

Les éléments spectaculaires accompagnant l'action du Héros Romantique Etude appliquée sur *Hernani* de Victor HUGO

Dr. Maha Masri*

(Déposé le 19 / 7 / 2007. Accepté 12/9/2007)

□ Résumé □

Avec *Hernani*, Hugo a produit une révolution copernicienne dans l'esthétique du théâtre. Il a tout mis en œuvre pour changer dans les directives classiques et transformer le centre de gravité du spectacle théâtral du textuel vers le visuel.

Le goût de l'action et de ses péripéties esthétiques remplace le goût de "dire". L'importance y est accordée à l'acte de voir une action.

Hugo a mis en place, depuis l'écriture de la pièce, les éléments spectaculaires accompagnants et dépendants de l'action du héros. Le dramaturge les introduit en tant qu'éléments spectaculaires mais aussi en tant qu'éléments nécessaires à l'action d'Hernani. Hugo s'en sert davantage au fur et à mesure que le héros progresse dans l'exécution de son acte. Ils deviennent par là non seulement une invention esthétique mais signifiante.

Nous parlons de leurs diversités et de leurs ampleurs. Ils permettent de créer une atmosphère de kermesse permanente. Trop de facteurs entrent en lignes et nous noterons la place prépondérante du héros lui-même et de son action, ses costumes, sa langue, ses dialogues, ses monologues, le temps et le cadre de l'action du héros, les décors, les objets scéniques, les accessoires, et toute la mise en scène existante déjà dans le texte.

Tous ces éléments donnent à l'acte meurtrier du héros, une certaine crédibilité, une dimension esthétique et une grande poéticité.

Tout ce processus d'innovation onirique atteste non seulement du génie créatif de son signataire, mais invite à une lecture métaphorique et symbolique non pas de l'action de la pièce mais de celle du protagoniste qui pourrait, avec son acte, soutenir l'humanité et son histoire.

Mots clés: Hernani – Victor Hugo.

*Maître de conférences au Département du Français - faculté des Lettres et des Sciences Humaines - Université Tichrine – Lattaquié - Syrie.

العناصر المسرحية المواكبة لعمل أبطال المسرح الرومانسي دراسة تطبيقية على مسرحية فيكتور هوجو "هرناني"

الدكتورة مها مصري*

(تاريخ الإيداع 19 / 7 / 2007. قبل للنشر في 12 / 9 / 2007)

□ الملخص □

تعتبر مسرحية "هرناني" لفكتور هوجو جوهر الحقبة الرومانسية في المسرح الفرنسي. كما تمثل ثورة جامعة في وجه قواعد و ضوابط المسرح الكلاسيكي الذي اعتمد على سرد الحدث بينما اعتمد المسرح الرومانسي على إظهاره على خشبة واعتنى بجماليات الإخراج. ويمكن للدارس لهذه المسرحية أن يستزيد من فهم المسرح الرومانسي ولغته المسرحية.

أرفق الكاتب تحركات بطل المسرحية في تنفيذه لعمله و تحقيقه لأهدافه، عناصر مسرحية و فنية بصرية وسمعية وقد عمل البطل "هرناني" على تنفيذ غاياته في إطار هذا السياق الفني والشاعري الذي لم يكن باحتقاليته عاملاً جمالياً على صعيد العرض المسرحي فحسب وإنما كان عاملاً مساعداً على الصعيد الدرامي أيضاً. لا بل ذهب الكاتب على اعتباره جزءاً من عمل البطل إذ كان يكثر منه و يقوم بتتويجه كلما تحرك البطل نحو الاقتراب من تحقيق غاياته.

لقد كان للبطل أهميته المسرحية من خلال جماله وشبابه وعنفوانه ولغته الشعرية و تنوع لهجته وملابسه. وعلى صعيد العرض المسرحي، يخدم أداء الممثل وحركة جسده عمل البطل و جميع العناصر المسرحية. كما أضفت الإكسسوارات والديكور البصري والسمعي الغني و الفضاء المسرحي وتنوع الأمكنة وإسبانيا وتقاليدها سحراً جديداً بدلالاته أكسب عمل البطل معنى عميقاً في ذهن المتلقي.

يطمح هذا البحث بنهجه التحليلي إلى إظهار دلالية ورمزية عمل بطل المسرح الرومانسي في رسالته الخالدة و الداعمة للإنسانية في وجوديتها من خلال تناغم وتشابك اللغة الدرامية مع اللغة الفنية.

كلمات مفتاحية: هرناني - فيكتور هوجو.

*أستاذ مساعد - قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية.

INTRODUCTION:

A la fin du XVIII^e siècle, d'énormes bouleversements ont ébranlé la société française, et y ont opéré de grands changements dans ses moeurs, ses plaisirs et ses goûts.

Une autre et nouvelle littérature lui était donc nécessaire, car comme le souligne Victor HUGO dans la première moitié du XIX^e S, "à peuple nouveau, art nouveau" (1).

Cette nouvelle littérature a été véhiculée en France par un vent venant de l'étranger ramenant avec lui une invention esthétique dans le théâtre. Il s'agit du Drame Romantique qui se voulait un théâtre noble avec pour mission de civiliser le peuple tout en le divertissant. À ce propos note Shakespeare "Il faut bien que le poète dramatique élève et civilise la foule qu'il appelle à ses fêtes" (2).

A lire *la préface de Cromwell* écrite par Victor Hugo, le chef du mouvement romantique, nous constatons clairement qu'il conçoit le drame comme un spectacle.

Hernani, l'oeuvre de Hugo, considérée officiellement comme la première pièce romantique pour avoir remporté une victoire importante de ce nouveau théâtre, constitue l'objet de notre étude.

Elle produit une révolution copernicienne dans l'esthétique du théâtre. Le dramaturge y a procédé à des changements de règles théâtrales, de techniques, de formes d'écritures, etc.

En effet, la tragédie classique confinait dans des récits de confidents tous les événements qui survenaient à l'extérieur du lieu unique de l'action.

A l'époque romantique, en revanche, "ce que la foule demande presque exclusivement à l'oeuvre dramatique, déclare Victor Hugo dans *la préface de Cromwell*, c'est l'action", que l'on voit sur le plateau.

Le drame romantique montre ainsi l'histoire et l'action là où ils se jouent. Car l'essence de l'art dramatique consiste en actions et en mouvements.

Par conséquent, l'importance est accordée à l'acte de voir cette action sur scène, ce qui pourrait nous conduire à d'intéressantes réflexions sur le caractère authentiquement visuel et donc théâtral de l'action.

Le dramaturge lance son héros dans des intrigues compliquées et riches en rebondissements. Il met en scène un grand nombre de personnages, cependant son héros se singularise par ses caractéristiques de personnage de théâtre, c'est-à-dire son

physique, son caractère, son origine ; il se distingue également par son histoire individuelle, ses intérêts particuliers, son tempérament spécifique, enfin et surtout par son action et la façon avec laquelle il l'exécute. "Dans le drame romantique, note à cet égard, Jean Jacques Roubine, tout procède du héros et tout converge vers lui. C'est une destinée individuelle qui structure l'action et qui concentre l'émotion" (3).

