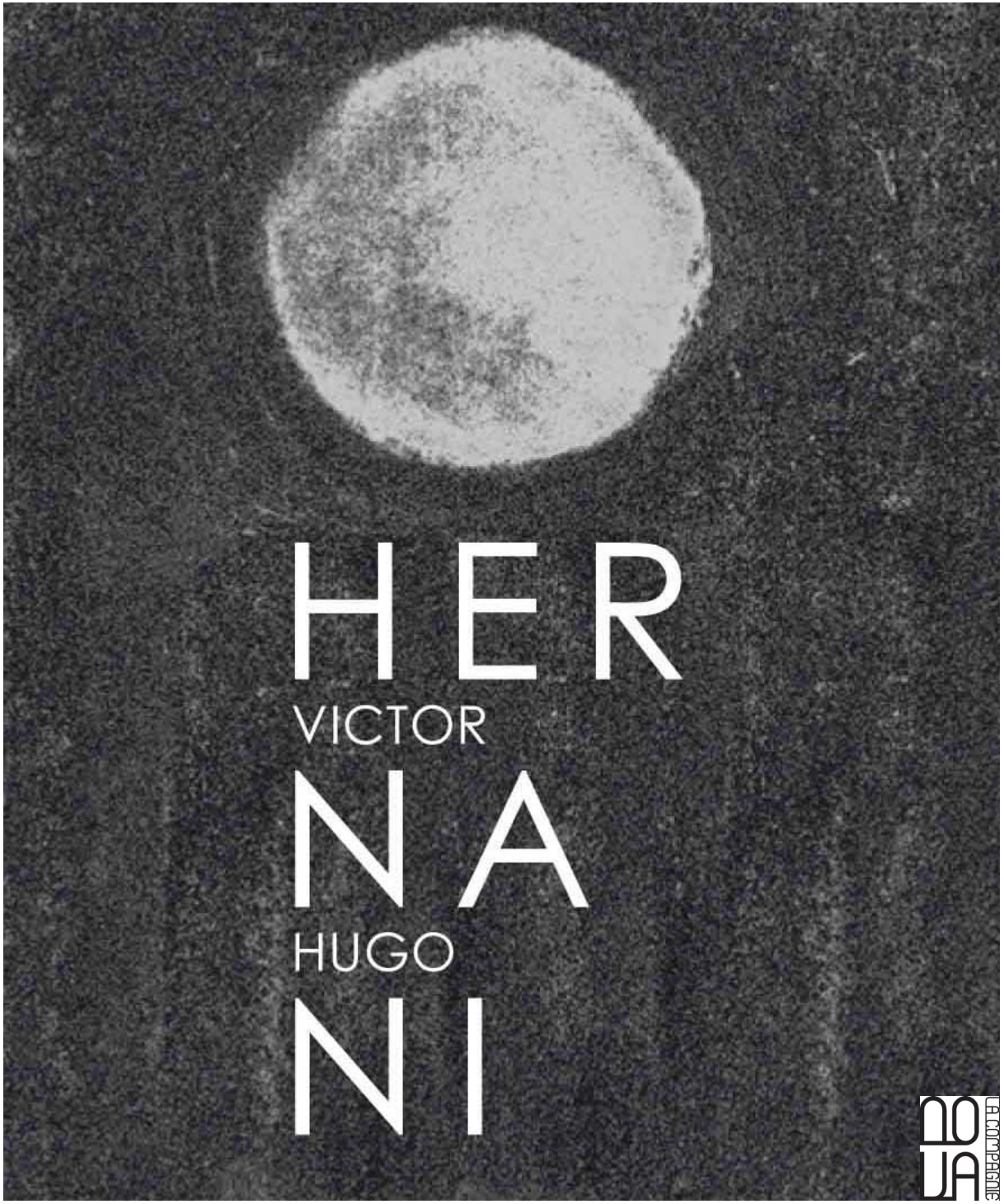


HERNANI

Texte de Victor Hugo

Mise en scène de Margaux Eskenazi

Avec Sylvie Beurtheret, Laurent Deve, Laure Grandbesançon, Thomas Moreno et Jean Pavageau

Dramaturgie d'Agathe le Taillandier
Scénographie de Chloé Dumas
Lumières de Sabine Belotti
Costumes de Sarah Lazaro et Julie Vignot
Vidéo de Stéphane Trani
Musique originale de Nawel Ben Kraiem
Maître d'armes : Simon Roth

Chargé de production : Clément Probst
Communication : Lorraine Peynichou
Administration : Hélène Truong et Louis Jesu

Durée : 1h50

20 avril au 3 juin 2012
Du mercredi au samedi à 21h
et le dimanche à 17h

Au Théâtre de Belleville
94 rue du faubourg du temple
75 011 Paris

Je me suis emparée d'*Hernani*
comme d'un cheval de bataille.
À l'œuvre de combat et de jeunesse de 1830,
j'y apportais une troupe,
un plateau et de la passion.
Je voulais des corps en pagaille, du sang,
de la nourriture, des grands rires et des larmes.
Je voyais
les comédiens à l'horizon, l'insolence sur la
scène et la parole du grand homme.
Un de ceux qui rêve d'un théâtre pour le
peuple « populaire par la vérité, humain,
naturel, universel par la passion », un de
ceux qui démembre sans fléchir les alexandrins,
coiffé d'un bonnet rouge.
Enfin, un de ceux qui ne craint
ni le sublime ni le grotesque en nommant le cochon par son nom.

Faire du théâtre à 25 ans, c'est dire «merde»
et «encore» à la fois.

Margaux Eskenazi

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE : La présentation de la pièce — Pages 3-10

1. Le portrait des personnages — Pages 3 -8
2. Les repères historiques : le siècle d'or espagnol — Pages 9-10

DEUXIÈME PARTIE : Le contexte d'écriture politique et littéraire de la pièce — Pages 11-14

1. Les repères historiques : la restauration monarchique — Page 11
2. La naissance du mouvement romantique : en finir avec le classicisme — Page 12
3. Allier le sublime et le grotesque — Page 13
4. « Disloquer ce grand niais d'alexandrin » — Page 14

TROISIÈME PARTIE : Les grandes thématiques de la pièce — Pages 15-16

1. La figure du Grand homme — Page 15
2. La passion amoureuse — Page 16

QUATRIÈME PARTIE : Mettre en scène Hernani aujourd'hui — Pages 19-24

1. Entretien entre la metteur en scène et la dramaturge — Pages 19 -21
2. Note sur les costumes — Page 22

Focus : La galerie des portraits de l'acte III — Pages 23-24

ANNEXE : Les repères biographiques de Victor Hugo — Page 25

La Compagnie Nova – 11, rue de la Croix de l'Epinette – 93260 Les Lilas
Tél : Clément au 06.28.23.61.23 – @ : production@lacompagnienova.org – www.lacompagnienova.org
SIRET : 502 853 112 00014 – APE : 9001 Z – Licence 2 : 2-1049234

PREMIÈRE PARTIE
La présentation de la pièce

1.Le portrait des personnages

La distribution d'*Hernani* comporte une vingtaine de personnages et un nombre indéterminé de figurants. L'organisation de cette distribution montre l'importance de quatre rôles principaux : trois rôles masculins (Hernani, don Ruy Gomez et don Carlos) et un seul rôle féminin (doña Sol). Cette répartition illustre l'un des sous-titres de la pièce : « Tres para una ».
A côté de ces groupes marqués par une fonction (celle de courtisan ; de conjuré etc.), on a encore Josefa, la duègne et le page Iaquez, puis des figurants muets ou avec une réplique (cf. le Montagnard de l'acte II).

Doña Sol, la jeune fille au poignard :

Doña Sol est présente dans les cinq actes de la pièce, et joue un rôle non négligeable : elle est au centre des enjeux dramatiques des trois premiers actes et joue un rôle de premier plan dans le cinquième. Quant au quatrième acte, elle n'est certes pas au premier plan, mais elle participe à la réconciliation entre le pouvoir et l'exclu. En revanche, face à cette omniprésence du personnage féminin, on peut constater avec surprise que le texte qui lui est confié n'est pas très long : Hugo ne lui compose pas de monologue ou même de grande tirade, pas de morceau de bravoure comme en ont les trois protagonistes masculins.

