporain 1970-2000*, Editions universitaires de Dijon, 2010

FORSYTH Alison et MEGSON Chris (dir.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (coll. Performance Interventions), 2009

GUENOUN Denis, « Objection au retour, 1999 », *in Actions et acteurs, Raisons du drame sur scène*, Belin 2005

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1971

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat (dir. Christine Hamon-Siréjols), Université Lyon 2-Lumière, 2007.

HAMMOND Will, STEWARD Dan, *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*, Oberon, 2008

HUBERT Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre (1950-1968)*, Champion (Dictionnaires et références), 2008

JAMES Mervyn, « Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval English Town », *Past and Present* n°98, 1983, p. 3-29

JONES-DAVIES Marie-Thérèse, « Dekker, dramaturge populaire et peintre réaliste de Londres », in Conférences du Théâtre des Nations, *Réalisme et poésie au théâtre* [1960], Éditions du CNRS, Paris, 1978

KENEDDY Edward D., *Western Drama Through the Ages*, Kimball King, Greenwood Publishing Group, 2007

KNIGHT Alan, *Aspect of Genre in late Medieval French drama*, Manchester University Press, 1983

KOURILSKY Françoise, *Le Bread and Puppet Theatre*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1971

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* [1999 pour la version allemande], Paris, L'Arche éditeur, 2002

LOSCO-LENA Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur ». Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes (coll. « Le Spectaculaire »), 2011

MASSÉ Jean-François, RODANGE Thierry, *Salacrou : une vie de théâtre*, Alteredit, 2002

MÉADEL Cécile, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n° 16, *Des machines et des hommes*, juillet-décembre 1991, pp. 135-159, mis en ligne : http://tc.revues.org/document728.html

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine

- *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS éditions (coll. Arts du spectacle), 1998
- (dir.) *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS Éditions (coll. Arts du spectacle), 2004
- (avec A. Grésillon et D. Budor), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS éditions, 2010, voir leur introduction (« Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux »), p. 6-23
- (dir. avec M.-C. Bordeaux et J. Caune) *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, L'entretemps (« Champ théâtral »), 2011
- avec G. Pisano, « Bruits, paroles et musiques : tous les sons peuvent-ils faire un tout ? Une réflexion sur la 'bande-son', entre cinéma et théâtre », intervention au séminaire *Paroles et musique* de C. Naugrette et D. Pistone, le mardi 13 mars 2012

NAUGRETTE Catherine

- *L'Esthétique théâtrale* [2000], Armand Colin, 2007
- *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004

OTTO-BERNSTEIN Katharina, *Absolute Wilson. The Biography*, Munich-Londres-NYC, Prestel, 2006

PEYRADE Pauline, « Lush life de Paul Sirett : l'invention d'une écriture théâtrale à travers la musique », intervention au colloque « Écrire pour le théâtre », dir. J. Danan, C. Naugrette, mars 2012, actes à paraître

PIANA Romain, « Les intermittences du répertoire : le cas Aristophane », in *Études théâtrales*, nº44-45 (dir. T. Karsenti et M. Poirson), *Mémoires de l'oubli*, 2009, p. 91-101

QUADRI Franco, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, UGE, 1974

RABATEL Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », in *Pratiques*, nº119-120, *Les écritures théâtrales*, décembre 2003, CRESEF, p. 7-33

REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique; essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, 1973

RYKNER Arnaud, *Théâtre du Nouveau Roman. Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, Corti, 1988

RIVIÈRE Jean-Loup

- « Nécessité politique du théâtre », in *Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, dir. P. Charvet, Paris, Éduscol (« Les Actes de la Desco »), 2006
- « Le discours du sujet », in *Le Théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables* (dir. Christine Hamon-Siréjols, H. Kuntz, J.-L. Rivière), *Théâtre/Public* nº188, 2008, p. 69-77

ROBERT Danielle, *Esthétique de l'immanence dans l'œuvre de Valère Novarina*, s.l.d. J.-M. Thomasseau, Université Paris-8, 2010

SARRAZAC Jean-Pierre

- *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981

- « Une mise en pièce(s) du théâtre ? », entretien avec H. Kuntz et D. Lescot, in *Théâtre en pièces, le texte en éclats, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, nº13, 1998
- *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.
- « L'idée d'un 'théâtre critique' », *Actuel Marx*, n°29, janv.-juin 2001, Nanterre, p. 173-181
- *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002

