

« Hernani »

Evelyne Ertel

Numéro 34 (1), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27040ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ertel, E. (1985). Compte rendu de [« Hernani »]. *Jeu*, (34), 153–157.

ment beau? Remarquables également le maquillage charbonneux et la silhouette noire, longiligne, d'Antiochus, superbement joué par Marcel Bozonnet. Richard Fontana, quant à lui, campe un Titus rétracté, flageolant, quasi infantile. Une statue hagarde, balbutiante, larmoyante, dont le socle est Paulin, son confident. Ludmila Mikaël (Bérénice) est littéralement une momie. Entre ces zombies flottent un peu d'encens, de nostalgie, et une froideur d'outre-tombe. Les larmes elles-mêmes sont figées dans des visages exsangues.

Klaus Michael Grüber, qui fut cinq ans l'assistant de Strehler au Piccolo Teatro de Milan, passe pour un des grands metteurs en scène européens (le plus grand, selon Jean-Pierre Vincent). Cofondateur avec Peter Stein de la Schaubühne de Berlin, il présente dans la chapelle de la Salpêtrière, en 1975, un *Faust* qui est son premier spectacle en français. Mais Grüber parle imparfaitement cette langue et, ce qu'il avait réussi avec Goethe, il le rate chez Racine. Non pas par manque d'intelligence ou de sensibilité, mais par trop d'émotion peut-être (« Maintenant, je sais que l'on peut pleurer en alexandrins... »), par une volonté trop forte de sincérité, de pureté. « *Bérénice* c'est comme une perle », dit-il¹, et il referme l'huître grise. Il écrira une lettre à l'auteur, comme après chacune de ses créations, mais Racine ne répondra pas. *Bérénice*, dont la violence est tout intérieure, est sans doute la tragédie la plus difficile à traduire, à montrer. Grüber en fait le tour, de la Palestine à Rome en passant par la Commagène, il la tire à lui², y pige quelques accents, mais l'immobilise et la sous-entend. Hélas!

laurent mailhot

1. À Jean-Pierre Thibaudat, *Libération*, 6 décembre 1984, p. 34-35.

2. « Ça... c'est moi » ou « Bérénice m'a tué, c'est formidable » (*ibid.*).

« hernani »

« suprême ombre, suprême aurore »*

Drame de Victor Hugo. Mise en scène: Antoine Vitez; scénographie et costumes: Yannis Kokkos; musique: Georges Aperghis; éclairages: Patrice Trotter. Avec Pierre Debauche, en alternance avec Antoine Vitez (Don Ruy Gomez de Silva), Jany Gastaldi (Doña Sol), Redjep Mitrovitsa (Don Carlos) et Aurélien Recoing (Hernani). Production du Théâtre National de Chaillot présentée du 31 janvier au 31 mars 1985.

Il y a à peine plus d'un an, à la fin de la reprise d'*Hamlet, le Journal de Chaillot*¹ consacrait une partie de son numéro à l'« éloge du blanc ». Antithèse bien hugolienne, c'est celui du noir qu'impose aujourd'hui cette représentation d'*Hernani*. Car c'est la nuit qui enveloppe, dans la mise en scène d'Antoine Vitez, les cinq actes du drame. Profonde nuit bleu sombre, obscurité trouée de rayons de lune ou de torches enflammées, ciel étoilé qui s'allume et s'éteint selon des lois mystérieuses. La nuit, ici, est plus qu'un décor, qu'une atmosphère, elle est l'étoffe même du drame selon Vitez; pour lui, le rêve dans son aspect visionnaire est la grande dominante de la poésie de Hugo. Dans *Hernani*, en particulier, la nuit est une structure dramaturgique fondamentale (de fait, Victor Hugo y situe explicitement quatre de ses cinq actes): asile des amants fugitifs, refuge du proscrit, complice de la vengeance du « vieillard qui rit dans les ténèbres », profondeur du tombeau où luisent les poignards des conjurés dressés contre le roi, où, au contact de la « grande ombre » de Charlemagne, s'opère la

* Titre du livre neuvième des *Misérables*.

