

Ce colloque, réuni par Arnaud LASTER (qui le préface, pp. 7-16) et Bertrand MARCHAL, relit, à l'occasion de leur mise au programme d'agrégation en France en 2009, les deux pièces phares de Victor Hugo suivant cinq axes.

D'abord, celui des «Intertextualités». Ne se limitant pas aux souvenirs du séjour madrilène d'enfance (passage à Ernani, fascination devant la galerie de portraits du palais Masserano), ni à la vocation théâtrale éveillée par les marionnettes du jardin du Luxembourg, rapportée par Adèle Hugo sur des éléments donnés par son mari, Georges ZARAGOZA (pp. 19-33) étudie les parentés entre *Hernani* et *Ruy Blas* et le théâtre du siècle d'Or bien connu de Hugo qui en pratiquait la langue et l'avait vu republié en 1827. *Hernani* présente maints motifs de la *comedia de enredo* et de la *comedia de capa y espada* (sous-titre en forme de proverbe à illustrer, présence des *galanti*, déguisement et rixes, enfermement dans une cachette du décor). Pour *Ruy Blas*, la structure d'élévation d'un personnage méprisé (la livrée de laquais signant sa servitude) au plus haut du pouvoir n'est pas sans rappeler *La Vie est un songe*: la morale antique de «vaincre son étoile» sans pouvoir échapper totalement à son destin est plus purement métaphysique chez Calderon, mais non dénuée du sens poli-

tique présent chez Hugo. Enfin les pièces – à succès alors – de Kotzebue, dramaturge allemand aujourd'hui oublié, présentent quelques analogies chez Hugo, lecteur de la collection des «Chefs-d'œuvre du théâtre étranger» relancée par Lavocat en 1822: la scène des portraits se souvient sans doute de la leçon donnée par les ancêtres dans *Adélaïde de Wolfingen*, même si son but est inversé, car Ruy Gomez se fait le chantre des valeurs féodales là où le vieil Hugues pousse son fils Théobald à la rébellion contre l'Église.

Puis la section «Histoire et politique» présente des points de vue divers sur la question du pouvoir dans les deux drames. Stéphane ARTHUR (pp. 37-64) étudie le personnage de Charles Quint: présent dans le théâtre livresque de la Restauration, il inspire à Hugo sa réflexion mélancolique sur le temps révolu des grands hommes, en une époque où l'évocation d'un Empereur retentit forcément de Napoléon, alors enterré à Sainte-Hélène, qui lui aussi avait médité sur le tombeau de Charlemagne au début de son épopée en 1804. Personnage du sublime face à la mutation grotesque de Triboulet en un Ruy Blas homme du peuple qui occupe la place royale en déshérence, Charles Quint permet aussi la projection du poète grâce à la dimension spectaculaire ajoutée par le décor gothique pour les spectateurs contemporains: il incarne la solitude du créateur qui se sent destiné à conduire les troupes de la rénovation théâtrale romantique. Pierre LAFORGUE (pp. 65-83) voit plutôt dans la date d'écriture d'*Hernani* en 1829 un signe de l'affrontement entre royauté et féodalité nobiliaire que la montée populaire à laquelle sa représentation en 1830 l'a faussement assimilée. Le fantasme paternel se focalise sur la fonction impériale d'un rêve européen, à un moment où Hugo conçoit encore mal comment passer de sa position *ultra* à un libéralisme plutôt en expansion dans la décennie suivante. Méditant sur la place du hors-scène dans la représentation du pouvoir politique (lieu officiel brillant exalté par les manipulations dans l'ombre, recours fréquent à l'expulsion comme signe de puissance, absorption des considérations générales au profit des passions ou d'intérêts personnels), Franck LAURENT (pp. 85-105) y voit l'émergence du monde démocratique, nouveau en 1830, encore soumis à l'éclatement et à la dissémination des pouvoirs que seule la fonction impériale par son étendue pouvait rêver d'embrasser. Si la préface hugolienne nous invite implicitement à rapprocher Ruy Blas du parvenu Orhello comme du trompeur Tartuffe, le dramaturge, pense Fabrice WILHELM (pp. 107-113), prolonge le renversement rousseauiste des valeurs sociales en déliant l'imposture de l'hypocrisie. Ruy Blas subit par contrainte une usurpation du sang qui lui restitue en fait la vraie place qu'une société juste aurait dû réserver à sa valeur. Comme Tocqueville et Taine, Hugo touche là au fantasme égalitaire des sociétés démocratiques: son laquais – la condition la plus basse de la domesticité – devient le champion héroïque d'un peuple qui se sont toujours réduit à une situation inégalitaire.

