

L'ÉCRITURE DE LA RUPTURE DANS HERNANI ET RUY BLAS DE VICTOR HUGO

PLACIDE BERTRAND ÉBANGA

LATEXIM (Laboratoire Textes et Imaginaires)

Université de Ngaoundéré

placidebanga@yahoo.fr

Résumé

Dans la présente réflexion, on se donne pour objectif majeur de démontrer qu'Hernani et Ruy Blas sont parsemés d'éléments dramaturgiques novateurs. Cette démarche témoigne de la démarcation d'Hugo des recommandations scripturales classiques. Focaliser l'attention sur l'écriture de la rupture revient dès lors à montrer que la nouvelle orientation du genre théâtral déconstruit les principes classiques. Ces nouveaux procédés donnent au théâtre hugolien un visage nouveau. L'écriture qui est détachée des normes est plus libre et Hugo ne se limite plus exclusivement à la satisfaction des caprices théoriques d'une école, mais s'appuie sur des situations sociales, réalistes et humaines. Grâce à son audace, le genre théâtral a connu beaucoup de mutations. Ce travail dégage le problème de la révolution de l'écriture théâtrale. Ainsi, quels sont les éléments esthético- thématiques qui certifient qu'Hernani et Ruy Blas se sont désolidarisés des canons conventionnels et donnent un nouvel itinéraire à la création théâtrale ? La sémiologie théâtrale, qui permet de décrypter les deux pièces aide à montrer que le théâtre hugolien ne calque pas son écriture sur les lois. Le comparatisme interne permet également de démontrer qu'Hugo utilise les mêmes éléments et procédés dramatiques dans ses deux pièces. Enfin, la thématique permet de faire ressortir les thèmes, motifs, le paysage intérieur et la vision du monde de l'auteur. Il ressort que les deux pièces s'appuient sur des éléments nouveaux qui dévoilent la reconfiguration du genre par Hugo considéré comme l'archétype sociale de la révolution dramatique.

Mots clés : théâtre, nouveauté, démarcation, principes, société.

Abstract

This study aims at showing that Hernani and Ruy Blas are full of innovator elements of drama. This method depicts Hugo's demarcation of classical and writing recommendations. Thus, paying attention to the breakup writing therefore means to show that the new theatre genre orientation deconstruct the classical principles. These new procedures make Hugolian drama new. Free writing which does not necessarily follow literary rules, and Hugo does not limit himself to the satisfaction of a literary school theoretical meanders, but he focuses on the social, realistic and human situations. Thanks to his boldness, drama has undergone many mutations. This study deals with drama writing revolution problem. Thus, what are the esthetic and thematic elements that testify that Hernani and Ruy Blas break off literary conventional rules and that give drama a new path ? Theatrical semiology is then used to decipher these two writing pieces in order to show that the Hugolian drama does not follow literary rules. The internal comparatism helps to show that Hugo uses the same elements and theatrical procedures in those two pieces. The thematic method helped to bring out themes, internal landscape and the author vision. We realised that

the two writing pieces focus on new elements that unveil the reconfiguration of genre by Hugo who is considered as the social archetype of drama revolution.

Key words : *drama, novelty, demarcation, principles, society*

Introduction

Si la pensée se voudrait évolutive, ce n'est pas le genre théâtral qui restera en marge de cette donne. L'écriture d'*Hernani* et *Ruy Blas* va au-delà des exigences classiques subjuguées par des principes stéréotypés. Une préoccupation qui bouscule alors les règles des anciens. *Les deux pièces* qui ne dérogent pas à cette disposition s'arriment effectivement à la nouvelle forme d'écriture et disposent des estampilles de la révolution dramatique. Si Hugo est érigé en chef de file de la bataille romantique, c'est parce qu'il a beaucoup milité pour que le genre théâtral change de physionomie au XIX^e siècle, d'où le problème de la révolution de l'écriture théâtrale. Conditionné par les contraintes normatives classique, le genre théâtral, tel que l'initie Hugo s'est désolidarisé de beaucoup de ces interdits et se présente sous une forme nouvelle. Ainsi, quels sont les éléments esthético- thématiques qui certifient qu'*Hernani* et *Ruy Blas* se sont désolidarisées des canons conventionnels et donnent un nouvel itinéraire à la création théâtrale ? Pour y parvenir, l'on va s'appuyer sur la sémiologie théâtrale selon Kowzan (Kowzan, 1975), Ubersfeld (Ubersfeld, 1996) et Pavis (Pavis, 2002), pour mettre en exergue le nouveau visage qu'arbore le genre théâtral. Le comparatisme interne (Brunel, 1983), (Fehrman, 2003), aidera à démontrer qu'Hugo utilise les mêmes éléments et procédés dramatiques dans ses deux pièces. La thématique, telle qu'initiee par Jean-Pierre Richard (Richard, 1961), va servir enfin à faire ressortir les thèmes, motifs ou sous-thèmes ainsi que toutes les représentations qui permettent de déceler la vision du monde d'Hugo.

