



**HAL**  
open science

## Roger Planchon and Michel Vinaver: a friendship challenged by the theatre

Tommaso Zaccheo

► **To cite this version:**

Tommaso Zaccheo. Roger Planchon and Michel Vinaver: a friendship challenged by the theatre. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2024, 21, pp.79-90. 10.4000/12ivz . hal-04744779

**HAL Id: hal-04744779**

**<https://hal.science/hal-04744779v1>**

Submitted on 19 Oct 2024

**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.

---

## Roger Planchon et Michel Vinaver : une amitié à l'épreuve du théâtre

*Roger Planchon and Michel Vinaver: a friendship challenged by the theatre*

Tommaso Zaccheo

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/4275>  
DOI : 10.4000/12ivz  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 17 octobre 2024  
Pagination : 79-90  
ISBN : 978-2-38185-246-1  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Tommaso Zaccheo, « Roger Planchon et Michel Vinaver : une amitié à l'épreuve du théâtre », *Double jeu* [En ligne], 21 | 2024, mis en ligne le 17 octobre 2024, consulté le 18 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/4275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12ivz>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# ROGER PLANCHON ET MICHEL VINAVER : UNE AMITIÉ À L'ÉPREUVE DU THÉÂTRE

En 2010, une année après le décès de Roger Planchon, Michel Vinaver choisissait ces mots pour lui rendre hommage :

Souvent, et c'est le cas de Planchon, un héros peut être à la fois sans peur et pragmatique. Achille et Ulysse d'un seul tenant. Les caractères diffèrent. Mais ce que tous les héros ont en commun, c'est une certaine dureté, avec eux-mêmes comme avec les autres. Nécessairement. Et un destin solitaire, aussi entourés qu'ils soient, aussi aimants, et aimés, qu'ils soient<sup>1</sup>.

Le 25 octobre 1956, au fond d'une *traboule* de Lyon, dans le petit Théâtre de la comédie, Planchon et sa troupe avaient créé *Aujourd'hui ou Les Coréens*, la première pièce signée par Vinaver (1955), un jeune auteur proche d'Albert Camus, collaborateur, dès 1953, de la revue *Théâtre populaire*<sup>2</sup>. Au lieu de se limiter à considérer le contenu de l'hommage de 2010 comme le signe d'une amitié solide entre deux hommes de théâtre qui ont marqué le panorama théâtral français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec cet article on tentera de revenir sur les occasions – réalisées ou manquées – de collaboration entre Planchon et Vinaver. À travers l'étude de

- 
1. Michel Vinaver, « Hommage à Planchon », *Journal Théâtre ouvert*, n° 27, printemps-été 2010, p. 57, [http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/hommage\\_corr\\_planchon\\_vinaver.pdf](http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/hommage_corr_planchon_vinaver.pdf).
  2. Avec un premier article publié dans le numéro 4, intitulé « La méthode des actions physiques » (Simon Chemama, « “Vous êtes un peu mon tuteur”. Vinaver et L'Arche », in *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Florence Baillet, Nicole Colin (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 97-107). Sur l'histoire de *Théâtre populaire*, Marco Consolini, *Théâtre populaire. Histoire d'une revue engagée (1953-1964)*, Paris, IMEC, 1998. Le jeune Michel Vinaver publie son premier roman, *Lataume*, en 1950 auprès de Gallimard.

la relation entre ce metteur en scène et cet auteur dramatique, il s'agira de penser l'évolution de la notion d'*auctorialité* dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