Hernani est ainsi axée autour de l'action du héros qui est "une action héroïque, c'est-à-dire qu'elle a un objet élevé, comme la mort d'un roi" (4). Ce meurtre, préparé de longue date et but suprême du protagoniste, est rendu légitime par une multitude d'actions. Il y a là un pathétique brutal et mouvementé qui enchante les romantiques.

En outre, Hugo a mis patiemment en place depuis le moment de l'écriture de la pièce, les éléments théâtraux qui accompagnent l'action de son héros. Trop de facteurs entrent en ligne de compte et nous noterons la place prépondérante qu'occupe le héros avec son action, ses costumes et sa langue. Par ailleurs, l'écrivain se livre à montrer "la couleur locale" à travers la mise en scène déjà existante dans le texte, la reconstitution minutieuse

des lieux et des moeurs, les décors, les accessoires et les objets scéniques maniables par le héros.

Analyser tous ces éléments théâtraux et spectaculaires qui ont pour but de donner une certaine crédibilité, une dimension esthétique et une certaine poéticité à l'acte meurtrier du héros, est la modeste ambition des pages qui suivent.

Nous dénuderons, à priori, l'oeuvre de ses référents politiques, existentialistes ou ceux du problème des «Mains Sales» pour ne considérer de front que l'aspect théâtral non pas de l'action de la pièce mais de celle du héros.

Cette nouvelle manière de lire cette oeuvre romantique serait peut-être une piste pour souligner sa valeur intemporelle dans l'histoire de l'art de l'humanité.

Hernani, personnage théâtral:

Hugo emprunte à Shakespeare mais aussi à l'opéra de son temps, une technique qui permet de mettre son protagoniste en valeur.

Il le met au premier plan, il le théâtralise. Et c'est selon sa meilleure recette qu'il le construit.

Tout d'abord, il est un héros "éponyme" puisqu'il donne son nom à la pièce. Il domine par son action et ses prises de paroles. Il est présenté comme le point de rencontre avec tous les personnages.

Puisque son action est d'une finalité meurtrière- tuer le roi-, le dramaturge avait pour grand souci de légitimer son action et de rendre son héros sympathique auprès des spectateurs.

Hernani, par son culte noué à la mémoire paternelle a le droit, et, ne pouvait d'ailleurs pas ne pas venger son père jadis exécuté du père de Don Carlos dans ce cadre espagnol. Dans le même ordre d'idées, Hugo joue la carte de la passion amoureuse entre Hernani et une fille noble. Cette passion fournit au public l'occasion d'entendre avec extase la poésie du duo amoureux qui, au moment de la représentation, le laisse enchanté par la flamme et la sincérité de l'amour.

Hernani, note Catherine BALLAUDE-TRAILHOU, "vit de la haine de Don Carlos autant que de l'amour qu'il porte à Donâ Sol" (5). Il est un jeune amoureux qui comprenait l'amour ainsi que l'a fait la génération de 1830 c'est-à-dire "comme un sentiment qui ne va pas sans la souffrance et qui conduit à la mort" (6).

Par ailleurs, Hernani a tous les atouts pour être un personnage de théâtre. Il est rayonnant de jeunesse et de beauté. Avec ce ton de jeunesse, le drame est élevé par un certain effet spectaculaire. Cette jeunesse le laisse parcourir des champs traversés de pulsion, lui confère des ouvertures au possible et lui acquiert et à son action une beauté naturelle, un lyrisme qui efface toutes les faiblesses.

Rayonnant également de grandeur, il est d'une ascendance glorieuse : Hernani est Jean d'Aragon, grand noble de Castille. Il est, comme le pense Dona Sol, plus hautain qu'un roi (II, 2 vers 495-469) :

"Si Dieu faisait le rang à la hauteur du coeur,"

"Certes, il serait le roi, prince, et vous le voleur"

Pour jouer ce rôle, Victor Hugo donne, à l'occasion de la présentation de la pièce à la Comédie Française en 1830, les conseils suivants : "bien marquer (...) l'apprêté sauvage du montagnard mêlé à la fierté native du grand d'Espagne" (7).

Ce jeune homme souffrant est proposé à l'admiration et à la compassion des spectateurs car tout pur et vertueux qu'il est, il est poussé par des forces obscures à commettre un assassinat et à être criminel. Homme de nuit, car rebelle et son action est dirigée contre le roi, Hernani est marqué par un lyrisme et une force typiquement romantique. "Ce genre, écrit Georges Lote, nous présente en effet de hauts dignitaires de l'Etat qui se transforment en révoltés (...). Hernani ne résiste pas enfin à la mode européenne du bandit sympathique, banni et mystérieux" (8).

En outre, Hernani a un aspect tragique : Tourments, amertumes et brutalité habitent son âme. Il est bâti sur un nombre de contradictions. Sa fragilité apparente cache une force ; la beauté du monstre et une pluralité des désirs. Il sombre dans une noire mélancolie mais il est capable de porter le monde. Il est pâle mais il a des sursauts d'humeur et d'honneur. Il est animé par un prodigieux orgueil ; il se donne pour un Titan.

Le travail de la diction du comédien devrait, à cet égard, être révélateur. Car par la chaleur de sa voix, le pathétique de ses intentions, le phrasé qui sait traduire son exaltation sincère, qu'Hernani pourrait rendre le spectateur sensible aux souffrances et aux tourments réels de son âme.

Ce fonctionnement à l'oxymore fait de lui un personnage tragique déchiré et écartelé entre deux extrêmes : la grandeur et la déchéance. La dramaturgie fondée sur ces oppositions contribue à le présenter comme un héros romantique par excellence.

En tout état de cause, ce héros est important dans la mesure où, avec lui, l'histoire du théâtre a vu l'avènement de nouveaux personnages sur sa scène car ce protagoniste a, en effet, "enrichi le capital des mythes de l'humanité, de personnages qui n'existent ni dans Eschyle, ni dans Shakespeare" (9).

Hernani, et son action:

Hugo confie à son héros une action d'éclat sanglante. Il le charge, dès sa naissance, par le pire des adversités. Tout immergé qu'il est d'une haine héréditaire envers Don Carlos, Hernani a juré, de venger son père qui est mort sur l'échafaud, condamné par le père de ce dernier.

Une pointe de fatalité et de mystère fait du héros un type à la mode de 1830. Etant désigné par le destin, son action n'était pas d'un choix délibéré. Il est la victime des forces funestes et fatales. Tout "maudit" qu'il est (10), car né "dans un berceau sanglant", Hernani est possédé par les forces funestes qui enchaînent sa liberté, l'emportent comme elles veulent et l'entraînent sans pouvoir s'en échapper au sombre avenir. Il leur cède et pour poursuivre son action de vengeance il se retire dans les montagnes d'Aragon. Il travaille solennellement, et, se trouve à la tête d'une troupe de compagnons proscrits. Il peut tenter, en plus, des coups de main en ville chez le duc Ruy Gomez de Silva.

