

# L'œuvre romanesque de Michel Vinaver

## L'écriture interstitielle

**Simon Chemama**

DANS **ROMAN 20-50 2012/2 n° 54**, PAGES 137 À 149

ÉDITIONS **SOCIÉTÉ ROMAN 20-50**

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481761

DOI 10.3917/r2050.054.0137

Date de mise en ligne : 12/01/2016

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-137?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# ROMANS 20-50

---

## L'œuvre romanesque de Michel Vinaver

### L'écriture interstitielle

Michel Vinaver est l'un des dramaturges contemporains les plus importants. Mais c'est comme romancier qu'il a débuté sa carrière, dès l'âge de vingt ans. Deux romans paraissent chez Gallimard : *Lataume* en 1950 et *L'Objecteur* en 1951. Au même moment, à la demande de Queneau, il traduit un roman anglais, *Loving* de Henry Green<sup>1</sup>. En 1953, enfin, il écrit un roman pour enfants : *Les Aventures de Jean Patamorfoss*, toujours inédit. L'un des enjeux de notre article sera de montrer à quel point cette œuvre romanesque s'est constituée dans un entre-deux (entre deux langues, entre deux cultures et, même si l'auteur ne pouvait avoir conscience de cet aspect, entre deux périodes de l'histoire politique et littéraire), et que cette position interstitielle, position privilégiée de témoin, a assuré à Vinaver un regard singulier sur le monde. Quand il a commencé *Lataume*, notamment, il vivait encore aux États-Unis (sa famille, d'origine juive russe, avait quitté la France en 1940 pour fuir le nazisme), et ses influences étaient aussi bien françaises qu'américaines. Nous essaierons dans un deuxième temps de voir en quoi le passage par le roman a fait prendre conscience à Vinaver de la spécificité du théâtre et nous examinerons le *jeu* qui existe entre ces deux genres.

### ***Les romans de Michel Vinaver***

#### *Carrefour des influences*

Deux articles seulement ont jusqu'à présent été consacrés à l'œuvre romanesque de Vinaver. Le premier, de David Bradby, établit un rapprochement très net et pertinent entre *L'Objecteur* de Vinaver et *L'Étranger* de

---

1. — *Amour*, Gallimard, 1954.

Camus<sup>2</sup>. Notre édition de la correspondance entre Camus et Vinaver a confirmé cette intuition, en mettant par exemple en lumière l'actualité du débat sur l'objection de conscience en 1948-1950 et la façon dont les deux hommes s'y sont impliqués<sup>3</sup>.

*L'Objecteur* était un prolongement de ce débat – Michel Vinaver avait déjà la particularité d'écrire sur le monde et l'actualité. C'est l'histoire de Julien Bême, jeune appelé en garnison dans une caserne de la région parisienne. Un jour, lors d'un exercice, il a refusé d'obéir à l'ordre de son chef. Au mitard quand le roman commence, il ne tarde pas à s'enfuir et pendant tout le roman, dont l'action ne dure que deux jours, on suivra son parcours. Il se cache, essaie, avec l'aide de son ancien professeur d'histoire, de se faire faire de faux papiers, tombe amoureux d'une jeune employée de boutique liée au Parti Communiste. Parallèlement, tout l'état-major commence à s'intéresser à cette évasion, d'autant plus que le jeune Bême ne donne pas de véritable explication à ses agissements. Il imite en cela le Meursault de Camus. À la fin du roman, il est sur le point de se faire arrêter. Précisons que la situation de départ peut être qualifiée d'autobiographique. Vinaver avait en effet passé l'année 1945 en France, dans les Forces françaises de la Libération ; mais une fois en caserne, à Paris, il ne parvint pas à être mobilisé dans une unité combattante. Il subit alors l'absurdité des ordres, des exercices, de la hiérarchie et du désœuvrement ; et un jour, sans motiver son geste, il objecta lors d'un exercice, s'assit et refusa de se lever – on l'emmena à l'infirmerie<sup>4</sup>.

*Lataume*, son premier roman, était en revanche très éloigné de l'univers de Camus, et s'avère plus proche de Queneau<sup>5</sup> ou du surréalisme : violence, humour, absence de relation de cause à effet, éléments fantastiques, images par association libre. Lataume est un jeune homme qui vit à Paris avec sa compagne Lie. Au début du roman, on croit comprendre qu'il tue Méripée, qui était pourtant son meilleur ami. Au même moment surgit un personnage inquiétant, le « nègre Fuller », vendeur de brosses, qui constituera pendant tout le roman une menace pour Lataume : il ravit Lie, corrompt la bonne de la famille Spier, et se trouve être le beau-frère d'une mystérieuse femme fatale. Celle-ci, apparemment très puissante,

2. — David Bradby, « L'Étranger and L'Objecteur », in *Camus's L'Étranger Fifty Years On*, dir. par Adele King, Londres, Macmillan Academic and Professional, 1992.