SCHERER Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982

SCHLEMMER Oskar, « Abstraction dans la danse et le costume » [1928], in *Théâtre et Abstraction (l'espace du Bauhaus)*, éd. et trad. Éric Michaud, Lausanne, L'Âge d'homme (coll. Théâtre années vingt), 1978

SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, 2000

SIMON Pierre-Henri, *Théâtre et destin – La signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1959

SHAW, Mary L.
- *Performance in the Texts of Mallarmé* : *the Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania State University Press, 1993
- « Le dialogue suspendu : Mallarmé et sa postérité », *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, II (« Mutations »), dir. C. Naugrette et J.-P. Sarrazac, *Études Théâtrales* n°33, 2005

TALBOT Armelle
- « Théâtres du quotidien : enjeux politiques et esthétiques » [en ligne http://stl.recherche.univ-lille3.fr], 2005
- « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », in *Études Théâtrales* n°43, 2008, p. 49-68

TASSENCOURT Marcelle, « Du livre à la scène », in Bernanos Georges, *La Dialogue des Carmélites*, *L'Avant-scène Théâtre*, nº337, juillet 1965

THOMSON George D., *Aeschylus and Athens: A Study in the Social origins of drama*, London, Lawrence & Wishart, 1941 (souvent réédité)

UBERSFELD Anne
- *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales (coll. « Classiques du peuple / Critique »), 1977
- *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-Papiers, 2002

VAN HAESEBROECK Elise, « Le Théâtre du Radeau, un Théâtre de Veille. 'Au feu d'une chose, une autre s'éclaire' », revue *e-lla* [en ligne], n°3 (*Poétique, politique : mises en œuvre du rêve*), <http://e-lla.univ-provence.fr/pdf/article35.pdf>

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre*, en 5 volumes, éd. N. Léger, P.O.L., 1994-1998

WEKWERTH Manfred, *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, trad. B. Perregaux, L'Arche, 1971.

II.2.2 Art et histoire de l'art

DADA, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne, Éd. Centre Pompidou, 2005

François Morellet. Sériel mais pas sérieux, catalogue de l'exposition du Museum für Konkrete Kunst und die Autoren (Bonn), Milan, Silvana Editoriale, 2009

L'Intime, le collectionneur derrière la porte, catalogue de l'exposition à la Maison rouge (A. de Galbert), Fage éditions, 2004 (Textes de Gérard WACJMAN, et de Jean-Pierre CRIQUI)

Jean Dubuffet, catalogue de la rétrospective à la Fondation Maeght, juillet-octobre 1985, 1985

Kurt Schwitters: Color and Collage, éd. I. Schulz, Houston, The Menil Foundation, 2010

La Peau est ce qu'il y a de plus profond, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-arts de Valenciennes (2005-2006, commissaire E. Delapierre), 2005

BAILLEHACHE Jonathan, « The Infernal Intimacy of Iliazd's Books: The Work of Ilja Zdanevic », *The Wolf Magazine*, n°26, Avril 2012
BAILLY Jean-Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris, Hazan, 1993
DE CHASSEY Éric
- *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Gallimard (« Art et artistes »), 2006
- *La Peinture efficace. une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*, Gallimard (« Art et artistes, 2001

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1,* Paris, éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009
DUBUFFET Jean, *Bâtons rompus*, Les Éditions de Minuit, 1986
DUMUR Guy, *Nicolas de Staël. Le combat avec l'ange*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009
ECO Umberto, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009
EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma* 1, Editions Seghers, 1974
FUCHS Rudi, *Conflits avec le modernisme, ou l'absence de Kurt Schwitters* [1991], trad. P. Cotensin, Paris, L'Échoppe, 1993
KLÉBANER Daniel, *L'Art du peu*, Gallimard, (« Le chemin »), 1983
LACHAUD Jean-Marc, *Vers une théorie du collage*, thèse de doctorat, Université Paris-1, dir. O. Revault d'Allonnes, 1988
LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* [1997], Bruxelles, Contredanse, 3e éd. complétée, 2004
MERCADÉ Bernard, *Eugène Leroy*, Paris, Flammarion, « La Création contemporaine », 1994 (« Avant-propos » de Gilles Deleuze, p. 7-9)
STEINBERG Pablo, « Les sons du peu », in Christine Dupouy, *L'Art du peu*, L'Harmattan, 2008

