



**HAL**  
open science

## Par-dessus bord : big bang – Enquête sur l’entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Par-dessus bord : big bang – Enquête sur l’entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver. L’Entrée en scène – Théâtre Cinéma, 2009, Lyon, France. hal-03186248

**HAL Id: hal-03186248**

**<https://hal.science/hal-03186248>**

Submitted on 30 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Par-dessus bord : big bang*** **Enquête sur l'entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver**

---

À l'origine de cette communication, une réflexion de Jean-Pierre Vincent relative à sa mise en scène du *Mariage de Figaro* présentée au Théâtre National de Chaillot en 1987 :

Rideau rouge ou non, démarrage feutré ou brutal, de quel *droit* cela commence-t-il ? Par quel accord, quelle magie, quelle imposture, peut-être ? Cette question doit être traitée par les artistes, à chaque spectacle, de façon nouvelle. Commencer, en fait, ce n'est ni un droit, ni un automatisme, ni une routine. Cela peut tenir du sacré, du violent, de l'amical, mais c'est une transgression, un franchissement dont personne ne reste indemne.<sup>1</sup>

Si Jean-Pierre Vincent inscrit cette interrogation sur la légitimité de l'entrée en scène dans le champ spectaculaire, il convient de remarquer qu'elle trouve également à s'inscrire dans le champ poétique. Dès le IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Aristote tentait en effet de répondre à cette question en développant une conception absolument logique du *muthos*, de l'histoire tragique. Celle-ci se trouve définie, au septième chapitre de *La Poétique*, comme un tout où commencement, milieu et fin doivent s'enchaîner selon un principe de nécessité qui, repoussant le hasard, établit une relation de cause à effet entre les différentes parties de la tragédie<sup>2</sup>. Pour Aristote, l'incipit dramatique marque donc la césure entre un monde contingent – le réel – et un monde nécessaire – l'histoire tragique. Ainsi, dans la poétique aristotélicienne, l'entrée en scène se trouve-t-elle déterminée, légitimée par la nécessité qui suppose de penser le commencement non pour lui-même mais en regard du milieu et de la fin auxquels il est indéfectiblement lié.

Lorsqu'ils découvrent *La Poétique* au travers de ses traductions latines et italiennes, les auteurs classiques français poussent à son terme la logique aristotélicienne en développant une construction à rebours de la tragédie où le commencement est *déduit* de la fin, ainsi que

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Vincent, « *Le Mariage de Figaro – La Naissance d'une comédie* », in *Le Théâtre* (1980), sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, 1989, non paginé. Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, mise en scène de Jean-Pierre Vincent, création au Théâtre National de Chaillot à Paris, 1987.

<sup>2</sup> Aristote, *La Poétique*, traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1980, chapitre 7, 1450 b 26-34, p. 59.

l'explique Georges Forestier dans son essai de génétique théâtrale<sup>3</sup> : c'est parce que *Phèdre* (1677) se réfère sur le suicide du personnage éponyme qui, au cours de la pièce, déclare à Hippolyte un amour incestueux que Thésée doit être absent en ouverture de la tragédie, la vacance conjugale permettant précisément le surgissement de cette passion interdite. Cette légitimation de l'entrée en scène par le dénouement, par la catastrophe, trouve une forme esthétique aboutie dans l'exposition, qui constitue le mode exclusif d'incipit dramatique sur la scène classique : deux personnages entrent en scène, se parlent, échangent différentes informations, procédant par là même à une contextualisation de l'action pour le spectateur. En ce sens, l'enjeu de ces scènes souvent laborieuses est clairement didactique et non pas dramatique. Aussi, en dépit des efforts des auteurs pour les inscrire dans l'action, ces scènes conservent-elles un « caractère superficiel »<sup>4</sup>, ainsi que le note Jacques Scherer. C'est que l'exposition est une entrée en scène vidée d'elle-même, épuisée parce que dépourvue de toute légitimité propre.

