

Le théâtre de Victor Hugo

« “ Aimer, c’est agir. ” On pourrait peut-être l’inverser et y déchiffrer le sens de monter aujourd’hui le théâtre de ce jeune Hernani. Ne pas aimer ce théâtre, c’est en quelque sorte ne pas le mettre en scène. »

Anne DELBÉE.

I. Hugo et la scène contemporaine

L’histoire du théâtre hugolien coïncide avec une part importante de l’histoire du théâtre : s’il s’est montré vulnérable aux ukases de l’opinion et de la presse, il a su résister dans la durée et s’imposer dans les moments de crise. En **1902**, le centenaire de la naissance de l’auteur a été marqué par la reprise des *Burgraves* à la Comédie-Française, sur l’initiative de l’administrateur Jules Claretie, dans une mise en scène de Lucien Guitry. Ce fut « mieux qu’une reprise, une réhabilitation », affirme J. Claretie à l’occasion de la centième représentation, dans *le Petit Journal*. Le centenaire avait permis d’ouvrir des débats qui font encore sens pour le spectateur d’aujourd’hui. Débat sur la portée politique corrosive de ce théâtre de la liberté sous toutes ses formes, comme le précise Lucien Daudet dans *Sedan Journal* :

« À l’occasion de cet illustre Centenaire, ils ont, les imprudents, déchaîné le génie, libéré la voix hautaine et robuste qui leur a infligé les plus dures vérités. »

Mais aussi débat sur la valeur universelle des sentiments véhiculés par un théâtre de l’émotion. Selon E. Arène, dans *le Figaro*, le triomphe de la pièce peut s’expliquer en ces termes :

« Il y a là pour dépeindre l’amour paternel des accents d’une beauté et d’une émotion qui suffisent à faire d’Hugo le “ poète souverain ”, comme l’appelait Alexandre Dumas au lendemain d’une des batailles littéraires. »

Catulle Mendès compare l'auteur à Wagner dans le *Journal* :

« Tous deux lyriques, tous deux épiques, tous deux symboliquement humains dans le plus qu'humain. »

Pour les metteurs en scène aussi, le théâtre de Victor Hugo constitue une source vive d'inspiration et, surtout, de construction de leur identité artistique. André Antoine affirme ainsi dans *l'Information* :

« Ce qui rayonne toujours dans *les Burgraves*, c'est la partie légendaire et historique : le tableau de la lutte de l'Empire contre les Burgraves, la grande tirade de Barberousse restant l'un des points culminants de la représentation d'une beauté eschylienne ¹. »

À l'inverse de ce panégyrique, en **1952**, le cent-cinquantième de sa naissance a été marqué par un climat ambigu, mi-oubli, mi-sortie du « purgatoire », au point que la revue *Europe* a cru nécessaire de publier un article au titre programmatique : « Défense du théâtre de Victor Hugo ».

En **2002**, c'est ce théâtre qui a créé l'événement au sein d'un bicentenaire plutôt convenu. Une floraison d'expériences de mises en scène occupent toute une palette de positions, de la continuité à la rupture avec les traditions théâtrales, dans une grande variété de lieux géographiques et institutionnels. Certes le *Ruy Blas* de la Comédie-Française occupe le haut de l'affiche, mais le répertoire hugolien est aussi fortement présent dans les théâtres privés, les festivals en plein air, et même dans le théâtre de rue. Outre les drames romantiques, on joue les drames historiques, ainsi que le répertoire du « Théâtre en liberté »².

Ce programme fort bat en brèche le préjugé tenace selon lequel ce théâtre est daté, suranné, « verbeux », en un mot... dépassé. Les expériences réussies de mise en scène montrent qu'il convient de mêler recherches historiques sur les conditions originelles de représentation et les consignes dramatiques fournies par le dramaturge lui-même, et salubre insubordination à l'égard de traditions de jeu qui l'enferment dans un « décorativisme scénographique » aujourd'hui très éloigné des goûts du public.

1. Cf. *l'Avant-Scène théâtre*, n° 1106, 15 février 2002, « Le théâtre de Victor Hugo : l'ampleur et l'audace », pp. 116-125.

2. Des spectacles ont eu lieu partout en France : *Boulevard d'Hugo*, spectacle forain par la compagnie Transe Express, à Besançon ; *Ruy Blas*, par Marcel Maréchal au LI^e Festival des jeux du théâtre de Sarlat ; festival Hugo au Jardin au Théâtre de verdure du jardin Shakespeare, avec des représentations échelonnées autour des pièces du « Théâtre en liberté » ; *l'Intervention*, espace Reuilly, par la Compagnie des Filles de joie et la Compagnie des Épices, dans la mise en scène d'Alain Prioul. Initiative ambitieuse, le Théâtre du Nord-Ouest parisien a donné l'intégrale de l'œuvre dramatique.

Cette « constellation » de représentations marque une inversion de perspective par rapport aux années 1950 et permet de qualifier le théâtre de Victor Hugo de « *force qui va* »³. Plus que jamais, il faut considérer « *Hugo vivant* »⁴, selon la belle formule d'Aragon. Si pendant longtemps la mise en scène est apparue aux critiques même les plus éminents, tels Roland Barthes⁵, comme un cache-misère destiné à masquer les insuffisances du texte, il apparaît aujourd'hui que le spectacle soit, plus que jamais, « *au service du texte* », pour reprendre l'expression de Jean Vilar.

