

Vitez metteur en scène de Hugo

(article paru dans la revue *Romantisme*, SEDES, n°102, *Sur les scènes du XXe siècle*, 1998)

Il aura fallu au théâtre de Hugo plus d'un demi-siècle pour sortir de l'oubli : devenu théâtre officiel aux débuts de la IIIe République, quand les audaces romantiques ont cessé de choquer, il passe, notamment aux yeux de Zola, pour parfaitement dépassé, tant dans sa facture que dans ses enjeux ; les commémorations l'enlisent alors dans un style lourdement décorativiste et ampoulé. Quand naît la mise en scène, ni les symbolistes, ni les naturalistes ne s'intéressent à lui, et il se trouve alors, pour des décennies, rejeté au rayon des curiosités. Pendant ce temps, c'est le théâtre de Musset qui est redécouvert, avec toutes les potentialités que sa dramaturgie de l'éclatement spatio-temporel, permise par le renoncement à la scène de son époque, offre à l'esthétique de l'espace vide telle qu'elle se développe au XXe siècle. C'est Jean Vilar, grand interprète du théâtre romantique français et allemand, qui a sorti le théâtre de Hugo de sa réputation d'être injouable, avec ses mises en scènes de *Ruy Blas* (1954) et *Marie Tudor* (1955)¹, où le plateau quasi nu d'Avignon ou du T.N.P., l'enthousiasme de la troupe et la force contenue de Gérard Philipe et Maria Casarès rendent au théâtre de Hugo sa jeunesse, sa fougue, et sa dimension historique. On peut tracer une filiation entre l'idéal hugolien d'un théâtre national de qualité pour le peuple et l'ambition de Vilar puis Vitez d'un théâtre qui réussisse à être "élitaire pour tous". Plus de vingt ans après son aîné, Vitez devient à son tour l'un des principaux metteurs en scène de Hugo au XXe siècle, avec *Les Burgraves* (1977), puis *Hernani* et *Lucrèce Borgia* (1985).

¹ Pour une histoire plus complète de la mise en scène contemporaine du théâtre de Hugo, je me permets de renvoyer à ma thèse, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne Ubersfeld, Université de Paris III, 1994. Voir aussi l'ouvrage d'Arnaud Laster, *Pleins feux sur Victor Hugo*, Comédie-Française, 1981. Les mises en scène de *Ruy Blas* et *Marie Tudor* par Jean Vilar font aussi l'objet d'une étude d'Anne Ubersfeld, "Avec Hugo", *Cahiers de L'Herne. Jean Vilar*, 1995.

Après avoir présenté dans ses grandes lignes chacune de ces trois mises en scènes, nous repèrerons plus en détail et de manière transversale les grandes métaphores obsédantes déployées par les scénographes de Vitez pour mettre en œuvre l'imaginaire hugolien ; nous verrons ensuite comment la distribution et la direction d'acteurs orientent la compréhension de l'intrigue vers un brouillage des modèles actantiels attendus, au prix d'un affaiblissement considérable des figures héroïques et d'une réhabilitation subtile du grotesque à tous les niveaux de personnages. Enfin, nous articulerons la vision de l'histoire au "rêve de théâtre" que Vitez propose comme solution scénique aux problèmes d'interprétation posés par le théâtre de Hugo.

Vitez faisait déjà travailler ses élèves du conservatoire sur le théâtre de Hugo avant de monter en 1977 *Les Burgraves* à Gennevilliers, puis au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Pour ainsi dire jamais jouée², la pièce constitue à la fois un événement et un défi. La démarche de Vitez est expérimentale. Dans un décor pour ainsi dire impraticable, constitué pour l'essentiel d'un immense escalier frontal qui occupe toute la scène, et d'un gantelet géant de pierre comme abandonné là, cinq comédiens³ se partagent les vingt-

² La pièce n'avait connu que 124 représentations depuis sa création. Elle avait été reprise pour le centenaire de la naissance de Hugo en 1902 dans un décor très chargé. Le spectacle avait été apprécié, notamment pour la performance de Madame Segond-Weber en Guanhumara. La pièce est ensuite reprise à la Comédie-Française en 1927 (voir Arnaud Laster, *ouvr. cité*, p.272).

³ Distribution et fiche technique :

Bertrand Bonvoisin	Otbert et Magnus (Georges, Yorghì Spadaceli)
Rudy Laurent	Hatto et Barberousse
François Clavier	Job
Claire Wauthion	Regina
Pierre Vial	Guanhumara

Le décor d'Erik Desmazières est réalisé par Morando Bellaudi et Hervé Boutard. Ewa Lewinson est assistante à la mise en scène. La pièce, interprétée par les comédiens du Théâtre des Quartiers d'Ivry, est jouée d'abord à Gennevilliers à l'automne 1977 avant de revenir à Ivry, au théâtre où elle avait été conçue, en janvier 1978. La pièce connaît un succès d'estime, mais part malgré tout en tournée ; en tout, on compte soixante-trois représentations à Gennevilliers et Ivry d'abord, puis à Londres, Thionville, Grenoble, Caen, Tours, La Rochelle, Biarritz, Ibos, Bressuire, Amiens dans la tournée de 1977-8.

sept rôles, ce qui rend les répliques presque incompréhensibles, car difficilement assignables à tel ou tel locuteur individué. Contre toute attente, la réaction du public est globalement favorable, y compris de la part de spécialistes d'ordinaire attachés au respect de la "lettre" d'un texte ici très concrètement déconstruit.

