



**HAL**  
open science

## Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978) : Le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation

Julia Gros de Gasquet

### ► To cite this version:

Julia Gros de Gasquet. Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978) : Le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation. *Studi francesi*, 2023, 200 (LXVII | II), pp.345-356. 10.4000/studifrancesi.53595 . hal-04090785

**HAL Id: hal-04090785**

**<https://hal.science/hal-04090785v1>**

Submitted on 29 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

---

## Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978): le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation

Julia Gros de Gasquet

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/53595>

DOI : 10.4000/studifrancesi.53595

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2023

Pagination : 345-356

ISSN : 0039-2944

Ce document vous est fourni par Bibliothèque Sainte-Geneviève - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



### Référence électronique

Julia Gros de Gasquet, « Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978): le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation », *Studi Francesi* [En ligne], 200 (LXVII | II) | 2023, mis en ligne le 01 août 2024, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/53595> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.53595>

---



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

# *Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978): le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation*

## *Abstract*

In 1978, Antoine Vitez, founder of the Théâtre des Quartiers d'Ivry in 1971 and at the time professor at the Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, presented four plays by Molière at the Festival d'Avignon (*L'École des Femmes*, *Le Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*) with the same cast and on the same set. This landmark show is remembered as "The Four Molière". Gwenaël Morin took up the idea in 2014 and staged these four plays with the same actors and in a single set. He was then director of the *Point du Jour* theatre in Lyon, known in France for having conceived and defended *the permanent theatre* in Aubervilliers in the Paris suburbs, which is both a political space in the heart of sensitive and disadvantaged neighbourhoods and a laboratory for theatrical work. The article will attempt to show the similarities and differences between a creation that was controversial at the time and its re-activation, which was well received. What happened in the relationship to the repertoire, to the public and to the traditions of play, between these two moments of French theatrical life?

En 1978, Antoine Vitez<sup>1</sup> avait monté quatre pièces de Molière (*L'École des Femmes*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*) avec la même distribution et dans le même décor. À partir de 2013, Gwenaël Morin<sup>2</sup> reprend l'idée de Vitez et monte ces quatre pièces avec les mêmes acteurs et dans un décor unique. Il est alors directeur du Théâtre du Point du Jour à Lyon, connu en France pour avoir conçu et défendu le Théâtre Permanent<sup>3</sup> aux Laboratoires d'Aubervilliers en banlieue parisienne. Il s'agissait au

(1) Antoine Vitez est acteur, metteur en scène, pédagogue et homme de théâtre (1930-1990). Il a fondé le théâtre des Quartiers d'Ivry en 1971 et été professeur au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris de 1968 à 1980 (il en démissionne). Il devient directeur du Théâtre national de Chaillot de 1981 à 1988, puis administrateur général de la Comédie Française de 1988 jusqu'à sa mort, en 1990.

(2) Gwenaël Morin vit et travaille à Lyon. Il suit des études d'architecture interrompues après quatre années pour faire du théâtre. En 2009, dans le cadre du *Théâtre Permanent* aux Laboratoires d'Aubervilliers, Gwenaël Morin et sa compagnie montent *Tartuffe* d'après *Tartuffe* de Molière, *Bérénice* d'après *Bérénice* de Racine, *Hamlet* d'après *Hamlet* de Shakespeare, *Antigone* d'après *Antigone* de Sophocle, *Woyzeck* d'après *Woyzeck* de Büchner. De 2013 à 2018, il a dirigé le Théâtre du Point du Jour à Lyon où il a proposé à nouveau un *Théâtre Permanent*. C'est dans ce cadre qu'il a créé les quatre Molière de Vitez. Il y met également en scène *Macbeth* et *Othello* de Shakespeare. Il a monté une adaptation du *Théâtre et son Trouble* d'Antonin Artaud en 2020 et récemment un programme intitulé *On donne de la voix* autour des tragédies grecques avec des spectacles, des débats, des fabriques et des nuits blanches, dans le cadre de l'édition 2021 du Festival d'Automne de Paris.

(3) Voir Yvane Chapuis et Gwenaël Morin, *Le Théâtre Permanent*, Paris, éditions Xavier Barral, 2010. Présentation de l'éditeur: «En 2009, Gwenaël Morin, accompagné de Guillaume Bailliart, Stéphanie Béghain, Fanny de Chaillé, Julian Eggerickx, Barbara Jung et Grégoire Monsaingeon, a investi les Laboratoires d'Aubervilliers pour mettre en œuvre son projet de Théâtre Permanent. Pendant une année entière, il s'est agi de développer un outil d'affirmation et d'intensification du théâtre en jouant, répétant et transmettant en continu. Cette expérience, aussi bien du point de vue de la création et du collectif que de la volonté d'expérimenter et d'inventer des rapports nouveaux à un lieu, un environnement et un public. Le livre raconte l'histoire de cette expérience à travers des entretiens avec les acteurs, des discussions collectives, des comptes rendus des représentations et du porte-à-porte, des articles de presse et des photos des représentations».

moment de sa création à la fois d'un espace politique au cœur de quartiers sensibles et défavorisés, et d'un laboratoire de travail théâtral dans lequel il a expérimenté des propositions scéniques radicales. Nous aimerions montrer à quelle nécessité répondait le désir d'Antoine Vitez en 1978 et pourquoi le *reenactment*<sup>4</sup> de Gwenaël Morin en 2013 raconte une filiation mais invite aussi à penser les urgences de la scène contemporaine française dont le théâtre de Molière se fait l'étendard.

