

L'origine et l'artefact :

Usages du théâtre antique chez Michel Vinaver

L'œuvre de Michel Vinaver, souvent présentée comme un théâtre du quotidien, de l'immanence, ne se laisse pourtant pas circonscrire dans l'ici et le maintenant arpentés par ses lecteurs-spectateurs. Nombre de ses pièces, de ses *Chœurs pour Antigone* (1957) jusqu'aux *Troyennes* (2002), ont notamment¹ puisé aux sources de l'héritage dramatique grec avec lequel elles semblent s'écrire en dialogue. Il s'agira pourtant moins ici de parcourir cet ensemble pour y repérer des traces de cet héritage ou analyser les modalités de ses réécritures, que de s'interroger sur la nature, les enjeux et les fonctions de ce qui passe d'abord pour un retour au théâtre grec antique. Ou, pour le dire autrement, de tenter d'approcher une énigme, que le dramaturge situe à l'origine de sa pièce *Iphigénie-Hôtel* : « qu'attendons-nous des ruines que nous allons visiter² ? »

Les plus anciens documents conservés dans le fonds confié par l'auteur à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) manifestent la précocité de sa passion pour la « littérature mythique », que les textes rassemblés dans les deux volumes de ses *Écrits sur le théâtre* et qui nous serviront de corpus de référence confirment : passion confondue pour « la mythologie grecque, [...] l'origine du théâtre en Grèce » et, plus largement, « pour les états naissants, pour tout ce qui est originel³ ».

Dès 1938 (il est à ce moment élève en classe de 6^e), il prononce une « Conférence sur la Mythologie grecque ». En 1946, alors qu'il est étudiant à la *Wesleyan University*, dans le Connecticut, les cours de Norman O. Brown lui font découvrir « l'origine de la tragédie grecque⁴ ». Mais d'emblée, cette « origine » ne vaut qu'en tant qu'elle permet de situer la « littérature actuelle », et de la situer dans ce que Vinaver appellera par la suite un « entre-deux ». C'est le sens de l'exposé qu'il réalise alors : « L'Épopée, note-t-il, est le chant du désordre humain. La tragédie est au contraire la consécration d'un ordre établi. La littérature actuelle, qui n'est plus épique, et qui n'est pas encore tragique, est à la recherche de thèmes ordonnateurs ». Titre – décalé – de l'exposé : « Vers la naissance de la tragédie⁵ ».

Neuf ans plus tard, il y reviendra, autrement, tant le goût des mythes et l'attraction du théâtre grec antique tendent chez lui à se rejoindre, à travers deux articles publiés dans *Critique*⁶

¹ Sur le dialogisme dans l'œuvre de Michel Vinaver, nous renvoyons à l'ouvrage d'Éric EIGENMANN, *La Parole empruntée. Sarrante, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996.

² La formule, présente dans la « Note » qui accompagnait la première édition d'*Iphigénie-Hôtel* en 1960, ne fut pas reprise dans ses éditions ultérieures. Voir *Théâtre Populaire*, n° 39, 3^e trimestre 1960, p. 106.

³ Michel VINAVER, « Entretien avec Jean-Loup Rivière », *À voix nue*, France Culture, février-mars 1988 ; transcription publiée en introduction à *Les Voisins*, Répertoire du Théâtre Populaire Romand, Canevas éditeur, 1989 ; repris dans *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, 1998, p. 113.

⁴ Michel VINAVER, *À voix nue*, Entretien avec Caroline Broué, France Culture, 1^{er} juillet 2013.

⁵ Michel VINAVER, « Vers la naissance de la tragédie » [1946, Fonds Michel Vinaver / Archives IMEC].

⁶ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche », *Critique*, n° 94, mars 1955, p. 195-214 et « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche II », *Critique*, n° 95, avril 1955, p. 304-321.

supposés rendre compte d'un ouvrage de ce même professeur, Norman O. Brown, sur la *Théogonie* d'Hésiode. Chez Hésiode, le touche le contrepoint de deux voix, l'une exaltant « l'espoir d'un monde [ayant] enfin trouvé son ordonnance », l'autre exhalant « l'angoisse d'un monde en pleine dislocation ». Il y voit l'emblème de ceux qui luttent « contre les “temps mêlés” » et, « pour nous », une « résonance » maintenue⁷. *In fine*, Brown fait retour, pour confirmer la nécessité de prendre en considération « notre lien affectif avec l'objet de la recherche », d'admettre que « la démarche savante » ne se distingue pas « d'une connaissance passionnelle au deuxième degré » :

Nier que la *Théogonie* nous concerne directement, poursuit Vinaver, serait s'engager dans la voie de l'*impuissance* : la masse des faits qu'on serait amené, au mieux, à découvrir, constituerait un assemblage dérisoire d'informations éparses. Dès lors, il nous reste à assumer, au cours de notre lecture, la charge de notre pesanteur. La prise de connaissance de l'objet ira de pair avec la prise de connaissance de notre lien avec lui [...]⁸.

