



HAL
open science

**Lubin, Passemar, Alex et les autres – Figures du
parasite dans une œuvre elle-même parasitaire :
Par-dessus bord de Michel Vinaver**

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Lubin, Passemar, Alex et les autres – Figures du parasite dans une œuvre elle-même parasitaire : Par-dessus bord de Michel Vinaver. *Le Parasite au théâtre*, Orizons, pp.127-139, 2014, Universités / Comparaisons, 978-2-336-36615-9. hal-03198574

HAL Id: hal-03198574

<https://hal.science/hal-03198574>

Submitted on 14 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.

Lubin, Passemar, Alex et les autres
Figures du parasite dans une œuvre elle-même parasitaire : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver

Sylvain Diaz, Université Lumière – Lyon 2

S'il est un motif dominant dans *Les Coréens* (1955), la première pièce de Michel Vinaver écrite peu après le conflit asiatique, ce n'est sans doute pas la guerre mais plutôt la nourriture dont se trouvent privés tous les personnages, tant occidentaux qu'orientaux. Affamés et perdus dans la jungle, les six soldats français engagés dans le conflit dissertent en effet volontiers de la manière de manger la soupe, avant ou après le fromage (Vinaver, 1955, pp. 43-44). Affamés, les villageois coréens sont, eux, contraints de préparer, avec leurs dernières réserves, une soupe pour une section de l'armée du peuple dont on leur a annoncé l'arrivée imminente mais qui ne se présentera finalement pas (Vinaver, 1955, p. 26). Cette soupe tant convoitée, c'est finalement Belair, l'un des soldats français, qui la mangera (Vinaver, 1955, p. 122).

Strictement, Belair est donc un parasite : il est celui qui se nourrit chez les autres, alors même que ses hôtes – qui sont aussi ses ennemis – sont affamés. La détermination parasitaire de cette figure tend à se confirmer sur le plan métaphorique : blessé à l'entre-jambes mais recueilli et soigné par une jeune coréenne dans le village de Hu-Won, Belair est un personnage nécessairement importun, gênant, encombrant – parce que décalé, greffé sur un environnement qui n'est pas le sien. Loin de renier cette détermination, le personnage en prend conscience au cours de la pièce et finit par l'affirmer : « Je me sens de plus en plus comme un cheveu sur la soupe, et en même temps, de moins en moins... » (Vinaver, 1955, p. 176). Nombreux sont les personnages du théâtre vinavérien qui, peinant à s'inscrire dans un environnement qui n'est pas le leur, pourrait reprendre à leur compte cette réplique, ainsi que pourrait en témoigner *Par-dessus bord* (1972).

Véritable « Iliade du papier cul » (Ubersfeld, 2006, p. 98) pour reprendre le mot d'Anne Ubersfeld, cette pièce « monstrueuse » (Vinaver, 1998, p. 294) de l'aveu même de Michel Vinaver se présente comme un montage de fragments d'histoires d'une trentaine de personnages où s'enchevêtrent références réalistes et mythologiques, quotidiennes et

historiques, ordinaires et extraordinaires, la représentation de ce « *magma* » (Vinaver, 1972, p. 173)¹ textuel privé de toute ponctuation approchant des sept heures dans la version intégrale. Plus précisément, *Par-dessus bord* retrace « la lutte implacable » (Vinaver, 1986, p. 26) que se livrent, sur le marché français du papier toilette, deux entreprises, la United Paper et Ravoire et Dehaze. Pour l'emporter, chacune déploie des stratégies différentes, la petite entreprise française envoyant quant à elle sur le terrain ses représentants avec pour mission de convaincre les grossistes de faire l'acquisition de leur produit.

« Quelque chose aujourd'hui à vous proposer de sensationnel » (Vinaver, 1972, p. 9), lance ainsi Lubin, en ouverture de *Par-dessus bord*, à Mme Lépine qui refuse tout dialogue, arguant n'avoir besoin de rien. Dans cette scène d'Annonciation ainsi que la décrit l'auteur (Diaz, 2013), Lubin s'impose néanmoins obstinément, parvenant finalement à vendre son produit à son interlocutrice. Aussi, dans sa présence importune, fait-il figure de parasite – et ce d'autant plus que la scène se répète à de nombreuses reprises dans la pièce, Lubin exposant toujours le même argumentaire, Mme Lépine lui opposant toujours le même refus. Lubin n'est toutefois pas seul à faire figure de parasite dans la pièce. *Par-dessus bord* présente en effet une impressionnante galerie de figures parasitaires – toutes différentes – parmi lesquelles Passemar et Alex, deux figures artistiques – l'un est écrivain, l'autre musicien – qui peinent à trouver leur place dans ce monde industriel.