1. *Le Journal de Chaillot*, n° 14, novembre 1983.



« La galerie de portraits n'offre pas des peintures de visages, mais de mains géantes ». Aurélien Recoing (Hernani) et Jany Gastaldi (Doña Sol). Photo: © Venguerand.

mystérieuse conversion de Don Carlos en Charles-Quint, elle est l'essence même de l'être maudit, « âme de malheur faite avec des ténèbres ».

Après avoir modulé toutes les variations du blanc, travaillé les couleurs comme un peintre sa palette², Yannis Kokkos et Patrice Trottier proposent ici une scénographie entièrement composée d'obscurité et de lumière, d'oppositions entre les « rayons et les ombres », scénographie évidemment inspirée par les dessins du poète (les lavis sombres, les grandes trouées de lumière, le caractère fantastique des visions), mais qui ne cherche jamais à les copier servilement. De là, le choix des grands motifs architecturaux: une voûte qui s'encadre dans toute l'ouverture de la scène, constamment présente; un immense escalier qu'on retrouve, dans des positions différentes, dans trois actes sur cinq; de

grands panneaux de bois découpés géométriquement (plantés obliquement dans une perspective volontairement accentuée, ils forment la galerie des portraits du troisième acte); pas de mobilier, hormis le « fauteuil ducal », de rares accessoires, et strictement nécessités par l'action. Ce « décor » ne cherche pas à représenter de manière réaliste des lieux précis, mais fournit plutôt des éléments qui, à la fois, permettent le jeu et suscitent le rêve: rien de tel en ce sens que l'immense escalier dont on ne sait jamais exactement où il mène; la galerie de portraits n'offre pas des peintures de visages, mais de mains géantes, certaines tenant une épée ou un missel; c'est aussi une gigantesque main, index pointé, qui sort du tombeau de Charlemagne et dans laquelle le roi Don Carlos se glisse, tout chétif. De même, les éclairages, admirables de précision et de subtilité (l'art de Patrice Trottier s'affirme et s'affine de spectacle en spectacle), fonctionnent de façon plus métaphorique que diégétique: les change-

2. Voir le *Journal de Chaillot*, n° 19, août 1984, notamment mon entretien avec Patrice Trottier: « Comme la palette du peintre... »



« Naïveté, grandeur et souffrance chez Don Ruy Gomez » : Antoine Vitez interprétant lui-même le rôle. Photo: © Venguerand.

ments s'opèrent avec les entrées ou les sorties des personnages ou même selon les variations psychologiques ou dramatiques (ainsi au cinquième acte, lorsque les étoiles s'éteignent soudain, laissant les deux amants dans la nuit obscure — « Ce silence est trop noir », dit Doña Sol —, juste avant que retentisse l'appel fatidique du cor).

Antoine Vitez n'a donc pas répugné aux effets de surprise, aux effets « théâtraux », puisqu'aussi bien, pour lui, c'est le théâtre qu'exalte cette pièce. Je ne suis pas sûre que l'effet du dernier acte: l'escalier se mettant en marche et poursuivant Hernani à travers la scène, ait été indispensable (il provoque des réactions de rire peu appropriées à ce moment pathétique); en revanche, la mort des deux amants, au sommet du même escalier et confondus dans le ciel étoilé, est d'une grande beauté. Ces effets affirment aussi le caractère onirique de l'oeuvre et c'est justement de ce seul point de vue qu'elle peut trouver sa co-

hérence et sa logique propres (car, d'un point de vue réaliste, que d'in vraisemblances et d'outrances). Notamment, Vitez s'amuse à brouiller les pistes en ce qui concerne les entrées des personnages qui, souvent, apparaissent là où on ne les attend pas: par exemple, en haut de l'escalier, quand ils seraient censés arriver du fond du plateau; au troisième acte, Don Ruy Gomez trouve soudain le roi assis dans son fauteuil, sans qu'on sache comment il y est arrivé; etc.