Que le théâtre, « forme littéraire majeure », n'ait « pas connu d'interruption depuis l'origine de la chose écrite » lui semble une raison supplémentaire de s'y tenir⁹.

Pourtant, le premier contact de Vinaver auteur avec la tragédie antique est circonstanciel et provoqué. C'est parce qu'en juin 1957 le directeur général de la Jeunesse et des Sports, Gaston Roux, fait connaître à Gabriel Monnet sa décision d'interdire la représentation des *Coréens*, la première pièce de Vinaver créée à l'automne précédent par Roger Planchon à Lyon, dans le cadre des Stages nationaux d'art dramatique¹⁰, que Monnet commande à Vinaver une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle. Une fois encore, il s'agit de « mettr[e] l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre¹¹ » – souhait auquel Vinaver accèdera en choisissant de ne rien changer à la traduction de Paul Mazon¹², et « de substituer aux chœurs de Sophocle des chœurs qui feraient la jonction entre l'actualité du Ve siècle avant J.-C. et celle de 1957¹³ ».

Dès ce moment donc priment la « prise de connaissance » et la mise en évidence d'un *lien*, d'une *jointure*, d'une *résonance* entre les œuvres de l'antiquité grecque et le présent du lecteur d'Hésiode ou de l'auteur (dramatique), sans lesquels l'« assemblage [...] d'informations éparses », le respect de prétendues authenticités seraient « dérisoires ». Les ruines, ces morceaux de passé, ne valent que par et pour le présent. Importe moins l'identité des sources que le mouvement dans leur direction.

De ce « mouvement vers¹⁴ » relèvent indiscutablement les listes de « clés ou équivalences¹⁵ », plutôt copieuses, que Vinaver s'attache à produire dans ses notes et

⁷ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche II », *op. cit.*, p. 314.

⁸ *Ibid.*, p. 319-320.

⁹ Michel VINAVER, « Le théâtre entre deux chaises : objet de spectacle, objet de lecture » (1984), repris dans *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ Voir Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, éd. Michelle Henry, L'Arche, 1998, p. 28-29 et la thèse de Simon CHEMAMA, *Le Théâtre de l'immanence. Du poétique au politique dans l'œuvre de Michel Vinaver*, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 – Rutgers University, décembre 2012, p. 395.

¹¹ Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 29.

¹² SOPHOCLE, *Antigone*, Traduction de Paul Mazon, Les Belles Lettres, 1950.

¹³ Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ Dans sa « Méthode d'approche du texte théâtral », Vinaver appellera « mouvement-vers » l'une des figures textuelles « fondamentales » s'appliquant à une réplique ou partie de réplique (Michel VINAVER, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, « Répliques », mars 1993 ; Actes Sud/Léméac, Babel, 2000, p. 902).

¹⁵ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 198.

commentaires. Dans le mémoire sur ses travaux qu'il rédige en vue d'une Habilitation à Diriger des Recherches en 1986, il synthétise les indications d'emprunts au substrat mythique disséminées ailleurs¹⁶. Pour ne retenir que les éléments renvoyant au théâtre original, rappelons qu'*Œdipe à Colone* est supposé structurer *Les Huissiers* (1958), qu'*Iphigénie-Hôtel* (1960) se déroule dans un hôtel de Mycènes, en mai 1958, dans l'ombre des Atrides, que l'une des deux trames de *Par-dessus bord* (1972) reproduit la structure des pièces d'Aristophane¹⁷, que les chœurs sont essentiels non seulement dans les adaptations d'*Antigone* (1957) et des *Troyennes* (2002) signalées, mais aussi dans *Les Huissiers* et *Par-dessus bord...* Des événements sont mis en « concordance¹⁸ », certains personnages sont présentés comme des « avatars » de ceux de Sophocle¹⁹, et Vinaver souligne la prégnance de thèmes « d'une fécondité [...] inépuisable », comme celui de l'objecteur dans *Antigone*²⁰, de l'enquête, de la souillure et de la purification, de l'appartenance et du bannissement dans *Œdipe roi*²¹, leur « coïncidence évidente avec nos préoccupations²² » contemporaines. Il remarque que la liste de ces « correspondances » n'est pas exhaustive et qu'« on pourra[it] en trouver d'autres », au point que « rien » n'échapperait aux « résonance[s] symbolique[s] », « mises en rapport » et autres « conjonctions²³ ». Il n'en insiste pas moins pour que le lecteur-spectateur voie là plus qu'une « carrière de matériaux » ou de « structures » : une « source de sens²⁴ ».