1- Les signes symbolisant la démarcation dans *Hernani* et *Ruy Blas*

Dans *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida écrit ceci : « Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela peut. Mais il y a autre chose dans l'Art que la réécriture des lignes et le poli des surfaces.

La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière ». (Derrida, 1967 : 9). Ces propos semblent donc légitimer le fait de la réécriture qui passe sans doute par la « déconstruction » d'un style préétabli afin de produire le nouveau. Lorsqu'on lit *Hernani* tout comme *Ruy Blas*, le fil conducteur qui les connecte est l'innovation. Elles ne se présentent plus comme les pièces classiques. Le théâtre hugolien est donc frappé par un vent de la nouveauté et cette inscription trouve clairement ses sources dans la mesure où il a choisi de se détacher des exigences propres à la tradition ancienne. Le style d'écriture et la structure des deux pièces sont différents de ce que l'on retrouve dans les pièces classiques.

1-1- Le style d'écriture adopté par Hugo

Jacques Scherer s'appuie sur les préceptes de D'Aubignac pour rappeler les exigences scripturales classiques dans *La dramaturgie classique en France*. Pour lui, les pièces classiques doivent pratiquement avoir à peu près la même longueur, le même style d'écriture et les mêmes paramètres comme on peut le voir dans les consignes suivantes : « Il évalue cette longueur à « quinze cents vers. [...] Ensuite, le nombre de vers oscillera dans la quasi-totalité des cas, entre 1500 et 2000. On peut même dire qu'il se situe entre 1650 et 1900. [...] On peut admettre, nous semble-t-il, que l'immense majorité des pièces en cinq actes compte entre 25 et 40 scènes ». (Scherer, 2001 : 196- 198). La règle de trois unités n'est pas en reste. Une seule action doit être représentée dans un seul espace et en vingt-quatre heures.

Lorsqu'on décrypte *Hernani* et *Ruy Blas*, on se rend compte que les recommandations articulées ci-dessus ne sont pas scrupuleusement respectées. Ici, la diversité spatiale concorde avec le fait que le dramaturge représente plus d'une seule action. Saragosse, le Château de Silva, le tombeau situé à Aix-la-Chapelle en sont des illustrations fortes de cette démarcation dans *Hernani*. Dans *Ruy Blas*, même si la représentation semble focalisée à Madrid au palais royal, on a bien d'autres micro espaces tels l'armoire, etc., qui mettent en difficulté cette loi. Le temps est aussi éclaté dans les deux pièces et l'on peut constater que la représentation de toutes les séquences de la vie des individus mis en scène va au-delà d'une journée. En ce qui concerne le personnage principal, Robert Abirached avait déjà pu dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, démontré que le masque du héros classique est tombé. Cela revient par conséquent à dire que les modernes peuvent déjà se

permettre de faire d'un inconnu, leur héros et c'est d'ailleurs ce qu'on constate effectivement dans le corpus à l'étude. Ceci étant, le dramaturge a préféré ressusciter *Hernani* et *Ruy Blas*, tous deux d'extraction modeste, pour en faire ses héros. Ce sont des personnages vils ou des roturiers dont la condition sociale est peu reluisante. Tous deux incarnent alors le bas-peuple et mettent en avant les intérêts des pauvres.

De plus, du point de vue de la structure et du style, bien que les pièces aient certes 5 actes ; le nombre de scènes porté à 26 pour *Hernani* et 27 pour *Ruy Blas*, Hugo n'a cependant pas tenu à appliquer fidèlement le principe de versification, car ses pièces n'ont pas le même nombre de vers exigé par les doctes. Tandis que la première pièce dispose de 2160 vers, la seconde en totalise quant à elle 2250. Les deux pièces sont donc largement au-dessus de la moyenne exigée. Loin d'être anodine, cette disposition qui caractérise la nouvelle forme d'écriture théâtrale telle que prônée par le dramaturge au XIX^e siècle, est une marque de la rupture d'avec le style traditionnel. Par cet acte, Hugo prouve qu'il n'est pas esclave des contraintes normatives de Boileau, D'Aubignac et bien d'autres doctes du XVII^e siècle. Cela est d'autant plus illustratif lorsqu'on découvre la qualité ou alors le style de vers proposé dans ces deux pièces. Dans les dix premiers vers d'*Hernani*, la présentation du style adopté par le dramaturge est différente de celle des classiques. Voici une illustration qui caractérise cette donne :

« [...] Bonjour,

beau cavalier. [...]]