### I. Les Molière de Vitez: une tétralogie ou Molière en vingt actes

En 1978, lors de la 32<sup>ème</sup> édition du Festival d'Avignon paraissent les quatre Molière de Vitez. Une proposition artistique sans précédent, qui va connaître un immense succès auprès du public du festival et donner lieu à une longue tournée qui passera notamment par Turin et Milan, et fera de Vitez l'un des grands metteurs en scène de son temps. Il est alors professeur au Conservatoire National d'Art dramatique de Paris et dirige de jeunes acteurs qu'il apprécie beaucoup, tels Nada Strancar, Dominique Valadié, Jean-Claude Durand ou encore Didier Sandre. Il leur propose de monter quatre pièces de Molière: *L'École des Femmes*, *Tartuffe*, *Don Juan* et *Le Misanthrope* avec deux principes qui structurent l'expérience:

1) les mêmes acteurs se répartissent tous les rôles:

	L'École des femmes	Le Tartuffe ou l'Imposteur	Don Juan ou le Festin de Pierre	Le misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux
Marc Belsaert	Alain	Mao Fernelle	Un pauvre et Don Louis	Alceste
Jean-Claude Durand Gronte	Oronte	Valère	Don Juan	Acaste
Richard Fontana	Horace	Tartuffe	Don Alonse et La Ramée	Basque
Jany Gastaldi		Elmire	Mathurine	Célimène
Hélène Maffre		Filipote		
Daniel Martin	Chrysalde	Orgon	Don Carlos et Ragotin	Clitandre
Didier Sandre	Arnolphe	Cléante	M. Disanche	Oronte
Daniel Soulier	le Notaire	Danis	Pierrot et la Violette	Philinte
Nada Strancar	Georgette	Dorine	Elvire et un spectre	Arsinoé
Dominique Valadié	Agnès	Marianne	Charlotte	Elfante
Gilbert Vilhon	Enrique	M. Loyal	Sganarelle	Du Bois
Antoine Vitez		Léopont et l'exempt	Gusman et la statue du Commandeur	Du garde

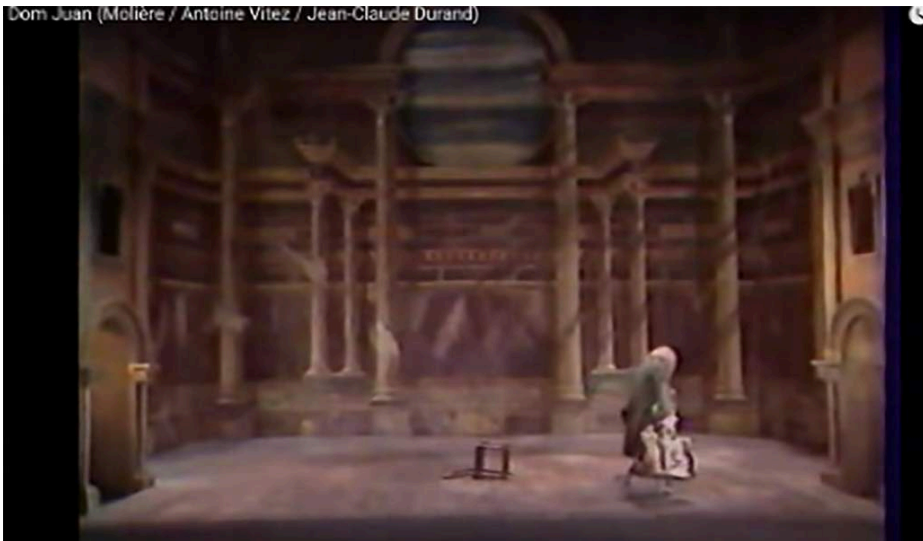
Lumière par Michel Duverger  
 Décor réalisé par Morendo Bellandi  
 Costumes exécutés par les Ateliers Marchand  
 Peinture du décor par Tristan Fabris

Capture d'écran de la feuille de salle

(4) C'est un mouvement ample que l'on remarque dans le domaine des arts vivants comme des arts plastiques, qui s'appuie sur le fait de rejouer une pièce, de reprendre une chorégraphie, de redonner une production d'opéra à l'identique des années après sa création... Les articles et travaux se sont multipliés ces dernières années sur ce processus de création. Nous citerons ici notamment l'article de Nicolas Donin et Rémy Campos: «Réactiver des situations passées? Du *reenactment* à l'histoire pragmatique», *Raisons Pratiques*, EHESS, 2016, «Histoires pragmatiques», pp. 247-288.