II. Un acte inaugural, entre tradition et trahison

1 À la reconquête de la modernité

C'est à une mise en scène en rupture que nous invite Brigitte Jaques-Wajeman avec *Ruy Blas*, à la Comédie-Française⁶, prenant le parti de refuser un double héritage de la tradition dramatique hugolienne : le réalisme scénique et un certain « décorativisme ». Elle est très marquée, selon son propre aveu, par le travail d'Antoine Vitez, et notamment sa mise en scène d'*Hernani*, son « *caractère nocturne et ténébreux* » :

« C'est en travaillant en profondeur sur *Ruy Blas* que j'ai compris à quel point ce théâtre me touchait : par le mélange des sens du dérisoire et de l'infini, que Vitez avait sans aucun doute⁷. »

Pour autant, le metteur en scène opère un travail intéressant de réélabo-
ration à partir des consignes données par le dramaturge lui-même :

3. Cf. Martial Poirson, « Vive Hugo ! », *Journal de la Comédie-Française*, n° 2, septembre 2002.

4. Louis Aragon, « Hugo vivant », *Europe*, n° 74-75, février-mars 1952, mais aussi *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Jean-Jacques Pauvert, 1952.

5. Roland Barthes, « Chronique sur *Ruy Blas*, mise en scène de Jean Vilar au TNP », *Théâtre populaire*, n° 6, mars-avril 1954 : « *Le Ruy Blas du TNP est monté [...] avec tant d'intelligence et de mesure que c'est comme un manteau pudique jeté sur ce grand vide de la pièce.* »

6. Cf. l'entretien accordé par Brigitte Jaques-Wajeman à *l'École des lettres* et au Cned, à paraître en version intégrale dans le numéro spécial consacré au romantisme à la rentrée 2003 et en extraits dans la cassette vidéo « Le romantisme ».

7. B. Jaques-Wajeman, entretien rapporté dans le catalogue de l'exposition « Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène », Paris-Musées/Actes Sud, 2002, p. 128.

« À la lecture, les indications de Hugo concernant les décors me paraissent trop pesantes alors que le texte lui-même, son caractère scénique, la logique du rêve qui est travail dans l'histoire [...] me semblait pouvoir se mettre en rapport avec la modernité que j'attends du théâtre aujourd'hui.

[...] En revanche, nous avons décidé (le décorateur-costumier et moi-même) de suivre de près les indications de Hugo concernant les costumes. Elles nous semblaient intéressantes du point de vue dramaturgique et pas seulement décoratif. Les attributions des couleurs – noir, blanc, or et rouge – dominant et éclairent les personnages ainsi que la description des matières – soie, velours, etc.⁸. »

Un des grands mérites de ce « dépeussierage » du texte est de rendre compte de la profonde continuité entre le travail de Victor Hugo metteur en scène, qui précise la façon dont il considère que ses pièces doivent être jouées (didascalies, notes autographes sur les manuscrits de souffleur, croquis et esquisses de décors, costumes, couleurs...), et la représentation.

Même type de constat, de recherche et de position artistique de la part d'Ezio Toffolutti, qui signale la complexité de mettre en scène un texte vis-à-vis duquel l'auteur lui-même est si directif, si impératif :

« Hugo a effectivement pris le soin de détailler très méticuleusement le décor et les costumes et, pour le décorateur, la tâche n'est pas facile. On est loin de l'univers shakespearien qui laisse toujours une large place à la poésie, à l'imagination, ce qui permet une grande liberté de suggestion. La précision dont Hugo fait preuve atteste de l'importance qu'il accordait aux éléments visuels, surtout pour des raisons dramaturgiques. Dans *Ruy Blas*, en effet, les travestissements, les déguisements font partie intégrante de l'action. Le costume joue donc un rôle moteur et nécessite un traitement particulier⁹. »

Texte et images scéniques font donc partie intégrante du même travail chez Hugo. De façon étonnamment moderne, décors et costumes sont pour lui réellement partie prenante dans l'action. Même constat dans la langue, où l'auteur « pousse à ses limites » l'alexandrin, par une écriture qui, pour respecter les règles de la prosodie, n'en apparaît pas moins libérée, si bien qu'elle « rend l'alexandrin plus vivant que jamais¹⁰ ».

8. B. Jaques-Wajeman, Catalogue, *op. cit.*, p. 128.

9. Ezio Toffolutti, scénographe et costumier, Programme de *Ruy Blas* dans la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman, Comédie-Française, p. 11.

10. B. Jaques-Wajeman, Catalogue, *op. cit.*, p. 128.

2 *L'hypothèse de l'inconscient*

Intéressant mélange de subordination aux tyrannies du texte et d'audace dramaturgique, la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman tire l'interprétation du côté de l'onirisme et d'une moderne exploration psychique :

« La pièce m'est apparue comme un immense rêve. Un conte, un cauchemar. Où affleure l'inconscient. [...] Ombre et lumière s'échangent constamment, l'espace n'est pas sûr, non plus que les personnes, qui ne savent pas même qui elles sont ¹¹. »

Hugo revisité par la psychanalyse et la psychologie des profondeurs, donc. Pièce de l'enfermement halluciné, de l'angoisse, de la perte du sens de son action, de la dissolution même de la volonté : « *Quelque chose s'accomplit qui révèle [les personnages] et les tue.* » Interprétation iconoclaste de la pièce, de l'auteur, et du drame romantique, comme à rebrousse-mythe littéraire, qui a l'effet salubre de renouveler les perspectives et d'offrir une lecture fine et intelligente de l'œuvre, loin des poncifs : « *On est alors du côté de la vérité du désir, qui a part à l'impossible, à la transfiguration.* »

Et si, derrière la trop fameuse réplique « *Je suis une force qui va* », il y avait en fait toute l'épaisseur de l'inconscient moderne... ?

