Georges Zaragoza, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas*

Lise Sabourin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7987>

DOI : 10.4000/studifrancesi.7987

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009

Pagination : 417-418

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Lise Sabourin, « Georges Zaragoza, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas* », *Studi Francesi* [En ligne], 158 (LIII | II) | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7987> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7987>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Georges Zaragoza, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas*

Lise Sabourin

RÉFÉRENCE

GEORGES ZARAGOZA, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas*, Neully-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, pp. 139.

- 1 En quatre chapitres, «La didascalie hugolienne» (pp. 13-34), «L'espace hugolien» (pp. 35-60), «Le personnage hugolien» (pp. 61-100), «La conduite de l'action» (pp. 101-132), Georges Zaragoza délivre non seulement sa réflexion universitaire sur les deux drames *Hernani* et *Ruy Blas*, mais aussi le résultat de son expérience d'acteur de ce théâtre qui lui a fourni maintes occasions de discerner les grands problèmes dramaturgiques de son écriture et de sa représentation.
- 2 En sous-titrant son premier chapitre «la promotion du metteur en scène», il nous invite à lire les didascalies de lecture (titres de pièces, d'actes) comme de spectacle (qui visent, elles, espace, jeu et déplacement, gestes et regards, costumes, aspect, mélodie, direction de propos, rythme et tissu didascalique), leur fréquence et leur emploi, leur situation au sein du texte (en prélude, intermédiaire ou interne aux répliques), comme une écoute de la voix du didascale en Hugo qui affirme, dès la conception dramaturgique, son souci de la représentation, si bien manifesté d'ailleurs par son implication dans les répétitions.
- 3 L'espace théâtral hugolien, conçu pour une salle à l'italienne, a certes une portée pittoresque, mais surtout dramatique et symbolique, créant l'atmosphère des actes-tableaux. La nuit dans *Hernani* tour à tour signe une tonalité de comédie d'intrigue à l'espagnole (acte I), de cape et d'épée (II), de catabase à l'antique (IV) ou d'ambivalence festive entre noce et tombeau (V), même si le donjon féodal (III) assume aussi un rôle spatial de «personnage muet» par son incarnation des valeurs à l'ancienne remises en

cause. De même, dans *Ruy Blas*, le huis-clos aristocratique renforce encore la souricière où se trouve pris l'homme du peuple aspirant à pallier l'absence du roi.

- 4 Contre la *doxa* sur la légèreté psychologique des personnages hugoliens héritée de la critique zolienne, le troisième chapitre, sous-titré «une âme[...] faite avec des ténèbres!», étudie la façon dont Hugo s'approprie les emplois traditionnels du théâtre (duègne, traître, roi de coeur ou de pique, capitaine matamore, barbon) pour les muer en personnages individualisés dont l'être-là est enrichi par des attributs (symbolisme coloré des costumes, poignard de Doña Sol signe de sa liberté et de sa constance, gestuelle froide du serpent Salluste) comme par leurs associations (notamment dans le cas de la gemellité fratricide de Carlos et Hernani, de César et Ruy Blas).
- 5 Enfin, pour la conduite de l'action, véritable «poétique de l'effet», Georges Zaragoza réfute les critiques portant sur l'avancée par tableaux ou la gratuité de certains actes (*Hernani* V, *Ruy Blas* IV) émises dès la réception initiale et souvent répétées. En fait, nouant deux fils d'intrigue dans une même action d'ensemble, ces drames lient amour et politique comme deux modalités du rapport au monde de l'être humain. Le placement des péripéties (très rapprochées et contrastées dans la scène 6 de l'acte III d'*Hernani*, liées au déguisement et à la découverte d'identité dans *Ruy Blas* I, 4-5 et III, 2), les coups de théâtre (marquant les étapes de l'ascension de Carlos aux actes I et IV, le renversement de Ruy Blas III, 5) constituent une véritable exhibition de la théâtralité. De même, Victor Hugo n'hésite pas à donner libre cours à sa voix de poète pour s'adresser au public à travers les morceaux de bravoure de Carlos (IV, 8) et Ruy Blas (III, 4). Très désireux de marquer sa conception scénique au sein du texte théâtral, il indique aussi le rythme de représentation qu'il souhaite, par la mention de silences créateurs d'intensité ou vecteurs d'émotion. Il sait encore donner une dimension grotesque et spectaculaire, voire musicale, aux accélérations, reprises et modulations qu'il prévoit, soignant notamment l'esthétique de ses fins d'actes.
- 6 Ce livre bref, d'autant plus efficace, par sa double perspective qui lui donne toute son originalité, démontre donc la forte saturation du «texte troué», comme l'a dit Anne Unbersfeld, qu'a écrit Victor Hugo, en pleine conscience de sa valeur textuelle comme de sa dimension spectaculaire.