Un objet l'accompagne régulièrement ; c'est un poignard. Elle le prend au vers 540 au roi qui la presse de trop près : « Je ne veux rien de vous que ce poignard, seigneur ! ». Ce poignard, dérobé au roi réapparaît au vers 913, il est caché au fond du coffret lors du mariage ; puis à nouveau à l'Acte IV (vers 1701) « J'ai toujours son poignard » ; enfin au vers 2073 « Voyez-vous ce poignard ». Le poignard de doña Sol est l'emblème d'une certaine indépendance ; elle en menace le roi, elle menace de se tuer elle-même, elle en menace don Ruy Gomez. Il est dans ses mains, la garantie de pouvoir contrevenir aux lois de l'oppression, oppression royale, oppression du destin. Associer donc doña Sol à ce poignard, c'est également la situer du côté de la marginalité. Cette marginalité, elle la revendique pleinement lorsqu'elle déclare au roi : « J'aime mieux avec lui, Mon Hernani, mon roi / Vivre errante, en dehors du monde et de la loi / Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année, / Partageant jour à jour sa pauvre destinée, / Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur, / Que d'être impératrice avec un empereur (vers 511-516)

Hugo fait de cette toute jeune fille, une héroïne du hic et nunc, infiniment plus pragmatique que son partenaire masculin. Certes Hugo donne à doña Sol, un caractère que l'on pourrait percevoir comme topique de l'éternel féminin. Par exemple nous notons, la reprise quasi à l'identique

Doña Sol - Acte V

d'un même mouvement « Doña Sol tombe tremblante sur un fauteuil » (vers 204) et « Elle tombe sur un fauteuil » (vers 1017). Ce jeu qui consiste à « tomber » sur un siège voire au sol, est un jeu que l'on trouve de façon assez fréquente chez Hugo , mais il est toujours attribué à une femme. Ce sont donc ces jeux de scène qui pourraient donner le sentiment que le personnage féminin est proche d'un stéréotype. Ce n'est pourtant pas le cas si l'on examine son discours : doña Sol ne ressemble pas aux autres héroïnes du théâtre hugolien, elle est différente de Marion ou de Blanche (*Le roi s'amuse*) ou encore de Jane (*Marie Tudor*).

Une scène paraît particulièrement précieuse pour « comprendre » doña Sol ; il s'agit de la scène 4 de l'acte III. Sur le plan du texte, un rapide coup d'œil nous montrera combien la jeune fille parle peu : la plus longue de ses répliques compte quatre vers, alors que pour Hernani, ce sont ses répliques les plus courtes qui ont cette longueur. Mais la brièveté de son texte ne signifie pas que Hugo la néglige au profit du personnage masculin, pas du tout. C'est la justesse du personnage et de son texte qui frappent ici: doña Sol n'a qu'un seul argument, l'amour qu'elle éprouve. Sa première réplique va en ce sens : « Hernani, je vous aime et vous pardonne » (vers 919) et sa dernière est dans la même veine « Je t'aime ! / Monseigneur ! Je vous aime et je suis tout à vous. » (vers 1031). Face à l'expression torturée du jeune homme, à ces volte-face, à l'alternance de cris d'amour et de cris de doute, elle présente une belle constance qui ne souffre aucune altération. De sorte que la parole parcimonieuse de doña Sol n'est pas ici une faiblesse mais bien l'illustration parfaite de cette différence d'attitude face à l'amour. Son discours est une sorte de frémissement à peine esquissé. La seule expression qui déroge à cette règle est la fameuse formule « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (vers 1028). Par cette formule étonnante, doña Sol nie radicalement tout le discours de Hernani qui précède « C'est encore ma faute », « Je voudrais aimer, je ne sais », « Je suis bien malheureux ! ». C'est une forme de compassion que le jeune homme réclame, attend peut-être ; il se plaint, il proclame cette infirmité qui l'affecte et le rend inapte à vivre. Et plutôt que de tomber dans le piège du langage qui s'attendrit et conforte le malade dans sa maladie, doña Sol offre à Hernani une image de lui-même qui transcende ses faiblesses, une image exigeante, sans concessions.

Le personnage de doña Sol va pleinement s'épanouir dans la scène 6 de l'acte V, au moment du dénouement. En choisissant de mourir avec Hernani, ce que Ruy Gomez n'avait pas prévu, elle transforme le châtiment du jeune homme en nuit de noces ; c'est elle qui transfigure ainsi cette mort conjointe « Voilà notre nuit de noces commencée ! » (vers 2147), et « C'est notre nuit de noce. » (vers 2163). Ce faisant, elle transgresse l'interdit du vieillard, la nuit de noces aura lieu ; et le fait de la mettre en scène avec

comme seul spectateur Ruy Gomez, est une sorte de triomphe de sa volonté amoureuse qui pourrait être interprétée comme une vengeance. Les dernières paroles de doña Sol sont d'une perversité remarquable : « C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons. Nous nous aimons. / Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noces » sonnent comme une véritable provocation. Elle offre avec insistance aux regards du vieillard (cf. « vois-tu », « là ») ce qu'il voulait nier, interdire. Les dernières paroles avant qu'elle ne meure recèlent même un érotisme évident « Mon amour, tiens-toi vers moi tourné… / plus près … plus près encore … » Cette invitation au cadavre de Hernani a pour but d'exclure Ruy Gomez, il ne peut être qu'un voyeur condamné à la solitude : rarement la mort n'a été aussi proche de l'acte amoureux. Le spectacle intolérable de ce rapport amoureux a l'effet escompté : Ruy Gomez ne peut que se tuer.

Hernani, le jeune homme aux yeux ardents :

Hernani, cachant tantôt son identité, tantôt la proclamant dans un élan suicidaire, écartelé entre une marginalité assumée et le désir très tôt revendiqué de réintégrer l'ordre aristocratique, apparaît comme un personnage ambigu. Cette figure qui mélange archaïsme et modernité porte un nom dans le drame : le bandit.

Le groupe qu'il représente et qui le constitue comme personnage extraordinaire (chef) est absent de l'espace scénique. Seul un montagnard apparaît sur scène, or il nomme Hernani « Monseigneur » - chose étonnante pour un bandit ! C'est que ce groupe, qui entretient un lien organique avec son chef, est lui-même paradoxal : chacun de ses membres poursuit aussi une vengeance personnelle - ce qui signifie que la bande n'est pas animée d'un projet collectif ; il est donc naturel que les bandits disparaissent quand, pour leur chef, la logique de la vengeance familiale est remplacée par la logique de la vengeance amoureuse. Le relais est alors pris par le groupe des conjurés, composés de seigneurs, qui fait d'Hernani son représentant - nouveau paradoxe.

Le personnage d'Hernani est lui-même contradictoire. Par sa valeur individuelle, il est un héros moderne. La qualité associée à la figure du bandit se nomme dans le drame la « bravoure ». Cette bravoure est reconnue aussi bien par doña Sol que par don Carlos. Cette vertu apparaît comme une notion intermédiaire entre l'honneur valeureux du héros et le courage du grand individu historique. Elle suppose le défi : « J'ai le reste du monde où je te braverai » (II, 5) et repose sur une noblesse personnelle : c'est la force de sa seule colère qui hausse Hernani à la hauteur du roi.

Cependant, Hernani réunit aussi plusieurs caractéristiques d'un héros archaïque. Le but qu'il se propose est de venger son père, c'est à dire qu'il s'inscrit dans une logique archaïque, que ne vient nuancer aucune autre ambition politique. Ce désir de vengeance est maître de lui : il le pousse de manière irrationnelle et fait de ce héros « une force qui va » sans but ni objectif défini et réellement pensé. Hernani n'est pas le véritable révolutionnaire. La vraie révolution est celle qui transforme le roi en empereur, de l'aveu même de Hugo et non pas la lutte régicide d'Hernani.
Dans le pacte qu'il conclut avec Ruy Gomez, Hernani lui prête sa force, son cor(ps), sa jeunesse : il se met donc au service du passé et devient presque Gomez. Cette logique paraît d'autant plus archaïque que pour sceller le pacte, Hernani jure

Les trois personnages masculins sont à envisager dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux. Il faut se souvenir que pour, Hugo lui-même, les trois figures sont solidaires, puisque le soutitre de la pièce sur le manuscrit est *Tres para una* (trois pour une). Certes la réunion des trois hommes se fait ici sur le plan amoureux, c'est leur rivalité à l'égard de doña Sol qui est ici évoquée, alors que leur association peut être lue sur d'autres plans. C'est en réunissant deux d'entre eux face au troisième que peut s'analyser ce « triumvirat ».