Insistance suspecte ? C'est ce que semble penser Jean-Loup Rivière qui dit ses doutes à Michel Vinaver : « Plus vous parlez de la présence des Grecs, moins j'y crois... Moins j'y crois, c'est-à-dire plus ça m'apparaît comme une chose absolument fantasmatique, imaginaire²⁵... ». Piqué, Vinaver refuse que « le théâtre grec » finisse dans le tiroir des « échafaudages fantasmatique²⁶ ». Dix-sept ans plus tard, alors que les deux interlocuteurs poursuivent leur dialogue à l'invitation de Jean-Marie Thomasseau, la question resurgit : « Vous souvenez-vous, interroge Rivière, il y a dix-sept ans, nous avons eu, non pas une dissension, mais un échange, sur le fait que je ne croyais pas à vos "Grecs". Vous m'aviez repris en disant que je vous parlais de vos échafaudages fantasmatiques. » La réponse de Vinaver est lapidaire : « Votre réplique à mon attachement à la filiation aux Grecs était provocatrice²⁷ ».

¹⁶ Michel VINAVER, « Mémoire sur mes travaux », *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 59-80 (voir surtout les p. 67-70).

¹⁷ Notons toutefois que les versions qu'en propose Vinaver évoluent : « L'Offense, le Combat, l'Agon (sacrifice), la Contre-Offense, le Banquet, le Mariage », dans son « Auto-interrogatoire » (*Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 308), « prologue, parodos, agon, sacrifice, mariage, festin, exodos » dans son « Mémoire sur [ses] travaux » (*Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 68).

¹⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁹ « les personnages [des *Huissiers*] sont les avatars de ceux de la tragédie de Sophocle : Paidoux = Œdipe, Créal = Créon, Letaize = Thésée, Mme Tigon = Antigone, Mlle Simène = Ismène, Niepce = Polynice » (*Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 67-68). Ce à quoi Anne Ubersfeld objecte qu'« Appeler Tigon la fidèle secrétaire d'un ministre plus ou moins irresponsable n'en fait pas une Antigone pour autant – et [que] Créal son adversaire cynique n'est pas Créon » (Anne UBERSFELD, *Vinaver dramaturge*, Librairie Théâtrale, 1989, p. 82-83).

²⁰ Michel VINAVER, « Antigone à Serre-Ponçon » (1957), repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 38.

²¹ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 140, 256. Voir également Guy NEVERS (pseudonyme renvoyant à un collectif piloté par Vinaver), *Les Français vus par les Français*, Éditions Bernard Barrault et Eugénie SA, 1985, p. 313-314, et Michel VINAVER, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de théâtre*, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p. 354.

²² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 38.

²³ Michel VINAVER, *ibid.*, p. 198-199.

²⁴ Michel VINAVER, *ibid.*, p. 255.

²⁵ Entretien avec Jean-Loup RIVIERE, « À voix nue », 1988, repris dans *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 114.

²⁶ *Id.*, p. 128.

²⁷ Entretien avec Jean-Loup RIVIERE, « Le théâtre comme objet fractal », *Europe*, n° 924, avril 2006, p. 126.

Et pourtant, il relie lui-même la « référence éblouie et nostalgique à un passé où les choses n'étaient pas comme elles sont maintenant » aux difficultés du « théâtre d'aujourd'hui » :

Rien d'étonnant à ce que nous soyons saisis d'envie, à la simple évocation des temps originels où il en allait autrement. L'Âge d'Or du théâtre, ce sont les quelques années privilégiées où celui-ci émergeait, comme d'un cocon, des cérémonies d'initiation dans la Grèce archaïque, s'instituait en tant que fonction vitale de la démocratie elle-même naissante, cimentait la communauté des hommes dans le cadre de la Cité, aidait à résorber les conflits et les tensions par son effet purgeant. L'Âge d'Or du théâtre, c'est le temps où le problème ne se posait pas du rapport entre la scène et le public ; celui-ci adhérait d'emblée au langage qu'il entendait, aux personnages qui lui étaient montrés, aux gestes, pensées et sentiments exprimés, aux histoires racontées : tout cela appartenait au fond commun, était sien, ne pouvait être récusé²⁸.