II.2.3 Littérature

Théorie littéraire, généralités

BARTH John, « The literature of exhaustion », *The Atlantic* (Boston), août 1967
BARTHES Roland
- *Œuvres complètes*, en 3 volumes, éd. É. Marty, Seuil, 1993-1995
- *Le Neutre*, cours au Collège de France (1977-1978), éd. Thomas Clerc, Seuil - IMEC (coll. « Traces écrites »), 2002
- *La Préparation du roman* (*Notes de cours au Collège de France (1978-1980)*, éd. N. Léger, Seuil-IMEC, 2003

COMPAGNON Antoine
- *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979
- *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2005

GRAHAM Joseph F. (éd), *Difference in Translation*, Ithaca and London, Cornell University Press. 1985
MILLETT Fred B., *Contemporary American Authors. A Critical Survey and 219 Bio-bibliographies* [1922], New York, Harcourt, Brace and Company, 1944
QUENEAU Raymond, *Anthologie des jeunes auteurs*, Gallimard, 1955
RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris, 1991
SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Folio, 1987
SARTRE Jean-Paul, *Situations, I*, Gallimard, 1947
SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012
SHAW, Mary L. et DALBELLO Marija, *Visible Writings. Cultures, Forms, Readings*, Rutgers University Press, 2011
TILLYARD Eustace M. W., *Poetry Direct and Oblique*, Londres, Chatto and Windus, 1945

TODOROV Tzvetan
- (éd.) *La Notion de littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, 1965 (dont V. Chklovski, « L'art comme procédé » [1917])
- « Introduction au vraisemblable », in *La Notion de littérature et autres essais*, Seuil, 1987, p. 85-86
- avec GENETTE G. (dir), *Littérature et réalité*, Seuil, 1982

VINAVER Eugène, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970

Génétique et « réécritures »

Répétition, altérations, reformulations dans les textes et discours, Actes du colloque de juin 1998, SEMEN 12, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000

DE BIASI Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'une rature ? », in *Ratures et repentir*, Actes du 5e colloque du CICADA, Pau, PUP, 1996, p. 17-47

CLÉMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1994

CRONK Nicholas, « Voltaire autoplagiaire », in *Copier/coller, écriture et réécriture chez Voltaire*, dir. O. Ferret, G. Goggi, C. Volpilhac-Auger, Pise University Press, 2007

FERRER Daniel, *Logiques du brouillon*, Seuil (« Poétique »), 2011

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, 1982 (consulté dans la collection Points, Essais, 1992)

GRÉSILLON Almuth, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS éditions (« Textes et manuscrits »), 2008

HERSANT Céline, *Recyclage et fabrique cantique du texte : dans les oeuvres de Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*, dir. Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris 3, 2006

HUBERT Marie-Claude (s.l.d), *Les formes de la réécriture théâtrale*, Aix-en-Provence, PUP, collection Textuelles théâtre, 2006. Notamment articles de :
- Christine HAMON-SIREJOLS, « Planchon : un auteur de théâtre aux prises avec la réécriture permanente »
- Claude PEREZ, « Claudel récrivain »

ORIOL-BOYER Claudette (s.l.d.), *La Réécriture* (Université d'été de Cerisy-la-Salle, août 1988), CEDITEL, 1990

RICARDOU Jean, « Pour une théorie de la récriture », in *Poétique* nº77, Seuil, fév. 1989, p. 3-15

RIFFATERRE Michael, « Avant-texte et littérarité », *Genesis*, 1996, n°9, p. 9-27

THOMASSEAU Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », in *Pratiques* n°41, *L'Écriture théâtrale*, Metz, CRESEF, mars 1984, p. 99-121

Sur la notion de genre

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc et Lallot. Paris: Seuil, 1980

COMPAGNON Antoine, *La Notion de genre*, <http://www.fabula.org>

GENETTE Gérard
- « Genres, Types, Modes », *Poétique*, 32, 1977
- *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979
- *Fiction et diction*, Seuil, 1991

HUGO, *Préface de Cromwell* [1827]

JAUSS Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, Tel.