3. — *S'engager ? Correspondance (1946-1957) assortie d'autres documents*, éd. établie, présentée et annotée par Simon Chemama, L'Arche, 2012, p. 153-156. Nous ne reviendrons pas ici sur ces questions ; nous renvoyons aussi à notre article « S'engager ? Vinaver face à Camus en 1950 », *La Vie des idées*, dossier « Art et engagement », mis en ligne le 7 nov. 2012 [<http://www.laviedesidees.fr/Art-et-engagement.html>].

4. — Voir « 29 mars 1945, Paris, Caserne de Lourcine », manuscrit, 9 f., IMEC – VNV 2.5. Voir aussi « Pour une réforme de structure du service militaire », manuscrit, 10 f., 1945, publié (fac-similé) dans le *Cahier du Nouveau Théâtre d'Angers*, CDN Pays de la Loire - Angers, n°63.

5. — Nous pensons notamment à *Loin de Rueil* (1944), ne serait-ce qu'à cause du nom du personnage principal (L'Aumône) et son caractère de grand rêveur.

organise des soirées qui ressemblent à des messes noires, et elle séduit le jeune héros. Lataume et Lie se sentiront contraints de fuir et se retrouveront dans la forêt de Marly, la nuit, transis de froid. C'est là cependant, à la fin du roman, qu'une cohérence s'impose, expliquant la composition extraordinaire du texte, où les scènes sont juxtaposées et se contredisent : tous les épisodes aberrants du récit étaient en fait les rêves ou fantasmes du héros, Lataume, homme « ordinaire »<sup>6</sup>.

Concernant mon premier roman, *Lataume*, je suis encore surpris que Camus l'ait publié, tant il était éloigné de son esthétique. Je n'ai pas connu Sartre, mais on m'a rapporté que, l'ayant lu, il l'avait situé dans le sillage de Boris Vian. Je crois qu'il avait vu juste, dans une esthétique du fantasque, du décalé<sup>7</sup>.

Jean-Marie Thomasseau remarque également que Chik (l'autre nom de Lataume) est le nom « du héros principal de *L'Écume des jours*, que Boris Vian publia chez Gallimard en 1947 », mais ne sait pas si cette intertextualité est « délibérée ou fortuite »<sup>8</sup>. Elle est « fortuite » : ce nom a été inventé par le père de Michel Vinaver, qui, le 12 janvier 1947, pour encourager son fils dans ses balbutiements d'écrivain, lui avait envoyé un texte à partir duquel Michel devait commencer un roman. C'est lui, le père, amateur de jeux de mots, qui avait baptisé Chik le fils de M<sup>me</sup> Spier, en visant la paronymie Chik Spier – Shakespeare. Il avait aussi imaginé une Lydie Hotte (l'idiote), ce que son fils trouva sans doute un peu gros, puisqu'il la changea en Julie Hotte, et un O'Vide, métamorphosé par Vinaver en Méripée.

Si le roman peut faire penser à Vian, c'est davantage parce que l'un comme l'autre ont été influencés par la littérature américaine, et notamment par le roman américain populaire des années 1930-1940<sup>9</sup>. Comparons par exemple le début de *Lataume* et celui d'un roman de Raymond Chandler. C'est la même ambiance, et la même apparition brutale des personnages : brutale parce qu'elle est violente, avec un meurtre dans les premières pages des deux romans, et parce qu'elle se fait sans prévenir :

6. — Sur le bandeau rouge Gallimard était écrit : « L'Odyssée de la vie journalière ».

7. — « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien avec Fabienne Darge, *Le Monde* 2, 24 janv. 2009, p. 21.

8. — Jean-Marie Thomasseau, « La fission de *Lataume* », dans le numéro spécial d'*Europe* consacré à l'auteur (*Europe*, n° 924, « Michel Vinaver », dir. par Jean-Marie Thomasseau, avril 2006), p. 107.

9. — Voir Christopher M. Jones, *Boris Vian Transatlantic : Sources, Myths, and Dreams*, New York, Peter Lang, 1998 (sur l'influence de Cain et Chandler sur Vian-Sullivan, cf. p. 105 sq.). Jones propose aussi des explications plus générales à cette vogue américaine chez les auteurs français ; par exemple, « for the French reader, violence was an antidote to the relatively cerebral approach to existence manifested in national literary production ». Souvenons-nous ainsi des aimables moqueries dont Jean-Sol Partre est victime dans *L'Écume des jours*.

La porte s'ouvrit, un homme entra, les épaules tortueuses, la bouche pleine. Des yeux bleus presque sans paupière, comme deux étangs. (p. 9)

C'est l'entrée du « nègre » Fuller, colossal, à la première page du roman. Elle est très similaire à celle du terrible Malloy, au tout début de *Farewell, my Lovely* de Chandler :

A man was looking up at the sign too. [...] He was a big man but no more than six feet five inches tall and not wider than a beer trunk<sup>10</sup>.