5 Suis-je chez doña Sol, fiancée au vieux duc
De Pastraña, son oncle, un bon seigneur, caduc,
Vénéralle et jaloux ? dites ? La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,

10 Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux ». (Hugo, 1985 : 21).

Lorsqu'on lit attentivement cette illustration, la rupture d'équivalence est manifeste. Le dramaturge ne fait pas de la forme, du style ou de l'esthétique, ses priorités. Non seulement les cinq premiers vers ne sont pas très visibles, mais ils sont également noyés dans des indications scéniques. On a du mal à mieux apprécier les tirades en question. Pendant qu'on peine à décrypter le texte, dès le cinquième jusqu'au dixième vers, Hugo propose autre chose. Ici, les vers ne sont plus noyés dans des obstacles. La rime est également respectée en fin de vers. Cette

inconstance voulue exprès justifie sa non adhésion au respect stricte des lois canoniques.

Ruy Blas s'ouvre à son tour sur une longue indication scénique qui mesure 17 lignes. Par la suite, du premier au quatrième vers, on note aussi un usage abusif de didascalies, mais les vers quant à eux sont nettement représentatifs. Quoiqu'en un bloc, on parvient néanmoins à lire les rimes à la fin des vers tel que l'indique le passage ci-dessous :

5 « Ah ! tout perdre en un jour ! – L'aventure est secrète
Encor. N'en parlons pas. – Oui, pour une amourette,
-Chose, à mon âge, sotté et folle, j'en convien-
Avec une suivante, une fille de rien !
Séduite, beau malheur ! Parce que la donzelle
10 Est à la reine, et vient de Neubourg avec elle,
Que cette créature a pleuré contre moi,
Et traité son enfant dans les chambres du roi :
Ordre de l'épouser. Je refuse. On m'exile ». (Hugo, 1971 : 44)

Il est donc évident que, que ce soit la première tout comme la seconde pièce théâtrale, Hugo propose quelque chose de différent, mieux d'inhabituel et donc nouveau dans la mesure où il fait un effort remarquable pour se détacher du Classicisme. Bien qu'il fasse encore usage de certains principes, tel le respect du nombre d'actes et scènes, il ne se plie cependant pas au respect du nombre de vers, encore moins à la même disposition typographique que celle classique. C'est pour cela qu'on se rend alors compte qu'il noie les vers dans les didascalies afin de les empêcher de représenter le même éclat que celui de la doctrine du Classicisme. Le respect de la règle de trois unités est aussi mis en branle et l'on ne peut s'empêcher de souligner que les personnages principaux ne sont plus les représentants de l'État. Par cet acte, Hugo rompt alors avec les procédés d'écriture propres à l'école classique et prouve une fois de plus qu'il révolutionne le théâtre. Son ambition consiste à détruire toutes les lois qui ont longtemps gouverné ce genre depuis les temps anciens, en passant par l'école classique. Se soucier de la liberté du théâtre revient d'une certaine façon à affirmer que ce genre est embrigadé. Or, si tant il est vrai que les exigences empêchent le créateur de pouvoir laisser exprimer son génie, il est clair que la solution idoine ne peut que consister à libérer ce genre. L'écriture hugolienne se présente donc sous une forme métamorphosée, mieux différente et parvient aussi à rompre

avec l'ancienne conception théâtrale. Ici, les vers qui sont surchargés ne permettent pas de mieux apprécier les répliques et on se rend compte que c'est sur la forme d'un melting-pot que se présente cette pièce. Le style en question n'est donc ni fait avec élégance, encore moins beau à voir.

1-2- Le mélange de styles et de genres

Dans le théâtre classique, la priorité était accordée à la représentation d'un genre unique, dont le thème est sérieux et digne d'être représenté, mais avec l'évolution des idées, Jacquart Emmanuel montre dans *Le théâtre de dérision* qu'il est possible pour un écrivain de focaliser son attention sur autre chose que les thèmes dignes et sérieux, d'où la dérision, forme contenant des éléments comiques, etc. Dans cette articulation, il est judicieux de souligner que le théâtre de Victor est fait sous une forme composite. On peut alors parler dans ce contexte d'une esthétique de mélange de style et de genres. Son écriture est traversée par une diversité tant du point de vue de style où l'on remarque naturellement que le dramaturge n'impose pas un seul style rhétorique, que du point de vue de la forme. Plusieurs styles verbaux encadrent alors l'expression de ses personnages et l'on ne saurait affirmer qu'il y a une rigueur stricte dans son style comme le voulaient les classiques, notamment avec leur mesure et leur rigueur dans la construction des phrases. C'est dire alors qu'il n'accorde vraiment pas une attention particulière à l'application des assonances et des allitérations, toutes des mesures qui donnent l'éclat à la beauté de la forme de l'écriture. Il y a également un entremêlement de plusieurs genres, tels par exemple le pathétique, le tragique, le comique, le lyrique, etc.

