Dans la “Descendance d’Ubu” – Michel Vinaver et la farce

Sylvain Diaz

▶ **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Dans la “Descendance d’Ubu” – Michel Vinaver et la farce. La Farce aujourd’hui, C.N.R.S. Éditions, pp.69-81, 2014, Alpha. hal-03192303

HAL Id: hal-03192303
https://hal.science/hal-03192303

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.

Dans la « Descendance d'*Ubu* »
Michel Vinaver et la farce

Assistant, à l'automne 2006, à une représentation coréenne de sa première pièce, *Les Coréens* (1955), Michel Vinaver croit reconnaître dans cette mise en scène « quelque chose d'ancré au fond de [lui], mais quoi ? » : « Certainement rien des réalisations [de la pièce] que j'avais déjà vues, excellentes toutes […]. Ce qui m'est brusquement remonté en mémoire, explique l'auteur de manière inattendue, c'est le *Ubu roi* tel qu'il avait été monté par Monnet dans la cour du château d'Annecy »[1].

À l'été 1955, à l'occasion des « Nuits théâtrales du Château » organisées avec le concours du Stage national d'art dramatique amateur, Gabriel Monnet, qui avait créé l'année précédente, dans le même cadre, *Hamlet*, entreprend de mettre en scène *Ubu roi* (1896) avec le soutien d'un jeune romancier[2] fraichement installé à Annecy pour raisons professionnelles. Enthousiasmé par la représentation de la pièce de Shakespeare à l'été 1954[3], Michel Vinaver s'investit auprès de l'équipe artistique[4], s'attachant d'abord et avant tout à convaincre le frileux conseil municipal annecien de l'intérêt de monter la pièce de Jarry : « Faire naître Ubu, écrit-il en réponse à un questionnaire qui lui a été adressé ainsi qu'à d'autres personnalités intellectuelles ou artistiques, sur la grande scène en plein air du château des Ducs de Nemours, sera un acte d'une signification sans doute retentissante, et l'histoire retiendra peut-être la date de cet événement qui marquera, non seulement le retour en ce milieu de siècle, à la voie authentique du théâtre populaire, mais aussi la reconnaissance d'un chef-d'œuvre »[5]. Sous la réponse un rien grandiloquente visant à obtenir l'agrément de la municipalité d'Annecy, il faut entendre le profond intérêt de Michel Vinaver pour la pièce de Jarry qu'il défendra pour sa « fraîcheur absolue », son « verbe direct » et son « audace

[1] M. Vinaver, « Ô surprise, ils ont débouché dans le mythe », in *Lexi / textes 11 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2007, p. 242.
[2] Avec le soutien d'Albert Camus, Michel Vinaver voit ses deux premiers romans – *Lataume* et *L'Objecteur* – publiés aux éditions Gallimard respectivement en 1950 et 1951.
[3] M. Vinaver, « Sur une représentation d'*Hamlet* à Annecy » (1954), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par M. Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, pp. 23-27.
[4] Selon Michelle Henry, Michel Vinaver « fait en quelque sorte partie de l'équipe » lors de la création d'*Ubu roi* : « il suit les répétitions, participe à l'animation du stage, organise une soirée sur le thème des origines du théâtre grec dans les rites d'initiation ». M. Henry, « Vinaver à Annecy », in M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 28.
[5] M. Vinaver, « Réponse à un questionnaire sur *Ubu roi* » (1955), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 30.

tranquille »[6] face à une presse régionale qui accable cette farce « inconsistante » et « grotesque » jouée dans « le pur et magnifique décor du Château des Ducs de Nemours »[7].

C'est au terme de cette expérience contrastée que Gabriel Monnet demande à Michel Vinaver d'écrire une pièce destinée à être montée à l'occasion du Stage national de 1957. À l'automne 1955, ce dernier s'isole donc trois semaines en Ardèche où il compose sa première pièce, déjà relative à « l'histoire au présent »[8] – celle de la guerre de Corée – qu'il intitule précisément *Aujourd'hui*, avant de la rebaptiser, à l'invitation de Roger Planchon, son premier metteur en scène, *Les Coréens*. Et Michel Vinaver de prendre conscience, cinquante ans plus tard, à l'occasion de la mise en scène coréenne de cette première pièce, de « la trace qu'a imprimée dans l'écriture des *Coréens* l'*Ubu roi* de Jarry » : « L'écriture des *Coréens* avait été littéralement propulsée par cet *Ubu*, objet théâtral fabuleux où rien n'était vrai et où tout était, dans ma perception, *naturel* : les voix, les visages, les costumes, les mouvements »[9].