«Nous avons répété les quatre pièces à la fois, comme s'il s'agissait d'une tétralogie, les répétitions étaient entrelacées, par exemple l'après-midi *Don Juan* et le soir *L'École des Femmes*, puis *Le Misanthrope* dans l'après-midi suivante, puis *Le Tartuffe*, puis *L'École des Femmes*, puis *Don Juan*, et ainsi dans un ordre régulier pour faire un bâti provisoire; après, nous avons recommencé autour de chacun des acteurs l'un après l'autre, pour examiner le chemin - l'histoire - de chacun dans l'œuvre quadruple. Celui-ci que lui arrive-t-il en passant du grand seigneur au paysan, ou celle-ci de la dame à la servante? Puis nous avons refait quatre machines singulières de tous ces morceaux épars, et nous les avons mises en marche, avec l'émerveillement d'entendre que le moteur tourne ou que l'expérience imaginée sur le papier se produit bien comme on pensait, dans le temps même qu'on pensait»<sup>5</sup>.

2) le décor est rigoureusement le même pour les quatre pièces. Imaginé par le scénographe Claude Lemaire, il est constitué d'un plancher de scène fermé sur trois côtés par des toiles peintes; une table, une chaise, et quelques accessoires de jeu sont utilisés:



Il n'y a qu'un seul décor pour les quatre pièces; il représente à la fois l'intérieur et l'extérieur, suivant qu'on joue le *Tartuffe* ou *L'École des Femmes*. Les meubles sont seulement deux chaises, une table; il y a aussi des flambeaux et un bâton.

C'est ainsi que la Compagnie de Molière donnait le *Tartuffe*<sup>6</sup>.

La question a souvent été posée à Vitez du choix de ces quatre pièces. Il en a proposé différentes explications: «Il s'agit des quatre pièces qui font la clef de voûte de l'œuvre de Molière»<sup>7</sup>. Lorsqu'il revient sur ce choix quelques mois après le spectacle, il précise sa volonté et son rapport à Molière:

(5) A. Vitez, *Écrits sur le théâtre*, 3, *La Scène*, Paris, P.O.L., 1996, pp. 122-123. (Nous soulignons).

(6) Antoine Vitez dans le Programme de salle en ligne sur le site du Festival d'Automne: [https://www.festivalautomne.com/uploads/Publish/archive\\_pdf/FAP\\_1978\\_TH\\_06\\_PRGS.pdf](https://www.festivalautomne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1978_TH_06_PRGS.pdf) (consulté le 13 mars 2022)

(7) Antoine Vitez dans le Programme de salle en ligne sur le site du Festival d'Automne: [https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive\\_pdf/FAP\\_1978\\_TH\\_06\\_PRGS.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1978_TH_06_PRGS.pdf) (consulté le 1er mai 2022).

Pour avoir parcouru dans le désordre tout le répertoire de Molière comme professeur au Conservatoire depuis 1968, j'ai voulu composer un ensemble cohérent évocateur de l'univers moliéresque avec ses thèmes philosophiques et moraux essentiels et ses personnages clés. J'ai voulu aussi retrouver les conditions de travail de Molière avec une compagnie de douze comédiens jouant en alternance<sup>8</sup>.

Dans le journal "La Liberté", il formule son rapport à la mise en scène contemporaine:

L'idée de ce cycle a pour origine une exaspération de moi-même à l'égard de la mise en scène. Le théâtre m'apparaît de plus en plus dans son caractère d'œuvre éphémère et continue à la fois. [...] Chaque pièce de théâtre est un château de sable, disait Jouvet. Pour moi, j'avais envie de trouver le point de vue fondamental à partir duquel on peut jouer *L'École des femmes*, le *Tartuffe*, *Don Juan*, le *Misanthrope*, et d'autres choses. J'ai eu envie de retrouver le théâtre en lui-même comme une œuvre proliférante, changeant de nature et se reconstituant sans cesse. Voilà la vraie raison de ce cycle. J'ai eu la sensation que l'œuvre entière de Molière est faite de quelques éléments (pas beaucoup) qui se composent et se recomposent d'une pièce à l'autre<sup>9</sup>.

On entend dans ces deux citations d'une part le geste pédagogique qui préside à ce cycle autour de l'œuvre de Molière: Vitez est professeur au conservatoire et ce travail est l'occasion d'une expérience de transmission essentielle et cruciale pour lui. Il s'agit d'offrir à de jeunes acteurs la possibilité de faire troupe, d'éprouver un engagement commun et de travailler dans les conditions d'un artisanat théâtral en traversant les grands questionnements du théâtre de Molière.