Il faudrait aussi parcourir les *dime novels* de l'époque, comme ceux que l'on trouvait dans le *pulp Black Mask*<sup>11</sup>. On ne prend pas le temps de décrire l'événement quand il arrive, ni ensuite de l'expliquer. On montre, et l'événement s'accompagne des paroles brutes des personnages. Les chapitres sont courts, dynamiques, et l'ambiance prime<sup>12</sup>. Ayant vécu aux États-Unis entre l'âge de quatorze et vingt ans, c'est-à-dire pendant ses années de formation, Vinaver n'a pu qu'être imprégné par la culture américaine, même si, au début, élève du lycée français de New York, il s'est senti « réfractaire » :

Je n'étais pas bien dans cette situation d'avoir quitté le sol natal, j'avais une sorte de blocage. Je me suis débloquenté à l'université [...]. Ces études, centrées sur la littérature anglaise et américaine, la poésie notamment, m'ont fait aimer l'Amérique. J'ai découvert et rencontré T.S. Eliot, dont j'ai traduit en français *The Waste Land*<sup>13</sup>.

Le choix même de T.S. Eliot comme modèle littéraire avoué est tout à fait intéressant. D'une part Vinaver ne choisit pas un romancier mais un poète. Quand il fut interrogé sur ses influences, dans un entretien de 1952, il affirma même n'avoir jamais pu terminer un livre de Faulkner, et n'être pas non plus grand lecteur de Dos Passos. Pourtant sa technique fait penser à ces auteurs : composition du roman sur des fils narratifs distincts mais qui se croisent de temps en temps, et montage avant-gardiste d'articles de journaux, de chansons populaires ou de slogans publicitaires, comme dans les sections « Newsreel » de *The 42nd Parallel*. D'autre part, Vinaver choisit précisément le poète américain qui décida

10. — Raymond Chandler, *Farewell, my lovely* (1940), New York, Vintage Books, 1976, p. 1. Dans *Lataume*, la description de l'inspecteur Raboux ressemble même à une traduction littérale de cette phrase de Chandler : « Raboux mesurait un mètre quatre-vingt-dix-huit ; son torse était un baril » (p. 221).

11. — Voir par exemple « The Notched Gun », de Walt Coburn, sur un site qui reproduit certaines de ces histoires : [http://www.blackmaskmagazine.com/adventure\\_02.html](http://www.blackmaskmagazine.com/adventure_02.html) (consulté le 14 févr. 2009).

12. — Voir par exemple David Wilt, *Hardboiled in Hollywood: Five Black Mask Writers and the Movies*, Bowling Green State University Popular Press, 1991.

13. — « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien déjà cité, p. 20.

de passer sa vie en Europe, comme si l'exil, et la position d'étranger qui l'accompagne, étaient un élément déterminant dans son œuvre littéraire.

*Entre-deux : la position du témoin et du critique*

Il est très probable que cette position d'exilé, *entre-deux*, permit à Michel Vinaver d'ouvrir les yeux sur ce qui était encore très largement, en France, de l'ordre du déni, et notamment la Shoah. Dans *Lataume*, il y a la vision d'un train de déportation. C'est un passage nimbé d'étrangeté et non relié à l'intrigue principale :

Les gens affalés, enchevêtrés comme les animaux de mer à l'étalage des poissonniers, commencent à remuer. Le plancher est humide, malodorant. [...] Les cheveux de la femme sont éparés sur le plancher humide. Des saligauds qui ne se sont pas gênés, ou des malheureux qui n'ont pas su se retenir. Elle a le nez un peu de travers. (p. 183)

Il est possible que la référence historique se double d'une référence littéraire supplémentaire. Le personnage de Lataume, en effet, est comparable au M. Plume de Michaux : toujours dans « l'embarras », trop poli, mêlé souvent malgré lui à des événements violents dans un monde absurde. Cette scène du train pourrait alors se rapporter à l'épisode de « La Nuit des Bulgares »<sup>14</sup>.

Quand il réussit à descendre du train, Lataume se retrouve dans une longue file d'attente. Arrivée devant une petite « roulante », chaque personne doit dire « le nom de la famille, le prénom qu'on a reçu en naissant, le désir qu'on a eu en partant » (p. 186). Pendant neuf pages, noms et désirs seront ainsi égrainés, mêlant rituel concentrationnaire et parole poétique. On comprendra plus tard (p. 241) que ce passage était en fait un rêve de Lataume, qui s'était endormi dans le métro. On devine aussi, rétrospectivement, que ce rêve fut provoqué par la pancarte accrochée à la devanture du magasin où Lataume comptait faire une course pour sa mère (p. 144) :

FERMÉ P. CAUSE DE  
DÉPORTATION

Lataume leva les yeux.

