



Le Revizor, de Gogol, mise en scène d'Antoine Vitez (1980)

Anne-Françoise Benhamou

► To cite this version:

Anne-Françoise Benhamou. Le Revizor, de Gogol, mise en scène d'Antoine Vitez (1980). Olivier-René Veillon. Vitez, toutes les mises en scène, Jean Cyrille Godefroy, 1981. hal-01099473

HAL Id: hal-01099473

<https://hal.science/hal-01099473>

Submitted on 5 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Revizor de Gogol (1980) ¹

[Vitez, toutes les mises en scène, sous la direction d'Olivier-René Veillon, J.-C. Godefroy éditeur, 1981]

Un jeune homme insignifiant passant par une ville de province est pris pour un autre. On voit en lui l'Inspecteur général de l'Administration, attendu et craint. Les autorités de la ville cherchent à se concilier ses bonnes grâces et dévoilent ainsi leurs terreurs et leurs turpitudes. Le jeune homme disparaît; c'est alors que le véritable revizor entre en scène et que le rideau tombe.

Antoine Vitez, Programme du *Revizor*.

Au fond de la scène, disposés en demi-ellipse, des pans de miroirs renvoient au public son image. Cerné, le plateau est rendu à la circularité ; il va devenir ce "théâtre-arène" qu'appelaient de leurs vœux les membres de l'Octobre Théâtral de 1920. Il y a ici plus qu'une citation, une inspiration meyerholdienne, qui n'est pas nouvelle dans le travail d'Antoine Vitez. L'espace de Vitez peut être dit constructiviste ; ici, comme le voulait Meyerhold, tous les éléments sont des agrès : dix chaises en scène, qui ne représenteront pas un lieu, mais serviront aux comédiens à composer des figures scéniques significatives : chaises en rang (obédience), en arène (cruauté), en haie d'honneur (flagornerie), chaise-podium, chaise scène sur la scène... À l'anti-naturalisme du décor répond celui du jeu, véritable partition rythmique où chaque comédien se construit, par la gestuelle et la diction, un leitmotiv – musicalité inhérente au théâtre de la "convention consciente" que réclamait Meyerhold.

La convention consciente, c'est d'abord le recours à des formes spectaculaires fortement, explicitement codées. D'où la présence constante du cirque dans ce *Revizor*. On peut lire le spectacle comme une série de numéros : parade (la première entrée, en ligne, face au

¹¹ *Le Révizor* de Gogol ; texte français de Prosper Mérimée ; décor et costumes de Claude Lemaire, assistée d'Emmanuelle Corbeau pour les costumes ; lumière de Georges Poli ; assistante : Liliane Iriarte. Avec François Clavier (Ivan Alexandrovitch Khlestakov), Philippe Fretun (Ossip), David Gabison (Artemi Filippovitch Zemlianka), Murray Grönwall (Ivan Kouzmitch Tchepkine), Zbigniew Horoks (Louka Loukitch Khlopov), Claire Magnin (Maria Antonovna), Boguslawa Schubert (Christian Ivanovitch Hübner), Daniel Soulier (Piotr Ivanovitch Bobtchinski), Agnès Van Molder (Anna Andréievna), Pierre Vial (Anton Antonovitch .Skvoznik-Dmou-Khanovski), Gilbert Vilhon (Piotr Ivanovitch Dobtchinski), Carlos Wittig (Amnos Fiodorovitch Liapkine). Production : Centre dramatique de Nanterre, Théâtre des Quartiers d'Ivry.

public, des autorités locales) ; clowns (le couple Dobtchinski-Bobtchinski) ; prestidigitateur (métaphore parfaite du rôle du Revizor) ; cornac (le valet Ossip, petit et agile, muni d'un saxophone, conduisant son maître dégingandé et pataud) ; M. Loyal (le débonnaire Dobtchinski comptant les points dans la scène des pots de vin).

Dans la dernière scène enfin, les chaises placées en rond redoublent l'espace du cirque : au centre le gouverneur-dompteur, armé d'un fouet, désigne ses comparses comme les fauves lâchés depuis l'acte I, avant de se fustiger lui-même – retour à une thématique "slave" de culpabilité et d'autopunition : Gogol n'est jamais loin de Dostoïevski et Khlestakov le benêt n'est peut-être que l'envers diabolique du christique Idiot...

L'envers guignolesque surtout : car ici, comme le signalait d'entrée de jeu un grand mannequin placé au coin de la scène, on ne trouvera que pantins et marionnettes. La réplique liminaire – *"Il nous arrive un Revizor"* – fait s'effondrer les comédiens rangés en ligne comme si leurs fils, brusquement, avaient été coupés. Figure d'affalement récurrente, qui clôt aussi la première entrée de Khlestakov et de son valet, comme celle de la femme et de la fille du gouverneur. Ainsi, le motif guignolesque se pose-t-il d'emblée comme une limite commune à tous les personnages ; et le Revizor, dans ses moments de triomphe, esquisse la danse désarticulée d'une poupée manipulée avec violence.