Hernani - Acte I

spontanément sur la tête de son père. Or c'est ce serment qui lui arrachera la vie, lui interdira toute révolte. De plus, le serment est prononcé devant les portraits des ancêtres de Ruy Gomez: une corrélation forte s'effectue ainsi entre les deux personnages: c'est la même logique du lignage qui est à l'oeuvre, le même honneur castillan qui, surgi du passé, dicte sa conduite à l'avenir. Hernani est entré dans la conjuration par amour, mais il finit par revendiquer hautement la nature aristocratique de ce complot en proclamant son rang de grand d'Espagne devant l'empereur : « Il vient se joindre au groupe des seigneurs prisonniers » et parle en leur nom. Pour Hernani, l'abandon de la haine ne prend pas l'allure d'un ralliement aux valeurs nouvelles, mais celle d'une restauration :

Voici que je reviens à mon palais en deuil.
Un ange du seigneur m'attendait sur le seuil !
J'entre, et remets debout les colonnes brisées,
je rallume les feux, je rouvre les croisées,
je fais arracher l'herbe au pavé de la cour ;
je ne suis plus que joie, enchantement, amour !
Qu'on me rende mes tours, mes vassaux, mes bastilles,
mon panache, mon siége au conseil des Castilles,
vienne ma dona Sol, rouge et le front baissé,
qu'on nous laisse tous deux, et le reste est passé !
Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait.
Je recommence, j'efface tout, j'oublie ! (V,4)

Il paraît donc difficile de faire d'Hernani un modèle héroïque. L'évolution du rôle ne va pas sans contradictions répétées, qui invitent à lire le personnage comme une incarnation vivante des temps où il vit, temps de transition où coexistent encore des ordres différents. On dégage ainsi un système clair, qui répartit les valeurs de l'exploit entre héroïsme, bravoure et courage, correspondant respectivement aux figures du héros, du bandit et du grand homme. Le drame privilégie sur scène le personnage du bandit, quasi omniprésent, qui incarne les contradictions du temps présent, entre aspiration au changement et fidélité mortifère aux valeurs du passé.

Don Carlos - Acte IV

Don Carlos, le jeune homme impatient :

Dès les premiers mots prononcés par le personnage, se définit un ton qui sera le sien : « Deux mots de plus, duègne, vous êtes morte ! » (v.4). Cette phrase éliptique, injonctive, toute « en nerfs» indique très justement la tonalité dans laquelle il faut aborder ce rôle de Carlos. C'est un personnage vif et léger à la fois. Il a l'humour prompt : « serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure / Le manche à balai qui te sert de monture ? » (v. 23-24) dit-il en observant l'armoire où Josefa lui dit de s'enfermer à l'arrivée de doña Sol. Ou encore, lorsque Hernani le questionne sur sa présence dans ladite armoire : « Moi ? mais à ce qu'il paraît, / Je ne chevauchais pas à travers la forêt. » (v. 177-78). Cependant cette prédilection à la répartie vive et piquante tend à disparaître après que l'identité royale du personnage a été révélée au spectateur (v. 280). Mais l'impatiente perdurera. Ainsi lorsque Ruy Gomez qui a reconnu son souverain lui demande : « Notre roi, dont Dieu garde les jours, / N'a-t-il pensé jamais à l'empire ? » (301-02), Carlos répond « Toujours » ; ce laconisme de la réponse, mais aussi sa quasi-brutalité sont encore bien dans la manière impulsive du jeune roi qui ne s'embarrasse pas de faux semblants et circonlocutions oratoires. Il semble aller droit au but, avec l'impétuosité de son jeune âge et l'habitude, due à sa fonction, de n'être jamais contredit. Tout en lui est marqué d'une sorte d'énergie désirante qui ne souffre pas de retard dans sa satisfaction. Le comportement amoureux du jeune roi est à l'image de ce comportement politique ; ici encore c'est l'impatience qui domine : au moment où il attend doña Sol sous son balcon, cherchant à se faire passer pour Hernani, il s'impatiente : « Voilà bien le balcon, la porte . . . Mon sang bout. / Pas de lumière encore ! Des lumières partout où je n'en voudrais pas, hors de cette fenêtre / Où j'en voudrais ! » (v. 415 –17) puis un peu plus loin : « O vitrage maudit ! / Quand t'éclaireras-tu ? » (v. 460). C'est le désir de posséder qui rend ambitieux le jeune Carlos, c'est le même désir de posséder qui le rend amoureux, si tant est que l'on puisse parler véritablement d'amour.

L'acte IV opère une modification spectaculaire du comportement du jeune roi ; l'approche par Carlos du monde des morts fait de lui un autre homme : « suis-je bien un autre homme ? » (v. 1793). Mais la mutation n'est pas aussi inattendue qu'on pourrait le penser ; Hugo a bien pris soin de peindre un jeune roi, certes impatient, fantasque et brutal, mais également généreux et brave. La réaction qui est la sienne face à la mesquinerie courtisane de don Ricardo dit bien qu'il a une hauteur d'âme avérée : « Ambitieux de rien ! – Engeance intéressée ! / Comme à travares la nôtre ils suivent leur pensée ! / Basse-cour où le roi, mendié sans pudeur, A tous ces affamés émiette la grandeur. » (v. 1373- 76).

Don Ruy Gomez, le vieillard dont on rit :

Dès les tout premiers vers de la pièce, le jeune inconnu qui s'introduit dans la chambre de doña Sol résume la situation en ces termes : « La belle adore / Un cavalier sans barbe et sans moustache encore, / Et reçoit tous les soirs malgré les envieux, / Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux. » (v. 7- 10). Don Ruy Gomez est d'emblée associé à son âge et à un attribut bien masculin : la barbe.

Tout au long de la pièce, le motif de l'âge de Ruy Gomez reviendra régulièrement. Le roi, dans la fameuse scène des portraits raillera méchamment l'âge de Ruy Gomez : « La tête qu'il me faut est jeune, il faut que morte / On la prenne aux cheveux. La tienne ? Que m'importe! / Le bourreau la prendrait par les cheveux en vain. / Tu n'en as pas assez pour lui remplir la main! » (v. 1193- 96).

Dans la scène des portraits, don Ruy Gomez insiste sur deux faits : la nécessité d'être digne d'une «race si haute» vers 1181 et la traîtrise qu'il y aurait à obéir à la demande du roi, à savoir livrer Hernani. Ainsi ces deux impératifs sont en conflit et donc si ses ancêtres se sont montrés héroïques en servant le roi, il lui revient d'être héroïque en lui résistant. La hiérarchie entre l'ordre royal et la morale familiale est en faveur de la seconde. En cela, Ruy Gomez rejoint la position d'Hernani, il entre comme lui en résistance. Non seulement il le protège en ne le dénonçant pas, mais encore, c'est sa personne, par le biais du portrait qui s'interpose entre le roi et lui. Cet ordre de la résistance s'illustre tout particulièrement par les deux répliques jumelles : «Seigneur en vérité,- J'ai dit» (v.1200) et «J'ai dit» (v.1208). La simplicité de l'expression accentuée dans la reprise, et l'emploi absolu du verbe dire - emploi assez inhabituel - confèrent à ces deux interventions un poids remarquable. Don Ruy Gomez affiche sa détermination, mais également la parfaite maîtrise qui caractérise le héros : face à la colère du roi, signe d'une faillite de son image royale, le vieillard concentre sur lui toutes les valeurs exemplaires.

La scène première de l'acte III est probablement l'une des scènes les plus délicates à jouer de l'ensemble du drame. Hugo réunit doña Sol et don Ruy Gomez pour une scène déclaration d'amour : le vieux duc doit épouser sa jeune nièce et ne peut dissimuler l'angoisse qui est la sienne. A la lecture de la scène, on ne peut manquer de songer aux scènes qui réunissent Agnès et Arnolphe dans l'*Ecole des femmes* de Molière : c'est très exactement la même situation qui justifie la scène et l'on ne peut imaginer que Hugo lui-même n'y ait songé tant certaines répliques semblent directement inspirées de Molière. Don Ruy est dans cette scène léger et aimant, comme un jeune amant.

Repères chronologiques

1474 : Mort d'Henri IV de Castille. Proclamation d'Isabelle de Ferdinand reine de Castille et de Leòn
1479 : Mort de Jean II d'Aragon. Son fils Ferdinand lui succède à la tête du royaume d'Aragon
1494 : Isabelle et Ferdinand ont le titre de Rois Catholiques
Rétablissement dans tous les domaines de l'autorité de l'Etat. Poursuite de tous ceux qui peuvent s'opposer au régime mis en place (mise en place de l'Inquisition par exemple)
1500 : Naissance de Charles de Gand, le futur Charles-Quint
Pendant 17 ans, il passe sa vie aux Pays-Bas.
1504 : Mort d'Isabelle La Catholique (femme de Ferdinand, roi d'Espagne)
1506 : Mort de Philippe le Beau, père de Don Carlos

1516 : Mort de Ferdinand Le Catholique, donc Charles Ier devient roi d'Espagne par hérédité
En Espagne, la prise de pouvoir de Charles n'allait pas de soi : cet adolescent ne connaissait pas la langue castillane et vivait entouré de puissants conseillers considérés comme étrangers.
1517 : Charles Ier arrive en Espagne
1519 : Charles Ier est élu Empereur après une lutte acharnée avec François Ier, roi de France. Il devient Charles Quint.
À l 'époque, l'empereur était une créature unique, une sorte de monarque suprême du monde, sinon de fait, du moins en droit, et une telle conception lui conférait une grandeur véritablement romaine.
1530 : Couronnement de Charles Ier à Bologne
1556 : Abdication de Charles-Quint, Philippe II roi d'Espagne.

