



Fabula / Les Colloques

Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019)

Don Juan foudroyé par Vitez (Avignon, 1978)

Marc Escola



Pour citer cet article

Marc Escola, « Don Juan foudroyé par Vitez (Avignon, 1978) », *Fabula / Les colloques*, « Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7891.php>, article mis en ligne le 14 Février 2022, consulté le 25 Avril 2024

Don Juan foudroyé par Vitez (Avignon, 1978)

Marc Escola



Antoine Vitez et sa décoratrice Claude Lemaire devant le décor des quatre Molière, Théâtre de la Porte Saint-Martin, Festival d'automne 1979.
crédits photo : © Charlotte Lataillade - Claude Bricage - D. G.

Créé au Cloître des Carmes en juillet 1978 pour le XXII^e Festival d'Avignon, le *Don Juan* d'Antoine Vitez a déçu, et il n'est pas sûr que les spectateurs de la captation disponible aujourd'hui sur YouTube¹ viennent démentir le jugement embarrassé des festivaliers d'alors. Donné en alternance avec *L'École des femmes*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, dans une « tétralogie » restée fameuse² mais dont le projet d'ensemble a quelque peu éclipsé les choix précis de mise en scène, le spectacle s'est attiré les sarcasmes de la presse conservatrice mais semble avoir aussi plongé dans la perplexité les plus zélés partisans du metteur en scène. On en jugera d'abord par

¹ Enregistré au Théâtre de la Porte Saint Martin lors du Festival d'Automne 1979 (durée : 2h37), réalisation : Christian Chevreuse. Pour les trois autres pièces, on ne dispose, semble-t-il, que de très courts extraits vidéos entrecoupés de propos du metteur en scène.

² Reprise à Paris au Théâtre de l'Athénée en octobre de la même année, puis au Théâtre des Quartiers d'Ivry que dirigeait alors Antoine Vitez, et, à la saison suivante, au Théâtre de la Porte Saint Martin dans le cadre du Festival d'Automne, la série des quatre spectacles a connu une large tournée dans l'intervalle, en France mais aussi en Roumanie, Italie (Rome, Turin, Milan, Florence) et Suisse (Genève). Pour la distribution et le détail de la création de *Don Juan*, voir la notice du spectacle dans les appendices du présent article.

quelques échantillons des périodiques du temps, qui suffisent à révéler que la première réception du cycle Molière proposé par le metteur en scène engageait tout autre chose qu'une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes s'agissant de la mise en scène des classiques³.

Le pape et le thaumaturge

Ce n'est pas que le public s'est trouvé classiquement divisé, comme le prétend Hélène Cingria dans le compte rendu qu'elle propose fin juillet au public suisse romand dans le *Samedi littéraire*, diffusé solidairement par *La Gazette de Lausanne* et le *Journal de Genève* :

D'emblée le public se scinda en deux partis nettement opposés. Les inconditionnels de Vitez délirèrent d'enthousiasme, s'opposant aux réfractaires pour lesquels ces jeux de l'esprit, d'une intelligence rigoureuse, conduisent à la sécheresse.

Pour les premiers, tout fut admirable, les coups de bâtons comme les gestes à peine esquissés, les modulations de la voix tantôt chuchotées, tantôt hurlées à pleins poumons, comme les tirades dans lesquelles chaque syllabe prend une intonation subtile pour éclairer d'un jour nouveau les propos de Molière. Pour les seconds au contraire, les temps morts, pourtant riches de sous-entendus, devenaient mortellement vides de sens ; les empoignades trop facilement répétées, et tous les trucs de métier, si habiles fussent-ils, étaient considérés comme un système alourdissant encore une action que les alexandrins savamment distillés traînaient en longueur. (29 juillet 1978)

À parcourir, de droite à gauche, la presse de l'été 1978 et de l'automne suivant, lors de la reprise du cycle au Théâtre de l'Athénée, on peine à trouver un jugement « délirant d'enthousiasme » sur les « quatre Molière de Vitez », et moins encore sur *Don Juan*, plus sévèrement jugé que les trois autres spectacles et dont l'interprète principal, Jean-Claude Durand, concentre l'essentiel des critiques.

À droite, on hésite entre l'invective et la raillerie. Pour François Chalais, de *France Soir*, le metteur en scène n'a eu d'autre ambition que d'« éprouver » Molière, au sens le plus platement technique du terme :

Antoine Vitez continue de tester le degré de résistance de Molière, comme ailleurs, pour éprouver les différents éléments des automobiles, on fait passer des pneus

³ Les articles suscités par « l'événement théâtral » qu'a constitué la tétralogie moliéresque de Vitez à l'été 1978 ont formé le corpus de l'essai méthodologique publié l'année suivante par F. Doumanaze, C. Masseron, M. Neumayer et A. Petitjean, « La critique théâtrale : analyse d'un discours journalistique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 24, 1979 : « Théâtre », p. 83-120 (désormais : *Pratiques*, 1979), qui offre des extraits des articles étudiés, réunis dans une copieuse bibliographie ; nous l'avons enrichie de quelques articles disponibles en ligne : voir la revue de presse pour les saisons 1978 et 1979 dans les appendices du présent article.

sur des routes hérissées de pointes, ou on surchauffe des moteurs, la monstruosité de telles initiatives étant justifiée par le souci qu'on a de la sécurité des usagers. [...] Accumulant les chausse-trapes sous les pas de Molière, le torturant après l'avoir bâillonné pour qu'on n'entende pas ses appels au secours, il a l'air de ne plus se poser qu'une seule question : "Tiendra-t-il ?". (15 juillet)

Mettre ainsi « Molière au banc d'essai », c'est mettre les spectateurs à la torture — ou les plonger dans l'insécurité ? Voici en quels termes, et à l'aune de quelles comparaisons, le critique donne ensuite à imaginer aux lecteurs de *France Soir* l'interprétation de Jean-Claude Durand qui, avec un « tranquille culot » (*sic*), ravale *Don Juan* au rang d'un douteux spectacle de music-hall :

Imaginez une sorte de Valentin de Désossé [partenaire de la Goulue au Moulin Rouge dans les années 1890] dans un pastiche de Sarah Bernhardt, un petit marquis Louis XIV interprété par un transfuge des Dzi Croquettes [troupe de *performers* brésiliens des années 1970, qui entendait combattre la dictature par le travestissement et l'humour] ; minaudant, se déhanchant, les phalanges agitées avec des bruissements d'ailes, ses genoux et ses poignets semblant avoir inventé le mouvement perpétuel, le nez mutin, la bouche coquine, la paupière en dentelle, tout dans la fanfreluche et l'œillade assassine ; et, soudain, quand une contrariété fait monter à ses joues le rouge d'un fard supplémentaire, tapant du pied comme un marmot privé de confitures, puis de nouveau piaffant et paradant, cheval de cirque qui ne supporterait pas l'écurie, rien que les bravos de la foule, pas une de ses bouclettes qui ne soit en transes, Bruce Lee terrassant des tigres de papier, hésitant entre la Folle de Chaillot et David Bowie, Cécile Sorel [célèbre actrice du début du XX^e s. spécialisée dans les rôles de grandes coquettes] à l'instant de ses plus fameuses pâmoisons. [...] Mais où est le Don Juan de Molière dans tout cela ? (15 juillet)

Le Figaro n'est pas en reste, sous la plume de Pierre Marcabru qui décèle dans l'entreprise de Vitez, « derrière le changement de ton[s], les [c]laques caricaturales, les variations déconcertantes, une extrême pauvreté d'invention, un manque singulier de rigueur, de réflexion », au service d'une « interprétation absurde », de *Tartuffe* en l'occurrence (13 juillet). Le même critique dénonce encore, dans les pages culturelles du *Point* où il sévit aussi, une mise en scène qui s'apparente à un « exercice de style » et ne produit, dans tout le cycle, qu'« une série d'effets qui font écran entre Molière et nous » :

Il s'agit de doubler le discours de l'auteur, celui des personnages, par un autre discours, en quelque sorte parasite, fait de gestes, de grimaces, d'effets paroxystiques, d'insolences, de fantaisies qui, en contredisant le verbe, le langage, créent une sorte de dissonance tour à tour paradoxale, provocatrice, farceuse, et qui modifient l'apparence visuelle de l'œuvre. [...] Ce petit jeu ramène l'interprétation à un exercice de style, à l'emploi d'un code assez court. [...] Les comédiens deviennent [...] des signes qu'il faut déchiffrer pour savoir non ce qu'a

voulu dire Molière, mais ce qu'Antoine Vitez a pensé de ce que Molière voulait dire.
(24 juillet)

Dans *L'Aurore* (15 juillet), Dominique Jamet est assez généreux pour reconnaître en Vitez, professeur au Conservatoire en même temps que directeur du Théâtre des Quartiers d'Ivry, « un thaumaturge, un gourou, un faiseur de comédiens, comme on parle de faiseur de pluie », mais c'est pour ne retenir de la tétralogie qu'un « paroxysme incessant de hurlements et de défoulements hystériques qui lassent l'intérêt et défient l'analyse », tant il est vrai que « la tétralogie se moque de la logique » :

Théoricien, homme à idées, [Vitez] saute de l'une à l'autre en zigzag, prisonnier de son propre travail, indifférent au ridicule, aux incohérences, aux ralentissements, noyant sous un flot d'inventions qui ont l'air d'autant de gadgets ou de gags, sa propre ligne directrice.

À l'automne, *La Nouvelle Revue des Deux-Mondes* consacre un article de plusieurs pages à la reprise de la tétralogie au Théâtre de l'Athénée, sous la plume de Philippe Sénart qui rend compte successivement des pièces en accablant par quatre fois « M. Vitez » — avant de passer à une autre exécution : celle de « M. Marcel Maréchal » pour son *Malade imaginaire* au Théâtre de l'Est Parisien. Pour Philippe Sénart, Vitez n'a pas seulement voulu éprouver Molière, mais le « fracasser » ; il y a chez lui « le parti pris de casser Molière » :

Des quatre grandes pièces dont il nous dit qu'elles sont la clé de voûte de son œuvre, que reste-t-il ? Des débris. [La tétralogie n'offre qu']une anthologie de pages froissées et déchirées, mais annotées par un lecteur malicieux, ricaneur, d'une terrible intelligence destructrice.