Passemar, Alex : figures du parasite

Dès son monologue inaugural, Passemar affirme mener une existence « pas commode » parce qu'« écartelée » entre une carrière littéraire – il évoque tout à la fois sa première pièce, *La Révolte des légumes*, écrite lorsqu'il avait neuf ans et la publication de ses premiers romans aux Éditions Gallimard avec le soutien d'Albert Camus² – et une carrière industrielle – il évoque son recrutement accidentel par Ravoire et Dehaze et son évolution au

¹ Michel Vinaver ayant partiellement retouché son texte lors de sa dernière édition (L'Arche Éditeur, 2010), nos références renvoient quant à elles à l'édition originale. Sur les variations entre ces deux éditions, cf. Chemama, 2010, p. 298.

² Michel Vinaver est lui-même l'auteur d'une pièce intitulée *La Révolte des légumes* écrite en 1936 alors qu'il n'avait que 9 ans. Michel Vinaver, *La Révolte des légumes* (1936), in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, illustration n° 36. Michel Vinaver a par ailleurs vu paraître son premier roman, *Lataume*, aux éditions Gallimard en 1950 grâce au soutien d'Albert Camus avec lequel il entretient une brève correspondance récemment éditée. Albert Camus, Michel Vinaver, *S'engager ? – Correspondance (1946-1957) assortie d'autres documents*, Paris, L'Arche Éditeur, 2012.

sein de cette société (Vinaver, 1972, pp. 14-15). Quoique bien intégré à une entreprise dont les dirigeants sont informés de sa « petite activité littéraire » sans pour autant parvenir à en mesurer l'enjeu – « ça ne les inquiète pas ils ne se rendent pas compte de l'importance que ça a pour moi pour eux il est normal que chacun ait son hobby un passe-temps de quoi occuper le week-end » (Vinaver, 1972, p. 15) –, Passemar n'est à sa place nulle part. Ni dans l'entreprise, ni dans le monde, ni dans la pièce elle-même.

Cette ambivalence identitaire se révèle en effet déterminante sur le plan esthétique puisque Passemar est tout à la fois personnage et auteur de la pièce qui est en cours de représentation. Ainsi le spectateur le voit-il successivement prendre part à la création du nouveau produit de Ravoire et Dehaze destiné à concurrencer celui de la firme rivale, United Paper, et travailler à l'écriture de sa pièce qui raconte, précisément, ce processus d'élaboration. De ce fait, Passemar n'a de cesse, dans *Par-dessus bord*, de passer de l'action à son commentaire, ce dont témoigne entre autres ce monologue du personnage au cours du quatrième mouvement :

Arrivé à ce stade de la pièce je ne vois qu'obscurément où elle me mène mais au moins j'en suis là c'est déjà quelque chose sans sacrifier à la mode je me suis laissé influencer par certains procédés extrêmement modernes l'intrusion du cinéma dans le théâtre l'agression du public par les comédiens une jeune fille nue dans le premier acte encore que cela soit fait d'une façon assez conventionnelle (Vinaver, 1972, pp. 108-109)

Parce qu'elle demeure irrésolue jusqu'à la fin de la pièce, la tension identitaire qui définit le personnage de Passemar participe d'une indétermination de sa situation aussi bien dans l'entreprise que dans la pièce. Parasite, Passemar est un personnage toujours à l'écart, toujours en retrait. En témoigne tout particulièrement le mouvement final qui marque, par un banquet, la fusion de Ravoire et Dehaze et de la United Paper. Passemar, qui, de manière singulière, est resté effacé tout au long de cette scène, prend finalement la parole, tandis que « *le festin continue, seul le son est coupé* » :