2. Les repères historiques : le siècle d'or espagnol, le temps de la fiction d'*Hernani*

Comme Victor Hugo le dit dans la préface de *Marie Tudor*, ce qu'il souhaite raconter dans ses drames « c'est l'histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l'histoire que nous faisons ». Il s'agit donc de créer des échos entre la période choisie (l'Espagne de 1519) et celle qu'il vit (la Restauration). Ce sont deux périodes de transition et d'instabilité. L'Espagne du début de la renaissance est en voie d'unification. Don Carlos, le petit-fils d'Isabelle La Catholique et de Ferdinand va se trouver, après la mort de Maximilien, à la tête d'un immense empire toujours menacé d'éclatement par des révoltes ou des guerres locales. À trois siècles de distance, tout aussi incertaine est l'époque qui suit la Révolution française et l'Empire : sous la restauration (1815-1830), les prétentions de la noblesse et du clergé à dominer la société française et les tentatives des rois Louis XVIII et Charles X pour rétablir l'ordre monarchique sont de plus en plus contestées.

Pour Victor Hugo, la question essentielle reste celle de la légitimité d'un pouvoir qui ne s'appuie pas sur le peuple mais sur la transmission héréditaire du titre de roi. La mise en scène du personnage de Charles-Quint, souverain élu, est l'occasion d'une médiation sur le parcours d'un grand homme dont le sort n'est plus fixé par la naissance mais par le mouvement même de l'histoire. Cet empereur « génie d'un monde créateur », bien différent du roi qui lui précède, n'est pas sans faire écho à Napoléon 1er : « Toujours Napoléon, éblouissant et sombre /Sur le seuil du siècle est debout. » (in Les Orientales, 1828).

De sa grand-mère maternelle, Isabelle La Catholique, Charles-Quint hérite de la couronne de Castille et ses territoires annexes, de son grand-père maternel Ferdinand, il hérite de la couronne d'Aragon (Aragon, Catalogne, Valence, Naples). Marie de Bourgogne, sa grand-mère paternelle, lui lègue les Flandres et la Franche-Comté, la mort de son grand-père paternel Maximilien de Habsbourg, lui donnera l'Autriche et l'élection de Francfort, la même année (1519) fera de lui le titulaire du Saint Empire et le souverain le plus prestigieux et le plus puissant d'Europe. « Ce n'est pas le multiple héritage de Charles-Quint qui le pousse, à lui seul, dans cette voie ; la vocation impériale relève aussi de la conjoncture du siècle, d'une époque qui se place sous le signe du grandiose politique, car elle peut s'offrir ce luxe dangereux ».

F. Braudel (in *Charles-Quint, témoin de son temps*)

Repères chronologiques :

1789 – 1799 : Période révolutionnaire
1799 : Napoléon Bonaparte devient premier consul de France
1804 : Napoléon 1er devient Empereur des Français
1810 : Rétablissement officiel de la censure
1815 : Défaite de Waterloo, abdication de Napoléon 1er

8 juillet 1815 : Retour de la Monarchie avec la figure de Louis XVIII
Il s'agit pour lui de trouver un équilibre entre l'héritage révolutionnaire et le retour de l'Ancien Régime, sans céder aux pressions des ultras.
5 mai 1821 : Mort de Napoléon 1er
1825 : Sacre de Charles X
Ouverture provisoire autour du ministre Martignac aux demandes des Libéraux, afin de calmer cette opposition au pouvoir.
18 juillet 1828 : Nouvelle loi de la presse qui supprime le principe de « l'autorisation préalable» pour l'édition et la publication d'un journal
1829 : Durcissement du gouvernement de Charles X qui se refuse à une monarchie parlementaire

1829 : La pièce *Marion de Lorme*, de Hugo est censurée ; selon le ministre Martignac « Ce n'est pas l'heure d'exposer aux rires et aux insultes du public la personne royale. »
Du 29 août au 24 septembre 1829 : Rédaction d'*Hernani*
25 Février 1830 : Première d'*Hernani* à la Comédie-française. Bataille d'*Hernani*. Victoire contre la censure. La pièce sera représentée jusqu'au 22 juin 1830.

Juillet 1830 : Les 3 glorieuses, insurrection menée par les libéraux et les républicains contre la monarchie. Victor Hugo immortalisera cet événement à travers cette formule :
« Hier vous n'étiez qu'une foule. Vous êtes aujourd'hui un peuple. »

7 août 1830 : Abolition de la censure au niveau institutionnel
Août 1830 : Louis-Philippe reçoit de la Chambre le titre de roi des Français

DEUXIÈME PARTIE : Le contexte d'écriture politique et littéraire de la pièce

1.Les repères historiques : la restauration monarchique

Où situer *Hernani* dans le temps ? Hugo nous plonge dans l'Espagne Catholique du XVIème siècle pour mieux parler de son époque : la France de la Restauration.

2.La naissance du mouvement romantique : en finir avec le classicisme !

Dans la célèbre préface de *Cromwell*(1827), Victor Hugo formule les principes d'un nouveau genre : le drame romantique, qu'il souhaite délivrer des contraintes et « invraisemblances » de la tradition classique. Ce texte prolonge l'essai de Stendhal écrit en 1823 *Racine et Shakespeare*, dans lequel ce dernier évoque la modernité dans la littérature.
Au sujet de Shakespeare, il écrit : « Oh c'était donc cela que je cherchais, qui me manquait, qui me devait venir ; c'étaient des hommes de théâtre, oubliant qu'ils sont sur un théâtre ; c'était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d'art ; c'était cette réalité des paroles et des gestes qui faisaient des acteurs, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs. Ô Shakespeare, merci ! »

Stendhal et Hugo citent à maintes reprises Shakespeare, qu'ils ne prétendent pas imiter, ce qui n'aurait pas de sens au XIXème siècle, mais prendre pour modèle dans la liberté dont il fait preuve par rapport au temps et à l'espace. Le temps est un paramètre important pour les Romantiques. Il s'agit de saisir un personnage dans la complexité de son évolution plutôt qu'au sommet d'une crise, à la manière des dramaturges classiques. La multiplicité des lieux est également nécessaire aux Romantiques lorsqu'ils veulent montrer plusieurs facettes de leur personnage en le plaçant dans des situations différentes.
Comme le dit Hugo dans sa préface : « Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler. On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité (. . .). Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? Poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures (. . .). L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action encadrée de force est aussi ridicule que l'action encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. »

Ainsi les cibles prioritaires de cette Préface-manifeste sont les règles d'unité de temps et de lieu, qui amputent le conflit dramatique de sa substance, et la loi de séparation des genres (Cf. partie sur le grotesque et le sublime). Séparer la comédie de la tragédie, le grotesque du sublime, c'est ignorer la complexité foisonnante de la nature humaine. Hugo réclame une scène et un genre élargis qui offrent la peinture totale de la réalité des choses, des êtres et de l'histoire. Récusant également les règles de bienséance de la scène classique, il souhaite un spectacle où la vérité s'exprime à travers la diversité des situations.

Don Ruy Gomez - Acte III

3.Allier le sublime et le grotesque

Le «grotesque» est cette notion que Victor Hugo oppose au «sublime» univoque de la tragédie classique. Il est l'expression du composite et de la disproportion, du bizarre et de l'horrible, du difforme et du bas. Le drame romantique révolutionne ainsi le théâtre en intégrant le grotesque comme principe d'écriture : le sublime est donc contesté par la présence d'un grotesque qui en est son envers, terrible ou bouffon, comique ou tragique.

Extraits de la préface de *Cromwell* de Victor Hugo

En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type [le sublime], dégagé, de toute alliance impure, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés ; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémona, Ophélia.
Le second [le grotesque] prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo ; Falstaff, Scapin, Figaro.

Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille.

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie (. . .) Le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grostesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie, la vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de la dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle tout ce qui est dans la nature est dans l'art.
(. . .) Les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est là qu'ils sont dramatiques.

« *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas* »,
disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être un homme.