Dans la mise en scène de *Don Juan*, Philippe Sénart raille d'emblée le traitement accordé au surnaturel, à l'ouverture de la pièce comme au cinquième acte, par un metteur en scène manifestement athée et qui ignore donc tout de la transcendance :

À la première scène de *Don Juan*, une chaise se renverse toute seule. Le diable existerait-il ? Se manifesterait-il pas des puérités de cet ordre ? M. Vitez pense, sans doute, malgré le coup de la chaise, que le diable est une abstraction, qu'il fait seulement avec Dieu une équation commode pour résoudre le problème du monde [...].

[M. Vitez] a tiré son diable non d'une baraque foraine, mais d'un roman noir de 1810 ou d'un film expressionniste de 1925. Rien de moins intemporel. Non seulement le Diable existe, mais il est daté.

L'interprète du rôle-titre n'a pas davantage convaincu le critique, qui se souvient avec nostalgie de Georges Descrières dans le *Don Juan* d'Antoine Bourseiller, une

décennie en amont (Comédie-Française, 1967). Selon Philippe Sénart, Jean-Claude Durand voudrait se donner des airs d'« officier saint-cyrien » désinvolte devant la mort en même temps que d'intellectuel amoureux des seules théories — on ne saurait apparemment être l'un et l'autre à la fois :

Monsieur Jean-Claude Durand a la mine blafarde, le regard torve, le geste insinuant, la démarche ondulante, le dos légèrement voûté, un air très comme il faut, à la limite de la canaillerie. Intellectuel de gauche ou cavalier de droite ? [...] M. Vitez laisse le cavalier de droite à son défi, mais aussi l'intellectuel de gauche à ses théories.

À la gauche du centre, Guy Dumur a vu pour *Le Nouvel Observateur* un Don Juan « maladivement hystérique », « plus près de Sade que de Miguel de Mañara »⁴ :

Chaque bruit, chaque cri, chaque silence sont réglés au quart de tour. Rien n'est laissé au hasard. Jamais comédiens n'ont été pris dans pareille machinerie, et les efforts qu'ils semblent faire pour échapper à Vitez comme à Molière, proportionnés à leur talent, à leur personnalité, font partie de la prodigieuse tension de ces spectacles. (22 juillet)

Tension qui serait par elle-même « insupportable » si Vitez, en « pédagogue lyrique », n'avait « tablé à fond » sur la jeunesse des comédiens, dont « la moyenne d'âge doit à peine atteindre vingt-cinq ans » — à l'exception « incompréhensible » de Sganarelle interprété par Gilbert Vilhon (alors tout juste entré dans la cinquantaine). Guy Dumur regrette surtout que « les quatre Molière montés par Vitez » ne délivrent solidairement aucun « message » :

Pas d'idée centrale, donc. Pas de chamboulement des textes qui sont dits, au contraire, avec un excès de scrupules quant aux e muets et aux diphtongues toujours scabreux. Non, la nouveauté est dans l'excès, dans la folie soudaine qui, soir après soir, s'empare de ces personnages archi-célèbres et comme arrachés au carcan de la tradition.

Plus à gauche, *Raison présente*, la revue de l'Union rationaliste qui rassemble notamment des intellectuels communistes critiques à l'égard du Parti, juge avec Guy Bruit *L'École des femmes* « remarquable » mais le *Don Juan* « tout à fait raté » :

[Jean-Claude Durand] avait le droit de tirer son personnage vers Laclos ou Casanova, XVIII^e décadent, à bout de souffle, au bord de la crise cardiaque, au moins du malaise (Sganarelle ne lui passe-t-il pas une pilule ?...), tous nerfs à vif,

⁴ Personnage historique abusivement regardé comme l'original de Don Juan par les Romantiques français, à commencer par Prosper Mérimée (*Les Âmes du purgatoire*, 1834), Alexandre Dumas (*Don Juan de Mañara*, 1836) ou Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, 1842-1843), et remis au goût du jour par *Don Juan de Mañara*, l'opéra d'Henri Tomasi représenté pour la première fois sur une scène française en 1967, sur un livret tiré de la pièce *Miguel Mañara* (1913) du poète lithuanien Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz. Voir la [notice correspondante signée par Olivier Piveteau dans Pierre Brunel \(dir.\), Dictionnaire de Don Juan](#), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 586-598.

chaque fois se ressaisissant sauf à l'instant de la mort. Mais autour de lui, tout le monde fait un peu n'importe quoi, ce que bon lui semble ; on a l'impression que Vitez n'a pas de conception d'ensemble de l'œuvre, qu'il laisse, en toute liberté, ses comédiens faire ce qu'ils imaginent ou inventent. D'où l'impression de relâchement, de décousu que donnent les deux derniers actes... Car, il faut le dire, la faiblesse ne tient pas à Molière ; il y a dans *Don Juan* une progression tragique implacable, qui tient au retour obsédant des mêmes visiteurs : le père, l'amante, le Commandeur, et qui est ici mise en pièces [*sic*]... [...] Montrant en Sganarelle un double flasque et lâche d'un Don Juan dur, sec et héroïque, Vitez n'a présenté qu'une poussière d'individus disparates, qui font souvent des choses intéressantes et drôles mais sans nécessité, et chez qui Don Juan se promène on se demande par quel hasard.

Le critique oppose ce « relâchement » à la « cohérence absolue » établie par Jean Vilar dans sa propre mise en scène (Avignon, 1953) — Guy Bruit confesse n'avoir vu aucun autre *Don Juan* dans l'intervalle —, et avance l'hypothèse que Vitez a commis « l'erreur » d'« insérer au milieu de trois autres œuvres une pièce qui leur est irréductible (comme à tout le théâtre de Molière) », sans vraiment éclairer la série elle-même où il ne veut voir que des personnages rendus « fous-furieux » par un metteur en scène continûment en mal d'inspiration.

À gauche de la gauche, on perçoit un peu plus que de l'embarras. Dans *L'Humanité*, Jacques Poulet a beau s'en prendre « aux esprits prévenus que le plomb idéologique de leurs semelles cloue au sol », il ne sait que dire pour sauver le spectacle qui ouvrait pour lui le cycle, *Tartuffe* : « Pour le détail, donnons-nous le temps. Disons que l'œuvre est saisie par l'emportement, dans des éclats névrotiques » (13 juillet)⁵.

Il faut idolâtrer Vitez pour aimer décidément sa tétralogie : c'est le parti pris par Marc Perri pour *Rouge*, qui est, comme son nom l'indique et depuis 1968, le journal (alors quotidien) de la Ligue Communiste Révolutionnaire. « Vitez, je t'aime » : le journaliste dit emprunter son titre à un graffiti relevé sur l'un des murs de la cité pour rendre hommage à « celui qui est un peu le nouveau pape d'Avignon ». Il rappelle d'abord ce mot du metteur en scène dans un entretien accordé au même périodique l'année précédente : « Le théâtre agit politiquement autrement que par le discours politique explicite. Je suis convaincu qu'il y a de la politique dans les formes. » Marc Perri s'attache donc à la forme commune aux quatre spectacles, et invite à voir dans chacune des quatre pièces la dramaturgie d'une « crise », selon une proposition à l'évidence soufflée par Vitez lui-même :

La crise, formulation d'une contradiction devenue insoluble, est ici représentée telle quelle, au premier degré. Donc une extravagance de situation, une

⁵ Il ne nous a malheureusement pas été possible d'accéder aux quatre articles consacrés par *L'Humanité* à la tétralogie les 13, 15, 17 et 19 juillet, dont un entretien accordé par A. Vitez qui entrecoupait la série et qui ne semble pas avoir été recueilli ailleurs depuis lors.

extériorisation voulue de certains comportements, un délire contrôlé et un paroxysme dans le jeu des acteurs [...] qui offrent le spectacle d'une folie qui tend un fil entre les quatre pièces [...], [les personnages principaux étant tous] porteurs de projets littéralement fous, irréalisables, puisque confrontés à une normalité bien installée. (21 juillet)

Cette « folie » est régulièrement mentionnée, et diversement appréciée par les critiques du Festival d'Avignon ou du Festival d'automne à Paris, sous la plume desquels le mot de « paroxysme », déjà rencontré, est récurrent. Ainsi de Joseph Aulnette, pour *La Nouvelle critique* (« revue du marxisme militant »), qui confesse son embarras devant ce qui s'apparente à la « déconstruction » d'un Molière figé par la tradition scolaire :

Nous sommes en plein dans une sorte de folie (au sens qu'attribuaient les Anciens à la fonction poétique) : [...] un paroxysme quasi constant de sentiment, de passion et de geste qui rend évident, puissamment comique ou tragique — et profondément poétique —, l'univers construit par Molière. [...] On reçoit en pleine figure un spectacle critique, virulent qui mine avec une allègre obscénité (au sens propre du terme) la construction des idées reçues concernant Molière. (octobre)

Le même mot de « paroxysme » se lit encore sous la plume de Patrick de Rosbo, confessant dans *Le Méridional* une certaine fatigue « devant un constant paroxysme [...] qui semble affliger ces damnés d'une continuelle danse de Saint-Guy. » Pour le *Journal de Genève*, à l'occasion de la reprise au Casino-Théâtre fin novembre, Marie-Danielle Brunet souligne « l'outrance » délibérée de « merveilleux comédiens qui se passent sous nos yeux le relais dans une poursuite du sens », et s'attarde sur le jeu de Jean-Claude Durand dont le Don Juan « n'a rien d'un séducteur » :

J.-C. Durand compose un Don Juan adolescent, efféminé comme les “petits marquis” de cour, et capricieux, toujours entre le contentement de soi le plus naïf et l'agacement ou même la crise d'étouffement hystérique devant toute contrariété (faudrait-il dire frustration ?). (29 novembre)

« Personnage décadent et en fait très “moderne” dans sa conception », il entraîne la pièce vers la « parodie tragique », que servent à leur façon Elvire, « hésitant entre Bérénice et Athalie », comme Don Louis, « image du père cornélien », quand Sganarelle tire de son côté le spectacle vers la « farce » et les *lazzi* des « matamores ».