LÉON WEILLER  
COUPELLERIE  
ÉLECTRICITÉ

14. — *Un certain Plume* (1930), in *L'Espace du dedans*, Gallimard, « Poésie », 1998. Il semble y avoir dans *Lataume* de nombreuses réminiscences de ce texte que Vinaver dit avoir lu à cette époque et aimé. L'épisode de la Montagne peut rappeler « Le Drame des constructeurs », la pièce en un acte qui clôt le recueil de Michaux. On pense aussi aux brosses de Fuller, qui servent au début à polir le squelette de Méripeé et qui rappellent « la brosse électrique » : « De chacun elle tire des étincelles, des animaux également, des arbres » (« La Nuit des disparitions », *ibid.*, p. 109).

Dans le premier brouillon du roman, Vinaver avait écrit : « FERMÉ P. CAUSE DE / CONDAMNATION / JE SUIS / INNOCENT / L. Désanges, / Puis il leva les yeux. / LÉON DÉLANGES / COUTELLERIE / ÉLECTRICITÉ »<sup>15</sup>. La pancarte change donc significativement de tonalité et de portée. Notons qu'entre le premier et le second état, Vinaver a lu *Les Jours de notre mort* de David Rousset<sup>16</sup>, qui venait de paraître. C'est un gigantesque « roman » sur les camps de concentration (qui commence d'ailleurs par vingt pages de description d'un trajet en train de déportation jusqu'à Weimar), dans lequel, écrit l'auteur en avertissement, « la fabulation n'a pas de part ». Il a pu faire prendre conscience à Vinaver que la littérature pouvait aborder ce passé très proche et terrible.

Dans *L'Objecteur*, il est aussi question de la Shoah, comme dans ce débat entre les soldats, à propos d'éventuels camps de concentration en URSS :

Mettez-vous bien dans la tête que les camps de concentration, une idée pareille quand ça naît, c'est trop beau, tout le monde veut en avoir. Alors je te mets des barbelés un peu partout. Et des fours crématoires. Et je te concentre un peu tout le monde. Tout le monde qui me plaît pas. Et voilà. (p. 241)

De tels discours n'étaient pas choses communes dans la littérature de l'époque. Cependant, aucune critique des romans de Vinaver, dans la presse, n'évoquait cet aspect. Il est très étonnant aussi que dans son livre consacré aux écrivains juifs de l'après-guerre, Clara Lévy ne fasse pas figurer Michel Vinaver<sup>17</sup>. Peut-être ne lui paraissait-il pas « assez juif ». L'auteur n'affiche pas sa judéité en effet, mais il fut tout de même un de ceux qui ont dû émigrer du fait de leur identité. Et surtout, la plupart des critères proposés par la sociologue s'appliquent tout à fait à Vinaver : sensibilité sociologique, engagement politique, esthétisation de la stigmatisation, exceptionnalité dans le champ littéraire... En fait les seules différences concernent l'absence de « culte de l'origine » et d'affirmation d'un « devoir » de mémoire. Il n'y a pas, chez Vinaver, de revendication de judéité. À vrai dire, il a même longtemps été juif sans le savoir : « Je ne savais pas que j'étais juif. Je l'ai appris avec Vichy »<sup>18</sup>. Il se place ainsi, nouveau cas de figure, à la frontière entre deux groupes sociaux : athée dans la vie quotidienne, juif du fait de l'histoire. C'est cette position qui nous semble exceptionnelle.

Un autre aspect concerne la politique de l'après-guerre. Dans ces deux romans, le communisme est critiqué. On comprend peu à peu

15. — M. Vinaver, brouillon pour *Lataume*, 1947, petit cahier bleu, IMEC – VNV dépôt 2008.

16. — Voir sa lettre à Camus du 2 juillet 1947, *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 31.

17. — Clara Lévy, *Écritures de l'identité*, PUF, « Le Lien social », 1998.

18. — « Michel Vinaver, dramaturge du réel », entretien déjà cité, p. 20.

que Méripée n'a pas été tué par Lataume, mais qu'il était membre de la cellule 126 du CMP (double fictionnel du PCF) et a peut-être été victime d'un complot. À la fin d'un chapitre, Lataume est pris dans une énorme manifestation des sympathisants de ce même parti, sur la place de la Concorde. Les mots d'ordre sont : « [...] débarrasser la patrie des saboteurs, des fâcheurs, des nazeurs, des zapeurs, des oisifs séparatistes égorgeurs et autres profiteurs, pour enfin amener le peuple à la bonne vie » (p. 106) ; Lataume voudrait pouvoir dire à ces manifestants qu'ils se trompent de combat. Dans ces deux romans, il y a aussi des descriptions d'administrations kafkaïennes. On peut comparer l'accueil de Lataume à la Sûreté (p. 41-49) et l'accueil de Constant au siège du PCF (*L'Objecteur*, p. 221-224) : même rigueur obsessionnelle et méfiante des employés (« Il faudra que vous appreniez monsieur, il faudra que vous appreniez à répondre aux questions qu'on vous pose par des réponses précises... » – *Lataume*, p. 42) et même détail amusant, le numéro de la porte où doivent frapper Lataume et Constant : « Catégorie d'Affaires H-2, monsieur. Vous prendrez le couloir numéro neuf, monterez trois étages, frapperez à la porte marquée 374... » (*Lataume*, p. 45) et « Conduis ce camarade au 371 » (*L'Objecteur*, p. 224). Quant au superbe chapitre de *Lataume* sur la construction de la Montagne (fantasme du personnage qui s' imagine avoir passé sa vie à élever une grande montagne en plein Paris), on peut le comprendre comme une parabole du communisme soviétique : il décrit la dérive d'une utopie positive en une société totalitaire (p. 56-68).