3 *Architecture mobile et tentation de l'épure*

La pièce de Hugo est également tirée vers un certain expressionnisme, et c'est là, sans doute, un des intérêts majeurs de la mise en scène :

« Aussi ai-je envie d'un décor aux murs mouvants, presque organiques [...] une "glue hideuse", comme dit Hugo, où les gens sont saisis dans un tissu, où ils ignorent de quoi sont faits leurs songes et leurs désirs. [...] L'accent est mis sur ce côté clos, enfermé, toujours comme dans les rêves, les cauchemars. *Ruy Blas* est d'ailleurs une grande pièce sur l'angoisse. »

Le décor repose donc sur une machinerie permettant de moduler en tous sens et de travailler un espace cubique dont l'étonnante plasticité suggère cette « dialectique du dehors et du dedans » :

« Les murs qui bougent fabriquent un grand théâtre mental ¹². »

11. B. Jaques-Wajeman, Programme, *op. cit.*, p. 5 : « Un rêve immense ». Texte repris dans un entretien accordé à Radio France.

12. *Id.*, *ibid.*, p. 5 : « Machine, machinerie, machination ».

Architecture mobile, transformable, modulaire, le décor, d'un dépouillement quasi total, renonce à l'ornementalisme de rigueur pour se constituer en projection mentale. C'est un cube aux faces changeantes, en fonction des nécessités dramatiques. Il en devient intemporel et autrement suggestif... sans rien perdre de son sens pratique ni de sa plasticité. Mélange de symbolisme et de pragmatisme, c'est une des réussites de la pièce.

4 Critique et légitimation de l'artifice

Les costumes rendent également compte de cet enfermement qui est l'un des maîtres mots du texte selon le metteur en scène :

« Ainsi, le costume de la reine, blanc, or et argent. Nous l'avons voulu aussi lourd qu'un carcan. Au début de l'acte II, ses femmes la délivrent et suspendent cette robe sur un mannequin au centre de la scène. On voit ainsi durant tout l'acte les deux corps de la reine : le costume, splendide et moral, et la reine, fragile et vivante, qui rêve et n'a pas le droit à son rêve¹³. »

Saturés sur le plan symbolique, ces costumes à la mode de la cour d'Espagne du XVII^e siècle sont aussi, selon le costumier, presque brechtiens :

« J'ai cherché à faire en sorte que les costumes ne soient pas décoratifs ou ornementaux. Je voulais qu'ils aient une vie, un sens profond, qu'ils soulignent la complexité des personnages et révèlent à quel point ils sont prisonniers de leur "enveloppe". [...] Mais je voulais que les costumes ne soient pas complètement finis, qu'ils soient comme des bâtis qui laisseraient entrevoir constamment une autre personne sous l'apparence vestimentaire, qu'ils fonctionnent un peu comme des masques¹⁴. »

Idée passionnante qui permet de jouer des décalages entre personnage et comédien, et de souligner l'artifice jusque au sein d'une parfaite réalisation formelle.

13. B. Jaques-Wajeman, Catalogue, *op. cit.*, p. 128.

14. E. Toffolutti, Programme, *op. cit.*, p. 11.

5 *Un jeu dramatique attendu*

C'est donc tout naturellement que ce travail se prolonge sur les personnages, qui doivent être incarnés par un jeu dramatique fondé sur le sentiment (et Brigitte Jaques-Wajeman se recommande ici de Louis Jouvet) :

« Les mouvements du cœur, de l'âme, battent dans des êtres de chair qui vivent entourés de pantins et de marionnettes : duègnes, courtisans et ministres. Il faut rendre ses mouvements dans le jeu par des sentiments violents. »

La déclamation du « *vers* ("romantique") *essaie d'ailleurs de rendre cet affolement de la pensée* ». Jeu énergique, qui tourne parfois au cabotinage ou à la démonstrativité tapageuse, mais aussi jeu expressif sans devenir grandiloquent. On a là une belle direction d'acteurs, sans grande innovation cependant. C'est sans doute l'aspect le plus attendu de la mise en scène, et ce parti pris a parfois tendance à écraser un peu le texte. C'est dommage...

6 *Au risque du politique ?*

La mise en scène ne fait pas totalement l'impasse sur le sens politique de la pièce, même si on aurait voulu voir apparaître plus nettement cette signification, trop souvent réduite à des poncifs :

« Tout est traversé chez Hugo par un immense flux de sang, de larmes, d'humanité. Oui, un goût extraordinaire pour l'humanité, pour les pauvres, pour le peuple. »

Même si l'humanisme social de l'auteur est plus difficilement perceptible dans son théâtre que dans ses romans, il y a bien plus que de l'onirisme dans la pièce. L'accentuation de cette dimension semble parfois insuffisante à rendre compte de la complexité de l'œuvre :

« La logique implacable du scénario est au service d'une histoire invraisemblable : un laquais transformé par un coup de baguette magique en courtisan admirable, comme dans un conte de Grimm, un prince charmant, dans une maison en pain d'épices, qui sait qu'il peut à tout instant redevenir grenouille ¹⁵. »

Cette mise en scène, qui s'attache à l'une des pièces historiques les plus continûment jouées du répertoire, ménage cependant un équilibre réussi

15. B. Jaques-Wajeman, Programme, *op. cit.*, p. 5 : « Une logique de scénario ».

entre tradition et modernité. Elle met en évidence la liberté créatrice du metteur en scène, à mi-chemin entre traduction et trahison de l'auteur et du texte. Cette saine position a le mérite de trancher avec les consécration usuelles du grand homme...