4.« Disloquer ce grand niais d'alexandrin »

Le drame selon Hugo se définit par un certain nombre de refus, liés à ce travail nécessaire de l'artiste : refus du style faussement élevé, d'un vers « anobli ». Il refuse surtout le « commun » contre lequel le vers alexandrin paraît la meilleure défense.

Le vers devient alors un instrument qui témoigne de l'autonomie de l'art et de la grandeur du travail artistique. Hugo se pose en fervent défenseur de « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles » .

Extrait de la préface de *Cromwell* de Victor Hugo

Si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin, plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille, fidèle à la rime, (. . .), fuyant la tirade, (. . .) s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui, sans le savoir ; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée.

Extrait des *Contemplations*, « Quelques mots à un autre »
Livre I —1840

Nous avons au vieux style attaché ce brûlot:
Liberté ! Nous avons, dans le même complot,
Mis l'esprit, pauvre diable, et le mot, pauvre hère ;
Nous avons déchiré le capuchon, la haire,
Le froc, dont on couvrait l'Idée aux yeux divins.
Tous ont fait rage en foule. Orateurs, écrivains,
Poètes, nous avons, du doigt avançant l'heure,
Dit à la rhétorique : -- Allons, fille majeure,
Lève les yeux ! -- et j'ai, chantant, luttant, bravant,
Tordu plus d'une grille au parloir du couvent ;
J'ai, torche en main, ouvert les deux battants du drame ;
Pirates, nous avons, à la voile, à la rame,
De la triple unité pris l'aride archipel ;
Sur l'Hélicon tremblant j'ai battu le rappel.
Tout est perdu! le vers vague sans muselière !
A Racine effaré nous préférons Molière ;
(. . .)
J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ;
Les mots de qualité, les syllabes marquises,
Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises,
Faisaient la bouche en coeur et ne parlant qu'entre eux,
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goîtreux,
Redressez-vous! planez, et mêlez-vous, sans règles,
Dans la caverne immense et farouche des aigles!
J'ai déjà confessé ce tas de crimes-là ;
Oui, je suis Papavoine, Érostrate, Attila :
Après ?

TROISIEME PARTIE :
Les grandes thématiques de la pièce

Dans *Hernani*, Hugo formule une interrogation politique sur la France et la royauté en cette fin de Restauration. Le pouvoir est une thématique centrale de la pièce. Comment est-il représenté ? À travers qui ? Que signifie la métamorphose du don Carlos libertin et teinté de ridicule en un Charles Quint visionnaire et clément ? La passion amoureuse est également une grande thématique de la pièce : Qui aime qui? Et jusqu'à quel point?

1.La figure du grand homme, par Frank Laurent

« La grandeur du grand homme historique l'emporte pour Hugo sur tout jugement politique ou moral, et même sur toute interprétation de l'histoire. Ces grands hommes sont de même nature, « presque hors de l'humanité », relevant presque de la divinité. Tous surtout sont des « hommes-monde », dont l'action plus ou moins durable, se caractérise en revanche par une ampleur géographique hors du commun. Aussi quel que soit le titre historique qui fut le leur, le terme qui les désigne le mieux est celui d'Empereur. Le grand individu historique, le grand Empereur est un homme total. Il réunit en une même individualité, pouvoir de pensée visionnaire et pouvoir de pensée concrète. (. . .) Le grand homme est aussi un homme du tout, du tout de l'espace. Il est celui qui ne peut être identifié à un lieu, qui transgresse toute limite spatiale. (. . .)

Voir au dessous des rois, les maisons féodales,
Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons,
Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons ;
Puis clercs et soldats ; puis loin du faîte où nous sommes,
Dans l'ombre tout au fond de l'abîme, - les hommes (IV, 3)

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. Le privilège de Charles Quint est d'avoir vu l'abîme et d'avoir compris qu'il est, fondamentalement, ingouvernable, non maîtrisable. 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.»

2.La passion amoureuse

Lors du dénouement, l'envol vers « des clartés nouvelles » désiré par doña Sol et « les feux dans l'ombre » brillant pour Hernani rappellent étrangement quelques vers des Hymnes à la nuit de Novalis (1772-1801) où l'eros ténébreux supplie que le matin ne renaisse plus :
Que ton feu spirituel dévore mon corps, qu'en une étreinte aérienne je m'unisse étroitement à toi, et que dure alors éternellement notre nuit nuptiale.

L'amour apparaît dans le drame non seulement comme un sentiment, une passion, mais aussi comme une valeur en soi, ne s'autorisant que d'elle-même. Aucun récit ne vient dire la genèse de l'amour, ni pour Hernani, ni pour Ruy Gomez, ni pour doña Sol. Celle-ci proclame même son caractère absolu avec une netteté particulière :

Allez où vous voudrez, j'irai. Restez, partez,
Je suis à vous. Pourquoi fais-je ainsi ? je l'ignore.

L'amour est constamment préféré à toute autre valeur par doña Sol. Elle est disposée à quitter le milieu aristocratique non pour adopter un autre code, mais pour choisir une personne. Elle aime Hernani indifféremment bandit ou duc. C'est dire que son amour ne saurait être conditionné par rien. On peut en lire une preuve dans une variante du texte. Hugo avait d'abord écrit « Vous êtes un vaillant, c'est pourquoi je vous suis » - forme qui respecte l'habitude de l'amour conditionné par la valeur, notamment l'héroïsme - mais il a corrigé : « Monseigneur, qu'importe ! je vous suis. »
L'amour dès lors se présente dans le drame comme une valeur indépendante de l'héroïsme, qu'elle fait vaciller ou ne reconnaît pas.
L'amour remet en cause les valeurs aristocratiques
Il est ce qui permet à Ruy Gomez d'envisager l'inconcevable, la perte de son nom et de ses titres. S'adressant à doña Sol au début de l'acte III, il se compare à un jeune pâtre :

Souvent je dis tout bas : ô mes tours écroulées,
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais !
Oh ! Que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre et toutes mes ruines ;
[...]
Pourtant, j'ai nom Silva, mais ce n'est plus assez.
Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime!

C'est dire que Ruy Gomez consacre ici l'inversion de la hiérarchie héroïque entre amour et valeur. Le héros aristocratique ne saurait normalement aimer en dessous de lui. C'est la perte de son nom que Ruy Gomez envisage pour mériter l'amour de doña Sol - véritable révolution : désormais le petit vaut mieux que le grand.
Par ailleurs, doña Sol refuse toute reconnaissance au roi. doña Sol incarne ainsi l'amour en tant que valeur absolue et puissance de destitution - ce que symbolise le poignard qu'elle vole au roi.

L'amour remet en cause le fondement même de la rébellion d'Hernani

La scène finale du drame dit l'inanité criminelle de la fidélité au père défunt : elle oppose non pas Hernani et doña Sol à Ruy Gomez, mais Hernani et Ruy Gomez à doña Sol, qui s'adresse aux deux personnages masculins pour contester leur pacte. Il faut prendre à la lettre ses paroles, démystificatrices de l'héroïsme :

Non, non ; rien ne te lie ;
Cela ne se peut pas ! Crime, attentat, folie !

L'amour apparaît même comme modèle de la grandeur véritable

C'est l'amour qui dit la grandeur, la révèle et la limite. La clémence de don Carlos a peut-être été inspirée par Charlemagne, mais il est certain, en revanche, que c'est doña Sol qui l'implore la première, par amour, en se jetant aux genoux de l'empereur :

Sire ! Pardon ! Pitié, sire ! Soyez clément !
Ou frappez-nous tous deux, car il est mon amant,
Majesté ! Je me traîne à vos sacrés genoux !
Je l'aime ! Il est à moi comme l'empire à vous ! ... —
oh ! Grâce !

Don Carlos, précisément, « la regarde, immobile », dit la didascalie, absorbé dans sa pensée, avant de la relever et de l'unir à Hernani. C'est dire que le secret de la grandeur a été suggéré à l'empereur par la parole amoureuse.