Dans le même temps, pour *La Tribune de Lausanne* (26 juillet) et s'agissant du seul *Don Juan*, Patrick Ferla risque une autre analogie, qui laisse doublement songeur : « Vitez fait de *Don Juan* une sorte de western avec combat de catch. ».

Il faut faire une place à part à Gilles Sandier. Fidèle d'entre les fidèles⁶, le critique dramatique du *Masque et la Plume* sur France Inter consacre à la tétralogie dans *La*

Quinzaine littéraire un article résolument dithyrambique sous le titre « Avignon 1978 ou le triomphe d'Antoine ». Il n'y ménage pas sa peine pour démontrer l'importance d'un « travail » qualifié tour à tour de « monumental », « capital », « éblouissant », sinon « miraculeux », avec le souci d'inscrire les mises en scènes de Vitez dans la série des interprétations qui ont fait date : « En l'espace de quarante ans, s'agissant de Molière, il y aura eu Jouvet, il y aura eu Planchon, il y aura eu Vitez » — en passant sous silence, pour *Don Juan* au moins, les noms de Vilar (Avignon 1953, on l'a dit), Bluwal (1965, pour la télévision, avec M. Piccoli et Claude Brasseur), Chéreau (imaginé au lendemain de mai 1968 et créé à Lyon en janvier 1969 à l'invitation de M. Maréchal), Sobel (1973 à Gennevilliers) ou encore Caubère (1977 à la Cartoucherie de Vincennes, dans les mêmes mois qui virent l'achèvement du film d'Ariane Mnouchkine où il jouait Molière en personne). Faisant siennes bien des déclarations d'Antoine Vitez, G. Sandier salue « la cohérence stylistique de l'ensemble », « une façon de traiter l'espace qui retrouve la pratique foraine », tout comme la « gestuelle savante et rarement arbitraire » des acteurs, « très proche en fait de ce qu'elle est dans le théâtre chinois ou japonais (auquel on pense beaucoup) », qui traduit à la fois un « pur plaisir du jeu » et « la violence des passions, des désirs, des affrontements ». Au Cloître des Carmes, il a vu des acteurs « chargés de signes comme est chargée de poudre une arme à feu », et qui parviennent à donner à la « folie moliéresque » sa « vraie dimension » :

L'univers de Molière, dont on savait déjà qu'il s'articulait en partie sur des personnages qui sont des fous, trouve, dans la démesure, sa vraie dimension ; il y a là-dedans une agressivité, une cruauté, une sensualité aussi, comme aussi bien une tendresse, une délicatesse, et par moments une folie et un délire, qui sont proprement moliéresques [...].

Gilles Sandier est ainsi le seul à sauver le jeu de Jean-Claude Durand, qui jette pour lui un pont de Molière à Mozart, par-dessus l'abîme sadien :

Nous n'oublierons jamais le Don Juan de Jean-Claude Durand, Casanova athée, c'est-à-dire restituant au personnage sa dimension érotique, tout en restant le provocateur, prêt, comme Sade, à donner, puisqu'il le faut, à l'athéisme son martyr, et parcourant de son talon rouge les cinq actes d'un opéra fabuleux.

Pareille revue de presse révèle à l'évidence bien des crispations idéologiques qu'on voudrait croire d'un autre âge — le XXII^e Festival d'Avignon est le dixième après celui interrompu de 1968, où l'incendie allumé dans le Quartier latin était venu s'éteindre sur les bords du Rhône⁷, et l'on est à la veille de l'invasion de l'Afghanistan par

⁶ Il a côtoyé Vitez lors des premières éditions du Festival mondial de théâtre de Nancy, animé par Jack Lang, futur Ministre de la culture de François Mitterrand (à dater de mai 1981), lequel devait nommer le metteur en scène à la tête du Théâtre national de Chaillot (1981) et de son école, puis de la Comédie-Française (1988).

⁷ Voir les entretiens réalisés par Émeline Jouve dans *Avignon 1968 et le Living Theater*, Éd. Deuxième époque, 2018.

l'armée soviétique⁸. Mais si l'on fait abstraction du jeu des positions, deux traits dominant la première réception du *Don Juan* et des « Molière de Vitez » : la lassitude des uns naît du « décousu » des spectacles, au sein desquels les scènes se succèdent comme autant d'« exercices d'école » où les acteurs, emportés dans une commune « hystérie », parviennent parfois à tirer isolément leur épingle du jeu — à l'exception quasi unanime de Jean-Claude Durand dans le rôle de Don Juan ; l'embarras des autres tient au fait que le metteur en scène, dont l'engagement politique est bien connu, semble avoir renoncé à délivrer avec cette tétralogie un quelconque message, et même à proposer une vraie « lecture » de Molière. Le premier trait s'éclaire par ce que l'on peut savoir du projet d'une tétralogie et des conditions de sa réalisation ; le second révèle que cette même entreprise est venue solder pour le metteur en scène toute une période de son art. En foudroyant Don Juan, c'est peut-être un peu de lui-même que Vitez a voulu envoyer en enfer.

Molière à quatre Vitez, ou une comédie en vingt actes

En amont comme en aval de la création des quatre Molière présentés à Avignon, le metteur en scène n'a pas été avare de déclarations sur une aventure qui l'exaltait⁹ — il semble ainsi qu'il ait encouragé très tôt le recours au terme tout wagnérien de « tétralogie » pour nommer le cycle, non sans arrière-pensée : depuis l'été 1976, Patrice Chéreau triomphait à Bayreuth dans un « *Ring* du Centenaire » placé sous la baguette de Pierre Boulez¹⁰.

Nul spectateur de 1978 ne pouvait ainsi ignorer que les quatre comédies avaient été répétées en même temps (« quatre séries de répétitions entrelacées »), par une troupe de onze très jeunes comédiens, pour la plupart issus du Conservatoire où le metteur en scène animait alors une classe¹¹, et qui se partageaient, avec Vitez lui-

⁸ Venue à la rescousse de la jeune « République démocratique d'Afghanistan » qui se heurtait depuis son instauration révolutionnaire (27 avril 1978) à la résistance de l'opposition... islamiste — nouvel épisode d'une « guerre froide » dont nul ne pouvait alors percevoir la soudaine mutation, précipitée par la révolution iranienne (massacre de Tabriz, 18 février), et dont nous peinons encore à penser la continuité (à l'heure où j'écris ces lignes, fin août 2021, c'est l'armée américaine qui met un terme à vingt ans d'intervention en Afghanistan, en abandonnant le terrain aux petits-fils des combattants d'alors).

⁹ Il a ainsi autorisé la diffusion de plusieurs séries de notes, pendant comme après les spectacles, réunies en octobre 1979 sous le titre « Quatre fois Molière » pour un sommaire de la revue *Europe* (voir notre bibliographie ; sauf mention contraire, toutes nos citations de Vitez renvoient à ce texte). Le metteur en scène a eu très tôt la nostalgie de ce cycle : « Nous ne savions pas ce que nous étions au centre de notre bonheur, c'était cela le bonheur, les répétitions chaque jour, les repas, les conversations, le temps occupé entièrement, la régularité du travail, le plaisir de la critique et parfois l'invention d'une idée nouvelle, les lunettes sur la petite table ôtées, remises, le carnet de notes, le thé. » (p. 181, dans une section significativement intitulée : « Souvenirs anticipés »).

¹⁰ Au terme d'une polémique retentissante entamée lors de la création à l'été 1976, on a pu dire de cette mise en scène de P. Chéreau qu'elle avait fait entrer le théâtre à l'opéra. Voir la [notice consacré à ce Ring devenu mythique sur le site de l'Opéra de Paris](#), et : P. Boulez, P. Chéreau, R. Peduzzi et J. Schmidt, *Histoire d'un « Ring »...*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Pluriel », 1980.

même, une cinquantaine de rôles. Conçues pour être données à la suite, dans l'ordre chronologique de leur création par Molière (« l'ordre de leur parution sur la scène du monde »)¹², les quatre pièces de *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Don Juan* et *Le Misanthrope* devaient s'inscrire, pour le carré parfait du Cloître des Carmes comme sur les scènes ultérieures, dans un même espace dépourvu de vrai décor, suffisamment abstrait pour « représenter à la fois l'intérieur et l'extérieur » (mais, comme on sait, « le théâtre est toujours un intérieur, même quand il figure l'extérieur »). Le metteur en scène a voulu parier sur les effets de continuité au sein de ce qu'il nomme volontiers une « œuvre quadruple », en favorisant un jeu « d'échos sans fin d'une comédie à l'autre » que venaient manifester les grondements d'un même tonnerre :

Un coup de tonnerre clôt *L'École des femmes* (quand l'homme, Arnolphe, coupable d'avoir aimé, tombe dans son Enfer), et le tonnerre gronde dans *Le Tartuffe* (avertissement du Ciel ou pure coïncidence), éclate à juste raison dans *Don Juan*, puis s'apaise, et l'aube se lève sur la première scène du *Misanthrope*, lendemain de fête, un dernier roulement dans la nuit au-delà du théâtre, tandis qu'entrent les flambeaux.

Les quatre intrigues sont pensées comme autant de « journées » décisives, prises dans un même flux temporel à la façon d'un « cycle » :

Chaque pièce est l'histoire d'une journée. Cela se passe le jour où. Il n'y a rien ni avant, ni après. Par exemple, *Le Misanthrope* a lieu le jour où Alceste sera vu pour la dernière fois dans le monde. [...] Un peu comme si on racontait la mort de quelqu'un. [...] Après, rien ne sera plus comme avant.