Garder la tête froide pas se laisser dériver prendre les devants (*lisant*) cadre expérimenté dans les techniques modernes de gestion consciencieux dynamique [...] avec goût de l'initiative envisageant changement de situation examinerait c'est plutôt mieux que la première qui disait jeune homme présentant bien recherche qui m'a valu d'être embauché dans les quarante-huit heures mais il y a l'âge recherchons cadre vingt-cinq trente-cinq ans ça me fait une dizaine d'années de plus qu'il n'est bon d'en avoir aujourd'hui mais il se trouvera bien une maison qui verra l'intérêt de tout ce que je peux lui apporter (Vinaver, 1972, pp. 261-262)

La lecture de cette annonce témoigne ainsi du scepticisme de Passemar qui considère le devenir de Ravoire et Dehaze comme incertain : « là où je suis sceptique c'est quand j'entends le vice-président de la United dire qu'avec la fusion rien ne va changer on dit ça mais on sait que tôt ou tard tout va changer pour le meilleur ou pour le pire ? Qui le saurait ? » (Vinaver, 1972, p. 262). Si domine, dans cette dernière partie de la pièce, un mouvement de convergence dont témoigne l'enthousiasme des membres de l'entreprise, Passemar, lui, marque un écart en envisageant la possibilité de son départ. C'est qu'il est, résolument, un personnage liminaire : tout à la fois cadre de Ravoire et Dehaze et écrivain, personnage et auteur de la pièce qui est en cours de représentation, Passemar s'inscrit au seuil tant de l'entreprise que de l'action elle-même ; Passemar s'inscrit au « bord », pour faire référence au titre de la pièce qui trace une indistincte frontière appelée à être sans cesse dépassée, transgressée. Dans sa liminarité, il gagnerait en ceci à être rapproché du personnage d'Alex, autre figure du parasite dans *Par-dessus bord*.

Jeune rescapé d'Auschwitz, Alex est l'un des rares personnages de *Par-dessus bord* à n'avoir initialement aucun lien avec Ravoire et Dehaze. Musicien de jazz, il intervient pour la première fois en ouverture du deuxième mouvement où il travaille, avec Art et Butch, à l'écriture d'un nouveau morceau (Vinaver, 1972, p. 69). Dans cette scène, les répliques d'Alex font alterner récitation d'un texte pour le moins énigmatique – « Du beurre qui dégouline un chien meurt et tout d'un coup dans le granit », « Bénis soient les perroquets les jaguars maintenant on va patauger dans la fraise écrasée » (Vinaver, 1972, pp. 69 et 71) – et commentaires sur le processus de création : « Mais ça n'est pas encore ça », « ça grince ça cogne et puis oui ça reste encore un peu gentil », « on reprend », « je voudrais que ce soit un peu plus indescriptible » (Vinaver, 1972, p. 70). Et Alex d'expliquer : « En ce moment on travaille sur un morceau qui s'enroule sur lui-même », « On travaille dessus depuis pas mal de temps [...] Pour l'instant on piétine » (Vinaver, 1972, p. 72). À l'instar de Passemar, Alex se présente, dans *Par-dessus bord*, comme une figure artistique, se distinguant radicalement au sein d'un personnel dramatique majoritairement industriel où il fait clairement figure de parasite.

La répétition est néanmoins interrompue par l'annonce de l'entrée en scène de Jiji qui demande à voir Alex :

BUTCH. Alex a girl she asks to talk to you
 ALEX. Tu la connais ?
 BUTCH. Nope she says she wants to see you [...] She says her name is Jiji
 ALEX. Ah c'est Jiji
 BUTCH. You know her ?
 ALEX. Non (*entre Jiji*) va t'asseoir là Jiji et reste sage [...]
 JIJ. Je viens célébrer mon anniversaire
 ALEX. Est-ce que je t'ai déjà vue ?
 JIJ. Je me suis fait faire une mise en plis
 ALEX. Bon anniversaire
 JIJ. Je vous ai vu moi mais vous n'êtes pas beau
 ALEX. Moi je t'ai pas vue mais t'es quelconque
 JIJ. J'avais envie de venir vous écouter jouer [...] Je voulais vous entendre travailler après on va se marier tout est arrangé (Vinaver, 1972, pp. 71-72)

Si cet échange témoigne par l'absurde de la relation ambiguë qu'entretiennent les deux personnages, il apparaît bientôt que Jiji n'est autre que la fille de Lubin, le représentant de Ravoire et Dehaze. L'incongru projet de mariage formulé dans cette scène par des personnages qui ne se connaissent pas témoigne en ceci d'une volonté d'intégration, voire d'absorption d'Alex – à la société, à l'entreprise – qui va trouver à s'opérer progressivement dans la pièce, à l'initiative de Benoît.