La critique communiste fut très virulente à l'encontre de *Lataume*. *Les Lettres françaises* par exemple jugèrent logique que ce roman ait été édité chez Gallimard : « [...] il a consciencieusement appliqué les recettes qui plaisent à M. Paulhan... Le livre est absurde comme il convient, hallucinant pour mêler les formules, et mal écrit avec beaucoup d'application »<sup>19</sup>. *L'Objecteur*, plus réaliste, fut loué par la critique communiste, qui s'évertuait à commenter les actions des personnages en fonction de la ligne du « parti », trouvant par exemple que le roman montrait bien « comment sont traités les simples soldats dans notre régime de misère et de caporalisme »<sup>20</sup>. Max-Pol Fouchet notait à plus juste titre que la gauche pourrait reprocher à l'auteur l'absence de raisons explicatives à la désertion de Julien : « La "gauche" l'exclura, quand elle défie, pour les besoins de sa cause, M. Henri Martin »<sup>21</sup>.

19. — La revue *Les Lettres françaises* avait précisément été créée par Paulhan, en 1941, mais fut reprise en 1945 et financée par le PCF. Partisane d'une ligne dure, en novembre 1947 elle accusa Kravtchenko d'être un agent des États-Unis, ce qui provoqua le grand procès de l'année 1949.

20. — *Le Drapeau Rouge*, Bruxelles, 9 avril 1952.

21. — *Carrefour*, 6 févr. 1952. Henri Martin était ce militant communiste qui, travaillant en Indochine comme marin, assista aux offensives françaises qu'il s'empressa de dénoncer

En fait Vinaver rejetait dos à dos les idéologies des deux blocs (c'est ce que veut dire Lataume lorsqu'il affirme, à différentes reprises, être « coincé entre deux mythes »). Son troisième roman le révèle plus nettement encore : dans *Les Aventures de Jean Patamorfoff*<sup>22</sup>, Vinaver a transposé les angoisses de sa génération à l'idée de voir la Guerre Froide se réchauffer. L'action se passe en 1993 dans un monde où deux blocs se font face depuis cinquante-cinq ans. Pour défendre la « paix universelle et éternelle », et grâce aux dernières avancées technologiques, le gouvernement totalitaire de l'Intérieur décide de raser complètement toute une partie du globe (le territoire qu'ils appellent l'Extérieur, dont on apprendra qu'il préparait un plan similaire). C'est là qu'intervient Patamorfoff, petit individu fragile, plongé malgré lui en plein cœur de l'histoire. Coincé et caché dans la salle où a lieu la réunion des dirigeants de l'Intérieur, il finit par prendre la place du pilote chargé de larguer la bombe atomique, et évite ainsi la destruction. Les chapitres sont rapides, souvent drôles, mais le roman montre aussi à ses jeunes lecteurs ce qu'est un régime totalitaire et il s'achève sur une sorte de morale : les mauvais dirigeants ont finalement été renversés par Octave, l'ami de Jean<sup>23</sup>.

### *Michel Vinaver et le roman*

Pourquoi Vinaver a-t-il arrêté d'écrire des romans pour se consacrer exclusivement au théâtre ? Les critiques étaient de plus en plus enthousiastes, et *L'Objecteur* reçut même le prix Fénéon. Certes, ces livres ne se vendirent pas à beaucoup plus de mille exemplaires<sup>24</sup>, mais il en ira de même pour ses pièces de théâtre qui, de plus, resteront longtemps très peu jouées (avant le succès des années 1970, seule la pièce *Les Coréens* aura été montée). De toute façon, dès 1953, Michel Vinaver avait trouvé un poste de cadre chez Gillette qui lui assurait une tranquillité financière. Alors, on peut invoquer le hasard, comme aime à le faire l'auteur lui-même (le stage d'art dramatique de 1955 l'aurait lancé – Gabriel Monnet montait *Ubu roi* et proposa à Vinaver d'écrire une pièce pour l'année suivante), mais on ne peut pas entièrement se satisfaire d'une

---

et de combattre. Sartre publiera un livre sur « l'affaire » qui s'ensuivit.

22. — Tapuscrit, 138 p., inédit (archives personnelles de l'auteur). Vinaver avait écrit ce roman pour le Grand Prix de littérature enfantine du Salon de l'enfance, fondé en cette année 1953, avec un jury d'enfants de dix à quatorze ans. Voir la lettre de Vinaver à Camus, du 16 juin 1953 (*S'engager ?*, *op. cit.*, p. 66).

