

Hernani : un mélodrame ? Analyse comparative de la fonction dramatique de la musique de scène dans les dramaturgies mélodramatique et hugolienne

Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. Hernani : un mélodrame ? Analyse comparative de la fonction dramatique de la musique de scène dans les dramaturgies mélodramatique et hugolienne. *Méthode! : revue de littératures française et comparée*, Éditions de Vallongues 2008. hal-02482723

HAL Id: hal-02482723

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482723>

Submitted on 18 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet article est paru dans *Méthode ! Revue de littératures*, n° 14, Vallongues, 2008, p. 217-224.

***Hernani* : un mélodrame ? Analyse comparative de la fonction dramatique de la musique de scène dans les dramaturgies mélodramatique et hugolienne¹**

Dans un article paru dans *La Quotidienne* du 11 février 1833, le dramaturge J.-T. Merle déclare :

Il y a longtemps qu'on a dit que le mélodrame n'attendait qu'un homme de génie pour tuer la tragédie. M. Hugo s'est présenté, et, en empruntant des situations à MM. Cuvelier, Caigniez ou Pixérécourt, il n'a fait, comme Molière, que prendre son bien où il le trouvait.

Rédigé quelques jours après la première représentation de *Lucrèce Borgia*, cet article entérine une thèse largement répandue dans le milieu des théâtres du Boulevard depuis que Dumas a fait représenter *Henri III et sa cour* (1829) au Théâtre-Français : héritier du mélodrame, le drame romantique reprend à son compte le goût des effets et de la couleur locale, le sens du rythme et de la mise en scène, et propose une dramaturgie comparable à celle que les mélodramaturges ont édifiée et perpétuée pendant les premières décennies du siècle². D'abord exprimée timidement à l'égard des premiers drames hugoliens qui, parce qu'ils sont écrits en vers, supportent mal la comparaison avec le mélodrame³, cette thèse

1. Cet article est paru dans *Méthode ! Revue de littératures*, n° 14, Vallongues, 2008, p. 217-224.

2. De nombreuses parodies, jouées entre 1829 et 1843, défendent cette idée. Sur ce sujet, nous renvoyons à notre étude : « La tragédie parodiée, ou les formes en combat », *Littératures classiques*, Printemps 2003, n°48, p. 113-123.

3. A. Jay ose en revanche la comparaison. Dans *La Conversion d'un romantique*, il écrit : « *Hernani*, et les pièces qui lui ressemblent, ne sont que des mélodrames beaucoup moins intéressants que ceux qui se jouent sur les boulevards » (Moutardier, 1830, p. 7).

gagne le discours des critiques à partir du moment où Hugo choisit d'écrire en prose et de faire jouer ses drames au théâtre de la Porte-Saint-Martin : « Il est évident qu'il [Hugo] n'a pas eu d'autre dessein que celui de faire un curieux mélo » affirme le *Temps* (4 février 1833) à propos de *Lucrèce Borgia* ; « c'est le vieux mélodrame, trempé dans la lie de Shakespeare » s'exclame le *Courrier des spectacles* (17 novembre 1833) au sujet de *Marie Tudor* ; « C'est pour le fond le mélodrame des anciens jours » ironise le *Courrier des théâtres* (30 avril 1835) à propos d'*Angelo, tyran de Padoue*. Progressivement, l'idée finit par devenir un lieu commun et être appliquée à l'ensemble de la production dramatique hugolienne : « Quoi ! c'est de ce mélodrame qu'on a dit qu'il fut le point de départ d'une révolution ! » s'étonne J. Vallès lors de la reprise d'*Hernani* en 1867¹ ; « Les pièces de Victor Hugo ne sont, à vrai dire [...] que de vulgaires mélodrames, de ceux que la population des boulevards appelle, en son argot familier, de *bons mélos* » écrit F. Sarcey en 1901² ; « Tranchons le mot : *Hernani*, par ses côtés inférieurs, est un mélodrame, et la forme versifiée n'y change rien » affirme G. Lote en 1930³. L'assimilation du drame et du mélodrame fut une idée suffisamment redondante pour innover aujourd'hui encore les débats entre spécialistes. Tandis que certains, les plus nombreux, cherchent à montrer la singularité du drame hugolien tout en admettant ses emprunts à la forme mélodramatique, d'autres, plus catégoriques, reprennent à leur compte la thèse de Merle et tentent de prouver la confusion entre les deux genres de façon à ruiner les fondations théoriques du drame romantique. C'est cette analogie que nous souhaiterions ici questionner. Toutefois, plutôt que d'ancrer la réflexion dans une analyse strictement littéraire qui forme l'objet de nombreuses études fort érudites⁴, nous chercherons à interroger l'un des aspects bien souvent ignoré du mélodrame mais qui demeure pourtant consubstantiel à son écriture, à savoir le recours à la musique de scène. La mise en parallèle des dramaturgies musicales du mélodrame et d'*Hernani* permettra de montrer combien Hugo accomplit le programme de la Préface de *Cromwell* en proposant

1. « *Hernani* 67 », *La Rue*, 29 juin 1867.