C'est à la fin du troisième mouvement que le jeune directeur de Ravoire et Dehaze découvre l'Infirmier, cette « petite boîte » que dirigeant, avec succès, Alex et Jiji. Benoît marque aussitôt son intérêt pour cette entreprise. « C'est plein d'idées » (Vinaver, 1972, pp. 99-100), affirme-t-il à Alex, qu'il présente, à la fin du cinquième mouvement non comme un artiste mais comme « un excellent homme de marketing » (Vinaver, 1972, p. 228). Niant la valeur artistique du travail d'Alex, Benoît ne perçoit, dans son entreprise, que marketing. Aussi fait-il part de son désir de le recruter : « En tout cas vous avez senti le vent mon vieux nous c'est ça qu'on cherche n'est-ce pas ? Des types avec du flair vous savez qu'il n'y en a pas beaucoup ? On peut les chercher [...] Ça le jour où vous en aurez assez de cette vie-là qui doit être éreintante [...] Ça Alex quand vous voudrez » (Vinaver, 1972, p. 228-229). Cette proposition trouve à s'actualiser au dernier mouvement où, alors que se succèdent les discours, Benoît annonce le recrutement d'Alex :

[Alex] crée chez nous le service styling et merchandising où il aura à déployer tout son talent [...] Dans la création des formes et des couleurs mais aussi l'odeur le toucher du produit bientôt les sons qu'il fera le goût qu'il aura tant il est vrai que ce sera de moins en moins par la raison et de plus en plus par les sens que nous attirerons à nous les

consommateurs et je vois dans le fait qu'il a célébré ce matin même son mariage avec cette jeune personne délicieusement fraîche (*il saisit une main de Jiji, une d'Alex et les joint dans les siennes*) non pas une coïncidence mais l'augure que notre sympathique petite réunion qui tient lieu à ce jeune couple plein de charme et d'ambition de banquet de mariage ouvre une ère de prospérité sans égale pour notre société (Vinaver, 1972, p. 240)

Si le banquet donné à l'occasion du mariage d'Alex et Jiji et de la fusion de Ravoire et Dehaze et de la United Paper marque l'absorption définitive du jeune homme à la société, à l'entreprise – à la « normalité », dit-il –, son discours, profondément chaotique en ceci qu'il enchevêtre des références multiples, témoigne au contraire d'une désintégration qui trouve d'abord à s'inscrire sur le plan syntaxique :

Mon père est mort en tombant dedans maintenant moi [...] J'entre dedans je titube je [...] Tombe dans le gouffre [...] Mais pas en chute libre ce serait monotone rebondir de paroi en paroi beaucoup plus amusant [...] l'écho de chaque choc vous précède [...] L'entrée de la normalité vous avancez descendez on ne résiste pas à la tentation tiendrons-nous le coup ? C'est la question on ne s'aventure pas dans cet au-delà où je vous vois [...] Grouiller croupir vous putréfier ah si vous saviez [...] Ce que ça dégage mais le sort en est jeté j'ai Ariane ma sœur et son fil à couper le souffle suffisait d'y penser peut-être n'en revient-on pas jamais pu cesser d'essayer de me suicider toujours trahi par ma constitution robuste les damnés sont récupérés on croyait vous baiser on l'a été adieu lumière tiens Jiji faisons le premier pas ensemble tiens-moi la main c'est glissant (Vinaver, 1972, p. 241)

Parce qu'oscillant entre intégration et désintégration, parce qu'hésitant entre inclusion et exclusion, Alex apparaît dans sa liminarité, à l'instar de Passemar, comme une nouvelle figure du parasite peinant à s'inscrire dans un environnement qui n'est pas le sien.