La démarche est radicalement différente en 1985. Alors installé à la tête de Chaillot depuis trois ans, Antoine Vitez y monte avec un souci de grande lisibilité *Hernani*⁴, puis *Lucrece Borgia*⁵, à l'occasion du centenaire de la mort de Hugo. Ces

⁴ Distribution et fiche technique :

François Berléand	Don Ricardo
Pierre Debauche ou Antoine Vitez	Don Ruy Gomez
Hélène Duc	Doña Josepha
Jany Gastaldi	Doña Sol
Redjep Mitrovitsa	Don Carlos
Aurélien Recoing	Hernani

et Joël Denicourt, Francis Frappat, Jacques Gabelus, Philippe Girard, Jean Pennec, Dominique Pouget et Pascal Ternisien.

Scénographie et costumes	Yannis Kokkos
Musique	Georges Aperghis
Lumière	Patrice Trottier
Masques et maquillages	Reiko Kruk et Dominique Colladant
Chorégraphie	Caroline Marcadé
Maître d'armes	Raoul Billerey

Le spectacle a été représenté au Grand Théâtre du Palais de Chaillot du 31 janvier au 31 mars 1985.

⁵ Distribution et fiche technique :

Joël Denicourt, puis Grégoire Ingold	Gennaro
Jean-Marie Winling	Gubetta
Nada Strancar	Doña Lucrezia
Jean-Pierre Jorris	Don Alphonse d'Este

et Gilles David, Christophe Ratandra, Grégoire Oestermann, Pascal Ternisien, Francis Frappat, Philippe Girard, Christophe Odent, Eric Frey, Anne Benoît, Farida Zerouki.

Scénographie et costumes	Yannis Kokkos
Musique	Georges Aperghis
Lumière	Patrice Trottier
Chorégraphie	Milko Sparemblek
Assistant à la mise en scène	Eloi Recoing
Masques et maquillages	Robert Nardone

deux spectacles ont en commun la scénographie comme toujours très épurée de Yannis Kokkos, dominée par l'espace-temps de la nuit romantique trouée de scintillements d'étoiles et de contre-jours découpés. On retrouve dans *Hernani* la figure du grand escalier qui structurait déjà l'espace des *Burgraves*, mais il est cette fois mobile (changeant de place entre les actes pour figurer les changements de lieux de l'action) et mouvant (poursuivant les amants dans une course folle au dénouement) ; on retrouve aussi dans la scénographie le motif de la main géante : sculptée et fantastique, celle qui sort du tombeau de Charlemagne, peintes, celles qui composent la galerie de portraits des ancêtres. La grande révélation de cette mise en scène est la beauté inattendue du personnage de Don Carlos, interprété par Redjep Mitrovitsa en enfant-roi ; Antoine Vitez joue lui-même, en alternance avec Pierre Debauche, le rôle de Don Ruy Gomez qu'il compose en vieillard juvénile, fébrile et fou d'amour. Pour *Lucrèce Borgia*, Vitez adopte un traitement plus proche de la tragédie ou de l'opéra que du mélodrame auquel on réduit souvent la pièce. Kokkos invente pour faciliter la profération de la voix un plateau fortement incliné, d'où tout décor est absent, la nuit envahissant tout l'espace : impossible de distinguer les intérieurs des extérieurs, le palais de la place publique, car le pouvoir tyrannique est ubiquité. Le succès du spectacle doit beaucoup à la composition magistrale de Nada Strancar dans le rôle éponyme, où elle déploie toute l'étendue d'un registre allant du vulgaire au grandiose, exhibant la schize du personnage et la beauté du monstre.

La métaphore au travail

La lecture des didascalies du texte de Hugo peut donner l'impression, tant elles sont abondantes et précises, que ce théâtre réclame une surcharge réaliste de décors. En

Le spectacle est un évènement international. Créé au Festival de Venise le 11 juillet 1985, il tourne jusqu'au 13 novembre 1985 à Venise, Florence, Avignon, Ostia Antica, Athènes, Belgrade, Ljubljana, Caen, Le Havre, Toulouse, Montpellier, Le Mans, Villeurbanne, Luxembourg ; du 27 novembre au 29 décembre 1985 le spectacle est donné à Chaillot ; et du 24 janvier au 14 février 1986 à Strasbourg, Villeneuve d'Ascq et Amiens.

réalité, Anne Ubersfeld l'a montré⁶, ces indications sont adressées par Hugo aux décorateurs de son temps dont il désire modérer les ardeurs, en leur imposant un décor finalement assez sobre et historiquement juste. Les indications du texte de Musset, rares et très peu descriptives, correspondent plus directement à notre esthétique de l'espace vide. De là à conclure que Musset est plus moderne que Hugo, il n'y a qu'un pas. Pourtant, l'étude des mises en scène de Vilar ou de Vitez montre qu'une fois abandonnée la dimension réaliste des décors prévus par le texte de Hugo, c'est leur richesse symbolique qui subsiste dans les solutions épurées. Là où la scénographie de l'éclatement spatio-temporel mussettien joue, à la manière élisabéthaine, sur la synecdoque et l'indice, l'espace-temps dramatique hugolien fait travailler la métaphore et le symbole.

Les escaliers se déroberont

L'escalier monumental structure ainsi l'aire de jeu signifiante dans *Les Burgraves* et *Hernani*. Gigantesque et frontal, il est parcouru dans tous les sens par les personnages des *Burgraves*. Le décor d'Erik Desmazières, peintre-graveur, fantastique et piranésien, fait entendre "le grand vent, les feuilles mortes, les oiseaux qui passent dans le ciel en criant, le grincement des planches et des arbres"⁷, avec peu d'éléments : dressée, une main de pierre géante, comme un gantelet abandonné par un titan ; un grand mur à pic, un tas de pierres ; autre reste possible d'un titan foudroyé, un morceau de visage. Le décor ne renvoie pas à un Moyen-Age de convention, et ne vise pas à transcrire dans un autre art tel dessin de burg exécuté par Hugo, mais constitue, pour reprendre les termes d'Anne Ubersfeld, "une métaphore textuelle que l'on parcourt en tous sens [...] figuration de l'espace brisé, instable, sonore, éclat dispersé, volontairement privé des références attendues au réel historique ou au code de la théâtralité. Espace fait non pour

⁶ Notamment dans *Le Roman d'Hernani*, iconographie réunie et commentée par Noëlle Guibert, Comédie-Française / Mercure de France, Paris, 1985. Voir aussi son article sur "Hugo metteur en scène", *Victor Hugo et les images*, Ville de Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989.