En outre, dans *Hernani*, rien n'explique l'origine de cette malédiction capable de métamorphoser le vertueux Jean d'Aragon en possédé maléfique, agent de «mystère funèbres» qui répand une odeur de sang et qui communique son souffle désastreux et son infortune à tous ceux qui l'approchent. En effet, Hernani engendre la mort des trois protagonistes du drame dans les fameuses noces funèbres.

"Oh ! Je porte malheur à tout ce qui m'entoure". V.974 (III, 4)

Par ailleurs, au fond d'Hernani qui est fait pour aimer, ces forces obscures s'agitent encore sans qu'il puisse les maîtriser. Car il y a d'autres enjeux qui jouent en lui : haine et

amour, vengeance et honneur. Il se compare lui-même à (...) un volcan de haine et d'amour.

"Entre aimer et haïr, je suis resté flottant ;" V.386, (I,4)

Oscillant entre ces forces qui s'équilibrent, Hernani reste indécis, interdit de toute action. Il oublie ainsi ses devoirs évoqués avec emphase solennelle. Après avoir proclamé que son bras est une sûre protection pour Donã Sol, il ne sait pas la défendre. Deux fois, il prétend s'éloigner d'elle, deux fois il y renonce. En plus, après avoir pris des poses de «soldats invincibles», il finit sans combattre.

Si Hernani agit en tout cas, c'est que les événements l'y contraignent : sa rencontre avec le roi (II,2) ranime son devoir de vengeance que son amour l'avait fait oublier. Il réagit, parfois menaçant, parfois suppliant.

Ne quittant pourtant pas le registre sublime, ce jeune homme est déchiré entre les aspirations opposées. Il fait alterner ses défis et ses plaintes. On constate la manifestation de ses griefs ou de son désespoir, dans son expression touchante et sa diction purement théâtrale.

Cependant, toute la grandeur, tout le charme d'Hernani et la raison pour laquelle il a séduit, ne proviennent-ils pas justement de son déséquilibre même et de la flamme toujours changeante de son cœur blessé ?

En raison de l'amour partagé qu'il éprouve pour Donã Sol, Hernani a conclu un traité avec le vieux duc auquel il promet sa vie en échange du droit de poursuivre avec lui le roi qui a emmené sa bien aimée. Hernani jure à la tête de son père :

"Je t'appartiens. Tu peux me tuer. Mais veux-tu ?"

"M'employer à venger ta nièce et sa vertu ?" (III, 7), Vs.1282-1283.

"Hernani, *lui présentant le cor qu'il détache de sa ceinture*".

"Écoute. Prends ce cor. - Quoi qu'il puisse advenir,"

"Quand tu voudras, seigneur, quelque soit le lieu, l'heure,"

"S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,"

"Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins."

"Tout sera fait."

"Don Ruy Gomez, *lui tendant la main*."

"Ta main"

"(Ils se serrent la main -- Aux portraits.)"

"Vous tous, soyez témoins !" Vs.1292-1295 (III, 7)

A partir de ce moment, il est pris au piège. "Peut-être parce qu'il a accepté le contrat sans songer aux conséquences." (11).

Signalons que ce traité avait comme témoins les portraits des géants de Silva qui ont été eux mêmes témoins de la grande et noble action où Ruy Gomez a refusé de livrer son hôte Hernani au roi. Ce grand de Silva dispose, à partir de ce contrat, de la vie d'Hernani qui s'y soumet par honneur avec la consolation de mourir dans les bras de Donã Sol qui l'a devancé dans le suicide.

Au moment de l'écriture de sa pièce, Victor Hugo a bien réfléchi et bien calculé pour faire arriver son héros à ce moment. En effet, la technique de Hugo correspond ici à sa fameuse déclaration dans la préface de *Cromwell* "le personnage est une force qui va et ne peut être changé que par une conversion, un coup de théâtre". Par conséquent, aidé par la

clémence de Charles Quint, "c'est le mariage et la renonciation à la vengeance qui précipitent Hernani dans la mort" (12).

En tout cas, avec sa mort due à sa promesse, nous pouvons déduire que, pour le héros de Hugo, le point d'honneur a été étroitement lié à son existence entière et a motivé toute son action (vengeance et suicide).

En montrant son héros avec toutes ses démarches faites en vue de l'exécution de son action, Hugo prend en considération la distraction visuelle du spectateur. Son invention concernait, parmi les matériaux les plus divers, les éléments théâtraux accompagnant et mis au service de son héros, sur les deux plans dramatique et spectaculaire.

Il avait ainsi l'intention de faire évoluer l'acte, de surcroît, meurtrier du héros, dans une dimension esthétique et poétique.

Les accessoires et les objets manipulables mis dans les mains du héros:

"Qu'est-ce que l'objet au théâtre ? C'est tout d'abord ce qui est matériellement présent sur la scène sous la triple forme d'un décor, des costumes, d'accessoires de mise en scène ?" (13)

Les objets scéniques et les moyens théâtraux que l'auteur met au service de l'action du héros affirment leur volonté d'appuyer le côté spectaculaire et pictural de la mise en scène. L'auteur les introduit en tant qu'éléments nécessaires à la fois pour l'action du héros et pour le spectacle. Ils sont donc des «objets signifiants» selon l'expression d'Antoine Vitez. (14)

Nous pouvons analyser un à un les «objets signifiants», auxquels l'auteur a eu recours à des degrés différents selon leur valeur fonctionnelle et théâtrale.

Le masque et le carnaval.

Le masque est un procédé fréquent dans le théâtre romantique. Il constitue un élément spectaculaire par excellence. Il flatte et occupe l'œil par les réjouissances qui lui sont liées.

Dans cette pièce, le masque a la valeur d'une arme et d'un outil de conspiration. Hernani qui est fait pour aimer et pour être aimé, est présent sous le masque du proscrit et du bandit.

Pour que son action contre le roi aboutisse, Hernani habite dans la montagne, et s'habille comme le précisent les indications scéniques (I, 2) en montagnard, ce qui ne va pas sans quelques fantaisies : Pourpoint gris, cuirasse de cuir, grand manteau, grand chapeau, poignard, épée et cor.

En outre, selon l'action et ses impératifs, Hernani peut changer de masque. Il peut par exemple enlever celui du montagnard pour mettre celui d'un pèlerin avec, une gourde et un bâton, à la porte de l'hospitalité du château de Silva.

Par ailleurs, le masque permet au héros d'avoir deux visages, deux attitudes, deux langages, deux noms. Il peut couvrir non pas seulement l'habit du personnage mais aussi le nom. Il ne faut donc pas s'étonner qu'Hernani ne s'appelle pas ainsi, à savoir que son vrai nom est Jean d'Aragon mais son action lui exige tout ce déguisement.

"Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets !" Vers 1739 (IV, 4).

Signalons à cet égard que, le masque signifie également pour Hernani, la mort. En effet, avant sa mort et à l'écoute du son du cor, il a compris que les forces funestes sont là et réclament sa mort. Il a donc repris son nom fatal de masque, de pseudo- montagnard d'Hernani. (V, 3)

"Nommez-moi Hernani ! Nommez-moi Hernani !"

"Avec ce nom fatal je n'en ai pas fini !" Vers 1989,1990

A ce propos écrit Anne Ubersfeld "tout l'acte (V) d'*Hernani* s'installe dans un jeu entre les deux noms du héros, Jean d'Aragon et Hernani" (15). Ces deux noms correspondent donc aux deux aspects du héros.

Notons que le son du cor, plus la voix du masque qui répète le serment même du héros prêtent à une scène théâtrale exemplaire.

Dans le même ordre d'idées, nous constatons que le carnaval prend également dans cette pièce un double visage de joie et de deuil. Il est donc «un objet signifiant» de plaisir et de mort, de domination et de mensonge. Il est porteur d'un mauvais signe et annonce déjà l'atmosphère d'anxiété et le climat de fébrilité. Le carnaval est ainsi, et comme le souligne Anne Ubersfeld, "l'image de ce monde manichéen et menacé" (16).

Le carnaval du cinquième acte de la pièce de Hugo n'en est que le meilleur exemple car il est réduit à une «fête sadienne» (17), à une fête aristocratique qui célèbre les noces mortelles de Donã Sol et d'Hernani. Le cinquième acte "sous les espèces de la fête de nuit, du carnaval dont le masque funèbre de Ruy Gomez et les plaisanteries des courtisans, (...) donne le climat de plaisir / mort" (18).

A l'inverse du théâtre classique, dans le théâtre romantique, l'objet se trouve dans le texte mais aussi sur scène. Il y a là "un passage qui s'accomplit (...) entre une dramaturgie du discours et une dramaturgie de l'objet" (19). Nous désignons très précisément un objet tabou par les bienséances théâtrales classiques mais récurrent dans le théâtre romantique : il s'agit de l'épée.

L'épée.

L'épée fait partie des éléments essentiels et théâtraux au service de l'action du héros dans le drame romantique.

Hernani, le bandit, le porte. Il est identifié à son armoirie (vers 115,116)

"Peut-être aurai-je aussi quelque blason illustre."

"Qu'une rouille de sang à cette heure délustre ;"

Le public voit son effet spectaculaire à plusieurs reprises sur scène, surtout lorsque le héros convoque Don Carlos au duel (II, 3) et où le spectateur admire un jeu d'épée dans la main d'Hernani, qui comme le précisent les didascalies, en "brise la lame sur le pavé".(III,3)

Nous pourrions citer également un autre élément employé par Hernani, reconnu comme spectaculaire et utilisé pour la mort : il s'agit du **poison**.

Cet élément emprunté au mélodrame est mis dans les mains du jeune protagoniste de Hugo, d'abord comme un moyen de suicide mais également comme un gage de l'amour des deux jeunes amoureux.

Ce moyen prisé de Hugo pour la mort de ses deux héros, offre d'abord sur scène une mort élégante. Hernani s'en allait par un soir de fête, à la lueur magique d'un pur clair de lune et dans les bras de la bien aimée : Que fallait-il de plus pour admirer un héros du théâtre ?

En outre, le poison offre à Hugo un avantage manifeste : En effet par la mort lente qu'il apporte, le poète laisse l'occasion à un grand déploiement lyrique sous les yeux du spectateur. Autrement dit : "Il permet de placer dans la bouche du personnage expirant un ultime discours, sorte de chant funèbre et morceau de bravoure où l'interprète peut donner toute sa mesure. Mort «propre», de surcroît, qui évite l'effusion de sang." (20). La mort des deux personnages principaux survient après un concert de vers, un duo d'amour qui demeure un des charmes de Hugo. Le suicide spectaculaire était donc le mode de mort d'Hernani.

Les éléments théâtraux constituent dans cette pièce une symphonie où chaque instrument a son importance mais où le tout forme un bloc homogène.

Dans cette lignée, le costume constitue à nos yeux, un autre élément de ce bloc sur lequel repose artistiquement et dramaturgiquement l'action du héros.

Le costume.

Il n'échappe à personne l'importance que revêt le costume pour l'action du héros.

Tout spectateur constate la part énorme que Victor Hugo accorde aux costumes riches, historiques, relativement exacts et qui sont convenables pour l'action.

Il en est ainsi du costume varié d'Hernani : Au début de la pièce, il avait un costume un peu singulier car il est le costume d'un montagnard, un costume pittoresque et théâtral par excellence.

Les costumes d'Hernani sont conçus pour l'exécution de son action. Ils varient selon les scènes et les exigences de son rôle : En effet, nous l'avons vu déguisé également en pèlerin (III, 1), ensuite habillé pour les noces, tout grand seigneur d'Espagne qu'il est, comme les indications scéniques le soulignent, "tout en velours noir, avec le toison d'or au cou" (V, 1).

Pour les besoins de l'action, Hugo oppose à la soie ou à l'or la bure ou la toile grossière, de couleur terne, grise ou brune, qu'on peut apercevoir sous le grand manteau lorsqu'il doit se cacher ou qu'il va chez sa bien aimée.

"Mais si, écrit Jean Gaudon, le costume est dans un grand nombre de cas, un moyen utilisé par Hugo pour désigner, dans la foule, quels sont les véritables protagonistes du drame, il ne permet pas de distinguer la victime du bourreau". (21). Le bandit peut par exemple faire grâce au roi, en l'enveloppant de son manteau pour lui permettre de traverser en sécurité ses troupes (II,4) et c'est par honneur qu'il agit là aussi.

Gestes et mouvements.

L'essence de l'art dramatique consiste en actions et en mouvements. Le mouvement est, en fait, étroitement lié à l'action d'Hernani. Il renforce le contact établi avec le spectateur et il est, en outre, producteur d'effets.

A cet égard, la caractéristique de la gestuelle, telle qu'on peut l'imaginer d'après les indications de mise en scène, est l'hyper-expressivité, surtout lorsqu'Hernani profère :

"Mon père tu te venges."

"Sur moi qui t'oubliais !" V 2135, 2136 (V,9)

Le dramaturge a construit son héros de manière à privilégier la facilité de ses mouvements : Il a pris soin de son aspect physique, son corps, ses costumes, ses gestuelles ainsi que ses attitudes.

L'importance du corps a une signification claire : elle indique que le texte n'obéit pas à une logique rhétorique, mais à une autre, tout à fait théâtrale et scénique.

D'autres accessoires traversent aussi cette œuvre romantique et invitent le héros à se déplacer sur un plateau à effets spectaculaires. Il en est de l'eau et des fleurs.