Ces deux figures mettent dès lors en évidence « le double thème, le thème jumelé, de la quête d'appartenance (d'admission, d'acceptation, d'adhésion) et du malheur d'être rejeté, nié, exclu » (Vinaver, 1998, p. 310) que Michel Vinaver dit déceler dans *Par-dessus bord*. Il précise toutefois, lors d'un entretien avec Jean-Loup Rivière, que ce motif « parcourt tous [ses] écrits » :

on pourrait appeler ça le couple *adhérence* ou *adhésion* d'une part, *exclusion*, *bannissement* de l'autre. On peut s'attendre *a priori* à être dans une situation de non-admission, d'exclusion ; on a un élan, le désir d'être accepté, d'être reçu ; et puis tout se passe dans un mouvement double, contrarié : on va vers, on est rejeté hors de. On veut sortir de, on est happé par. Diastole, systole. Cette double hélice s'incarne dans des situations concrètes très différentes : ça peut être au niveau de l'emploi, ça peut être au niveau de la famille, ça peut être au niveau de l'amour évidemment ; c'est un peu comme si l'énergie dans les pièces provenait d'un mouvement d'oscillation entre ces deux pôles : entrer, sortir... (Vinaver, 1998-b, pp. 90-91)

Dans sa préface à la première édition du théâtre complet de Michel Vinaver, Jean-Loup Rivière invite à « prendre le terme d'adhésion en son sens premier, force qui s'oppose à la séparation de deux corps mis en contact. Car le théâtre de Vinaver n'est pas un monde de la contradiction ou de l'antagonisme, ajoute-t-il, c'est un monde de la coexistence critique. Deux corps sont mis en contact, des forces peuvent les réunir » (Rivière, 1986, p. 20). C'est précisément ce que racontent ces figures parasitaires oscillant inlassablement autour d'un pôle, hésitant continuellement à former communauté. Car la communauté n'est pas impossible dans les pièces de Michel Vinaver : elle est encore à faire, elle est toujours à refaire. Aussi l'auteur s'attache-t-il à retracer, dans ses pièces, « l'histoire de communautés critiques », écrit encore Jean-Loup Rivière : « En voie de dislocation ou de formation, elles voyagent sur les bords de la catastrophe pour dessiner une topographie des rencontres. Faut-il rester ensemble ? comment ? faut-il partir ? faut-il revenir ? » (Rivière, 1986, p. 12).

La figure du parasite se révèle ainsi décisive dans cette œuvre majeure du répertoire contemporain, qu'il conviendrait de ce fait d'étudier. Ceci est d'autant plus vrai que *Par-dessus bord* est une pièce résolument parasitaire, prenant sa source dans de multiples textes qu'elle exploite ouvertement.

De *Par-dessus bord* à *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* : une œuvre parasitaire

Au fil de notes « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* » prises entre 1967 et 1969, Michel Vinaver dresse la liste des œuvres très hétérogènes qui ont présidé à l'écriture de sa pièce :

- Lear / Othello / Macbeth.
- Aristophane (Cornford, Thomson).
- Dumézil
- Norman Brown (Life against death, Love's body).
- Le théâtre du boulevard
 - Fils naturel
 - Héritage / notaire / conseil d'administration
 - Rivalité
- France Observateur (table ronde décérébration)
- Happening d'Oldenburg

- Léon Wells : Lvov.
- Rabelais.
- Comptes rendus agences pub. Bates, Publicis.
- Montaigne (La Boétie).
- Récits hassidiques.
- Dubuffet mais aussi Picasso.
- Y. Klein. (Vinaver, 1998, p. 242)