Hernani est une pièce construite sur la dynamique de mélange. Tout comme on peut le constater à travers la diversification des personnages appartenant à différentes classes sociales, cela l'est aussi pour le style d'écriture. Non seulement comme il a été souligné plus haut, l'écriture est sous la forme de la communication de plusieurs styles, le théâtre d'Hugo excelle également dans sa présentation faite sur le mélange de genres. C'est ainsi que le lyrique, le pathétique, le tragique permettent de voir comment Hugo fait ressortir cette diversité tant parlée dans sa création théâtrale. Dans la notice de *Ruy Blas*, plusieurs précisions sont faites pour mieux confirmer cette attitude. En voici un extrait qui souligne cela :

« Le style de Ruy Blas est-il toujours en situation ? Une première convention nous frappe d'abord. Encore plus que dans la tragédie classique, tous les personnages sont poètes et s'expriment dans une langue imagée et brillante. [...] Plus que des caractères nettement marqués qui ne s'individualisent guère par l'expression, il vaudrait mieux chercher dans le style les divers genres, lyrique, épique, comique, indépendamment des rôles ». (Hugo, 1971 : 25).

Lorsqu'il est précisé dans l'extrait ci-dessus qu'il y a plus de diversité dans la langue des personnages, on comprend qu'il ne s'attarde pas véritablement sur la rigueur verbale et cela trahit par conséquent son choix de démarcation qui œuvre dans l'optique de la mise en œuvre d'une nouvelle forme théâtrale plus réaliste et surtout libérale. L'extrait en question se termine par une autre information importante, à savoir « il vaudrait mieux chercher dans le style les divers genres, lyrique, épique, comique », comme pour démontrer que l'écriture d'Hugo est effectivement un véritable répertoire de mélange de genres. Ici, on retrouve une communication entre le lyrisme, le pathétique et le tragique n'en est pas écarté. Le fait de mélanger plusieurs styles et genres fait de l'écriture hugolienne, une nouvelle forme théâtrale qu'il a nommé drame romantique. Il se met en effet volontairement en situation de rupture sur le plan esthétique et parvient à subvertir la norme classique qui prônait la mesure et l'équilibre. Ces deux pièces sont franchement déséquilibrées et parsemés de surcroît d'éléments nouveaux, tels le mélange de style, de genre, une écriture parfois à la limite bizarre.

Le dictionnaire du littéraire précise ceci « Empruntant ses sujets à l'histoire, renouvelant la notion de héros, utilisant abondamment la veine épique, le drame romantique choque d'abord par la remise en question des trois unités classiques, y compris l'unité d'action ». (Aron et al., 2002 : 2004). Le drame romantique représente alors un système ou une forme théâtrale qui déconstruit le style classique. Hugo qui ne cache pas sa tendance à rompre avec toute tradition prône une forme d'écriture où la liberté en est le point central. Il n'accepte en aucun cas la rigidité de la structure et des thèmes qui ont été imposés par les anciens. Ainsi, il refuse de satisfaire les intérêts d'une école, mais se déploie plutôt pour donner à

l'intrigue une forme naturelle et plus réaliste. Dans sa composition, cette forme d'écriture, prose et vers communié et donnent ainsi un style différent qui a également pour spécificités s'appuyer sur des éléments qui traduisent la vie courante. Une telle initiative ne peut qu'envisager la réforme de l'écriture en ce sens qu'il donne l'opportunité au créateur artistique de laisser épanouir son génie sans qu'il ne soit plus contrôlé par des prétentions normatives et ségrégationnistes. Hugo a donc délibérément choisi de faire chuter la puissance des règles qui constituaient un vieux plâtre pour l'activité créatrice. *Hernani* et *Ruy Blas* correspondent le mieux au profil de cette réforme. Toutes ces deux pièces dépeignent la nature, c'est-à-dire que le dramaturge fait un effort pour que sa représentation soit adossée sur la mise à nue du contraste social où riches et pauvres se tiraillent, réalité patente observée d'ailleurs dans toutes les sociétés humaines. Il parvient ainsi à faire ressortir les caractères francs de chacun et refuse de focaliser exclusivement son attention sur l'adulation ou la sublimation de la classe supérieure.

En guise de point, Hugo n'a fait que présenter dans ses deux pièces, des signes ainsi que des marques mettant en évidence la transfiguration du genre théâtral. Il transgresse, outrepassé et subvertit les canons conventionnels de la tradition classique et parvient par cette mesure à donner une nouvelle forme au genre théâtral du XIX^e siècle. Par la suite, on va faire ressortir les thèmes, motifs ou sous-thèmes sur lesquels il s'appuie pour marquer la différence d'avec l'ancienne forme théâtrale.

