



HAL
open science

Grisélidis de Charles Perrault , mise en scène d'Antoine Vitez (1977)

Anne-Françoise Benhamou

► **To cite this version:**

Anne-Françoise Benhamou. Grisélidis de Charles Perrault , mise en scène d'Antoine Vitez (1977).
Olivier-René Veillon. Vitez, toutes les mises en scène, Jean Cyrille Godefroy, 1981. hal-01099471

HAL Id: hal-01099471

<https://hal.science/hal-01099471>

Submitted on 5 Jan 2015

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.

***Grisélidis*¹ de Charles Perrault (1977)**

[Vitez, toutes les mises en scène, sous la direction d'Olivier-René Veillon, J.-C. Godefroy éditeur, 1981]

Grisélidis est une nouvelle de Charles Perrault (pas un conte), et en vérité le titre dit la patience de Grisélidis. Mais nous, derrière patience nous avons la passion, et il s'agit en effet d'une addition de souffrances allant jusqu'au sacrifice : toutes les humiliations bues par une femme sous l'empire de l'amour et le pouvoir d'un mari. Charles Perrault appelle cela la vertu.

Sur la scène, un homme et une femme jouent les vers bucoliques du texte ; un autre homme et une autre femme font la musique ; un autre homme et une autre femme chantent. Au loin, cachées, on entend des voix d'enfants.

La musique de Georges Couroupos, intimement liée à la mise en scène, lui répond sans cesse, prolonge, transforme, ou commande le geste et la voix des acteurs.

(Antoine Vitez, programme du spectacle)

Il s'agit donc avant tout de théâtre musical. Dans *Phèdre* déjà, la partition d'Aperghis, et plus encore, le travail préparatoire commun du compositeur, des acteurs, et du metteur en scène étaient essentiels – au point que certains protagonistes devenaient instrumentistes. Et si la musique est totalement absente d'autres spectacles, c'est que le théâtre de Vitez se refuse à en faire un accompagnement. Le texte de Perrault a donc été choisi en fonction de ses possibilités rythmiques : il est écrit avec une alternance très libre de vers de mètres différents – alexandrins, décasyllabes, octosyllabes, vers de six, de quatre pieds. Les acteurs ne trichent pas : chaque vers est détaché dans son originalité prosodique, avec même une légère tendance à accentuer le mot final, comme un très lointain souvenir d'une récitation scolaire (à laquelle fait clairement allusion le chœur d'enfants, angélique et ânonnant). Mais il faut surtout voir ici un parti-pris de mise en évidence de la forme : la diction rend perceptible l'alternance stricte des rimes féminines et masculines, ce qui, dans ce cas, fait sens ; lorsque Bertrand Bonvoisin éructe avec dégoût des mots dont il prolonge le *e* muet, hyménée, fille, tendresse, la

¹ *Grisélidis*, théâtre musical, nouvelle de Charles Perrault ; musique de Georges Couroupos ; costumes de Christine Buri ; assistante Ewa Lewinson. Avec Marie-Françoise Bonin, Bertrand Bonvoisin, Mireille Courrèges, Françoise Gagneux, Jeanne Loriod, Jean-Pol Marchand, Catherine Oudin, Spyros Sakkas. Coproduction France Culture et Festival d'Avignon. 15 représentations à Avignon, Modène, Milan, Ivry, 1977.

langue même se fait porteuse de la misogynie du Prince. La musique de Couroupos reproduit la bipolarité des vers (leur bisexualité ?) : le trombone est de l'ordre du cri – et parfois, à son instar, les comédiens allongent les mots, les hurlent : des "canards" dans la communication –, l'instrument à vent joue la voix, hystérique et répond à la voyelle, féminine. Les percussions, elles, suggèrent des rythmes, organisent des ruptures, amorcent même, au xylophone, des possibilités mélodiques – et les comédiens par leur corps, par leur diction, épousent cette loi qu'elles édictent ou la réfutent, parfois l'induisent ; les percussions, c'est l'articulation obsessionnelle, la consonne, masculine. À partir de là, il y a comme une exploration combinatoire des rapports de la musique et du texte : redondance (un vers est suivi ou précédé d'une phrase musicale – sur un passage assez long, texte et partition progressent tour à tour, parallèlement mais de façon autonome) ; contradiction et dénonciation (certaines ponctuations du trombone ont un effet burlesque ou ironique par rapport à la préciosité des vers) ; simple illustration : les percussions miment le galop des chevaux, le trombone les clairons du mariage. De plus, la présence sur scène des musiciens insiste sur le "faire", et désigne par analogie le travail de l'acteur comme une production de signes.

