

Naugrette Florence.

Vitez metteur en scène de Hugo.

In: Romantisme, 1998, n°102. Sur les scènes du XXème siècle. pp. 27- 39;

« Les œuvres du passé sont des 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 ». (Antoine Vitez)

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 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 Débauche, le rôle de Don Ruy Gomez qu'il compose en vieillard juvénile, fébrile et fou d'amour.

Les escaliers se dérobent

L'escalier monumental structure ainsi l'aire de jeu signifiante dans *Les Burgraves* et *Hernani*.

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 Dona 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 en bas. 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, le gravit, comme pour se précipiter d'en haut. Il sert enfin de refuge aux amants suicidaires, sa montée symbolisant alors à la fois le coït et la mort. Cette machine spectaculaire opère la réalisation scénique du retournement de son arme sur Don Ruy, qui, en réclamant son dû - la vie d'*Hernani* -, perd Dona 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.[...]

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

Ce même fonctionnement se retrouve 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 donner 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 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 emparée ».

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 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 sujets stables [...]

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 éléction 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 Dona 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.

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 tout 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.