Ceci explique sa progressive remise en cause à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, remise en cause qui aboutira, à la fin du XX<sup>e</sup>, au constat de son impossibilité même formulé par Michel Vinaver, l'un des auteurs dramatiques français les plus importants de la scène contemporaine, développant, depuis plus de cinquante ans, une œuvre résolument singulière parce qu'émancipée de toute tutelle idéologique comme esthétique. En vérité, ce constat de l'impossibilité de l'exposition marque, dans la poétique vinavérienne, l'origine d'une réflexion approfondie sur le commencement dont témoigne l'étude des incipits de quelques unes des principales œuvres de notre répertoire, présentée dans le volume *Écritures dramatiques* (1993) que l'auteur a dirigé<sup>5</sup>. Parce que l'impossibilité de l'exposition est désormais acquise pour Michel Vinaver, il devient en effet possible de penser l'incipit dramatique pour lui-même, de penser son essentielle brutalité :

Impossible de ne pas être abrupt dans les démarrages. Il ne peut pas y avoir d'exposition. La naissance d'une pièce c'est comme une petite explosion atomique. Les mots partent un

---

<sup>3</sup> Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale – Corneille à l'œuvre* (1996), Genève, Droz, collection « Titre courant », 2004.

<sup>4</sup> Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* (1950), Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001, p. 57.

<sup>5</sup> Michel Vinaver, « Koltès : *Combat de nègre et de chiens* », « Strindberg : *La Danse de mort* », « Marivaux : *La Seconde Surprise de l'amour* », « Tchekhov : *Les Trois Sœurs* », « Horváth : *Casimir et Caroline* », in *Écritures dramatiques – Essais d'analyse de textes de théâtre*, sous la direction de Michel Vinaver, Arles, Actes Sud, 1993, pp. 47-82, 95-130, 165-204, 249-270, 329-357. Pour une condamnation de l'exposition dans la dramaturgie ibsénienne notamment, cf. Michel Vinaver, « ... Comme des tourbillons ou des courants adverses... » (1987), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 81.

peu dans n'importe quel sens. C'est que justement, au départ d'une pièce, il n'y a aucun sens.<sup>6</sup>

Ainsi, au travers d'une métaphore scientifique qu'il affectionne particulièrement, Michel Vinaver défend-il une conception événementielle de l'incipit dramatique : toute entrée en scène est avènement d'un événement. Celle-ci, il faut le souligner, recouvre une évidence : Claudel, parmi d'autres, expliquait déjà, au cours des années 1920, que « le drame, c'est quelque chose qui arrive »<sup>7</sup>. Il reste que, par le rappel de cette conception événementielle de l'entrée en scène, le théâtre vinavérien se présente résolument comme un espace où penser l'incipit dramatique, où interroger la légitimité du commencement.

C'est d'autant plus vrai que le constat de l'impossibilité de l'exposition trouve à s'articuler, dans l'œuvre de Michel Vinaver, à une remise en cause de l'entrée en scène comme mouvement introducteur d'un corps dans un espace. En témoigne *Par-dessus bord* (1969) où « l'acteur *n'entre* pas, remarque Barbara Métais-Chastanier, il apparaît puis s'efface »<sup>8</sup>, ainsi que l'indiquent les didascalies. Au travers d'un double renoncement à l'exposition et à l'entrée en scène, la quatrième pièce de Michel Vinaver se présente dès lors comme le lieu privilégié d'une enquête sur l'incipit dramatique dans cette œuvre.

Écrite entre 1967 et 1969, *Par-dessus bord* décrit le déclin puis l'essor d'une petite entreprise française de papier toilette, Ravoire et Dehaze. Dès sa création en 1973 par Roger Planchon au Théâtre National Populaire de Villeurbanne<sup>9</sup>, la pièce retient l'attention par l'approche inédite de l'industrie qu'elle propose : « Ce qui me frappe dans l'œuvre de Vinaver, c'est la nouveauté, explique le metteur en scène disparu récemment. [...] À l'époque, les auteurs qui écrivaient sur l'industrie semblaient nous parler encore de l'industrie du temps de Balzac ; lui, il écrit le vrai théâtre moderne sur l'industrie »<sup>10</sup>. La modernité de

---

<sup>6</sup> Michel Vinaver, « Une Écriture du quotidien » (1980), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 127.

<sup>7</sup> Paul Claudel, « Nô » (1925-1926), in *Œuvres en prose*, édition établie par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1167.