Car dans *Hernani* "les jets d'eaux dans l'ombre" et les fleurs décorent la fête funèbre. Ils soulignent les temps forts de l'œuvre.

Grâce à tout ce processus de création d'accessoires spectaculaires dans le texte de Hugo, on ne peut que déduire, sans grande chance d'erreur, que toutes ces innovations d'ordre romantique en matière théâtrale attestent de son génie dramaturgique créatif. Il a bien compris, par ailleurs, que les accessoires ne prennent vraiment leur valeur signifiante que lorsqu'ils sont placés dans le cadre scénique pertinent à l'action.

Le cadre de l'action et son rapport avec l'action du héros:

L'une des raisons principales de l'attrait qu'exerce sur nous le théâtre romantique provient du rapport étroit existant entre l'action et le cadre dans lequel il est situé.

Dans ce drame, l'histoire est avant tout la source où l'auteur a puisé les éléments du pittoresque. Elle s'y réduit à la reproduction de la fameuse couleur locale.

Ainsi, l'Espagne et les mœurs espagnoles ont permis à Hugo d'engendrer trois morts au nom de l'honneur qui pousse le héros à l'action. Car sous la splendeur du ciel espagnol, "la scène se passe, comme l'écrit Zola, trop haut, dans ces régions du prétendu honneur Castillan". (22).

La fidélité au serment devant les noms et les portraits des grands d'Espagne, peut constituer pour Hugo un bon ressort dramatique. L'auteur prend plaisir, par ailleurs, à faire retentir leurs noms sonores et exotiques. "Quoi de comparable dans le théâtre espagnol si fier pourtant, à cette splendide scène de portraits ! Et ce cinquième acte, ne hausse-t-il pas à la taille de Roméo et Juliette les deux amants du drame français ?" (23).

En effet, la pièce abonde de lieux scéniques avec de larges déploiements de masses qui soulignent non seulement la couleur locale mais témoignent également de la construction dramaturgique habile de l'auteur. L'unité de lieu éclate pour les besoins de l'action du héros surtout que le dramaturge a besoin de beaucoup d'espaces. Dans *Hernani* le héros évolue dans des lieux différents : Saragosse, les montagnes d'Aragon, Aix-la-Chapelle, etc. Le besoin de diversité par l'œil s'atteste par ces nombreux changements de lieux. "Tellement irréel, disaient certains qu'il serait proprement injouable (...) mais jouable, et parfois magnifiquement joué, dans une scénographie qui soit une aire de jeu signifiante (...) le théâtre de Hugo est (...) rebelle aux bienséances et à la vraisemblance" (24). Cette pièce réclame ainsi des metteurs en scène dignes et dont l'expérience étant indispensable pour ne pas altérer la beauté esthétique.

En outre, la construction du drame romantique en épisodes comme dans *Hernani*, défie toute unité classique. Les épisodes mettent en évidence un fonctionnement autonome de la matière théâtrale. "Vitet avait prouvé que le tableau, mieux que les scènes traditionnelles s'adapte aux sujets qui se dilatent dans l'espace et dans le temps" (25).

Dans son drame, Hugo a donc tout sacrifié à l'effet, et à la splendeur du spectacle. A lire *la préface de Cromwell*, nous comprenons l'importance du spectacle et le pittoresque décoratif, très goûtés par le public et les dramaturges de l'époque.

L'espace chez lui, est plein d'éléments architecturaux, des meubles lourds ; des «objets signifiants». Il est un espace de luxe, il présente le palais royal ou seigneurial.

L'auteur y a introduit des éléments ludiques hérités du mélodrame : escalier dérobé, armoire où l'on se dissimule, cachette pratiquée dans un mur et masquée par un portrait. L'essentiel, pour lui, est de créer un décor dont les inventions et l'enchantement diffusé par le climat d'ensemble nous poussent à nous rendre au théâtre.

En plus, les indications scéniques de Hugo se font très minutieuses. Et "ce qui frappe immédiatement un lecteur- spectateur du XX^e siècle, c'est le caractère à la fois chargé et soigné des décors. Ils sont incontestablement riches et, il faut le dire, esthétiquement agréables à l'œil, produisant un effet de somptuosité" (26).

À tout cela s'ajoute encore l'univers sonore des didascalies qui est assez riche et qui donne à l'action sa profondeur historique. Nous citons en exemple les fanfares éloignées et le son du cor fatal qui accompagnent la fête nocturne.

Pendant le génie de Hugo s'affirme malgré tout dans sa subtilité de pouvoir faire l'équilibre entre le visuel et le drame intérieur du personnage. La similitude poétique et profondément signifiante des décors du 2^{ème} et du 4^{ème} actes qui disent le même duo d'amour et la même tragique séparation en est le meilleur exemple. En effet, le spectateur ne perd pas, à cause de cette somptuosité des cadres, la souffrance du héros.

L'action du héros n'en est pas touchée non plus, ni encore le jeu du comédien. Car toute la décoration est statique "la scène des portraits, en dépit du souffle qui la soulève est parfaitement statique. Elle peut retenir l'attention du spectateur par la création d'une sorte de «suspens» (27).

La progression théâtrale et esthétique de l'action du héros et de l'espace où Lorenzo évolue est étudiée par le dramaturge en vue d'une structure d'ensemble onirique mais aussi à finalités didactiques. "Le silence et l'attention redoublent ; en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et qui viennent, dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu'il n'y ait qu'une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme" (28).

En effet, la recherche du profond, du moi qui est sous la surface visible est une démarche typique du XIX^e siècle romantique. "Le vrai des personnages hugoliens, souligne à cet égard, Anne Ubersfeld, est dans cette terrible surface : noms, armes, costumes, masques, et déguisements, par lesquels ils sont sous le regard de l'autre, surface qui est contact avec l'autre" (29). Il s'agit là de la théorie de la liaison entre l'histoire et la couleur locale.

Hernani présente donc le drame de l'individu dans l'histoire et non un drame historique. "C'est cette conscience déchirée qui est de tous les temps (...) comme chez Shakespeare, c'est la question du sujet qui est en jeu, celle du personnage qui essaie de délimiter les frontières entre lui-même et le monde entier" (30)

De même, le dénouement du drame de Hugo se fait dans la mort du héros. "Cette mort, n'a de sens et d'intérêt que dans la mesure où elle se greffe sur un destin collectif, sur une histoire" (31).

Pendant tous ces changements de décor, nous pourrions nous demander également sur le temps qu'il faisait et qui couvrait l'action du héros.

La nuit enveloppe la pièce de Hugo. La plupart des scènes clés du drame se font la nuit et ont *Hernani* pour héros. "La nuit, ici, est plus d'un décor, qu'une atmosphère, elle est l'étoffe même du drame" (32), selon l'expression d'Antoine Vitez.