III. Pour un théâtre hors les murs

Résolument actualisante, la mise en scène d'*Hernani* par Anne Delbée près de la place des Vosges, non loin de la Maison Hugo, se considère comme « *transmission* » d'un « *héritage* ». Elle cherche elle aussi, mais de façon moins heureuse, à tirer le texte vers une certaine modernité : « *Ce qui me frappe et m'intéresse, c'est la jeunesse d'Hernani.* » Ce qui inspire le metteur en scène ici est la façon dont Victor Hugo peut, encore aujourd'hui, concerner des comédiens et toucher un public contemporain. Anne Delbée n'est pourtant pas insensible au caractère universel de la pièce, qu'elle compare à *Roméo et Juliette* pour mieux mettre en valeur sa portée morale et sociale :

« [...] dans *Hernani*, ils meurent pour ne pas renier leur parole et ne pas ressembler à ceux qui s'arrangent trop facilement avec le monde. Ce n'est pas une défaite mais une morale de vie ¹⁶. »

Elle souligne le côté canonique de la composition dramatique, calquée sur le scénario antique : « *Il reprend les grands schémas : le père possesseur, les deux enfants.* » Et, à rebours de la démarche de Brigitte Jaques-Wajeman, prend le mythe politique au pied de la lettre :

« Je ne vois pas du tout don Ruy Gomez comme un vieux dont on se moque, mais plutôt comme un Agamemnon qui représente l'ordre ancien en face d'un don Carlos plus politique. La prise de conscience de ce dernier par rapport au pouvoir dont il est investi témoigne de la responsabilité d'un héritage : là aussi il y a questionnement d'une éthique. »

On peut cependant déplorer un psychologisme tenace dans le parti pris d'interprétation :

« À 20 ans, comme *Hernani*, on pense que tout est possible, et puis on atteint la raison, et puis la désillusion. »

16. Anne Delbée, Catalogue, *op. cit.*, p. 129. Les citations qui suivent sont issues de cette source.

En dépit du choix louable de placer le drame hugolien en position instable, loin du confort rassurant de la salle de spectacle, la mise en scène ne donne pas toute sa mesure. Une distribution inégale, une direction d'acteurs qui manque de cohérence, une mise en espace qui exploite de façon insuffisante la magie du lieu... Autant de signes d'une mise en scène qui retrouve la convention aussitôt qu'elle l'a chassée et qui dilue son propos dans une série d'« astuces scénographiques » auxquelles il manque un point de vue unifiant... et, surtout, éclairant pour l'œuvre.

IV. « Un jour de Légende »

Un jour de Légende est un spectacle de douze heures (« midi-minuit ») qui s'est déroulé le 20 octobre 2002 à la Comédie-Française. Cette représentation unique consistait à lire de très larges extraits de *la Légende des siècles*. C'est renouer avec la vieille et féconde tradition des lectures publiques qui est une des missions de l'institution¹⁷, et qui a malheureusement tendance aujourd'hui à se raréfier, en dépit de sa très grande efficacité scénique et de l'accueil toujours favorable des publics.

1 *Geste et voix au service du texte*

Pas de mise en scène, mais une mise en espace minimaliste sur le plateau nu et un jeu dramatique réduit au strict minimum. Ce parti pris de dépouillement et de sobriété permet de prendre toute la mesure de la valeur évocatrice de cette langue poétique. La parole en archipel émane de tous les points du plateau, scandée par les entrées et sorties des comédiens. Les voix se succèdent, se mêlent et se délient au rythme de la poésie. Cette proclamation tend à redonner au texte hugolien à la fois sa nature « pneumatique » d'hymne poétique et sa très grande force suggestive. Un exercice courageux et difficile, car entaché par une pratique « académique » datée, issue du double héritage de la tradition théâtrale et de la tradition scolaire

17. La Comédie-Française a de même monté en 1990 *l'Énéide* de Virgile et en 1995 les *Fables* de La Fontaine. Le Studio-Théâtre a été créé par Jean-Pierre Miquel pour permettre d'organiser des lectures de ce type. Beaucoup pourrait être fait dans ce domaine, en puisant dans le patrimoine considérable du répertoire oublié.

de la III^e République. Le succès tient sans doute à la sobriété dans la déclamation, sans effets superflus, sans cette dramatisation excessive qui est une des tentations fortes de ce genre d'exercice dramatique.

2 *L'humanité à livre ouvert*

Les options dramaturgiques de Claude Millet, bien que discrètes, sont réelles, et la lecture publique traduit un certain souci de composition. D'abord, par le choix des textes, extraits de l'œuvre tout entière. Ensuite, par le travail de composition des textes, regroupés en cinq grands « chapitres » mêlant un ensemble de « figures de l'humanité », rassemblant les postures philosophiques, métaphysiques, politiques ou encore poétiques, enfin et, surtout, équilibrant les ruptures de ton autant que les analogies entre les éléments disparates du réel et de l'imaginaire. Ainsi se profilent devant le spectateur cinq grands blocs aux titres trompeurs : « Les premiers temps », « Les temps des chevaliers », « Les temps modernes », « Les temps contemporains », et « Tout le passé, tout l'avenir ».

De ces blocs constitués émergent donc peu à peu les grandes figures de l'imaginaire hugolien, singulières ou collectives, déceptives ou galvanisatrices. Autant de parties d'un tout qui ne prend sens qu'une fois le dernier mot prononcé, dans le silence d'une audience médusée... On ne peut être plus près de l'esprit de *la Légende des siècles*, tel qu'il est magistralement résumé par Hugo dans la Préface, à la fois modeste et géniale :

« Comme on le verra, l'auteur, en racontant le genre humain, ne l'isole pas de son entourage terrestre. Il mêle quelquefois à l'homme, il heurte à l'âme humaine, afin de lui faire rendre son véritable son, ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre vertigineux de la création. Tel est ce livre. L'auteur l'offre au public sans rien se dissimuler de sa profonde insuffisance. C'est une tentative vers l'idéal. Rien de plus. »

Un défi difficile à relever pour la scène contemporaine.

