



HAL
open science

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Michel Vinaver sans jamais oser le demander – Étude de la pratique vinavérienne de l’“Auto-interrogatoire”

Sylvain Diaz

► To cite this version:

Sylvain Diaz. Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Michel Vinaver sans jamais oser le demander – Étude de la pratique vinavérienne de l’“Auto-interrogatoire”. ”Les Entretiens d’artistes : de l’énonciation à la publication”, actes de la journée d’étude de Rennes (24 février 2011), Feb 2011, Rennes, France. pp.137-148. hal-03192301

HAL Id: hal-03192301

<https://hal.science/hal-03192301>

Submitted on 7 Apr 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.

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Michel Vinaver sans jamais oser le demander

Étude de la pratique vinavérienne de l'«auto-interrogatoire»

En 1998, à l'occasion de la création à Paris de *King* par Alain Françon, Michel Vinaver, figure majeure du théâtre français contemporain, entreprenait la rédaction d'un « Auto-interrogatoire » où, dialoguant avec lui-même, il se proposait de revenir sur la genèse de sa dernière pièce. En dépit de sa forme singulière mais non inédite – nombreux sont les artistes qui, avant l'auteur, ont composé des entretiens fictifs –, ce texte qui se présente comme un échange courtois, voire policé entre deux personnages se révèle néanmoins sans surprise et, par là même, sans intérêt pour le lecteur, l'auteur et son interrogateur parlant d'une même voix au point que leurs répliques en viennent parfois à se compléter pour former une phrase¹. La forme dialogique du texte ne saurait masquer le monologue de l'auteur qui, inlassablement, commente son œuvre sans être jamais perturbé par l'interrogateur qui l'accompagne, si ce n'est encourage cette parole. Cet « auto-interrogatoire », à bien des égards décevant parce que littéralement trop univoque, n'est pourtant pas le premier composé par Michel Vinaver qui, avec une certaine habileté, s'était pour la première fois livré à cet exercice près de trente ans auparavant, dans un contexte tout différent.

En 1972, l'auteur des *Coréens*, pièce qui, dès sa création en 1956, retient l'attention du public, prépare son retour à la scène après dix ans d'absence puisque doit être montée, sur le plateau flambant neuf du Théâtre National Populaire de Villeurbanne², son grand œuvre dont il vient d'achever la rédaction : *Par-dessus bord*, pièce monstrueuse – elle consiste en l'assemblage de fragments d'histoires d'une cinquantaine de personnages – dont la représentation approche des sept heures dans la version intégrale³. Celle-ci est orchestrée par

¹ En témoigne ce bref échange : « La ville idéale de King Gillette... / Concentrant la population du monde entier... / S'ignore absolument en tant qu'absolu cauchemar ». Michel Vinaver, « De *King* aux *Huissiers* – *Auto-interrogatoire II* », in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 235.

² Sur la création de ce spectacle, cf. Michel Bataillon, « Michel Vinaver, *Par-dessus bord* », in *Un Défi en province – Planchon, 1972-1986*, Paris, Marval, 2005, pp. 48-75.

³ Afin de favoriser la mise en scène de sa pièce, Michel Vinaver a publié, dans la nouvelle édition de son *Théâtre complet*, deux versions abrégées de *Par-dessus bord* élaborées à l'occasion de différentes réalisations scéniques : Michel Vinaver, *Par-dessus bord (version hyper-brève)* (2002), in *Théâtre complet*, volume 2, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 245-418 ; Michel Vinaver, *Par-dessus bord (version brève)*, in *Théâtre complet*, volume 3, Paris, L'Arche Éditeur, 2004, pp. 131-257.

Passemar qui se présente, dès son entrée en scène, comme « l’auteur de la pièce »⁴. Le personnage poursuit son monologue inaugural par une présentation biographique où il explique mener « une existence un peu écartelée » entre sa carrière littéraire – il évoque sa première pièce écrite lorsqu’il avait 9 ans, ses premiers romans publiés avec le soutien d’Albert Camus – et sa carrière industrielle – il évoque les différents postes occupés au sein de l’entreprise Ravoire et Dehaze où il est actuellement cadre supérieur. Or, Passemar emprunte dans ce portrait qu’il dresse de lui-même nombre de traits à Michel Vinaver, dont la biographie est elle-même clivée entre une carrière littéraire – il a en effet écrit sa première pièce à 9 ans, vu ses premiers romans soutenus par Albert Camus avant de s’imposer dans le champ théâtral – et une carrière industrielle – au moment où il écrit *Par-dessus bord*, l’auteur dirige la filiale française d’une entreprise multinationale, Gillette.