<sup>8</sup> Barbara Métais-Chastanier, « Suspendre le chaos », *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>.

<sup>9</sup> Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, mise en scène de Roger Planchon, création au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, mars 1973. À propos de cette mise en scène, cf. Michel Bataillon, « *Par-dessus bord* », in *Un Défi en province – Planchon, 1972-1986*, Paris, Marval, 2005, pp. 48-75.

<sup>10</sup> Roger Planchon, « Conflit de monteurs ? », entretien avec Sophie Proust, in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n° 924, 2006, p. 195. Pour éviter toute confusion avec d'autres numéros spéciaux de revue consacrés à Michel Vinaver, ce numéro spécial de la revue *Europe* sera ainsi désigné par la suite en note : « *Michel Vinaver [Europe]* ». Cf. également Roger Planchon, « Enfin une vision de l'industrie qui ne remontait pas à Balzac ! », entretien avec Gilles Costaz, in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Claude

*Par-dessus bord* n'est toutefois pas seulement thématique mais également esthétique, Michel Vinaver déconstruisant la forme dramatique pour procéder au montage de fragments d'histoires d'une cinquantaine de personnages : enchevêtrant références réalistes et mythologiques, quotidiennes et historiques, ordinaires et extraordinaires, l'auteur travaille à l'élaboration d'une « Iliade du papier cul »<sup>11</sup>, ainsi que la nomme sans détour Anne Ubersfeld, dont la représentation approche des sept heures dans la version intégrale. Résolument, *Par-dessus bord* est une pièce écrite « contre le théâtre »<sup>12</sup>, Michel Vinaver reconnaissant avoir, au moment de sa rédaction, « jeté par-dessus bord toutes questions sur sa jouabilité »<sup>13</sup>. Parce qu'elle articule enjeu spectaculaire et poétique, l'entrée en scène n'est pas épargnée par l'élan émancipateur qui préside à l'écriture de cette pièce : sa mise à l'épreuve constitue au contraire la première étape de sa relégitimation.

### Présence de l'événement : une entrée en scène

La théorisation de l'incipit dramatique dans la poétique vinavérienne procède d'abord d'un renoncement définitif à la poétique aristotélicienne, fondée, on l'a vu, sur un principe d'enchaînement logique des différentes parties de la tragédie :

[Dans mes pièces,] les choses se mettent en place davantage par juxtaposition que par enchaînement. La notion d'*enchaînement* implique celle de causalité et du même coup, celle de construction. Il y a au départ une turbulence et une poussée vers ce qui pourrait commencer à constituer une histoire de celle-ci, rien ne dit qu'elle aboutira. La poussée est désordonnée, elle n'est pas encore charpentée ou étayée. C'est ainsi que, comme ça peut, ça démarre.<sup>14</sup>

Dans *Par-dessus bord*, la « turbulence » qui est à l'origine de la pièce prend la forme singulière d'une entrée en scène. Dans son monologue inaugural qui intervient peu après le

---

Lallias, *Théâtre aujourd'hui*, n° 8, 2000, p. 97. Pour éviter toute confusion avec d'autres numéros spéciaux de revue consacrés à Michel Vinaver, ce numéro spécial de la revue *Théâtre aujourd'hui* sera ainsi désigné par la suite en note : « Michel Vinaver [*Théâtre aujourd'hui*] ».

<sup>11</sup> Anne Ubersfeld, « Vinaver et le cœur », in *Michel Vinaver [Europe]*, op. cit., p. 98.

<sup>12</sup> Michel Vinaver, « Le Sens et le plaisir d'écrire » (1976), entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, op. cit., p. 295.

<sup>13</sup> Michel Vinaver, « Laisser venir tout ce qui vient », in *Michel Vinaver, Par-dessus bord, Cahier du T.N.P.*, n° 8, 2008, p. 7. Pour éviter toute confusion avec d'autres numéros spéciaux de revue consacrés à Michel Vinaver, ce numéro spécial de la revue *Cahier du T.N.P.* sera ainsi désigné par la suite en note : « Michel Vinaver [*Cahier du T.N.P.*] ».