JENNY Laurent, cours en ligne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/ glintegr.html>

PLATON, *La République*, trad. Pierre Pachet, Gallimard (Folio/Essais), 1993

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989

SCHELLING Friedrich (von), *Philosophie de l'art* [1802-1805] (trad. C. Sulzer et A. Pernet), Grenoble, J. Millon, 1999

Sur certains auteurs

BOSCHETTI Anna, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, Seuil, 2001

HELDRICH Philip, « Connecting Surfaces: Gertrude Stein's Three Lives, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle », in *Studies in Short Fiction*, Fall 1997, [en ligne] http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_4_34/ai_63735838/

GUÉRIN Jeanyves
- « Camus, les hommes politiques et les partis », *Albert Camus, une pensée, une œuvre*, Lourmarin, Rencontres méditerranéennes, 1986, p. 85-103
- *Portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993
- « La question totalitaire dans la pensée et l'œuvre de Camus » in *Albert Camus aujourd'hui*, Bucarest, La Maison du livre scientifique, 1995
- (dir.) *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2009

JONES Christopher M., *Boris Vian transatlantic: sources, myths, and dreams*, New York, P. Lang, 1998

LEYRIS Pierre, *La Chambre du traducteur*, textes réunis par Bérengère Cournut, éditions José Corti, 2007

LOTTMAN Herbert, *Albert Camus*, Éditions du Seuil, 1978 [rééd. Points, 1980]

ONFRAY Michel, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012

PINSON Jean-Claude, « Barthes 'poèthe' », sur http://pierre.campion2.free.fr/pinson_barthes.htm#_ftnref, texte mis en ligne le 29 avril 2009

RIFFATERRE Michael
- « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte, in *Ponge inventeur et classique*, dir. Ph. Bonnefis et P. Oster, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 66-84
- « The Primacy of Words: Francis Ponge's Reification », in Ch. D. Minahen (ed), *Figuring Things: Char, Ponge, and Poetry, in the Twentieth Century*, Lexington, French Forum, 1994, p. 27-38

ROSAYE Jean-Paul
- *T.S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique*, Presses universitaires du Septentrion, 2000
- « Introduction à la pensée conservatrice de T.S. Eliot », intervention au colloque « Cultures et sociétés : Ordre et désordre », Université du Havre, 1999 [mis en en ligne sur http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/82/60/PDF/la_pensA_e_conservatrice_de_tse.pdf]

RACINE Daniel, *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre* (préface de Senghor), Paris-Dakar, Présence africaine, 1983

SIEFFERT René, *La Littérature japonaise* (nouvelle édition revue par Kato S.), Publications Orientalistes de France, 1986

SMITH Carol H., *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice: From* Sweeney Agonistes *to* The Elder Statesman, Princeton University Press, 1963

TODD Olivier, *Albert Camus. Une vie*, Gallimard, 1996 [rééd. Folio, 1999]

VANNEY Philippe
- « 'La Crise de l'homme' a-t-elle trouvé son texte ? », in *Études camusiennes* [Section japonaise de la société des études camusiennes], Seizansha, 2004
- « Une liberté en action : Albert Camus et les groupes de liaison internationale », in *Le don de la liberté : les relations d'Albert Camus avec les libertaires*, dir. Manfred Stassen, Les Éditions de la nuit, 2009

VANSKIKE Elliott L., « Seeing Everything as Flat: Landscape in Gertrude Stein's Useful Knowledge and the Geographical History of America », in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, 1993

Modernisme

Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, (dir.) Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978

- DÉCAUDIN Michel, « Collage, montage et citation en poésie », p. 31-37
- VORMUS Helga, « Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande », p. 216-229

Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe s. (recueil d'articles), Champion, 2007

Revue d'esthétique, n°3-4, *Collages*, Paris, U.G.E. (coll. 10/18), 1978

- MOREL Jean Pierre, « 'Collages', montage et roman chez Döblin et Dos Passos », p. 212-233
- Groupe μ, « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », p. 11-41.

ALBERT-BIROT Pierre, « À propos d'un théâtre nunique », *SIC* n°8-10, août-oct. 1916

BARZUN Henri-Martin

- *Du Symbole au Drame*, in *Poème et Drame* n°II (Paris, Figuière et cie), janvier 1913
- *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame. Esthétique de la poésie dramatique*, in *Poème et Drame* nºIV, mai 1913
- « Trois poèmes simultanés. La révolution polyrythmique moderne », introduction de *Poème et drame*, nºVI, sept.-oct. 1913

BÉHAR Henri

- *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard (« idées »), 1979
- *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003

BOBILLOT Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al Dante (« collection & »), 2003

BOBLET VIART Marie-Hélène et VIART Dominique, « Esthétiques de la simultanéité », in *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Presses universitaires du Septentrion (Lille-3), 1996, p. 19-43