L'acteur comme marionnette : on retrouve encore le projet meyerholdien, fondé sur un jeu "grotesque", qui *"mélange les opposés et accentue les contradictions"*. Un tel style visant à retrouver le fantastique dans le quotidien, il n'est pas étonnant que le Revizor de Gogol-Meyerhold en ait été en 1926, une des illustrations les plus éclatantes. Extirpé du naturalisme, Gogol retrouvait sa dimension onirique ; sur scène, de grands mannequins désignaient dans la pièce des résonances hoffmannesques (présentes aussi, à la même époque, chez un autre "réaliste" : Balzac). Un autre type de fantastique, moins romantique et plus satirique, apparaît dans la mise en scène de Vitez : une veine swiftienne. La très grande taille de François Clavier-Khlestakov, accentuée par le haut de forme qu'il est seul à porter, fait du Revizor un Gulliver ébahi par l'activité de cette fourmilière qu'il pourrait écraser. Et comme Gulliver, Khlestakov s'enivre, s'endort, et à la fin de l'acte III : les lilliputiens se mettent à dix pour porter hors de scène ce grand corps menaçant.

Cette superposition constante de réminiscences culturelles, esthétiques, est un des principes organisateurs des spectacles de Vitez. On peut voir ses mises en scène comme des rêves dans et sur la culture, où se déploient en chaîne métaphorique les souvenirs picturaux, littéraires, ou cinématographiques : le couple Dobtchinski-Bobtchinski, interprété par Vilhon, rond, placide, souriant et Soulier, petit, maigre, blafard, évoque irrésistiblement Laurel et Hardy.

Si le jeu des collages est avant tout plaisir, il n'est pas pour autant complaisant ou gratuit. L'entreprise de Vitez est archéologique ; elle dessine, à travers l'épaisseur historique qui nous sépare d'elle, les aspérités de l'œuvre ; il exhibe la monstruosité d'un monument qui conserve en lui, dans une volonté de totalisation, plusieurs ordres de passé, qui porte aussi des virtualités maintenant repérables – archives où se nouent plusieurs histoires, accompagnées de leurs références propres, animées de leur vitesse propre.

D'abord, *Le Revizor* reste un vaudeville : deux ou trois répliques chantées en direction du public comme des "couplets" le suggèrent. Surtout, la scène où Khlestakov séduit alternativement la femme et la fille du gouverneur, est comme une mise en abyme de l'intrigue traditionnelle : trois actes d'un vaudeville habituel condensés par Gogol en une scène. Respecté jusqu'à l'outrance, le code du vaudeville est porté à sa folie ; désigné comme délire, il est mis à distance. En subsistent certains signes isolés de leur contexte : Agnès Van Molder joue la femme du gouverneur dans une allusion continuelle au style boulevard (propension à se "promener toute nue", rires de gorge...). C'est d'autant plus remarquable que Claire Magnin interprète au contraire le rôle de l'ingénue dans une veine grotesque et stylisée ; ventre et tête en avant, elle sort de la famille Fenouillard. Dans la confrontation mère-fille, les codes de jeu se dénoncent réciproquement.

Un procédé de collage, d'association libre, va révéler une autre strate culturelle du texte : les schémas moliéresques. Ici, le spectateur vitézien (vitézomane?) se trouve avantagé. Il reconnaîtra, au fil du *Revizor*, les figures que déclinaient les Molière. La pièce de Gogol se lit alors dans une relation métaphorique avec *Tartuffe*, mais aussi avec *Don Juan*. Avec *Tartuffe* : c'est bien sûr le thème de l'imposture ; il ne faut pas oublier que Vitez nous avait montré un Tartuffe grisé par ses coups de baraka, d'une vulgarité de plus en plus audacieuse. La gestuelle de Pierre Vial (le gouverneur) n'est pas sans rapport avec celle d'Orgon, notamment dans sa scène finale d'humiliation. Il y a en outre un clin d'œil assez visible lors de la scène où il invite le Revizor à loger chez lui, en craignant comme Orgon, d'être indigne de son hôte ; enfin, Vitez insiste sur son rapport superstitieux à la religion. Plus encore qu'un Tartuffe, il y a en Khlestakov un Don Juan : la scène de séduction de Macha, "*pauvre provinciale*", est comme une caricature de la scène de Don Juan et Charlotte, "*pauvre paysanne*" (Claire Magnin joue d'ailleurs le même type de personnage féminin que Dominique Valadié : même contraste entre une voix forte et un physique de poupée). Comme Don Juan, Khlestakov effectue sous le masque du *burlador* une traversée des apparences sociales. Et le thème du festin apparaît ici sous la forme dégradée, éminemment clownesque de la faim qui le dévore. Enfin, le valet Ossip, indispensable complément picaresque, entrant en scène avant son maître pour se plaindre de lui, n'est pas loin de ce Leporello qui ne peut plus servir.