2. *Quarante ans de théâtre*, Bibliothèque des Annales, 1901, t. IV, p. 2.

3. *En préface à « Hernani »*, Gamber, 1930, p. 150.

4. Entre autres, les suggestives analyses d'A. Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*, rééd. Corti, 2001, « Du mélodrame au drame », p. 674-709.

une forme théâtrale nouvelle, fondée sur la fusion des codes tragique et mélodramatique.

MÉLO-DRAME

Dans un opuscule publié en 1818, Pixérécourt affirme : « le mélodrame n'est autre chose qu'un drame lyrique dont la musique est exécutée à l'orchestre au lieu d'être chantée »¹. L'accompagnement orchestral joue en effet un rôle structurel dans le spectacle mélodramatique. Véritable ciment qui assure la solidité de la charpente, la musique structure la matière narrative et organise sur le plan temporel la juxtaposition des différents langages que le mélodrame utilise (verbal, pantomimique, scénographique). Comme l'écrit E. Sala :

Il est donc parfaitement légitime (et même très urgent) d'envisager une dramaturgie musicale du mélodrame en tant que genre théâtral fondé, selon l'étymologie du mot, sur la rencontre entre *melos* et *drame*, entre langage musical et langage théâtral.²

Loin d'adopter une fonction illustrative, la musique favorise l'articulation entre discours, pantomimes, ballets et changements à vue. Ces éléments, constitutifs de la dramaturgie, obéissent à une grammaire scénique qui a perduré longtemps après la disparition de la première forme de mélodrame – le mélodrame « classique »³ – à partir de laquelle les critiques établissent leur comparaison avec le drame hugolien. Pour apprécier efficacement les analogies entre les deux formes, il convient de considérer l'écriture mélodramatique dans ce qu'elle a de plus spécifique, c'est-à-dire de prendre en compte le rôle que joue la musique dans l'écriture de l'intrigue.

Les mélodramaturges utilisent la musique de trois manières distinctes. Elle joue d'abord le rôle de « *colonna sonora* » selon

1. *Guerre au mélodrame !*, Delaunay-Barba-Mongie, 1818, p. 14.

2. E. Sala, « Drame, mélodrame et musique : Victor Hugo à la Porte-Saint-Martin », *Mélodrames et Romans noirs*, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 161.

3. Sur les différents mélodrames, voir : J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1984.

l'expression d'E. Sala¹, c'est-à-dire qu'elle accompagne l'ensemble des pantomimes du spectacle. Leur agencement au sein de la dramaturgie est conçu de manière à faire se succéder moments pathétiques et d'allégresse. Dans *Le Nain jaune ou la Fée du désert* (1804) par exemple, mélodrame de Cuvelier et Coffin-Rosny, le premier acte s'achève par sept pantomimes qui prennent en charge le récit et terminent l'exposition. Au cours de cette séquence, Floridor et Lisiane organisent une cérémonie afin de consulter l'oracle sur leur hymen futur (1^{ère} pantomime). L'oracle apparaît (2^e pantomime) et est interrompu par l'entrée en scène de la Reine et de ses Amazones qui se livrent à quelques combats simulés (3^e et 4^e pantomimes). Des paysans effectuent une danse tout en préparant la cérémonie du mariage (5^e pantomime) qui a aussitôt lieu (6^e pantomime). La Fée du désert – qui occupe l'emploi du traître mélodramatique – fait ensuite irruption (7^e pantomime). L'acte s'achève sur un « tableau » au cours duquel Lisiane se fige dans une attitude exprimant l'effroi, la Fée le triomphe, et Floridor le désespoir. Les ritournelles qui accompagnent ces pantomimes s'enchaînent selon une alternance entre mouvements lent et rapide : *larghetto* pour la cérémonie organisée pour consulter l'oracle, *allegro vivace* pour son apparition, *maestoso* pour les combats simulés, *allegro* pour la danse des paysans, *adagio* pour la cérémonie de mariage, *allegro assai* pour l'apparition de la Fée². Ces *tempi* s'accordent parfaitement avec le type d'émotion véhiculée par chacune de ces scènes. La danse des paysans, par exemple, exprime la joie des habitants du royaume de voir Lisiane bientôt épouser Floridor. Cette scène marque une rupture de ton avec la démonstration de force des Amazones qui la précède, et la cérémonie de mariage qui lui succède, de caractère plus solennel. La musique permet de rendre compte de ces passages d'un registre émotionnel à l'autre. L'alternance entre mouvements lent et rapide crée un rythme par l'intermédiaire duquel la tension dramatique est conduite à son paroxysme. Ce point culminant est d'ailleurs mis en évidence par le procédé du « tableau », épisode obligé de chaque fin d'acte de mélodrame au cours duquel les personnages s'immobilisent dans des expressions représentatives de leur émotion.