⁷ Antoine Vitez, *Programme des Burgraves*.

enclore et cerner la fable dans son unité, mais pour l'ouvrir."⁸ L'ensemble est orienté selon l'axe vertical qui fait communiquer le donjon aux fossés du château. Les cavalcades des acteurs décrivant une spirale sisyphéenne qui les ramène toujours au plus bas indiquent que les burgraves déchus se retrouvent au même rang que les prisonniers. L'escalier monumental dit tout à la fois la prégnance du passé glorieux, le mouvement de l'histoire, le grand âge et la décadence des puissants. Son symbolisme exprime déjà à lui seul le sublime et le grotesque à l'œuvre dans le drame, figurant "cette grande échelle morale de la dégradation des races" évoquée par Hugo dans sa préface, et opérant la réalisation scénique de son rêve : "faire de cette abstraction philosophique une réalité dramatique, palpable, saisissante, utile"⁹.

Dans *Hernani*, l'escalier sert encore à structurer l'espace, tout en constituant un point focal de nombreux réseaux de signification. Présent dans trois actes sur cinq, il prend sens en fonction des très rares signes qui précisent le lieu de l'action : au premier acte, seule la chemise de nuit de Doña Sol indique sa chambre à coucher. La position d'autorité de Don Ruy sur sa nièce est donnée par la proxémique : le vieillard la domine du haut de l'escalier où il apparaît en contre-jour, la jeune femme se maintenant le plus souvent au bas de l'escalier. Au quatrième acte, à Aix-la-Chapelle, c'est Don Carlos qui se trouve en haut de l'escalier, en position de maîtrise sur les conjurés à qui il accorde sa clémence. Au dernier acte, l'escalier acquiert une dimension fantastique. Figurant d'abord un élément architectural du palais d'Aragon, il se met en branle dans la dernière scène, machine folle et tournante qui poursuit Hernani, dont il incarne alors le destin. Il finit par s'immobiliser au centre du plateau ; après la dérobade d'Hernani, Don Ruy, prêt à mourir seul, monte en haut de l'escalier comme pour se précipiter d'en haut. Il sert enfin de refuge aux amants suicidaires, sa montée symbolisant alors à la fois le coût et la mort ; cette machine spectaculaire opère la réalisation scénique du retournement de son arme sur Don Ruy, qui

⁸ Anne Ubersfeld, "Un espace-texte", *Travail Théâtral*, n° XXX, janvier-mars 1978, p. 140-143.

⁹ Préface des *Burgraves*, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1985, p.154. Sauf mention contraire, nous donnons les références des textes de Hugo dans cette édition.

en réclamant son dû — la vie d'Hernani — perd Doña Sol, et finit par se trancher la gorge sous l'éperon de cette espèce de navire de haute mer où gisent les amants. Le même escalier qui rapetissait les conjurés de sa masse écrasante grandit les amants qu'il porte vers sa cime, tout en figurant leur impossible union dans la nuit romantique.

Intérieurs / Extérieurs

Dans *Lucrèce Borgia*, Vitez met en valeur la voix et la gestuelle des acteurs dont le mouvement des corps suffit à sculpter un espace presque entièrement vide, sur un plateau noir et brillant. Nul réalisme donc, au contraire impression fantastique créée par les projecteurs latéraux soulevant les silhouettes et isolant l'acteur en gros plans qui favorisent la diction lyrique du texte, où alterneraient grands airs et récitatifs. Les personnages n'apparaissent pas éclairés de l'extérieur, mais de l'intérieur dans un univers parfaitement hostile : qu'il s'agisse de Venise ou de Ferrare, le monde dans lequel ils évoluent est entièrement noir, non maîtrisable, inintelligible pour le peuple soumis à la volonté du Prince. Le carnaval du premier acte n'est plus représenté par les "gondoles" ou le "palais splendidement illuminé et résonnant de fanfares" prévu dans les didascalies. Seul indice du carnaval, les masques que portent certains personnages. Faute de décor, la puissance et la gloire sont pris en charge par les personnages eux-mêmes et représentés sur scène par ces seuls signes tragiques que sont "le rouge, le noir, les couleurs sombres, le sang, les mots vocaliques fortement accentués, qui claquent comme des drapeaux"¹⁰. Le style mélodramatique s'efface au profit de l'exhibition du tragique intériorisé dans les personnages.

Le plateau nu a aussi pour effet d'abolir l'opposition intérieur/extérieur, la séparation entre la salle du palais ducal de Ferrare et la place publique. Cette interpénétration du public et du privé actualise la métaphore des "poisons qui s'(...) élaborent jour et nuit [dans le palais et qui] transpirent à travers les murs"¹¹. Il n'y a pas non plus d'escalier dérobé ; ceux du texte sont judicieusement remplacés par des sorties de scène au fond du

¹⁰ Antoine Vitez, *Le Livre de Lucrèce Borgia*, p. 36.