C'est précisément par le biais de Mozart que Vitez effectue dans la pièce une autre coupe, qui la renvoie cette fois-ci au XVIII^e siècle : Khlestakov et Ossip fredonnent l'un et l'autre le célèbre *Non piu andrai*. Or cet air a deux occurrences dans Mozart : s'il est pour Ossip l'air du triomphe de Figaro, il serait plutôt pour son maître le dernier air d'un festin qui finira mal. Le couple maître-valet n'est plus celui de Molière : c'est Ossip ici qui prend les décisions, qui bat le rappel en coulisse avec son saxophone – et cet avertissement ressemble presque à un taïaut. Une société est en train de basculer, et ce n'est pas par hasard que le gouverneur et ses sbires fêtent leur provisoire et illusoire victoire en dansant sur l'air de Chérubin. Dans cette scène de pantomime macabre, Vitez nous montre une société déjà complètement nécrosée (les mannequins présents sur scène ressemblent aux comédiens) qui veut croire un instant encore à sa propre existence ; un fantastique bal de cadavres, disloqué en trois temps : une polka ridicule dansée en silence, un arrêt général où tous reprennent en chœur la ballade (selon la règle d'or du vaudeville : tout finit par des chansons) ; une reprise démente de la danse, qui dégénère en flamenco, en french cancan, en numéro d'acrobatie sur fond de Mozart jazzifié en coulisse par Ossip et Khlestakov au saxophone et au basson – image de la folie refoulée d'une société qui se survit à elle-même.

Car, dès la première scène, les autorités étaient désignées comme déjà archaïques, restées enlisées dans un style Empire (les poses manifestement picturales du juge (Wittig) évoquent Géricault, Gros). Mais la référence essentielle est ici Goya, avec l'horreur secrète que recèlent ses tableaux les plus élégants – limite figurée sur scène par le personnage étrange du médecin, grimpé comme s'il sortait d'une des "peintures noires". Et les mains levées, doigts écartés, du gouverneur dans la scène finale, ce tableau muet auquel Gogol tenait tant, peuvent rappeler l'expiation du *Tres del Mayo*. Vitez a déplacé la satire : cette société fossilisée n'est pas menaçante, l'esthétique périmée dans laquelle elle se fige n'est qu'une toile de fond pour le surgissement du Revizor.

Tout le jeu de François Clavier est en rupture avec cette élégance compassée. Il y a chez lui comme une citation d'un jeu boulevardier ; mais une fois de plus le passage à la limite fait de cette citation une réflexion. Une gestuelle redondante, une diction dont la familiarité veut retrouver un naturel, une utilisation primaire de métaphores grossières – le pied phallique, obscène, de Khlestakov – le tout démesurément gonflé font de son Revizor une sorte de Jerry Lewis employé au *Théâtre ce soir*. Plus question de cirque : ce dandysme vulgaire est celui du fantaisiste de music-hall (registre bourgeois par excellence), qui fait ici son apparition.

Meyerhold disait du jeu grotesque qu'il devait déplacer sans arrêt les plans de perception. La rapidité, la précision, la souplesse des comédiens dans le passage d'un registre à un autre réalisent le projet. Le spectateur assiste à d'étranges heurts, où des esthétiques contradictoires, des époques différentes sont renvoyées dos à dos. Et devant

la vanité de ce combat d'arène, une question subsiste : où est la réalité du pouvoir ? En Ossip ? Si, en 1926, Meyerhold en avait fait, peu ou prou, un héros positif, le valet est plutôt pour Vitez une case blanche : vêtu d'un costume simple, peu daté, usant d'un jeu relativement sobre, il a à peine l'épaisseur d'un révolté, en tout cas pas celle d'un rédempteur. Le peuple ici est absent. Fait caractéristique, Vitez a coupé les scènes où apparaissaient marchands et paysans.

L'exempt du *Tartuffe*, la statue du commandeur venaient figurer sur scène ce pouvoir qui exigeait l'oblation des héros. (Don Juan devenu l'hostie du festin par lui apprêté, Tartuffe victime expiatoire scellant le pacte de l'autocratie). Khlestakov disparu, rien ne vient remplir la place vacante, si ce n'est un mannequin de plus et une voix-off. La réalité politique se dissout dans l'espace de la mystification, figeant les personnages dans une terreur fantasmatique. Et dès qu'il devient impossible d'assigner au pouvoir son lieu et son sens, le vécu tragique de l'Histoire est disqualifié. Dans *Andromaque*, *Phèdre*, *Partage de Midi*, *Le Misanthrope*, Vitez avait montré des êtres crucifiés par la société, mais conscients d'une nécessité tragique de leur passion. En nous prenant au piège de ses miroirs, Le Revizor nous embarque avec des pantins cauchemardesques sur une nouvelle nef de fous. La tragédie, c'était "l'histoire des larmes"² ; du *Revizor*, Gogol disait que le rire en était le seul personnage pur. Le seul pur aussi, peut-être, de notre histoire devenue essentiellement burlesque.

*"Et la possibilité se trouve de nouveau ouverte de ressaisir l'essence du monde dans le tournoiement d'un délire qui totalise, en une illusion équivalent à la réalité, l'être et le non-être du réel"*³.

² *La tragédie, c'est l'histoire des larmes* : titre d'un recueil de poèmes de Vitez.

³ Michel Foucault, *Histoire de la folie*, à propos du *Neveu de Rameau*.