La deuxième citation fait entendre son positionnement dans le contexte de la mise en scène de Molière en France dans les années 1970: il s'agit d'une décennie au cours de laquelle le théâtre est porteur de questions issues de la psychanalyse, du marxisme, de la critique littéraire contemporaine. Roger Planchon en 1974 avait monté *Tartuffe* qui mêlait à la lecture politique – le pouvoir absolu et le rôle du parti dévot –, une lecture psychanalytique – l'homosexualité d'Orgon. Or Vitez ne souhaite pas donner sa «lecture» de Molière et s'inscrire dans une interprétation marquée d'une pièce:

Vitez ne cherche pas à démontrer son point de vue sur Molière. Aucun arrière-plan ne se profile. Tout nous est donné d'emblée. Point de dramaturgie qui souligne, écrase, déroule sa toile de fond pour mieux obscurcir le voile de vérité qui ne bouge que dans la nudité du théâtre, son extrême dépouillement, là où les figures de l'insistance apparaissent tranchantes et dangereuses. Pas d'arrière-plan donc mais un certain grossissement qui nous place tout contre la scène comme ceux qui s'y installaient du temps de Molière<sup>10</sup>.

Les exégètes du travail de Vitez, comme Olivier-François Veillon ici, insistent sur sa volonté de livrer une vision plutôt qu'une lecture. Ce «grossissement» *de la scène est du côté du sensible, comme le démontre le passage des heures du jour et de la nuit rythmées par l'ouverture en «œil de bœuf» dans le décor. Un théâtre qui donne*

(8) Entretien avec "La Liberté", 29 janvier 1979, cité dans les *Écrits sur le théâtre*, 3, La Scène, Paris, P.O.L., 1996, p. 133.

(9) *Écrits sur le théâtre* cit., p. 113.

(10) Olivier-René Veillon dans *Antoine Vitez, Toutes les mises en scène*, dir. A.-F. Benhamou, E. De-caux, D. Sallenave, J.-P. Sarrazac, O.-R. Veillon, éd. J.-C. Godefroy, 1981, p. 235.

à voir, et aussi à entendre une matière à vif dont Molière est le puissant pourvoyeur. Et Vitez s'appuie, pour cette expérience, sur le jeu des acteurs<sup>11</sup>.

Dans la tirade de Don Juan face à Elvire à la scène 3 de l'acte I, Vitez dirige Jean-Claude Durand en lui faisant jouer l'exact contraire de ce que dit le texte. Si on analyse le jeu en regard du texte, ce phénomène apparaît clairement dans le passage suivant (à 29' et 30" du début de la captation): «[...] Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais». Don Juan force Elvire à s'asseoir sur l'unique chaise au centre du plateau. Il s'agenouille et soulève sa jupe d'un mouvement brusque, elle est pétrifiée, sidérée et le laisse agir. Don Juan montre ici toute la dimension manipulatrice du personnage. «J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part». Lorsque Don Juan agenouillé devant Elvire ôte son escarpin sur ces mots, lorsqu'il hume l'odeur de son corps, on voit l'amateur de femme, l'animal sous l'apparence de l'homme de Cour, le violeur qui est en lui. Tout le jeu est construit ici à rebours du discours de repentance qu'il prononce. Le jeu dément le texte et en souligne immédiatement, d'une manière visuellement forte, l'ironie tragique. Elvire est à la fois la victime consentante et désespérée de ce jeu.

La diction de Nada Strancar dans ce même extrait de la pièce et sur la réplique qui suit la tirade de Don Juan, (à 31' du début de la captation) est imprégnée de la direction de Vitez. On entend l'allongement des voyelles, le travail de la phrase comme une mélodie. Sans doute est-ce le fruit et la réminiscence d'un travail qui a nourri la *Phèdre* de Racine que Nada Strancar avait interprétée trois ans auparavant en 1975 sous la direction de Vitez. Il avait fait alors appel au musicien Georges Aperghis<sup>12</sup> pour écrire la musique du spectacle. Même si le texte de *Don Juan* n'est pas écrit en alexandrins, les tirades d'Elvire comportent de nombreux vers blancs et l'on retrouve dans la manière de phraser de la comédienne, ces jeux de larges ambitus vocaux, de l'aigu au très grave, avec des allongements de voyelles, qui produisent un jeu non-naturaliste, une diction chantante. La direction d'acteur de Vitez s'appuie sur un travail sensible: l'odorat, le toucher sont très présents dans cet extrait et témoignent de ce jeu incarné et sensuel.

La réception du spectacle fut très contrastée. Michel Cournot, par exemple, quoique sensible à la proposition, la juge sévèrement dans "Le Monde":

Les acteurs sur-articulent et sur-miment le texte en focalisant leur jeu si étroitement sur une seule acception du texte, qu'il n'y a plus de texte. On dirait un feu croisé de rayons qui tuent le tissu du texte. Les acteurs, dans cette entreprise, deviennent des agents techniques. On songe à ces mains mécaniques prises dans les gaines de protection, qui manipulent du minerai dans les centrales nucléaires. [...] Tout-cela n'est pas gai. Il n'existe peut-être pas aujourd'hui, dans ce pays, un théâtre plus aliéné, plus rebutant que celui de l'équipe Vitez. Mais c'est le plus aventureux, et pourquoi ne pas l'écouter comme s'il devait, un jour, nous conduire quelque part - même si l'on commence à crever à petit feu dans cette interminable traversée du désert<sup>13</sup>.