Ce faisant, il déploie la désignation « Âge d'Or du théâtre » en même temps qu'il en révèle le caractère projectif. Il poursuit d'ailleurs :

Ainsi, du moins, sommes-nous tentés de reconstituer – peut-être abusivement – ce moment premier, pour mieux fonder le contraste entre [ce] vers quoi tendent nos désirs profonds et nos efforts – et l'état [...] dont nous souffrons aujourd'hui²⁹.

Tout se passe alors comme si « nous » – c'est-à-dire lui, Vinaver, et, par contiguïté temporelle et culturelle, nous, ses contemporains – avons besoin du mythe de cet « Âge d'Or du théâtre », du mythe de cette plénitude pour mieux cerner et percevoir la nature de notre présent. Dans le même temps, passé et présent perdent alors leur étanchéité supposée puisque, si le présent se voudrait passé, le passé convoité par le présent n'existe qu'au présent de sa nostalgie. Vinaver ne l'ignore pas. C'est en connaissance de cause qu'il reprend à son compte le discours d'une plénitude fictive perdue.

En témoignent certaines de ses analyses, dans le volume consacré aux *Écritures dramatiques* qu'il a dirigé. De *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt, il note qu'elle « met en tension le “creux” d'aujourd'hui avec le “plein” d'autrefois³⁰ » et, à propos de la dramaturgie de Kroetz dans *Travail à domicile*, qu'elle

consisterait à concevoir des situations proches par leur nature de celles sur lesquelles s'est fondée la tragédie (une faute est commise, qui entraîne une souillure, celle-ci doit être lavée, au besoin par le meurtre, mais celui-ci appelle vengeance, etc.) et à se laisser manifester, au niveau de l'écriture, le décalage entre le « plein » de ces situations (au moins dans ce qui subsiste de notre héritage culturel, de notre imaginaire collectif) et la façon dont elles peuvent s'être vidées, en fait, de tout contenu³¹.

La conscience de la dégradation et de la perte se fonde donc sur une double séparation : perte de

²⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 94.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Michel VINAVER, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 322.

³¹ *Id.*, p. 151.

la plénitude dorée, et caractère hypothétique de cette même plénitude. Ce que résume l'un des derniers vers de *The Waste Land*, ce poème d'Eliot que Vinaver dit habiter autant qu'il en est habitée depuis qu'il l'a découvert et traduit en 1946-1947³² : « *These fragments I have shored against my ruins* » – « De ces fragments j'ai égayé mes ruines³³ ».

L'étagage, on le voit, est fragile, mais n'en a pas moins besoin de ruines – réelles, supposées ou imaginées – pour exister. Il lui est nécessaire de postuler un « soubassement³⁴ », pour le déclarer désormais manquant. Ce faisant, il semble devoir tomber sous le coup des critiques que Florence Dupont adresse à la *doxa* qui, en construisant la tragédie antique comme universalité et comme texte préfère la valeur d'usage symbolique d'un artefact à la vérité historique d'œuvres prenant également sens par et pour la performance théâtrale³⁵. De fait, le théâtre grec auquel se réfère Vinaver est un théâtre d'« œuvres dramatiques³⁶ », autant dire de textes, un théâtre « éthique » incarnant sur la scène des conflits de valeurs³⁷, là où Florence Dupont et Patricia Vasseur-Legangneux révèlent aussi « un théâtre de conventions spectaculaires à effets saisissants³⁸ » et, après Nicole Loraux³⁹, des cités sans institutions, des chœurs sans citoyens⁴⁰, des « liens de division⁴¹ ».