Viennent ensuite quatre contributions sur la «Poétique». Si «le caractère du drame est le réel» dont «le théâtre n'est pas le pays», il n'y a pas pour autant, selon Claude MILLET (pp. 127-140), opposition entre les deux assertions hugoliennes. Par l'esthétique du vers, par l'importance des accessoires qui viennent saturer le lieu scénique, par le maintien de l'illusion théâtrale, Hugo transfigure le réel en un songe qui magnifie sa réflexion ontologique. L'insertion du lyrisme dans son langage dramatique ébranle l'échange en présentant le sujet qui s'absente ou absente l'autre; il s'agit

d'un nouveau cynisme, ne disant «la subjectivité qu'en la transformant en objet», juge Ludmila CHARLES-WURTZ (pp. 141-159). Marie-Catherine HUET-BRICHARD (pp. 161-177) montre comment l'ironie, «exercice de l'ambiguïté» (p. 162), utilise l'antiphrase, tantôt de manière sadique pour signaler la cruauté du pouvoir (notamment quand il est recouvert par d'anciens vaincus redevenus vainqueurs, Salluste et Carlos), tantôt de façon sadomasochiste quand elle indique une situation que le personnage ne parvient pas à maîtriser (*Hernani* à propos de l'écrin nuptial ou Doña Sol et sa joie à entendre le cor). Mais l'ironie s'adresse aussi souvent chez Hugo au spectateur en lui suggérant de réfléchir sur des situations dont la répétition contrastée figure le monde renversé. La leçon du grotesque sur l'incertitude vitale y est donnée: «toute réalité est contradictoire et toute vérité problématique» (p. 176). Michel BERNARD (pp. 179-191) se consacre à la poétique de l'escalier dans *Hernani*: outre la dimension politique de cet incipit qui présente un roi en situation de voleur, l'emploi du mot, jugé trivial par les classiques, est un signal du coup de force tenté par la nouvelle école: le vers est brisé, les coups de brigadier retentissent autour du dramaturge, poète masqué en «escalier Ténébres» face à sa création et à ses doutes. La métaphore révèle d'autant plus qu'elle relève d'une descente au tombeau aussi bien que d'une ascension vers les mystères de l'idéal.

Dans le domaine plus spécifique de la «Dramaturgie», trois articles explicitent le rapport au secret des drames. Florence NAUGRETTE (pp. 195-205) étudie comment, par la combinaison des motifs de la cachette et du portrait de famille dans *Hernani*, Hugo constitue la scène de la galerie en cœur symbolique de l'ironie dramatique. La mobilisation totale de l'espace scénique dans *Ruy Blas* s'accompagne d'une suppression des confidents, d'un usage de l'aparté qui jouent sur l'exclusion et l'écoute cachée; ainsi le spectateur voit-il «à la fois l'histoire officielle et les dessous de cette histoire tandis que l'aventure même que la pièce raconte reste finalement cachée au public imaginaire» (p. 226), analyse Luciano PELLEGRINI (pp. 207-226). Scrutant les interruptions didascaliques du monologue de César à la fin de la scène 2 de l'acte IV de *Ruy Blas*, Sylviane ROBARDEY-EPSTEIN (pp. 227-239) démontre combien la focalisation du regard construit l'espace ludique et comment le mandataire du spectaculaire qu'est le personnage dans son étrangeté fantasque assure la suture entre les didascalies et un texte apparemment décousu, pour assurer à la fois le dévoilement de l'intérieur, habituel à la psychologie classique, et l'exhibition du scénique d'écart et de redondance, propre à la dramaturgie hugolienne.

Enfin, deux articles traitent de «Réception et représentations». Le décalage temporel, puis la durée (de 1830 à 1872) de la critique de Gautier sur la dramaturgie hugolienne explique, selon Martine LAVAUD (pp. 243-256), pourquoi son appréciation, marquée de l'obsession de la jeunesse, a contribué à l'historicisation de la bataille d'*Hernani* pour la postérité. Confrontant les enregistrements radiophoniques de la représentation de *Ruy Blas* au TNP en 1954, Delphine AUBIN (pp. 257-269) conclut que la diction, réaliste et poétique à la fois, le jeu avec sentiment, mais «en demi-teinte» de Gérard Philipe, les nuances de Jean Deschamps pour présenter un Salluste qui ne soit «pas tout d'une pièce» relèvent de la lecture scrupuleuse de Jean Vilar, soucieux de servir le texte hugolien avec fidélité tout en actualisant l'effet.