23. — Il est très possible que *Patapoufs et Filififs* d'André Maurois (1930), un classique de la littérature pour la jeunesse, ait inspiré Vinaver. C'est une fable amusante, qui présente la lutte des Patapoufs, qui ne peuvent qu'évoquer les Américains (gros et jouisseurs), contre les Filififs, soit les Soviétiques (maigres et stakhanovistes). Comme dans *Patamorfoff*, ce sont deux enfants, Thierry et Edmond, qui réussissent à stopper l'engrenage guerrier et à réconcilier les deux nations.

24. — Lettre des éditions Gallimard à Michel Vinaver du 29 juin 1979 lui présentant la différence entre les exemplaires imprimés et ceux passés au pilon (IMEC, fonds « L'Arche »).

explication par le hasard. Pourquoi Vinaver s'est-il inscrit à ce stage ? Pourquoi accepta-t-il la proposition de Monnet ? Pourquoi n'en resta-t-il pas à cette première pièce ?

Le deuxième article sur l'œuvre romanesque de Michel Vinaver entend donner une réponse à ces questions : il analyse *Lataume* par rapport au théâtre que l'auteur a écrit par la suite, comme une œuvre « fondatrice » de ce théâtre<sup>25</sup>, notamment du fait de l'omniprésence des dialogues. Ce point de vue est très intéressant : Vinaver était peut-être alors entre deux genres littéraires. Ses romans sont pour lui un vrai laboratoire du dialogue. Dans *L'Objecteur*, certaines scènes sont construites sur un principe d'entrelacs, qui fait se croiser les discussions d'au moins deux groupes (voir par exemple p. 297-299) ; un autre chapitre est la retranscription brute d'une conversation mondaine, sur trois pages : « Vous parlez (dit Coussac) admirablement le français monsieur Rieti on verra ce qu'on verra mais je ne crois pas (dit Olivier) que la guerre soit pour demain matin s'il fait beau j'irai canoter au bois de Boulogne (dit Domenico Rieti)... » (p. 148). L'omniprésence du dialogue permet aussi de donner corps au débat d'idées ; à travers des discussions à bâtons rompus, comme lors de ce dîner dans la famille Bême :

- Avez-vous lu le discours de Kolotkine ? balbutia Olivier. Ils n'ont pas l'air de céder... Sur la question des Dardanelles...
- Passe ton assiette, Jacques. Jacques.
- Papa, ton assiette, dit François.
- Ils seront chez nous d'ici peu et nous ne l'aurons pas volé, dit M. Bême très raide sur sa chaise. (p. 28-29)

Ou dans des débats plus construits, notamment entre les deux professeurs Barbois et Lecorre, que David Bradby analyse comme des passages essentiels du roman, qui « grapples with the intellectual movements of the time »<sup>26</sup>, même si ce qui intéresse l'auteur est moins la nature de ces « mouvements intellectuels » que leur *discours* (Vinaver commence ici ce qui dans sa dernière pièce, *11 septembre 2001*, presque exclusivement composée de citations, atteindra une limite : donner la parole aux personnages et mettre en lumière leur discours sur les événements).

Toutefois, il est risqué d'affirmer que les traits compositionnels, narratologiques, stylistiques de *Lataume* « appellent *inéluctablement* pour se décanter la logique de reconstruction discursive du théâtre »<sup>27</sup> (*L'Objecteur*

25. — Jean-Marie Thomasseau, « La fission de *Lataume* », *op. cit.*, p. 107.

26. — David Bradby, « *L'Étranger* and *L'Objecteur* », *op. cit.*, p. 67.

27. — Jean-Marie Thomasseau, « La fission de *Lataume* », *op. cit.*, p. 114 (nous soulignons). Il est impossible de prédire ce que *sera* une œuvre (« Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais » disait Bergson à un journaliste – « Le possible et le réel » [1930], *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1969, p. 62), de même est-il illusoire de dire, *a posteriori*, ce qu'elle devait inéluctablement devenir.

s'engageait même sur une voie plus conventionnelle). On sait d'ailleurs que le roman de l'époque n'était pas avare en dialogues, et plus largement en oralisation. Jérôme Meizoz a donné une excellente vision de l'émergence, dans l'entre-deux guerres, du « roman parlant », qui allait même « oraliser la voix narrative »<sup>28</sup>. Chez Vinaver on trouve aussi ce « décloisonnement des voix » (voix narrative/voix des personnages). Les passages de récit sont composés de phrases très courtes (comme chez Hemingway, que Vinaver dit avoir aimé) et leur style est souvent très « parlé »<sup>29</sup>. En examinant trois autres points, nous allons voir que Vinaver a élaboré une vraie pensée du roman et du théâtre – du théâtre *par rapport* au roman.