Reste que, contrairement au discours doxique, Vinaver ne succombe pas à l'illusion d'une transparence du théâtre des origines. Il sait la part des projections, manipulations et autres altérations. Le « passé que nous croyons capturer, note-t-il, n'est jamais qu'un vain reflet, qu'une divertissante déformation du présent⁴² ». « L'unicité, [...] l'éternité, [...] l'innocence, [...] la résurrection » sont pour lui autant de « tentations » identifiées⁴³. Il n'est pas de « retrouvailles » qui soient authentiques, pas de « récurrence parfaite⁴⁴ ». Il exècre l'exotisme et les « amateurs de fumet du passé⁴⁵ ». Il ménage la part de « l'usure », de la « dégradation qui s'enclenche dès l'origine des gens et des choses, [...] de l'installation de la mort dans chaque parcelle de vie⁴⁶ ». Il signale des solutions de continuité entre cet autrefois – fût-il imaginaire – et sa grande affaire théâtrale depuis sa première pièce : aujourd'hui⁴⁷. Tout, ou presque, manque désormais ; les certitudes qui fondaient l'ordre du monde font défaut, parmi lesquelles : « un ordre existe ou peut exister, les causes produisent des effets, cet enchaînement est intelligible, les événements font

³² Michel VINAVER, Propos introductif à sa traduction de « *The Waste Land* », *Poésie*, n° 31, 4^e trimestre 1984, p. 4. La traduction suit dans le même numéro (p. 6-19).

³³ Vers que Vinaver cite dans l'une de ses lettres à Camus, le 16 février 1950 (voir Albert CAMUS, Michel VINAVER, *S'engager ? Correspondance (1946-1957)*, S. Chemama éd., L'Arche, 2012, p. 38-39).

³⁴ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 220.

³⁵ Sur ce point, voir la lumineuse mise au point de Florence DUPONT en ouverture de *L'Insignifiance tragique* (Le Promeneur, 2001, chap. 1, p. 11-25).

³⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 101.

³⁷ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 19.

³⁹ Voir notamment Nicole LORAUX, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Pavot, « Critique de la politique », 1997, et *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, collection NRF essais, 1999.

⁴⁰ Florence DUPONT, « La tragédie grecque : une invention moderne », Préface à Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹ Nicole LORAUX, *La Cité divisée*, *op. cit.*, p. 93-123.

⁴² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 197.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche », *Critique*, n° 94, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁵ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 218-219.

⁴⁷ Rappelons que la première pièce de VINAVER s'intitule *Aujourd'hui ou les Coréens* (Paris, Gallimard, 1956).

sens, entre le futur et le passé l'instant présent fait jonction⁴⁸ ». Sans ces certitudes, sans cet ordre, pas de perturbation possible. Ni ébranlement⁴⁹, ni dénouement⁵⁰. La « dissolution des structures [...] provoque [...] une faim inassouissable pour les [...] images que nous n'avons plus la capacité de secréter, mais que nous croyons pouvoir "voler aux autres" et nous incorporer⁵¹ ». L'homme contemporain est un être séparé. « Échange faussé. Déperdition d'énergie⁵² » : le « courant » peine « à circuler⁵³ ».

C'est précisément cette distance que Vinaver va s'attacher à penser, poursuivant ainsi la réflexion amorcée par Barthes en conclusion de son article sur « Le théâtre grec » dans *l'Histoire des spectacles* :

Ce théâtre nous concerne non par son exotisme, mais par sa vérité, non seulement par son esthétique, mais par son ordre. Et cette vérité elle-même ne peut être qu'une fonction, le rapport qui joint notre regard moderne à une société très ancienne : ce théâtre nous concerne par sa distance⁵⁴.

Ce que Vitez, premier metteur en scène d'*Iphigénie-Hôtel*, dira autrement :

Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps⁵⁵.

Cette distance, ces fractures sont d'emblée manifestes pour Vinaver. Dès 1956-1957, alors qu'il travaille sur l'écriture de nouveaux chœurs pour *Antigone* et s'interroge sur les raisons de sa *présence* maintenue, il rappelle que « presque toute l'histoire du théâtre nous sépare d'*Antigone* » et que cette présence « n'est pas donnée », en dépit d'indiscutables fulgurances formelles et d'une fécondité thématique inépuisable⁵⁶. Déjà, il postule « un acte de création au deuxième degré » par lequel les œuvres du passé sont réintégrées à notre présent :

Les œuvres du passé n'existent que dans le regard que nous portons sur elles. En les regardant, nous nous les approprions et les altérons. Nous les utilisons pour notre besoin au même titre que nous utilisons, de première source, nos perceptions, les images et les réflexions qui nous viennent⁵⁷.

⁴⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 220.