Avec *Les Coréens*, première pièce d'un auteur qui se destinait au roman et qui ne quittera plus le champ du théâtre, c'est toute l'œuvre de Michel Vinaver qui semble impulsée par *Ubu roi*, ce qui ne manque pas de surprendre. Il y a en effet un écueil manifeste entre le tonitruant « Merdre »[10] que lance Ubu en entrant sur scène et la gêne qu'éprouvent, par exemple, les personnages de *Par-dessus bord* (1972), salariés d'une entreprise fabriquant du papier-toilette lorsqu'il leur faut expliquer ce en quoi consiste le produit qu'ils commercialisent :

> BENOÎT. Qu'est-ce que je vends ?
> JACK. Oui
> BENOÎT. Du papier toilette
> JACK. À quoi est-ce qu'il sert ?
> BENOÎT. À quoi est-ce qu'il sert ?
> JACK. Oui
> BENOÎT. À s'essuyer
> JACK. Quoi ?
> BENOÎT. Le postérieur
> JACK. Après avoir fait quelle chose ?
> BENOÎT. Comment ?
> JACK. Après avoir fait quoi ?
> BENOÎT. Après avoir

[6] *Id.*
[7] Cités par M. Henry, « Vinaver à Annecy », *op. cit.*, p. 28.
[8] J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame* (1981), Belfort, Circé, 1999, p. 284.
[9] M. Vinaver, « Ô surprise, ils ont débouché dans le mythe », *art. cit.*, pp. 242-244.
[10] A. Jarry, *Ubu roi* (1896), in *Ubu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Classique », 1998, p. 31.

> JACK. C'est difficile à venir hein ? Ça fait mal à extraire de la bouche comme ça fait mal de chier après des semaines de constipation mais votre boîte c'est de ça qu'elle est malade[11]

L'embarras des personnages de *Par-dessus bord* renvoie peut-être à l'incapacité de Michel Vinaver, qui se revendique auteur de « comédies »[12], à écrire une farce, forme médiévale pourtant abondamment convoquée dans ses écrits théoriques ainsi que l'a souligné Bernadette Bost[13]. L'œuvre vinavérienne témoignerait en ce sens d'une tension entre une production théorique où la farce constituerait un référent majeur, voire un modèle d'écriture à partir notamment de l'exemple d'*Ubu roi* et une production dramatique où la farce serait absente parce qu'impossible à mettre en œuvre. C'est cette tension que cet article se propose d'étudier en confrontant articles critiques et pièces peu étudiés, renonçant par exemple à revenir sur *Par-dessus bord* dont la dimension farcesque a déjà été interrogée[14]. Il ne s'agira pas pour autant de supposer l'existence d'un rapport programmatique entre écriture théorique et écriture dramatique, l'une n'étant pas la simple mise en œuvre de l'autre, mais plutôt de les inscrire en dialogue pour explorer cette « descendance d'*Ubu* »[15] dans laquelle Michel Vinaver entend s'inscrire.

Penser le « rire profond d'Ubu »

Dans le prolongement de la mise en scène d'*Ubu roi* par Gabriel Monnet, Michel Vinaver entreprend, avant même la composition des *Coréens*, la rédaction d'un article rendant compte de cette « expérience radicale » selon son titre, première pierre d'un édifice théorique encore en cours d'élaboration aujourd'hui. Ce texte, destiné à la revue *Les Temps modernes* qui ne le publiera finalement pas, est l'occasion pour l'auteur non seulement d'évoquer le travail de Gabriel Monnet auprès des comédiens amateurs engagés dans l'aventure mais aussi et surtout d'analyser, de manière plus précise qu'il n'a pu le faire dans sa réponse au

[11] M. Vinaver, *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 1972, p. 103.
[12] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux » (1996), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 61. Dans un ouvrage consacré au comique dans les écritures dramatiques contemporaines, Mireille Losco-Lena va jusqu'à présenter Michel Vinaver comme « l'un des plus grands auteurs de comédies de notre temps ». M. Losco-Lena, *« Rien n'est plus drôle que le malheur » – Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 2011, p. 55.
[13] B. Bost, « Michel Vinaver, au bord du rire », in *Rire et littérature*, *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, pp. 251-257.
[14] *Cf.* M. Losco-Lena, *« Rien n'est plus drôle que le malheur »*, *op. cit.*, pp. 57-68.
[15] M. Vinaver, « Ô surprise, ils ont débouché dans le mythe », *art. cit.*, p. 241.

questionnaire que lui avait adressé la mairie d'Annecy, l'intérêt de ce « chef-d'œuvre » que constitue selon lui *Ubu roi*.