Le théâtre n'oblige pas l'auteur à *parler de* quoi que ce soit. En 1953, Vinaver venait de traduire *Loving* de Henry Green et il consacra alors à ce roman un long article (dont Barthes affirmera qu'il apporte « les éléments d'une critique vraiment nouvelle »<sup>30</sup>). Vinaver note que « l'auteur ne propose rien et il n'intervient pas »<sup>31</sup>. Le texte de ce roman (dont l'action se passe dans un manoir irlandais, déserté par ses maîtres, pendant la deuxième guerre mondiale) est constitué soit de dialogues, soit d'un récit minimal et descriptif sans « intention symbolique cachée, [ni] sens profond à découvrir ». Et Vinaver d'ajouter : « Cette aventure n'est à aucun moment transcendante à l'écriture, mais s'identifie à son exercice même ». Mais alors que le roman doit ruser pour atteindre ces objectifs (ne pas introduire de point de vue et partir véritablement des mots), le théâtre les réalise naturellement :

Ce n'est pas le goût de la chose théâtrale qui m'a amené à ne faire plus qu'écrire dans cette forme, mais plutôt, je pense que tout simplement j'avais trouvé mon lieu. J'avais trouvé mon mode d'écriture, celui où je pouvais le mieux me caler par rapport à mes manques, à mes déficits, à mon incapacité non seulement de commenter mais d'avoir un point de vue<sup>32</sup>.

L'auteur dramatique peut ainsi se situer dans un infime interstice *entre* le monde et le texte, et un type d'auctorialité singulier émerge alors.

---

28. — Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Lausanne, Droz, 2001, p. 16.

29. — « La partie était mal emmanchée, hélas ! Il s'était laissé mettre dans une position d'infériorité. Il fallait en sortir... » (*Lataume*, p. 104).

30. — Roland Barthes, « La Fête du cordonnier » (1959), *Écrits sur le théâtre*, Seuil, « Points », 2002, p. 244. Camus, lui, en avait dit ceci : « C'est un des essais critiques les plus intelligents que j'aie lus depuis longtemps » (lettre à Vinaver du 4 août 1953, *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 68).

31. — Michel Vinaver, « Essai sur un roman », *Les Lettres nouvelles*, juin-juillet 1953, p. 33 (*ibid.* pour les citations suivantes).

32. — Entretien avec Jean-Loup Rivièrre (1987), *Écrits sur le théâtre II*, L'Arche, 1998, p. 92.

On pourrait évoquer ce que dit Louis Marin du dialogisme, développant justement la notion d'intervalle :

L'amateur : [...] je soulignerai l'« entre » de l'entre-tenir, l'espace d'un intervalle.

Le professeur (philosophe) : Un intervalle dont deux personnages occuperaient chacun un bord en s'entretenant l'un l'autre et faisant naître dans ce partage et ce soutien mutuel, ce « tenir à deux » du discours, l'œuvre au langage et le discours à l'œuvre, un nouvel « objet » de langue et de regard, un hybride de l'entre-deux<sup>33</sup>.

D'autre part, une pièce de théâtre peut rester *actuelle*. Pendant l'écriture de ses romans, et surtout de *L'Objecteur*, Vinaver avait l'ambition d'engager une espèce de course-poursuite avec l'actuel. Il ne voulait surtout pas écrire de livres « historiques »<sup>34</sup>, c'est-à-dire des livres dont l'action, au moment de leur parution, serait déjà passée (même si c'est de quelques semaines seulement). Il précise sa pensée dans une lettre à Camus :

La difficulté principale du livre était d'empêcher moi-même de trop sensiblement vieillir et le monde de trop sensiblement changer pendant les quinze mois qu'il a fallu pour imaginer deux jours, ceux-ci devant, tout au long de ces quinze mois, être toujours « le moment présent »... Leur situation dans le temps poserait un gentil sujet de méditation ontologique<sup>35</sup>.

Il résoudra ce problème en écrivant des pièces : leur confection demande moins de temps que celle d'un roman, mais surtout le théâtre permet d'infinies réactualisations. Un roman, une fois écrit, est peut-être condamné à se figer et dater, à moins qu'il soit revu et réédité par l'auteur ou à moins, précisément, qu'il soit adapté au cinéma ou au théâtre, comme *L'Objecteur* l'a été, et comme *Lataume* l'est en ce moment<sup>36</sup>. Au contraire, à chaque fois qu'une pièce est rejouée, elle peut être réactualisée : elle l'est sans doute de fait, mais le sera d'autant plus quand l'auteur

33. — Louis Marin, *De l'entretien*, Minit, 1997, p. 24. Marin parle d'un certain type de dialogue (l'entretien au sujet d'œuvres d'art), distinct du dialogue théâtral. Toutefois, ce qu'il en dit peut s'appliquer aux deux objets : apparition du « sujet duel antérieur à tout dialogue, qui n'est ni moi ni vous qui cherchons le dialogue, mais seulement l'écart où [...] nous précipitons un primitif désir de langue » (p. 14) et « mise en suspens » de l'auteur (p. 36).