La rareté des accessoires s'accordait à la nudité du plateau. Dominique Jamet en proposait l'énumération aux lecteurs de *L'Aurore* : « Une table, avec tapis de table, deux chaises rustiques, deux flambeaux, un bâton pour la vieillesse, le commandement, ou... les coups de bâton, une feuille de tôle pour imiter les roulements du tonnerre. » Et Vitez ne se faisait pas faute de souligner qu'il s'agissait de jouer les quatre pièces avec les seuls accessoires du *Tartuffe*, tel qu'indiqués dans le registre de la troupe de Molière tenu par La Grange — de « s'y tenir », non seulement parce que « toute détermination est féconde, au théâtre », mais, plus fondamentalement, parce qu'il s'agissait de renouer avec l'aventure théâtrale qui fut celle de Molière lui-même, répétant chacune de ses pièces avec les mêmes comédiens, et faisant de chacune d'elle un moment d'une « œuvre théâtrale

¹¹ Jusqu'en 1981 et son arrivée à la tête du Théâtre National de Chaillot, comme on l'a rappelé ; nomination pressentie sinon officieuse dès le printemps 1978, durant les répétitions des quatre Molière.

¹² Vitez aimait toutefois jouer avec l'idée de bouleverser cet ordre au profit d'une cohérence proprement fictionnelle : « On pourrait jouer *Tartuffe* comme un avatar de *Don Juan*, c'est-à-dire renverser la chronologie et 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 [acte V], devient *Tartuffe* ; ou faire d'*Alceste* un autre *Don Juan* [...]. »

continue ». Dans un entretien accordé à Catherine Eger pour le supplément littéraire de la *Gazette de Lausanne* et du *Journal de Genève*¹³, le metteur en scène disait avoir cherché à « mettre ses pas dans ceux de Molière ».

Qu'a-t-il fait d'autre que la création de l'œuvre théâtrale continue, justement ? Mettant mes pas dans ceux de Molière, j'ai été amené à réinventer l'existence même de la troupe et son système particulier de représentations. Le fait d'agir ainsi m'a imposé une esthétique et une morale.

Le projet des « quatre Molière » visait ainsi à « réinventer » des idées « primitives, essentielles » — « la compagnie, l'alternance, de même l'unité de temps et de lieu »¹⁴ —, aussi bien qu'à « inventer une sorte de modèle pour d'autres recherches éventuelles, pour un théâtre libéré de l'attachement à l'œuvre unique ». Car le metteur en scène attendait beaucoup de l'alternance des rôles pour un même comédien, comme il l'explique dans « Quatre fois Molière » :

« Au cours des répétitions, on fait apparaître les correspondances entre les personnages et les situations des quatre pièces, on copie une pièce sur l'autre, et celui qui joue ici un valet garde un peu quelque chose de cela [*sic*] pour jouer un seigneur là-bas. Ou inversement. »

Ainsi Jean-Claude Durand peut-il jouer, outre Don Juan, Acaste dans *Le Misanthrope*, Oronte dans *L'École des femmes* et Valère dans *Tartuffe*, quand Gilbert Vilhon se trouve cantonné aux rôles de Du Bois, Enrique et M. Loyal dans les mêmes pièces¹⁵.

Sur le « bâti provisoire » fourni par les « répétitions entrelacées » des quatre pièces dans l'ordre chronologique, le travail a consisté à affabuler ainsi une manière d'intrigue continue — une pièce en vingt actes :

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 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

¹³ Publié dans le *Samedi littéraire* du 18 novembre 1978, en préambule à la venue de la tétralogie au Casino-Théâtre de Genève (du 22 au 25 novembre, spectacle annoncé comme complet avant d'avoir fait l'objet de la moindre publicité), sous le titre « A. Vitez : Mettre mes pas dans ceux de Molière m'a imposé une esthétique et une morale ». Comédienne genevoise, Catherine Eger avait été l'élève de Vitez au Conservatoire, et avait pu assister aux répétitions de la tétralogie, de mars à juillet, au Théâtre des Quartiers d'Ivry. — Dans « Quatre fois Molière », on lit également : « Nous inventions à neuf pour nous-mêmes la tradition archaïque du théâtre, nous mettions nos pas dans ceux de Molière ; et bornés par les mêmes contraintes, soumis aux mêmes lois, nous le faisons revivre. »

¹⁴ Dans des notes datées de l'hiver 1977-1978 restées longtemps inédites et recueillies par Nathalie Léger dans *Antoine Vitez* (Actes Sud, 2006, p. 79), le metteur en scène écrivait : « Ce qui m'intéresse le plus dans cette affaire : peut-être l'idée de la réinvention. Refaire le chemin à rebours qui mène à la compagnie, à l'alternance, à la toile peinte.

¹⁵ La revue de presse ne porte aucun témoignage sur les échos suscités d'une pièce à l'autre par la distribution des deux acteurs — rares ont été les critiques à avoir été spectateur de l'ensemble du cycle.

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.

Ne cherchons pas ailleurs la source de la discontinuité qui a mis à la gêne bien des spectateurs, qui n'ont vu, dans chaque spectacle comme dans le cycle des quatre pièces, qu'un défilé d'exercices d'école ou de numéros d'acteurs¹⁶. Le paradoxe est ici que la continuité du cycle — la liaison des pièces — s'est accompagnée d'une émancipation des scènes. Michel Cournot, le critique du *Monde*, fut de ces spectateurs aux yeux desquels le pari engagé par le metteur en scène avec chaque acteur pour chaque scène a entraîné la « désagrégation » de la démarche d'ensemble :

La totalité des quatre œuvres est soumise au même traitement, l'unité de jeu est patente d'une pièce à l'autre. Aussi chaque pièce n'est-elle plus une personnalité en soi, elle devient l'à-propos d'une démonstration d'ensemble. En revanche, chacune des scènes des quatre pièces est traitée à fond, comme une petite pièce à part. Et, résolument, la performance des acteurs a pris le dessus. [...] Cela donne une succession d'instantanés expressionnistes. D'où une désintégration de la démarche de chaque pièce. [...] Ici, seul l'acteur est réel, seul son exploit est proposé. Les quelques hypothèses de dramaturgie, notamment les hypothèses religieuses sont balayées, seconde par seconde, par les inventions des acteurs. Lorsque ces inventions sont modérées, le jeu est assez proche de la "tradition" de la Comédie-Française. Le reste du temps, nous assistons à quelque chose comme des accrochages qui prennent feu, on pense à deux automobilistes entre qui le ton monte, cela peut aller jusqu'aux coups. (13 octobre, lors de la reprise au Théâtre de l'Athénée)

Mais, sachant Vitez et ses acteurs devenus « on ne peut plus susceptibles », incapables d'entendre « qu'il leur arrive d'errer », le critique concède toutefois que « ce traitement, scène par scène, des quatre pièces, éclaire, comme cela n'avait pas été fait jusqu'ici, la méthode de Molière, ses ruptures de régime, ses chevauchements de comédie et de farce. »

Et peut-être l'hétérogénéité de son théâtre, tendu entre deux « esthétiques contradictoires » comme Vitez le soulignait dans l'entretien avec Catherine Eger déjà cité :

Molière refait perpétuellement du théâtre selon des modalités archaïques, c'est-à-dire des vieux schémas de farce, de *commedia dell'arte*, de mystères médiévaux et, en même temps, on le voit inventer quelque chose dont il est le créateur absolu : la comédie bourgeoise. Or cette création est en contradiction avec l'utilisation des

¹⁶ Dans l'entretien avec É. Copfermann déjà cité, Vitez liait « l'idée de monter quatre comédies de Molière » à son enseignement au Conservatoire : « l'impression m'est venue au Conservatoire, à cause du carrousel perpétuel des mises en scènes sans cesse reprises, remâchées, de mille façons différentes, que Molière n'a jamais écrit qu'une seule pièce. » (*De Chaillot à Chaillot*, éd. cit., p. 135).

schémas archaïques, parce qu'ils sont évidemment trop simples pour supporter toutes les finesses de la comédie bourgeoise et du jeu psychologique.

Le travail collectif a encouragé les comédiens à multiplier les choix d'interprétation pour favoriser les frottements entre ces deux esthétiques — « un rêve pictural, qui organise un théâtre de mœurs », et « l'image dépouillée d'un théâtre primitif, où les gens sont debout et où il n'y a presque pas d'actions parallèles. » Pour *Don Juan*, cette tension a manifestement été reportée sur le couple formé par Don Juan et Sganarelle : si certains spectateurs ont pu regretter l'écart d'âge entre Jean-Claude Durand et Gilbert Vilhon, Vitez avait consigné dès avant les répétitions cette équivalence : « Sganarelle et Don Juan = Falstaff et le jeune Henry », en songeant aux deux *Henri IV* de Shakespeare ; il avait également voulu se souvenir que « Le masque de Sganarelle a toujours été porté par des personnages mûrs ou des barbons », et que lors de la création de la pièce, « Molière a quarante-trois ans ; Lagrange vingt-six. Sganarelle est malheureux¹⁷ » — il est bien possible que Vitez, alors âgé de quarante-huit ans, ait été d'abord tenté de s'attribuer le rôle du valet comique.

Dans la fine analyse qu'il a proposée de la tétralogie, Olivier-René Veillon a souligné le souci constamment manifesté par Vitez de « l'œuvre propre » de chaque comédien, que tout le dispositif visait à valoriser :

Pour Vitez, les comédiens ont leur œuvre propre et celle-ci est une des voies d'accès privilégiée au théâtre. La "troupe" des Molière préfigure celle de Chaillot et l'on y retrouve ceux qui ont marqué les mises en scène précédentes. Chaque comédien y affirme sa personnalité propre, reconnaissable d'un rôle à l'autre. Au-delà de la définition du rôle, l'identité préservée du comédien est le moyen d'éviter la naturalisation du personnage tout en en renforçant la proximité. Ainsi les risques pris à endosser un personnage deviennent tangibles. Cela d'autant plus que, d'une pièce à l'autre, se constituent entre les comédiens et leurs rôles des personnages qui n'appartiennent qu'à l'œuvre de Vitez¹⁸.

¹⁷ « Quelques notes » dans N. Léger (éd.), *Antoine Vitez*, éd. cit., p. 82-83.

¹⁸ Dans dans A.-F. Benhamou, E. Decaux, D. Sallenave (dir.), *Vitez. Toutes les mises en scène*, s.l., J.-C. Godefroy, 1981, p. 237.

Pour des spectateurs moins généreux¹⁹, ou moins amoureux du pur jeu du théâtre²⁰, le résultat est que le personnage disparaît derrière le comédien, et les pièces de Molière sous l'œuvre de Vitez.

La tentation d'Antoine

Disert sur le projet du cycle, le metteur en scène s'est peu exprimé sur chacune des pièces, et sur *Don Juan* moins encore que sur *Tartuffe* ou *Le Misanthrope*. À la figure du « grand seigneur méchant homme », il associait volontiers le mot délibérément anachronique du marquis de Sade, dont il n'indique jamais la source : « Si l'athéisme a besoin de martyrs, mon sang est tout prêt²¹. » Dans « Quatre fois Molière », il présentait Don Juan à l'instar de Tartuffe comme « l'étranger qu'on n'a pas invité » — « il provoque un désordre extraordinaire, et tout le monde, finalement, se ligue pour le tuer. Il vient de nulle part. Il va où ? Personne ne veut écouter sa vérité ». Et s'il admettait, ainsi qu'on l'a rappelé, qu'« on pourrait jouer Tartuffe comme un avatar de Don Juan », au rebours de la chronologie — que « le personnage de Tartuffe n'est autre que Don Juan lui-même qui aurait pris le masque de l'hypocrisie » —, Vitez était davantage tenté par un parallèle avec le misanthrope : il voyait Don Juan et Alceste comme « deux chevaliers errants escaladant les marches de l'initiation » ; « la même flamme les brûle. Martyrs l'un et l'autre. Leurs discours se ressemblent », notait-il, sans prendre le temps d'indiquer en quoi, ni d'articuler vraiment le diptyque.

¹⁹ Ainsi de Marie-Danielle Brunet dans l'article du *Journal de Genève* déjà cité : « contrairement à ce qui se passait dans *L'École des femmes* », où la « linéarité de la mise en scène, à travers des traitements des personnages très opposés, donnait une grande cohérence à la lecture faite de la pièce », « on a l'impression [dans *Don Juan*], comme déjà dans *Tartuffe*, d'une perte de la forme au profit d'une juxtaposition d'images et d'effets sans qu'il soit possible de dégager le "fil rouge". » (29 novembre). Elle formule cet autre regret, qui n'est pas sans rapport : « Le trajet des comédiens à travers leurs quatre rôles n'est pas utilisé de manière systématiquement lisible. Pourtant, le passage de Richard Fontana de Horace, le jeune amoureux de *L'École des femmes*, à *Tartuffe*, séducteur introduit au cœur d'une famille bourgeoise, laissait espérer une suite significative. De même, au départ, qu'on retrouve Agnès en Marianne éclaircissant les rapports fille-père dans *Tartuffe*, mais démasque — à travers les deux rôles suivants de la même comédie (une paysanne bien sotte et Éliante du *Misanthrope*) un procédé de jeu qui finit par lasser. On ne peut s'empêcher de penser que la Célimène du *Misanthrope* et Elmire du *Tartuffe*, confondues en une même comédienne (Jany Castaldi) au jeu très nuancé pourraient n'être que deux moments du même personnage. Mais, de même, on retrouve après coup Alceste comme une image possible de la jeunesse d'Arnolphe, sans que l'identité de comédien nous y pousse. »

²⁰ Contrairement à Jean-Jacques Lerrant dans *Le Progrès de Lyon* : « Le travail d'Antoine Vitez et de ses compagnons » vise à « restituer au jeu théâtral avec ses emphases et ses poses son prestige d'irréalité convaincante, de convention magique. » (14 juillet) ; ou de B. Bost qui salue dans *Le Dauphiné libéré* « le cours de théâtre des quatre Molière » (14 juillet également).

²¹ C'est le terme de la profession de foi matérialiste du libertin Bressac, « ennemi déclaré des mystères de la religion » et « frondeur opiniâtre de ses dogmes », dans *La Nouvelle Justine*, troisième version (1799) de *Justine ou les Malheurs de la vertu* : « Persuadez-vous donc [...] que la matière agit par elle-même, et cessez de raisonner sur votre moteur spirituel, qui n'a rien de ce qu'il faut pour la mettre en action ; [...] rentrez d'un monde imaginaire dans un monde réel ; tenez-vous en aux causes secondes ; laissez aux théologiens leur cause première, dont la nature n'a nullement besoin pour produire tout ce que vous voyez. Oh ! Justine, comme j'abhorre, comme je déteste cette idée de Dieu ! Comme elle choque ma raison et déplaît à mon cœur ! Quand l'athéisme voudra des martyrs, qu'il le dise, et mon sang est tout prêt. » (*Œuvres*, éd. M. Delon, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 492).

Au lendemain des représentations avignonaises, le metteur en scène se montrait surtout soucieux de défendre l'interprétation de J.-C. Durand, partout attaquée comme on l'a vu :

On l'avait traité de femmelette, celui qui jouait le rôle de Don Juan. On lui reprochait de n'être pas un reître, et c'est vrai qu'il est malade, comme le portrait de Dorian Gray, et poudré, c'est un homme de cour, pas un soldat.

Cette promotion d'un Don Juan « homme de cour », rongé par une nerveuse impatience, accompagnait le refus d'un théâtre « à machines », dont on sait l'importance dans la dramaturgie originale du *Festin de pierre*²². Dans des notes relatives à l'éclairage rédigées en décembre 1978 pour la tournée des quatre Molière, Vitez notait pour les scènes du Commandeur : « III, 5 — Pas de rond au sol. En fait, il ne faut jamais de rond au sol. La source lumineuse qui éclaire le fond doit produire de grandes ombres fantastiques », et « V, 4 — Pas d'effet brutal au moment de la dernière apparition du Spectre. »

Du fantastique donc, comme dans un film de Murnau, mais pas de surnaturel, et la chance donnée au courtisan « poudré » que d'aucuns pouvaient juger efféminé, de mettre un terme à sa constante irritation, et peut-être à sa lassitude, pour gagner face à la statue de pierre la stature d'un héros sadien :

[La mort,] au moins Don Juan la voit sous les traits d'une femme semblable à celle (mais son visage est devenu noir comme la nuit) qu'il avait repoussée, rejetée, la belle aux cheveux dénoués qui parlait si bien le français, nous n'avions pas assez montré sa souffrance, l'acuité de sa souffrance, il faudrait que la beauté de la langue semble venir de la souffrance même²³ : le comble de la souffrance fait chanter ; il baisera le plat de la faux comme une hostie ; et foutre la mort sera son triomphe.

Dans d'autres notes prises pendant le travail de répétition, Vitez faisait valoir que les « fins de Molière » disaient « toujours la fin de Molière, sa mort. Toujours la mort de quelqu'un » ; pour *Don Juan*, il notait : « le baiser à la mort, il meurt parce qu'il fout la mort elle-même²⁴. »

Don Juan ne naîtrait donc vraiment qu'au moment où il érige sa mort en triomphe. C'est peut-être que le sens de la pièce s'est décidé pour Vitez en amont des répétitions : dans la distribution des rôles, où le metteur en scène, contrairement à deux de ses illustres prédécesseurs, Vilar et Jovet, s'est refusé le rôle-titre. Si l'on

²² Voir les articles de Christian Delmas signalés dans notre bibliographie, ainsi que la notice de la pièce signée par Georges Forestier et Claude Bourqui dans les *Œuvres complètes* de Molière, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1622 sq.

²³ Ce vœu de Vitez me semble avoir été exaucé par Jeanne Balibar dans la mise en scène de Jacques Lassalle (1993) ; l'actrice faisait alors ses débuts dans le rôle d'Elmire sur la scène du Palais des Papes avec la troupe de la Comédie-Française, à l'issue d'un trimestre à peine dans la classe de J. Lassalle au Conservatoire.

²⁴ Dans N. Léger, *Antoine Vitez*, éd. cit., p. 81.

en croit une confiance de Richard Fontana consignée par Matthieu Galey dans son *Journal* en date du 15 mai 1978, « à l'origine, Vitez voulait jouer lui-même Arnolphe et Tartuffe » — et peut-être Sganarelle, comme on en a fait plus haut l'hypothèse. Toujours caustique, le diariste s'amuse ensuite à imaginer le metteur en scène sous l'habit de Tartuffe :

Dans ce dernier rôle, avec son côté séminariste frustré, il n'aurait même pas eu de composition à faire. L'ennui, c'est que Vitez, admirable metteur en scène, et professeur, est un comédien exécrable, odéonesque. Ses élèves ont eu toutes les peines du monde à nous préserver de cette catastrophe²⁵.

Est-ce à l'issue d'un débat de cet ordre que Vitez s'est finalement distribué lui-même dans une série de rôles secondaires, par un choix marqué au sceau de l'humour mais qui emportait pour *Don Juan* une conséquence décisive. Comme Guy Dumur le signalait aux lecteurs du *Nouvel observateur* :

Vitez lui-même représente partout, du Commandeur aux exempts et policiers, l'omniprésence du pouvoir royal — et celui du metteur en scène !.²⁶

Au cinquième acte de *Don Juan*, c'est donc le metteur en scène qui foudroie l'interprète principal.

Il faut voir et revoir les quatre dernières scènes (V, iii-vi, à compter de 2:27:20 pour la captation). Don Juan est à genoux lorsqu'il reçoit la visite de Don Carlos (V, iii), précédé puis interrompu plusieurs fois par la sonnerie d'un cor de chasse, comme s'il s'agissait d'appeler à l'hallali ; l'hypocrite caresse à cet instant une vivante et blanche colombe (la captation ne permet pas de déterminer à quel moment il la prend ou la reçoit), obligeant son interlocuteur à s'agenouiller à son tour pour entendre la décision que « la voix du Ciel » lui a inspirée. Don Juan ne se relève que pour se réclamer une dernière fois du Ciel (« Le Ciel le souhaite comme cela »), déclaration ponctuée par une nouvelle sonnerie du cor (2:30:39), elle-même recouverte par un coup de tonnerre annonciateur de la prochaine visite.