(11) *Don Juan*, avec Jean-Claude Durand (Don Juan) et Nada Strancar (Elvire) – Mise en scène d'Antoine Vitez (1978). Acte I scène 3. Captation disponible en suivant ce lien: <https://www.youtube.com/watch?v=9exM5Zyegss> (consultée le 3 avril 2022)

(12) Voir le grand entretien avec Georges Aperghis sur France musique, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/georges-aperghis-en-arrivant-en-france-je-me-suis-sentimentalement-etranger-2-5-1225111>, à partir de 11' et 10, Aperghis évoque son amitié et son travail avec Vitez, puis à 22'45" un extrait de *Phèdre* de Racine est diffusé.

(13) M. Cournot, *Molière par Vitez à Avignon, le théâtre aventureux*, dans "Le Monde" daté du 17 juillet 1978.

Mais c'est un immense succès auprès d'un public alors jeune dont Guy Dumur dans "Le Nouvel Observateur" se fait l'écho:

Vilipendé par la critique mais acclamé par tout un jeune public qui sait qu'il est le nouveau gourou du théâtre, Vitez par son travail provoque la discussion après avoir profondément distrait les spectateurs les plus blasés. Il était temps. Depuis la disparition de Vilar, le festival oscillait entre l'officialité des troupes des metteurs en scène consacrés, fussent-ils d'avant-garde, et l'amateurisme de bonne volonté<sup>14</sup>.

Aujourd'hui encore, les spectateurs et spectatrices de l'époque ne cessent de se souvenir de ces Molière comme d'un éblouissement théâtral.



Une image marquante du "Don Juan": la colombe vivante posée sur la main de Don Juan.

## II. Le geste de reprise de Gwenaël Morin: reconstitution ou réactivation?



Les Molière de Vitez, *Don Juan* et *Le Misanthrope*, crédit photo Sara Ferroud.

(14) Cité dans Antoine Vitez, *toutes les mises en scène cit.*, p. 233.





Le cycle des Molière est initié lors d'une rencontre au Conservatoire de Lyon. Devant le même enjeu pédagogique que Vitez, G. Morin a l'idée de réactiver le cycle des «quatre Molière de Vitez». En réalité il débute avec trois pièces *Don Juan*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*. Puis il invite Marion Couzinié et Mickael Comte à mettre en scène *L'École des femmes* en mai 2014 au Théâtre du Point du Jour, pour clore le cycle<sup>15</sup>.

Lorsque Gwenaël Morin fait paraître «ses» Molière de Vitez, la scène européenne est alors très marquée par un geste artistique commun à de nombreux artistes et compagnies: le *reenactment*. Ce principe de création qui consiste à reprendre, rejouer, réactiver des pièces, des performances, des situations artistiques et s'appuie sur un «modèle» déjà existant, fait valoir le rapport à l'archive, au document pour cette remise en jeu<sup>16</sup>. Or il suffit de regarder ces quelques images de la mise en scène de Gwenaël Morin pour saisir qu'il ne s'agit pas de reconstitution dans sa proposition artistique. Nous sommes loin visuellement des costumes des spectacles de Vitez, loin de ces visages fardés comme au Grand Siècle, de ces têtes portant perruques comme à la Cour. Pourtant le titre même porte l'héritage vitézien, il s'agit bien des *Quatre Molière de Vitez*; même tétralogie, même volonté de sobriété dans la scénographie employée, même élan créateur porté par une troupe de jeunes acteurs et actrices. Mais à la différence des spectacles de Vitez, aucun travail de lumière, pas de costumes, pas de décor.

En ce sens, on pourrait penser que Gwenaël Morin est loin de Vitez. Il n'en a pourtant jamais été aussi proche selon nous. Ce volontaire dépouillement est en effet celui de la première mise en scène d'une pièce de Molière par Antoine Vitez; Il s'agissait alors de *La Jalousie du Barbouillé* en 1974:

Il n'y a pas de décor, ni même à vrai dire de scène. On joue là où l'on se trouve. Quelques lambeaux de costumes indiquent tout juste qu'il s'agit bien de théâtre. [...] Nous jouons *La Jalousie du Barbouillé* deux fois de suite différemment, les acteurs changeant de rôle d'une fois l'autre. Ainsi nous entendons faire apparaître la relativité de toute mise en scène et surtout que la mise en scène est exploration, coupe dans l'épaisseur du texte, choix<sup>17</sup>.

(15) Le spectacle des quatre Molière est parti en tournée en France lors de la saison 2015-2016.

(16) La réactivation entre au principe de nombreuses créations sur les scènes baroques françaises et européennes depuis plus de quarante ans. Portée par des pionniers comme Dene Barnett et Eugène Green, la scène baroque française notamment s'est profondément nourrie de ce travail.