34. — L'un des reproches adressés à Camus, au sujet des *Justes*, était que la pièce « se situe dans un passé tellement passé que je ne m'y retrouve guère » (lettre du 16 févr. 1950, *S'engager ?*, *op. cit.*, p. 38).

35. — Lettre de Vinaver à Camus, du 27 févr. 1951, *ibid.*, p. 54.

36. — La version théâtrale de *L'Objecteur* (L'Arche, 2001) a été écrite par Vinaver lui-même. La pièce n'est pas la simple transposition du roman : elle met en scène une troupe qui adapte ce texte au théâtre. Le metteur en scène Jean-François Demeyère (qui avait déjà monté *11 septembre 2001* de Vinaver) a eu l'idée de transposer *Lataume* sur scène, mais il a opéré différemment, puisqu'il a seulement conservé les dialogues et fait des coupes, sans rien ajouter. La création doit se faire en Belgique à l'automne 2012.

fait comprendre qu'elle est ouverte, que les retouches sont libres, comme pour *Par-dessus bord* (« Chaque metteur en scène prendra le relais plus en amont que d'habitude »<sup>37</sup>).

Un dernier point, plus historique, concerne la portée politique des œuvres. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le roman était le genre le plus « politique », et encore dans les années 1947-1953, avec l'énorme écho provoqué par *La Peste*. Mais dans les années 1950, et Vinaver commence sa carrière à ce moment-là, c'est le théâtre qui va endosser ce rôle. En 1955, le Berliner Ensemble fait une tournée retentissante en France, événement fondateur pour tout un pan de la dramaturgie française. Alors que le Nouveau Roman se dégage apparemment de toute revendication politique (même si le problème est complexe), le théâtre, avec Brecht, ouvre la voie d'un nouveau type de contestation. Il est vrai que Vinaver ne délivre pas de thèse claire sur les événements présentés, et que ses personnages sont « constatés » plus que jugés, comme disait Barthes<sup>38</sup>. Mais on ne peut pas nier le caractère profondément politique de son œuvre (ne serait-ce que par l'évocation des événements et des débats socio-politiques contemporains). Le fait est qu'il préfère laisser au lecteur et au spectateur le travail de réflexion. Lorsqu'il n'y a plus que des voix, un vide se crée, quelque chose entre elles qui ne peut se combler et le théâtre devient le langage privilégié pour témoigner de l'absurdité du monde contemporain.

Vinaver, dont l'œuvre romanesque se situe au croisement de plusieurs influences (entre Camus et Vian, entre Chandler et Eliot), a pu développer une vision neuve sur le monde contemporain, que ce soit sur le rôle des écrivains dans la société, la question militaire, la Shoah ou sur le communisme. Ces années 1950, pendant lesquelles l'auteur se situe encore entre le roman et le théâtre, sont propices à une véritable pensée des genres littéraires : le mode de représentation dramatique a des conséquences sur la spécificité du théâtre par rapport au roman (absence de point de vue, possibilité de réactualisation, portée politique). On pourrait finir en ajoutant que l'entre-deux n'est pas seulement une position idéale pour l'écrivain, mais aussi un objet d'étude d'une grande richesse. On retrouverait là un propos de Braque, que cite Vinaver dans sa préface à *Iphigénie Hôtel* : « [...] ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi [...]. Cet "entre-deux" me paraît un élément aussi capital que ce qu'ils appellent "l'objet". C'est justement le rapport de ces objets

37. — M. Vinaver, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* », *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, 1998, p. 235. Sur le devenir de cette pièce fleuve (sept heures de représentation dans sa version intégrale – que de nombreux lecteurs ont qualifiée de « roman », comme Robert Voisin, le fondateur des éditions de L'Arche, qui publie la pièce après que Gallimard l'a refusée), voir notre article : « Les genèses de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », *Genèses théâtrales*, dir. par Dominique Budor, Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS éditions, 2010. Récemment cette pièce a été transposée par Oriza Hirata dans le Japon de 2009 (*Tori no tobu takasa*).

38. — « À propos des *Coréens* » [1957], *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 224.

entre eux et de l'objet avec l'«entre-deux» qui constitue le sujet »<sup>39</sup>. En représentant l'entre-deux, en écrivant l'interstice et depuis l'interstice, l'auteur confère à son œuvre (qui sera longtemps appelée à être relue) la grande richesse des mises en rapport.

Simon CHEMAMA

*E.A. 3959 – Institut de recherche en études théâtrales  
(IRET)*

*Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
et Rutgers University*

*[simon.chemama@univ-paris3.fr](mailto:simon.chemama@univ-paris3.fr)*

---

39. — Entretien avec Georges Braque, *L'Express*, 2 juillet 1959, cité dans *Iphigénie Hôtel*, « Présentation », Gallimard, 1963, p. 9.