Il s'agit, en premier lieu, pour Michel Vinaver de mettre en évidence, par une analyse dramaturgique approfondie dont il est familier[16], la modernité de cette pièce alors peu jouée : « *Ubu roi* inaugure un théâtre de notre temps sous l'aspect de la structure formelle. En rupture avec les modes et les genres du théâtre traditionnel, *Ubu roi*, superbement, fait table rase de la continuité chronologique, psychologique et simplement logique de l'action, vestige d'un règne de la Raison que le respect des classiques et le confort d'un alibi ont perpétué dans notre théâtre jusqu'à ce jour »[17]. Soulignant l'« indépendance » des scènes les unes vis-à-vis des autres – « Les scènes ne se succèdent pas les unes aux autres, les personnages ne se définissent pas les uns par rapport aux autres, en raison d'un ordre des choses par lequel tout sera enfin justifié » –, soulignant la « discontinuité » d'une pièce à la structure bientôt qualifiée d'« épique », Michel Vinaver fait d'*Ubu roi*, au moment même où le public français découvre, « ébloui », le théâtre brechtien[18], une œuvre fondatrice des dramaturgies modernes et contemporaines.

Dans un second temps, Michel Vinaver entend s'interroger sur la réussite contrastée de la mise en scène de Gabriel Monnet – si l'une des représentations a connu un certain succès public, les deux autres furent plutôt boudées par les spectateurs. Son analyse s'ouvre sur un constat formulé de manière brutale : « Le jeu dramatique a été de tout temps une agression »[19]. À l'appui de cette affirmation des plus péremptoires, l'exemple de la tragédie qui opère un « déchaînement des sentiments de terreur et de pitié », procédant de ce fait d'« une intention de violence vis-à-vis du spectateur qui subit un choc, puis revient à lui, purgé de ce qu'il y avait en lui de trouble et de confus, purifié ». Si la comédie agit de manière moins brutale, *Ubu roi* se distingue néanmoins par l'« ébranlement » du spectateur qu'elle provoque : « comédie pure dans son apparence, voici une pièce qui au départ culbute

[16] *Cf. Écritures dramatiques – Essais d'analyse de textes de théâtre*, sous la direction de M. Vinaver, Arles, Actes Sud, 1993.
[17] M. Vinaver, « Une expérience radicale : *Ubu roi* aux nuits théâtrales d'Annecy » (1955), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 32.
[18] En tournée en France, le Berliner Ensemble présente en 1954 et 1955 – soit au moment où Gabriel Monnet, soutenu par Michel Vinaver, prépare sa mise en scène d'*Ubu roi – Mère Courage et ses enfants* et *Le Cercle de craie caucasien*, spectacles ayant rencontré un écho puissant dans le milieu théâtral français, ainsi que l'attestent les témoignages de Roland Barthes. *Cf.* R. Barthes, « L'Éblouissement » (1971), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », 2002, pp. 330-331.
[19] M. Vinaver, « Une expérience radicale : *Ubu roi* aux nuits théâtrales d'Annecy », *op. cit.*, p. 34.

le spectateur avec violence. Un instant au moins s'écoule avant qu'il regagne l'équilibre, se reconnaisse dans l'action représentée, et entre dans le jeu ». Ce « choc initial », ce « bouleversement », cette « secousse » – selon trois des termes violents adoptés par Michel Vinaver – sont provoqués par une « déflagration brutale », celle issue de « la collision de deux plans de réalité en décalage l'un par rapport à l'autre », le Père Ubu pouvant apparaître comme « l'homme d'avant le péché originel, jeté dans notre monde d'après le péché originel »[20]. Encourageant une « révolution dans la fonction de la dramaturgie », *Ubu roi* inaugure donc une nouvelle forme de comédie, autorise donc un nouveau rire qui n'est pas « le rire de la bonne humeur et de l'amusement » mais « le rire qui correspond à la découverte de la situation "inénarrable" de l'homme dans le monde », rire non salubre mais « salutaire » en tant que « l'espoir en lui s'abolit [et] qu'il est la figure limite de l'espoir »[21].