1. Voir : *L'opera senza canto, Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio editori, 1995.

2. La partition d'orchestre du *Nain jaune* est conservée au Département de la Musique de la BnF.

La musique est également utilisée pour régler les entrées en scène qui sont toujours annoncées par une courte phrase musicale. Dans *Le Vampire* (1820) par exemple, mélodrame de [Nodier, Carmouche et Jouffroy], l'entrée en scène du héros s'effectue de la manière suivante :

BRIGITTE

Voilà qui est bien extraordinaire. *Ah ! ma chère maîtresse...*

[Musique : morceau n° 6 = annonce sonore]

Mais voici votre frère, Miss... Éloignez toutes ces idées... Ce sont des visions ! Cachez-lui surtout le sujet qui nous occupe... Un rêve... Fi donc !...

MALVINA

Ah ! Je me suis bien gardée de lui en parler, il est si grand ennemi de ce qu'il appelle des superstitions, *que je n'ai pas voulu m'exposer à ses railleries.*

[Musique : morceau n° 7 = entrée d'Aubrey]¹

La phrase musicale est entendue par Brigitte qui annonce aussitôt l'entrée imminente du personnage : « Mais voici votre frère ». La scène est alors interrompue ; l'annonce sonore marque une rupture dans le déroulement de la séquence et précipite sa conclusion. Dans son étude sur le mélodrame musical, J. Waeber a mis en évidence la différence entre musiques synchrones (audible par les personnages) et asynchrones (inaudible par ces mêmes personnages) en montrant que la première a une source énonciative identifiable par le spectateur tandis que la deuxième, provenant de la fosse d'orchestre, est davantage employée de manière fonctionnelle en exprimant, par exemple, l'émotion d'un personnage à un moment précis de l'action². Dans le mélodrame théâtral, l'annonce sonore est toujours entendue par les personnages, mais sa source énonciative n'est jamais précisée. Il s'agit, en fait, d'un procédé d'écriture que le genre utilise afin de codifier ses actants : « on faisait précéder l'entrée de chaque personnage d'une phrase musicale qui indiquait son caractère. Un

1. *Le Vampire*, (I, 3), rééd. Droz, 1990, p. 55. Il est aisé de réinsérer la musique au sein des textes de mélodrame puisque la partition musicale donne les répliques (ici en italique) après lesquelles débute l'orchestre.

2. J. Waeber, *En musique dans le texte, Le Mélodrame de Rousseau à Schanberg*, Van Dieren, 2005, p. 127 sq.

cantabile annonçait une princesse infortunée ; un *agitato* un amant désespéré [...], la basse et la contrebasse annonçaient l'entrée du tyran » précise à ce propos le *Ménestrel* du 19 janvier 1834. Toujours synchrones, ces ritournelles sont intégrées au dialogue ; elles agissent comme une relance dans l'écriture de l'intrigue.

Les mélodramaturges ont également recours au *melologo* qui consiste à scander le discours d'un personnage par des interventions de l'orchestre. Ce procédé est utilisé chaque fois que la langue est mise en échec par des explosions d'affectivité. Ainsi, dans *Le Nain jaune*, lorsque la Fée est en prise à la passion amoureuse :

LA FEE. Je ne sais plus ce que je veux,

Violon I *Adagio*
p

Basso *p*

Je ne sais plus ce que je fais,

p

p

Ma baguette reste impuissante dans mes faibles mains.

Allegro
p

p *f* *ff*

Il manquait à mes malheurs d'avoir un coeur sensible... J'ai vu Floridor... et j'aime...

Adagio
p

p

Que dis-je, j'idolâtre avec fureur, un ingrat qui me déteste...