3 *Nouvelles technologies et musique atonale*

La question de savoir si la sonorisation électronique de l'IRCAM est appropriée au texte hugolien n'est pas simple. En effet, les « lutheries élec-

troniques » qui accompagnent la proclamation du texte dans la dernière phase du spectacle sonnent tantôt comme une musique d'ambiance propice à l'expansion de la rêverie, tantôt comme une cacophonie certes savante, mais qui couvre le texte au point de le rendre presque inaudible. Composée de montage de sonorités, de séquences musicales non mélodiques et de distorsions de la voix des acteurs, la musique crée un effet global d'« inquiétante étrangeté », mi-familier, mi-déroutant. Amené à attribuer un sens à cet ensemble disparate, parfois totalement disjoint du texte, le spectateur développe une écoute sélective... et parfois perd le fil.

V. La tentation de l'œuvre « intégrale »

1 *Au Nord-Ouest, bien du nouveau*

C'est dans un lieu chargé d'Histoire qu'est menée l'une des tentatives les plus audacieuses du bicentenaire : « L'Intégrale : toute l'œuvre théâtrale de Victor Hugo » dans la salle du Théâtre du Nord-Ouest, rue du Faubourg-Montmartre, à Paris. La Compagnie de l'Élan, forte de trente ans d'activités, programme chaque année depuis 1997 les « Intégrales » des grands auteurs du répertoire, tous siècles confondus (Molière en 1997, puis Racine, Musset, Corneille, et bientôt Claudel), sans négliger pour autant les auteurs contemporains. Bilan : du 11 juin au 31 décembre 2002, trente-sept spectacles ont réuni tous les aspects de l'œuvre théâtrale.

2 *L'œuvre dramatique complète*

Un des grands mérites de cette « intégrale » est d'offrir pour la première fois un large spectre de genres, d'écritures, de situations de jeu. Sans renoncer aux drames romantiques les plus célèbres (*Hernani*, *Ruy Blas*), qu'elle met en scène avec fraîcheur et liberté, la compagnie montre aussi de façon convaincante l'intérêt de subsumer des pièces jamais représentées du répertoire hugolien : pièces de jeunesse (*le Château du diable*, *l'Enfer sur terre*, ou la très voltairienne *Irtamène*, ou encore *À quelque chose hasard est bon*) ; pièces programmatiques, comme *Cromwell*, trop souvent réduit à sa

Préface ; drames, romantiques ou non, comme *Amy Robsart*, *Marion Delorme*, *Angelo tyran de Padoue* ; drames historiques comme *Le roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia* ou *Marie Tudor*, aussi le monumental *les Burgraves* ; mais encore, livrets d'opéra, comme la fascinante *la Esmeralda* d'après *Notre-Dame de Paris* ; pièces du très fécond et déroutant « Théâtre en liberté » (*la Forêt mouillée*, *la Grand-Mère*, *Mangeront-ils ?*, *l'Épée*, *les Gueux*, et la troublante *Torquemada*) ; enfin, les pièces dites du « théâtre moderne » : *Mille Francs de récompense* et *l'Intervention*.

À cet impressionnant palmarès s'ajoutent encore des textes dramatiques insérés dans d'autres formes littéraires, comme la fable burlesque *la Légende du beau Pécapin et de la belle Bauldour*, que Victor Hugo lui-même présente comme « une légende que du moins vous ne trouverez dans aucun légendaire. Je vous l'envoie telle que je l'ai écrite sous les murailles mêmes du manoir écroulé, avec la fantastique forêt de Sonn sous les yeux¹⁸ ». Forme courte qui mêle burlesque et merveilleux mythologique, la pièce extraite du recueil *le Rhin* met en scène une histoire d'amour rocambolesque aussi piquante qu'insolite. Mais aussi *Corneille*, pièce régulière en forme d'hommage au dramaturge classique, et de tableau charge contre la société au temps de Richelieu. Ou encore *les Jumeaux*, pièce historique inachevée et consacrée à l'énigme du masque de fer...

Quelques adaptations de textes non dramatiques extraits de l'œuvre poétique et romanesque de l'auteur sont également mises en espace dans des spectacles aux formes variées, où alternent lectures publiques et mises en espace. Ainsi d'*Ego Hugo*, poèmes issus des *Chansons des rues et des bois*, de *Poèmes en scène*, sélection de textes lyriques, ou de *Si mes vers avaient des ailes*. Mais aussi de *la Plume de Satan*, extraits mêlant les figures emblématiques de l'univers hugolien du *Diable* et de Jean Valjean, du *Dernier Jour d'un condamné*, ou encore de *Notre-Dame de Paris*...

Tous ces spectacles sont animés du même souci de remettre au goût du jour des pièces oubliées, voire jamais jouées, et de balayer l'académisme et la sclérose des traditions de jeu qui ont contribué à figer Victor Hugo dans un théâtre institutionnel pompeux et amphigourique. On regrette seulement que ce projet vaste et généreux n'ait pu donner à voir les trésors de la littérature apocryphe et des très nombreuses parodies de l'auteur, et plus généralement du drame romantique.

18. Cité par Sylvain Ledda dans le Programme de « L'Intégrale », p. 20.

3 La création continuée

L'intégrale théâtrale favorise aussi la création continuée, à travers l'organisation d'un concours d'écriture destiné à compléter la pièce inachevée *les Jumeaux*. Le lauréat obtient que sa pièce soit intégrée à la saison et jouée sur scène. Une initiative qui prouve, s'il en était encore besoin, que monter les classiques et promouvoir l'écriture contemporaine sont deux facettes d'une même action. À bon entendeur...