Le « spectre en femme voilée », où l'on doit reconnaître Elvire, entre en effet dès la scène iv (2:32:05), un doigt dressé à la hauteur des lèvres, pour traverser silencieusement le plateau durant le bref dialogue de Don Juan et Sganarelle, en tournoyant sur elle-même, avant de réapparaître (scène v) par le guichet ouvert au centre du mur du fond, du haut duquel elle invite le libertin au repentir, ultime adresse ponctuée par un nouveau coup de tonnerre. Il faut s'arrêter sur ce moment

²⁵ *Journal intégral 1953-1986*, R. Laffont, « Bouquins », 2027, p. 519 ; la remarque est consignée après une rencontre avec R. Fontana, qui venait d'apprendre qu'« il va jouer Tartuffe, sous Vitez, à vingt-cinq ans ! dans la tétralogie qu'il [Vitez] prépare pour Avignon ». Le *Journal* ne comporte aucune notation sur le spectacle lui-même pour le mois de juillet, mais Matthieu Galey rédigea pour *Les Nouvelles littéraires* un article sur la tétralogie, paru le 20 juillet, qu'on citera plus loin.

²⁶ Outre le Commandeur, Vitez jouait encore le rôle de Gusman dans *Don Juan*, un garde dans *Le Misanthrope*, Laurent et l'Exempt dans *Tartuffe*, mais n'avait, semble-t-il, pas trouvé à se distribuer dans *L'École des femmes*.

(2:33:08) où Don Juan abandonne la colombe (à une main probablement tendue en coulisses) et avance désormais les bras levés en tâtonnant, comme s'il cherchait en aveugle à étreindre le spectre (« Spectre, fantôme, ou diable, je veux voir ce que c'est »), avant de découvrir du bout des doigts, mais sans s'y blesser, la lame de la faux avec laquelle la femme voilée vient d'entrer. « Rien n'est capable de m'imprimer de la terreur » : un genou à terre (2:33:27), il « baisera le plat de la faux comme une hostie », ainsi que le voulait Vitez, avant de trousseur le spectre, se proposant d'« éprouver » avec une « épée » toute métaphorique « si c'est un corps ou un esprit ». Le spectre dont la didascalie voudrait qu'il « s'envole » par le secours d'une machine « dans le temps que Don Juan le veut frapper », tente ici une fuite toute prosaïque, la faux dressée à la main, entraînant Don Juan et Sganarelle dans une sorte de danse macabre. Le moment où le libertin cesse d'agripper le voile est aussi celui où, après avoir refusé une nouvelle invitation de Sganarelle au repentir, il décide de se rendre au souper du Commandeur (« Allons, suis-moi »), mais c'est encore le spectre qui l'entraîne en plaçant son cou dans le creux de la faux (2:34:00).

On voit alors entrer (scène vi) le Commandeur sous les traits d'Antoine Vitez en personne, dans un costume à la romaine manifestement inspiré de la statue de Louis XIV terrassant la Fronde²⁷, avec la raideur qui est celle des automates (et peut-être de ceux qui ne sont pas vraiment des acteurs), traînant la table du festin (qui est aussi celle de Tartuffe), puis approchant une chaise avant de s'asseoir. Don Juan, qu'accompagnent toujours le spectre et sa faux, le rejoindra non pour prendre place à ses côtés mais pour monter sur la table, comme sur le socle d'une statue (« Oui, où faut-il aller ? »). Et c'est ainsi que Don Juan, dressé de toute sa hauteur, devra abattre un bras d'abord élevé vers le ciel pour donner la main au Commandeur (« La voilà »), et recevoir la foudre dans un nouveau coup de tonnerre qui le contraint à s'agenouiller puis à tomber à la renverse. Le spectre rejoint alors la table, comme pour s'assurer du trépas : le bruit que fait le manche de la faux heurtant le sol est le premier des trois coups conventionnels qui précèdent le retour de Sganarelle (au parterre puis aux balcons également vides du Théâtre de la Porte Saint-Martin pour la captation), venu réclamer ses gages.

Acta est fabula : Don Juan est abattu mais non pas terrassé, *par une force non pas descendue du ciel mais montée du sol* ; et l'instant de sa mort est encore un moment de triomphe, comme l'a souligné Judith Gershman à l'issue d'une représentation donnée au Festival d'automne 1979 :

Jean-Claude Durand est un Don Juan narcissique, caressant sensuellement une colombe tandis que le monde s'écroule autour de lui. Il ira en Enfer, mais

²⁷ Commandée à Gilles Guérin en 1653 pour l'Hôtel de Ville de Paris, et conservée aujourd'hui dans la cour intérieure du petit château de Chantilly. Modèle en terre cuite conservé au Musée du Louvre (RF 4742).

trionphalement ; il frissonne de plaisir lorsque sa main touche celle du Commandeur²⁸.

Don Juan foudroyé par Vitez

Quelle signification accorder à cette fin de Don Juan ? L'exégèse la plus courte consisterait à voir dans le face-à-face du libertin et du Commandeur le dernier terme d'un affrontement entre le dramaturge classique et le metteur en scène : au cinquième acte de *Don Juan*, serait-ce Molière que Vitez jette à bas ? Telle est l'interprétation à laquelle se range commodément Luc Honorez, dans un article publié dans *Le Soir* sous un titre sans ambiguïté — « Antoine Vitez gifle Molière » :

Vitez n'aime pas Molière. Molière pour lui, c'est le père, le bonhomme qu'il faut déboulonner, mettre à nu. [...] En fait, Vitez a décidé de tuer le patron du théâtre français. (17 juillet).

Une statue renverse l'autre : on a vu que plusieurs autres critiques jugeaient semblablement que le metteur en scène avait voulu briser Molière comme on renverse une idole.

Une interprétation autrement plus riche est celle avancée par Olivier-René Veillon dans l'analyse déjà citée, rédigée quelques mois seulement après la seconde saison des quatre Molière, en spectateur ébloui mais aussi en lecteur généreux des déclarations de Vitez publiées dans l'intervalle. Le critique fait d'abord valoir que « tout *Don Juan* est un portrait de l'artiste en acteur, comme il le fut pour Jovet et pour beaucoup d'autres, mais aussi, plus subtilement, le moyen de saisir la place du metteur en scène entre l'acteur et son image », avant de rappeler que contrairement à Jovet ou Vilar, Vitez s'est refusé le rôle de Don Juan, pour faire du metteur en scène ce Commandeur « qui situe l'écart entre la mesure du jeu et la démesure du risque de celui qui joue. » Le cinquième acte de *Don Juan* tel que Vitez l'a voulu viendrait ainsi rappeler que le metteur en scène est le visage que prend la loi du théâtre — quand l'acteur est celui qui toujours « transgresse la loi en l'emportant avec elle », selon un mot de Maurice Blanchot rappelé par Olivier-René Veillon, et qui partant doit être, à un moment ou un autre, rappelé à l'ordre.

Le commandeur qui entraîne Don Juan à sa perte définit les limites au-delà desquelles [...] les sortilèges s'évanouissent, le simulacre disparaît. Ne reste que la rémunération dérisoire de celui qui est resté spectateur, en-deçà de la transgression : « mes gages, mes gages, mes gages »²⁹.

²⁸ « The Molière Cycle of Antoine Vitez », *Performing Arts Journal*, 1980, vol. 5, n° 1.

²⁹ Dans N. Léger (éd.), *Antoine Vitez*, éd. cit., p. 247-249 pour cette citation et les suivantes.

Sous les masques de Don Juan, c'est donc l'art du comédien capable de prendre toutes les qualités, et donc de les abdiquer l'une après l'autre, qu'il faut reconnaître :

Ses masques sont les reflets de ceux qu'il voit porter tous les jours ; le seul moyen de les montrer tels qu'ils sont est de ne les porter qu'à la seule fin du jeu. Le Don Juan de Vitez est au plus près de ce que l'acteur a rêvé d'être, personnage sans intériorité qui va jusqu'au bout de la sincérité de chacun de ses rôles.

Quand Sganarelle vient combler les attentes les plus naïves du public :

Gilbert Vilhon en fait un personnage placé de l'autre côté de la scène ; son jeu est aussi naturaliste que celui de Jean-Claude Durand peut être excentrique, il faudrait presque parler d'un jeu extatique tant la passion de l'acteur se confond ici avec l'éloge de ses ressources expressives dans toute leur multiplicité.

Car le contraste voulu par Vitez entre Sganarelle et Don Juan ne doit rien selon Veillon à la traditionnelle opposition des caractères :

Don Juan et Sganarelle évoluent dans deux univers parallèles qui ne se rencontrent jamais ; il y a comme une invisible frontière entre les deux personnages qui fait que Jean-Claude Durand et Gilbert Vilhon mobilisent deux traditions théâtrales distinctes pour informer leur jeu. Ce qu'il peut y avoir d'apparemment naturaliste dans le jeu de Gilbert Vilhon se confond avec une certaine attente des spectateurs qui en font le personnage immédiatement reconnaissable, celui qui permet de situer cette mise en scène dans l'histoire de toutes celles de *Don Juan*. Par contre Jean-Claude Durand joue dans l'excès du théâtre, dans l'extase d'un défi renouvelé qui se fonde dans l'innocence du geste théâtral immémorial, innocent de toute sa faculté d'oubli. Don Juan n'est plus un roué ou un cynique mais celui qui s'attache à faire le portrait des travers qu'il dénonce et dont il s'affuble sans perdre à aucun moment son innocence. [...] Don Juan est fidèle à ce "pouvoir illimité de dispersion" dont parle Kierkegaard et qui se confond avec le pouvoir du théâtre.

L'intervention du Commandeur viserait donc à permettre à l'acteur d'échapper à la répétition indéfinie des rôles à laquelle il s'est astreint tout au long de la pièce « comme dans un chemin de croix qui doit le conduire à l'oubli » :

Face à cette multiplication passionnée des images sur la scène du théâtre, le metteur en scène commandeur représente l'image figée au-delà de laquelle règne l'abolition du spectacle, son oubli. [...] Le commandeur n'est pas le châtement mais la reconnaissance, l'image arrêtée dans sa course folle, l'oubli enfin possible.