(17) Vitez dans le programme de salle de *La Jalousie du Barbouillé* publié dans *Le Théâtre des Idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Collection Pratique du théâtre, Paris, Gallimard, 1991, p. 489.

Or ce principe vitézien de 1974 répond aux principes de création qu'a exposés Gwenaël Morin en 2008 dans son discours de Turin:

JE SUIS GWENAEL MORIN JE SUIS UN ARTISTE  
 JE FAIS DU THEATRE JE SUIS ICI POUR VOUS PRESENTER MON TRAVAIL  
 JE VOUS PRESENTERAI MON TRAVAIL EN 9 MOTS / 9 IMAGES  
 LE THEATRE C'EST QUELQU'UN QUI PARLE A QUELQU'UN D'AUTRE  
 LE THEATRE DONNE FORME A LA RELATION ENTRE LES GENS  
 PAS D'EFFETS SPECIAUX PAS D'EFFET DE LUMIERE PAS D'EFFET DE SON  
 PAS DE COSTUMES PARTICULIERS PAS DE SCENE POUR POUVOIR PARLER  
 RIEN N'EST REQUIS POUR PARLER SAUF L'ETRE HUMAIN  
 C'EST CE QUE JE SUIS ET C'EST MON POINT DE DEPART [...]  
 URGENCE  
 LE THEATRE EST UN ART DU TEMPS L'URGENCE EST UNE RELATION PARTICULIERE AU TEMPS  
 L'URGENCE EST UNE RELATION DE TRANSGRESSION DU TEMPS  
 JE NE VIS PAS L'URGENCE COMME UNE CRISE  
 JE L'UTILISE POUR PRODUIRE UN THEATRE DE L'EXCES ET DE L'EXAGERATION  
 L'URGENCE M'EXPOSE DE FAÇON BRUTALE AU TEMPS<sup>18</sup>.

Écrit en lettres majuscules, ce texte tient du manifeste et du *credo*. Il dit ce en quoi l'artiste veut croire et ce qui le meut dans son travail et selon quels principes. Il témoigne d'un engagement et d'une conception du théâtre: Morin le pense comme un art volontairement dépouillé de tout, à vif, où seuls demeurent la présence des comédiens et celle des textes. Ce traitement brutal repose sur la notion d'urgence, clé de voûte de cette conception. L'urgence n'est pas seulement ici synonyme de vitesse et de précipitation. Elle est souhaitée, désirée, recherchée comme ce qui vient alimenter des spectacles qui ne s'appesantissent pas sur de supposées «beautés» de la langue, ou sur la puissance des images. Ce théâtre repose sur les interprètes qui vont à l'essentiel, révèlent le cœur de la machine, et laissent de côté le superflu. Il croit en la force seule de l'humain et des mots sur le plateau, sans autres recours. Ce parti pris est évidemment contestable dans la relation à l'artisanat du théâtre. Un spectacle sans scénographie, sans costumes, sans lumières, se prive de ce qui fait l'enchantement de cet art, sa magnificence, ce qui produit la merveille, et s'inscrit profondément dans la mémoire du public. Ce que l'urgence révèle ici, c'est aussi le processus par lequel passent Morin et ses interprètes: répéter et jouer d'une manière brûlante, comme si tous étaient à vif. Cela confère à l'ensemble de son œuvre, jouée selon ce «dogme», une simplicité brutale, efficace et percutante.

### III. *Penser la tradition: une vision politique de Vitez à G. Morin*

Le cycle des Molière de Vitez et sa reprise par Gwenaël Morin posent la question de la rupture avec la tradition des emplois. Chez Vitez, la manière de distribuer les rôles dans ce cycle Molière était alors indissociable de son travail de pédagogue au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique. Il est en effet connu pour avoir dans les années 1970 signé la fin de la tradition des «emplois» qui va de pair avec les traditions d'interprétation.

La notion d'emploi est une conception traditionnelle dans laquelle les acteurs jouent des rôles, destinés par leur physique, leur voix, leur aptitude innée à interpré-

(18) Gwenaël Morin a présenté son travail lors du festival des Collines de Turin en juin 2008, manifestation de découvertes et d'échanges franco-italiens.

ter tel ou tel type de personnage. Ils sont donc «employés» en fonction de cette «prédestination». Les contrats d'engagement à la Comédie-Française ont stipulé jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle l'emploi dans lequel un comédien ou une comédienne était engagé. Cette mention est apparue sur les contrats des comédiens au mitan du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. L'habitude en a été conservée dans l'enseignement «traditionnel» de l'interprétation théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle. Ce mode de transmission favorise la reproduction d'un modèle d'enseignement «vertical», de professeur à élève. Le professeur qui a joué le rôle transmet à ses élèves sa «manière» de faire:

À l'élève qui travaillait *le Misanthrope* [ndr: Vitez parle d'avant le temps inauguré par Stanislavski, or Stanislavski en France n'a commencé à être connu du «grand public» théâtral pour sa pédagogie qu'en 1961, date de la publication en français de *La Formation de l'acteur* chez Payot dans une traduction d'Elisabeth Janvier. Vitez avait déjà commenté la méthode des actions physiques en 1953]: «tu comprends, mon petit, Alceste, c'est...» (ici l'interprétation du professeur, mais de toute façon une interprétation du rôle, indépendamment de toute mise en scène globale de l'œuvre ou de toute conception de la représentation théâtrale en général)<sup>20</sup>.