VI. À la recherche de synthèses nouvelles

Julien Téphany est le petit-fils de Jean Vilar et le neveu de Pierre Meyrand et Arlette Téphany, qui ont créé dans les années 1960 la compagnie Théâtre en liberté. En montant, pour la seconde fois de sa carrière, *Mangeront-ils ?*, cet automne, au Théâtre Sylvia-Montfort, il avait un objectif aussi simple que salubre :

« Disons que je m'efforce de faire du théâtre pour les gens, pas uniquement pour moi. Mais comme tous ceux de ma génération, je me sens plus metteur en scène que chef de troupe ¹⁹. »

Et plus loin :

« Je crois que je fais du théâtre parce que je ne suis pas satisfait de ce que j'y vois ²⁰. »

Dans un climat politique, social et intellectuel caractérisé par une très grande confusion, qui galvaude des expressions comme celle de « *choc des civilisations* » pour agiter le spectre de l'intolérance et du repli identitaire, voici un spectacle qui prône des valeurs en voie de disparition : celles de l'« *ouverture du théâtre sur les promesses du métissage et d'une fusion des cultures* » (J.Téphany), de carrefour d'influences ou, encore, d'interaction... Une mise en scène risquée et innovante, au rythme des percussions et des chœurs, qui tranche avec le climat frileux et redondant des derniers temps.

19. Entretien accordé à *l'Avant-Scène théâtre*, n° 1123, novembre 2002, p. 140.

20. *Id., ibid.*, p. 141.

1 *Un répertoire plein de promesses*

Le répertoire du « Théâtre en liberté », que Victor Hugo avait pensé un temps appeler « La Puissance des faibles », se prête d'autant mieux aux actualisations qu'il est en lui-même profondément ouvert et intemporel. Son caractère abstrait, fait de paraboles, d'allégories, de fables, de merveilleux, lui donne des résonances insolites et le rend particulièrement adaptable à la scène contemporaine.

L'aspect décalé de l'écriture dramatique, « *débarrassée de tout souci de convention dramatique* » au point d'apparaître « *d'une maladresse extrêmement sympathique* ²¹ », donne à la mise en scène une liberté appréciable. Alors que le texte, fait de familiarité et de dépaysement mêlés, résonne des sonorités nouvelles d'une langue poétique un peu désuète, à laquelle l'accent africain et les percussions redonnent toute sa coloration vocale : le vers est dénaturé, distendu, donc stimulant...

2 *Ailleurs et autrement : l'Afrique lui va si bien*

Le metteur en scène, qui avait déjà monté la pièce il y a une dizaine d'années, a choisi un dépaysement complet en faisant jouer une troupe d'acteurs africains. Ce dépaysement ne bascule à aucun moment dans le pittoresque ou la « couleur locale ». Beaucoup plus qu'une transposition culturelle, il s'agit en effet d'une « réinterprétation », au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire d'un dialogue, d'une interaction entre la culture occidentale d'origine du texte et la culture africaine d'accueil de la troupe. À l'écart de tout consensus, loin des démagogies du « métissage » et de l'idéologie de la « négritude », le metteur en scène vise donc « *une confrontation, plus un choc qu'un métissage* » (J. Téphany).

Le texte sort grandi de ce nouveau regard, de ce passage d'une tradition de jeu à une autre, qui n'a rien d'insolite ni de fortuit : revisitée par la mythologie africaine, cette fable faite de personnages de sorcières, de rois, cette intrigue d'enlèvement, de fuite des amants face à l'arbitraire et aux lois sociales, dans un décor de forêt luxuriante autant que vénéneuse, prend une coloration nouvelle. Rois, sorcières, talismans, voleurs au grand cœur, magie, intervention du surnaturel, du fantastique, du merveilleux, ani-

21. Entretien de Julien Téphany accordé à *la Terrasse*, n° 101, octobre 2002, p. 22.

misme, onirisme du conte... Autant d'ingrédients dont la transposition dans un folklore africain syncrétique et coloré est aisée autant que féconde. Le ton juste est trouvé, aux antipodes de tout illusionnisme scénographique, de toute ambition mimétique, de tout pittoresque ethnographique, dans la pure jouissance du spectacle.

Sur un plateau dépouillé où sont disposés comme par hasard quelques objets symboliques, se déploient les jeux burlesques de Modibo Dily Traoré, macabre de Kounandi Sidibé, inspiré de Frédéric Kontogom, en retrait d'Ambaga Guindo... au rythme des instruments de scène. Le profond onirisme des situations, l'appel de la nature, l'éveil à la simplicité des choses du monde, la sagesse émanant des postures de jeu, donnent à la pièce une force imaginaire et symbolique rare. Cependant que se déploie un jeu dramatique tout de « performance » qui rend au théâtre sa dimension à la fois spectaculaire et corporelle.

3 *Le retour du politique : Hugo l'Africain ?*

Ce spectacle en atteste, le répertoire du « Théâtre en liberté » représente « *cette veine moderne qui fait aimer Hugo du peuple et du public* ». C'est un théâtre fait d'engagement, presque un théâtre militant qui, sans renoncer au divertissement et au plaisir du texte, ne peut laisser le spectateur indifférent. Comment mieux exprimer la portée profondément sociale et politique de cette pièce qui sonne comme un acte d'accusation, qu'en l'« incarnant » avec des acteurs africains ? Comment mieux mettre en valeur, sans didactisme ni prosélytisme, la valeur idéologique de cette pièce tardive sur la dictature et le coup d'État permanent, la violence politique et militaire, la misère, la mort, l'exclusion, l'oppression, l'arbitraire du pouvoir, la privation et la faim, l'errance et la fuite, le mal ordinaire... et en un mot l'injustice ?