Hugo y situe explicitement quatre de ses cinq actes. Elle est l'essence même d'*Hernani*, l'homme de nuit, "âme de malheur faite avec des ténèbres" (III, 4). Elle est le refuge du proscrit. Tout poursuivi qu'il est par le roi, il ne sort en ville que quand il fait sombre. La nuit est également l'asile des amants fugitifs. Elle les enveloppe au moment

de leur noce. "Ce silence est trop noir", dit Donã sol juste avant que retentisse l'appel fatidique du cor. La nuit est encore le complice de la vengeance de Ruy Gomez à l'acte final. La nuit, qui submerge l'œuvre, permet aux événements les plus divers de se succéder pressés et violents, car il s'agit pour Hugo de tenir le spectateur en haleine.

Sur scène, l'éclairage essentiellement nocturne permet le recours aux jeux de lumière et au plateau, de baigner dans une ambiance de clair-obscur. Nuit et ombre sont chères aux romantiques, car elles sont l'image des aspirations confuses et des forces contradictoires qui traversent le héros.

Hugo a doublé le rendement du décor par des jeux de lumière changeants : soit qu'il l'ait plongé dans une obscurité progressive ; soit, au contraire, qu'il l'ait éclairé peu à peu, à moins qu'il n'ait préféré les brusques passages de la clarté à l'ombre, ou inversement de la nuit à la clarté, au moyen des torches et des flambeaux qui s'allument dans *Hernani* pour illuminer Saragosse. (II, 4) L'auteur utilise l'alternance nuit / jour en lui donnant une forte charge affective et symbolique.

La nuit et la lumière appellent la fête. Cette fête de nuit est très bien accueillie à cause de la beauté du décor qui étale ses splendeurs devant nos yeux. Cependant cette fête où tournoient lumières et musique, devient sombre et menaçante.

En effet, dans la nuit de la mort d'Hernani, les lumières et les flambeaux étincellent, la musique joue, des chants de fête d'une agréable douceur se donnent, puis peu à peu le silence se fait et la nuit s'étend, traversée toutefois par les rayons d'un beau clair de lune. Et lorsqu'au loin retentit le son d'un cor funéraire, Hernani a compris qu'avec ce son fatal, son heure vient elle aussi de sonner ; un masque vêtu de noir apparaît alors répétant mot par mot la promesse faite par Hernani à Ruy Gomez. (III, 7)

Ce tableau final de la fête nocturne avec ses éclairages et ses musiques est une scène spectaculaire par excellence.

Il produit chez le spectateur une impression émotionnelle et sensationnelle par le glissement romantique "qui fait passer l'objet lune de la synecdoque lune-nuit à la synecdoque nuit-mort et fait du clair de lune la métaphore de la mort". (33)

Par ailleurs, tous les éléments de la fête qui devront normalement l'égayer sont là : nuit, flambeaux, masques, clairs de lune, musique. Cependant, dans la fête de noces (acte V), ces éléments sont employés pour la trahir et la tourner en deuil. Ils ont ainsi une autre fonction : ils font de la fête des noces la métaphore de la mort.

La fête de la mort est annoncée par des indices parsemés tout au long du drame. Hernani le signalait à D.S : (II, 4)

Hernani :- "Nous aurons une noce aux flambeaux ". (V, 699)

Donã Sol :- "C'est la noce des morts ! La noce des tombeaux !". (V, 700)

La nuit illuminée et l'univers coloré du plateau du drame romantique sont d'une remarquable harmonie. Sombres, ils respectent l'atmosphère nocturne de la pièce et le cadre carnavalesque.

On pourrait ajouter que le temps de la pièce, le cadre, le décor et tous ses objets scéniques permettent de recréer l'atmosphère de kermesse permanente. A cette kermesse, contribuent également les dialogues, le discours et la langue des protagonistes car dans le théâtre romantique, il y a un jeu entre ce qui est dit et ce qui est montré. Ils sont donc dépendants de l'action du héros et de la structure d'ensemble de l'œuvre.

Le discours et la langue du héros:

Le discours devient dans la bouche du héros romantique un moyen servant sa nature et son action.

Le dramaturge- poète laisse ainsi libre cours à l'envol poétique et violent d'un langage qui se révèle parfaitement approprié aux impératifs dramaturgiques.

Toute la magie du théâtre de Hugo est là. Car chez lui, "La dramaturgie progresse d'image en image ; la parole éveille le souvenir, le souvenir prend forme et corps. (...) Le rôle tout dramatique que poétique assumé par le tissu langagier de la pièce de Hugo traduit un équilibre entre le textuel et le visuel (...) en accentuant l'apprêt d'alexandrins "éperonnés d'épithètes" (34).

Ces épithètes dotent l'alexandrin hugolien d'une empreinte lyrique. En effet, le lyrisme anime un très grand nombre de scènes et particulièrement les scènes d'amour (I,2) ; (II,4) ; (III,4,5) ; (V,3,5). La dernière scène de la pièce, reflète un accent tragique profond. Victor Hugo laisse ainsi l'occasion au spectateur d'écouter les plaintes d'Hernani, ses fureurs, ses protestations avec une emphase solennelle, des pauses de tendresse et de rêverie. Le ton sombre et le sentiment de la fatalité sont exprimés par les réflexions du proscrit et par ses élans lyrique, pathétique et épique contre Don Carlos (I,2) ; (III,4).

En tout cas, l'alexandrin hugolien épouse toutes les variations du discours. "Il se rapproche de la prose, par le rythme et par le vocabulaire, lorsque le discours serre au plus près l'action" (35). En revanche, lorsqu'il adopte le rythme et les images du discours amoureux, "le temps dramatique s'immobilise pour laisser place au verbe poétique" (36). Comme par exemple les actes : (II,4) ; (V,3) ; (V,6).

La fonction poétique et théâtrale du langage est le propre du monologue. Dans le monologue romantique, le lyrisme s'exprime en fonction des fluctuations de l'émotion. Dans *Hernani*, le nombre de monologues est important. Ils sont parsemés en inégales dimensions en fonction de la structure interne des tableaux. En effet, le monologue, ne suit pas les règles imposées mais obéit à la dialectique théâtrale : les objets et le décor y font naître les réactions et relancent la parole : dialogue imaginaire, succession d'images incohérentes, paroles incohérentes, paroles rêvant l'action. Le monologue hugolien est reconnu par "la variété et la richesse des métaphores, (...) les hardiesses de la langue (sans parler de la versification)" (37).

Le monologue permet à l'acteur de faire sortir ce qu'il ressent dans son intérieur et de mettre son talent en valeur. Seul en scène, le comédien doit soutenir l'intérêt, aidé de son seul discours. Cela explique la raison pour laquelle "les gens de théâtre (...) n'aient jamais souhaité que les auteurs renoncent à cet instrument. Tant la fonction théâtrale du monologue leur paraissait essentielle" (38).

En outre, l'étude méthodique du monologue montre son importance dans la mesure où la corporalité, la gestuelle et le jeu de l'acteur s'y déploient. Cette théâtralité fait naître l'émotion du spectateur, et le propre du plaisir théâtral consiste à y vivre des émotions par l'intermédiaire d'un autre.

Dans *Hernani*, malgré les moments statiques : longues tirades ou monologues, l'action galope, l'intérêt du spectateur est sans cesse sollicité et renouvelé grâce à l'agitation perpétuelle du plateau.

En écrivant son oeuvre, l'auteur a conçu donc une langue qui ne peut être considérée que comme un langage théâtral mis au service de l'action de son héros.

Signalons que ce langage fait véhiculer parfois le comique et le rire. Le comique chez Hugo est plutôt un comique de situation et de langage. En introduisant le comique dans sa

pièce, l'auteur avait le souci de ne pas faire sombrer complètement le spectateur dans le tragique de l'action du héros, mais trouver au sein du désespoir un fond de drôlerie.

Conclusion:

Ayant considéré de front les éléments spectaculaires accompagnant non pas l'action dramatique de l'œuvre de Hugo, mais l'action du héros lui-même, nous pouvons parler de leurs diversités, leurs ampleurs mais aussi de leur primauté comme éléments constitutifs de cette pièce romantique. Avec l'action du héros, ils constituent des pièces de puzzles qui sont en harmonie avec cette dernière. Le tout compose un tableau ayant une fonction onirique et dramatique à la fois. En effet, le dramaturge les introduit non seulement en tant qu'éléments spectaculaires mais aussi en tant qu'éléments nécessaires à l'action du héros. Pour montrer leur importance et leur efficacité, Hugo s'en sert davantage au fur et à mesure que le héros progresse dans l'exécution de son acte. Ils deviennent par là, non seulement une invention esthétique mais signifiante. Ils sont des «objets signifiants».

Que cet édifice d'éléments de pure théâtralité couvre les accessoires manipulés par le héros, sa langue, les objets scéniques, le cadre où le héros exécute cette action, il ne fait que ressortir un univers spectaculaire cohérent, construit avec une technique de travail différente et appropriée au chef du mouvement romantique.

De toute manière, ces éléments spectaculaires employés par l'auteur à des degrés différents montrent la qualité dramatique de premier ordre du dramaturge et sa science profonde ou plutôt son instinct très sûr de l'art de théâtre.

Hugo a tout mis en œuvre, pour changer dans les directives classiques et transférer le centre de gravité du spectacle théâtral, du textuel vers le visuel. Il a œuvré en sorte que le goût de l'action et de ses péripéties esthétiques et dramatiques remplace le goût de «dire». Il a souhaité montrer également "qu'il y ait un jeu entre ce qui est parlé et ce qui est montré" (39).

L'auteur est un génie qui travaille donc loin des routes tracées et qui a un rêve de théâtre dont l'enjeu est de libérer l'art et de civiliser le public tout en le divertissant.

Ce goût du spectacle très développé chez le dramaturge n'a pas touché cependant au goût de réflexion engendré chez le spectateur. Il ne cherche pas seulement, à amuser les yeux mais à s'adresser à l'esprit du spectateur. Hugo ne fait pas parti des partisans de «l'art pour l'art», il charge donc ses éléments spectaculaires d'une autre mission, d'un autre objectif.

En effet, ces éléments de pure théâtralité enclenchent chez le public un implacable mécanisme de réactions. Ils produisent chez lui aussi bien l'impression sensuelle et émotionnelle qu'intellectuelle. A cet égard note Catherine Balaudé Trailhou "l'art, à la seule condition d'être fidèle à sa loi, le beau, civilise les hommes par sa puissance propre, même sans intention, même contre son intention" (40). L'art dramatique romantique prépare ainsi "dans une certaine mesure, l'élargissement des perspectives scéniques propres au théâtre de notre époque" (41).

En effet, les éléments spectaculaires ne sont jamais univoques. Ils traduisent, au premier degré, la couleur locale due aux carnivals et aux masques qui rappellent la Renaissance florentine et les mœurs espagnoles. Cependant, et c'est très justement avec ces carnivals et ces masques que l'auteur voulait aller au-delà de la couleur locale. Il voulait donner à l'action de son héros une dimension universelle et atteindre ainsi l'humanité entière.

Le masque, le carnaval, et la théâtralisation ont une portée symbolique. Ils permettent ainsi la quête du vrai. "Le masque conserve son emprise sur la société toute entière" (42).

En effet, tout le monde se laisse piéger par le scintillement des apparences, par le miroitement trompeur des surfaces. Cependant, nous pouvons déduire en somme, que la mort d'Hernani et de Donã Sol, traduit le drame de l'individu dans l'histoire et non un drame historique où, de surcroît, la réalité est substantiellement changeante et les hommes imprévisibles.

Dans cette perspective, l'esthétique du théâtre romantique, avec les éléments spectaculaires accompagnant l'action même du héros, ne lui donnerait-elle pas une certaine crédibilité et n'inciterait-elle pas une nouvelle anthropologie, où l'image du monde dépend de celle que l'homme se fait de son destin, et où encore, l'aspiration et les valeurs individuelles, forces motrices de toute action humaine, ont besoin du soutien de l'humanité et de l'histoire ?

En outre, bien qu'il y ait dans cette oeuvre romantique une polysémie effervescente où se bousculent des fantômes de tout ordres : rancune, vengeance, meurtre, suicide, il existe, en face, une noce et une union nuptiale qui pourrait être l'indice d'un espoir déjà romantique du changement des conditions de l'humanité ?

Cet espoir ne doit-il pas être la vertu essentielle et même la raison d'être de toute mise en scène fondée sur les éléments spectaculaires traversant le texte ? Le génie et la créativité de son signataire ne doivent-ils pas inviter à une lecture métaphorique et symbolique de l'action du protagoniste ?

Notes:

- (1)- Victor Hugo. *Préface d'HERNANI*.
- (2)- William Shakespeare. *œuvres complètes* (Trad. Le tourner, revue par Guizot, La d'vocat 1821). cité par Anne Ubersfeld. *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. (Librairie José Corti, 2001) 88.
- (3)- Jean Jacques Roubine. *Lorenzaccio d'ALFRED de MUSSET* (Édition Pédagogie Moderne, 1981) 34.
- (4)- Marie Joséphine Whitaker. *Lorenzaccio ou la force de la faiblesse, lecture dramatique*. Musset, *Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour* (Paris: S.E.D.E.S, 1990) 182.
- (5)- Catherine Balaude-Trailhou. *Hugo* (Paris: Collection les écrivains, éd Nathan, 1991) 59.
- (6)- Georges Lote. *En Préface à Hernani Cent ans après* (J.Gamber : Librairie universitaire, 1930) 149.
- (7)- Cité dans, Arnaud Laster. *Pleins Feux sur Victor Hugo*, Colloque comédie française (1981) 214.
- (8)- Georges Lote. *op.cit* 159.
- (9)- Antoine Vitez. Interview dans la revue *Avant scène théâtre* 767-768 (1985): 48. Propos recueillis par Brigitte Sallino.
- (10)- *Hernani*, (II,4) V.664 .
- (11)- Anne Ubersfeld. *L'ANANKE du Discours*. Colloque de Cerisy, (1985)303.
- (12)- Anne Ubersfeld. *le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. (Librairie José Cortis, 2001) 612.
- (13)- Anne Ubersfeld. *le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. (Librairie José Cortis, 2001) 718.