L'amour est un ordre de grandeur en soi

Il est à l'origine de l'autre exploit personnel de la pièce - le sacrifice de doña Sol. La mort d'Hernani est accomplissement d'une fatalité. Il n'y a pas d'exploit en soi. Mais rien n'oblige doña Sol à mourir sinon son amour pour Hernani. Voici ce qu'elle dit à Hernani après avoir bu sa part de poison :

Tu ne m'aurais pas ainsi laissé la mienne,
toi ! ... tu n'as pas le coeur d'une épouse chrétienne,
tu ne sais pas aimer comme aime une Silva.
Mais j'ai bu la première et suis tranquille. -va !
Bois si tu veux !

doña Sol fait ici preuve de grandeur dans la mesure où elle témoigne bien d'un courage personnel : « J'ai bu la première ». Enfin, elle a contesté, bravé Ruy Gomez dans cette même scène finale, brandissant le poignard en signe de défi, et contesté auprès d'Hernani la légitimité de son serment : « Nous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe/ Tous vos autres serments ! » - attitudes caractéristique du rebelle. C'est dire que l'amour, qui présente dans le sacrifice de doña Sol son exploit le plus abouti, se propose comme une combinaison et une reformulation du courage individuel du grand homme, de la fidélité héroïque, de la bravoure rebelle. Le geste de doña Sol, quoique désespéré (ou peut-être parce qu'il l'est) réunit tous les systèmes de valeur du drame.

Ruy Gomez, qui ne survit pas à l'union heureuse de doña Sol et Hernani dans la mort, et proclame : « Qu'ils sont heureux ! » - faisant ainsi signe aux spectateurs, désignant pour eux l'amour comme une valeur absolue, une référence voire un modèle.

Il n'empêche : la supplication de doña Sol est vaine ; son geste est un suicide.

Si l'on cherche à dépasser, en précisant son fonctionnement dans le drame, le motif romantique du couple amoureux s'opposant à la société, on voit que l'amour de doña Sol porté jusqu'à la mort est l'expression d'un libre consentement entre sujets. Non pas devoir ou admiration subjuguée de valeurs, mais choix d'un don total de soi à une personne.

QUATRIEME PARTIE :
Mettre en scène *Hernani* aujourd'hui

1.L'entretien entre Margaux Eskenazi, metteur en scène et Agathe le Taillandier, dramaturge

Agathe Le Taillandier : Tu en es maintenant à ton troisième projet de théâtre. Qu'est-ce que c'est pour toi, faire du théâtre en tant que metteur en scène ?

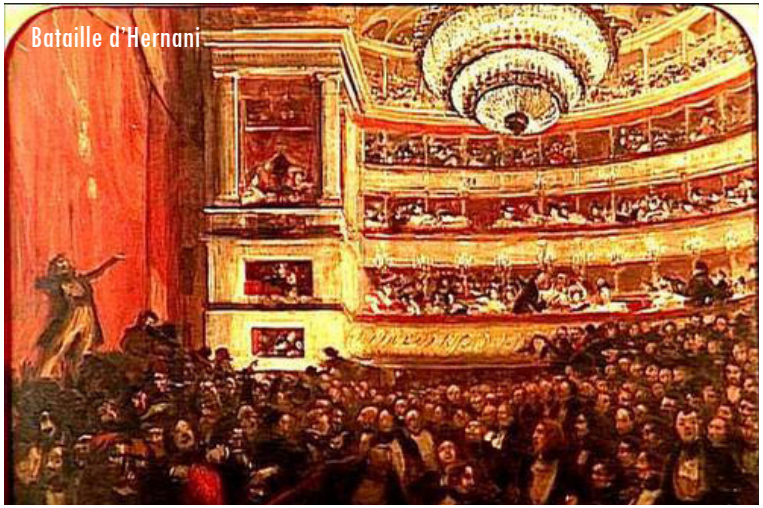
Margaux Ezkenazi : Il y a plusieurs choses. D'abord c'est l'histoire d'une troupe. Pour moi, monter une pièce c'est d'abord constituer une équipe avec des gens qui défendent ce projet et qui se l'approprient comme étant le leur. Mon équipe artistique, ce n'est pas seulement un groupe de comédiens; c'est aussi une scénographe, une costumière, une dramaturge, une équipe administrative. C'est fondamental. On fait un travail de troupe et ce ne sont pas des individus mais une constellation de personnes qui œuvrent ensemble. Le metteur en scène est quelqu'un qui réunit, qui fédère et mène le projet. Il a une place centrale mais pas omniprésente parce que chacun y trouve un intérêt, pour le collectif et plus individuellement. Si je ne fais pas de théâtre, je meurs, et ce que je partage avec chacun, c'est bien cette énergie vitale là. On fait ça avec nos entrailles, avec notre tête. Les comédiens doivent avoir une vraie conscience de jeu : monter sur un plateau c'est défendre un texte, créer une parole. Je pense que la parole de théâtre peut être un vrai contre-pouvoir. Et ce que je veux créer chez le spectateur c'est un espace de réflexion et un espace imaginaire en ouvrant une faille. Il doit y avoir un impact physique et psychique sur lui.

Agathe Le Taillandier : Tu parles d'un espace imaginaire pour le spectateur, penses-tu qu'Hernani, la pièce que tu as choisie de monter cette année a la force de créer cette échappée imaginaire pour le public ? Cherches-tu à sortir d'un cadre réaliste?

Margaux Eskenazi : Absolument. Esthétiquement c'est quelque chose qui est important dans ma démarche : j'ai envie de produire du rêve tout en étant dans le réel. Nous partons de quelque chose de très concret : le fantasme de Hugo d'une Espagne qu'il a visitée quand il était enfant et dont ses dessins racontent la découverte. Il y a un imaginaire très fort qui nourrit la pièce : cette Espagne du XVIe siècle, de « l'âge d'or » marqué par l'arrivée de l'empereur Charles Quint au pouvoir. C'est ce que raconte la fiction. Et puis elle se déroule la nuit, dans l'obscurité. Antoine Vitez en a parlé d'une manière très belle quand il a monté *Hernani* à Chaillot en 1984 : cette nuit rêvée qui englobe tous les personnages est « l'étoffe d'Hernani ».

Agathe Le Taillandier : Quelle sera la marque de ce XVIe siècle espagnol dans ton spectacle ? Vas-tu t'inspirer du XIXe siècle romantique, celui d'Hugo, ou même de notre époque aujourd'hui? Comment vas-tu gérer ces fractures temporelles ?

Margaux Eskenazi : Le texte de Hugo est vraiment pour nous un matériau de recherche artistique. Notre point de départ est ce rêve espagnol. Par exemple, je souhaite travailler sur une combinaison de couleurs : rouge, doré et blanc. Pour moi c'est l'Espagne. Mais je les associerai à d'autres teintes qui incarneront le siècle romantique. Les costumes ne seront d'ailleurs pas d'époque : des signes des trois strates temporelles se superposeront. Les matières que travaillera la costumière iront dans ce sens, ce sera une vraie composi-


Bataille d'Hernani

Doña Sol - Acte V

tion. Notre espace non plus ne sera pas réaliste. Je pense par exemple au principe d'une boîte qui est utilisable et réutilisable d'acte en acte et qui est multifonction. L'Espagne sera figurée par ces signes.

Agathe Le Taillandier : Tu parles beaucoup de construction imaginaire. C'est à la fois le fantasme de Hugo de cette Espagne du XVIe, du siècle d'or et notre propre fantasme du romantisme. Mais il ne faut pas oublier non plus qu'Hernani a un ancrage réaliste très fort, notamment autour de la figure historique de Charles Quint et de l'avènement d'un nouveau régime se substituant à la royauté. Cela pose des questions d'ordre historique et politique essentielles.

Margaux Eskenazi : Absolument, et c'est le penchant du rêve hugolien. Au cœur de son écriture d'*Hernani*, il y a bien les prémices de son œuvre, ce qu'il développera ensuite : la question du Grand Homme, du pouvoir autoritaire, du peuple agissant et incontrôlable. Cela interroge bien sûr notre époque et ses inquiétudes. Historiquement le contexte d'écriture est pour moi essentiel : Hugo, c'est le scandale. Lors de la bataille d'*Hernani*, il était jeune, il avait 27 ans. Des gens se sont battus pour ou contre ce texte. Certains en sont même morts. On doit s'emparer de cette histoire théâtrale avec fougue, avec passion. Pour nous aussi le théâtre est une chaire, une tribune, fort d'une mission sociale et humaine, à la fois pour le public et pour les gens qui le font, pour ses créateurs.

Agathe Le Taillandier : En venir à Hugo, après avoir travaillé le théâtre de Heiner Müller, te semble donc évident à la fois dans ton parcours personnel et par rapport aux réalités auxquelles notre époque est confrontée ?

Margaux Eskenazi : *Hernani* pour l'instant répond à mes désirs de jeune metteur en scène de 25 ans. Ce qui est important pour moi quand je choisis un texte pour la scène, c'est de trouver une langue pour les comédiens, pour qu'ils la mettent en bouche et que leur corps change sous l'effet de cette langue. L'alexandrin hugolien est vraiment désarticulé. On est là dans une provocation littéraire de la part de Hugo. Je trouve ça passionnant. En même temps, c'est une langue qui ne produit pas grand chose. Elle mène très peu à l'action et, même, elle ne produit pas de dialogue. C'est une langue morte où les destinataires n'existent pas. Hernani ne cesse d'annoncer sa vengeance : il ne la met jamais à exécution. Il y a un échec de la parole chez Hugo et c'est fondamental à trouver sur le plateau.