2- Etude thématique d'*Hernani* et *Ruy Blas*

En ce qui concerne la thématique, Jean-Pierre Richard dans *L'univers imaginaire de Mallarmé* laisse percevoir que « Tout homme qui s'aventure dans le procédé d'écriture dispose d'une sensibilité susceptible de lui permettre de dévoiler son intériorité ainsi que ses états d'âme ». Il dévoile ainsi les thèmes, les motifs ou sous-thèmes, les tableaux ou les représentations qui caractérisent son paysage intérieur. Pour lui, « ...Un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou objet fixe, autour duquel aurait tendance à se déployer un monde. L'essentiel en lui c'est cette parenté secrète dont parle Mallarmé » (Richard, 1961 : 24). C'est donc grâce à l'exploration du thème repérable à travers son effet répétitif, ses nuances et variations tout au long de l'œuvre que le

chercheur essaye de reconstituer ce que l'auteur envisage de faire passer comme message à la société.

2-1- La liberté de l'écriture

Les deux pièces emploient un jargon, mieux des procédés langagiers qui font effectivement ressortir son intériorité, d'où le drame intérieur qui semble avoir supplanté les thèmes stéréotypés du XVII^e siècle. La terminologie hugolienne rime alors plutôt avec la nouveauté, d'où la rupture. Hugo assigne une mission nouvelle et très spéciale à la littérature, celle qui consiste à éduquer le peuple. Ce faisant, loin d'être un vaste conteneur d'interdits, la littérature qu'Hugo veut plus libérale, doit pouvoir encadrer l'homme, l'orienter et l'empêcher de vivre en marge d'une société qui est à son tour libre et égalitaire. Dans l'extrait suivant :

« De cette censure dramatique qui est le seul obstacle à la liberté du théâtre, maintenant qu'il n'y en a plus dans le public. Nous essayerons, à nos risques et périls et par dévouement aux choses de l'art, de caractériser les mille abus de cette petite inquisition de l'esprit, qui a, comme l'autre Saint-Office, ses juges secrets, ses bourreaux masqués, ses tortures, ses mutilations et sa peine de mort. Nous déchirerons, s'il se peut, ces langues de police dont il est honteux que le théâtre soit encore emmailloté au XIX^e siècle ». (Hugo, 1985 : 18).

De ce qui précède, on se rend compte que la seule priorité d'Hugo dans *Hernani* est de voir l'écriture complètement libérée de toutes sortes de contraintes. La censure dramatique dont il parle n'est autre que l'ensemble d'obstacles qui a toujours freiné l'épanouissement du génie de l'écrivain. Pour lui, il est question d'ouvrir complètement toutes les vannes afin que les écrivains puissent s'exprimer sans contraintes. En déclarant à la fin de cette citation qu'« il est honteux que le théâtre soit encore emmailloté au XIX^e siècle, on comprend qu'il n'a qu'une seule idée en tête, à savoir la liberté totale de ce genre. Dans sa nouvelle configuration de l'écriture, l'écrivain doit se dévouer, sans réserve et sans avoir peur de quelconques représailles que ce soit.

Dans *Ruy Blas*, la notice indique ceci : « Hugo, très conscient de ces difficultés, cherche à faire de son théâtre, une tribune morale pour le peuple ». (Hugo, 1971 : 14). Lorsqu'on analyse ces propos, on comprend qu'il apporte une nouvelle orientation à l'écriture, celle-là qui passe par les mélanges et qui focalise son attention sur toutes les catégories sociales, bref son œuvre se présente comme « la tribune morale ». Cette forme théâtrale libère en même temps l'écriture et l'homme et parvient à réconcilier les peuples qui jadis étaient soumis à des tendances purement ségrégationnistes.

2-2- L'égalité et la justice entre les hommes

Dans cette articulation, on va faire ressortir toutes les spécificités thématiques qui trahissent le fait qu'Hugo s'appuie sur des éléments vraisemblables pour représenter ses actions. Ce faisant, étant donné que l'école classique abandonnait son action soit à la seule promotion des raisons d'État ou alors à la peinture de la passion amoureuse, maintenant le discours hugolien qui a une portée sociale met plutôt au centre de ses préoccupations, des aspirations des hommes, surtout de toutes les catégories sociales. Il ne s'agit donc pas de sublimer, ni de vénérer les aristocrates, mais de dénoncer toutes les servitudes ainsi que les tribulations qui empêchent les pauvres de s'épanouir.