Or c'est précisément tout ce contre quoi Vitez érige sa pensée de l'École de théâtre:

Je leur disais [à mes élèves]: les rôles ne sont pas des outres et des dessins à colorier que vous devriez remplir de vos corps et de vos voix, ils n'existent pas avant vous, ils sont vous-mêmes, ils sont à vous (tout est à nous) [...]. Ainsi pas d'emplois, pas de contenants dont nous ne serions que les contenus, et moi je suis devant vous non point pour vous dire comment vous glisser dans les boîtes des rôles, mais pour vous prier de chercher avec moi; je n'apporte qu'un mouvement et des demandes. Ainsi apprend-on quelque chose, peut-être<sup>21</sup>.

Dans le cycle de la tétralogie, la notion d'emploi est remplacée par celle de correspondance qui fait naître des jeux d'échos et renouvelle l'interprétation:

On fait apparaître, dans les quatre pièces, les correspondances entre les personnages et les situations; les acteurs copient les personnages d'une pièce sur l'autre et celui qui joue un valet ici en garde un peu quelque chose pour jouer un seigneur là-bas. Ou l'inverse. *Tartuffe* et *Don Juan*. On pourrait jouer *Tartuffe* comme un avatar de *Don Juan*. C'est-à-dire [...] considérer que le personnage de *Tartuffe* n'est autre que *Don Juan* lui-même qui aurait pris le masque du dévot: *Don Juan* après l'éloge de l'hypocrisie, devient *Tartuffe*<sup>22</sup>.

Le refus de la tradition ne signifie pas pour autant refus du passé chez Vitez. Les costumes témoignent d'une esthétique qui est historiquement documentée et fait sens pour les acteurs car ces costumes sont contraignants par leur complexité, leur volume, le poids de tissu qu'ils impliquent. On peut dire que les costumes ont un sens «politique»: on ne peut pas s'habiller seul par exemple, il y faut l'aide d'une habilleuse qui noue et lace les rubans des corsets et des ruchers de dentelle. Les comédiens font ainsi l'expérience de la société de Cour dans laquelle même le fait de s'habiller ne relève pas d'un processus simple. Cela requiert la présence d'une personne qui aide et permet cet habillement.

(19) Voir Céline Candiard, *Emplois comiques et répertoire moliéresque: enjeux dramaturgiques d'un principe de distribution*, "Agôn" [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 06 novembre 2015, consulté le 4 septembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/agon/3179>; DOI: 10.4000/agon.3179

(20) Ce texte a été initialement publié dans "Le Monde" daté du 1<sup>er</sup> juillet 1971.

(21) Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, I, L'École, Paris, P.O.L., p. 222.

(22) Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, III cit., p. 111.

Chez Gwenaël Morin, le *decorum* historique est balayé. La volonté de rupture avec la tradition des emplois est radicalisée par l'attribution des rôles au hasard. Barbara Métais-Chastanier explique à quel principe politique répondait la volonté de distributions des rôles au hasard<sup>23</sup>, qui radicalise, plus encore que chez Vitez, l'abandon des emplois:

Distribuer les rôles au hasard, c'est créer les conditions d'une égalité de tous devant Molière. C'est mobiliser un principe de distribution arbitraire, choisir comme principe l'égalité *a priori*, et travailler à la recherche d'un lieu commun. Le moyen de questionner ce qui rattache l'égalité au commun. Dans cette configuration, les pièces de Molière existent comme espace symbolique, comme monument public – au même titre que toutes les grandes œuvres. Ce choix du non-choix, qui renverse tous les principes de distribution, toute la cosmogonie de l'emploi et de la convenance, répond à une perspective profondément politique: il ne s'agit pas de réaliser l'égalité mais de recommencer à zéro en posant comme principe liminaire un principe d'égalité<sup>24</sup>.

Cette attribution des rôles au hasard a eu pour conséquence un renversement des habitudes genrées: Elvire est jouée par un homme dans *Don Juan*. Sganarelle est interprété par une femme en robe. Il ne s'agit donc pas de travestissement, mais d'attribution des rôles à des acteurs ou des actrices, sans distinction.

À la différence de Vitez, Gwenaël Morin, n'a aucune volonté de signifier le passé: pas de costumes, pas de travail de la lumière, pas de travail de la diction des comédiens, tout cela étant en lien avec la recherche de banalité du Théâtre Permanent qui répond à une urgence. Quelle est cette urgence? L'urgence de dire, de partager ces textes. Ce geste artistique dans sa radicalité produit un retour au texte. Il s'explique sur le projet:

Je ne vois pas le théâtre comme un média mais comme un art susceptible de provoquer une expérience singulière de la réalité. Lorsque je m'engage dans un texte, je le fais éperdument, un peu comme si je parlais à la découverte d'un monde inexploré. Je ne souhaite pas porter un regard critique ou m'interroger sur la portée dramaturgique de ce qui se joue<sup>25</sup>.