Agathe Le Taillandier : Hernani serait un bandit ridicule, incapable de se faire entendre et même d'agir ?

Margaux Eskenazi : Il n'y a pas d'approche monolithique chez Hugo comme on peut le voir chez les personnages de tragédie classique. Le couple fondamental du sublime et du grotesque travaille

en profondeur le texte contre ça. Dans sa préface de *Cromwell*, qui est vraiment le texte fondateur du romantisme, il explique que si le beau existe, c'est qu'il faut du laid, et si le difforme existe, il existe au côté du beau. C'est ça que je cherche à faire vivre à travers le corps des comédiens, dans leur posture, leur engagement et leurs gestes. Hernani n'est pas uniquement un bandit terrifiant ! Je me le figure comme un roc. On travaillera physiquement sur cette attitude. Il ne bouge pas, il est dans une parole perpétuelle. Par opposition, doña Sol initie la fuite et la mort en buvant le poison la première lors de la scène finale. Ce personnage est très complexe, lui aussi tout en contradictions, en failles. doña Sol est vierge et ne connaît rien au monde mais elle est aussi téméraire, insolente, irrévérencieuse. Elle s'oppose au roi avec beaucoup de naturel. Son corps est en alerte : il raconte la naissance du désir. Comme dans *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood ! Je pense à la position physique de Meryl Streep au début du film et à la façon dont les corps sont condensés au début pour se révéler par la suite.

Agathe Le Taillandier : Ces personnages en faille comme tu le décris, en non adéquation avec eux-mêmes (ou, du moins, avec l'image que l'on pourrait avoir d'eux-mêmes) peuvent- ils créer un processus d'identification pour le spectateur ?

Margaux Eskenazi : Je ne cherche pas au théâtre l'identification avec les personnages. Je ne cherche pas à retrouver une psychologie. Je ne cherche pas à ce que le spectateur se dise « Hernani, c'est moi ». Ce n'est absolument pas ce vers quoi je tends et je ne travaille pas comme ça avec les comédiens. Chez Hugo, on n'est jamais dans une linéarité ou dans une constance, selon moi cela empêche tout psychologisme. On est vraiment dans la recherche de figures, de personnages trans-historiques. Il y a la présence du mythe qui empêche également toute identification d'advenir parce que ça n'existe pas, tout cela n'est pas vrai. C'est le mythe du Grand Homme qui est mis en scène, ou même quelque chose de plus archaïque, cet amour passionnel qui mènera à la mort. Hernani n'est absolument pas quotidien. On ne rencontre pas des gens comme ça dans la rue. Les figures d'*Hernani*, ce sont des géants.

Agathe Le Taillandier : C'est vraiment cette notion de fracture que je relève dans ton propos. Fracture des personnages par leurs contradictions, fracture de la parole qui n'est plus destinée et fracture de la langue également, avec l'alexandrin.

Margaux Eskenazi : Absolument, ces trois fractures sont très fortes. Tout cela s'oppose à une démarche psychologisante. A certains moments, on est très proche du rythme de Feydeau, avec des entrées, des sorties en permanence. Quelque chose de mécanique comme un engrenage programmé. Il y a aussi beaucoup de moments de pause, de répit, comme pour signifier qu'il ne se passe rien au fond. Mais cette incapacité d'agir raconte aussi quelque chose du mal du siècle romantique, des désillusions après Napoléon : que faire en pleine Restauration monarchique lorsque la gloire est derrière nous ? J'ai envie de parler de tout cela aujourd'hui, de pouvoir et de contre-pouvoir, de révolution et de déceptions, mais aussi d'amour et de passion mortelle. Dans le théâtre de Victor Hugo, il y a tout.

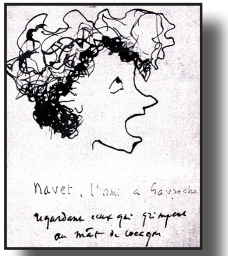
2.Notes sur les costumes

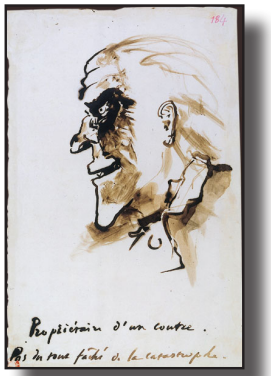
Les costumes ont une place centrale dans cette mise en scène d'*Hernani*. Ils dessinent un véritable espace imaginaire et structurent même l'espace scénique par leur forte présence visuelle. En effet, si la scénographie est réduite à quelques éléments symboliques et non réalistes, les costumes sont le signe de plusieurs époques et construisent la progression des personnages de l'histoire.

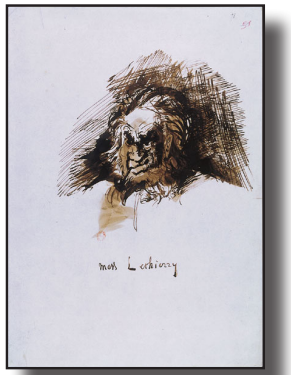
La costumière Sarah Lazaro a décidé d'opérer à un empilement des signes historiques. En effet, la mise en scène d'Hernani implique 3 temporalités : le XVIème siècle Espagnol, le XIXème siècle romantique et notre XXIème siècle. En effet, la fiction espagnole laisse des traces sur les personnages qui appartiennent profondément à un temps qui les influence, le siècle d'Hugo traverse ces personnages qui sont le fruit de l'imagination d'un poète romantique, et nous interprétons cela à la lumière de notre époque. Nous avons pris comme point de départ des tableaux du siècle d'or afin d'étudier les éléments représentatifs de l'aristocratie castillane : fraise autour du cou, ropa, bourses. Ces accessoires ou costumes désignent une classe sociale. Don Ruy Gomez est le personnage le plus identifié XVIème siècle : il arbore une fraise gigantesque, signe de sa gloire et de sa noblesse. Ces éléments ne se veulent pas réalistes mais symboliques puisqu'ils viennent se mêler à une influence XIXème siècle. C'est le personnage de don Carlos qui s'inscrit le plus dans cette esthétique avec son manteau rouge par exemple. Celui-ci est un clin d'œil aux gilets rouges que les défenseurs du romantisme portaient le soir de la première d'*Hernani*. Symboliquement, le fait que le roi soit le seul personnage à porter cette couleur souligne qu'il est le plus proche de la pensée hugolienne. En tant que grand homme, visionnaire et moderne par sa conception du politique, il est celui qui rompt avec l'ordre ancien vers une nouvelle époque. Lorsque le comédien jouant l'empereur se dénude à la fin de l'acte III, le retrait du costume porte ici le signe de son dépouillement et de sa métamorphose.

Le changement de costume d'Hernani entre son état de bandit et le mariage final est aussi le fruit d'une métamorphose. Son costume initial est à l'image de son statut de hors-la-loi : blouson de cuir, chemise salie et pantalon de montagnard. Mais derrière cela, Hernani est lui-même un aristocrate. Son changement d'identité d'Hernani à Jean d'Aragon est rendu visible par le costume : lorsqu'il fait son apparition à l'acte V, il porte un vêtement de noble et une fraise autour du cou. Mais il sera obligé de l'arracher violemment au moment où son passé refait surface. Mais le costume qui dévoile avec le plus de nuances les bouleversements d'un personnage est sûrement celui de doña Sol. Le blanc est son unique code couleur du début à la fin de la pièce. La robe de l'acte I laissant dévoiler à quelques endroits son bras ou son cou est la robe d'intérieur, de son état de jeune fille cloîtrée chez son oncle. Lorsqu'à l'acte III elle apparaît avec sa robe de mariée, la silhouette de doña sol change radicalement. Le corset en perles l'enferme et fait d'elle une poupée, véritable objet des caprices de son oncle. Elle semble coincée dans cette robe qu'elle n'a pas choisie. Ce sera finalement la robe de son mariage avec Jean d'Aragon qui la sublime et l'élève grâce à cette collerette ouverte. Avec ce costume, elle devient réellement femme et libre de ses choix.

L'évolution des personnages se lit donc à travers leurs costumes, comme un parcours à travers l'œuvre. Ils rendent compte de leur état social mais également mental : le costume devient donc une clé de lecture pour l'interprétation de la dramaturgie et de la mise en scène d'*Hernani*.