Totalement imbriquées, les partitions textuelle et musicale traduisent une surcharge émotionnelle, une incapacité du personnage à rendre compte du sentiment éprouvé. Pour traduire ce débordement, le mélodrame associe le verbe, la musique, et le geste puisque le personnage, à chaque intervention de l'orchestre, se fige dans une expression propre à rendre compte d'un état émotionnel paroxystique. Ces interventions musicales, qui ne sont jamais reproduites sur les brochures imprimées, sont suggérées par les nombreux points de suspension qui trouent le discours et accordent à la syntaxe un aspect disloqué. Cette ponctuation, typique de l'écriture mélodramatique, a fait l'objet de nombreuses analyses¹, mais on oublie souvent de considérer qu'elle renvoie à une convention de mise en scène et que sa notation, sur la brochure, répond à une norme typographique. C'est pourquoi la musique est une donnée fondamentale pour circonscrire au mieux les caractéristiques de l'écriture mélodramatique. La critique littéraire a souvent condamné le genre pour son caractère outrancier. Sa façon de jouer sur la redondance en exprimant, par le geste, le discours et la musique, la même émotion est pourtant l'indice d'une réforme en profondeur de l'écriture théâtrale. N'oublions pas qu'à l'époque de son émergence, les Parisiens venaient de vivre des épisodes particulièrement violents. Le combat du vice et de la vertu, la foi en une justice céleste distributive, la soumission aux valeurs traditionnelles qu'affiche le mélodrame de l'Empire étaient les réponses aux inquiétudes d'une époque. Ce contexte a favorisé le façonnement de codes dramaturgiques qui resteront en vigueur jusqu'à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire longtemps après l'abandon de la moralité que le genre a défendue en premier lieu. Le mélodrame n'est donc pas réductible à un ensemble de thèmes ou à une façon d'organiser la fable selon un réseau de schémas narratifs immuables. Il renvoie surtout à une écriture théâtrale codifiée, qui repose sur un ensemble de *topoi* musico-pantomimo-dramatiques que seule la prise en compte de la dimension musicale des œuvres permet d'identifier. Pour apprécier le caractère mélodramatique d'*Hernani*, il s'agit donc de chercher la présence de ces codes au sein de la dramaturgie.

1. Citons notamment celle, remarquable, d'O. Bara qui compare la ponctuation mélodramatique aux signes de notation musicale (« Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame », *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005, p. 424).

LA MUSIQUE D'*HERNANI*

La partition d'orchestre établie pour la création d'*Hernani* n'a pas été conservée. Seule subsiste, dans les cartons d'archives de la Comédie-Française, la musique écrite par A. Roques pour la reprise de 1867, dont la mise en scène a été réglée par A. Vacquerie¹. Cette partition comprend une « marche fanfare » composée pour l'entrée en scène des électeurs (acte IV) et *La Romanesca*, fameux air de danse de la fin du XVI^e siècle, arrangé pour accompagner le début de l'Acte V. Ces compositions remplacent à partir de 1867 les musiques originales, dont on sait qu'elles comprenaient une fanfare et un boléro extrait de *La Muette de Portici* d'Auber. Celles-ci furent vraisemblablement écrites par L. Aimon, chef d'orchestre du Théâtre-Français de 1822 à 1832. En effet, selon une décision du Comité de la Comédie-Française du 28 décembre 1829, les chefs d'orchestre du théâtre étaient chargés de l'arrangement des morceaux de musique « choisis dans les sujets les plus en vogue ».

La disparition de la partition d'orchestre originale n'empêche nullement de reconstituer la dramaturgie musicale d'*Hernani*. En effet, la Comédie-Française a conservé les manuscrits des garçons de théâtre qui, en tant que techniciens de plateau, étaient contraints de noter avec précision l'ensemble des éléments de la mise en scène : entrées et sorties des comédiens, effets de clarté ou de pénombre, début et fin des interventions musicales. En croisant ces informations avec celles données par le manuscrit du souffleur, il devient possible de définir la place et l'emploi de la musique au sein de la dramaturgie².

Contrairement aux scènes du Boulevard, le Théâtre-Français n'a pas pour habitude d'utiliser la musique de scène. Son orchestre,

1. Sur cette mise en scène, voir l'ouvrage d'A. Ubersfeld et N. Guibert : *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France/Comédie-Française, 1985, p. 112 *sq.*

2. La bibliothèque de la Comédie-Française conserve 2 manuscrits de garçon de théâtre pour *Hernani* : le 1^{er} date de 1844 et présente des corrections apportées pour la reprise de 1847 ; le 2^e, rédigé en 1849, porte les corrections effectuées pour la mise en scène de 1867. De 22x30 cm, ils se composent chacun de 2 folios écrits recto/verso. La place des interventions musicales est identique pour les reprises de 1844, 1847 et 1849. Celles-ci sont conformes à la mise en scène réglée par Hugo en 1830. Le manuscrit du souffleur est édité par E. Blewer dans : *La Campagne d'Hernani*, Eurédit, [2002]. Ce document donne la version du texte joué en 1830, et non celle revue et corrigée par Hugo pour les éditions Renduel (1836) et Furne (1841).

composé d'une quinzaine d'instrumentistes en 1830, intervient surtout pendant les entractes, coutume que Hugo a souhaité supprimer lors des représentations d'*Hernani*, préférant sans doute intégrer la musique au sein de l'action et restreindre son emploi à une fonction dramatique. Cette démarche a suscité la résistance des comédiens, comme l'atteste Vacquerie :

Au commencement du cinquième acte d'*Hernani*, il y a la musique du bal de noces. Les figurants chargés des personnages secondaires qui ouvrent l'acte étaient furieux aux répétitions. Entrer sur des ritournelles comme des acteurs du boulevard ! [...] – Allons donc, la grosse caisse ! – En avant, la danse des ours ! – Ces spirituelles plaisanteries vengeaient le théâtre profané.¹

Ce témoignage est intéressant dans la mesure où Vacquerie, lorsqu'il prend en charge la mise en scène d'*Hernani*, semble avoir demandé bien plus que le simple remplacement des musiques originales. Le manuscrit du garçon de théâtre qui a servi pour cette reprise porte en effet de troublantes annotations : des ajouts de numéros, de 1 à 7, à certains endroits du manuscrit. Au XIX^e siècle, ce système de notation est utilisé pour indiquer les interventions de l'orchestre. Il est donc possible qu'une partition musicale, aujourd'hui perdue, ait été conçue spécialement pour cette reprise. La place des numéros semble en tout cas l'attester : ils correspondent à un lever de rideau (n°1), à des entrées de personnages (n°2 et 4), à un déplacement (n°3), à un même mouvement scénique (« *Il tombe à genoux* » : n° 5 et « *Les conjurés tombent à genoux* » : n°6) et à l'intervention du cor (n°7). Aussi Vacquerie a-t-il peut-être souhaité réintégrer *Hernani* dans une poétique mélodramatique, poétique qu'il avait d'ailleurs tenté d'édifier en 1856 en écrivant :

Quand Eschyle cloue Prométhée sur l'immense rocher et fait monter des profondeurs de l'horizon le chant des Océanides, – mélodrame ; quand Shakespeare mêle au morne Hamlet la chanson du fossoyeur et le royal enterrement d'Ophelia, – mélodrame ; quand Hugo prend la vie et la mort, la table rayonnante de lustres, de cristaux, d'orfèvreries, de femmes demi-nues, et le cercueil, les couplets de Gubetta et les psaumes des moines, et les entrechoque d'une main terrible, – mélodrame. Le mélodrame, c'est l'art central et complet. C'est

1. *Profils et Grimaces* (1856), rééd. Pagnerre, 1864, p. 42-43.

par le style la poésie, par l'orchestre la musique, par le décor la peinture, par l'acteur la statuaire.¹

Si l'on veut bien croire que les numéros notés sur le manuscrit renvoient à des interventions de l'orchestre, il est alors aisé de comprendre pourquoi Vallès, en 1867, a pu considérer *Hernani* comme un simple mélodrame. La musique joue ici le même rôle que dans la mise en scène mélodramatique ; toujours asynchrone, elle accompagne les entrées de personnage et agit en renforcement des moments pathétiques. Cette utilisation déroge au rôle que Hugo lui avait d'abord assigné ; dans la mise en scène de 1830, la musique est synchrone et sa source énonciative, toujours identifiable.

En 1830, la musique est circonscrite à quelques interventions ponctuelles. Elle intervient d'abord sous la forme d'un « *bruit de cloches au loin* » (II, 4) puis d'un « *bruit lointain d'un cor* » (V, 3). Ces deux scènes restreignent l'emploi de la musique à une simple note tenue par un instrument. Ces interventions musicales sont chaque fois soulignées par le dialogue. Ainsi, dans le premier cas :

DOÑA SOL, *se levant.*

Le tocsin !

Entends-tu le tocsin !

HERNANI, *toujours à ses genoux.*

Eh ! non, c'est notre noce

Qu'on sonne.

DOÑA SOL

Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse
S'allume !

HERNANI, *se soulevant à demi.*

Nous aurons une noce aux flambeaux !

DOÑA SOL

C'est la noce des morts ! la noce des tombeaux !²

Et dans le deuxième :

DOÑA SOL, *souriant.*

Don Juan je reconnais le son de votre cor!

1. *Ibid.*, p. 51-52.

2. Nous nous référons chaque fois à la version du texte joué.

HERNANI

N'est-ce pas ?

DOÑA SOL

Seriez-vous dans cette sérénade

De moitié ?

HERNANI

De moitié, tu l'as dit.

DOÑA SOL

Bal maussade !

Ah ! que j'aime bien mieux le cor au fond des bois !

Et puis, c'est votre cor ; c'est comme votre voix.

Le son des cloches est interprété par Doña Sol comme l'indice d'une « noce des morts » alors que le cor évoque un « bal maussade ». Les deux scènes sont symétriques. Tandis que le tocsin préfigure le dénouement (la scène des noces funèbres), le son du cor annonce l'union des corps (le bal maussade) qui se résume au partage des souffles expirants. Hugo déroge aux codes du mélodrame ; l'intervention sonore, plutôt que d'agir en renforcement du pathétique, est utilisée de manière à donner une voix à l'ironie tragique. En outre, il joue sur l'homophonie de cor et corps et transpose, au sein de l'écriture poétique, ce principe de composition musicale (l'homophonie) qui consiste à associer plusieurs voix jouant à l'unisson. La voix du cor est appelée à plusieurs reprises par Doña Sol qui cherche, par ce biais, à repousser l'union des corps sollicitée par Hernani : « Dis, ne voudrais-tu point voir une étoile au fond ? / Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse, / s'élevant tout à coup, chantât ?... » ; « ... car la musique est douce, / Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur, / Éveille mille voix qui chantent dans le cœur ! ». Cette musique, invoquée par l'épouse, marque l'entrée en scène de la fatalité et précipite les amants dans le dénouement tragique.

Si la musique permet d'introduire le tragique, elle est aussi utilisée comme un outil « antimélo ». À la cinquième scène de l'acte III, un « *bruit de trompettes* » se fait entendre. Il annonce l'entrée en scène du roi, comme l'indique le dialogue :

RUY GOMEZ

Qu'est ce bruit ?

LE PAGE

C'est le roi, monseigneur, en personne,
Avec un gros d'archers et son héraut qui sonne.

La source de l'intervention sonore est une nouvelle fois précisée ; les trompettes semblent utilisées à la manière du mélodrame afin de typifier le personnage entrant. Or, Hugo n'utilise ce procédé à aucun autre moment de l'action. Pour comprendre la fonction dramatique de cette intervention sonore, il convient de la mettre en parallèle avec la fanfare de l'acte IV, qui accompagne l'entrée en scène du roi de Bohême et du duc de Bavière, venus rendre hommage au nouvel empereur. Les deux musiques font intervenir la même catégorie d'instruments et semblent, de fait, jouer un rôle de codage des emplois ; cors et trompettes forment l'essentiel de la fanfare qui, selon le manuscrit du garçon de théâtre, était jouée sur scène par des musiciens intégrant le cortège des électeurs. Mais ce que Hugo semble vouloir mettre ici en perspective n'est pas tant l'intervention du personnage en tant qu'emploi, mais la réversibilité des actants sur laquelle il fonde sa poétique. Comme le note A. Ubersfeld : « Toute action hugolienne est rythmée par l'inversion qui fait de l'adjuvant de tout à l'heure l'opposant de demain »¹. La trompette introduit une scène au cours de laquelle Don Carlos se fait l'adversaire d'Hernani (III, 6). Inversement, la fanfare inaugure une séquence dans laquelle il devient, contre toute attente, adjuvant (IV, 4). Hugo procède ici à une inversion des codes mélodramatiques ; la musique est utilisée de manière à introduire le contraire de ce qu'elle est censée signifier, c'est-à-dire la confusion des emplois.

Hugo a pourtant recours à ce procédé d'écriture dans *Hernani*. Mais plutôt que d'utiliser la musique, il codifie les personnages par un bruit exécuté depuis la coulisse. Ainsi, l'entrée en scène de Don Carlos est annoncée par quatre coups frappés sur la porte (I, 1). Le même indice sonore est utilisé pour régler l'entrée en scène de Ruy Gomez (I, 2). En revanche, Hernani est reconnu au bruit de son pas, comme l'atteste cette réplique :

DOÑA SOL

Hernani devrait être ici...

Bruit de pas à la petite porte.

Voici qu'il monte !

1. *Le Roi et le Bouffon, op. cit.*, p. 608.

Ouvre avant qu'il ne frappe, et fais vite, et sois prompt ! (I, 2)¹
Et c'est au même bruit que Don Carlos reconnaît les conjurés :

Bruit de pas.

DON CARLOS

On vient ! – Qui donc ose à cette heure,
Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure ?
Qui donc ?

Le bruit s'approche.

Ah ! j'oubliais ! ce sont mes assassins ! (IV, 2)

Le recours à ces sons n'est bien sûr pas anodin. Hugo prouve par ce biais qu'il maîtrise parfaitement les codes de composition du mélodrame et qu'il utilise le procédé de codage des emplois afin de construire, d'une part, un parallèle entre Don Carlos et Ruy Gomez dont les fonctions de traître et de père noble s'inverseront au cours de l'action et, d'autre part, une opposition entre les personnages nobles et les bannis, opposition qui structure toute la pièce et met en perspective l'identité fracturée du héros qui hésite entre ses habits d'Hernani et de Jean d'Aragon.

La dernière intervention de l'orchestre intervient au début de l'acte V ; elle commence au lever du rideau et s'achève avec la sortie des masques. Autant dire qu'elle joue ici le rôle de décor sonore puisqu'elle accompagne la totalité de la première scène. Elle sert à peindre un « carnaval réduit » selon l'expression d'A. Ubersfeld², c'est-à-dire une fête masquée succédant à l'union de Doña Sol et d'Hernani. Ici, la musique porte une nouvelle fois le tragique puisqu'elle donne le climat de plaisir/mort qui inaugure la scène du poison. Elle déroge de fait à l'emploi mélodramatique puisqu'elle ne prend pas en charge le récit ni ne redonde avec l'action. Elle instaure au contraire un effet de contraste en accordant un cadre lumineux, festif, à une scène centrée sur l'apparition du spectre, le domino noir, qui préfigure la mort imminente des amants. Le manuscrit du garçon de théâtre corrobore cette analyse : l'indication « musique cesse – faire la nuit » est mentionnée en face de la réplique qui termine la scène :

1. En revanche, lorsque Don Carlos se substitue à Hernani à la 2^e scène de l'acte II, Doña Sol se rend immédiatement compte de la supercherie et s'exclame : « Dieu ! ce n'est point son pas ! » (v. 480).

2. *Op. cit.*, p. 618.

« Voici les mariés. Silence »¹. Le silence et la nuit succèdent ainsi aux lumières et aux plaisirs ; la musique a servi à peindre le cadre lumineux de la fête inaugurant le « bal maussade », scène ultime où l'union des corps est réalisée par le biais du poison, métaphore érotique de l'acte charnel qui fait se correspondre le coït et la mort.

Hernani propose une utilisation de la musique de scène très différente du mélodrame. Toujours synchrone, elle est intégrée dans l'action et sert davantage à véhiculer le tragique qu'à agir en renforcement du pathétique. De surcroît, les indications portées sur le manuscrit du garçon de théâtre confirment les informations données par la partition textuelle ; les didascalies « *fanfares* », « *bruit de cloches* » et « *trompettes* » sont respectées, et l'endroit d'où les musiques sont exécutées (depuis la coulisse ou sur scène) toujours précisé². Ce constat suffit pour mettre en perspective la différence fondamentale entre les dramaturgies mélodramatique et hugolienne. L'orchestre a été supprimé lors des représentations d'*Hernani*. Sa place dans la salle du Théâtre-Français a été utilisée pour loger les romantiques venus participer à la « bataille ». Or, l'orchestre est un acteur essentiel du spectacle mélodramatique. Comme le précise Pixierécourt, le mélodrame s'apparente à l'opéra et accorde à la musique le soin de traduire scéniquement les émotions véhiculées par l'intrigue. L'association du geste, du discours et de la musique est, de fait, constitutive de son écriture. Le genre fonde son esthétique sur un principe de redondance qui consiste à juxtaposer plusieurs langages (verbal, pantomimique, musical) de façon à conduire l'émotion à son point culminant. C'est pourquoi la musique est souvent asynchrone ; le mélodrame a recours à une musique extradiégétique qui, comme plus tard dans le cinéma, participe à favoriser l'adhésion émotive du spectateur.

Bien sûr, Hugo récupère certains procédés mélodramatiques pour *Hernani* ; non seulement il règle les entrées en scène à la manière du mélodrame mais il intègre le principe du *melologo* au sein de l'écriture poétique pour déstructurer l'alexandrin³. Ces

1. Les versions du texte joué et imprimé ne correspondent pas ici. Contrairement aux indications données par les didascalies des éditions actuelles, la musique cesse, en 1830, à la fin de la scène 1.

2. Les garçons de théâtre utilisent les abréviations « ag », « ad » ou « afad » pour « à gauche », « à droite », « au fond à droite ».

3. Dans *Hernani*, le bouleversement prosodique intervient chaque fois que le personnage est en proie au désordre affectif. Pour traduire ce désordre, le

procédés ne sont jamais employés tels quels par l'auteur, mais transposés dans une autre forme de langage. En définitive, on pourrait dire qu'*Hernani* opère une fusion entre les codes tragique et mélodramatique. Écrite en cinq actes et en vers, la pièce respecte la forme tragique et propose une utilisation de la musique qui, bien qu'audacieuse, ne déroge pas aux usages de la Comédie-Française qui avait déjà utilisé la musique de scène dans le *Charles IX* (1789) de Chénier¹. Mais Hugo propose aussi une dramaturgie fondée sur l'emprunt et la subversion des codes mélodramatiques. C'est sans doute ce facteur qui a dérouté les critiques et favorisé l'assimilation entre drame hugolien, tragédie et mélodrame. Cette confusion a d'ailleurs été renforcée par les représentations de *Lucrèce Borgia*. Écrite en 3 actes et en prose, la pièce respecte la forme mélodramatique et propose une utilisation de la musique de scène comparable à celle du mélodrame². En revanche sa fable, comme l'a montré A. Ubersfeld, correspond au schéma classique de la tragédie³. En définitive, les tentatives de comparaison entre drame, tragédie et mélodrame resteront vaines tant que les critiques n'auront pas perçu que le drame hugolien ne fonde pas sa singularité sur le choix du vers ou de la prose, sur l'usage d'une musique intrascénique ou extrascénique, sur un découpage de l'action en trois ou en cinq actes. Le drame romantique selon Hugo est un drame de la synthèse, un drame qui opère la jonction entre toutes les formes dramatiques existantes et se fonde sur la subversion et le dépassement des conventions propres à chaque scène. C'est pourquoi Hugo peut écrire indifféremment pour la Comédie-Française et la Porte-Saint-Martin. Partant des formes de spectacle habituelles à chaque théâtre, il cherche à proposer un drame qui mue la foule en peuple comme il l'explique dans la

mélodrame a recours au *melologo*. Hugo semble reprendre le procédé, mais plutôt que d'avoir recours à la musique, il intègre au sein du vers un jeu sur les allitérations et les sonorités lui permettant de déplacer les accents et de passer d'un rythme pair à un rythme impair, fondement de l'alexandrin romantique.

1. Cette information est rapportée par Castil-Blaze dans *Molière musicien*, Paris, Castil-Blaze, 1852, p. 220.

2. Harel, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, avait sollicité Hugo, qui n'offrit aucune résistance, pour intégrer la musique au sein de *Lucrèce Borgia*. Cet épisode est relaté dans *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Plon, 1985, p. 519-521.

3. Voir *Le Roi et le Bouffon*, *op. cit.*, p. 680.

préface de *Ruy Blas*¹, qui donne « aux grands le respect des petits et aux petits la mesure des grands »². Cette analyse de la dramaturgie musicale d'*Hernani* a permis de montrer combien Hugo avait une connaissance avisée des codes relatifs à chaque théâtre. Cette confiance de l'auteur rapportée par G. Claretie semble en tout cas l'attester : « Sans Taylor, j'aurais peut-être donné *Hernani* à l'Ambigu, et alors on eût traité mon œuvre de mélodrame »³.

Roxane MARTIN

1. Dans la préface de *Ruy Blas*, Hugo fait d'abord ce constat : « ... la foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme, des émotions ; le penseur, des méditations [...]. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes, l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs la comédie qui peint l'humanité ». Il élude ensuite l'exemple du mélodrame pour lui substituer le drame, « troisième grande forme de l'art », qui « tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères ». Il fonde ainsi la différence entre drame et mélodrame sur la fonction pédagogique et politique du théâtre ; « le théâtre [...] est une chose qui enseigne et qui civilise » rappelle-t-il dans *But de cette publication* ; « Jamais dans ses travaux, [l'auteur] ne perd un seul instant de vue le peuple que le théâtre civilise » insiste-t-il dans la préface de *Marie Tudor*. Ainsi, en écrivant « Le peuple, ce serait *Ruy Blas* », il opère une distinction entre mélodrame et drame en montrant que le premier, spectacle pour la foule, satisfait un besoin de sensations, tandis que le deuxième, spectacle pour le peuple, opère la fusion des publics en répondant à tous ses besoins : sensations, émotions, méditations.

2. *But de cette publication*, Préface à *Littérature et philosophie mêlées* (mars 1834), *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Le Club français du livre, 1967, t. V, p. 40.

3. Propos de V. Hugo rapporté par G. Claretie dans « Le manuscrit d'*Hernani* », *Le Figaro*, [1928], Recueil factice d'articles de presse sur les représentations d'*Hernani*, BnF, cote : Rf 27 698.