Ici, le chef de file de la bataille romantique n'est pas du tout tendre envers les aristocrates et les nantis dans la mesure où il les dépeint comme étant des êtres pervers, vicieux, mesquins et insensibles. S'il s'attaque aux hauts dignitaires qui sont insensibles et égocentriques, c'est parce qu'il voudrait que règne la justice et l'égalité entre les hommes. Son discours est clair, amener les nantis à cesser d'instrumentaliser les pauvres afin de traiter dignement toutes les couches sociales. Il utilise une kyrielle d'éléments redondants dans les deux pièces qui traduit cet état de choses. Il s'agit de la liberté, la justice, la jeunesse, le développement, le peuple. Bref, le théâtre hugolien est au service de la société qu'elle encadre, soutient et valorise. Il consolide donc le développement de la société

Sommairement, que ce soit dans la première tout comme la deuxième pièce, le théâtre tel que le pratique Hugo, libère l'homme. Il s'efforce de dénoncer les travers, les tribulations, les vicissitudes qui créent des différences entre les hommes. L'écriture hugolienne donne alors à voir à un type de société repensé, c'est-à-dire fait de justice, d'égalité et de

liberté et où tout esprit de tyrannie, susceptible de freiner l'épanouissement de l'homme est brisé.

2-3-Le paysage intérieur de Victor Hugo

Étudier le paysage intérieur revient à faire ressortir les fantasmes, mieux les défoulements du créateur artistique. En effet, dans une production littéraire, l'auteur qui manifeste l'ardent désir d'exprimer sa sensibilité ou son intériorité a une façon particulière de procéder pour mieux faire ressortir l'objet de sa préoccupation. C'est ainsi que le texte est souvent parsemé des tableaux, des images, des symboles ainsi que des représentations qui guident le lecteur à mieux découvrir le fond de la pensée de l'auteur. Dans la préface d'*Hernani*, le dramaturge souligne ceci :

« La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques ; voilà la double bannière qui rallie à bien peu d'intelligences près (lesquelles s'éclaireront) toute la jeunesse si forte et si patiente d'aujourd'hui ; [...] Les *Ultras* de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature ; chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera couler tout ce qu'ils auront échafaudé ». (Hugo, 1985 : 16-17).

Plusieurs sous-thèmes apparaissent ici. D'abord, un doigt accusateur est porté sur les dirigeants ou hommes de pouvoir. Par cet astuce, Hugo en profite plutôt pour faire la satire des gouvernants. Il indexe donc subtilement l'aristocratie qu'il désigne par « l'ancien régime ». Il ne manque pas de dévoiler qu'il est à l'origine de toutes sortes de désordre perpétré dans la société. Le terme *Ultras* parvient également à rendre compte de l'extrême puissance dont dispose les grands décideurs qui ont visiblement mis en péril la société pour leurs intérêts égocentriques. Lorsqu'il déclare que « la liberté littéraire est fille de la liberté politique », c'est tout simplement pour démontrer que la littérature est désormais capable de produire un travail susceptible de libérer l'homme longtemps

resté contraint par des impostures politiques. *Hernani* œuvre donc dans le but de libérer la société en proie à des machinations de toutes sortes. Le même phénomène est également manifeste dans *Ruy Blas*. Si Hugo a commencé à critiquer les nantis et les hauts dirigeants dans la précédente pièce, il va davantage fustiger leur comportement dans cette autre pièce. Dans sa préface, on trouve consignés les écrits suivants :

« Le royaume chancelle, la dynastie s'éteint, la loi tombe en ruine ; l'unité politique s'émiette aux tiraillements de l'intrigue ; le haut de la société s'abâtardit et dégénère ; un mortel affaiblissement se fait sentir à tout au dehors comme au-dedans ; les grandes choses de l'État sont tombées. [...] Et, comme cette vie acharnée aux vanités et aux jouissances de l'orgueil a pour première condition l'oubli de tous les sentiments naturels, on y devient féroce. Quand le jour de la disgrâce arrive, quelque chose de monstrueux se développe dans le courtisan tombé, et l'homme se change en démon ». (Hugo, 1971 : 33-36).

Lorsqu'il affirme que « le royaume chancelle, la dynastie s'éteint et la loi tombe en ruine », point n'est plus question de demander les cibles de son écriture. Ce sont les hommes de pouvoir qui occasionnent le désordre conduisant la société au pillage et à la ruine. Il se positionne clairement en dénonçant les abus ainsi que les travers occasionnés par l'instance dirigeante. Indexer le royaume revient alors à interroger ses rapports, mieux leur contact avec le bas-peuple. Ainsi, on assiste comme à un passage de témoin où les plus forts sont automatiquement supplantés par les faibles qui prennent le pouvoir. En effet, étant donné que ces dirigeants sont caractérisés par un esprit d'insouciance indescriptible, il est clair que leur orgueil, leur cupidité, leur avidité pour le pouvoir et la richesse ne peuvent que les conduire dans le gouffre, d'où leur déchéance. Hugo renverse donc les riches et installe les pauvres à leur place afin de respecter l'égalité et la liberté. Pour lui, la société actuelle doit rompre avec les fanatismes et l'obsession qui caractérisent ces hauts dignitaires. Il se déploie alors pour restaurer au peuple tout ce qui lui a été arraché. Que de continuer à supporter les injustes fortunés, il a plutôt préféré couronner les laissés pour compte.