- (14)- Antoine Vitez. le journal de Chaillot. 21.1 (1985).
- (15)- Anne Ubersfeld. *Ibid.* 593.
- (16)- Anne Ubersfeld. le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. (Librairie José Cortis, 2001) 726.
- (17)- *Ibidem* 618.
- (18)- *Ibidem* 618.
- (19)- *Ibidem* 727.
- (20)- Roubine. *op.cit* 55.
- (21)- Jean Gaudon. Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie. France : (Édition Suger, 1985) 82.
- (22)- Emile Zola. *op.cit* 44.
- (23)- Arnaud Laster. *op.cit* 266.
- (24)- Florence Naugrette. thèse de doctorat, "la mise en scène du théâtre de Hugo 1870 à 1993 Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1994. Sous la direction de Anne Ubersfeld. 1994 Vol (2), P. 421.
- (25)- Vitet, cité par Hassan Elnouty. « l'esthétique de Lorenzaccio ». Revue des sciences humaines, oct. déc. (1962) : 594-595.
- (26)- Jean Gaudon. *Victor Hugo dramaturge*. (L'Arche, 1995) 49.
- (27)- Maurice Decortes. "du drame à l'opéra, les transpositions lyriques du théâtre de Victor Hugo". *Revue d'histoire du théâtre*. 2 (1982) : 118.
- (28)- Alfred de Musset. cité dans les dossiers pédagogiques de l'ATB du théâtre du Beauvais. Saison 95/96.
- (29)- Ubersfeld. *le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. (Librairie José Cortis, 2001) 776.
- (30)- Redjeb Mitrovitsa. entrevue dans la revue Acteur, 32/33 janvier (1986) : 3 propos recueillis par Ancavisdei.
- (31)- Roubine. *Lorenzaccio d'ALFRED de MUSSET* (Édition Pédagogie Moderne, 1981) 35.
- (32)- Cité par Evlyne Ertel. "Hernani, suprême ombre, suprême Aurore". *jeu- cahier de théâtre* 34 (1985-1) : 153.
- (33)- Ubersfeld. *le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. (Librairie José Cortis, 2001) 724.
- (34)- La formule est de Gautier, cité par Jean Marie Thomasseau. *Alfred de Musset* (Puf, 1986) 97
- (35)- Catherine Balaude–Trailhou. *Hugo* (Éd Nathan : Collection les écrivains 1991) 61.
- (36)- *Ibidem* 61.
- (37)- Simone Jeune. *le monologue dans Lorenzaccio : Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour* (S.E.D.E.S, 1991) 166.
- (38)- Roubine. *op.cit* 42.
- (39)- *Op.cit*.P 719.
- (40)- Catherine Balaude- Trailhou. *op.cit* 97.
- (41)- Jean Marie Thomasseau. *Alfred de Musset* (Puf, 1986) 55.
- (42)- Bernadette Bricourt. "le visage des masques dans le théâtre de Musset", *Europe* Nov. - déc. (1977) : 72.

Bibliographie:

- Balaude- Trailhou, Catherine. *Hugo*. Éd Nathan : Collection les écrivains, 1991.
- Dizier, Anne. *Lorenzaccio, Musset*. Paris : Bertrand- Lacoste, Jouve collection de lecture, 1992.
- Gaudon, Jean. *Hugo et le théâtre, Stratégie et dramaturgie*. France : Édition Suger, 1985.
- Gaudon, Jean. *Victor Hugo dramaturge*. l'Arche : Collection les Grands Romantiques, 1955.
- Hugo, Victor. *Cromwell et sa Préface*.
- Lemaitre, Jules. *Impressions de théâtre*. Paris : Société française D'impression et de librairie, 1898.
- Lote, Georges. *En Préface à Hernani Cent ans après*. J.Gamber : Librairie universitaire, 1930.
- *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, par Jeanne BEM- Patrick Berthier, Loïc Chotard- Barbara T. Cooper, Françoise Court- Pérez, Simone Jeune, Bernard Masson, Patricia, Joan Siegel, Jean- Marie Thomasseau, Marie Joséphine Whitaker. Avec la participation de la société des études Romantiques. Paris : S.E.D.E.S, sous la direction de Michel Grouzet, 1990.
- Naugrette, Florence. *la Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*. Paris : 1994.
- Roubine, Jean Jacques. *Lorenzaccio d'ALFRED de MUSSET*. Édition Pédagogie Moderne, 1981.
- Shakespeare, William. *œuvres complètes*. Trad. Le tourner, revue par Guizot, La dvocat 1821. cité par Anne Ubersfeld. *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Librairie José Corti. 2001.
- Thomasseau, Jean Marie. *Alfred de Musset*. Puf, 1986.
- Ubersfeld, Anne. *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Librairie José Corti. 2001.
- Vandel- ISSA Kidis, Christine et Catherine. *Lorenzaccio, Musset, présentations et interviews*. Paris : Hatier, Janvier 1985.
- Whitaker, Marie Joséphine. *Lorenzaccio ou la force de la faiblesse, lecture dramatique. Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*. Paris : S.E.D.E.S, 1990.
- Zola, Émile. *Nos auteurs dramatiques*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1896.

Périodiques:

- Descortes, Maurice. "Du drame à l'opéra, les transpositions lyriques du théâtre de Victor Hugo". *Revue d'histoire du théâtre*. 2 (1982) : 118
- Ertel, Evlyne. "Hernani, suprême ombre, suprême Aurore". *jeu- cahier de théâtre* 34 (1985-1) : 153.
- Elnouty, Hassan. « L'esthétique de Lorenzaccio ». *Revue des sciences humaines*, oct. déc. (1962) : 594-595.
- Laster, Arnaud. "Pleins Feux sur Victor Hugo". *Colloque Comédie Française* (1981).
- Mitrovitsa, Redjeb. Entrevue dans la revue *Acteur*, 32/33 janvier (1986) : 3 propos recueillis par Ancavisdei. de l'ATB, du théâtre du Beauvais. Saison 95/96.
- Ubersfeld, Anne. "L'anankè du discours". *colloque de cerisy- Seghers*, 1985. "Hugo, le Fabuleux". ouvrage publié avec le concours du centre National des lettres, éditions Seghers, Paris, (1985).
- Vitez, Antoine. Interview dans *la revue Avant scène théâtre* 767-768 (1985): 48. Propos recueillis par Brigitte Sallino.
- Vitez, Antoine. Interview dans *le Journal de Chaillot* 21 janvier (1985).