¹¹ p.1002.

plateau, indiscernables ; les serviteurs du duc semblent ainsi sortir de partout et de nulle part. L'inclinaison du plateau produit également un effet de danger : le fond de la scène, surélevé, est menaçant, d'où surgit Lucrèce qui va et vient du lointain à l'avant-scène comme une vague reculant avant de tout engloutir. La scénographie gomme la séparation stricte entre ces deux lieux incompatibles que sont, dans le théâtre de Hugo, celui occupé par les puissants, et qui se caractérise par sa fermeture, opposé au monde ouvert des laissés pour compte, des bannis, des opprimés, des bâtards. Anne Ubersfeld appelle A le premier espace, et B le second, qui est un non-A : "Tout ce qui est A est déterminé et fermé. L'actant A a un nom, une fonction, un rang. Le lieu A est un lieu fermé, image d'un monde clos. L'actant B est indéterminé ; sa bâtardise lui permet en théorie de n'appartenir à aucune classe sociale [...] le héros B est libre, tout lui est ouvert, son cadre naturel est la rue ou les libres montagnes (Don César de Bazan, Hernani). Même quand il a un métier, [...] il est précisé que ce métier, il peut l'exercer partout"¹². L'opposition radicale de fermeture/ouverture des deux espaces, celle, pour simplifier, du palais et de la rue, recouvre un signifié idéologique majeur : l'impossible intégration de B en A. Tout personnage qui tente de venir ou revenir en A quand il est en B en est rejeté ou puni par la mort. L'indistinction visuelle entre les deux espaces dans la mise en scène de Vitez est loin de remettre en cause cette analyse ou de constituer par rapport à elle un contresens ; elle met précisément en évidence l'imminence de la mort pour le contrevenant à cette loi dans l'espace terrifiant du pouvoir ubiquite.

Jeux de mains

On retrouve la même impression d'un espace habité par le pouvoir, celui des ancêtres cette fois, dans *Les Burgraves* et *Hernani*, où le gigantisme de l'escalier affecte un autre élément du décor : la main. Dans *Les Burgraves*, elle figure la décadence d'une race de puissants qui ne possède plus de l'autorité que ses insignes. Comme l'escalier donc, elle est à la fois symbole et aire de jeu : sorte de gantelet vide formant une colonne creuse percée de niches ; on dirait qu'"en une période ancienne de l'histoire de l'humanité, un géant a

¹² Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, p.410.

voulu s'agripper au mur. Il en fait écrouler un pan. Il ne reste plus que sa main, ou plutôt l'enveloppe de cette main."¹³ Main de titan foudroyé, encore accrochée à la muraille. Or, dans leur jeunesse jalouse, Job a marqué la main de Barberousse d'un trèfle. Il pourrait s'agir "de la main de Frédéric Barberousse qu'une imagination enfantine peut voir comme un géant. Les acteurs vont et viennent à l'intérieur comme faisait Gavroche dans l'éléphant de la Bastille ou comme des rats dans un énorme fromage."¹⁴ Elle fait écho à la barbe qui envahit la scène, passant d'un personnage à l'autre ; la barbe et la main géante de Barberousse sont les jouets des vieillards enfantins, et le théâtre l'espace où l'accessoire et le décor offrent aux fantômes le lieu de leur retour.

Cette synecdoque du corps entier de l'aïeul disparu est le signe dérisoire de sa puissance défunte, et de l'efficacité de son souvenir. Ce même fonctionnement est à l'œuvre dans *Hernani*, où les portraits des ancêtres sont des mains géantes peintes en clair-obscur à la Vélasquez, sur de grands panneaux de bois plantés à l'oblique dans une perspective accentuée. Comme souvent chez Vitez et Kokkos, aucun élément n'est purement décoratif ; les seuls objets présents sur scène sont ceux que nécessite l'action. Les portraits en font partie, puisque Hernani est caché derrière le dernier d'entre eux, celui de Don Ruy, et que le vieillard utilise les effigies des ancêtres pour faire une leçon d'honneur aristocratique au jeune roi. Par rapport au texte, où le faste des tableaux était marqué par le luxe des cadres et des armoiries, Vitez privilégie le sème de grandeur à celui de richesse ; les mains géantes symbolisent le pouvoir de la tradition qui a pris pour Don Ruy une importance démesurée. Quand il rentre en scène, ses mains qui tremblent contrastent avec la fixité autoritaire de celles des ancêtres. Plus tard, il s'allonge face contre terre, en pleurs, devant le premier tableau, tendant en arrière sa main débile vers la grande. Il se relève ensuite et dans son énumération des valeureux aïeux lève souvent vers eux ses mains soulignées par l'éclairage. Puis sa main s'investit

¹³ Jean-Pierre Leonardini "N'ayons pas peur de jouer la grande scène de l'histoire, *Atac Information*, n° 88, novembre 1977, p. 14-17.

¹⁴ Antoine Vitez, entretien archivé sans référence dans le dossier de presse du Théâtre des Quartiers d'Ivry.

miraculeusement du pouvoir des ancêtres au moment du pacte avec Hernani, comme Vitez le décrit lui-même :

Quand j'oblige Hernani [...] à conclure un pacte avec moi, au terme duquel il me donnera sa vie quand je l'exigerai, je lui demande de sceller ce pacte en me serrant la main. Alors ma main tremble, comme celle d'un vieillard. Mais au moment où je saisis la main d'Aurélien [Recoing], elle devient très forte et Aurélien joue qu'il est terrassé par une puissance terrible. Cela devient la main du Commandeur, une image comme il y en a dans les légendes de tous les temps, de l'Odyssée à la bande dessinée d'aujourd'hui, en passant par la *Légende des Siècles* de Victor Hugo : une main fragile qui devient une main de fer parce que la puissance du Destin, la puissance du Dieu finalement s'en est emparée¹⁵.

Aux mains des ancêtres de Don Ruy, dont la seule évocation lui prête force, correspond dans la mise en scène de Vitez la main de Charlemagne, sculpture de pierre en mouvement restituant un Don Carlos nu après sa visite au tombeau de l'ancêtre. Le futur empereur est alors une minuscule figure tenue entre le pouce et l'index de la statue monumentale. Ainsi est donné à voir ce qui d'habitude reste confiné dans un hors-scène improbable : la confrontation entre Don Carlos et Charlemagne qui débouche sur un héritage. Les deux systèmes de main opposent deux traditions, deux systèmes politiques ; avec ces grandes structures signifiantes que sont la main ou l'escalier géants, Vitez met en scène le théâtre de Hugo comme un théâtre de l'histoire dont l'enjeu est moins l'événement du passé raconté par la fiction que la représentation de la façon dont tout grand moment historique s'inscrit dans un héritage qui le conditionne et qu'il (qui le) dépasse à la fois.

Le sublime et son envers

Redistributions

Aussi le théâtre de Hugo n'est-il pas tout à fait un théâtre héroïque, malgré le très repérable modèle cornélien. Les personnages y sont le carrefour de pulsions contradictoires, qui les traversent sans jamais permettre au spectateur de les figer en

¹⁵ Antoine Vitez, "Une entente", *Théâtre/Public*, n° 64-65, p. 26.

sujets stables. Nous avons développé ailleurs¹⁶ la subtilité des interprétations de Doña Sol et Lucrece Borgia par Jany Gastaldi et Nada Strancar : la direction d'acteurs de Vitez fait clairement apparaître qu'aucun emploi de tragédie, de comédie ou de mélodrame ne suffit à identifier ces personnages féminins que caractérisent la force et la pluralité de leurs désirs possibles. C'est la mise en scène d'*Hernani* qui produit du point de vue de l'interprétation des personnages les surprises les plus intéressantes : Vitez y montre une Doña Sol certes amoureuse de son rebelle, mais aussi très tendre pour son oncle et ambiguë dans ses corps-à-corps défensifs avec le roi. Quant à Don Ruy, sa composition en vieillard fou d'amour relève l'opposition classique entre le barbon de comédie qui veut épouser malgré elle sa filleule et le père noble de tragédie qui dit la loi morale. Il est ici à la fois touchant et ridicule dans chacune de ces deux fonctions. La révélation du spectacle est l'acteur Redjep Mitrovitsa, dont la grâce juvénile donne de Don Carlos une image très séduisante ; cette jeunesse ne laisse pas d'être conforme à la réalité historique, Don Carlos étant âgé de dix-neuf ans lors de son élection à l'Empire. Vitez fait du rêve d'accession au pouvoir de Don Carlos la quête centrale de la pièce. Le monologue de l'acte IV, réputé injouable, est chanté plus que dit par Redjep Mitrovitsa, dont la démarche dansante évoque le précaire équilibre du funambule ; cette longue rêverie sur l'empire devient paradoxalement le morceau de bravoure du spectacle. Le mérite de Vitez est ici d'avoir développé toute la fragilité en germe dans le personnage ; Don Carlos n'est pas un tyran de théâtre, mais bel et bien, comme le sous-titre de la pièce l'indique, un des trois amoureux rivaux de Doña Sol, luttant de séduction avec Hernani et de puissance avec Don Ruy, et s'inscrivant en tiers dans le couple des amants, dans une structure de désir triangulaire davantage qu'en strict opposant du héros.

¹⁶ "Jany Gastaldi en Doña Sol, Nada Strancar en Lucrece Borgia : les rayons et les ombres d'Antoine Vitez", *Revue des Lettres Modernes, Victor Hugo 3 : Femmes*, textes réunis par Danièle Gasiglia-Laster, Minard, 1991.

Par voie de conséquence, le personnage d'Hernani perd en consistance ; il ne s'agit pas là d'un contresens, mais bien plutôt d'une mise au jour par la distribution et la direction d'acteurs de la faiblesse de sa position héroïque. Un exemple : pour prononcer le célèbre "je suis une force qui va", l'acteur met ses mains en porte-voix, et sa parole criée, résonnant dans le vide de l'immense salle de Chaillot, lui revient en écho. Sa gestuelle dans la longue tirade qui précède amène ce vers : sa démarche reste longtemps hésitante, pataude ; le dos courbé, les genoux fléchis, sans presque réussir à bouger les pieds, il ne peut se décider à aller nulle part. On attribue généralement à cette phrase un sens positif : Hernani serait le personnage héroïque qui précisément "sait où il va" (il veut venger son père et garder la femme qu'il aime), et qui en a les moyens physiques, psychologiques et moraux. La manière dont elle résonne ici, dans le vide et l'immobilité d'une gestuelle oxymorique, suggère une toute autre interprétation de la célèbre formule : la force d'Hernani n'a pas d'objet, l'emploi du verbe "aller" sans complément de lieu indiquant la tension entre d'un côté la force vitale et le désir d'accomplissement de soi, et de l'autre le vide d'une quête qu'un personnage inattendu, le roi, viendra remplir, passant du statut apparent d'opposant à celui de sujet.

Dissémination du grotesque

Cette instabilité du sujet héroïque est effectuée également, dans le théâtre de Hugo, par le grotesque, qu'il est toujours délicat de représenter sans verser dans la parodie. Rien n'est plus étranger à Vitez que la tentation de rire aux dépens de Hugo. Le grotesque, qui mine le sublime de l'intérieur, l'exalte d'une certaine façon en retour. La grandeur des burgraves est inscrite dans leur décadence, par chaque code théâtral : déconstruction de la langue, ambivalence métaphorique du décor monumental et dérisoire, travestissement des personnages. On peut regretter en revanche que toute une part du grotesque soit sacrifiée par l'absence de véritable festin au dernier acte de *Lucrece Borgia*, où ne figurent ni banquet fastueux, ni convives féminines ; le banquet est supprimé comme un élément purement décoratif, alors qu'il donne à tout le dernier acte

sa double dimension ; faute de festin, pas de véritable combat — l'agonie même — entre le rire et la mort dont la présence simultanée est indispensable au grotesque.

Dans *Hernani*, outre les rôles comiques de la duègne et de Don Ricardo, c'est chaque personnage principal qui prend en charge une partie du grotesque. Ainsi, quand Doña Sol rassure Hernani sur la nature des baisers de son oncle

[...] C'est là ce qui vous désespère !
Un baiser d'oncle ! au front ! presque un baiser de père !¹⁷

elle se tape familièrement la main sur le front ; par ce geste elle indique de manière redondante l'endroit chaste où son oncle l'embrasse mais surtout elle semble dire à Hernani "mais réfléchis un peu", et le public ne manque pas de rire à ce geste-phrase qui dédramatise la scène de jalousie. Au dénouement, elle repousse d'un geste énergique, comme une qui aime bien boire, le bouchon de la fiole de poison avant l'agonie des amants. Mais de tous les personnages, Hernani est le seul à ne jamais quitter le registre sublime. Cette unidimensionnalité du personnage, loin d'être imputable au comédien qui est dirigé dans le même esprit que les autres, est révélatrice du caractère monolithique de ce héros paradoxal. Dans *Lucrèce Borgia*, aux scènes de détente comique s'ajoute un travail intime du grotesque jusque dans le personnage de Lucrèce : Nada Strancar a parfois des accents de harangère qui contrastent avec ses modulations graves de *prima donna*. Inversement, Jean-Pierre Jorris incarne un très noble duc d'Este derrière son personnage de mari jaloux. Vitez réussit à faire rire *avec* Hugo, comme le texte y invite, avec des répliques qui font mouche, tel cet argument retourné par le duc à Lucrèce :

Ne jurez pas. Les serments, cela est bon pour le peuple. Ne me donnez pas de ces mauvaises raisons là.¹⁸

Vitez parvient inversement à désamorcer l'effet de ridicule que pourrait produire la reconnaissance de vers trop connus. Ainsi, le fameux "Vous êtes mon lion superbe et généreux" est dit dans un pas de slow, sans musique. Ne pas reculer devant la difficulté

¹⁷ p. 551.

¹⁸ p.1019.

du texte, mais la mettre en scène : tout ridicule est anéanti par le déplacement de l'attention du code linguistique sur le code gestuel ; c'est le geste qui fait événement, la phrase est laissée à entendre dans toute sa simplicité ; de manière sublime, c'est cette fois la redondance inattendue de la parole et du geste amoureux qui permettent d'entendre la beauté du vers et de la situation.

Familière étrangeté de la langue

Contrairement à la tendance des metteurs en scène des années cinquante et soixante à prosaïser la diction des textes classiques, Vitez cherche à faire entendre la familière étrangeté poétique du texte. Dans *Les Burgraves*, le travail est poussé à l'extrême, puisque la dissémination de la parole entre les cinq comédiens finit par laisser échapper le sens même ; dans *Hernani*, la diction lyrique des acteurs — modulations fréquentes, allongement des voyelles, prononciation du *e* muet en position de rime féminine vocalique (*—ie, —ue, —ée*), respect du silence de fin de vers à l'enjambement, rythmes syncopés — fait entendre le poème avec une sensibilité contemporaine ; pour Vitez,

La force subversive d'*Hernani*, depuis la création, s'est sans doute déplacée ; elle reste dans la forme artistique. Il traite l'alexandrin avec désinvolture, les accents ne sont jamais où on les attend normalement. C'est comme l'invention de la musique contemporaine. Je songe à Stravinski. Il opère aussi le mélange détonant du lyrisme et du mauvais goût, ou, comme il dit, du sublime et du grotesque. Les moments déchirants de tendresse sont traversés par des jeux de mots, des contrepèteries, des platitudes écrasantes. Ce n'est pas du ridicule : du risible, oui, parce que Hugo écrit aussi pour nous faire rire. Des collages de réalité surviennent dans l'invraisemblable, la quotidienneté est introduite dans la fable mythologique. Tout cela est d'une modernité bouleversante, d'une grande intelligence surtout [...]. Dans l'histoire contemporaine des arts, je ne vois guère, pour en approcher, que Godard, celui d'il y a vingt ans, de *Pierrot le fou*.¹⁹

Vitez retrouve l'enfance du texte de Hugo. En donnant couleur, rythme et relief à l'alexandrin rocailleux, en faisant jouer la gestuelle tour à tour en oxymore ou en redondance avec la parole, en donnant à chaque personnage la chance de la jeunesse, il

¹⁹ Antoine Vitez, "*Hernani* au Théâtre National de Chaillot", propos recueillis par Raymonde Temkine, *Acteurs*, n° 24, 1985, p. 24. Sur les comparaisons que propose Vitez des langues de Racine, Hugo et Claudel, voir aussi Antoine Vitez / Henri Meschonnic, "A l'intérieur du parlé, du geste et du mouvement", *Langue française*, n°56, décembre 1982.

fait des personnages de Hugo ce qu'ils sont déjà, des champs traversés de pulsions, des ouvertures au possible.

Rêver l'histoire

Cette esthétique produit un troublant décrochement du message politique, pour qui cherche à lire le théâtre de Hugo comme un théâtre historique.