Pour raconter une histoire, faire un théâtre véritablement épique, ce qui était déjà le propos de *Catherine*, il faut en effet, avant tout, détacher l'acteur du rôle. C'est à quoi vise ici la démultiplication du couple : deux chanteurs, deux musiciens, deux comédiens. Démultiplication reprise dans l'espace scénique, "tridimensionnel" ; car trois axes sont ménagés : horizontalité – les acteurs apparaissent et se rencontrent sur un long praticable sans profondeur, un chemin qui traverserait la scène ; verticalité – les chanteurs sont immobiles, en haut d'une galerie du cloître des Célestins, ils surplombent ; profondeur – les instrumentistes se font face, le tromboniste assis à l'avant-scène de dos, la percussionniste placée sur une petite estrade derrière le praticable. Un dispositif qui dessine donc trois croix ; une scénographie presque absente, non illustrative, pur espace à jouer. Et les rares objets utilisés pour la narration procèdent du même principe d'arbitraire et d'utilisation maximale : un paravent, une couverture, un bâton ; s'y ajoutent des branchages et des feuilles, seuls éléments réalistes, mais la plupart du temps détournés d'un effet de réel. Le paravent est un pur support de jeu : instrument du calvaire de Grisélidis, qui le porte comme une croix ; occasion d'un jeu de cache-cache entre les comédiens ; servant quelquefois à créer un espace plus restreint, et offrant, lui aussi, une possibilité d'horizontalité (lit, joug) et de verticalité (porte, mur, maison).

Tous ces éléments ont pour fonction de mettre à distance l'univers de Perrault. Et pourtant, par instants, les deux acteurs jouent le Prince et Grisélidis. C'est cette ambiguïté, ce va-et-vient de la narration et de la fiction qui fait le prix du spectacle : à

des moments d'ironie très grande, où une diction rythmique distille sans pitié chevilles et rimes, clichés, succèdent des moments de pure cruauté, où les enjeux réels du texte émergent avec violence. De même, l'abstraction et la nudité du dispositif sont contredites par la spectaculaire beauté du lieu qui l'abrite : le cloître des Célestins offre un fond d'arcades bordé de deux très grands platanes ; fragment de moyen-âge et de forêt, le réel sert de cadre au jeu. Et si l'acteur n'est pas le personnage, il en porte pourtant le costume : la longue robe seigneuriale de Bertrand Bonvoisin, qui souligne paradoxalement la masculinité exacerbée du Prince ; moins datés sont les vêtements de Catherine Oudin, qui effectue pourtant un changement significatif, quand Grisélidis devient reine : elle revêt une robe à peine plus compliquée, mais qui cache ses bras, nus jusque là. De la nature à la culture, de l'innocence idyllique au monde du mensonge ? Les interventions extérieures vont aussi à double sens, soit qu'elles dénoncent ou qu'elles épaississent la fiction : les voix d'enfants repoussent le récit dans le domaine de la fable, ressassant sa morale ; le chœur enregistré répète : "pour m'éprouver mon époux me tourmente"(phrase qui clôt aussi le spectacle), et souvent, récite Perrault comme du La Fontaine, donnant aux personnages un statut emblématique. Mais, à l'inverse, le collage qui est au centre du spectacle, véritable intermède lyrique, est un duo du *Tristan* de Wagner qui magnifie la narration en l'élevant jusqu'au mythe passionnel. Pendant quelques minutes – un temps très long au théâtre – la scène est vide et la parole est aux chanteurs. Sous la nouvelle misogynie de Perrault, sous l'humour du spectacle, on peut alors lire en palimpseste le destin tragique du rapport amoureux.

De la torture de la femme à "la torture par les femmes"²: *Grisélidis* est une propédeutique aux *Molière*. Dans leur naïveté les ressorts thématiques de cette nouvelle annoncent ceux de *Don Juan* (sadisme de l'amant), du *Misanthrope* (jalousie pathologique et impossibilité du couple), de *L'École des Femmes* (pygmalionisme et éducation des filles). Le pouvoir patriarcal est ici et là central, évoqué par le même bâton. Mais il s'agit surtout de prolégomènes formels : la diction des *Molière*, plus naturelle en l'absence d'une ponctuation musicale, conservera des traces du travail de désarticulation et d'ironie effectué sur *Grisélidis*. Surtout, avant l'entrée dans un théâtre de grands rôles, le détour par l'épique apparaît nécessaire – puisqu'aussi bien tout discours direct est ici explicitement cité : les comédiens insistent à chaque fois sur les "dit-il", "dit la Bergère", "dit le Prince" – exercice de distanciation cher à Brecht. Sans que cela renvoie à une infériorité, ou à un inachèvement, *Grisélidis* peut donc apparaître comme un spectacle pédagogique : la présence de la musique dénature définitivement la versification ; la forme narrative introduit à la distance, valorise le

² "La torture par les femmes et le triomphe de l'athéisme ", sous-titre de la Tétralogie *Molière*.

travail de l'acteur au détriment d'une incarnation ; la naïveté du texte, doublée de la complexité des figures d'un jeu non illustratif expose le rôle de la fable dans ce théâtre : *véhicule* et *occasion* de significations, non *lieu* de signification. Et puis, la violence des rapports institués entre l'homme et la femme dans l'image, dans la voix, dans le geste, cruauté qui se passe d'une identification, définit le champ propre du théâtre de Vitez : retracer dans les corps, au moment même où on raconte une histoire avec une certaine distance, la violence ravageuse et érotique de ses enjeux.