Particulièrement serrée, l'analyse la pièce d'Alfred Jarry connaît néanmoins une ouverture inattendue, Michel Vinaver s'autorisant un rapprochement entre Ubu et Charlot « dont l'innocence, scandaleuse elle aussi, bute à tout instant contre l'ordre constitué ». Comme Ubu, poursuit l'auteur, Charlot « présente le double visage de la victime pathétique et de l'enfant terrible qui distribue croche-pieds et coups de pied à tout venant. Il y a, dans Ubu, le Dictateur, mais aussi, le Vagabond. Si Charlot était roi… »[22]. Cette ouverture de l'analyse à une autre figure comique favorise, tout au long de l'abondante production théorique de Michel Vinaver, la convocation de multiples références farcesques : Aristophane, « associé », « allié » revendiqué lors de l'écriture de *Par-dessus bord*[23] ; Guignol vers lequel Michel Vinaver reconnaît au détour d'une phrase, dans une parenthèse, avoir toujours tendu[24] ; ou encore Molière auquel il consacre en 1986 un long article où il vante tant ses « pièces d'une insondable gravité », « drames de signification universelle qui font éclater les limites du genre comique » que ses comédies « dont les personnages, la situation, l'intrigue, sont "moulus gros" », farces « exécutées avec un brio étourdissant »[25].

Le croisement de ces nombreuses références permet à Michel Vinaver de définir, au cours de son abondante production théorique, ce qu'il nomme la « grammaire élémentaire de

[20] *Ibid.*, pp. 31-35.
[21] *Ibid.*, pp. 34-35.
[22] *Ibid.*, p. 32.
[23] M. Vinaver, « Auto-interrogatoire » (1973), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 311.
[24] M. Vinaver « Traduire, écrire… – Entretien avec A. Gunthert » (1984), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 33.
[25] M. Vinaver, « Monsieur de Molière, de face et de profil » (1986), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 46.

la farce »[26]. Esthétiquement, toute œuvre farcesque, qu'il s'agisse d'*Ubu roi*, du *Malade imaginaire* ou du *Dictateur*, se détermine en effet selon lui par la « grosseur du trait » par lequel Jarry, Molière ou Chaplin dessinent un personnage ou une situation. Cet effet de grossissement, d'exagération n'entraîne pour autant aucune lourdeur ni grossièreté : « aussi gros soit-il, le trait n'est jamais empâté ; il est précis, piqué, *juste*, au point que l'exagération apparaît comme la façon ironique de dire le réel »[27]. Enviant cette « faculté de l'énorme »[28] qui détermine les œuvres farcesques convoquées au fil de ses écrits théoriques, Michel Vinaver tâchera de faire sienne cette « mécanique du burlesque »[29], en particulier dans *Les Huissiers* (1957) où, selon lui, « la grosseur de trait va le plus loin », faisant d'elle la pièce qu'il reconnaît comme sa seule et unique « farce »[30].

Les Huissiers, une farce ?

« Stimulé par la résonance des *Coréens* », pièce remarquée lors de sa mise en scène par Roger Planchon en 1956 ainsi qu'en témoigne l'article que Roland Barthes lui consacre dans les colonnes de *France observateur*[31], Michel Vinaver engage, dès 1957, la rédaction d'une deuxième pièce afin, explique-t-il rétrospectivement à Jean-Loup Rivière, de répondre à l'« attente » qu'il croit avoir suscité par la diffusion d'« un son neuf »[32]. Ce « son neuf », c'est celui d'un « quotidien dé-hiérarchisé », « à l'état natif » qui, dans *Les Coréens*, se donnait à entendre dans les échanges parasites des soldats français, discutant du temps qu'il fait ou de la soupe que préparait la mère de l'un d'entre eux tout en menant une opération militaire[33]. Ce quotidien constitue la matière première des *Huissiers*, personnages qui se définissent eux-mêmes comme les « témoins silencieux des scènes de la vie de tous les jours »[34]. Au fil de la pièce, ces figures anonymes qui hantent les ministères commentent en effet moins les événements politiques auxquels ils sont confrontés que ceux qui constituent leur existence au jour le jour – la naissance d'un enfant, l'acquisition d'une maison de campagne. Ce « tout-

[26] *Ibid.*, p. 55.
[27] M. Vinaver, « Notes sur *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman » (1980), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 142.
[28] M. Vinaver « Traduire, écrire… », *op. cit.*, p. 33.
[29] M. Vinaver, « Monsieur de Molière, de face et de profil », *op. cit.*, p. 55.
[30] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière » (1987), in *Écrits sur le théâtre*, volume 2, *op. cit.*, p. 104.
[31] R. Barthes, « *Aujourd'hui* ou *Les Coréens* » (1956), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, pp. 199-201.
[32] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière », *op. cit.*, p. 107.
[33] M. Vinaver, *Les Coréens* (1955), in *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 7 et 43.
[34] M. Vinaver, *Les Huissiers* (1957), in *Théâtre complet*, volume 1, *op. cit.*, pp. 239-243.

venant » du quotidien capté par Michel Vinaver dans *Les Huissiers* n'est toutefois pas exempt de résonances politiques[35], et ce d'autant plus que la pièce se déroule exclusivement dans les palais de la République. Évoquant déboires politiques internes – le gouvernement Letaize menace de tomber à tout instant – et externes – la guerre d'Algérie pèse sur les décisions des personnages –, la pièce se présente ainsi comme la « chronique »[36] d'une Quatrième République vacillante, minée par une crise de régime sans précédent.

Inutile néanmoins de s'en laisser imposer par la pompe des lieux, affirme Michelle Henry : *Les Huissiers* n'est pas une pièce historique mais bien une comédie[37], ce dont témoigne la scène inaugurale. En ouverture de la pièce en effet, les huissiers commentent avec étonnement l'installation pour quelques nuits de Paidoux, ministre de la Défense nationale, dans leur vestiaire, décision justifiée lors d'un grand discours vantant le « sacrifice » de « ceux qui sont à la tête ou qui tiennent la barre »[38]. L'image, résolument prosaïque, du ministre qui « se débarbouille dans [le] lavabo »[39] du vestiaire des huissiers est toutefois surtout celle d'un homme chassé du domicile conjugal, ainsi que le laissent entendre les personnages, s'exprimant de nouveau de manière chorale : « Il y en a qui disent […] / Que c'est madame qui l'aurait bouté hors… […] / Du domicile conjugal, alors avec la crise du logement »[40]. Dès son ouverture, la pièce prend ainsi un tour vaudevillesque, ce qui s'accentuera lors de l'entrée en scène de Paidoux « *en robe de chambre, ensommeillé* »[41].

Exigeant, dès son lever, la lecture de la motion rédigée par des membres de son parti lui demandant de quitter un gouvernement avec lequel ils sont en désaccord, Paidoux tente d'expliquer son maintien au ministère, considérant sa démission, ce « sacrifice suprême », comme impossible parce qu'« aux yeux du monde », il « incarn[e] la volonté de la France »[42]. Traîné dans la boue par ses anciens camarades, le ministre se dit « résolu à [s]'engager sur ce chemin solitaire où un beau jour [il a été] déposé »[43]. Ainsi, tout au long de la pièce, Paidoux tente-t-il de se poser en héros de tragédie – de fait, Michel Vinaver, « pour conjurer le risque

[35] M. Vinaver, « Le Sens et le plaisir d'écrire – Entretien avec J.-P. Sarrazac » (1976), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 284.
[36] C. Naugrette, « Michel Vinaver : la chronique et la poésie », in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de C. Naugrette, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 12-13.
[37] M. Henry, M. Vinaver, *Le Livre des Huissiers*, Paris, Limage / Alin Avila, 1981, p. 32.
[38] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, pp. 184-185.
[39] *Ibid.*, p. 184.
[40] *Ibid.*, p. 187.
[41] *Ibid.*, p. 188.
[42] *Ibid.*, p. 192.
[43] *Ibid.*, p. 249.

de décousu », n'a-t-il pas repris la trame *Œdipe à Colone* (- 406) dans *Les Huissiers*, faisant dès lors de Paidoux un nouvel Œdipe[44] ? Pourrait attester de cette volonté du personnage de se poser en héros ce long monologue où, « *vibrant* », il retrace son histoire, celle d'un « fils de la terre […] la plus ingrate de France », simple apprenti boulanger devenu professeur, s'engageant dans la Résistance durant la deuxième guerre mondiale avant de devenir homme politique pour se mettre au service de son pays[45].

Ce discours, qui recycle une nouvelle fois la thématique du « sacrifice », témoigne néanmoins d'une évidente contradiction, Paidoux s'attachant à montrer pourquoi sa démission est nécessaire (le règlement pacifique du conflit algérien pour lequel il milite paraîtrait alors indispensable) pour finalement expliquer qu'elle est impossible : « il est des renoncements patients, des malices latentes », affirme celui qui, par un « comportement moins éclatant », entend demeurer « à tout instant disponible »[46]. Derrière cette profession de foi, perce la voix d'un homme avide de pouvoir qui, contre toutes ses déclarations (« [ma démission] marquerait également la fin de ma carrière politique. Mais qu'importe, quand il s'agit de changer le cours de l'histoire ? »[47]), préfère son intérêt personnel à l'intérêt du pays. D'où le ridicule associé dès l'origine au personnage de Paidoux auquel fait défaut toute crédibilité.

S'il peine à masquer cette contradiction, c'est que Paidoux, comme Ubu, comme peut-être toute figure farcesque, est un personnage « naturel »[48] – « entier »[49], dit-on de lui dans la pièce. Il ne peut manquer d'afficher ce qu'il est vraiment, ce qu'il veut vraiment, à savoir le pouvoir : c'est ainsi qu'assez maladroitement, il promet à Letaize, encore à la tête du gouvernement, le ministère des Affaires étrangères quand il le remplacera[50] – ce qui arrivera à la fin de la pièce dans un retournement de situation qui participe de l'aspect farcesque de la pièce, en tout cas de la politique menée par les personnages déterminée par un mouvement de « recrudescence continuelle » que décrivent les huissiers, sur un mode choral, dans la scène finale : « ça se retourne / ça se dissout / ça se renverse / ça se disloque / ça se remet / se décompose / se recompose […] / ça court / ça saute / ça tombe / ça se relève »[51].

---

[44] M. Vinaver, « *Les Huissiers* : notes 23 ans après », (1980), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 249.
[45] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, pp. 255-257.
[46] *Ibid.*, p. 256.
[47] *Id.*
[48] M. Vinaver, « Une expérience radicale : *Ubu roi* aux nuits théâtrales d'Annecy », *op. cit.*, p. 32.
[49] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, p. 213.
[50] *Ibid.*, p. 231.
[51] *Ibid.*, p. 184 et pp. 352-353.

Au travers cette perspective où, de manière cyclique, « ça s'affaisse » et « ça remonte », les huissiers décrivent en vérité le personnage même de Paidoux qui, telle une baudruche, ne cesse tout au long de la pièce de se gonfler et de se dégonfler, ce qui se donnait à entendre dès son entrée en scène où il s'emportait contre les auteurs de la motion d'exclusion avant de se rétracter : « J'aurais eu l'occasion de leur botter le derrière… Mais non, ce n'est pas comme ça que je leur ferai mordre la poussière. Ah ! c'est que j'ai du mal à contenir mon tempérament. Je suis un paysan. Je m'enflamme. […] Et puis, je me contiens »[52]. À l'instar de Passemar dans *Par-dessus bord*, Paidoux n'est autre en vérité qu'un « bouffon »[53], cette figure orientant dès lors nécessairement la pièce du vaudeville vers la farce, Michel Vinaver cultivant, non pas seulement les jeux de mots potaches – « PMF n'est plus là pour leur tenir la lanterne, ou plutôt il est las »[54] –, mais également une certaine « grosseur de trait ».

Pourrait en témoigner, sur le plan thématique, la prédominance du motif capillaire. Dès le début de la pièce, la « puissante oligarchie »[55] des coiffeurs menace le gouvernement. Jouissant de la mode des cheveux courts qui « exige une coupe tous les quinze jours, avec ce qui s'ensuit : shampooing et mise en plis, décoloration et recoloration »[56], cette profession s'est en effet considérablement développée aux dépends, d'une part, des entreprises de shampooing qui menacent de déposer le bilan[57] et, d'autre part, des personnages masculins qui estiment leur sexualité menacée :

> Ces tresses qui faisaient que l'homme se retournait dans la rue. Ces flots de chevelure noire ou blonde se répandant sur les épaules. Coupé, tout cela. Et naturellement, la femme perd le goût de l'amour. Quand bien même elle le conserverait, le désir de l'homme se trouve privé de son support, et se résorbe. L'homme a besoin du cheveu long qui se répand le long du flanc de sa poupée.[58]