Mythe et histoire

Dans sa mise en scène des *Burgraves*, le désintérêt de Vitez pour l'histoire (l'intrigue) désamorce le drame historique que contient la pièce. La ruine, la cendre, la poussière omniprésentes sont des signes qui donnent à voir la fusion du mythe et de l'histoire²⁰. Semblable fusion est présente dans le mélange absolu de tous les genres que la pièce opère : l'épopée (de Barberousse), le mythe (eschyléen), le drame historique (la capitulation des burgraves), la tragédie (le sacrifice de Guanhumara), la comédie (fin heureuse pour les amants et réconciliation générale). Avec *Les Burgraves*, Hugo remonte toute l'histoire du théâtre jusqu'à la tragédie des Atrides, qui raconte la naissance de l'histoire par abolition de la barbarie mythologique, la substitution de la justice à la vengeance. Mais l'intrigue des *Burgraves* se situe au Moyen-Age, bien après les temps mythologiques ; la pièce reprend le mythe dans l'histoire, figure le retour toujours possible de la barbarie. L'idée de progrès de l'histoire est tournée en dérision par cet escalier que l'on peut parcourir en tous sens, qui aspire vers le haut et précipite en bas. Les sujets de l'histoire, dépossédés de leur parole, perdent leur autonomie de sujet. Anne Ubersfeld compare ainsi la dérision que représentait pour Hugo la tentative de faire jouer Ruy Blas par Frédérick Lemaître, héros grotesque, à la pratique vitézienne de la "dérision suprême, celle de l'individu dans sa toute-puissance de personne spirituelle : faire passer le discours de bouche en bouche, c'est détruire l'autonomie de la personne ; faire jouer le drame épique par cinq acteurs, c'est démolir le théâtre

²⁰ Sur le double mouvement propre au romantisme "d'historicisation des mythes et de mythification de l'Histoire", voir Claude Millet, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité*, P.U.F., p.115-142.

historique"²¹. En effet, Vitez ne cherche pas à transformer la fable médiévale en allégorie historique contemporaine ; il aurait pu en effet transposer l'intrigue au XXe siècle, ou évoquer le référent contemporain à l'écriture de la pièce, "symbolique apparemment d'une épopée napoléonienne évanouie [...] rêve d'un pouvoir rédempteur, d'une Europe dont l'unité allemande serait l'image métonymique. De ces rêves du Hugo de 1840, regret d'un empire défunt, rêve devant une situation historique bloquée, drame épique où la superposition des temps joue le premier rôle — de tout cela Vitez ne montre rien : il se contente de faire entendre ce que le texte dit comme *poème*."²².

Dans *Hernani*, la dimension politique apparaît plus nettement, mettant davantage en relief Don Ruy et Don Carlos que le héros Hernani. Comme on l'a vu plus haut, la quête de celui-ci semble mince ; l'affirmation de sa liberté propre, son désir de retrouver son rang et ses titres ne débouchent sur aucun projet public. Don Carlos au contraire semble extra-lucide dans son rêve, où il figure l'empire comme une nef voguant sur le peuple-océan. La façon dont Vitez donne à entendre le monologue de Don Carlos comme une vision hallucinée figure la fascination ambiguë de Hugo pour le modèle impérial dans les années 1830 qu'a analysée Franck Laurent²³ : à la lumière des étoiles de fibre optique, la jeunesse prometteuse du roi et sa confiance en l'avenir sont contrebalancées par sa fragilité, le risque constant de tomber de son fil dans sa danse somnambulo-funambulique, de se faire happer par le peuple qui gronde sous ses pieds. L'espace noir, sans contours intérieurs, sans cadre de scène, figure en creux la présence sourde de ce peuple infini qui porte la "pyramide" du pouvoir et fait "chanceler les

²¹ Anne Ubersfeld, "Un espace-texte", *Travail Théâtral*, n° XXX, janvier-mars 1978, p. 140-143.

²² Anne Ubersfeld, *ibid.*

²³ Voir la thèse de Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan. Europe et Civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo, des Orientales au Rhin, 1829-1845* (janvier 1996, Université de Lille III, sous la direction de Jean Delabroy). Et du même auteur, "L'Europe dans l'œuvre de Victor Hugo avant l'exil : la politique des deux infinis", *Revue des Sciences humaines*, n°231, *Mémoire(s) de l'Europe, enjeux philosophiques et politiques*, 1993-3, pp.37-65 et "La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo", *Romantisme*, n°100, *Le grand homme*, 1998-2, pp.63-89.

trônes" ; la grandeur de l'empereur, figurée par la sublime nuit étoilée, la légèreté aérienne de sa danse et ses dons visionnaires, est minée par les risques de chute que lui fait courir son pas titubant, et les petits ronflements qui ponctuent ses endormissements successifs. Ce mélange du grotesque et du sublime dans la mise en scène de Vitez ramène le grand homme aux dimensions de celui qui a le don, non pas de maîtriser, mais de *voir* — telle est la fonction théâtrale de cette gigantesque hypotypose — le peuple sous ses pieds dans l'abîme²⁴.

Le théâtre et son rêve

On le voit, Vitez donne à voir le théâtre de Hugo comme un lieu où se rêve, se représente, se fantasme l'histoire. Ainsi s'explique peut-être l'impression prégnante d'onirisme qui se dégage de ces trois mises en scène. Pour échapper au flou conceptuel qui entoure la notion d'onirisme théâtral, examinons les trois modes possibles de rapport entre théâtre et rêve, tels que les repère Florence Dumora-Mabille²⁵ : on ne trouve pas tout à fait chez Hugo *le songe visible, représenté*, où le spectateur voit sur scène en même temps le rêveur et sa vision, mais une longue scène troublante où le héros met sa raison en sommeil tandis qu'on parle du monstre (sa mère) : quand Gennaro s'endort dans la première scène de *Lucrece Borgia*, il s'empêche d'entendre ce qui constitue pour

²⁴ Cette image produite par la mise en scène de Vitez rejoint en partie l'analyse du monologue que propose Franck Laurent, dans "La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo", art.cit., p.84 : "La grandeur dans l'histoire relève tout entière de cet abîme social, de cet être infini de la communauté humaine, qui démasque la fausse grandeur et la vraie vanité des clercs et des soldats, des cardinaux et des rois, jusqu'au premier de tous les puissants : l'Empereur. Car on chercherait en vain dans ce texte une quelconque idée de représentation, d'expression, d'incarnation de l'océan populaire en ou par le futur Charles Quint. Son seul privilège sur les autres puissants est d'avoir *vu* l'abîme, et d'avoir compris qu'il est, fondamentalement, ingouvernable, non maîtrisable. [...] Si quelque chose comme un grand homme existe, sa grandeur sera celle d'un sujet apte à approcher les abîmes du collectif humain, et à parler, penser et agir en fidélité à cette approche."

²⁵ Dans "Surnaturel, psychique ou théâtral : les absences du visible chez Brosse et d'Aubignac", *Textuel*, textes réunis par François Lecercle, n° à paraître. Voir aussi, du même auteur, *Songe et représentation à l'âge classique*, thèse de doctorat, sous la dir. de G. Mathieu-Castellani, Université de Paris VIII, 1996.

le spectateur l'exposition de la pièce, qui contient des indices permettant de l'identifier comme le fils de Lucrèce Borgia. Le rêveur est ici celui qui refuse d'entendre la vérité, tandis que ses amis éveillés ne la comprennent pas complètement, "tous tournent autour de la vérité et tous l'éludent sitôt qu'il s'en approchent. Quand l'un est au bord de tout comprendre, un autre le dévie. La parole emberlificote la pensée [...] La vérité devrait surgir, et puis on l'efface. Et c'est comme ça que le théâtre a lieu"²⁶. L'intrigue tout entière est le produit du retour de ce refoulé, auquel le théâtre offre un espace pour se déployer.

Le deuxième type de rapport est *le songe invisible, raconté*, "converti en image dans l'âme du spectateur par la force 'énargique' ou hypotypotique de la narration, dont il devient même un paradigme (,) tout récit au théâtre ayant pour fonction de porter sur scène un invisible, invisible de droit ou de fait"²⁷. Le songe raconté dans *Hernani* tient des deux premiers modèles à la fois : le rêve a lieu sur scène mais son contenu n'est pas représenté, il est rapporté par le songeur somnambulique dont on ne sait trop s'il parle en dormant ou s'il livre par bribes ce qu'il a vu en rêve entre deux assoupissements. La beauté du monologue chanté et dansé produit un effet puissant sur le spectateur, à qui manque la vision du rêveur, donnée par la poésie du texte. Or que représente le rêve de Don Carlos ? Nous l'avons vu, c'est une vision métaphorique du peuple en océan, d'un peuple effectivement invisible de droit et de fait, parce qu'il ne peut pas davantage monter en son propre nom sur la scène du théâtre que sur celle de l'histoire. Le rêve de Don Carlos ne dit pas que la vie n'est *qu'un* songe ou que le monde n'est *qu'un* théâtre dans un universel relativisme, il fait précisément voir le peuple, force invisible de l'avenir, par les yeux fermés et la parole hallucinée du puissant. Dans *Les Burgraves* aussi, le peuple misérable était certes invisible en tant que foule, mais représenté de façon carnavalesque dans l'apparence clochardisée des grands. Dans *Lucrèce Borgia*, son absence totale de la sphère et des intérêts du pouvoir concourt à la monstruosité de

²⁶ Antoine Vitez, *Le livre de Lucrèce Borgia*, Actes Sud, 1985, p.30.

²⁷ Florence Dumora-Mabille, art. cit.

ce dernier. Mais quel peuple Hugo pourrait-il représenter dans son théâtre historique ? Le peuple réel n'est pas le peuple idéal, et il ne s'agit ici ni de réalisme ni d'utopie. N'étant représentable sous aucune de ces deux formes, le peuple est figuré sur scène par des individus singuliers, mais pas en tant que force organisée²⁸. En tant que collectif, il est présent invisible, peint en songe où rôdant dans le hors-scène, dans les marges obscures. Son absence effective donne de l'histoire une image étrangement inquiétante, quand par ailleurs le grotesque vient miner la capacité des puissants à assurer seuls la marche du monde.

Mais au-delà du motif même du songe, c'est le troisième rapport entre théâtre et rêve qui est le plus prégnant, l'analogie réversible entre l'illusion comique et l'illusion onirique qu'a mise au jour Mannonni²⁹. Toujours présente au théâtre, elle se redouble ici dans une représentation du passé collectif à laquelle s'appliquerait bien l'idée plus générale de Volney, pour qui "les faits historiques (...) n'apparaissent qu'en fantômes dans la glace irrégulière de l'entendement humain"³⁰. La scénographie de l'espace vide où s'abolissent les frontières entre intérieur et extérieur, la concentration des symboles, l'espace-temps de la nuit romantique, les lumières latérales qui soulèvent les corps, les mouvements fantastiques de l'escalier et de la main de pierre, concourent chez Vitez à fondre la grande scène de l'histoire et l'Autre scène de l'Inconscient. Si le théâtre de Hugo renvoie à l'histoire, ce n'est pas, ici, de manière réaliste ou didactique, mais à travers le prisme du rêve, qui est précisément, comme Hugo le veut du drame, "miroir de concentration"³¹. Nulle nécessité, donc, de chercher à reconstruire le sens ou la forme première sous la poussière des ans, car pour Vitez, "les œuvres du passé sont des

²⁸ Ruy Blas, homme du peuple, ne peut monter sur la scène de l'histoire sans usurper l'identité d'un puissant.

²⁹ Voir Octave Mannonni, "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.

³⁰ Constantin François de Chassebeuf, comte de Volney, *Leçons d'histoire à l'Ecole Normale* (1795), cité dans Sophie-Anne Leterrier, *Le dix-neuvième siècle historien*, Belin, "Histoire Sup", 1997.

³¹ Préface de *Cromwell*, GF, éd. Anne Ubersfeld, p.90.

architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses."³²

Florence Naugrette
Université de Rouen (CEREdI)

³² Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, "Théorie / pratique théâtrale", *Dialectiques*, n° 14, été 1976, pp. 8-16.