⁴⁹ « Ce qui fonde la tragédie, c'est une adhésion du corps social à un ordre des choses qui le transcende, et ce qui la déclenche, c'est un événement excessif qui met le dit ordre en question. Autant dire que la tragédie est aujourd'hui hors de notre champ » (*Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p.125).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163 ; *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁴ Roland BARTHES, « Le théâtre grec », *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, Gallimard, p. 513-536 ; repris dans *Écrits sur le théâtre*, J.-L. Rivière éd., Paris, Seuil, 2002, p. 306-329 (ici p. 329).

⁵⁵ Antoine VITEZ, échange avec Danielle KAISERGRUBER, « Théorie/Pratique théâtrale », *Dialectiques*, n° 14, 1976, repris dans Danièle SALLENAVE et Georges BANU (dir.), *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p. 188-191.

⁵⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 37-39.

⁵⁷ *Ibid.*

Si ce qui sépare le passé du présent est donc crucial, semblent surtout importer à ce moment le mouvement d'incorporation, la translation-transformation du passé dans et par le présent. L'accent est mis sur l'*adaptation*. Ce que Vinaver traduit dans ses commentaires par « actualisation » : substitution aux intentions originelles partiellement abolies des « nôtres⁵⁸ ».

Reste que la pratique de l'adaptation, telle qu'il l'évoque alors à propos d'*Antigone*, propose autre chose qu'une actualisation :

Le problème d'adaptation, tel que je me le suis posé, a consisté à respecter le mouvement et la tonalité de la tragédie, à décharger le texte d'une partie de son « exotisme » sans esquisser la moindre transposition, et à substituer aux chœurs chantés des « interludes » parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps « critique » à la pièce, pour le spectateur contemporain⁵⁹.

Il y aurait alors moins incorporation que juxtaposition de la tragédie antique – certes partiellement délestée de son exotisme – et d'interludes parlés contemporains, mise en regard *critique* d'autrefois et d'aujourd'hui.

C'est ce mouvement de confrontation et de mise en tension critiques que l'œuvre et la pensée de Vinaver vont déployer pour continuer à explorer leurs propres possibles. Dans les textes rassemblés dans les *Écrits sur le théâtre*, il est surtout sensible à partir des années 1970. L'écriture de *Par-dessus bord* (1969) d'abord, puis le retour opéré sur *Iphigénie-Hôtel* que Vitez s'apprête à créer (1976) en témoignent. Émerge la notion clé d'« ironie », que Vinaver invite à percevoir non comme un discours surplombant, un discours de savoir, mais comme une manière d'*informer*, d'*irriguer*, de *mettre en relation*⁶⁰. L'ironie, précise-t-il dans ses « Notes pour la mise en scène d'*Iphigénie-Hôtel* », « est ce qui permet d'exprimer en même temps un rapport et l'incongruité de ce rapport, une équivalence et en même temps la distance entre les deux termes de l'équivalence⁶¹ ». « Rapport ironique⁶² », « lien ironique⁶³ », « jointure ironique⁶⁴ » sont les nouvelles désignations de la mise en regard critique. Ils « veu[lent] exactement dire : “est et n'est pas”, “n'est pas et pourtant est”⁶⁵ ». La différence importe désormais autant que la concordance⁶⁶, la variation que le thème⁶⁷. Vinaver, après Braque qu'il cite dès 1963⁶⁸, creuse la révélation capitale de l'« entre-deux ». En ce sens, on pourrait dire de la conception vinavérienne de l'ironie qu'elle est, selon les termes de Pierre Schoentjes, plus « suspensive » que « disjonctive⁶⁹ ».

⁵⁸ Michel VINAVER, « De l'adaptation », *Bref* [revue du TNP], mars 1959, repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁶¹ *Ibid.*, p. 204.

⁶² *Ibid.*, p. 203, 204, 310.

⁶³ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 249, 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁶ Dans *Les Huisiers*, vingt-trois ans après, Vinaver invite à « rechercher ce qui [...] “rèpète” *Œdipe à Colone*, et ce qui s'en sépare par une poussée de “différence” » (*Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 255).

⁶⁷ Voir notamment *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 289-290.

⁶⁸ En ouverture de sa présentation d'*Iphigénie-Hôtel* pour sa première édition, chez Gallimard, en 1963 (repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 178).

⁶⁹ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, « Points essais », 2001, p. 287, cité dans Marianne NOUJAÏM, *Le Théâtre de Michel Vinaver – Du dialogisme à la polyphonie*, L'Harmattan, 2012, p. 390.

Encore faudrait-il insister sur le caractère paradoxalement tonique de cette suspension, sur sa dynamique, voire sa balistique. Si le théâtre originaire importe à Vinaver, c'est par ce qu'il ménage de mouvement et d'avancée, par ce qu'il impulse, pas par ce qu'il fossilise ou embaume. Vinaver choisit d'ailleurs d'intituler « Navette mythique⁷⁰ » la section de son « Mémoire sur [ses] travaux » qu'il consacre aux va-et-vient « entre l'actualité (ce territoire indistinct, morcelé, sans repères) et l'ordre du monde tel qu'il est dit dans les mythes anciens » – « navette », c'est-à-dire à la fois instrument actif et mobile du tissage, et opérateur de déplacement. S'il n'y a pas, selon Vinaver, « d'aide directe à attendre de ce va-et-vient », rien « n'empêche, toutes précautions prises », de « s'alimenter » aux « débris » de mémoire des origines et « de les utiliser dans nos efforts pour aménager le territoire⁷¹ ». Une fois encore, c'est la valeur d'usage de cette culture du passé qui est mise en avant.

Que permet donc le théâtre dit « originaire » à l'œuvre de Vinaver ? Que lui apporte-t-il, au-delà de la beauté de ses formes, de la fécondité de ses thèmes et d'une conscience de la perte ? Dans quelle mesure la « création au second degré », que constitue toute relecture contemporaine de ce théâtre, permet-elle une création au troisième degré, une prise inédite sur le présent ?

D'après Vinaver, les premiers bénéfiques se situeraient au niveau de la genèse même de l'œuvre théâtrale. « Respecter méticuleusement » la trame d'*Œdipe à Colone* pour l'écriture des *Huissiers* lui aurait permis de « conjurer le risque de décousu » inhérent à une écriture sans recul, engrangeant l'après-midi dans les journaux la matière qui devait être dégorgée le matin suivant⁷². S'« accord[er] à Aristophane » aurait conjuré « le dévalement dans le chaos⁷³ ». Paradoxalement, cela lui aurait octroyé des libertés supplémentaires, comme si l'enfermement « dans une structure totalement contraignante » autorisait, « à l'intérieur », le chahut le plus licencieux qui soit⁷⁴. Surtout, Aristophane aurait été la « caution » culturelle dont Vinaver avait besoin pour accepter de « faire dans l'énorme, dans le foisonnant, dans le débraillé, dans le scatologique », pour lever l'autocensure⁷⁵.

Adjuvant de la création, le théâtre originaire vaut aussi comme modèle de *relation* du spectateur au spectacle. Il faut ici citer la présentation des *Coréens* par Vinaver (1956) :

Il n'est pas indifférent que le théâtre grec ait eu pour origine les rites d'initiation au moyen desquels, dans les sociétés tribales, le passage se faisait de l'enfance à l'âge d'homme, de l'hiver au printemps, *d'une situation à une autre*⁷⁶.

Trente ans plus tard, dans son « Mémoire sur [ses] travaux », il confirme cette « généalogie » décisive, éclairant tant le fonctionnement des tragédies antiques que le sens de ses propres entreprises théâtrales⁷⁷. L'expulsion et la réintégration, soustraites à leur ancrage rituel, cessent également de valoir comme veines thématiques pour se faire opérateurs de *déplacement*. Il s'agit de ménager un *passage* « d'une situation à une autre », du passé à un « présent neuf » – Vernant et

⁷⁰ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2, op. cit.*, p. 67-71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

⁷² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1, op. cit.*, p. 249.

⁷³ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2, op. cit.*, p. 67.

Vidal-Naquet auraient dit de l'ancienne culture mythique liée à un ordre incompréhensible du monde, à la rationalité et la responsabilité d'une Cité nouvelle.

Dans les rites initiatiques, l'opération se déroulait en « trois temps » : expulsion de l'enfant de la tribu, épreuve, restauration dans la communauté « en tant qu'homme⁷⁸ ». Ces trois temps de la cérémonie, Vinaver « les retrouve à toutes les étapes de l'évolution », jusqu'à la « constitution du théâtre athénien », dont la fonction lui semble être de

perpétue[r] celle des rites de passage : expulser les spectateurs de leur passé — les mettre hors de soi — et les réintégrer dans un présent neuf⁷⁹.

Cette expulsion, cette « mise hors de soi », bien qu'il ne les nomme pas *catharsis*, Vinaver les assimile à un « soulèvement des émotions constitutives de la vie psychique⁸⁰ » et rappelle que la tragédie n'avait pas alors d'autre « objet que de “vider” le spectateur de sa substance afin de le renouveler⁸¹ ». Loin donc de ménager un retour du même ou un retour au même, une telle purgation⁸² constitue pour Vinaver un agent « révolutionnaire ».