Aussi, de manière assez grotesque, ces hommes qui philosophent à n'en plus finir sur le lien entre féminité et la capillarité, commentant sur un ton « *égrillard* »[59] les coiffures de leurs secrétaires, envisagent-ils d'entrer en « campagne contre les cheveux courts », en s'associant

[52] *Ibid.*, p. 190.
[53] M. Vinaver, « L'Écriture enchevêtrée et l'indifférencié du langage » (1973), entretien avec E. Copfermann, in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 278.
[54] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, p. 250.
[55] *Ibid.*, p. 233.
[56] *Ibid.*, p. 217.
[57] *Ibid.*, p. 292.
[58] *Ibid.*, p. 217.
[59] *Ibid.*, p. 247.

à la seule corporation apte à tenir tête à cette puissante oligarchie… celle des bistros, car « Qui tient les bistros n'a rien à craindre des coiffeurs »[60], affirme Paidoux ! Le ridicule de cette lutte est d'autant plus manifeste qu'il s'inscrit en regard du conflit algérien provoquant des massacres tels que celui de Zéboula évoqué dès le début de la pièce.

Cette « faculté de l'énorme » qu'il enviait à Molière, Jarry ou Chaplin, Michel Vinaver semble bien être parvenu à la mettre en œuvre dans *Les Huissiers*, développant de manière exagérée le motif capillaire. Cette détermination farcesque de la pièce est encore encouragée par les interventions des huissiers. Évocation du chœur de la tragédie antique délibérant à tout instant de ce qu'il convient de faire lorsque surgit, par exemple, un intrus[61], les huissiers abandonnent dans certaines scènes la retenue qui définit pourtant leur fonction. Scandant le texte tout en dansant, ils évoquent alors, sur un mode burlesque, les personnages de comédies-musicales, ainsi que pourrait en témoigner l'hymne qu'ils entonnent en hommage à Saint Didier, patron des huissiers :

> *Le rideau se baisse sur une lente sortie dansée des huissiers, qui scandent.*
> PREMIER HUISSIER. *Evictio ex*
> DEUXIÈME HUISSIER. *Evictio ex*
> TROISIÈME HUISSIER. *Evictio ex*
> QUATRIÈME HUISSIER. *Statu quo*
> CINQUIÈME HUISSIER. Saint Didier
> PREMIER HUISSIER. Patron des huissiers […]
> DEUXIÈME HUISSIER. Que vous chassiez
> TROISIÈME HUISSIER. Et pourchassiez
> CINQUIÈME HUISSIER. Les dames de France
> PREMIER HUISSIER. Les tracassiers
> QUATRIÈME HUISSIER. Les carnassiers
> TROISIÈME HUISSIER. Les épiciers
> DEUXIÈME HUISSIER. Saint Didier au visage émacié
> CINQUIÈME HUISSIER. Soyez remercié[62]

*
* *

À bien y regarder, *Les Huissiers* a tout d'une farce : la « grosseur de trait » qui détermine la grammaire du genre selon Michel Vinaver, mais aussi la figure du bouffon, les numéros burlesques ou encore les blagues potaches. Pour autant, la pièce peine à faire rire.

[60] *Ibid.*, p. 233.
[61] *Ibid.*, pp. 272-273.
[62] *Ibid.*, pp. 273-276.

C'est que sa « drôlerie » est liée à une certaine « inquiétude »[63] : on peut sourire des bouffonneries des hommes politiques mis en scène dans la pièce et déplorer leur incapacité à se mettre au service d'un projet collectif ; on peut sourire de la prédominance du motif capillaire dans les échanges entre ces hommes politiques tout en s'alarmant du peu d'attention qu'ils accordent au conflit algérien dont l'écho terrible parvient pourtant jusqu'aux salons feutrés des palais de la République – et, de fait, l'auteur ne désigne-t-il pas sa pièce comme « la plus comique » et « la plus noire »[64] ? Le spectateur se trouve ainsi placé « en permanence dans une zone au bord du rire, la zone du va-et-vient privilégié entre le drôle et le grave »[65], explique Michel Vinaver. Si les personnages des *Huissiers*, comme ceux des *Coréens* qui se referme sur un « *rire [...] général* »[66], rient volontiers, oscillant entre l'« *hilarité muette* » des huissiers et le « *fou rire violent* » des secrétaires[67], les spectateurs s'en voient, eux, empêchés. À tout instant contrarié, le rire est peut-être impossible dans le théâtre vinavérien, rendant nécessairement caduque la farce.