Des happenings d'Oldenburg aux pages de France Observateur, des comptes rendus d'agences de publicité aux œuvres picturales de Dubuffet, Picasso ou Klein, les œuvres convoquées par Michel Vinaver se distinguent par leur hétérogénéité, l'auteur puisant majoritairement dans des productions non théâtrales pour écrire sa propre pièce, confirmant par là même son caractère « monstrueux ». C'est ainsi qu'il reprend dans *Par-dessus bord* les travaux de Dumézil consacrés aux mythes et religions scandinaves. Lui-même professeur au Collège de France, M. Onde – dont Passemar suit assidûment les cours – retrace en effet tout au long de la pièce le récit des origines du monde selon la mythologie nordique, commentant de manière très précise la lutte qui oppose les Ases qui « ont à leur tête Odhin le dieu-roi le possesseur des puissances » aux Vanes qui « sont les dieux de la fécondité et de la volupté » (Vinaver, 1972, p. 35), Michel Vinaver reprenant alors presque à la lettre les expressions de Dumézil (Dumézil, 1949, p. 139). Loin d'être autonome, la trame mythologique vient se mêler à la trame industrielle dans un surprenant tressage qui « éclaire » sous un jour différent la lutte qui oppose Ravoire et Dehaze à la United Papers, « navette mythique » (Vinaver, 1998, pp. 67-71) provoquant alors des « connexions », des « jointure » vecteurs de compréhension (*À brûle-pourpoint*, 2003, p. 30).

Si elles sont minoritaires parmi les productions convoquées par Michel Vinaver lors de l'écriture de *Par-dessus bord*, les œuvres dramatiques n'en sont pas moins présentes, l'auteur convoquant là encore un *corpus* hétérogène composé de comédies aristophanesques, de tragédies shakespeariennes et de pièces de boulevard – chacun de ces textes ayant laissé dans le grand œuvre vinavérien une trace plus ou moins prégnante.

Dès son monologue inaugural, Passemar explique en effet que la pièce qu'il est en train d'écrire n'est autre qu'« un petit divertissement masqué très libre à la façon d'Aristophane » (Vinaver, 1972, p. 14). Lacunaire, cette référence est expliquée dans le monologue final du personnage qui commente alors la structure de sa pièce : « je n'ai pas scrupule à avouer que je l'ai empruntée à Aristophane toutes ses pièces se terminent par un sacrifice ou un mariage ou même les deux il y a un festin et à la fin une procession qui est le

moyen pour les acteurs de quitter la scène » (Vinaver, 1972, p. 262). L'armature « générique » des comédies d'Aristophane, constituée, rappelle Michel Vinaver dans son « Mémoire sur mes travaux » (1986), de nombreuses parties qu'il énumère : « prologue, parodos, agôn, sacrifice, mariage, festin, exodos » (Vinaver, 1998-b, p. 68), détermine donc celle de *Par-dessus bord* qui se referme sur un mariage – celui d'Alex et de Jiji – qui est aussi un sacrifice – celui de Passemar qui se retire de Ravoire et Dehaze suite à son absorption par la United Papers.

Si la comédie aristophanesque constitue un paradigme esthétique, la tragédie shakespearienne semble, à l'inverse, constituer un paradigme thématique, Michel Vinaver s'étant très précisément inspiré du *Roi Lear* (1604) pour définir les relations filiales au sein de la famille Dehaze. Pour gérer son entreprise, Fernand Dehaze s'est en effet entouré de ses deux fils Olivier et Benoît – l'un légitime, l'autre naturel mais « élevés comme deux frères à part égale » (Vinaver, 1972, pp. 73-74). Cette parité entre deux frères aux origines différentes semble ainsi garantir l'unité d'un foyer pourtant composite. Les difficultés financières de l'entreprise familiale font néanmoins apparaître des divergences entre les deux frères, l'un remettant en cause la manière de travailler, l'autre la manière de concevoir le produit.

Benoît tente néanmoins de fédérer leurs analyses autour du constat de l'inaptitude de la figure paternelle à faire face à la situation, le fils naturel encourageant dès lors le fils légitime à prendre la tête de l'entreprise familiale (Vinaver, 1972, p. 56). Or, à peine cette éventualité est-elle envisagée que Benoît met en garde Fernand Dehaze contre la déloyauté de son fils légitime : « Papa il faut que je vous dise un mot méfiez-vous d'Olivier [...] il s'est mis dans l'idée que vous deviez céder la place » (Vinaver, 1972, p. 62). Dehaze entreprend aussitôt de sonder Olivier auquel il annonce son intention de « décrocher pour de bon » afin de lui « laisser le champ libre ». Parce que le jeune homme y reconnaît « une décision difficile, courageuse », son père distingue dans sa réaction l'aveu de sa déloyauté et lui demande de se retirer (Vinaver, 1972, p. 64). Ainsi la trahison de Benoît constitue-t-elle l'origine d'un conflit entre les deux frères qui, après la mort de leur père, revendiquent chacun la direction de l'entreprise, de la même manière qu'Edgar et Edmond, respectivement fils légitime et fils naturel du Comte de Gloucester, s'entredéchirent pour obtenir l'héritage paternel dans *Le Roi Lear*.

Les écrits de Dumézil comme les comédies d'Aristophane ou les tragédies de Shakespeare sont comme absorbés dans le grand tout que constitue *Par-dessus bord*, œuvre résolument parasitaire en tant qu'elle se nourrit d'autres œuvres, faisant progressivement corps avec elles – tant et si bien qu'il est particulièrement difficile de distinguer dans le corps même du texte la référence à ces hypotextes. Dans *Par-dessus bord*, Michel Vinaver procède ni plus ni moins qu'à leur « recyclage », pour reprendre un terme auquel recourt Benoît à la fin de la pièce pour commenter la reconversion de Cohen, « depuis vingt-deux ans chef de la comptabilité [...] promu directeur de l'informatique » suite au rachat de Ravoire et Dehaze (Vinaver, 1972, p. 247). Car, dans cette pièce, « rien ne se perd, rien ne se crée », commente Jean-Loup Rivière : « nous sommes là dans un monde sans déchet, un monde du “recyclage”, version triviale de l'éternel retour. Il n'y a pas de perte qui ne soit compensée, de déchet qui n'ait son réceptacle, d'exclu qui ne trouve un asile, d'appel qui ne soit entendu » (Rivière, 1986, p. 13).

Ce recyclage qui détermine le mode de composition de *Par-dessus bord* trouve également à s'opérer à un autre niveau puisque Michel Vinaver a tiré de son texte plusieurs versions pour la scène, cette production d'œuvres dérivées étant annoncé dans la pièce même par Passemar. Dans son monologue final, cette figure « bouffonne » de l'auteur (Vinaver, 1998, p. 309) ne se dit en effet pas opposé à « certaines coupures » (Vinaver, 1972, p. 191) susceptibles de favoriser la mise en scène de cette pièce écrite « contre le théâtre » (Vinaver, 1998, p. 295). Et, de fait, dès sa création par Roger Planchon en 1973 au Théâtre National Populaire de Villeurbanne (Bataillon, 2005, pp. 48-75), *Par-dessus bord* a fait l'objet de nombreuses adaptations, Michel Vinaver ayant lui-même participé à l'élaboration des différentes versions abrégées de cette « pièce à géométrie variable » (Vinaver, 2008, p. 40), versions aujourd'hui publiées dans l'édition de son *Théâtre complet* (Vinaver, 2003 et 2004). La « réécriture », qui mène à la création d'œuvres à chaque fois légitimes et autonomes, constitue donc le « principe d'évolution » de l'œuvre vinavérienne, ainsi que le remarque Simon Chemama dans un article où il étudie les différentes versions de *Par-dessus bord*, tout particulièrement la dernière (Chemama, 2010, p. 292). Réalisée en 2009, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* (Hirata, 2010) se distingue néanmoins des précédentes réécritures en tant qu'elle n'est pas due à Michel Vinaver lui-même mais à un auteur japonais avec lequel il entretient une certaine familiarité esthétique (Chemama, 2010, p. 294), Oriza Hirata.

Dans son adaptation non de la version intégrale mais de la version dite « hyper-brève » de *Par-dessus bord* – adaptation qui par ailleurs témoigne d’une certaine fidélité à la pièce française par la reprise de sa structure en six mouvements et, par là même, de la trame de sa fable –, Oriza Hirata s’est attaché à déplacer l’action au Japon et à l’inscrire dans l’époque contemporaine : « 1969 [fait] place à 2008, explique Arnaud Meunier, son metteur en scène, le papier toilette au siège WC high-tech, les Français aux Japonais, les Américains aux Français : un vrai jeu de chaises musicales où tous les sens seraient sens dessus dessous » (Meunier, 2009, p. 6). Le processus de transposition, de « transbordement » (Vinaver, 2010, p. 9) de la culture française à la culture japonaise qui répond à une logique de la mondialisation (Diaz, 2012) témoigne ainsi de la constitution d’une œuvre résolument nouvelle, autonome, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* témoignant ainsi d’un certain aboutissement du principe du recyclage sur lequel se fonde l’œuvre vinavérienne. La pièce d’Oriza Hirata met par là même en évidence l’enjeu non pas seulement thématique mais aussi – et c’est plus rare – esthétique du parasite dans la pièce de Michel Vinaver : loin de n’être qu’une galerie de figures de parasites, *Par-dessus bord* se développe elle-même à la manière d’un parasite, l’auteur inventant peut-être dans la conflagration de ces deux éléments une dramaturgie résolument parasitaire.

Bibliographie

- À brûle-pourpoint – Rencontre avec Michel Vinaver, Du Théâtre*, Hors Série n° 15, 2003.
- BATAILLON, Michel, *Un Défi en province – Planchon, 1972-1986*, Paris, Marval, 2005.
- CAMUS, Albert, VINAVER, Michel, *S’engager ? – Correspondance (1946-1957) assortie d’autres documents*, Paris, l’Arche Éditeur, 2012.
- CHEMAMA, Simon, « Et *Par-dessus bord* “se recueille dans sa propre immensité” », in VINAVER, Michel, *Par-dessus bord (1972)*, Paris, L’Arche Éditeur, 2010, pp. 291-304.
- DIAZ, Sylvain, « De *Par-dessus bord* à *Tori no tobu takasa* : altérité et mondialisation chez Michel Vinaver et Oriza Hirata », in *L’Autre au miroir de la scène*, actes du colloque de Lille (18-20 novembre 2010), sous la direction de Catherine DUMAS et Karl ZIEGER, Bruxelles, Peter Lang Éditeur, collection « Comparatisme et société », 2012, pp. 297-306.
- DIAZ, Sylvain, « “Ce que vous n’attendiez pas, ô surprise : le voilà !” – L’Annonciation comme entrée en scène : l’exemple vinavérien », in *L’Entrée en scène*, sous la direction

- de Sylvain DIAZ, Anne PELLOIS et Jean-Loup RIVIÈRE, *Agôn* [revue électronique], n° 5 mis à jour le : 25/01/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2345>.
- DUMÉZIL, Georges, *L'Héritage indo-européen à Rome*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 1949.
- HIRATA, Oriza, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux* (2009), traduit par Michel Vinaver avec la participation de Rose-Marie Makino, in VINAVER, Michel, *Par-dessus bord* (1972), Paris, L'Arche Éditeur, 2010, pp. 195-289.
- MEUNIER, Arnaud « À l'initiative du projet », in CHEMAMA, Simon, IMBERT, Elsa, *Tori no tobu takasa – Dossier pédagogique*, La Compagnie de la mauvaise graine / Seinendan, 2009, pp. 5-6.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, « Préface », in VINAVER, Michel, *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 1986, pp. 9-21.
- VINAVER, Michel, « Avant-propos », in *Par-dessus bord*, (1972), Paris, L'Arche Éditeur, 2010, p. 9.
- VINAVER, Michel, *Les Coréens* (1955), in *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 5-177.
- VINAVER, Michel, *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 1972.
- VINAVER, Michel, *Par-dessus bord (version hyper-brève)* (2002), in *Théâtre complet*, volume 2, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 245-418.
- VINAVER, Michel, *Par-dessus bord (version brève)*, in *Théâtre complet*, volume 3, Paris, L'Arche Éditeur, 2004, pp. 131-257.
- VINAVER, Michel, « Présentation des œuvres », in *Théâtre complet*, volume 1, Arles, Actes Sud, 1986, pp. 23-33.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, volume 1, Paris, L'Arche Éditeur, 1998.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, volume 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998.
- VINAVER, Michel, « Collection et réécriture », entretien avec S. Chemama, in *Michel Vinaver, Côté texte / Côté scène*, sous la direction de C. NAUGRETTE, *Registres*, Hors Série n° 1, 2008, pp. 38-45.
- UBERSFELD, Anne, « Vinaver et le cœur », in *Michel Vinaver*, sous la direction de J.-M. THOMASSEAU, *Europe*, n° 924, 2006, pp. 98-106.