<sup>14</sup> Michel Vinaver, « J'essaie de faire des formes... », entretien avec Joseph Danan, Évelyne Ertel, Daniel Lemahieu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Ryngaert, in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de Catherine Naugrette, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 46-47.

début de la pièce, Passemar, figure bouffonne de l'auteur<sup>15</sup>, annonce en effet l'irruption soudaine et inattendue sur le marché français du papier toilette jusqu'ici dominé par Ravoire et Dehaze d'une multinationale américaine, la United Paper. Avec le lancement de « Softies », un produit innovant en ceci qu'il est en ouate de cellulose, cette dernière concurrence bientôt la modeste entreprise française qui se concentre, elle, sur la production du classique papier bulle-corde. Sombrant progressivement dans la crise, Ravoire et Dehaze est dès lors amenée à se réformer, se moderniser afin de pouvoir réinvestir le marché français du papier toilette. Ainsi « l'entrée en scène des Américains »<sup>16</sup> annoncée par Passemar semble-t-elle constituer l'événement fondateur de *Par-dessus bord*, l'événement à partir duquel va trouver à se développer une action. Elle garantit en ceci une définition de l'incipit dramatique comme avènement d'un événement.

Il convient toutefois de remarquer que cette entrée en scène unique intervient non en didascalie mais dans le corps même du texte : elle relève en ce sens du mode fictionnel et ne trouve pas de ce fait à s'opérer effectivement sur scène, ce que ne saurait contredire l'apparition tout aussi brève que tardive de M. Young, directeur de la United Paper<sup>17</sup>. Ainsi la portée événementielle de cette entrée en scène se trouve-t-elle remise en cause, ce que pourrait encore confirmer le fait qu'elle n'intervient pas en ouverture de la pièce.

*Par-dessus bord* s'ouvre en effet sur la confrontation de deux personnages : Lubin, représentant de la maison Ravoire et Dehaze, et Mme Lépine, grossiste. L'enjeu de cette scène inaugurale est donc exclusivement commercial : un personnage tente de vendre à un autre personnage un produit dont le spectateur ne sait encore rien. Aussi, en regard de « l'entrée en scène des Américains » annoncée par Passemar, cette scène peut-elle sembler insignifiante d'un point de vue dramatique : elle ne fait pas événement et ne saurait, de ce fait, constituer le point d'origine à partir duquel va pouvoir se développer une action.

Pour autant, cette scène à la structure dramatique minimale, « molaire » dirait l'auteur – deux personnages, face à nous, se parlent –, retient l'attention du spectateur par sa récurrence. On dénombre en effet, dans *Par-dessus bord*, huit interventions du couple que

---

<sup>15</sup> Cf. notamment Michel Vinaver, « L'Écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage » (1973), entretien avec Émile Copfermann, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 278.

<sup>16</sup> Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 1972, pp. 15 et 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 253.

forment Lubin et Mme Lépine, réparties sur quatre des six mouvements que compte la pièce. Leur succession témoigne ainsi de l'évolution de la situation de Ravoire et Dehaze, les commandes de la grossiste mettant d'abord en évidence, par leur forte baisse, la crise que traverse l'entreprise familiale, puis, par leur forte hausse, son spectaculaire redressement. Ainsi la confrontation récurrente entre Lubin et Mme Lépine semble-t-elle structurer *Par-dessus bord*. Il n'est pas indifférent de ce fait que le « descellement »<sup>18</sup> de ce couple de personnages, dû au licenciement inattendu de Lubin au cinquième mouvement, marque le « descellement » de la pièce elle-même, qui se referme sur un ultime mouvement plus bref que les précédents. La scène inaugurale de *Par-dessus bord*, qui pouvait initialement sembler insignifiante, se révèle dès lors essentielle.

Toutefois, celle-ci ne saurait être pensée comme une exposition classique en ceci qu'elle relève d'un mode singulier d'entrée en scène. Dans ses notes « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* » (1967-1969), Michel Vinaver recourt, pour le désigner, à un motif biblique : celui de l'Annonciation<sup>19</sup>.