C'est aussi que l'humour des *Huissiers* procède de manière moins brutale que celui d'*Ubu roi*, « culbut[ant] le spectateur avec violence » dès l'origine. Au « décalage lourd » opéré par Jarry, Michel Vinaver, préfère, lui, la pratique d'un « décalage léger »[68]. Alternant les séquences mettant en scène les huissiers, personnages ordinaires aux prises à des situations ordinaires (les vacances, les salaires, la sexualité), et les scènes mettant en scène les hommes politiques, personnages extraordinaires aux prises à des situations extraordinaires (la menace des coiffeurs, la guerre en Algérie, la chute probable du cabinet Letaize), *Les Huissiers* met en œuvre, dans sa structure même, ce principe de décalage, décalage qui n'interdit pas toute contamination d'un groupe de personnages par l'autre, les hommes politiques se mettant à parler de sexualité et les huissiers de la guerre d'Algérie.

Ce décalage, qui opère d'insidieux croisements thématiques, est source d'une certaine ironie dans le théâtre vinavérien exprimant « en même temps un rapport et l'incongruité de ce rapport, une équivalence et en même temps la distance entre les deux termes de

[63] M. Vinaver, « Entretien avec J.-L. Rivière », *op. cit.*, p. 118.
[64] *Ibid.*, pp. 103-104.
[65] M. Vinaver, « Une Écriture du quotidien », *op. cit.*, p. 129.
[66] M. Vinaver, *Les Coréens*, *op. cit.*, p. 176.
[67] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, pp. 299 et 321.
[68] M. Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *op. cit.*, p. 72.

l'équivalence »[69]. L'ironie participe en ce sens de l'émergence d'un comique non de « condescendance » mais de « découverte », semblable – dans son effet mais pas dans sa forme – à celui produit par *Ubu roi* en tant qu'il participe d'un ébranlement, même infime. Cet ébranlement dans *Les Huissiers*, c'est celui du discours politique dont Michel Vinaver sonde patiemment « la faille indécelable », « le dérèglement apparemment bénin, le descellement »[70] par le biais notamment d'un personnage faisant effraction dans les salons feutrés des ministères. Demandant des comptes à Paidoux suite à la disparition de son mari, militant communiste, en Algérie, Mme Aiguedon est celle qui « *démonte* » la rhétorique ministérielle, qui défait la trame des discours politiques pour faire apparaître la réalité la plus intolérable : celle de la mort de son époux[71]. Pour expliquer l'ébranlement provoqué dans *Les Huissiers*, on serait finalement tenté de reprendre l'analyse de la discursivité brechtienne formulée par Roland Barthes, Michel Vinaver travaillant lui aussi dans ses pièces à « ébranler la masse équilibrée des paroles, déchirer la nappe, déranger l'ordre lié des phrases, briser les structures du langage ». Résolument critique, cette « pratique de la secousse […] délie et dilue l'empoissement de la logosphère ». Si bien qu'il serait pertinent de parler, à propos du théâtre vinavérien comme du théâtre brechtien, non d'une sémiologie mais bien d'une « sismologie »[72].

Multipliant les références à Molière, Jarry et Chaplin, la production théorique de Michel Vinaver met ainsi en évidence l'inscription de son théâtre dans la « descendance d'*Ubu* ». Si nous ne saurions strictement définir ses pièces comme des farces – l'auteur lui-même y a renoncé –, il convient néanmoins de penser l'héritage farcesque où elles trouvent leur origine, de se souvenir avec l'auteur que, même lointainement, elles prennent toutes leur source dans *Ubu roi*.

Sylvain Diaz, Université Lumière – Lyon 2

[69] M. Vinaver, « *Iphigénie Hôtel* : Notes pour la mise en scène » (1960), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 204.
[70] M. Vinaver, « Un comique de découverte – Entretien avec D. Chautemps » (1978), in *Écrits sur le théâtre*, volume 1, *op. cit.*, p. 301.
[71] M. Vinaver, *Les Huissiers*, *op. cit.*, pp. 303-305.
[72] R. Barthes, « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité » (1975), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, pp. 341-342.