Focus : La galerie des portraits

À la scène 6 de l'acte III , le metteur en scène est confronté à une scène magistrale qui pose de nombreuses problématiques de représentation : la galerie des portraits.

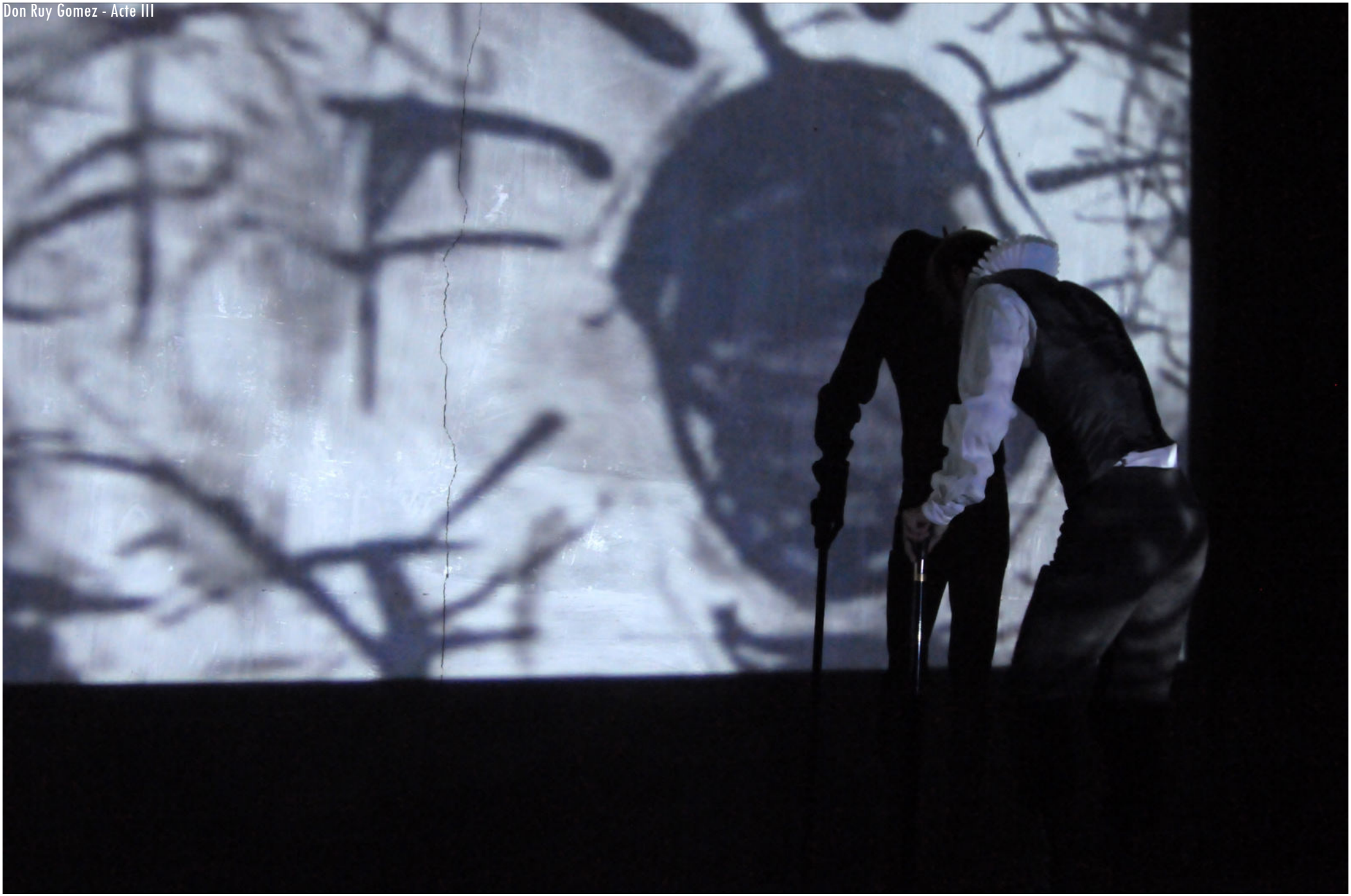
Don Ruy Gomez répond à la menace du roi don Carlos en faisant appel à ses aïeux, tous représentés par des portraits au mur. Ainsi, au nom de l'honneur, le vieil homme ne peut livrer son prisonnier, caché dans son château, malgré les demandes pressantes du roi. Cette valeur morale prend corps dans cette scène à travers les représentations de sa filiation, de sa noblesse et de tout son héritage que représentent les visages de sa famille disparue.

Ce passage pose donc de nombreuses questions : comment mettre en scène des figures figées par des portraits ? Faut-il préserver une certaine forme de réalisme pour que le public puisse les identifier ? Dans quelle mesure peut-on prendre de la liberté et éviter l'immobilisme d'une scène qui a quelque peu vieillie ?

Margaux Eskenazi a fait un choix audacieux : les portraits des aïeux de don Ruy Gomez sont des dessins à l'encre de Victor Hugo, plus exactement des caricatures, autant dire une galerie de personnages grotesques tirés en gros traits. Ils sont projetés sur un écran en fond de scène grâce à l'utilisation d'un vidéo projecteur. Certains sont en gros plans : on ne délimite pas bien les traits des visages grâce à un jeu d'échelles. Ainsi nous voilà directement projetés dans l'imaginaire de don Ruy : un fantasme brouillé dans lequel ses héros du passé sont représentés par des dessins flous. L'obscurité de la scène permet au corps du comédien jouant don Ruy de se fondre dans les dessins projetés soulignant ainsi sa fusion avec le passé et avec les codes aristocratiques dont il ne veut se séparer. La dimension comique est au cœur de la projection puisqu'il y'a un véritable décalage entre les mots honorables du vieillard et les traits grotesques de ses ancêtres qu'il désigne. Mais il y a en cela une certaine forme de sublime : les dessins de Hugo prennent de plus en plus de place, ils envahissent la silhouette de don Ruy et la scène, imposant tout de même au roi un silence contrarié.

C'est aussi un hommage à Hugo, un homme total dont la plume a été aussi bien crayon que pinceau.

Don Ruy Gomez - Acte III



Repères biographiques de Victor Hugo

Victor Hugo est l'un des plus grands poètes et écrivains français de tous les temps. Il naît à Besançon (son père est comte et général d'empire) et fait ses études au lycée Louis-Le-Grand à Paris. Dès 1816, il affirme sa vocation littéraire : «Je veux être Chateaubriand ou rien!»

Victor Hugo est, à ses débuts, poète et monarchiste. Mais les événements de 1830 et sa liaison avec Juliette Drouet provoque en lui de profonds changements d'idées et en font le chef de file du mouvement romantique. Son appartement devient le siège du «Cénacle», regroupant de jeunes auteurs romantiques. Il gagne avec Gérard de Nerval et Théophile Gauthier la «bataille d'Hernani», contre les partisans du théâtre classique. Ecrivain de génie, il voit sa notoriété se transformer rapidement en célébrité. Victor Hugo est élu à l'Académie Française en 1841 et Pair de France en 1845. Il perd sa fille Léopoldine en 1845 et semble chercher dans la politique un apaisement à sa douleur.

Suite aux événements de 1848, Victor Hugo devient républicain et affiche son hostilité à Napoléon III qui le fait exiler à Jersey, puis à Guernesey. En 1859, il refuse l'amnistie de l'Empereur. Pendant cet exil qui dure près de vingt ans, il produit la partie la plus riche de son œuvre. De retour en France en 1870, Victor Hugo est accueilli comme le symbole de la résistance républicaine au second Empire. Il est élu député de Paris, puis sénateur. Sa production littéraire cède alors le pas à la politique. Il publie essentiellement des œuvres commencées pendant son exil.

Né de parents athées, Victor Hugo se rapproche du catholicisme après son mariage avec Adèle Foucher, peut-être aussi par conformisme au milieu littéraire dans lequel il vit. Il est profondément croyant, parfois même mystique. Après les événements de 1848, il évolue devant l'indifférence des catholiques face à la misère des ouvriers, et n'accorde plus de crédit aux religions. Comme Voltaire, Victor Hugo est donc déiste. Sensible aux mystères du monde, il essaye d'accorder sa vision spirituelle de l'univers à une conception rationaliste et optimiste de l'histoire de l'humanité. Au fil des ans, il devient foncièrement anticlérical et dénonce avec force l'obscurantisme. Il est également un défenseur de la libre pensée dont il est l'un des premiers à utiliser l'expression.

Ses funérailles nationales et civiles à Paris sont grandioses, car il a été, de son vivant, le plus populaire des écrivains et un grand défenseur de la République.