## DES CORÉENS À *IPHIGÉNIE HÔTEL*, PREMIERS JALONS POUR UNE BIOGRAPHIE CROISÉE

Pour Simon Chemama, Vinaver et Planchon ont partagé une même devise : ils auraient toujours cru que « le cœur même du réel était poésie »<sup>3</sup>. Pour commencer à interroger le lien unissant ces deux artistes, prenons en compte d'abord la réaction de Roland Barthes à la première mise en scène d'*Aujourd'hui ou Les Coréens*. Avec Bernard Dort, Barthes est, en ces années, le plus influent des membres de *Théâtre populaire*, engagé à impulser un profond renouveau de l'art théâtral en France à partir de la découverte du théâtre et de la pratique de Brecht en 1954<sup>4</sup>. De ce point de vue, la première des créations des *Coréens* semble bien lui donner l'impression que ses efforts ne sont pas velléitaires, parce que la collaboration entre Vinaver et Planchon permet à une pièce nouvelle, inclassable au regard de la production dramaturgique des années 1950, de s'offrir au public lyonnais dans toute sa profondeur dialectique. Barthes ne manque pas pour autant de pointer certains aspects de la pièce de Vinaver qui, pour lui et dans ce contexte culturel<sup>5</sup>, seraient des « défauts ». Certes, *Les Coréens* est une pièce qui aborde frontalement un thème d'actualité, à savoir la rencontre entre un petit groupe de soldats américains, engagés dans la guerre de Corée, et un groupe de paysans coréens<sup>6</sup>. Pourtant, le choix de cet auteur est de

- 
3. Dans « Hommage à Planchon », Vinaver cite un entretien de Roger Planchon, ensuite repris par Simon Chemama dans sa thèse intitulée *Le théâtre de l'immanence. Du poétique au politique dans l'œuvre de Michel Vinaver*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Catherine Naugrette, Mary L. Shaw, université Sorbonne nouvelle / Rutgers University, 2012, 2 vol., 654 p. (dactyl.), p. 56.
  4. *Via l'œuvre et la pratique théâtrales de Brecht*, une partie de la rédaction de *Théâtre populaire* prône un théâtre qui soit tout à la fois rigoureux politiquement et libre du strict cadre imposé par le réalisme socialiste. C'est pourquoi cette rédaction publie un nombre important de « nouveaux auteurs », étrangers ou français, pour imposer de nouvelles formes dramatiques à même d'instaurer une véritable révolution scénique. Marco Consolini, « Théâtre populaire, 2 », *Les cahiers de la Comédie-Française*, n° 25, automne 1997, p. 83-97.
  5. Il faut rappeler que sa vision du théâtre est, en ces années, très marquée par la lutte idéologique caractérisant la guerre froide. Roger Philippe, « Barthes dans les années Marx », *Communications*, n° 63, dossier *Parcours de Barthes*, 1996, p. 39-65.
  6. La guerre de Corée (1950-1953) semble devenir, pour Vinaver, la synecdoque à même de montrer l'absurdité des conflits qui éclatent dès la fin de la seconde guerre mondiale, à la fois en raison du processus de décolonisation des pays asiatiques ou africains et des

traiter cet événement sans jamais donner au public des repères critiques à même d'expliquer, avec la fable, la marche de l'Histoire<sup>7</sup>. C'est pourquoi Barthes affirme que « Vinaver a intentionnellement éludé la dimension "réaliste" de son œuvre »<sup>8</sup>.

Toutefois, *Les Coréens* n'en demeure pas moins une pièce politique, « si la politique consiste à retrouver les rapports réels des hommes, débarrassés de toute "décoration" psychologique »<sup>9</sup>. Pris dans un combat qui se veut révolutionnaire sur le plan d'abord esthétique, Barthes défend, plutôt que l'œuvre dramatique de Vinaver, le spectacle en lui-même, puisque le travail du Théâtre de la comédie révèle « la problématique d'*Aujourd'hui*: peut-on acquiescer à un monde nouveau sans faire explicitement le procès de l'ancien ? »<sup>10</sup>.

Si nous faisons, alors, abstraction du contenu directement militant – pour un nouveau Théâtre et pour un autre Monde – de l'article de Barthes, c'est l'attelage Vinaver-Planchon qui est mis en avant *via* une critique totale voire *totalitaire*<sup>11</sup> qui soutient et oriente leur travail commun. Bref, la critique de Barthes incite ces deux hommes à approfondir la recherche d'un nouveau réalisme, dialectique et non dogmatique, entamée à Lyon. Ses attentes ne seront pas confirmées, du moins pour ce qui concerne les œuvres de Vinaver, car aucune des deux pièces successivement écrites par cet auteur ne sera mise en scène par Planchon, et cela pour des raisons multiples qu'il convient d'évoquer.

Michel Bataillon, membre du TNP-Villeurbanne dès 1972<sup>12</sup>, révèle l'amertume de Vinaver face au refus par Planchon de mettre en scène

conséquences des affrontements par procuration entre les pays membres de l'OTAN et les pays proches des blocs communistes soviétique ou chinois.