Comme souvent chez Victor Hugo, le dernier mot est au valet devenu maître en préceptes, qui exprime, à travers la voix d'Aïrolo, ces vers célèbres qui prennent dans la bouche de la troupe africaine, à l'heure de la décolonisation, une connotation toute particulière :

« Vous, vous allez régner à votre tour. Enfin,
Soit. Mais souvenez-vous que vous avez eu faim. »

Et sonnante comme une clef d'interprétation du spectacle, le même personnage affirme ailleurs :

« Mon chez moi c'est l'espace, et Rien est ma patrie. »

Nouvelle preuve de la résistance de ce texte qui se prête à toutes les assimilations... Et de la force de cette mise en scène, qui par une « acclimatation » socioculturelle bien spécifique, met en valeur de façon convaincante la portée universelle de l'œuvre...

VII. Épilogue : « Trouver le bon traitement »

La mise en scène offerte par Benno Besson de *Mangeront-ils ?* au Théâtre de la Ville fait partie des événements marquants de la saison théâtrale 2003²². Elle vient clore en apothéose l'année Victor Hugo au théâtre. Cette mise en scène a déjà dévoilé une part de son mystère, en octobre 2002, au Théâtre Vidy de Lausanne. Dans une adaptation personnelle et flamboyante d'un texte tellurique, marqué du sceau d'une « double action, privée et politique », qui, apparemment, résiste :

« Hugo face au vers classique, c'est quelque chose. Des sortes d'explosions interviennent à l'intérieur du vers. Hugo fait sauter le vers sans sortir d'une prosodie ordonnée. Il a en lui une générosité naïve, si anti-cartésienne, que ça craque sans arrêt²³. »

1 « Un sens didactique du monde »

C'est non seulement une production européenne, mais une vision européenne de Victor Hugo que propose Benno Besson, affirmant :

« Il possède une naïveté didactique, un sens didactique du monde qui le rapprochent plutôt de ce qui s'écrit en Allemagne et en Angleterre. »

Un présupposé qui pourrait effrayer de la part de tout autre que Benno Besson, longtemps élève puis collaborateur direct de Brecht à Berlin, metteur en scène accompli et globe-trotter du spectacle vivant. Mais surtout, c'est un indice du travail d'appropriation et d'interprétation du metteur en scène, selon lequel le texte fait de la résistance. Adeptes d'une esthétique, très brechtienne, de la complexité, de la tension, de la contradiction, il se

22. Ce spectacle a donné lieu à un entretien avec le metteur en scène Benno Besson, à paraître dans un prochain numéro de *L'École des lettres second cycle* 2003-2004.

23. Entretien accordé par Benno Besson à *L'Avant-Scène théâtre*, n° 1123 : *Mangeront-ils ?*, novembre 2002. Les citations qui suivent sont issues de cette source.

confronte à la « naïveté » de cette écriture dramatique pour la mettre en exergue de l'œuvre. Au plus proche du grand rêve hugolien, le metteur en scène relève le défi d'une écriture métaphysique et inspirée qui nous parle, avec le rire aux lèvres, de la mort et de la peur...

2 *Comment retrouver le juste espace*

Ce texte qui pose problème au metteur en scène, beaucoup plus que dans sa mise en scène antérieure de *Mille Francs de récompense*, Benno Besson cherche à lui donner le ton juste :

« Dans n'importe quelle pièce, le texte est abstrait. Il faut donner par le jeu le concret que le texte attend. Avec le vers, on a, outre l'abstraction du langage, une abstraction de plus. Hugo a beau dire, dans la préface de *Cromwell*, que le vers aide l'acteur à ne pas trahir la pensée de l'auteur, cela ne peut nous aider ! Il faut trouver le bon traitement. Si on prosaïse, on est hors du coup. »

La mise en espace prend une importance considérable dans l'acclimatation du texte dramatique, à travers une conception qui n'est pas sans rapport avec le cinéma :

« C'est bizarre, l'espace à trouver. Hugo pratique des mouvements d'angle, dont chacun contredit le précédent et rend malaisée l'exécution des didascalies. »

Le travail d'interprétation cherche à restituer à l'espace une signification symbolique. C'est là une des innovations fortes de la mise en scène :

« L'espace est divisé en deux parties : la forêt sauvage, pleine d'humains dangereux, et un faux refuge, un refuge piège, qui est un cloître démoli où la végétation se mêle aux murs restants. Il faut faire sentir cette union de l'humain avec la nature. »

À travers ce partage élémentaire se mêlent deux sources de l'imaginaire et s'entremêlent deux esthétiques concurrentes, à l'origine d'une tension structurante.

3 *Comment incarner un texte abstrait*

Pour réduire l'abstraction du texte hugolien, le metteur en scène utilise aussi des personnages « *violents, passionnés et truculents* ». Tantôt couverts de haillons, tantôt vêtus de savants costumes composites et hors du temps, les

acteurs se meuvent donc avec force, accumulent des performances physiques, dans un jeu entre le baroque moderne et l'expressionnisme, pour la plus grande joie du public, qui a perdu l'habitude de ces spectacles vifs et rythmés : « *Le comique est multiple et les raisons de rires diverses* » – une nouvelle preuve du pouvoir suggestif et poétique du très hugolien « grotesque ». Le corps physique est donc un enjeu important du jeu dramatique pour le metteur en scène, qui ne manque pas une occasion d'insister sur le rôle du « *corps théâtral que le dramaturge a mis en branle* ²⁴ ».