CORVIN Michel

- « Le théâtre Dada existe-t-il ? » in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1971, nº3
- *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976
- « Théâtre et invasion du réel », *Mesures et démesure dans les Lettres françaises au XXe siècle. Théâtre. Surréalisme et avant-gardes. Informatique littéraire. Mélanges offerts à Henri Béhar*, études recueillies par J.-P. Goldenstein et M. Bernard, Paris, Champion, 2007

DÉCAUDIN Michel, *Le Dossier d'*Alcools, Genève/Paris, Droz/Minard, 1971

FOUCAULT Michel, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963

KRZYWKOWSKI Isabelle, « Théories et pratiques du simultanéisme en poésie. Autour d'Henri-Martin Barzun, les années 1913-1923 en France », in *On a touché à l'espace*, édité par Danielle Chaperon et Philippe Moret, *Etudes de lettres* (revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne), 2000, no 1-2

LARUE Anne, *Le Surréalisme de Duchamp à Deleuze*, Éditions Talus d'approche, 2003

OUDART Clément, *Les métamorphoses du modernisme*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011

RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits* [1916], trad. N. Sparta, L'Âge d'Homme, 1975

SAMOYAULT Tiphaine

- « Simultanéité et longueur : la double réception des *Hommes de bonne volonté* », in D. Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Presses universitaires du Septentrion (Lille-3), 1996, p. 175-188
- « Color Writings: on Three Polychrome Texts » (in *Visible Writings. Cultures, Forms, Readings*, dir. Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011, p. 237-253

TZARA, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1947
VADÉ Yves, « Modernisme ou Modernité ? », in *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, dir. Ch. Berg, Fr. Durieux, G. Lernout, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1995, p. 53-65.

Littérature et société/politique

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000
BLOCH-MICHEL Jean, *Journal du désordre*, Paris, Gallimard, 1955
ÉTIEMBLE René, *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Paris, Gallimard, 1955
MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Lausanne, Droz, 2001
LEVY Clara
- *Écritures de l'identité*, PUF (« Le Lien social »), 1998
- « Stigmate, travestissement et réinvestissement identitaire en littérature. Les écrivains juifs contemporains de langue française », *Pardès* n°29, 2000, p. 216-238

MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat* (1999), nouvelle édition en Folio Essais, 2011
RENOU-NATIVEL Corinne, *Jean Daniel, cinquante ans de journalisme*, Monaco, éditions du Rocher, 2005
RONGIER Sébastien, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique »), 2007
SAPIRO Gisèle
- *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999
- *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècle*, Éditions du Seuil, 2011

SIMONIN Anne, « The Right to innocence: Literary Discourse and the Postwar Purges (1944-1953) », in *Yale French Studies* nº98, *The French Fifties*, 2000
SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985
THÉRENTY Marie-Eve, *La Littérature au quotidien. Politiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007

II.2.4 Sciences humaines

Quotidien et quotidienneté

Everyday Life (dir. A. Kaplan and K. Ross), *Yale French Studies* n°73, New Haven, 1987
BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005
BRETON André, « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante », in *Le surréalisme au service de la Révolution* (*SASR*), nº1, Paris, juillet 1930
CAVELL Stanley, *In Quest of the Ordinary, Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago press, 1994
DALL'ARA Alessandra, *Henri Lefebvre, la vie quotidienne, « mère-terre » de la société moderne*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2004
DE CERTEAU Michel
- *L'Invention du quotidien I. Arts de faire* [1980], Folio, 1990
- (avec GIARD Luce et MAYOL Pierre) *L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner* [1980], Folio, 1994

GRIMALDI Nicolas, *Traité de la banalité*, PUF, 2005
JOST François, *Le Culte du banal, de Duchamps à la télé-réalité*, CNRS éditions, 2007

LEFEBVRE Henri
- *Critique de la Vie quotidienne* [1946], 2e édition (avec un nouvel « Avant-propos »), L'Arche, 1958
- *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, 1961
- *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, nrf idées, 1968

LEIRIS Michel, « Le sacré de la vie quotidienne » [1938], in D. Hollier, *Le collège de sociologie, 1937-1938*, Folio

MAETERLINCK, « Le tragique du quotidien », in *Le Trésor des humbles* [1896], Paris, Grasset, 2008

SCHILLING Derek
- *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. Perspectives), 2006
- « French Sociologies of the Quotidian. From Dialectical Marxism to the Anthropology of Everyday Practice », chapter 7 in M. H. Jacobsen, *Encountering the Everyday*, New York, Palgrave Macmillan, 2009

SHERINGHAM Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006

SPIRE Arnaud, « Banalité, Quotidienneté et vie active », extrait du site de la Fondation Gabriel Péri, http://www.gabrielperi.fr/Banalite-Quotidiennete-et-vie

Philosophie de l'art

BACHELARD Gaston, « Radio et rêverie » [1951], repris dans *Le Droit de rêver*, Quadrige, 2002, p. 216-223

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal* (1981), Seuil (« Poétique »), 1989

FRANGNE, P.-H. (en coll. avec L. Brogowski), *« Ce que vous voyez est ce que vous voyez. » Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Rennes, PUR (coll. Aesthetica), 2009

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, 1, Seuil, 1994

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art* [1969], trad. J. Morizot, Hachette littératures, 2005

SCHAEFFER Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*, Gallimard, 1996

SCHLŒZER Boris (de)
- *Introduction à J.-S. Bach (essai d'esthétique musicale)*, nrf, 1947 (réédition avec présentation de Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes, collection Aesthetica, 2009)
- « Un nouveau langage musical ? », in *Empédocle*, n°10, mai 1950
- « Remise en question » (suivi de la retranscription d'une discussion), in *Visages et perspectives de l'art moderne. peinture, poésie, musique* (entretiens d'Arras 20-22 juin 1955), études réunies et présentées par Jean Jacquot, Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1956
- (avec SCRIABINE Marina) *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1959

Philosophie générale

Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie, s.l.d. André Lalande, PUF, 1951

BENJAMIN Walter
- *Œuvres*, en 3 volumes, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, Folio, 2000
- *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passage*, Paris, Cerf, réédition 2000

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité* [1922] et *La Pensée et le mouvant* [1934], in *Œuvres*, éd. du centenaire, PUF, 1959

DELEUZE Gilles
- *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969
- « Un manifeste de moins », in *Superpositions* (précédé de *Richard III* de Carmelo Bene), Éditions de Minuit, 1979
- *Francis Bacon, logique de la sensation*, La Différence, 1981 (Le Seuil, 2002)
- « *Postcriptum* sur les sociétés de contrôle », in *Pouparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990
- « L'Épuisé », in Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992
- *Critique et clinique*, Minuit, 1993
- « Les Plages d'immanence », in *Deux régimes de fous*, textes et entretiens 1975-1995, Minuit, 2003

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix
- *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit (« Critique »), 1980
- *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991

DERRIDA Jacques
- « L'aphorisme à contretemps », in Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Actes Sud - Papiers, 1986 (repris in Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre*, t. 2, Galilée, 2003)
- « Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides », in Giovanna Borradori (ed.), *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2003, p. 85-136

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966

KANT Emmanuel
- *Critique de la raison pure* [1787], in *Œuvre philosophique* II, Bibliothèque de la Pléiade, 1984
- *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* ? [1786], in *ibid.*

LEVINAS Emmanuel
- « La réalité et son ombre », *Les Temps Modernes*, n°38, décembre 1948
- *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995

OLKOWSKI Dorothea, *Gilles Deleuze and the ruin of representation*, University of California Press, 1999

RICŒUR Paul, *Temps et Récit*, t. I, Seuil, 1983

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF (« Lignes d'art »), 2005

ŽIŽEK Slavoj
- *Organes sans corps* [2003 pour la version originale], Paris, Éditions Amsterdam, 2008
- *First as tragedy, then as farce*, London-New York, Verso, 2009

TOMICHE Anne, « Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud », in *Littérature et Philosophie*, Artois Presses Université, 2002, p. 123-145 [en ligne], <http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/TomicheDeleuzeCarrollArtaud.pdf>

Pensée politique

AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Seuil (« La librairie du XXe siècle »), 1990

ALTHUSSER Louis, « Notes pour un théâtre matérialiste », in *Pour Marx*, Paris, La Découverte / Poche, 1996

ARENDT Hannah
- *Les Origines du totalitarisme* [1951], Gallimard (coll. Quarto), 2002
- *La Condition de l'homme moderne* [1958], Éditions Calmann-Lévy, 1983

ARMAND Émile, *La Révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse* [1934], rééd. Zones, cf. http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&id_article=92, en ligne, avec une préface de Gaetano Manfredonia

BALIBAR Étienne, *Droit de cité* (recueil d'articles), PUF, Quadrige, 2002

DEWITTE Jacques, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit : essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Editions Michalon, 2007

FAURE Sébastien, *Encyclopédie anarchiste* [1925-1934], en ligne sur http://www.encyclopedie-anarchiste.org (et en cours de réédition, Éd. des Équateurs)

LECOIN Louis, *Le Cours d'une vie*, à compte d'auteur, 1965

PROUDHON Pierre-Joseph, *Les Confessions d'un révolutionnaire* [1849], Dijon, Les Presses du réel, 2002

RANCIÈRE Jacques

- *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, Fayard (coll. « Fait et cause »), 2009
- *La Haine de la démocratie*, La Fabrique éditions, 2005
- *Politique de la littérature*, Paris, Galilée (coll. « La philosophie en effet »), 2007
- *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008

ROSANVALLON Pierre

- *Le modèle politique français. La société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 2004
- *La société des égaux*, Seuil, « Les livres du nouveau monde », 2011

Économie, histoire, sociologie, ethnologie, psychanalyse

ANDERSON Perry, *La Pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, trad. W. O. Desmond, suivi de « La pensée réchauffée » : réponse de Pierre Nora, Paris, Éd. du Seuil, 2005

ANZIEU Didier, MARTIN Jacques-Yves, *La Dynamique des groupes restreints*, PUF, 2000

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Histoire sensible de la France*, Paris, Exils éditeur, 2003

AUVRAY Michel, *Objecteurs, insoumis, déserteurs : histoire des réfractaires en France*, Paris, Stock, 1983

BATAILLE Georges, *La Part maudite. Essai d'économie générale* [1949], in *Œuvres complètes* 7, Gallimard, 1976

BAUDRILLARD Jean

- *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970
- *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002

BOLTANSKI Luc

- *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métaillé, 1990 (repris en Folio, 2011)
- (avec CHIAPELLO Ève) *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], Gallimard, TEL, 2010

BUBER Martin, *Les Récits Hassidiques*, Plon, 1949

CHEMAMA Roland

- (avec VANDERMERSCH Bernard) *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998
- *La Psychanalyse comme éthique*, Toulouse, Érès (« Humus, le désir de l'analyste en acte »), 2012

CLASTRES Pierre, *La Société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Éditions de Minuit (« Critique »), 1974

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967

DES PRES Terrence, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York, Oxford University Press, 1976

DUMÉZIL Georges, *Loki* [1948], Flammarion (« Champs »), 1986

DWYER Jim, FLYNN Kevin, *102 minutes. The Untold Story of the Fight to Survive Inside the Twin Towers*, New York, Times Books, 2004

FAVIER Irène, *Sortir de son rôle ou y rester. Direction et salariés à Faverges pendant le conflit avec occupation d'usine de S.T. Dupont (mars-avril 1976)*, Master 2, dir. Patrick Fridenson, ENS-EHESS, 2009

FLORIS Bernard et LEDUN Marin, « Le marketing, technologie politique et forme symbolique du contrôle social », *Études de communication*, 28 | 2005, [En ligne], URL : http://edc.revues.org/index303.html, consulté le 21 juin 2012

FRAENKEL Béatrice, *Les Écrits de septembre, New York 2001*, Paris, Textuel, 2002

FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], in *Métapsychologies* [texte en ligne, par exemple sur http://classiques.uqac.ca/classiques]

GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Gallimard, 1985

GINZBURG Carlo

- *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVIe siècle* [1976 pour l'original en italien], Paris, Aubier, 1980
- *Un seul témoin*, éd. Bayard, 2007 (traduction d'É. Montel d'un article de 1992, suivi d'un entretien déjà paru dans la revue *Vacarme*)

HARTOG François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2003

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*, vol. 4 : *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971

MELMAN Charles, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix* (Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun), Paris, Denoël, 2002

MONDZAIN Marie-José, *L'Image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995

OGILVIE Bertrand, « Violence et représentation. La production de l'homme jetable », in *Lignes*, nº26, octobre 1995

PIGENET Michel, *Au cœur de l'activisme communiste des années de guerre froide. « La manifestation Ridgway »*, Paris, L'Harmattan, 1992

THOMPSON Edward P., *The Making of the English Working Class*, New York, Vintage books, 1963

TURNER Victor W., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Harmondsworth, 1969

WELLS Léon, *Pour que la terre se souvienne*, Paris, Albin Michel, 1962