Conçue comme un « autoportrait »⁵, cette pièce tend donc à exprimer l’écartèlement de Michel Vinaver entre deux statuts – celui d’auteur et celui de P.D.G. – jugés contradictoires par ses proches et, particulièrement, par ses enfants. Tout jeunes lycéens, ceux-ci s’interrogent, au lendemain de mai 1968, sur cette double vie, sur l’appartenance de leur père au Capital et à l’Art, à l’Ordre et à la Subversion, dénonçant par là même « l’incohérence de l’image paternelle »⁶, selon Michelle Henry. Anticipant la création de *Par-dessus bord*, Michel Vinaver décide de répondre aux questions de ses enfants par la rédaction en 1972 d’un long entretien fictif d’une vingtaine de pages où il tente d’expliquer, non sans pédagogie, sa situation : il s’agit du premier « Auto-interrogatoire » d’abord inédit, puis publié pour la première fois en 1978 dans la revue *Travail théâtral* avant d’être repris en 1985 dans le premier volume des *Écrits sur le théâtre* qui rassemble les nombreux entretiens non fictifs accordés par l’auteur aux grands noms des études théâtrales – Émile Copfermann, Jean-Loup Rivière et Jean-Pierre Sarrazac notamment.

⁴ Michel Vinaver, *Par-dessus bord* (1972), Paris, L’Arche Éditeur, 2010, p. 18.

⁵ Michel Vinaver, « Entretien avec Jean-Loup Rivière », in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 108. Cf. également Michel Vinaver, « En cours d’écriture de *Par-dessus bord* » (1967-1969), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L’Arche Éditeur, 1998, pp. 240-241.

⁶ Michelle Henry, « Introduction à “Auto-interrogatoire” », in Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 302.

L'« Auto-interrogatoire », une nouvelle forme d'entretien fictif

On l'a dit : Michel Vinaver n'est pas le premier artiste à se livrer à l'écriture d'un « auto-interrogatoire ». Son texte se distingue néanmoins par sa dénomination singulière, dénomination qui suppose peut-être l'invention d'une forme inédite d'entretien fictif qu'il convient de ce fait d'explorer.

Remarquons en premier lieu que l'interrogatoire, terme relevant à l'origine du lexique judiciaire, suppose le choix d'une forme dialogique stricte, celle d'un échange frontal de questions et de réponses entre deux voix que l'on prendra soin de désigner comme étant celles de l'Auteur et de l'Interrogateur afin de ne pas les confondre avec celle de Michel Vinaver dont elles relèvent toutes deux. Ce dernier n'a pas manqué d'exploiter ce dispositif au premier chef théâtral qu'il a accentué par une caractérisation très nette des voix, si bien qu'il semble possible de parler à leur propos de personnages : l'Auteur est plutôt cordial, si ce n'est réservé face à un interlocuteur qu'il se garde de froisser tandis que l'Interrogateur se montre, lui, particulièrement agressif, traitant son interlocuteur d'« *hypocrite* » et de « *traître* », le taxant de « *tromperie* » et d'« *irresponsabilité* », voire l'accusant d'écrire « *n'importe quoi n'importe comment* »⁷ ! Cet « auto-interrogatoire » se révèle ainsi non seulement théâtral mais également ludique, Michel Vinaver s'amusant à se malmener lui-même au travers cette confrontation entre les deux personnages. Avec « ce texte auquel il a su donner une allure de sketch et où il reprend un des thèmes de *Par-dessus bord*, mettant en scène son dédoublement avec une vraie gaieté », l'auteur des *Coréens* marque, « une fois de plus, sa capacité à ne pas se complaire dans le *drame* et à déboucher sur le *gag* »⁸, ainsi que l'écrit Michelle Henry.

Au-delà de cet aspect ludique du texte, la vigueur, si ce n'est la violence de cet échange – violence que connotait le choix même du terme d'« interrogatoire », notons-le – tend également à donner au lecteur une certaine illusion. Illusion non de la réalité de l'entretien – entretenue par l'oralité des répliques des personnages, celle-ci est démentie dès l'origine par le titre du texte qui dénonce sa facticité – mais de sa plurivocité. À lire ce texte, on a en effet le sentiment que la distinction, le clivage entre les deux voix est réel. Or, c'est cette plurivocité du texte, qui fera tant défaut au second auto-interrogatoire consacré en 1998 à *King*, qui fait tout son intérêt. C'est qu'elle rend possible une démarche d'instruction,

⁷ Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire » (1973), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, pp. 304, 306 et 307.

⁸ Michelle Henry, « Introduction à "Auto-interrogatoire" », *op. cit.*, p. 302.

d'investigation qui détermine, dans le champ judiciaire, l'interrogatoire. Tout l'enjeu de ce texte est en effet, comme on le dit d'un crime, d'élucider le projet artistique d'un auteur dont on pointe dès l'origine la contradiction, l'incohérence en tant qu'il se présente à la fois comme une figure industrielle et comme une figure artistique. L'« auto-interrogatoire » prend ainsi la forme d'une triple enquête se déployant successivement sur les plans biographique, artistique et politique, triple enquête constituant de ce fait pour le lecteur la promesse de révélations spectaculaires, ce que souligne le titre de cet article qui fait référence au célèbre film de Woody Allen.

L'enquête biographique : portrait de l'auteur en manager et père de famille

Dès sa première question, l'Interrogateur pointe, non sans vigueur, la « *contradiction* » de l'Auteur qui lui apparaît déchiré « *entre [ses] positions politiques, telles qu'elles s'expriment dans [ses] pièces, et [sa] position professionnelle de dirigeant d'entreprise* »⁹. Loin de la nier, l'Auteur s'attache, dans ses réponses, à expliquer cette contradiction en montrant comment sa vie est « écartelée », pour reprendre l'expression de Passemar dans *Par-dessus bord*, entre trois domaines différents : l'entreprise, la famille, l'écriture.

Cet entretien est en effet d'abord l'occasion pour l'Auteur de dresser son portrait en manager, une fonction qu'il assume pleinement, expliquant que, « dans toute la mesure de [ses] capacités, [son] métier [...] consiste à protéger et accroître la profitabilité de l'entreprise qui [l]'emploie »¹⁰. Et de revendiquer, après avoir détaillé son parcours industriel¹¹, son appartenance au « Système » selon une terminologie post-soixant-huitarde, un « Système » qu'il dit « servir » en dépit des « sentiments très mélangés » qu'il lui inspire : « tendresse et émerveillement, colère et révolusion, amusement »¹². Mais cet entretien est également pour l'auteur l'occasion de dresser son portrait en père de famille. Ainsi rappelle-t-il qu'il est « père de quatre enfants » lorsque son interlocuteur, qui constate, un rien méchant, que sa précédente pièce date de 1959, lui reproche d'avoir passé « *plus de dix ans sans rien produire* »¹³. Il reste que ce portrait de l'auteur en père de famille, articulé au portrait de

⁹ Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », *op. cit.*, p. 303.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 309.

¹² *Ibid.*, p. 304.

¹³ *Ibid.*, p. 308.

l'auteur en manager, se referme sur un constat amer, venant expliquer l'absence d'écriture durant une longue période : « Disponibilité réduite à néant, ou à peu près. Pour l'écriture, je me demandais si je n'étais pas cuit. En même temps, je ne cessais de chercher la fissure par où "passer", car je supportais mal le manque d'écrire »¹⁴.

Ainsi les parcours industriel et familial viennent-ils compromettre le parcours artistique. Et, de fait, l'Auteur ne se définit comme tel que de manière détournée, lorsque son interlocuteur l'invite à déterminer « *dans quel courant* » il se situe, « *avec quels auteurs* » il se sent des « *affinités* »¹⁵. C'est ainsi qu'après avoir repoussé toute filiation avec le théâtre de l'absurde¹⁶, l'auteur fait mention de Tchekhov et de T.S. Eliot qui, dit-il, l'ont « beaucoup influencé »¹⁷.

L'Interrogateur ne se satisfait néanmoins pas de ce cloisonnement identitaire et invite à plusieurs reprises l'Auteur à préciser ce qui fait le lien entre ces statuts de manager, de père de famille et d'écrivain. Loin d'affirmer une cohérence, celui-ci reconnaît l'inconfort de la situation dans laquelle il se trouve¹⁸ et assume bientôt la contradiction d'un parcours toujours en cours : « Il y a contradiction, oui. Et puis ? Je crois que vivre dans la contradiction, et ne pas en souffrir d'une façon intenable, c'est de moins en moins exceptionnel, claironne-t-il. On évolue vers un type d'individu de moins en moins homogène, constitué par assemblage d'éléments apparemment réfractaires, ne se fondant pas les uns dans les autres »¹⁹. Dialogue avec un autre qui n'est autre que soi-même, l'« Auto-interrogatoire » apparaît ainsi comme le lieu d'une réaffirmation identitaire de l'Auteur face à l'Interrogateur, quand bien même cette identité se fonderait sur une contradiction enfin reconnue et assumée.

L'enquête artistique : la fabrique de l'œuvre

Il convient toutefois de remarquer que la détermination de l'identité artistique de l'Auteur s'opère de manière singulière. Lorsque son interlocuteur l'interroge sur ses « *affinités* » avec d'autres créateurs, celui-ci apporte en effet une réponse inattendue,

¹⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹⁵ *Ibid.*, p. 307.

¹⁶ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

¹⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 303-304.

revendiquant majoritairement l'« influence », le « côtoiement » de cinéastes – Rossellini –, de musiciens – Beethoven – ou de plasticiens – Dubuffet, Rauschenberg²⁰. C'est, explique-t-il, qu'il partage avec ces artistes une même démarche de travail :

Je travaille la parole comme un peintre le trait et la couleur, comme un musicien le son. Je m'associe plus naturellement au peintre ou au musicien qu'à l'auteur dramatique, sans doute parce que j'utilise la parole, non pour exprimer des sentiments ou des idées, mais pour matérialiser des relations de différences et de répétitions, pour sortir de l'indistinct, pour faire émerger à partir du chaos des choses un « entre-les choses ».²¹

Faire état de ce « côtoiement » de musiciens et de peintres plus que d'écrivains, c'est donc nous inviter à pénétrer dans la fabrique de l'œuvre, l'Auteur délaissant alors le champ biographique pour investir le champ artistique.

Suite à une remarque de l'Interrogateur qui l'accuse d'écrire « *n'importe quoi n'importe comment* », l'Auteur entreprend en effet d'exposer sa démarche de travail, expliquant concevoir « chaque pièce [comme] un chantier de fouilles » : « L'écriture, c'est ma manière de creuser à la recherche de sens. [...] Mais je ne cherche pas UN sens (au monde, à la vie, etc.). Je cherche à raccorder des choses, avec l'espoir que cela donnera naissance à des bouts de sens – et ainsi de suite, d'une façon discontinue et plurielle »²². L'Auteur poursuit son discours par la description détaillée du processus d'élaboration de chaque pièce, et ce non sans pédagogie, les questions insistantes de son interlocuteur le contraignant à préciser à tout instant sa pensée, voire à définir certaines notions dramaturgiques essentielles²³ – et sans doute retrouve-t-on ici la vocation première de ce texte destiné, il faut le rappeler, aux enfants de Michel Vinaver.

Nous introduisant dans son atelier de travail, l'Auteur commence par définir l'objet même de son œuvre qu'est « la matière de la vie journalière dans son état le plus indifférencié, le plus confus, le plus indistinct, le plus neutre » : « La banalité quotidienne n'a jamais cessé de m'intéresser »²⁴, confie-t-il. « Éponge », l'auteur « absorbe » les « matériaux

²⁰ *Ibid.*, p. 307.

²¹ *Ibid.*, p. 315.

²² *Ibid.*, p. 305.

²³ C'est notamment le cas de la distanciation brechtienne qui se trouve définie ainsi : « Pour Brecht, il s'agissait de rendre le banal "étrange" en le tenant à bout de bras, et ainsi de le rendre déchiffrable, ce qui permet au spectateur de percevoir à travers les mystifications qui font partie du tissu de sa vie. Il a fait souffler un grand vent de désaliénation ». *Ibid.*, p. 313.

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

quelconques et hétérogènes » qui constituent la réalité pour pouvoir ensuite la « restituer en les composant »²⁵.

Ce travail de composition fait l'objet d'une description approfondie dans la suite de l'entretien qui, pour un temps, semble s'apaiser. L'Auteur explique ainsi à l'Interrogateur collecter dans ses pièces des bribes de réalité qui sont autant de « bribes de sens » qui doivent « se combiner les unes avec les autres pour aboutir à de plus importants phénomènes explosifs » dont la pièce devra rendre compte²⁶. En ce sens, la composition de l'œuvre procède essentiellement d'un travail de « mise en relation »²⁷. Celui-ci n'aboutit toutefois pas à la constitution d'une fable, l'Auteur confiant son « incapacité à raconter une histoire »²⁸. Aussi avoue-t-il à l'Interrogateur qui s'étonne que ses pièces ne soient pas pour autant « *informelles* » emprunter la trame fictionnelle de ses pièces à d'autres œuvres du répertoire afin de leur conférer une « armature » :

Pour *Les Huissiers*, j'ai décalqué [l'histoire] d'*Œdipe à Colone*. *La Fête du Cordonnier* est tirée d'une pièce de Dekker. Pour *Iphigénie Hôtel*, la trame est faite des séquences d'un roman de Henry Green, *Loving*, mêlées à celles de l'accession au pouvoir de de Gaulle et à celles des rites d'initiation dans les tribus archaïques. Pour *Par-dessus bord*, j'ai pris chez Dumézil l'ordre des événements dans la guerre des Ases et des Vanes, et chez Aristophane la structure obligée de toutes ses comédies (l'Offense, le Combat, l'Agôn (sacrifice), la Contre-Offense, le Banquet, le Mariage).²⁹

Cette enquête esthétique se trouve prolongée par une méditation autour du devenir scénique de l'œuvre. De manière inattendue, l'Auteur, qui dit vouloir confier ses textes à des metteurs en scène avec lesquels il y a « une certaine connivence, un degré de communauté », revendique une position de « non-solidarité » vis-à-vis de la mise en scène : « Je me sens peu solidaire ou concerné par les choix de la mise en scène. Il m'excite de penser à la pluralité possible des suites, prolongements, bifurcations. Ce qui m'importe, c'est que, si mise en scène il y a, elle prenne le relais »³⁰. Et de préciser, en s'attachant à ouvrir le champ des possibles scéniques : « il y a plusieurs façons de prendre le relais du texte, même et y compris en s'opposant à lui »³¹. Si, de nouveau agressif, l'Interrogateur voit dans l'affirmation de cette « non-solidarité » avec la mise en scène la marque d'une « *irresponsabilité* » – ce que nie son

²⁵ *Ibid.*, pp. 306-307.

²⁶ *Ibid.*, pp. 307-308.

²⁷ *Ibid.*, p. 315.

²⁸ *Ibid.*, p. 308.

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, pp. 305-306.

³¹ *Ibid.*, p. 305.

interlocuteur qui explique que prendre le relais ne veut pas dire « escamoter le texte », « le manipuler », « le nier ni simplement l'utiliser » mais au contraire, « dans la convergence ou dans la tension, en respecter le caractère insoluble »³² –, elle est surtout l'occasion pour l'Auteur d'affirmer l'autonomie de l'œuvre : « Aussitôt la pièce écrite, explique-t-il, je ne me sens pas dans une position privilégiée par rapport à tous autres pour en juger »³³.

En ce sens, l'« Auto-interrogatoire » n'est pas le lieu d'une réaffirmation identitaire pour le seul auteur mais également pour l'œuvre au travers de la description du processus menant à sa création. Or, à l'instar de l'Auteur, cette œuvre se révèle elle aussi contradictoire puisqu'il est finalement affirmé qu'elle s'inscrit « contre le théâtre » en tant que son créateur « ne pense, en écrivant, ni aux opportunités ni aux contraintes de représentation ». Et l'Auteur de préciser : « Je ne me “représente” pas mes pièces, qui n'existent pour moi, pendant l'écriture, qu'en tant que texte. Au metteur en scène de prendre cette “matière première” s'il veut en faire du théâtre et s'il le peut »³⁴.

L'enquête politique : portrait de l'artiste en bouffon

Aux yeux de l'Interrogateur, cette enquête esthétique ne fait toutefois qu'« *escamoter [...] le problème de la responsabilité de l'écrivain et de l'artiste* » : « *Être curieux et étonné [ainsi que le revendique l'Auteur], ça ne va pas très loin ; depuis Sartre, chacun sait que le fait d'esquiver l'engagement est la façon la plus courante de s'engager... au service du Système, de l'Ordre Établi. On n'échappe pas au fait qu'on fait partie de la société, et l'artiste plus que tout autre, s'il se refuse à prendre parti, risque de voir son œuvre profiter, objectivement, aux forces d'oppression* », affirme-t-il³⁵. Aussi, à partir de l'exemple de *Par-dessus bord*, l'Interrogateur encourage-t-il l'Auteur à reconnaître que certaines de ses pièces se présentent « *comme une charge* » contre la société de consommation, « *comme une démonstration* » de ses méfaits³⁶, ce que celui-ci nie néanmoins obstinément.

³² *Ibid.*, p. 305.

³³ *Ibid.*, p. 306.

³⁴ *Ibid.*, p. 305.

³⁵ *Ibid.*, p. 316.

³⁶ *Ibid.*, p. 311.

C'est qu'à plusieurs reprises au cours de l'entretien, l'Auteur souligne l'échec du théâtre critique tel que mis en œuvre dans ses pièces par Brecht, « grand écrivain de théâtre, grand écrivain tout court » qui a « fortement marqué » l'Auteur sans qu'il y ait pour autant « adhésion » à son projet poétique et politique : « Le théâtre à messages, le théâtre à démonstrations, le théâtre engagé, on a vu au cours des quinze ou vingt dernières années l'extraordinaire faculté qu'a l'Ordre Établi de le récupérer. Les idéologies contestatrices sont vite digérées, se fondent dans le magma »³⁷. À l'inverse, l'Auteur développe la pratique, jugée plus « difficilement récupérable »³⁸, d'un théâtre qu'il convient de qualifier de clinique en tant qu'il se propose non d'expliquer la réalité mais de simplement l'explorer, non de l'élucider mais de simplement l'étudier³⁹.

Cette « *saisie* » du monde⁴⁰ – et en particulier du monde de l'entreprise que connaît bien l'Auteur et met en scène dans ses pièces avec un certain réalisme – ne saurait néanmoins se suffire à elle-même. Elle tend en vérité à permettre au spectateur de voir le monde sous un jour nouveau, selon un procédé qui n'est pas sans évoquer la distanciation brechtienne :

[Ma démarche] consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres en les recomposant par la méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacérage... Ce qui les fait percevoir dans toute leur étrangeté. Là intervient un travail de « frottement » des éléments les uns aux autres, de glissements, d'entrechocs, de bavures, de dérapages, qui utilisent le rythme et la consonance des paroles, des phrases. Une continuité verbale se constitue à partir de la discontinuité des éléments de réalité et provoque des « jointures ironiques » illimitées et imprévues. C'est une manière de déranger l'ordre des choses sans le dénoncer.⁴¹

« Déranger l'ordre des choses sans le dénoncer » : tel est donc le projet de l'Auteur qui, pour y parvenir, entend « d'abord capturer l'intérêt du public », « ensuite l'amener à un certain état d'instabilité, lui faciliter la voie vers un éventuel basculement, vers un « changement »⁴². Sans jamais le « heurter », il s'agit d'amener le spectateur « au point où ses certitudes vacillent » afin de le « “changer” »⁴³. Ainsi l'Auteur vise-t-il à produire chez le spectateur rien moins qu'un « grand ébranlement »⁴⁴. C'est laisser supposer la portée politique

³⁷ *Ibid.*, pp. 307-308.

³⁸ *Ibid.*, p. 308.

³⁹ Sur la détermination du théâtre vinavérien comme clinique, cf. notamment Sylvain Diaz, « Michel Vinaver – Modernité du théâtre clinique », in *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles*, thèse rédigée sous la direction de Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009, volume II, pp. 541-632.

⁴⁰ Michel Vinaver, « Auto-interrogatoire », *op. cit.*, p. 309.

⁴¹ *Ibid.*, p. 313.

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 313.

de son œuvre qu'entendait sonder l'Interrogateur dès le début de l'entretien, portée politique qui tient avant tout à la capacité de l'œuvre à « “interroger” la réalité »⁴⁵.

On le voit : le didactisme qui présidait lors de l'enquête artistique s'efface complètement ici au profit d'une réflexion plus élaborée sur la portée politique des pièces de l'Auteur. Il ne s'agit plus de décrire ou d'expliquer l'œuvre mais de la penser. L'« Auto-interrogatoire » devient ainsi le support d'une entreprise de théorisation. Celle-ci trouve un certain aboutissement au terme de l'entretien où, délaissant le commentaire de son œuvre, l'Auteur se propose d'explorer la figure de l'artiste – et particulièrement du « créateur de spectacles » – dans la société contemporaine :

l'artiste occupe une fonction publique ; qu'il le veuille ou pas, sa production influe d'une façon ou d'une autre sur le comportement social. Le créateur de spectacles, en outre et pour compliquer les choses, tend, dans l'organisation actuelle de la société, à avoir partie liée avec le Pouvoir, dans la mesure où la production de son œuvre demande, de plus en plus généralement, à être directement ou indirectement subventionnée. D'où le dilemme du Pouvoir qui, sous peine de voir toute activité culturelle tarir, ce qui nuirait à son image, est conduit à soutenir une activité tournée contre lui. Or, ce sont là de faux dilemmes, qui proviennent du fait que, depuis la période romantique, les artistes ont pris le pli de se considérer comme chargés de mission. De son côté le Pouvoir les prend de plus en plus au sérieux, et, lorsqu'ils passent certaines « bornes » dans la contestation (les « bornes » variant suivant les régimes), la censure les interdit ou les assassine...⁴⁶

L'auteur estime néanmoins que l'artiste devrait occuper une toute autre place dans la société contemporaine, celle du « bouffon » en tant qu'il doit être « celui à qui il est non seulement permis mais demandé de distraire en disant ce que personne n'ose penser ou imaginer, de nommer l'innommable, de jeter le ferment des changements à venir, de bousculer les perspectives »⁴⁷. Le bouffon doit être « celui dont la démarche, qu'elle soit fulgurante ou tranquille, fait voler en éclats les conformismes et les stéréotypes du Système, et ouvre des voies non encore imaginées... »⁴⁸. Et l'Auteur d'énumérer, pour conclure, le nom de quelques uns de ces « bouffons » au XX^e siècle, confondant de nouveaux auteurs, cinéastes, musiciens et peintres : « Picasso et Chaplin ont été parfois malmenés ; ils sont les grands bouffons de notre siècle. Brecht, vu d'un regard frais, est un bouffon plus qu'un maître d'école. Je cite d'autres bouffons : Joyce, Hemingway, Breton, Aragon, Borges, Ernst, Duchamp, Michaux, Dubuffet, Stockhausen, Xenakis, Rauschenberg, Oldenburg, Godard »⁴⁹. La litanie des noms d'artistes atteste de la vocation théorique de l'« Auto-interrogatoire » qui tend à inscrire dans une

⁴⁵ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 317.

filiation artistique l’Auteur qui, lui-même, se veut bouffon – ainsi affirme-t-il vouloir faire son « portrait dans un grand éclat de rire »⁵⁰, à l’instar de Picasso dans certaines de ses toiles.

*
* *

Demeure, au moment de conclure, une question que pose ce texte comme tout autre entretien fictif : quel crédit accorder à cet « Auto-interrogatoire » ? En dépit de son illusoire plurivocité, on ne saurait en effet oublier que les voix de l’Auteur et de l’Interrogateur relèvent toutes deux de celle, unique, de Michel Vinaver. Et tout violent qu’il est avec son interlocuteur, l’Interrogateur peut éluder les bonnes questions, favoriser les mauvaises et par là même ménager l’Auteur. Il convient donc de penser avant tout l’« Auto-interrogatoire » comme un jeu – c’est d’ailleurs ce qui fait sa singularité –, jeu embrassant le biographique, l’artistique et le politique pour mieux réfléchir l’œuvre dans toute sa complexité. Ludique, ce texte qui articule de manière habile pédagogie et théorie permet également à l’Auteur d’élucider son projet artistique. Une telle démarche l’encourage à ne pas « éluder » la contradiction qui, selon l’Interrogateur, l’accable mais à reconnaître au contraire en elle le « feu central » de l’œuvre et à revendiquer la nécessaire incohérence d’un parcours toujours en cours.

Sylvain Diaz

⁵⁰ *Ibid.*, p. 309.