### **L'événement de la parole : une Annonciation**

Dès sa première apparition, Lubin, à l'instar de l'Ange Gabriel, annonce en effet à Mme Lépine un « événement sans précédent » : « Quelque chose aujourd'hui à vous présenter de sensationnel [...] Une occasion incroyable une offre sans précédent que ma société a étudiée spécialement pour vos clients parce que vous savez les temps sont difficiles »<sup>20</sup>. Et de préciser aussitôt les modalités de cette « promotion » exceptionnelle : « C'est pour vous faire vendre que nous avons mis en place cette offre spéciale sans précédent qui trouvera sa place sur le comptoir de tous vos détaillants [...] cinquante-cinq centimes d'économie pour la ménagère et pour vous le quatorze douze ça fait du bruit »<sup>21</sup>. Dès ses premières répliques, Mme Lépine se montre toutefois sceptique, désabusée : « Tout est toujours sensationnel »<sup>22</sup>,

---

<sup>18</sup> Michel Vinaver, « Horváth : *Casimir et Caroline* », *op. cit.*, p. 352. Cf. également Michel Vinaver, « Un Comique de découverte » (1978), entretien avec Dominique Chautemps, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 301.

<sup>19</sup> Michel Vinaver, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* » (1967-1969), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 236.

<sup>20</sup> Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>22</sup> *Id.*

remarque-t-elle, lassée. Elle ne distingue dans la bonne parole de Lubin que « baratin » : « Vous me dites toujours les mêmes choses »<sup>23</sup>, regrette-t-elle encore. À l'inverse de la Vierge, Mme Lépine refuse l'Annonciation, ce qui se donne particulièrement à lire dans son refus, réitéré à plusieurs reprises, de passer commande : « D'ailleurs aujourd'hui c'est en ordre je n'ai besoin de rien »<sup>24</sup>. De manière inexplicable pourtant, Mme Lépine accède finalement à la demande de Lubin et passe, à son invitation, une commande de six grosses<sup>25</sup>. Est-ce à dire que, de manière insoupçonnable, trouve à s'opérer, au cœur de cette scène inaugurale, une Annonciation ?

Daniel Arasse le rappelle dans ses descriptions proprement géniales de représentations picturales de cette scène biblique, « l'Annonciation n'est pas seulement l'histoire visible de l'Ange [Gabriel] allant saluer Marie, c'est aussi, lové dans cette histoire visible, le mystère fondateur de la religion chrétienne qu'est l'Incarnation »<sup>26</sup>. C'est toutefois un autre « mystère », sans doute plus prosaïque mais tout aussi énigmatique, que se propose d'explorer Michel Vinaver dans la scène inaugurale de *Par-dessus bord* : celui de « l'acte de vente »<sup>27</sup>. Pourquoi Mme Lépine qui refusait initialement de procéder au moindre achat accepte-t-elle finalement de passer commande à Lubin ?

Michel Vinaver le suggère : seule la représentation théâtrale de cette scène exclusivement commerciale pourrait nous permettre de répondre à cette question. C'est que théâtre et commerce entretiennent une « intime complicité », ainsi que l'a mis en évidence Jean-Loup Rivière, en ceci que tous deux se fondent sur un système d'échange :

il y a deux sortes de choses que l'on peut échanger, des objets et des paroles. La forme adaptée de l'échange des premiers est la transaction économique, des secondes le théâtre. Il y a donc entre le théâtre et le commerce une intime complicité en tant que formes pures de l'exercice de l'humanité, et en même temps il y a l'irréductible divergence des objets et

---

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>26</sup> Daniel Arasse, « Un Archange auto-stoppeur », in *Histoires de peintures* (2004), Paris, Gallimard, collection « Folio / Essais », 2006, p. 100. Sur cette question de l'Annonciation, on consultera également : Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne – Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999 ; Daniel Arasse, « Le Regard de l'escargot (L'Annonciation de Cossa) », in *On n'y voit rien – Descriptions* (2000), Paris, Gallimard, collection « Folio / Essais », 2003, pp. 29-56 ; Daniel Arasse, « Perspective et Annonciation », « La Vierge échappe à toute mesure », « Secrets de peintres », in *Histoires de peintures*, *op. cit.*, pp. 73-86, 87-98, 111-124.

<sup>27</sup> Michel Vinaver, « L'Écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage », *op. cit.*, p. 276.



des mots. C'est pourquoi ces deux mondes sont difficilement miscibles et qu'est justement précieuse leur rencontre.<sup>28</sup>

Il apparaît dès lors que le « mystère de l'acte de vente » que Michel Vinaver entend sonder dans *Par-dessus bord* procède d'une inversion que met en évidence la représentation théâtrale : au cœur même de la transaction commerciale, les personnages échangent non pas des objets mais bien des mots.

C'est précisément ce qui se donne à lire dans la confrontation inaugurale entre Lubin et Mme Lépine. Tout au long de cette scène en effet, le représentant adopte différentes stratégies rhétoriques destinées à convaincre son interlocutrice de procéder à une commande. Ainsi Lubin prend-il soudainement parti pour sa cliente qui refuse pourtant de lui acheter son produit : « Notez que vous n'avez pas tort il ne faut pas vous stocker plus que nécessaire »<sup>29</sup>. Mais c'est aussitôt pour relancer une proposition de commande : « je ne vous en propose que six grosses la septième grosse gratuite est pour vous »<sup>30</sup>. Ainsi Lubin se fait-il rassurant, caressant face à sa cliente qui s'inquiète de la concurrence des supermarchés : « Vous restez notre débouché privilégié celui qu'on soigne et qui passe avant les autres »<sup>31</sup>.

De la même manière que dans l'Annonciation biblique où il suffit à la Vierge d'accepter la parole divine pour que l'Incarnation soit faite, dans la scène inaugurale de *Par-dessus bord*, tout s'opère par le Verbe. Ce qui fait donc événement dans cette entrée en scène, c'est la parole elle-même dont on assiste au surgissement. Il n'est pas indifférent, de ce fait, que cette scène constitue, selon Passemar, un « prologue à la pièce »<sup>32</sup>, qu'elle précède, pour s'en tenir strictement à l'étymologie, le discours ou, pour mieux dire, l'argument de la pièce. De fait, explique Jean-Loup Rivière, l'incipit dramatique a avant tout pour fonction d'éprouver la « nécessité d'un dire » : « Dans une entrée réussie, précise-t-il, la puissance de la parole est présente avant la parole »<sup>33</sup>. L'entrée en scène de *Par-dessus bord* l'illustre parfaitement, se présentant, de la même manière que l'Annonciation biblique, comme un événement de la parole.

---

<sup>28</sup> Jean-Loup Rivière, « Préface », in Michel Vinaver, *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 1986, pp. 11-12.

<sup>29</sup> Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> Jean-Loup Rivière, « Entrer en frappant », in *L'Entrée en scène*, sous la direction de Jean-Loup Rivière, *Les Cahiers*, n° 40, 2001, p. 18.

## L'événement de la présence : une effraction

Si, ainsi que l'ont montré les essais de Daniel Arasse, l'Annonciation constitue un défi esthétique majeur pour les peintres renaissants, c'est notamment que la représentation de cet événement de la parole dans le champ pictural est fondamentalement problématique. Il est en effet apparu très vite aux artistes que la reproduction partielle ou intégrale des paroles bibliques sur la toile ne saurait suffire à faire événement. Aussi les représentations picturales de l'Annonciation ont-elles bientôt renoncé au face-à-face figé entre les deux figures et se sont-elles attachées à saisir le mouvement de l'entrée en scène de l'ange Gabriel qui, quel que soit l'artiste, quelle que soit l'époque, toujours rompt le cadre, transgresse les frontières, s'impose dans l'espace virginal, fait irruption pour délivrer à la Vierge la bonne parole. Les représentations picturales de l'Annonciation procèdent en ce sens d'une conversion de l'événement de la parole en événement de la présence, conversion qui se donne également à lire dans *Par-dessus bord*.

Dès l'ouverture de la scène inaugurale, Lubin impose en effet sa présence à Mme Lépine qui, elle, tente vainement d'échapper à cet entretien importun : « MME LÉPINE. Vous ne pouvez pas revenir dans l'après-midi ? LUBIN. Comme vous voudrez mais je n'en ai pas pour longtemps c'est un événement sans précédent » ; « MME LÉPINE. je ne suis pas acheteuse aujourd'hui LUBIN. Je savais bien que ça vous intéresserait malgré tout »<sup>34</sup>. Parce qu'obstinée, la présence de Lubin fait incontestablement événement. À l'instar de l'ange Gabriel dans les représentations picturales de l'Annonciation, Lubin fait « effraction »<sup>35</sup>, pour reprendre un terme cher à Michel Vinaver, notamment convoqué dans ses notes sur sa précédente pièce, *Iphigénie Hôtel* (1959).

Dans la poétique vinavérienne, ce terme ne désigne toutefois pas seulement l'inscription d'un corps dans un espace qui n'est pas le sien, mais également la fonction même du théâtre. Michel Vinaver explique ainsi dans « L'Usage du théâtre » (1957), l'un de ses

---

<sup>34</sup> Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>35</sup> Cf. notamment Michel Vinaver, « *Iphigénie Hôtel* : Notes pour la mise en scène » (1976), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, pp. 186 et 194.

premiers textes théoriques, en quoi le spectateur doit être, au cours de la représentation théâtrale, le « siège » d'une « effraction » : « Dès son origine, le théâtre a pour usage d'émouvoir l'homme c'est-à-dire de le faire bouger. Sa fonction est de bousculer le spectateur dans son ordre établi, de le mettre hors de lui, et sens dessus dessous. D'ouvrir un passage à une configuration nouvelle des idées, des sentiments, des valeurs. De forcer la porte à un comportement non encore imaginé »<sup>36</sup>. Ainsi le théâtre de Michel Vinaver entend-il produire un ébranlement<sup>37</sup> par le surgissement conjoint d'une parole et d'une présence, surgissement qui trouve à s'opérer précisément dans l'entrée en scène. Celle-ci ne saurait donc se comprendre, dans l'œuvre vinavérienne, que comme effraction, ce dont témoigne la scène inaugurale de *Par-dessus bord* où la présence obstinée de Lubin s'impose non seulement à Mme Lépine mais également au spectateur.

Il apparaît dès lors que l'entrée en scène ne se définit pas seulement, dans la poétique vinavérienne, comme avènement de l'événement mais également comme événement de l'avènement, avènement non pas tant d'un univers fictionnel que de la représentation théâtrale elle-même. Car, remarque Jean-Loup Rivière, « pas plus chez Vinaver que dans *Rodogune*, *Bérénice* ou *La Mouette*, il n'y a [en ouverture d'une pièce de théâtre] de préambule, d'introduction, de mise en route narrative, d'évocation préliminaire. Il s'agit de l'immédiate position d'un temps, et d'un temps présent »<sup>38</sup>. Tout à la fois événement de la parole et événement de la présence, l'entrée en scène est avant tout événement du théâtre qui advient, qui surgit et qui, dans son avènement, dans son surgissement, travaille à « refonder sa nécessité »<sup>39</sup>, explique encore Jean-Loup Rivière, travaille à refonder sa légitimité. Quoique absolument insignifiante dans son propos, la confrontation entre Lubin et Mme Lépine sur laquelle s'ouvre *Par-dessus bord* n'est autre en ce sens qu'une scène de big bang où trouve à s'inventer le théâtre lui-même.

DIAZ, Sylvain, « *Par-dessus bord* : big bang – Enquête sur l'entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver », communication prononcée lors des journées d'étude *L'Entrée en scène – Théâtre Cinéma*, sous la direction de Martin BARNIER, Élise DOMENACH, Rémi FONTANEL,

---

<sup>36</sup> Michel Vinaver, « L'Usage du théâtre » (1957), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>38</sup> Jean-Loup Rivière, « Préface », *op. cit.*, p. 10.

<sup>39</sup> Jean-Loup Rivière, « L'Entrée en scène », séminaire de dramaturgie donné à l'E.N.S.-L.S.H., 2003-2005.

Mireille LOSCO-LÉNA et Anne PELLOIS, avec la collaboration de Bernadette BOST et Jean-Loup RIVIÈRE, journées d'étude organisées par l'équipe de recherche A.R.I.M.E.S. de l'Université Lumière – Lyon 2 et la section « Arts » de l'E.N.S.-L.S.H., 29-30 mai 2009.