Le décor n'est pas en reste pour organiser cette matérialisation du grand rêve hugolien. Jean-Marc Stehlé, décorateur associé à la mise en scène, réalise un travail de synthèse, entre traduction des indications scéniques de Victor Hugo et liberté créatrice :

« Avec Hugo, il suffit de lire... [...] Je me suis inspiré de la magnifique description qui ouvre la pièce dans les didascalies... on ne peut pas lutter et moi qui ai toujours été fasciné par ses encres, ses lavis, j'aimerais, évidemment, retrouver un peu ces atmosphères-là ²⁵. »

Les discussions avec le metteur en scène, qui initialement souhaitait quelque chose d'épuré et d'abstrait, ont été déterminantes :

« [...] il voulait qu'on ne voit rien, il rêvait de quelque chose de très abstrait... Je me suis bagarré pour qu'il reste quelque chose [*de la description inaugurale de l'auteur*]... mais je dirais que c'est un sommet d'approximations. [...] Cela donne une esthétique qui permet de raconter pas mal d'histoires... ²⁵. »

4 *La voix des masques*

Un des grands mérites de cette mise en scène, grâce au talent de Werner Strub, est de rétablir la puissance évocatrice du masque, considéré comme un élément authentique du dispositif de jeu, et presque un actant :

« Besson a compris l'utilisation du masque pour ce qu'il est. Un personnage à part entière ²⁶. »

Le masque est un adjuvant du texte et du jeu dramatique, en vertu d'un réglage fin de la mise en scène :

24. Cf. Benno Besson, *Jahre mit Brecht*, Willisau, Société suisse de théâtre, Theaterkultur-Verlag, 1990.

25. Propos de Jean-Marc Stehlé, *l'Avant-Scène théâtre*, n° 1123, art. cité, pp. 98-101.

26. Propos de Werner Strub, *l'Avant-Scène théâtre*, n° 1123, art. cité, pp. 102-103. Les citations qui suivent sont issues de cette source.

« [...] avec Besson, c'est d'abord la parole qui compte. Le geste suit. Pas de question de pantomime ou de technique particulière. Chaque masque a une vie, une identité propre, et Besson sait amener le comédien à la faire sienne. »

Passé le temps des masques de *commedia dell'arte* en cuir qui a déterminé sa vocation, dans les années 1960, et celui des formats plus couvrants en matériaux naturels (fourrure, corde, cuir), aujourd'hui c'est le masque en tissu couvrant l'intégralité de la tête du comédien qui retient l'attention de Werner Strub. Tout en dissimulant le visage, il permet de rester au plus près de la peau, d'offrir de nombreuses possibilités plastiques, et de poser un espace onirique aux contours flous :

« Le tissu correspond à une façon de voir le monde avec moins de certitude, moins de netteté. »

Le masque n'est pas ici lié à la dissimulation mais au contraire accroît l'expressivité et l'intensité dramatique de la scène. Il dénie toute fonction rituelle ou commémorative du théâtre, pour faire étalage de la pure créativité de l'artiste.

5 *La voix du peuple*

Enfin, la mise en scène de ce proche collaborateur de Brecht tire le texte du côté de la contradiction, comme à son habitude, mais aussi de l'actualité politique et sociale, sans tomber pour autant dans le piège d'un militantisme sommaire. Les personnages inscrivent leur destin individuel dans le cours d'une histoire collective qui est parlante pour nous encore aujourd'hui, au prix d'adaptations et de transcriptions :

« L'œuvre est contradictoire sur bien des points. C'est une comédie, dont le thème principal est la mort [...]. C'est, en même temps, un texte qui prend parti contre la peine de mort, avec le souvenir des crimes de Napoléon le Petit et l'expression d'une grande sympathie pour les pauvres. C'est aussi le texte d'un républicain qui pouvait prendre des positions réactionnaires, telle que sa défense du patriarcat féodal préféré au patriarcat marchand. [...] La vision de la mort touche aujourd'hui comme autrefois. Quant aux tyrans, ils existent toujours. Et il y a toujours des riches et des pauvres. Qu'un auteur prenne parti pour les pauvres contre les tyrans riches, ce n'est pas insignifiant. Et puis un roi idiot, un roi d'une bêtise monumentale, c'est drôle, ce n'est pas commun. Et je crois qu'aujourd'hui, la bourgeoisie conserve l'esthétique, l'éthique et l'idéal de la royauté. »

Évacuant le spectre du didactisme et du théâtre à thèse, le metteur en scène prouve qu'un théâtre engagé n'est pas un théâtre tabou, et qu'il peut encore coexister avec les choix esthétiques les plus exigeants sans renoncer au plaisir du spectaculaire et de la franche gaieté. Pari tenu !

6 *Le bicentenaire, et après ?*

En dépit de sa très grande diversité, comme aussi de sa grande adaptabilité, le théâtre hugolien constitue un défi pour la scène contemporaine. Défi qui a été relevé, non sans succès, par un grand nombre de metteurs en scène aux esthétiques, aux convictions et aux positions très différentes les unes des autres. Force est donc de constater que ce théâtre « fonctionne » encore sur la scène d'aujourd'hui, et que le public actuel répond présent à cet appel à l'audace, au renouvellement, au théâtre qui se risque, enfin, à sortir des sentiers battus pour se confronter à des textes oubliés. Comme l'affirme Werner Strub, l'essentiel est en effet de savoir revisiter les classiques du répertoire :

« Oui, mais des classiques qui ne sont pas traités comme des pièces de musée. À la reconstruction, je préfère l'invention. »

Puisse cette expérimentation de l'année Hugo au théâtre se perpétuer dans d'autres directions, et servir de fer de lance aux entreprises innovantes pour les années à venir...²⁷ !

MARTIAL POIRSON

27. Le travail fascinant de Jean-Marie Villégier sur *Deux Trouvailles de Gallus*, texte dramatique de Victor Hugo inséré dans un recueil de poèmes, est à ce titre des plus convaincants. Un entretien avec le metteur en scène paraîtra dans un numéro spécial de *l'École des lettres second cycle* en 2003-2004.