C'est bien le texte, en effet, qui devient l'enjeu du spectacle, les comédiens le disent vite, en le «boulant»<sup>26</sup> parfois, comme dans la scène de Pierrot de *Don Juan*. Le personnage parle vite, dans son patois: il devient parfaitement incompréhensible et la situation, hilarante. Les comédiens et comédiennes jouent sans beaucoup d'intentions de jeu, mais en faisant saillir les difficultés de la langue liées aux alexandrins, en insistant sur les diérèses par exemple. Le but est d'activer la lecture du texte qui fonctionne ici comme une machine à jouer. G. Morin s'en explique:

Cela permet d'éviter de s'attarder sur la dimension dramaturgique des pièces en s'intéressant plutôt à leur dynamique<sup>27</sup>.

(23) Dans *l'École des Femmes*, les rôles n'ont pas été attribués au hasard mais distribués de manière classique au début du travail.

(24) Barbara Métais-Chastanier, dramaturge du *Théâtre Permanent* au Théâtre du Point du Jour dans le Dossier de Presse du spectacle au Théâtre des Amandiers, Nanterre, saison 2016-2017.

(25) D'après les propos recueillis par Pulsomatic en juin 2015 pour le TU-Nantes, Saison 15/16 et repris dans le dossier de presse du théâtre des Amandiers de Nanterre.

(26) *Arg. de théâtre*. [En parlant d'un acteur] *Bouler son texte, ses répliques*. Précipiter son débit verbal (comme si les mots culbutaient l'un sur l'autre), <https://www.cnrtl.fr/definition/bouler>.

(27) D'après les propos recueillis par Pulsomatic en juin 2015 pour le TU-Nantes, Saison 15/16 et repris dans le dossier de presse du théâtre des Amandiers de Nanterre.

Le metteur en scène n'a pas l'ambition de produire une lecture nouvelle des pièces alors jouées. Il propose un autre cheminement au cœur des classiques. Dans l'espace symbolique des textes, une aire de partage commune se dessine à partir du seul jeu des acteurs offert sans le secours d'aucune médiation (décors, costumes, lumières, etc...). G. Morin parie sur la circulation produite par cette manière de procéder, de part et d'autre du plateau, entre scène et salle. Le rôle du souffleur - ou de la souffleuse - au tambour est important pour créer ce lien: garant du texte qui peut être donné en cas de trou de mémoire, et aussi garant du mobilier qui est à ranger ou à remettre en place, le tambour interrompt le cours de la représentation quand il y a des erreurs, souligne les jeux de mots, etc...



Chloé Giraud joue le rôle du souffleur tambour © photo Pierre Bouchet

Et cela s'est avéré concluant en effet: les spectateurs et spectatrices à qui le texte était proposé à l'entrée de la salle, avaient le papier entre les mains, et le lisaient. Leur regard allait de la scène au papier et inversement, lumières allumées dans la salle, comme au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette image d'un public, texte en main, en pleine lumière, sans que le noir ne vienne dans la salle à aucun moment, est un souvenir marquant dans la grande salle du théâtre des Amandiers de Nanterre, lors des représentations de la saison 2016-2017.

Pour conclure, nous pouvons souligner combien ce geste paraît proche de celui d'Antonin Artaud: il s'agit bien d'en «finir avec les chefs d'œuvre». C'est en effet, au-delà du spectacle, une dimension d'expérience dans le théâtre «occupé» qui est proposée aux spectateurs et spectatrices.

Le prix des places à 5 euros est inhabituel et destiné à ouvrir le théâtre à tous les publics dans l'esprit de partage qui anime le Théâtre Permanent depuis ses débuts. Ce processus a eu pour conséquence de remettre le texte de Molière au centre de l'attention. Sur la capture d'écran du journal télévisé de France 3 Bretagne, au moment où les *Molière de Vitez* étaient en tournée au théâtre de Cornouailles à Quimper, on

voit des panneaux blancs qui servent de supports pour placarder le texte. Les quatre pièces sont ainsi lisibles sur les murs et les abords du théâtre et disponibles à l'entrée de la salle pour chaque spectateur qui le souhaite. Il ne s'agit donc pas d'«en finir» avec Molière, mais plutôt de revenir à la lettre du texte, de repartir de zéro, faisant table rase des vernis déposés sur ces œuvres-monuments pour proposer un partage d'expérience dont le texte se veut le pivot central. Ce que signe le geste artistique de Gwenaël Morin, contre toute attente sans doute, c'est un retour *au* texte et un retour *du* texte de théâtre, avec Molière et le répertoire classique pour étendard.



Capture d'écran du journal télévisé 19/20 Iroise sur France 3 Bretagne

JULIA GROS DE GASQUET  
*Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle*