

Hugo ennemi de la *tirade*  
Les exemples d'*Hernani* et *Ruy Blas*

S'il y a bien deux recommandations pour « le style du drame », énoncées par Hugo dans la préface de *Cromwell*, qui ont été et continuent d'être négligées par trop de critiques et d'interprètes de son théâtre, c'est le recours à un vers « fuyant la *tirade* » et qui ne sorte jamais « des limites d'une scène parlée<sup>1</sup> ». L'impression du mot « tirade » en italiques aurait dû attirer l'attention sur la première ; la place de la seconde à la fin du développement, juste avant sa conclusion, aurait dû témoigner de son caractère impératif.

Seule, à ma connaissance, a trouvé moyen de les rappeler, par la bouche même de Hugo, une comédie récente de Danièle Gasiglia, exceptionnellement bien documentée et didactique sans pédantisme, intitulée *Répétitions mouvementées / Victor Hugo et ses acteurs*, qui évoque la préparation, dans les années 1870, des reprises de *Marion de Lorme*, *Hernani* et *Ruy Blas* et, souvent avec humour, les discussions qui s'ensuivirent entre l'auteur et la deuxième génération d'interprètes de ses personnages, Mounet-Sully et Sarah Bernhardt notamment. C'est cette pièce<sup>2</sup> qui m'a inspiré le projet de la présente contribution.

J'ai voulu chercher si les déclarations de Hugo ne sont pas restées à l'état d'intentions et si la facture même de ses vers se prête au traitement qu'elles impliquent de la part des acteurs et actrices.

Qu'entendait-on, du temps de Hugo, et qu'entendait-il par le mot « tirade » ?

La définition de la tirade, dans la 6<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, parue de 1832 à 1835, dégage plus clairement sa signification dans le vocabulaire théâtral que celle de l'édition précédente de 1798, et pourrait donc servir de référence :

« Morceau d'une certaine étendue qui fait partie d'un ouvrage en prose ou en vers, et qui roule ordinairement sur une même idée, sur un même fait. [...] se dit particulièrement, dans les pièces de théâtre, d'une suite de phrases, de vers, qu'un des personnages débite sans être interrompu. »

Définition spécifique, illustrée par deux exemples, bien intéressants, d'usage du mot : « *Les longues tirades nuisent souvent à la vérité du dialogue. Cet acteur a bien dit sa dernière tirade.* » Alors que le second exemple, absent de l'édition de 1798, entérine implicitement une pratique admise, le premier reflète un point de vue critique qui s'exprimait déjà dans la citation correspondante de l'édition de 1798, avec même plus de radicalité encore, puisque n'étaient pas seulement mises en cause « les longues tirades » mais « les tirades » en général, et qu'elles étaient présentées comme nuisant souvent non seulement « à la vérité du dialogue » mais aussi « à la marche de l'action ». Les académiciens des années 1830 ont-ils voulu ne pas donner l'impression de faire écho aux attaques des romantiques contre un symbole de la tradition classique ? Quoi qu'il en soit, reste inchangé le sens du mot « tirade » lorsqu'il est utilisé péjorativement : « lieux communs qu'on emploie avec quelque développement,

---

<sup>1</sup> Edition Garnier-Flammarion, 1968, p. 95.

<sup>2</sup> Créée à Sarcelles en 2002, elle a été reprise à Paris dans l'amphithéâtre Max-Pol Fouchet de l'université Sorbonne Nouvelle en 2005, au Théâtre 13 et au Pavillon des Ateliers en 2007, et à Olivet (près d'Orléans) en 2008, sous la forme de lectures-spectacles dirigées par Jean-Paul Zennacker ; puis mise en scène par lui à Paris en 2010 à l'auditorium du Musée d'Orsay et représentée en Russie dans le cadre du Festival Le Jardin des génies à Iasnaïa Poliana (Domaine Tolstoï) ; publiée par la Librairie Théâtrale en 2014.

et qui n'ont qu'un rapport éloigné au sujet de l'ouvrage » (« éloigné à l'action et à la situation actuelle », indiquait l'édition de 1798). Mais un exemple a disparu : « *Les Comédies modernes ne sont pleines que de tirades* », dénonciation, qui aurait pu passer pour romantique, d'une dérive du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui avait perdu de son actualité, le genre « moderne » étant devenu le drame.... Lui est donc substituée une phrase qui n'a pas trait au théâtre : « *L'orateur aurait bien dû nous faire grâce de ces inutiles tirades* », tandis que subsiste celle-ci : « *L'envie de briller par des tirades est la manie des jeunes gens* ». Le jeune auteur d'*Hernani* pouvait-il alors être visé ? Oui, si l'on tient pour tirades certains morceaux d'*Hernani*, comme le firent, après la création du drame, quelques critiques - celui du *Corsaire* poussant la mauvaise foi jusqu'à dénoncer dans le monologue de don Carlos « une tirade de 240 vers » ( plus du double de ceux qui furent dits); non assurément si Hugo, conséquent avec lui-même, y a fui la tirade, comme il le préconisait dans la préface de *Cromwell*, où, soit dit en passant, il validait, au contraire, l'emploi du monologue pour « illuminer [...] l'intérieur [...] des hommes<sup>3</sup> ». C'est l'enjeu de la démonstration qui va suivre et qui va prendre aussi en compte *Ruy Blas*.

Commençons par faire remarquer que, chez Hugo, le mot « tirade » sera toujours pris dans un sens péjoratif. Dans *Notre-Dame de Paris*, roman paru en 1831, il évoque l'assemblée réunie pour écouter un « mystère » de Pierre Gringoire, « stupéfiée, pétrifiée, et comme asphyxiée devant les incommensurables tirades qui surgissaient à chaque instant de toutes les parties de son épithalame<sup>4</sup> ». Dans le texte qui ouvre, en 1834, *Littérature et Philosophie mêlées*, intitulé « But de cette publication », il critique « la tragédie philosophique, poème bizarre où la tirade obstrue le dialogue, où la maxime remplace la pensée<sup>5</sup> ». Dans *Les Contemplations*, recueil publié en 1856, on trouve ces vers à propos d'un « vieux pédagogue » :

« Tout tremble et tout devient pédant, dès qu'il paraît :  
L'âne bougonne un thème au boeuf son camarade ;  
Le vent fait sa tartine, et l'arbre sa tirade ;  
L'églantier verdissant, doux garçon qui grandit,  
Déclame le récit de Thérémène, et dit :  
Son front large est armé de cornes menaçantes<sup>6</sup>. »

Enfin, en 1863, le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* d'Adèle Hugo et Auguste Vacquerie inscrit en bonne place « la suppression de la *tirade* et du *vers à effet* » parmi les idées que le poète aurait exposées à Talma et « dont il allait faire la *Préface de Cromwell*<sup>7</sup> ».

On voit ainsi ce que le dramaturge reproche aux tirades : leur longueur, l'obstacle qu'elles opposent à la fluidité du dialogue, le caractère pontifiant et l'emphase qui les menacent d'un ridicule involontaire.

Il découlait de l'un des exemples rapportés plus haut que le mot « tirade », appliqué à une forme théâtrale, pouvait dans les années 1830 désigner une pratique parfaitement admise. Georges Forestier dans le *Dictionnaire encyclopédique du*

<sup>3</sup> Edition Garnier-Flammarion, 1968, p. 91.

<sup>4</sup> Livre 1<sup>er</sup>, III « Monsieur le Cardinal », Le Livre de Poche classique, 1998, p. 96.

<sup>5</sup> *Œuvres complètes*, « Critique », Bouquins, Laffont, 1985, p. 58.

<sup>6</sup> Livre 1<sup>er</sup>, XVI, « Vers 1820 », Poésie / Gallimard, 1973, p. 67

<sup>7</sup> Chapitre XLVIII reproduit au tome III de l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Le Club français du livre, 1967, p. 1306.

*théâtre*, publié chez Bordas en 1995, justifie dans les dramaturgies humaniste et classique « la place prépondérante de la tirade », qui « ne s'explique pas seulement par le goût des auteurs et des acteurs pour les morceaux de bravoure », et il donne en exemples de pièces où l'on trouve ce type de tirades *Cyrano* et *L'Aiglon*. Remarquons qu'il se garde judicieusement de renvoyer à Hugo auquel, pourtant, on apparente souvent Rostand. Très sommairement on peut d'emblée pointer une différence évidente : les tirades fameuses de *Cyrano de Bergerac* sont celles du nez (55 vers à la scène 4 de l'acte I), des cadets de Gascogne (32 vers à la scène 7 de l'acte II), du « Non merci » (un peu plus de 50 vers à la scène 8 du même acte) ; elles se conforment toutes à une des caractéristiques de base de la tirade, telle que la définissait en 1798 le *Dictionnaire de l'Académie* : morceau d'une certaine étendue sur le même sujet. Ce qui consolide leur unité et les a inscrites dans la mémoire, c'est qu'elles émanent toutes du personnage de Cyrano et que la première est une série de variations sur les façons de désigner son nez, et que les deux autres sont structurées par la répétition des mots qui ont fini par leur servir d'emblèmes. Tout autre est le cas de la plupart des longues prises de parole chez Hugo, et notamment de l'apostrophe de Ruy Blas aux ministres, parfois appelée « la tirade du " Bon appétit, messieurs " ». Ces mots ne sont pas répétés et la métaphore même qu'ils instaurent n'est pas filée ; seule celle qui clôt le discours - « la marmite » où cuit « l'aigle impérial » - ramène en quelque sorte à la première, mais elle ne fut pas dite à la création. Voilà qui devrait guider les acteurs quant au traitement de cette intervention de Ruy Blas en position de premier ministre. Il serait erroné de la considérer comme un bloc, comme un morceau d'éloquence à débiter d'une seule lancée. Telle est cependant l'idée qui a sous-tendu un grand nombre de commentaires et d'interprétations. Héritage du dernier sens donné au mot « tirade » et de l'exemple qui l'illustre, en 1832 comme en 1798, dans le *Dictionnaire de l'Académie* : « On dit adverbiallement, *Tout d'une tirade*, pour dire, Tout de suite, sans s'arrêter. *Il nous a dit une centaine de vers tout d'une tirade* ».

Cette confusion, préjudiciable à une bonne interprétation a contaminé toute la lecture du théâtre de Hugo et la conception que s'en sont faite les acteurs. Faut-il, demandait Beatrix Dussane, à l'époque du centenaire d'*Hernani*, « suivre la logique, la vraisemblance, le mot à mot, faut-il mener le public pas à pas le long d'une œuvre pareille ? Non, certes, il faut l'emporter dans cette ivresse dont parlait Gautier, l'étourdir du rythme des alexandrins, et lorsqu'il est à demi-grisé, le frapper – non au cerveau, comme le faisait le vieux Corneille – mais aux yeux, aux oreilles, parfois même au cœur, par quelque belle image portée en triomphe sur les ailes déployées d'un vers magnifique<sup>8</sup> ». L'année du centenaire de *Ruy Blas*, comme en écho au critique Robert Kemp prétendant que « l'attention » était « la plus funeste disposition d'esprit pour écouter » la pièce et qu'il fallait « se laisser emporter, sans réfléchir un instant, par la chevauchée des rythmes et des images<sup>9</sup> », Louis Jouvet, publiait des *Réflexions du comédien*, qui ne marquaient aucun progrès ...de la réflexion sur la production dramatique de Hugo : « La grande erreur [...] c'est de lire ses pièces [...]. Tout est conçu pour le couplet [...]. Hugo est un grand bonhomme, mais c'est un dramaturge qu'il ne faut pas analyser.<sup>10</sup> » Telle était sur le théâtre de Hugo la vulgate du discours, un discours qui ne mérite pas d'être qualifié de critique, puisqu'il n'était que la déclinaison d'une idée reçue. Il dominait encore la présentation et l'annotation

<sup>8</sup> *Revue hebdomadaire*, février 1930.

<sup>9</sup> *Le Temps*, 6 juin 1838.

<sup>10</sup> Editions de la Nouvelle Revue critique, 1938, p. 132-133.

des pièces dans les « Petits Classiques » et manuels scolaires des années 1950 et 60<sup>11</sup>. Le système des morceaux choisis favorisait cette opération de décervelage. Lagarde et Michard, sous le titre « Je suis une force qui va ! », isolaient les 32 vers d'une déclaration d'Hernani à doña Sol (coupée en 1830) et les faisaient suivre de cinq propositions de travail dont la quatrième - « Distinguer les faiblesses du texte et ses beautés (fond et forme) » - était assez révélatrice de leurs réserves sur l'œuvre, et la première ainsi rédigée : « Composition de la tirade ; montrer qu'elle est ponctuée par un refrain, sous deux formes complémentaires<sup>12</sup> ». Du « couplet » de Jouvot au refrain il n'y avait qu'un pas... Glissement facilité par les deux sens du mot « couplet » d'après le *Larousse universel* de 1922 : « Stance faisant partie d'une chanson » et « tirade, en général. » Alors que Jouvot l'avait peut-être utilisé dans son deuxième sens, Lagarde et Michard, amalgamant en quelque sorte les deux, donnaient à entendre le texte comme une chanson où la musique compterait plus que les paroles.

Mais l'extrait en question était-il bien une tirade ? Plusieurs critères peuvent être utilisés pour répondre. Une fois écartée la motivation péjorative que susciterait la présence de lieux communs d'un rapport éloigné à l'action et à la situation actuelle, est-il légitime de le considérer comme « d'une certaine étendue » et portant « sur le même sujet » ? Commençons par noter que s'il y avait bien un « refrain », il aurait chance de constituer le « sujet » de la « tirade » : ce serait le malheur qu'Hernani imagine répandre autour de lui ; or Lagarde et Michard intitulent l'extrait « Je suis une force qui va ! », mettant ainsi en vedette la confiance que fait Hernani sur ce qui en lui ne relève pas de sa volonté ; n'y a-t-il pas là un deuxième sujet ?

Il importe ensuite de déterminer si l'extrait correspond à la première dimension de la définition, si ses 32 vers en font un morceau particulièrement étendu. Il faut pour cela le situer par rapport à la moyenne des répliques du théâtre classique et de la production dramatique de Hugo.

Rareté des prises de parole longues dans le théâtre de Hugo des années 1830

J'ai choisi, pour les besoins de la circonstance, de limiter l'enquête aux pièces en vers de Hugo jouées de 1830 à 1838 – d'*Hernani* à *Ruy Blas* - et, un peu arbitrairement, de fixer à 18 vers – le nombre de ceux qui constituent la tirade de Camille à la scène 5 de l'acte IV d'*Horace* de Corneille (« Rome, l'unique objet de mon ressentiment... ») - le seuil à partir duquel les prises de parole des personnages sont susceptibles, aujourd'hui surtout, de se faire remarquer par une longueur qui dépasse les limites d'une réplique ordinaire.

Je répertorie, chez Corneille, 19 répliques de ce genre dans *Le Cid* (1840 vers), 26 dans *Horace* (1782 vers), 21 dans *Cinna* (1780 vers), 32 dans *Don Sanche d'Aragon* (1830 vers); chez Molière, 17 dans *L'Ecole des femmes* (1780 vers), 16 dans *Tartuffe* (1662 vers), 20 dans *Le Misanthrope* (1808 vers); chez Racine, 23 dans *Andromaque* (1648 vers), 24 dans *Britannicus* (1758 vers), 29 dans *Mithridate* (1698 vers). *Marion de Lorme* (2044 vers) et *Le Roi s'amuse* (1660 vers) n'en comportent que 7, *Hernani* (2166 vers) 11 (7 seulement à la création), *Ruy Blas* (2252 vers) 17.

Si l'on relève la barre à 30 vers, on trouve encore dans *Le Cid*, 7 répliques égales ou supérieures, 11 dans *Horace*, 8 dans *Cinna*, 9 dans *Don Sanche*. *L'Ecole des femmes* en compte 7, *Tartuffe* 5, *Le Misanthrope* 6. Il y en a 7 dans *Andromaque* et *Britannicus*, 10 dans *Mithridate*. *Marion de Lorme* n'en comporte que 3, *Hernani* 1 à

<sup>11</sup> Voir à ce sujet ma contribution de 1985 au n° 671 de la revue *Europe* : « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime: le théâtre de Hugo ».

<sup>12</sup> *XIXe siècle / Les Grands Auteurs français du programme*, Editions Bordas, 1968, p. 238.

la création – 4 dans le manuscrit - *Le Roi s'amuse* 5 et *Ruy Blas* 4. Rapportés au nombre total de vers des pièces, supérieur, dans trois des quatre drames de Hugo retenus, de 200 à 600 vers, ces chiffres prouvent à quel point, dans leurs dialogues, contrairement à une idée reçue, les prises de parole « d'une certaine étendue » sont plus rares, y compris dans *Hernani* et *Ruy Blas*, que dans le théâtre classique, comédie incluse.

La plus longue dans *Hernani* se compose de 40 vers (31 à la création), dans *Ruy Blas* de 33 vers ; à une exception près, dans cette dernière pièce : les 101 vers (99 à la création) de l'apostrophe du 3<sup>e</sup> acte aux ministres, plus du triple de ceux que comporte la réplique la plus développée dans le reste du drame : mais guère plus que les 98 vers du Vieil Horace à la scène 3 du dernier acte de la tragédie de Corneille, un peu moins que les 104 vers de Cinna à la scène 3 de l'acte I de la tragédie éponyme du même Corneille, et, chez Racine, que les 108 vers d'Agrippine à la scène 2 de l'acte IV de *Britannicus* ou les 108 aussi que l'on trouve dans le rôle titre de *Mithridate*, à la scène 1 de l'acte III. Encore ces prises de parole ne se distinguaient-elles pas autant dans des tragédies où coexistaient plusieurs autres d'une étendue considérable : ainsi, dans *Horace*, 60 vers de Camille (I, 2), 49 vers de Curiace (I, 3), 50 vers de Sabine (II, 6), 54 vers de Valère (V, 2), 60 vers d'Horace (V, 2), 53 vers de Tulle (V, 3) ; dans *Cinna*, 50 vers d'Auguste, 56 de Maxime, 56 de Cinna dans la seule scène 1 de l'acte II, 44 puis 63 vers d'Auguste dans la scène 1 de l'acte V ; dans *Britannicus*, 52 vers (I, 2) puis 49 (IV, 3) de Burrhus, 44 vers d'Albine (V, 8) ; dans *Mithridate*, 82 vers de Xipharès (I, 1), 44 vers de Pharnace (III, 1), 61 vers d'Arbate (V, 3).

Bref, l'exception que constituait, à sa date, dans le théâtre joué de Hugo, l'apostrophe de Ruy Blas (comparable seulement en étendue aux 96 vers du monologue de don Carlos dans *Hernani*, rescapés des 168 vers du manuscrit, inédits, pour près de la moitié, à la scène, mais qui venaient d'être publiés dans leur intégralité en 1836), avait de quoi frapper l'auditoire puis les lecteurs mais on conviendra qu'il y a eu quelque abus à la tenir, ajoutée à celle du monologue de don Carlos, pour représentative du style théâtral de Hugo. C'est pourtant ce qui advint. Certes, il serait inéquitable de ne comparer Hugo dans ces domaines qu'à des auteurs de pièces en prose ; et l'on pourrait noter que dans les quatre pièces en vers de Musset, les répliques d'une certaine étendue ne manquent pas, souvent mises dans la bouche du personnage principal, et que les 197 vers d'un des monologues de Frank dans *La Coupe et les Lèvres* (acte IV, scène 1) dépassent largement en étendue les 168 de don Carlos dans *Hernani*. Cela dit, il me serait aisé de démontrer que Hugo est parfaitement capable de ce que l'on tient pour un « bon dialogue de théâtre » : sans aller jusqu'à ceux de sa comédie en prose, *L'Intervention*, tout à fait susceptibles de rivaliser avec ceux des auteurs donnés en exemples, les scènes alertes ne manquent ni dans *Hernani* ni dans *Ruy Blas*. Contrairement encore à ce que l'on lit encore sous les meilleures plumes, Hugo compte soigneusement les vers qu'il écrit, sait s'arrêter et se révèle parfaitement conscient du risque d'être trop long à la scène. La censure ne suffit pas à expliquer certaines coupures dans le texte d'*Hernani* en 1830. Quoi qu'il en soit, celles, à la création, des répliques du rôle titre, à la scène 3 de l'acte III, et de don Carlos, à la scène 1 de l'acte IV, ont pour effet de laisser à don Ruy Gomez les plus longues prises de parole dans la pièce, comme si la tirade était spécifique de la vieillesse, comme si elle était particulièrement adaptée à la défense des valeurs anciennes et au réquisitoire contre la décadence actuelle, comme si la noblesse de l'expression permettait de faire passer la virulence critique des propos tenus. Les grandes interventions sont souvent dans les drames de Hugo le fait de vieillards : le marquis de Nangis dans *Marion de Lorme*, M. de Saint-Vallier dans *Le Roi s'amuse*,

Job et Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves*. Mais un usage ironique de la tirade, si tirade il y a, se fait jour aussi dans *Hernani*, à travers la scène 6 de l'acte III, où don Ruy Gomez passe en revue les portraits de ses ancêtres, interrompu par les manifestations d'impatience croissante de don Carlos, conscient d'être mené en bateau, et dans *Ruy Blas*, à la scène 4 de l'acte II, à travers l'énumération apparemment digressive par don Guritan des rivaux successifs qu'il a éliminés, amenant son interlocuteur à se demander où le vieux comte d'Oñate veut en venir. Dans *Mangeront-ils ?*, comédie du *Théâtre en liberté*, quatre personnages se distingueront par leur abondance verbale : le Roi, auquel Hugo attribue parodiquement une emphase rhétorique qui le fait approcher de la tirade plus qu'aucun de ses prédécesseurs ; lord Slada, auquel l'amour inspire le lyrisme le plus authentique ; Zineb, la centenaire et prétendue sorcière, qui tient le discours le plus sublime ; Aïrolo, le hors-la-loi, enfin, qui l'emporte en prolixité sur tous les autres et conjugue rire et satire. Mais c'est l'occasion de rappeler qu'en marge de sa plus longue prise de parole, on trouve, de la main de Hugo : « Note pour moi : Abréger ce speech d'Aïrolo pour la représentation<sup>13</sup> »....

Que l'on compare les premières scènes des quatre drames en vers de Hugo créés dans les années 1830 avec celles de toutes les pièces illustres du XVIIIe siècle que nous avons nommées plus haut : dans *Le Cid*, la gouvernante de Chimène lui rapporte les sentiments et propos de son père à propos de Rodrigue tout au long d'un récit de 36 vers ; dans *Horace*, deux des cinq discours de Sabine à sa confidente atteignent respectivement 36 et 26 vers ; *Cinna* commence par un monologue de 52 vers ; *L'Ecole des femmes* par une discussion où aux 25 vers d'Arnolphe répondent 28 vers de Chrysalde, et où il arrive que Chrysalde laisse parler son interlocuteur durant 32 vers d'affilée ; Dorine anime la première scène de *Tartuffe* mais Madame Pernelle l'emporte sur 20 vers que la servante parvient à lui lancer de suite par une réplique de 23 vers ; Alceste et Philinte devisent au début du *Misanthrope* avec un bel équilibre dans la répartition des répliques : 24 et 27 vers pour le premier, 22 et 20 pour le second ; Oreste s'impose, dès le commencement d'*Andromaque*, par 68 vers contre 18 à son confident Pylade ; Agrippine s'exprime en 28 et 27 vers suivis et se révèle d'emblée comme la plus prolixe des personnages de *Britannicus* ; Xipharès aligne 82 vers dans la scène initiale de *Mithridate*. Rien de comparable chez Hugo où seule la colère de Salluste dans *Ruy Blas* a besoin de 22 vers pour s'exhaler, mais de telle sorte qu'un critique de la création écrivait : « le noble seigneur donne un libre cours à son humeur en mille phrases entrecoupées » (*France et Europe*, 25 novembre 1838). Toutes les autres entrées se font *in medias res*, avec une distribution de répliques d'une grande vivacité.

Quoi qu'il en soit, même si, chez Hugo, les répliques « d'une certaine étendue » - de 18 vers et plus - sont nettement moins nombreuses que dans le théâtre classique, et s'il arrive que ne s'en trouve pas un seul exemple durant un acte entier (le deuxième d'*Hernani*, le cinquième de *Ruy Blas*), elles ne sont pas absentes de ses pièces et, si l'on s'en tenait à la première définition de la tirade, elles pourraient être désignées comme telles. Et Hugo ne serait donc pas parvenu à fuir la tirade ou ne l'aurait pas vraiment voulu. C'est ce que beaucoup de critiques prétendent ou sous-entendent. Mais était-ce bien en ce sens neutre que Hugo prenait le mot « tirade » ? Non, à coup sûr.

---

<sup>13</sup> *Le Théâtre en liberté*, Folio classique, 2002, p. 865.

## Le vers de Hugo et le vocabulaire de ses personnages, des armes contre la tirade

Si l'art de fuir la tirade est le propre du bon vers de théâtre selon Hugo, cela tient probablement à des caractéristiques qui devraient rendre impossible le déroulement ininterrompu d'une longue suite d'entre eux.

Essayons d'en dégager certaines. Je prendrai un premier exemple dans le rôle de don Ruy Gomez, qui ne parle pas toujours avec la hauteur d'un vieillard cornélien. Ainsi, à la scène 1 de l'acte III, lorsque, sur le point d'épouser Doña Sol, il lui déclare son amour ; les répliques de la jeune fille, malgré leur laconisme, suffiraient à elles seules à éloigner le spectre de la tirade ; mais s'ajoute pour la mettre en fuite la fluidité même des vers par lesquels s'exprime la confiance du vieil homme :

« Ecoute : on n'est pas maître  
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,  
Et vieux. On est jaloux, on est méchant ; pourquoi ?  
Parce que l'on est vieux ; parce que beauté, grâce,  
Jeunesse dans autrui, tout fait peur, tout menace ;  
Parce qu'on est jaloux des autres et honteux  
De soi. Dérision ! Que cet amour boiteux,  
Qui nous remet au cœur tant d'ivresse et de flamme,  
Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme !  
- Quand passe un jeune pâtre, - Oui, c'en est là ! –souvent,  
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,  
Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées,  
Souvent je dis tout bas : »

Enjambements, ponctuations légères, variété des coupes, incise réflexive, et l'hémistiche – prélude à la restitution d'un monologue quasi intérieur - sur lequel j'interromps la citation, tout concourt à une sorte de lyrisme intime pour lequel l'appellation de tirade conviendrait aussi mal qu'une interprétation emphatique. Le mot « dérision » est prononcé mais il s'agit d'une autodérision qui s'apparente à l'humour et que les répétitions ne doivent pas masquer : pour la jeunesse d'un pâtre, « je donnerais », dit Ruy Gomez,

« Mon vieux nom, mon vieux titre et toutes mes ruines,  
Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront.  
[...]  
Car ses cheveux sont noirs, car son oeil reluit comme  
Le tien. Tu peux le voir et dire : Ce jeune homme !  
Et puis penser à moi qui suis vieux. Je le sais ! »

Hugo ose l'enjambement le plus nouveau, celui qui place la conjonction de comparaison à la rime, pour mimer en quelque sorte le glissement de la rêverie d'un objet à l'autre.

« Pourtant j'ai nom Silva ; mais ce n'est plus assez !

Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime<sup>14</sup>. »

Familiarité et simplicité devraient contribuer à l'émotion du lecteur et de l'auditeur.

Des quatre protagonistes d'*Hernani*, doña Sol est celle qui garde le moins longtemps la parole : une seule fois, à la scène 3 du cinquième acte, une de ses répliques dépasse les 18 vers que j'ai fixés comme symptomatiques d'une tirade possible. Encore n'est-ce que d'un vers. Et dans une forme qui semble si étrangère à celle de la tirade entendue péjorativement que le seul des premiers critiques du drame à l'avoir désignée ainsi – celui du *Journal des débats* du 1<sup>er</sup> mars 1830 - la qualifia de « charmante ». À Hernani qui lui rappelle que le roi portait la toison d'or sur du velours noir, contraste qu'elle vient d'admirer sur celui qu'elle aime, Doña Sol commence par répondre de la façon la plus concise: « Je n'ai pas remarqué ». Puis elle ajoute on ne peut plus vivement : « Tout autre, que m'importe ! ». Avant de poursuivre :

« Puis, est-ce le velours ou le satin encor ?  
Non, mon duc. C'est ton cou qui sied au collier d'or !  
Vous êtes noble et fier, monseigneur. »

Sensible au tutoiement échappé et à l'attrait physique manifesté, Hernani « veut l'entraîner ». Le geste est une sorte de réplique muette mais significative, que Doña Sol comprend parfaitement et à laquelle elle répond : « Tout à l'heure ! ». Le tiret qui suit suggère une insistance d'Hernani, qui expliquerait la demande redoublée d'un délai : « Un moment ! ». Ce n'est pas timidité d'une vierge effarouchée mais émotion, physiquement ressentie et visible, sur laquelle elle appelle son attention : « Vois-tu bien ? c'est la joie, et je pleure. » Et voici qu'elle l'incite à partager la douceur de cette nuit d'été qui est celle de leur union : « Viens voir la belle nuit ». Hugo indique : « Elle va à la balustrade ». Mouvement qui a valeur d'invitation. Elle réitère sa demande de différer, de quelques instants seulement, leur union charnelle, pour jouir de cette accalmie dans leur destinée :

« Mon duc, rien qu'un moment !  
Le temps de respirer et de voir seulement ! »

Le lyrisme va alors se déployer dans douze vers d'une musicalité rare, sorte d'intermezzo qui inspire à Hernani ce commentaire :

« Ah ! qui n'oublirait tout à cette voix céleste ?  
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste<sup>15</sup>. »

Contrairement à ce que l'on a prétendu, Hugo sait très bien faire parler les femmes en vers et si c'est moins longtemps que les hommes, ce n'est pas à leur désavantage. Et il ne les confine pas dans le registre de la tendresse. La jeune épouse d'Hernani est capable de lancer, avec tant de naturel que c'en est drôle, à son oncle abusif ceci :

« Savez-vous ce que c'est que doña Sol ? Longtemps,

---

<sup>14</sup> Folio théâtre, 1995, p. 93-94.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 178.

Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans,  
J'ai fait la fille douce, innocente et timide ;  
Mais voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide ?  
Voyez-vous ce poignard ? Ah ! vieillard insensé,  
Craignez-vous pas le fer quand l'œil a menacé ?  
Prenez garde, don Ruy ! – je suis de la famille<sup>16</sup>. »

Les réussites ne sont pas moindres dans le rôle de la Reine de *Ruy Blas*. Son monologue à la scène 2 de l'acte II, entrecoupé d'indications scéniques, émaillé de contrastes, interrompu trois fois, oscillant de la prière à l'expression du désir, a le naturel d'un monologue intérieur. Mais je pose en principe qu'un monologue, même plus linéaire, ne devrait jamais être désigné comme une tirade, à moins de considérer tout monologue comme une tirade, pour la simple raison que le personnage qui monologue n'a, par définition, pas d'interlocuteur et ne saurait donc être interrompu par lui. Prenons plutôt l'exemple de sa déclaration à Ruy Blas, à la scène 3 de l'acte III, après l'apostrophe de celui-ci aux ministres. Remarquons d'abord que, ce discours mis à part, c'est, à un vers près, la prise de parole la plus longue de la pièce : 32 vers contre 33 de Ruy Blas, deux scènes plus loin. Ici, elle succède à l'aveu, échappé à Ruy Blas, de son amour. La Reine répond par un aveu de la réciprocité de ses sentiments, intensifié par le tutoiement :

« Oh ! parle ! ravis-moi !  
Jamais on ne m'a dit ces choses-là. J'écoute !  
Ton âme en me parlant me bouleverse toute.  
J'ai besoin de tes yeux, j'ai besoin de ta voix.  
Oh ! c'est moi qui souffrais ! Si tu savais ! Cent fois,  
Cent fois depuis six mois que ton regard m'évite...  
Mais non, je ne dois pas dire cela si vite .  
Je suis bien malheureuse ! Oh ! je me tais, j'ai peur<sup>17</sup>. »

Croira-t-on qu'il s'est trouvé un critique pour éreinter ces vers ? Il collaborait à la *Gazette de France*, indéfectible soutien du classicisme, selon elle insurpassable, et de la seule monarchie légitime à ses yeux, celle des Bourbons, et sans doute ceci explique-t-il en partie cela. Mais toutes ses attaques sont bien révélatrices :

« Certes, il n'y a rien au monde de plus négligé, nous allions dire de plus disloqué que ces vers ; cependant il ne nous sera pas difficile de montrer qu'il n'y a rien de moins naturel et de moins vrai.

*Oh ! parle ! ravis-moi !* est puéril et ridicule.

*Jamais on ne m'a dit ces choses-là* est un vers trivial et niais qui serait à peine à sa place dans la bouche d'une pensionnaire. Marie de Neubourg est femme, princesse et reine. Cet étonnement d'enfant ne lui convient pas comme à une Agnès.

*Ton âme en me parlant me bouleverse toute* est un vers horriblement dur terminé par une cheville.

*J'ai besoin de tes yeux, j'ai besoin de ta voix* tombe dans l'effronterie. »

Voilà qui est clair : le digne rédacteur de *La Gazette de France* est choqué par le passage des sentiments aux sensations – « Ton âme en me parlant me bouleverse

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>17</sup> Folio Théâtre, 1997, p. 140.

toute » et à l'expression d'un désir physique : « J'ai besoin de tes yeux, j'ai besoin de ta voix ». Et il a le culot de traiter « toute » de « cheville ». Il préférerait sans doute : « C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ». Avec une mauvaise foi évidente, il va ensuite accuser Hugo de plagier un de ses chers classiques :

« *Mais non, je ne dois pas dire cela si vite* est tiré mot à mot de la lettre d'Agnès à Horace dans *L'Ecole des femmes*. « Peut-être qu'il y a du mal à dire cela, mais enfin je ne puis m'empêcher de le dire ». »

Ruy Blas dit à la Reine le bonheur qu'elle lui procure, ce qui l'encourage à compléter son aveu : il y a de l'éloquence dans le premier mouvement de la déclaration mais soudain la Reine adopte le ton le plus familier, le plus intime :

« Un jour que nous aurons le temps, je te dirai  
Tout ce que j'ai souffert.- Toujours seule, oubliée.  
Tiens, juge : hier encore...- Ma chambre me déplaît.  
- Tu dois savoir cela, toi qui sais tout, il est  
Des chambres où l'on est plus triste que dans d'autres.  
J'en ai voulu changer<sup>18</sup>. »

Commentaire du rédacteur de la *Gazette de France* :

« Nous le demandons, est-il possible de pousser plus loin la puérité de la pensée et la niaiserie de l'expression? Concevez-vous quelque chose de pareil à ces lignes de proses brisées qui tombent au hasard les unes sur les autres ? Est-ce là de la poésie ? est-ce là un style ? est-ce une langue ? Les personnages de M. Victor Hugo ne parlent point, ils bégaiant ; [...] et leur style trébuche à chaque pas.

*Ma chambre me déplaît.*

- *Tu dois savoir cela, toi qui sais tout* ne serait pas déplacé dans une parodie.

*Il est*

*Des chambres où l'on est plus triste que dans d'autres* comble la mesure. [...] comme si le naturel était dans de semblables imaginations ! Comme s'il ne s'agissait que d'estropier le style et de faire boiter la phrase pour donner de la simplicité à la pensée ? Comme si les sentiments spontanés et vifs ne pouvaient avoir pour interprète qu'une langue en état de dissolution et d'anarchie ! Comme si l'on rajeunissait un idiome en le faisant tomber en enfance ! [...]

Comparez les plaintes que Racine met dans la bouche de Monime à celles que M. Victor Hugo prêtait tout-à-l'heure à Anne de Neubourg.

*Si tu m'aimais, Phoedime, il fallait me pleurer  
Quand d'un titre funeste on me vint honorer,  
Et lorsque, m'arrachant du doux sein de la Grèce,  
Dans ce climat barbare on traîna ta maîtresse.  
Retourne maintenant chez ces peuples heureux,  
Et, si mon nom encor s'est conservé chez eux,  
Dis-leur ce que tu vois, et de toute ma gloire,  
Phoedime, conte-leur la malheureuse histoire<sup>19</sup>.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>19</sup> Racine, *Théâtre complet*, "Mithridate", acte V, scène 2, v. 1525 à 1532, Editions Garnier Frères, 1980, p. 496.

Vous apercevez ici, d'une manière plus claire que le jour, la différence des deux écoles. L'une met le naturel dans le fonds [*sic*], et l'autre le cherche dans la forme. L'une croit que, pourvu que les sentiments soient simples, que la pensée soit vraie, et que l'expression n'ait rien de recherché, il n'y a pas d'inconvénient à ce que le style soit pur, le vers harmonieux. L'autre s'imagine que la langue doit tomber en enfance quand il s'agit d'exprimer un sentiment naturel, et que le vers doit se cacher comme un coupable pour faire place à une troisième forme de langage, qui n'est ni de la poésie ni de la prose ; et qui fait ainsi mentir la définition du maître de grammaire de M. Jourdain. »

Le rédacteur de la *Gazette de France* se garde bien de mentionner ce que la Reine dit à Ruy Blas, après les vers sur lesquels il s'est acharné : sans transition, elle l'exhorte à « retirer du gouffre / Le peuple qui travaille » et à l'aimer, elle qui souffre, avant de conclure ainsi :

« Je te dis tout cela sans suite, à ma façon,  
Mais tu dois cependant voir que j'ai bien raison<sup>20</sup> ».

Il n'en retient que l'avant-dernier vers, qui excite sa raillerie, et il répète « qu'une reine doit s'exprimer autrement qu'une Agnès, une reine surtout qui est dans un de ces paroxysmes [*sic*] de passion qui animent et colorent le langage ».

Il aurait pu aussi mesurer l'écart qui sépare une telle déclaration de celles de Phèdre à Hippolyte – « Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée... » et « Ah ! cruel, tu m'as trop entendue... », respectivement de 28 et 40 vers – à la scène 6 du deuxième acte de la tragédie éponyme de Racine. Cela reste un bon moyen de prendre conscience du travail de Hugo pour fuir la tirade.

Venons-en à la prise de parole la plus étendue de nos deux pièces, l'apostrophe de Ruy Blas aux ministres, à la scène 2 de l'acte III du drame : 101 vers (99 à la création). Il n'est pas sans intérêt de relever les termes par lesquels on l'a désignée en 1838 : « harangue à la façon de Corneille », selon Granier de Cassagnac, un des critiques les plus favorables à Hugo, dans *La Presse*, le 10 novembre ; « belle tirade », ce même jour, selon *Le Charivari* ; « véhémence philippique », d'après Jules Janin dans *Le Journal des débats* du 12 ; « magnifique apostrophe », sous la plume de celui qui signe Armand dans *Le Monde dramatique* de novembre. On voit que le mot de « tirade » ne s'imposa pas d'emblée. Un second article de Granier de Cassagnac, le 11 novembre, contribua peut-être à le promouvoir. Il compare « le vers brisé, articulé, émietté des drames de M. Victor Hugo » à la forme du vers à laquelle on était habitué « ample, égale, pleine, sonore », à ce qu'il appelle « le grand vers épique, l'alexandrin à charnière fixe [...] qui sert aux grandes tirades, familières aux tragédies du siècle de Louis XIV », au vers de Corneille et de Racine ; mais il prétend que Hugo a maintenu celui-ci « dans les endroits épiques, dans les grands récits, dans les grandes harangues, partout où la majesté de l'idée entraîne la majesté de la forme ; partout où la poésie peut déployer ses deux ailes, sans battre contre les murs », tandis que « dans tous les endroits où le dialogue met aux prises les idées, où les passions mettent aux prises les sentiments, où les colères mettent aux prises les épées », il « emploie un vers leste, un vers ingambe, un vers aux manches retroussées, un vers adroit, souple, rompu, un vers qui permet à l'esprit de douter, au cœur de gémir, aux yeux de pleurer, aux mains de frapper ». Il estime donc « le style de *Ruy Blas* » partagé entre « de grands vers

---

<sup>20</sup> Folio Théâtre, p. 141.

épiques, pleins de calme et de pompe » et des « vers brisés, pleins de vivacité et de vigueur » et trouve étonnant que l'auteur, « ayant la facilité et l'habileté qu'on lui sait à faire la tirade cornélienne de cent vers, [...] ne se soit pas laissé entraîner à écrire des tragédies dans l'ancienne forme. [...] Le monologue de Charles-Quint, dans *Hernani*, celui de Triboulet, dans *Le Roi s'amuse*, et le grand discours de Ruy Blas, sont assurément, comme facture, des morceaux aussi sévères, aussi amples, aussi majestueux et aussi accomplis que tout ce qu'il y a de plus beau en ce genre dans Corneille et dans Racine ».

Avec les meilleures intentions, Granier de Cassagnac rend un mauvais service, me semble-t-il, à Hugo : en donnant l'impression que le monologue du roi et celui du bouffon se ressemblent et en leur associant le discours du valet devenu premier ministre, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est plus empreint de colère que de calme et de pompe. Tout se passe comme si, dans un premier temps, cette apologie captait la bienveillance de certains admirateurs du siècle de Louis XIV. Dès le lendemain, le rédacteur de la très royaliste *Quotidienne*, ignorant les deux vers qui terminent le discours dans la version originale point encore publiée, se plaît à signaler une figure de rhétorique classique en louant un « anathème plein de poésie, qui se termine par une éloquente prosopopée ». Mais il ne s'écoulera pas deux semaines sans qu'un autre journaliste, plus complètement hostile, le signataire de l'article de *France et Europe* – Alf. D.-S. –, après avoir repris à Granier de Cassagnac, le terme de « harangue » pour l'ensemble du discours, ne s'empare, pour définir son dernier mouvement, du terme de « prosopopée », en l'aggravant du qualificatif « emphatique ». Quant à Jules Sandeau, à peine moins agressif dans le n° de novembre de *La Revue de Paris*, après avoir paru admirer « l'apostrophe aux ministres [...] d'une rare énergie, d'une mâle et noble éloquence », il tempère ainsi son éloge : « C'est toujours la tirade obligée qui se trouve nécessairement dans chaque pièce de M. Hugo ; mais aussi c'est toujours une grande et belle poésie, et il serait fâcheux que M. Hugo s'en abstînt. [...] M. Hugo n'est pas et ne sera jamais le poète de la réalité. Son génie ne sait ni marcher ni parler ; mais il chante et il a des ailes ». Sandeau emprunte à Granier les « ailes » qu'il concède à Hugo mais pour suggérer, avant Baudelaire, qu'elles empêchent le poète de marcher. Le poncif qui refuse à Hugo toute vérité dramatique et prétend que son théâtre ne se sauve que par la poésie, est, on le voit, déjà à l'œuvre. C'est à se demander si le critique partial de la très légitimiste *Gazette de France*, le 14 novembre, n'est pas plus clairvoyant lorsqu'il écrit, insensible à la prétendue pompe du discours de Ruy Blas aux ministres, que « son indignation s'exhale en vers très énergiques, mais qui tombent trop souvent dans le défaut d'une trivialité et d'une grossièreté intolérables. Un ministre peut bien blâmer, punir, exiler, s'indigner, mais il ne saurait employer le même langage envers des membres de la grandesse d'Espagne, qu'envers ses laquais, et traiter les plus puissants seigneurs du royaume comme il ne traiterait pas ses gens ». Les distinctions qu'établira le critique de *France et Europe* ne sont peut-être pas sans rapport avec ces attaques : lorsque le poète, écrira-t-il, « sacrifiait le mouvement du drame à l'inspiration, à la beauté du rythme, lorsqu'il se laissait emporter par les ailes de la muse, on aimait à entendre ces belles tirades où Charles-Quint rêvait la succession de Charlemagne, où le sire de Saint-Vallier réclamait au roi son honneur et sa fille. Mais M. Victor Hugo s'est dégoûté de faire de l'ode, et cette fois il s'est jeté avec ardeur, sans ménagements, dans les voies du style dramatique, en y apportant un décousu de formes, une mollesse de vers qui choque les oreilles, et en s'appropriant une foule de mots baroques et déplacés, qui font rougir le bon goût ». Façon de faire entendre que les ailes dont parlait Granier, c'est du passé, et qu'il vaudrait mieux se référer à la



La variété du rythme et des coupes devrait s'imposer à l'interprète du rôle et exclure une déclamation uniforme et emphatique. Mais dire ces vers en sourdine serait méconnaître non seulement leur fidélité à la rime, dans le droit fil, une nouvelle fois, des déclarations de la préface de *Cromwell*, mais aussi le fait que les rimes riches, au nombre de 28 (dont 4 plus que riches aux v. 1085-1086, 1103-1104, 1137-1138, 1151-1152) l'emportent sur les 18 rimes suffisantes (elles-mêmes trois fois plus nombreuses que les pauvres), contrairement au rapport qui prévaut dans le théâtre classique et dans les autres pièces de Hugo<sup>22</sup>.

Ce serait une erreur aussi, à mon avis, sous prétexte que Ruy Blas ne pourra pas mettre en œuvre ses projets politiques, de tenir son discours pour non performatif. C'est pourtant le raisonnement qui semble sous-tendre l'analyse d'Anne Ubersfeld, proposant de traiter l'intervention au milieu du conseil des ministres comme un monologue<sup>23</sup>. Ce qui me frappe, au contraire, c'est l'insistance avec laquelle Ruy Blas désigne les destinataires de son discours et s'adresse à eux : 7 apostrophes directes, 17 occurrences du pronom « vous », 7 des adjectifs « votre » et « vos », 6 impératifs à la deuxième personne du pluriel. A ces multiples occurrences de la deuxième personne du pluriel on peut en ajouter 4 de la première personne du pluriel et une de l'adjectif « notre » par lesquelles le sujet de l'énonciation (qui s'exprime deux fois à la première personne du singulier et emploie une fois l'adjectif « mes » et le pronom « moi ») s'associe à ses auditeurs. Il ne cesse de les interpeller directement qu'à partir de l'invocation à Charles Quint : du vers 1139 au vers 1158 (20 vers sur 101) ; encore sont-ils indirectement visés, une fois à la 3<sup>e</sup> personne du pluriel et par le prénom « leurs », deux fois par le prénom impersonnel « on », et sous les noms injurieux de « vendeurs » et de « nains difformes ». Difficile d'imaginer, dans ces conditions, qu'ils n'entendent pas le discours qui leur est infligé. Hugo indique : « Les conseillers se taisent consternés. Seuls le marquis de Priego et le comte de Camporeal redressent la tête et regardent Ruy Blas avec colère. Puis Camporeal, après avoir parlé à Priego, va à la table, écrit quelques mots sur un papier, les signe et les fait signer au marquis ». Ils démissionnent de leur emploi, preuve qu'ils se sont sentis mis en cause. Trois des quatre autres conseillers échangent ensuite quelques paroles à voix basse qui confirment qu'ils n'ont pas été inattentifs : Ubilla exprime même de l'admiration – « nous avons un maître. / Cet homme sera grand. [...] Il sera Richelieu ! ». Ses interlocuteurs sont plus sceptiques sur son avenir mais cela ne signifie nullement qu'ils ne l'ont pas écouté. Enfin, ce que dit la Reine témoigne de l'effet du discours et constitue une sorte de didascalie *a posteriori* pour son interprète : « accent qui menace », « haute façon » de traiter les conseillers, « œil irrité, sans furie » les foudroyant d'éclairs ; donnant l'impression d'être seul « resté debout ». On retiendra notamment l'absence de furie, ainsi attestée. Une analyse minutieuse de cette apostrophe révélerait la variété des tons qui s'y succèdent et des formules susceptibles de heurter « le bon goût » : humour prosaïque et caustique du « Bon appétit ! messieurs » ; ironie des qualificatifs élogieux - « O ministres intègres ! / conseillers vertueux » ; férocité de leurs caractérisations – « serviteurs qui pillez la maison ! [...]

---

<sup>22</sup> Le nombre de rimes suffisantes est plus de deux fois supérieur à celui des rimes riches dans les 105 vers de *Cinna*, à la scène 3 de l'acte I de la tragédie éponyme, et dans les 108 vers de *Mithridate*, à la scène 1 de l'acte III de la tragédie éponyme. Comparant l'usage des rimes chez Hugo et chez Racine, Yves Gohin conclut à la même prédominance de la rime suffisante, qu'il appelle « duelle », chez l'un et chez l'autre (voir « Le Renouveau de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », dans *Voir des étoiles / Le Théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris musées, Actes Sud, 2002, p. 67

<sup>23</sup> *Le Monologue fleuve*, communication au Groupe Hugo de Paris VII, 21 février 1987.

Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe ! »; crudité des moeurs mises en lumière - « vos filles de joie » ; dénonciation de la corruption généralisée d'un des plus hauts corps de l'Etat - « tous les juges vendus », trivialité de la description de l'enrichissement – « remplir votre poche », de la comparaison du peuple avec « un lion mangé par la vermine », de l'évocation métaphorique de son exploitation – « le peuple [...] a sué quatre cent trente millions d'or », des images – « L'Espagne est un égout », « l'aigle impérial [...] / Cuit, pauvre oiseau plumé dans leur marmite infâme ! ».

En somme, je propose de ne plus appeler tirades, non seulement à cause du sens péjoratif qui s'attachait à ce mot pour Hugo mais aussi de sa pratique, les prises de parole d'une certaine étendue dans son théâtre, et d'en tirer les conséquences sur le plan de l'interprétation.

Que de dérives emphatiques on éviterait si les metteurs en scène et les acteurs tenaient ainsi compte des vœux et de la prosodie de Hugo ! Heureusement, le mode d'interprétation des textes de théâtre est sujet aux changements et si le rappel de ces consignes oubliées pouvait contribuer à l'avènement de nouvelles manières de lire et de dire les vers de Hugo, les réflexions ici présentées pourraient n'avoir pas été inutiles.

Arnaud Laster