Cette lecture du *Don Juan* de Vitez donne (logiquement) force de loi aux déclarations du metteur en scène, qui n'aura eu de cesse de répéter, à dater de cette tétralogie : « Mon théâtre a pour sujet le théâtre lui-même. »

Une tout autre interprétation nous est indirectement suggérée par le toujours secourable Matthieu Galey dans un article paru dans les *Nouvelles littéraires* sous le titre « Molière à l'école de Vitez ». Matthieu Galey a vu les quatre pièces de Molière comme « un psychodrame qui reproduit par réfraction le seul visage de Vitez, ses hantises, sa singulière misogynie, ses angoisses, son effroi devant le sexe et les instincts » (20 juillet). Si l'on s'en tient à *Don Juan*, quelle part de lui-même le metteur en scène a-t-il donc voulu liquider en foudroyant le comédien sans même se donner la peine de quitter son fauteuil ?

Le dernier acte de *Don Juan* engage non pas tant l'histoire personnelle du metteur en scène que son rapport au théâtre et à l'art de la mise en scène (des classiques) : il achève de rendre publics le congé donné par Vitez au brechtisme et, mieux encore, la consommation de sa rupture avec une lecture sociologisante des classiques. Là réside peut-être la raison du malaise perceptible parmi les critiques et spectateurs les mieux acquis jusqu'ici à l'art de Vitez, et qui en viennent à éprouver comme un manque l'absence d'une « lecture » obvie de Molière dans une tétralogie créée l'année même du quatre-vingtième anniversaire de la naissance de Brecht, lors d'un Festival où Benno Besson donnait un *Cercle de craie caucasien* résolument canonique dans la Cour d'honneur du Palais des Papes³⁰ — Guy Dumur ouvrait précisément sur ce spectacle son article du *Nouvel observateur* déjà cité, en saluant l'entreprise de B. Besson comme « nécessaire en une période de désaffection politique », avant de faire valoir par contraste l'absence de « message » des « quatre Molière montés par Vitez ». Le public de ce même Festival 1978 devait aussi faire un triomphe au *Molière* d'Ariane Mnouchkine, présenté quelques semaines en amont au Festival de Cannes, où il fut éreinté par la critique³¹, et projeté dans une salle avignonnaise en présence de la réalisatrice et d'une partie de sa troupe. On ne voit pas que Vitez se soit jamais exprimé sur l'aventure cinématographique du Théâtre du Soleil, pourtant exactement contemporaine de sa propre entreprise et qui paraît semblablement sur l'énergie collective d'une troupe. Faut-il s'en étonner ?

Un nom résume ce dont Vitez se détache ouvertement dans ses déclarations de cette année-là : Roger Planchon, dont le *George Dandin* (Avignon, 1966, à l'invitation de Jean Vilar) et les trois *Tartuffe* (Villeurbanne, 1962 ; Avignon, Palais des Papes,

³⁰ Avec Coline Serreau et Philippe Avron sous le masque. Benno Besson travaillait lui-même au Berliner Ensemble en 1954 lorsque Brecht créa la pièce. Le spectacle fut repris à Chaillot à l'automne. — L'anniversaire du quatre-vingtième anniversaire de Brecht fut ponctué par diverses manifestations scientifiques (à Berlin-Est en février, en avril à Grenoble où Georges Lavaudant montait *Maître Puntilla et son valet Matti*). Sur la situation du théâtre de Brecht dans la décennie 1970, voir B. Dort, *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, notamment la notice « 1978. Un certain malaise » ([en ligne via Cairn](#)).

³¹ Le film représentait la France dans la compétition officielle, mais l'accueil que lui réserva la critique, au terme de deux projections successives, scella d'emblée son sort. Voir [l'article consacré au film sur le site du Théâtre du Soleil](#). Rappelons que Mnouchkine n'avait alors mis en scène aucune pièce de Molière, et se refusait à le faire — jusqu'en 1995 et la création de *Tartuffe* au Festival d'Avignon. L'année précédente, durant le tournage de *Molière ou la vie d'un honnête homme*, son interprète principal, Philippe Caubère, avait, comme on l'a signalé, monté *Don Juan* à la Cartoucherie de Vincennes, en se distribuant dans le rôle-titre.

1967 ; TNP, 1973, en tournée jusqu'en 1977) étaient alors dans toutes les mémoires ; Planchon auquel Ariane Mnouchkine avait fait appel pour interpréter un autre Commandeur dans son *Molière* : Colbert ; Planchon enfin qui avait poussé sur le devant de la scène un jeune impertinent : Patrice Chéreau, associé à la direction du nouveau Théâtre National Populaire de Villeurbanne (1971-1977) au lendemain de sa propre mise en scène de *Don Juan* (1968-1969) et au retour d'un séjour auprès de Giorgio Strehler dont Vitez aurait sans doute voulu pouvoir se dire le seul héritier. Dans l'entretien avec Catherine Eger déjà cité, le metteur en scène, qui s'exprimait peut-être enfin librement sur la rive suisse du Léman, s'en prenait nommément à Roger Planchon comme à un représentant d'« une forme de terrorisme intellectuel » qui a imposé depuis deux décennies un « réalisme expressionniste » dans la mise en scène des classiques ; il y disait son refus d'« une forme de théâtre qui, des comédiens, fait des illustrateurs du sens second » :

On a plus ou moins balayé les sens premiers du texte en considérant qu'ils n'étaient pas évidents. On a donc remis en cause, on a dépoussiéré les classiques, on a décidé que le "vrai" sens n'était pas le premier, mais le second. Il y a des mises en scène qui contiennent des sens très importants, et ceux-ci sont illustrés par les comédiens aussi servilement qu'on leur demandait [autrefois] de représenter le sens premier considéré comme étant "le" sens par tradition. [...] Je ne peux pas dire que je monte des spectacles qui n'ont pas de sens, au contraire, mais au lieu de chercher un sens unique et d'en produire tout le temps l'illustration, je cherche d'abord une structure qui engendre *des* sens.

Une telle rupture avec l'herméneutique, pour le moins paradoxale chez un marxiste patenté, s'accompagne d'un « refus des esthétiques sociologiques et psychanalytiques au théâtre », d'un « réalisme expressionniste à la manière de Roger Planchon » au profit « d'une grande économie de gestes et d'actions, comme dans les mises en scène de Molière, qui montait les tableaux d'une exposition de caractères et de mœurs, sans aucun souci du détail réaliste qui raconte la vie des participants. » Dans ce même entretien, comme dans plusieurs textes postérieurs, Vitez a recours à la métaphore du jeu d'échec :

Je cherche la règle du jeu d'échecs, mais je n'impose pas le déroulement de la partie. Cette règle développe des figures et des idées presque naturellement. L'essentiel est de rester toujours vigilant dans son application.

Le travail du metteur en scène consiste ainsi à « ouvrir » l'interprétation sans jamais la fixer, soit : à régler le déploiement de différents choix interprétatifs.

Dans un entretien avec Paul Lefebvre publié dix ans plus tard dans une revue québécoise sous le titre « L'obsession de la mémoire »³², Vitez insistait sur la nécessité d'enseigner (« raconter ») à chaque acteur débutant « l'histoire des représentations du rôle » qui lui est confié ; il signalait à cette occasion qu'il

connaissait de longue date le texte de Jovet sur Elvire publié dans *Molière et la comédie classique*³², mais aussi qu'il gardait la mémoire de « ce que faisai[en]t » dans le rôle de Don Juan Jean Vilar ou Louis Jovet, qu'il a vus tous deux. Dans cette « transmission de la mémoire des rôles », Vitez prétendait traiter des différentes interprétations d'un même rôle comme autant de « variantes ». Dans l'intervalle qui sépare les quatre Molière du *Soulier de Satin* (Avignon, 1987), il aura en effet découvert que le nombre de ces « variantes » n'est nullement infini :

J'en suis arrivé à la conclusion que, pour un rôle ou pour une pièce, il ne doit pas y avoir une infinité d'interprétations. C'est tout à fait contradictoire avec ce que je croyais auparavant. J'ai longtemps cru en effet qu'il y avait autant d'interprétations que d'acteurs possibles — cinq milliards d'interprétations. Je suis maintenant convaincu que non. Il doit y avoir — ça, c'est encore mystérieux dans mon esprit, et nouveau dans ma réflexion — une limite objective, c'est-à-dire qu'il n'y a peut-être que *trois* façons d'interpréter le rôle de Célimène. Ces trois interprétations engendreront une infinité de variantes tenant à chacune des personnes, à chacune des femmes, mais il doit n'y avoir que trois familles. Même chose peut-être pour le personnage d'Ysé, dans *Le Partage de Midi* — encore à titre d'exemple, mais avec une circonstance différente, qui est la jeunesse relative du rôle : Ysé ne se joue que depuis quarante ans.³⁴

Le metteur en scène, qui travaille avec une actrice déterminée, doit accueillir ses propositions dans la conscience des différentes façons d'interpréter le rôle, lesquels doivent demeurer paradoxalement perceptibles dans chacun des choix entérinés. Interrogé sur sa place dans l'histoire de la mise en scène, Vitez pouvait ainsi déclarer :

Je crois que j'ai joué un rôle polémique contre ce que j'ai appelé le sociologisme vulgaire au théâtre, contre un certain épigonisme brechtien. Ce qui est paradoxal, parce que j'étais lié au mouvement brechtien et que, par ailleurs, j'étais membre du parti communiste. J'étais donc idéologiquement lié à ce mouvement, mais mon travail théâtral ne s'est fait que par la critique de ses idées, c'est-à-dire par la critique de la *représentation historique* ou, comme on dit, historiciste.³⁵

Telle fut pour Vitez la leçon de(s) Molière. Et tel a été peut-être l'héritage de son *Don Juan*, qui n'est pas resté sans descendants comme des spectacles récents sont venus nous le rappeler : en 2016, à la veille du quarantième anniversaire de la tétralogie, sous le titre « Les Molière de Vitez », Gwenaël Morin proposait à une

³² *Jeu*, n° 46, 1988, p. 9-16 ([en ligne sur la plate-forme erudit.org](http://en.ligne.sur.la.plate-forme.erudit.org)). Au fil de cet entretien, le metteur se réclame à la fois de Meyerhold (son « père spirituel »), de Jovet et de Strehler (« notre maître, qui nous apprend perpétuellement l'économie des signes, et que la mise en scène est un art complet »).

³³ Gallimard, 1965 ; popularisé en 1986 par le spectacle de Brigitte Jaques, *Elvire Jovet 40*.

³⁴ Art. cit., p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

même promotion du Conservatoire de Lyon de jouer les quatre comédies à la suite, dans une unique représentation de six heures, montre en main, en laissant le hasard décider de la distribution, et en regardant le dramaturge classique comme une « formidable machine à jouer » et à produire du théâtre ; et pour le Festival d'Avignon 2021, plus de trente ans après la disparition du metteur en scène, Éric Louis proposait sous le titre *De toutes façons, j'ai très peu de souvenirs* un spectacle créé à partir des témoignages d'anciens élèves de l'École du Théâtre National de Chaillot — le Commandeur leur a un jour tendu la main : tous ou presque sont devenus metteurs en scène.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacle

Don Juan, mise en scène d'Antoine Vitez, assisté d'Ewa Lewinson.

Produit par le Théâtre des Quartiers d'Ivry et créé au Cloître des Carmes lors du XXII^e Festival d'Avignon (10 juillet-7 août 1978, en alternance avec *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*).

Repris dans le cadre du Festival d'Automne du 4 au 29 octobre 1978 au Théâtre de l'Athénée ; puis au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Et l'année suivante, au Théâtre de la Porte Saint Martin dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (25 sept.-1^{er} décembre 1979). En tournée dans l'intervalle : Belgrade, Rome, Turin, Milan, Florence, Genève (Casino-Théâtre) et une vingtaine de villes en France (dont Annecy, Thonon et Chambéry).

Décor et costumes de Claude Lemaire ; décors réalisés par Morando Bellandi et peints par Tristan Fabris ; masques de Nicole Princet et Jean-Patrick Godry ; maquillage de Jean-Paul Dupin ; lumières de Gérald Karlikow et Gérard Duverger ; réalisation costumes de Michel Marchand et Donnat Marchand (Ateliers Marchand) ; accessoires et costumes : Bertrand Rochetti-Carboni, Gencel, Carlo Pompei et Brahem.

Avec : Nada Strancar (Elvire, spectre), Jean-Claude Durand (Don Juan), Richard Fontana (Don Alonse, la Ramée), Marc Delsaert (pauvre, Don Louis), Jany Gastaldi (Mathurine), Daniel Martin (Don Carlos, Ragotin), Didier Sandre (M. Dimanche), Daniel Soulier (Pierrot, la Violette), Dominique Valadié (Charlotte), Gilbert Vilhon (Sganarelle), Antoine Vitez (Gusman, statue du Commandeur, rôles repris par Murray Grönwall).

Enregistré au Théâtre de la Porte Saint Martin lors du Festival d'Automne 1979 (durée : 2h37), réalisation : Christian Chevreuse. Captation : <https://www.youtube.com/watch?v=9exM5Zyegss>.

Bibliographie

(sauf mention contraire le lieu d'édition est à Paris)

A. Vitez, « Quatre fois Molière », *Europe*, vol. 57, n° 606, oct. 1979, p. 176-188 [trois séries de remarques rédigées au début des répétitions, pendant les premières représentations, puis entre la tournée et la reprise à la Porte Saint-Martin ; la dernière série, « Souvenirs anticipés », figurait sur le programme des spectacles lors de la reprise, et se trouve reproduite dans *Le Théâtre des idées*, éd. cit. (ci-dessous), p. 371-379 ; des extraits ont été versés dans les archives du site du Festival d'automne à Paris pour l'année 1979].

A. Vitez, « Molière sans cathédrale ou la fuite des temps », in : A. Vitez, É. Copfermann, *De Chaillot à Chaillot*, Hachette, « L'échappée belle », 1981, p. 135-140 ; rééd. sous le titre *Conversations avec Antoine Vitez*, P.o.l, 1999.

A. Vitez, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, n° 56, 1982 : « Le rythme et le discours », p. 24-24.

A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par D. Sallenave et G. Banu, Gallimard, coll. « Le Messenger », 1991.

Antoine Vitez. Introd. et choix de textes par N. Léger, Actes Sud Papiers, 2006 [outre les « Souvenirs anticipés », comporte sous le titre « Quelques notes » une série de notations sur le projet des quatre Molière, datées de l'hiver 1977 et restées jusque-là inédites, p. 79-83].

Les Molière de Vitez [par Gweanaël Morin], Dossier pédagogique [Nanterre-Amandiers, 2016], [en ligne sur le site du Centre Dramatique National de Tours](#).

A.-F. Benhamou, E. Decaux, D. Sallenave (dir.), *Vitez. Toutes les mises en scène*, s.l., J.-C. Godefroy, 1981. Sur la tétralogie : texte signé par Olivier-René Veillon.

C. Biet, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007-2, p. 383-400.

C. Bourqui et G. Forestier, notice du *Festin de Pierre [Don Juan]* dans les *Œuvres complètes* de Molière, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1619-1648.

C. Delmas, « Sur un décor de *Don Juan* » et « Don Juan et le théâtre à machines », repris dans : *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.

B. Dort, *Théâtres en jeu. Essai de critique (1970-1978)*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, notamment la notice « 1978. Un certain malaise » ([en ligne via Cairn](#)).

F. Doumanaze, C. Masseron, M. Neumayer, A. Petitjean, « La critique théâtrale : analyse d'un discours journalistique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 24, 1979 : « Théâtre », p. 83-120. Désigné comme : *Pratiques* : 1979.

J. Gershman, « *The Molière Cycle of Antoine Vitez* », *Performing Arts Journal*, 1980, vol. 5, n° 1, p. 75-80.

Marie Étienne, *Antoine Vitez. Le roman du théâtre (1975-1981)*, Balland, 2000 ; repris dans *En compagnie d'Antoine Vitez (1977-1984)*, Hermann, 2017.

P. Lefebvre, « L'obsession de la mémoire. Entretien avec Antoine Vitez », *Jeu*, n° 46, 1988, p. 9-16.

B. Lambert, F. Matonti, « Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Sociétés et représentations*, n° 11, 2001, p. 379-406.

P. Pavis, « Ce qu'Antoine Vitez m'a appris », *Forum Modern Theater*, n° 6-1, 1991, p. 75-80.

O.-R. Veillon, « L'École des femmes, Tartuffe, Le Misanthrope, Don Juan » dans : A.-F. Benhamou, E. Decaux, D. Sallenave (dir.), *Vitez. Toutes les mises en scène*, s.l., J.-C. Godefroy, 1981, p. 233-249.

D. Whitton, « La mise en scène en France depuis 1960 : le cas *Don Juan* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n° 46. p. 243-257.

Revue de presse (France & Suisse, 1978-1979) :

(par nom des critiques, dans l'ordre alphabétique)

Antoine Vitez, Entretien avec Catherine Eger, *Gazette de Lausanne/Journal de Genève, Samedi littéraire*, 18 novembre 1978.

Joseph Aulnette, *La Nouvelle critique*, oct., n° 117, p. 48-50 : « Regards sur Avignon 1978 ».

B. Bost, *Le Dauphiné libéré*, 14 juillet (aussi les 12, 13 et 15) : « Le troisième Molière de Vitez au Cloître des Carmes. L'enfance de Don Juan ».

Marie-Danielle Brunet, *Journal de Genève*, 26 novembre : « La grande fête de Molière », et 29 novembre : « Don Juan : rien du séducteur. »

Guy Bruit, *Raison présente*, n° 50, 1979 : « Molière à Ivry ».

François Chalais, *France Soir*, 15 juillet : « Don Juan de Molière au banc d'essai » (dans *Pratiques* : 1979).

Hélène Cingria, *Gazette de Lausanne/Journal de Genève, Samedi littéraire*, 29 juillet : « La tétralogie Molière-Vitez ouvre les festivités et divise le public ».

Michel Cournot, *Le Monde*, 13 octobre : « Quatre Molière mis en scène par A. Vitez ».

Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur*, 22 juillet : « Les fous-furieux de Molière ».

Patrick Ferla, *La Tribune de Lausanne*, 26 juillet : « Avignon 1978 : rêver (sur) Molière.

Mathieu Galey, *Les Nouvelles littéraires*, 20 juillet : « Molière à l'école de Vitez ».

Luc Honorez, *Le Soir* [Bruxelles], 17 juillet : « Le XXXII^e festival d'Avignon. Antoine Vitez gifle Molière ».

Dominique Jamet, *L'Aurore*, 15 juillet : « Don Juan. Les tentations d'Antoine » (dans *Pratiques* : 1979).

Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès de Lyon*, 14 juillet : « Don Juan démystifié par Antoine Vitez » (dans *Pratiques* : 1979).

Pierre Marcabru, *Le Figaro*, 13 juillet 1978 : « Quand Antoine Vitez élimine Molière » ; et *Le Point*, 24 juillet : « Avignon ? Molière à quatre Vitez » (dans *Pratiques* : 1979).

M.-J. Molliet, *L'Impartial*, 9 août : « Avignon 1978 : Une cuvée officielle de grande classe », section : « Molière-Vitez : passionnément ».

Marc Perri, *Rouge*, 21 juillet : « Vitez, je t'aime » (dans *Pratiques* : 1979).

Christiane Perros, *La Tribune de Genève*, 31 juillet : « Respect du texte et métaphore pour *Don Juan* et *Le Misanthrope*. »

Pierre [Patrick ?] de Rosbo, *Le Méridional*, 12, 14, 15, 16 et 23 juillet

Jacques Poulet, *L'Humanité*, 13, 15, 17, 19 juillet (dans *Pratiques* : 1979).

Gilles Sandier, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} septembre : « Avignon 78 ou le triomphe d'Antoine » (dans *Pratiques* : 1979).

Philippe Sénart, *La Nouvelle Revue des Deux-Mondes*, automne 1978, p. 688-696 : « Une tétralogie de Molière ».

PLAN

- [Le pape et le thaumaturge](#)
- [Molière à quatre Vitez, ou une comédie en vingt actes](#)
- [La tentation d'Antoine](#)
- [Don Juan foudroyé par Vitez](#)

AUTEUR

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)