7. Armelle Talbot, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Études théâtrales*, n° 3, 2008, p. 49-68.
8. Il poursuit : « [les] volontaires français [de Vinaver] sont sans histoire [...]. Ce que son œuvre propose c'est donc un monde sans procès [...] d'où le titre *Aujourd'hui* » (Roland Barthes, « *Aujourd'hui ou Les Coréens* », in *Œuvres complètes 1942-1965*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 1993, t. I, p. 556-557).
9. *Ibid.*, p. 556.
10. *Ibid.*
11. Bernard Dort, « Vers une critique totalitaire », *Critique*, septembre 1954, p. 725-732, article cité et commenté par Marco Consolini, « Le rôle de la revue dans l'évolution de la critique dramatique au XX<sup>e</sup> siècle. Le cas de *Choses de théâtre* », in *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Marion Chénétier-Alev, Valérie Vignaux (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 99.
12. Michel Bataillon, « Souvenirs d'un factotum », entretien réalisé par Tommaso Zaccheo et Léonor Delaunay, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 294, juillet-septembre 2022, p. 167-186, [https://sht.asso.fr/wp-content/uploads/2023/12/10-rht-2022-3\\_varia-entretien\\_et\\_article.pdf](https://sht.asso.fr/wp-content/uploads/2023/12/10-rht-2022-3_varia-entretien_et_article.pdf).

*Les huissiers*<sup>13</sup>. Ensuite, il explique les difficultés d'ordre contextuel qui obligent ce metteur en scène, devenu en octobre 1957 directeur du Théâtre de la cité de Villeurbanne, à renoncer à la représentation d'une pièce abordant d'une façon frontale les conséquences du conflit algérien interne à la France. Par ailleurs, du point de vue de sa recherche artistique personnelle, Planchon préfère appliquer à une œuvre de Shakespeare, *La véridique histoire du roi Henri IV*<sup>14</sup>, une méthode de lecture critique inspirée par la *praxis* de Brecht<sup>15</sup>. Enfin, Bataillon indique aussi la nécessité, à la suite du défi représenté par la proposition d'une mise en scène critique d'une œuvre intégrale de Shakespeare, de « conquérir le soutien d'un public large et nombreux, ce que vont faire [au début de la saison 1958-1959] *Les trois mousquetaires* »<sup>16</sup>.

Pour ce qui concerne le refus de Planchon de mettre en scène *Iphigénie Hôtel*, Bataillon en revanche écrit :

En avril 1960, *Théâtre populaire* publie *Iphigénie Hôtel*, sa troisième pièce qui se déroule dans un hôtel touristique à Mycènes en mai 1958. Dans sa postface, Vinaver précise que cette version intégrale excéderait cinq heures et qu'il existe une deuxième version établie pour la création de la pièce prévue le 6 janvier 1961 au Théâtre de la Cité dans une mise en scène de Roger Planchon. Ce projet ne se réalisera pas car l'argent manque et que Planchon émet cette fois de sérieuses réserves sur la construction dramaturgique de la pièce<sup>17</sup>.

Il est possible de faire suivre à cette synthèse la lecture de deux documents, le premier directement relatif à ce refus, le second plutôt révélateur de l'estime que Planchon porte envers l'œuvre de Vinaver. Le 23 mars 1961, Jacques Rosner – à cette époque assistant à la mise en scène de Planchon – écrit à Vinaver que le directeur du Théâtre de la cité « est absolument

13. « Quand, le 24 novembre 1957, la pièce est achevée, Planchon ne prend pas date pour la création des *Huissiers*, ce qui attriste fort Vinaver. "La pièce était très directement liée au problème algérien, est-ce que ça posait à ce moment-là un problème ? Je ne sais pas. Il y avait peut-être aussi que la pièce ne l'intéressait pas tellement. Et puis, en dehors de cela, il n'y avait jamais eu de projet sérieux", me confie-t-il en 1972 » (Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale*, Paris, Marval, 2005, vol. 5, p. 51).

14. Mise en scène le 31 octobre 1957 au Théâtre de la cité de Villeurbanne.

15. Tommaso Zaccheo, « *Henri IV*, une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner », in Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). *Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Marco Consolini, université Sorbonne nouvelle, 2022, 2 vol., 766 p. (dactyl.), p. 154-178.

16. Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 51.

17. *Ibid.*, p. 53.

décidé à monter *Iphigénie Hôtel* [et que] d'ici quelques jours [ils seront] en mesure de [lui] donner davantage de précisions »<sup>18</sup>. La lettre de Rosner nous dit que le projet de création d'*Iphigénie Hôtel* annoncé en avril 1960 a demeuré d'actualité pendant un long moment avant d'être abandonné. Ainsi, faute d'autres documents à cet égard, il faut émettre l'hypothèse que les « réserves sur la construction dramaturgique de la pièce » n'ont pu être dépassées, qu'aucune collaboration avec Vinaver et Planchon – bientôt auteur de sa toute première pièce<sup>19</sup> – n'a finalement été possible.

Cela dit, un document de novembre 1961 nous dit plus explicitement un aspect d'ordre productif qui pourrait avoir amené Planchon à abandonner les réalisations des pièces de Vinaver. Invité à Paris à s'entretenir avec les membres du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique au sujet de la difficulté de mettre en scène et de diffuser à un large public des auteurs contemporains, Planchon parle du « cas Vinaver » :

Il faudrait pouvoir créer un ensemble, des groupes de gens qui travaillent. Voyez Michel Vinaver, par exemple, qui vend des lames Gillette, eh bien, c'est un des auteurs importants parmi les jeunes, or il vit tout seul à Bruxelles, il vient une fois par an à Paris et pourtant à mes yeux, c'est certainement celui qui, après la génération des Ionesco et des Brecht, a le plus d'avenir, mais il est complètement isolé<sup>20</sup>.

L'estime de Planchon envers Vinaver semble totale, du moins selon ce témoignage, mais le regret du directeur du Théâtre de la cité est de ne pas avoir les moyens et la structure pour accueillir et intégrer à son équipe cet auteur dramatique<sup>21</sup>. Pour Planchon, les pièces de Vinaver seraient donc écrites par un intellectuel trop détaché de la réalité et des exigences imposées par la vie d'un théâtre et d'une troupe subventionnée<sup>22</sup>. Quoi qu'il en

18. BNF, ASP, fonds Planchon, « Dossier copies lettres », lettre de Jacques Rosner à Michel Vinaver du 23 mars 1961, 4-COL-112 (1489).

19. Il s'agit de *La remise* créé, dans sa première d'une longue série de versions, le 25 mars 1962.

20. « Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontres du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique. Document retrouvé par Jean-Pierre Han dans le fonds de l'Association de la critique dramatique et musicale (8SDJ/108 – 8SDJ/151), conservé à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

21. Et en effet, Planchon déclare : « Or nous sommes d'accord pour la recherche du public, mais il faut aussi faire la recherche d'une nouvelle dramaturgie, d'une nouvelle technique scénique, il faut faire un théâtre de création, il faut faire une nouvelle politique d'auteurs et dans ce sens nous voudrions pouvoir associer à la troupe des gens qui écrivent » (*ibid.*).

22. Pour un panorama davantage complet de la relation intellectuelle entre Planchon et Vinaver, il faudrait prendre en compte les critiques que ce dernier a publiées, toujours dans *Théâtre populaire*, au sujet de mises en scène du premier, voir Tommaso Zaccheo,

soit, l'isolement de Vinaver est sans doute lié à la biographie de cet auteur dramatique, et la deuxième pièce de Vinaver, qui sera finalement mise en scène par Planchon, développe frontalement la thématique de la double vie de Vinaver / Grinberg<sup>23</sup>, auteur de théâtre et cadre supérieur chez Gillette.

## *PAR-DESSUS BORD* (1969-1973) : GENÈSE DE LA CRÉATION *ALLOGRAPHIE* D'UNE ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Au cours des années 1960, Vinaver n'écrit plus de pièces, se limitant à livrer dans des critiques dramatiques ses réflexions portant sur le théâtre contemporain. Soudainement, en 1967, il commence l'écriture d'une œuvre qui sera achevée en octobre 1969, une grande fresque « aristophanesque » portant sur l'évolution du capitalisme à la fin des années 1960, intitulée *Par-dessus bord*. La fable nous plonge dans le quotidien d'une usine qui produit du papier toilette, Ravoire et Dehaze, et qui se mariera avec une société américaine jusque-là sa rivale. Cette succession hyperbolique de personnages se déchaîne avec comme toile de fond, et comme métaphore, la guerre mythique des Ases et des Vanes de la mythologie nordique : à l'instar des groupes industriels français et américain, eux aussi signent une paix qui les amènera à fusionner les uns avec les autres à la suite d'une bataille féroce mais inutile. Enfin, le guide qui pousse le public au cœur de cette architecture en six mouvements, composée de scènes simultanées et d'intermèdes dansés, est Passemar, alter ego de Vinaver / Grinberg. Ce protagoniste incarne et discute ouvertement de la condition de l'auteur de la pièce, tiraillé entre le monde de l'industrie et celui de l'art, au point que Passemar révèle même l'une des peurs les plus profondes de Vinaver :

Au fond je suis tenté par le théâtre total où toutes les formes d'art concourent au spectacle le ballet le cirque le cinéma l'opéra c'est assez exaltant d'imaginer un théâtre sans plus aucune limite au niveau des moyens d'expression à condition que ça soit réellement une fusion et non pas une simple juxtaposition mais déjà il y a beaucoup de personnages là j'en rajoute et pas de simples figurants [...] déjà ce spectacle cher à monter est-ce que je ne diminue pas d'autant les chances d'être représenté<sup>24</sup> ?

---

Roger Planchon et ses théâtres..., p. 230 et 363-365. Pour ce qui concerne les motivations d'ordre personnel qui ont poussé Planchon à se faire auteur de théâtre, *ibid.*, p. 283-296.

23. Vinaver est en effet le pseudonyme de Michel Grinberg.

24. Michel Vinaver, *Par-dessus bord* [1972] / *La hauteur à laquelle volent les oiseaux*, version intégrale suivie de son adaptation japonaise, Paris, L'Arche, 2009, p. 36.



Bataillon indique rapidement la réaction de Planchon à cette pièce écrite sans utiliser aucune forme de ponctuation, sauf les points d'interrogation, et qui se doit d'être titanesque :

Après deux ans de travail Michel Vinaver inscrit le mot « Fin » en octobre 1969 et confie son manuscrit à son éditeur Jacques Lemarchand et à Roger Planchon : « Quand Vinaver m'a apporté le texte, j'ai tout de suite aimé ce discours neuf sur l'industrie. C'était la première fois qu'un théâtre de gauche ne nous parlait pas de l'industrie moderne comme si elle était toujours l'industrie du temps de Balzac. [...] Avant lui, aucune œuvre théâtrale n'avait parlé aussi réalistiquement de cet aspect de la société<sup>25</sup>. » Quelle que soit la conviction de Planchon, impossible de passer immédiatement à un projet concret<sup>26</sup>.

Encore une fois, le contexte matériel du théâtre et de la troupe qu'il dirige refroidirait l'enthousiasme de Planchon :

À Villeurbanne, le chantier commence ; le Théâtre de la Cité est parti pour une première saison hors les murs ; la relation avec Patrice Chéreau n'est pas encore établie ; avec le Ministère Michelet, toute négociation pour le statut et les moyens de la future institution est condamnée à l'échec ; personne ne peut imaginer quand aura lieu l'ouverture de la salle rénovée<sup>27</sup> [...].

Plus concrètement, nous savons que Planchon reçoit très tôt le texte de *Par-dessus bord* et qu'il le lit au cours des saisons 1969-1970 et 1970-1971, période qui verra le Théâtre de la cité devenir TNP-Villeurbanne après de longues négociations avec les ministres André Bettencourt et Jacques Duhamel, dans l'espoir de donner vie à un projet de théâtre national d'envergure imaginé par Planchon, par son administrateur Robert Gilbert et, du moins en partie, par Patrice Chéreau<sup>28</sup>.

Or, dans ce contexte, nous pouvons lire un document aussi bien particulier et rare que délicat à manier. Dans les cahiers préparatoires de *Par-dessus bord*, Vinaver explique avoir terminé sa pièce précisément le 16 octobre 1969<sup>29</sup> et, le 2 janvier 1970, nous pouvons lire la transcription

25. Michel Bataillon cite un texte de Roger Planchon dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 8, dossier *Michel Vinaver*, 2000.

26. Michel Bataillon, *Un défi en province...*, p. 64-65.

27. *Ibid.*

28. Voir Tommaso Zaccheo, « Le projet d'un "nouveau" TNP en province », in *Roger Planchon et ses théâtres...*, p. 462-492.

29. IMEC, fonds Michel Vinaver, VNV 11.2, dossier « *Par-dessus bord* : premier cahier de travail préparatoire ».

des premières remarques que Planchon livre à son ami auteur. Vinaver retranscrit au jour le jour et résume en une vingtaine de pages les échanges avec toutes les personnalités, en particulier avec Planchon mais aussi avec Robert Voisin<sup>30</sup> et avec Jacques Rosner, directement intéressés à la mise en scène de sa dernière pièce. Une transcription toutefois si fidèle que, avec de petits ajustements, il serait possible de la dramatiser, d'autant plus qu'elle contient aussi les objections et les réponses de l'auteur de *Par-dessus bord* aux critiques de ses lecteurs. Un document précieux, donc, mais très subjectif qui pourtant nous dit à la fois la volonté de Vinaver de garder une trace claire des démarches accomplies pour réaliser sa pièce, conscient du risque que *Par-dessus bord* ne voie jamais le jour après deux refus de la part de Planchon. Cela dit, ce témoignage, qui nous provient des mois de genèse du projet de création de la pièce, ne peut pas être ignoré parce qu'il nous montre un aspect central de la nature de la collaboration entre Planchon et Vinaver.

En premier lieu, et même si Planchon ne manque pas de faire l'éloge de cette œuvre, il semble émettre de sérieuses réserves au sujet de la présentation des personnages de la pièce : « Le problème que j'ai moi avec ta pièce, c'est que tu descends en flammes tes personnages »<sup>31</sup>. Ensuite, un autre problème résiderait dans le choix des scènes parallèles qui structurent toute la pièce, auxquelles le lecteur, d'abord un peu désorienté, s'accoutume vite, mais comment les réaliser sur un plateau, « comment résoudre ce problème ? »<sup>32</sup>. Enfin, au sujet de la longueur de la pièce, Planchon ne sait pas comment s'y prendre, parce que, à son avis, Vinaver n'aurait pas laissé la liberté aux metteurs en scène d'adapter la pièce ou d'en choisir seulement des parties à mettre en scène<sup>33</sup> : selon Planchon, la structure de la pièce rendrait cette option peu applicable, voire très décevante.

Après ce premier échange, des événements majeurs concernant la vie éditoriale de *Par-dessus bord* ont lieu, puisque le refus de Gallimard de la publier dans la collection « Le manteau d'Arlequin » rend, malgré tout, possible sa publication auprès de L'Arche, avec Robert Voisin qui conseille Vinaver au sujet des personnalités à qui faire lire l'œuvre, Voisin demeurant toutefois persuadé que Planchon est le seul metteur en scène

---

30. Éditeur de L'Arche et son « tuteur », voir Simon Chemama, « “Vous êtes un peu mon tuteur”... ».

31. IMEC, fonds Michel Vinaver, VNV 11.3, dossier « *Par-dessus bord* : deuxième cahier de travail préparatoire », transcription des mots de Roger Planchon datée du 2 janvier 1970.

32. *Ibid.*

33. « Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude. Ce sera un *work in progress*, qui pourra comporter plusieurs éditions (additions, transformations) » (*ibid.*).

possible pour cette pièce<sup>34</sup>. D'autres personnalités lisent d'ailleurs la pièce, telles que l'administrateur provisoire du TNP-Chaillet Jean Ruault, jusqu'au moment où, le 28 mai, Vinaver prend soigneusement note de son échange avec Planchon, dans un « format dramatique » de répliques. La discussion porte à nouveau sur les personnages, sur leur « épaisseur », puis, le metteur en scène affirme :

Une des autres choses que je t'ai dites, c'est le problème des scènes simultanées, qui selon moi n'est pas un simple problème de metteur en scène, c'est un problème de théâtre, engageant l'auteur, à moins que l'auteur délègue – comme tu sembles le faire dans ta postface [...]. Il y a la solution d'*Orlando Furioso* (Ronconi) : la vraie, pleine simultanéité. Là, ta pièce, elle tient dans une heure et demie. [...] Ça conviendrait parfaitement à *Par-dessous bord*. Moi, on dira que j'ai copié *Orlando*. Ce qui n'a aucune importance. Le plus intéressant et beau spectacle, du reste, qu'on ait vu à Paris depuis plusieurs années<sup>35</sup>.

À l'instar de nombreux metteurs en scène français et européens de sa génération, Planchon vient d'être fortement marqué par la mise en scène simultanée que Ronconi, aidé par le poète Edoardo Sanguineti, a réalisée du poème de Ludovico Ariosto<sup>36</sup>. Alors, pour une pièce telle que *Par-dessus bord*, il imagine un spectacle qui rivalise avec celui de son collègue italien, c'est pourquoi il songe initialement à le représenter dans un espace non théâtral, comme une usine désaffectée ou un chantier en construction. En réalité, le nouveau TNP en province aura les moyens de créer, le 13 mars 1973, cette mise en scène dans le théâtre villeurbannais rénové, en éliminant les scènes simultanées et en l'assemblant à nouveau, avec l'accord de Vinaver.

Pour ce qui concerne notre propos, lisons le témoignage que Planchon livre bien des années après cette création :

---

34. « 10 janvier 1970 : Voisin hier pour la deuxième fois après sa lecture. Pour lui, c'est réussi, et important, et beau. Il aime. L'a lu comme un roman. "Ce serait un merveilleux roman... C'est un roman." Plus qu'une difficulté, un vice : la simultanéité des scènes, sans solution, peut-on craindre, au niveau de la représentation. Il pense qu'on ne peut, qu'on ne doit rien couper, qu'il faut ce foisonnement, cette abondance. Surtout, il trouve le langage constamment juste, d'une justesse évidente, rare. D'accord pour dire que Planchon est le seul en France qui puisse la monter. Je lui rends compte de la réaction de Planchon. Il ne voit pas mieux à faire, pour le moment, que d'attendre les développements de ce côté » (*ibid.*).

35. *Ibid.*, transcription des mots de Roger Planchon datée du 28 mai 1970.

36. Cette œuvre scénique, créée en 1968, sera présentée à Paris en 1970 dans le cadre du Théâtre des nations.

Parlons de *Par-dessus bord*. [...] Je vais expliquer très simplement ce qui s'est passé. Je suis d'abord un exploitant de salles au sens ordinaire du mot, j'ai une « petite boutique » comme dit Péguy. Je comprends donc rapidement qu'il n'y a pas de public pour un spectacle de neuf heures, si fort soit-il dans sa recherche formelle, et alors même que j'admire la pièce sans aucune réserve. Je veux bien monter le texte pour une lecture mais je ne veux pas le monter en tant que spectacle. Il ne s'agit pas du tout d'une attitude critique. Mais le petit boutiquier peut donner cette impression à l'auteur. En revanche, le petit boutiquier est aussi un lecteur. Et en tant que lecteur, j'ai une surprise en lisant le texte : je remarque qu'il n'a pas été écrit d'un grand jet. Un regard attentif découvre très vite que des monologues ont été écrits et ont ensuite été montés, au sens cinématographique du terme : tel plan est passé avant tel autre ou tel plan a été mélangé à tel autre. C'est de l'art et c'est la prérogative de l'auteur. Je le dis à Michel. Ce n'est ni le metteur en scène qui parle, ni le boutiquier, mais quelqu'un qui sait lire : « Tu as fait un montage, si tu m'autorises à réaliser un montage plus proche de ce que tu as écrit au début, avant tous tes collages, avant ton montage d'écriture, si tu m'autorises à faire ça, je suis d'accord pour entreprendre la mise en scène. » Michel me donne son accord. J'opère donc un montage et le conflit survient entre deux monteurs. Je suis agacé depuis maintenant des lustres par ce stéréotype du conflit entre le metteur en scène et l'auteur. C'est une aberration. Le conflit a lieu entre deux monteurs<sup>37</sup>.

Le « lecteur », selon l'autodéfinition de Planchon, est en réalité un auteur de théâtre, de surcroît un auteur *sui generis*, puisque chef d'une troupe subventionnée, habitué à travailler avec et au sein de son équipe, surtout lorsqu'il écrit ses pièces. De la même manière, le « petit boutiquier » Planchon est l'un des créateurs de théâtre que l'État subventionne directement depuis 1957, désormais à la tête d'une ambitieuse, et complexe, entreprise publique décentralisée telle que le TNP-Villeurbanne ; de ce fait, ce « conflit de monteurs » est aussi un conflit entre l'*auctoritas* de Vinaver, auteur d'une pièce, et l'*auctoritas* de Planchon, metteur en scène, directeur et auteur de son théâtre.

Ainsi, ces quelques éléments concernant la collaboration entre Vinaver et Planchon indiquent que, au lieu d'assister à un conflit entre des personnalités opposées, nous sommes face à un conflit entre des responsabilités et des autorités opposées : la responsabilité, et l'autorité, d'un auteur *isolé* par rapport au système productif du théâtre public du début des années 1970 s'opposent à celles d'un metteur en scène qui se sent obligé, en raison de ses fonctions, de se faire « monteur » de la pièce de son ami, qu'il aime,

37. Roger Planchon, « Conflit de monteurs ? », entretien avec Sophie Proust, *Europe*, n° 924, Michel Vinaver, Jean-Marie Thomasseau (dir.), avril 2006, p. 196.

mais qu'il faut adapter. Planchon conçoit donc son *autoritas*, et ainsi il élabore sa justification, à partir de la conscience que son rôle est d'adapter ses ambitions artistiques aux contraintes de son milieu productif.

Voilà que les grandes étapes des collaborations entre Planchon et Vinaver, ici fort résumées, semblent se révéler utiles pour introduire une analyse plus minutieuse à même d'approfondir tous les aspects de cette création. À cette échelle d'analyse et à partir de cette étude de cas, il s'agirait en somme d'interroger à nouveaux frais l'évolution du statut du metteur en scène et de l'auteur de théâtre au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. D'un autre point de vue, Vinaver, qui n'a pas du tout aimé le « montage » de Planchon<sup>38</sup>, en tirera une conclusion historique et théorique personnelle quant à l'évolution du statut d'auteur *du* théâtre<sup>39</sup> en synthétisant en ces termes, et avec une pointe d'amertume, l'importance de la gestion par Planchon de son *autoritas* :

Mais surtout [l'exemple de Planchon] a servi aux metteurs en scène qui se sont révélés dix à quinze ans après lui, et qui, aujourd'hui encore, avec lui, dominent la scène française et détiennent les postes de pouvoir. Parmi ceux-ci, Patrice Chéreau, qui s'est fait connaître en 1966 avec *L'affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et dont l'ascendant a pris le relais de celui de Planchon au cours des quinze dernières années ; Antoine Vitez, dont les débuts datent de la même année 1966 avec *Électre* de Sophocle, et qui est à la tête actuellement de la Comédie-Française ; Jean-Pierre Vincent, qui s'est fait connaître en 1968 avec *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht et qui, après avoir dirigé le Théâtre National de Strasbourg puis la Comédie-Française, vient de succéder à Chéreau comme patron du plus grand Centre Dramatique National : le Théâtre des Amandiers à Nanterre.

De plus jeunes metteurs en scène enfin, qui ont aujourd'hui entre trente-cinq et quarante-cinq ans, et qui s'appellent Lavaudant, Bayen, Engel, Mesguich, Fall, Adrien, ont fait leurs armes dans le sillage de Planchon. Chacun à sa façon, ils travaillent à partir de la certitude que le metteur en scène est le souverain maître de l'œuvre théâtrale, l'auteur ultime du spectacle<sup>40</sup>.

Ainsi, la prise en compte même rapide de la genèse de *Par-dessus bord* révèle que nous ne sommes ni en train d'analyser un conflit entre des

38. *Ibid.*

39. Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac et Julie Valero, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabilly... », *Études théâtrales*, n<sup>o</sup> 38-39, 2007, p. 32.

40. Michel Vinaver, « Conférence de Prague », prononcée le 6 avril 1990, *Agôn. Revue des arts de la scène*, dossier *Matière vive. Perspectives*, 2010, p. 6, <https://journals.openedition.org/agon/283>.

« monteurs », ni face à un conflit entre l'auteur d'une pièce et un « souverain maître de l'œuvre théâtrale », mais que nous sommes plutôt confrontés aux positions nécessairement divergentes de deux artistes qui vivent sur leur propre peau un aspect de l'évolution structurelle du théâtre européen de leur temps.

TOMMASO ZACCHEO  
UNIVERSITÉ DE PARME  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3