Mais, en définitive, ces effets oniriques sont utilisés avec une certaine parcimonie, parce qu'Antoine Vitez a été également soucieux de préserver l'intelligibilité de l'intrigue et de « ne pas couvrir le sens par le rêve »³: d'où son choix de changement de décor à chaque acte, comme le texte de la pièce le propose (« Il serait grand dommage d'immerger

3. *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} février 1985, propos recueillis par Guy Dumur.



« C'est aussi une gigantesque main, index pointé, qui sort du tombeau de Charlemagne et dans laquelle le roi Don Carlos se glisse, tout chétif. » Redjep Mitrovitsa compose un très jeune Don Carlos. Photo: C. Bri-
cage.

le drame dans un décor unique, si expressif soit-il », écrit-il dans des *Notes de travail* datées du 26 août 1984), sans évidemment s'enfermer dans la précision pseudo-réaliste des indications de l'auteur.

La clarté du sens passe aussi par la distribution: ici, pas de contre-emploi ni dans les âges, ni dans les physiques. Si les personnages secondaires sont traités en silhouettes grotesques (duègne gonflée de sottise, courtisan boiteux, valet bossu), les protagonistes jouent dans un registre plus « naturel »: fraîcheur, fragilité et passion chez Doña Sol; naïveté, grandeur et souffrance chez Don Ruy Gomez; lyrisme et force chez Hernani; ces personnages ressemblent à ceux qu'on pouvait attendre. En revanche, le roi Don Carlos est interprété d'une manière plus originale et moins immédiatement évidente. Le comédien est très jeune (dans la réalité historique, Carlos avait en effet dix-neuf ans au mo-

ment de son élection à l'empire), pourvu d'un physique d'une grande finesse, presque fragile. Il a dans ses mouvements et dans ses gestes une souplesse et une grâce toutes félines. Il compose un personnage de jeune débauché, cruel et cynique, plus proche de Lorenzaccio que des rois de Corneille à qui Victor Hugo n'a sans doute pas manqué de penser (la parenté de la clémence de Charles-Quint avec celle d'Auguste dans *Cinna* est manifeste).

Il aurait été facile de traiter *Hernani* en parodie: la pièce a incontestablement vieilli; les aspects mélodramatiques y abondent; le verbe, parfois superbe, n'y est trop souvent que grandiloquent; la dislocation de l'alexandrin classique que la mise en scène se plaît à souligner, si elle amuse encore, ne scandalise plus guère. Antoine Vitez a choisi de prendre au sérieux les situations et les personnages (les temps sont passés où mettre en scène consistait à mettre en pièces).

Mais peut-être exagère-t-il la portée idéologique et politique de ce texte. Pour lui, c'est beaucoup plus qu'un grand drame d'amour. La transformation de Don Carlos en Charles-Quint lui paraît témoigner de l'avènement d'une nouvelle période historique: interprétation dont ni la pièce, ni la représentation de Chaillot ne sont clairement porteuses. De même, le fait de voir Hernani, le proscrit, mais qui, en recouvrant son rang et ses biens, quitte toute haine pour le tyran, comme le symbole de l'irruption des masses dans l'histoire, du prolétaire sans patrie ni famille, me paraît quelque peu forcé. Et le foulard rouge que celui-ci porte noué au bras au début et qui circulera jusqu'au dénouement en est une métaphore claire, mais peu convaincante. Il en va de même du ciel de feu sur lequel s'ouvrent à la fin les grands rideaux sombres du fond de scène. Mais la splendeur de cet embrasement qui s'apaise peu à peu en une claire aube rose et bleue ne peut que ravir le spectateur même s'il n'en comprend pas le sens. Car ce qui emporte, en définitive, l'adhésion, c'est la cohérence et la sobre somptuosité d'une mise en scène qui exalte à la fois la sincérité des personnages et la théâtralité, et qu'il faut regarder, comme le disait si justement Jovet à propos des représentations des pièces de Hugo, « avec un esprit candide et émerveillé »⁴.

evelyne ertel

4. Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1941.