Le théâtre originel, précise-t-il, était révolutionnaire, en ce sens que la fonction qu'il remplissait était d'ouvrir les spectateurs à des idées et à des sentiments nouveaux, de « faire bouger » les structures mentales et sociales⁸³.

Il était « politique » de prétendre « changer la vie », c'est-à-dire de vouloir « agir comme un agent de fermentation, un moyen d'exploration de [la] réalité à venir, une façon de réinventer [les] rapports au monde et à la société⁸⁴ ».

Aujourd'hui, estime Vinaver, « l'objectif demeure, aussi obscurément soit-il visé ». S'il reste trop souvent imperceptible, c'est que la fonction dramatique a « littéralement culbuté, dans la mesure où le théâtre a cessé de donner au spectateur le moyen de sa libération (de sa “révolution”), pour l'asseoir, au contraire, dans la bonne conscience de son état⁸⁵ ». Au lieu d'être tiré de sa passivité, ébranlé dans son confort et remis en question dans ses rapports au quotidien⁸⁶, le spectateur souscrit à un ordre du monde littéralement *conservateur* : « qui le protège des dangers auxquels il vient d'assister, qui le *conservé*⁸⁷ ».

Reste que l'horizon demeure, de « “faire bouger” les spectateurs⁸⁸ », « de les libérer du présent qui les enferme⁸⁹ », « de les faire déboucher sur une image inattendue d'eux-mêmes⁹⁰ »,

⁷⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 154.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹ *Id.*

⁸² Rappelons que Vinaver évoque également « l'effet purgeant » du théâtre de l'Âge d'or (*Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 94).

⁸³ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

« de leur ouvrir un champ neuf de vision et d'action⁹¹ » et, partant, « d'agir sur l'histoire⁹² ». Mais une telle *révolution-variation* n'est envisageable qu'avec l'acquiescement du public et ne fait jamais que ménager le déplacement de celui-ci « d'une adhésion à une autre adhésion⁹³ ». C'est dire que la *participation* du public présuppose à la fois un ancrage dans une tradition forte, et un sentiment de reconnaissance : pas d'ébranlement qui ne prenne appui sur une rassurance.

Pragmatique, Vinaver invite alors à renouer le fil des échanges et à rechercher ce qui « relie » le « nouveau grand usage » brechtien, « qui consiste à réfléchir à neuf dans chaque situation nouvelle⁹⁴ », à l'ancien usage, qu'incarnent, après les Grecs, Stanislavski et ses disciples⁹⁵. Pour lui, c'est le « soulèvement des émotions », « obligeant à la participation et ouvrant la voie à l'évidence immédiate, [qui] est à même de susciter [le] mouvement de l'homme entier – [...] du public entier ». Sa « recherche, note-t-il, constituait [encore], il n'y a pas longtemps, l'unique justification de ceux qui font du théâtre⁹⁶ ». Il ne renonce pas au « plaisir de devenir, par la représentation, plus libre, plus neuf⁹⁷ », et voit dans la contingence le moyen de renouveler le « pouvoir libérant » du théâtre. La libération – il n'est plus question, en 1980, de « révolution » – s'opèrera désormais « 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 multiples⁹⁸ ».

De sorte que Vinaver apparaît moins comme un *héritier* que comme un *usager* d'un théâtre originaire qu'il sait réinventé, facilitateur d'écriture et libérateur des possibles du spectateur. Les temps perdus ne valent qu'au présent de leur invocation. Ils disent – ironiquement – aujourd'hui autant qu'hier : aussi bien les appétits maintenus que les soubassements effondrés. Mais cet usage relève de la revitalisation plus que de la domestication, de l'échange plus que de l'instrumentalisation. L'origine reste foyer de fulgurances.

Catherine BRUN

⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

⁹² *Ibid.*, p. 105.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Vinaver reprend ici (*Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 71-72) des termes (« nouveau grand usage ») cités par Barthes dans sa « Note sur *Aujourd'hui* » (1956, repris in Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 190). Voir également Bertolt BRECHT, *Celui qui dit oui celui qui dit non*, in *Théâtre complet 2*, L'Arche, 1974, p. 207-208.

⁹⁵ Voir Michel VINAVER, « Stanislavski et Brecht » (1958), *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 65-76 (ici p. 72).

⁹⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.