3-Le théâtre hugolien : une dramaturgie libérale et humaniste

Dans la préface de *l'Esthétique et regards croisés du pouvoir dans le Nouveau Théâtre*, Ébanga Placide Bertrand affirme :

« La réflexion sur le théâtre et sa forme se poursuit au XIX^e siècle par Stendhal, Victor Hugo (la préface de *Cromwell*). L'essai de Victor Hugo devient le véritable manifeste du théâtre romantique. On se débarrasse de l'encombrante règle des trois unités héritées d'Horace, Aristote et de Boileau. Les personnages ne sont plus issus de la seule aristocratie. La vraie noblesse provient du cœur. Cette ouverture qui s'étend au sujet traité, enrichit le théâtre de ressorts dramatiques divers et variés ». (Ébanga, 2020 : 16).

Une telle disposition montre que Victor Hugo s'est lancé depuis une éternité dans le combat de la réforme de l'écriture. Il a donc pris beaucoup de risques dans l'intention de la renouveler. Il procède alors par la subversion des principes stéréotypés pour implanter cette nouvelle forme de théâtre. Il a réussi à bouleverser la hiérarchie jusque-là respectée ; rompu avec la tradition et a présenté un nouveau visage au théâtre. C'est pour cela qu'il est considéré comme l'archétype social de la révolution dramatique.

3-1- Le rééquilibrage social

Hernani et *Ruy Blas* correspondent le mieux au profil qui met en exergue la libération humaine. Dans son élan de libération totale, Hugo n'exclut pas l'écriture tout comme l'homme est aussi concerné par ce projet. Les deux pièces se préoccupent dans ce contexte, à bien des égards, certes à l'évolution de l'écriture, mais elles donnent également l'opportunité à l'homme de se sentir à l'aise dans la société. Grâce à l'écriture d'Hugo, on sent que le bas-peuple peut être traité humainement au point de pouvoir se faire une place au soleil. C'est pour cela que les personnages éponymes *Hernani* et *Ruy Blas*, d'extraction modeste parviendront à rivaliser avec les nantis. Le projet du dramaturge consiste donc à bouleverser la hiérarchie afin d'insérer les roturiers dans la société qui jusque-là était seulement dominée par les nantis. La préface d'*Hernani* ne manque d'ailleurs pas de mieux caractériser cette situation en ces mots :

« Et cette liberté, le public la veut telle qu'elle doit être, se conciliant avec l'ordre dans l'État, avec l'art dans la littérature. La liberté a une sagesse qui lui est propre et sans laquelle elle n'est pas complexe. Que les vieilles règles de d'Aubignac meurent avec les vieilles coutumes de Cujas, cela est bien. Qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple, cela est mieux encore ». (Hugo, 1985 : 17).

À l'issue des propos ci-dessus, des expressions permettent de mieux apprécier cette position de rééquilibrer la société. Il s'agit de « toutes ces nouveautés », « qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple ». La pensée d'Hugo traduit alors la libération de l'écriture et l'implication du peuple dans cette littérature. Ainsi, pour qu'une écriture puisse s'épanouir, il est judicieux qu'elle porte en elle les marques mettant au centre de toutes préoccupations la société. Hugo brise ainsi les barrières constituées entre riches et pauvres et met tout le monde au même niveau.

Dans la notice de *Ruy Blas*, on peut lire les propos suivants : « La préface de Ruy Blas, très importante pour la connaissance des intentions de Hugo dramaturge, insiste sur sa préoccupation essentielle de toujours : la recherche d'un public. Hugo essaie de faire de son drame une synthèse, où pourraient communier les éléments d'un public que Hugo voulait divers. Le public populaire s'intéresse à l'action ». (Hugo, 1971 : 15). Dire du théâtre d'Hugo qu'il est une synthèse, revient à dire que les clivages et toutes tendances ségrégationnistes sont brisés au détriment de l'union ou des mélanges. Autant plusieurs genres et styles communient, autant différentes catégories humaines se côtoient. Hugo rêve donc de voir toutes les catégories sociales vivre ensemble sans qu'il n'y ait plus de problèmes. Aristocrates et prolétaires doivent alors communiquer sans complexe. Le nouvel itinéraire qu'Hugo donne au théâtre au XIX^e siècle n'est donc autre que la brisure des barrières ségrégationnistes et c'est pour cela qu'il a parlé de « communier les éléments d'un public ».

3-2- L'Humanisme débordant hugolien

Tout au long de cet argumentaire, on a pu constater que Victor Hugo a une préoccupation essentielle, celle de voir l'homme libéré de toutes servitudes. Si tant il est vrai que la hiérarchisation de la société a

largement favorisé le clanisme ainsi que des injustices de toutes sortes, le dramaturge préfère plutôt briser cet ordre de choses afin de rétablir la justice, l'égalité ainsi que la liberté. Ce qui est évident est que les barrières sociales empêchent l'homme de vivre heureux et il ne peut non plus s'épanouir parce qu'il est constamment soit dominé, soit sur l'influence de l'instrumentalisation. Le rêve d'Hugo consiste à voir les riches composer avec les pauvres, sans toutefois chercher à les mépriser, ni même à les opprimer. Cette communion, mieux cette vie en synergie est l'ambition du dramaturge qui a bien voulu mettre la littérature au service de tous les hommes et non d'une catégorie sociale minoritaire. Les pièces de théâtre à l'étude symbolisent donc des instruments de libération et de pacification en ce sens qu'elles stimulent la libération totale de l'homme. Par conséquent, en ce qui concerne son écriture, il a préféré rompre avec les canons conventionnels et s'est positionné comme le père de la révolution artistique au XIX^e siècle. Plus de contraintes, plus d'embrigadement, bref toutes les dispositions prises par Hugo sont dans l'optique de libérer l'Art. Le chef de file de la bataille romantique refuse que l'homme soit face à toutes formes de servitudes et rêve par conséquent de voir toutes catégories humaines épanouies.

Conclusion

Au bout du compte, les pièces *Hernani* et *Ruy Blas* portent en elles les estampilles de la libération totale. Libération du point de vue scriptural, libération du point de vue humain. Son style essentiellement subversif se déploie pour fermer la porte aux règles préétablis par Horace, Aristote, Boileau et bien d'autres doctes du XVII^e siècle. Dans son théâtre, on remarque qu'il s'appuie sur le changement, l'innovation pour réorienter ce genre : on parle alors de reconfiguration de l'écriture dans la mesure où il a durement œuvré pour donner un visage nouveau à la création artistique en général et au théâtre en particulier, d'où le drame romantique qui est une écriture résolument tournée vers le dépassement du style classique. Non seulement il a réussi à faire de ces deux pièces, une esthétique de mélanges, notamment de genres et de style, mais Hugo est également considéré comme l'archétype social de la révolution dramatique et l'on peut dans une certaine mesure lui attribuer la paternité de cette innovation qui perdure jusqu'aujourd'hui, car on voit que ce genre a effectivement beaucoup évolué. Il a pris sur lui le risque de

déconstruire une esthétique reconnue normée et stéréotypée et a pu imposer une forme dépourvue de contraintes, susceptible de permettre au génie créateur de se déployer. Son théâtre a donc une double ambition comme il l'a rappelé plus haut, à savoir révolutionner l'écriture en la débarrassant de toutes les règles et libérer la société de la dictature ou de la tyrannie des hommes avides de pouvoir et de matériel. C'est pour cela qu'il préfère voir brisées les classes sociales et toute tendance ségrégationniste au détriment de la communication ou d'une vie en synergie. Face à tous ces défis ainsi que toutes ces dispositions innovantes, Victor Hugo confirme clairement qu'il est l'un des révolutionnaires immortels de la création théâtrale.

Références bibliographiques

Abirached, Robert, (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain, (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

Brunel, Pierre, Pichois, Claude et Rousseau, André-Michel, (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, A., Colin

Derrida, Jacques, (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, le Seuil.

Ébanga Placide Bertrand, (2020), *Esthétique et regards croisés du pouvoir dans le Nouveau Théâtre*, Douala, Cheikh Anta Diop.

Fehrman, Carl, (2003), *Du repli sur soi au cosmopolitisme, Essai sur la genèse et l'évolution de l'histoire comparée de la littérature*, Tum / Michel de Maule.

Hugo, Victor, (1830), 1985, *Hernani*, Paris, Bordas.

(1838), 1971, *Ruy Blas*, Paris, Larousse.

(1828), 1988, *Préface de Cromwell*, Paris, Flammarion.

Jacquot Emmanuel, (1974), *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard.

Kowzan, Tadeusz, (1975), *Littérature et spectacle*, Paris, La Haye, Mouton.

Pavis, Patrice, (2002), *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan/VUEF.

Richard, Jean-Pierre, (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil.

Scherer, Jacques, (2001), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

Ubersfeld, Anne, (1996), *Lire le théâtre III*, Paris, Belin.

(1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil.