
INTRODUCTION

« Génie lyrique être soi, génie dramatique être les autres ¹. » Cette formule d'un fragment daté du début des années 1830 évoque l'un des enjeux majeurs du théâtre de Hugo pendant cette période et pointe le devenir dramatique d'une esthétique qui va de l'affirmation d'un moi lyrique à la parole élargie d'un individu collectif. L'autre est en effet au centre d'*Hernani* et *Ruy Blas*, dans un mouvement d'échange propre à l'espace dialogué. De manière inattendue, c'est ainsi qu'*Hernani* est désigné pour la première fois par doña Josepha, dès la première scène de la pièce (« l'autre va venir ») ou par don Carlos (« à tout moment l'autre peut survenir »). De manière un peu différente dans *Ruy Blas*, les autres, c'est le collectif d'une société dans laquelle il est difficile de s'intégrer. C'est le cas pour la reine qui y voit ce qui lui est inaccessible (« J'ai dit au monde adieu/Je ne puis même voir la nature de Dieu !/Je ne puis même voir la liberté des autres ! »). Dans cette période de crise historique que vit l'Espagne, l'autre incarne désormais la dureté d'une société en déliquescence, qu'elle se manifeste dans la vacance du pouvoir royal :

« RUY BLAS, à part.

C'est la femme d'un autre ! ô jalousie affreuse !

Ou dans la corruption de Salluste :

Et l'autre ! L'implacable

Don Salluste ! Le sort me protège et m'accable

[...]

Un homme qui me hait près d'un homme qui m'aime.

L'un me sauvera-t-il de l'autre ? Je ne sais.

Hélas ! Mon destin flotte à deux vents opposés. »

1. Manuscrit : 13398; Folio : 269; Cote Gâtine : 139/216; Rubrique Gâtine : « Prose ». Enveloppe de papier; Datation : 1830-1833 (Massin), *Fragments* publiés par J. CASSIER et G. ROSA sur le site du groupe de recherche sur Victor Hugo, [<http://groupugo.div.jussieu.fr>].

D'*Hernani* à *Ruy Blas*, on est passé d'une altérité accueillante, à l'aliénation d'un système d'opposition antithétique : « Ouvrez les yeux pour vous, fermez-les pour les autres./Chacun pour soi » conseille Salluste à son valet. Dans cette société du « chacun pour soi », le rapport à l'autre ne peut plus se vivre que dans la défiance.

L'autre, dans ces deux pièces incarne donc le principe de dualité qui fonde la tension du drame. Fondamentale, cette question n'est pas seulement thématisée mais touche toutes les facettes, à commencer par l'énonciation. Comme principes, le rapport entre la parole du *je* et celles qui l'excèdent ainsi que le travail sur l'hétérogénéité des voix ne sont pas propres au théâtre chez Hugo, mais trouvent dans ce genre proprement dialogique de nouvelles réponses. Cela tient avant tout à la complexité de la situation d'énonciation au théâtre. Alors que tout le système énonciatif lyrique est centré autour d'un *je* aussi bien locuteur que récepteur et objet du message, l'énonciation dramatique se distribue en une multitude d'actants, personnages qui dialoguent, mais également dramaturge et interprètes, qu'il s'agisse des comédiens bien sûr, mais également du lecteur/spectateur et du metteur en scène². Et c'est ce qui en constitue en grande partie la portée politique. Par opposition au *moi* qui est toujours du côté du pouvoir³, le drame hugolien expérimente une forme de parole qui ne se limite pas à celle de l'autorité. Il s'agit bien sûr de faire parler le peuple en la personne de Ruy Blas, mais également de donner une voix aux personnages secondaires, seuls à même de donner vie au drame, comme le souligne Sylvain Ledda ; il s'agit également de faire parler les personnages féminins qui, comme le montre Georges Zaragoza, se distinguent par leur altérité prosaïque.

Se mettre à la place de l'autre, c'est ainsi dépasser les clivages personnels. Dans le drame hugolien autour des années 1830 et en particulier dans *Hernani*, les questions d'identité rencontrent ainsi celle de la langue. C'est ce que souligne Olivier Decroix, étudiant la question du lyrisme à partir de la métaphore de la nuit. Se demandant comment un discours lyrique dont les « fonctions expressives et poétiques [...] l'éloignent logiquement du langage de l'action, du langage dramatique, parvient néanmoins à donner du sens au drame et au sens de la fable », il montre que cette question énonciative est intimement liée à une réflexion sur l'identité en crise d'un sujet qui « ne peut se concevoir que dans la déperdition » et comment de cette tension générique naît une forme de lyrisme spécifique « transpersonnel, marque d'une mutation

2. Voir Anne UBERSFELD, « Théâtre et communication », *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 1996, p. 30 et suiv.

3. Comme le souligne Yves GOHIN dans son relevé des « principales répétitions de rime », la rime « moi/roi » arrive en tête (*Hernani*, Gallimard, Folio Théâtre, 1995, p. 213).

permanente de l'identité ». Le lyrisme nocturne est ambigu car il est aussi bien intime que social, à l'image de la parole dramatique.

Ce dispositif de décentrement est directement lié à la représentation de l'histoire dans le drame, comme le souligne Stéphane Arthur. S'intéressant à la mise en scène, il suggère que l'allusion au personnage de Danaé, à laquelle invite le décor, sert d'interface entre l'histoire du xvii^e et celle du xix^e siècle : « Avec la référence à Danaé et au goût du temps de Philippe IV, temps a-historique et temps historique s'entrecroisent dans le drame. » Plus que telle ou telle histoire, c'est le principe historique qui est ainsi visé.

Ce que Hugo découvre avec le théâtre c'est qu'« être les autres » ce n'est pas seulement se mettre à leur place ou les intégrer, mais s'ouvrir à l'altérité de l'interprétation, comme l'explicite la préface de *Ruy Blas* :

« Mais, si peu qu'il soit, ce drame, comme toutes les choses de ce monde, a beaucoup d'autres aspects et peut être envisagé de beaucoup d'autres manières. On peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place. »

Or, ce qu'offre le drame, c'est justement un don d'ubiquité qui permettrait d'être placé à plusieurs endroits de manière à multiplier les points de vue :

« Les œuvres vénérables des maîtres ont même cela de remarquable qu'elles offrent plus de faces à étudier que les autres. [...] Othello, pour les uns, c'est un noir qui aime une blanche ; pour les autres, c'est un parvenu qui a épousé une patricienne ; pour ceux-là, c'est un jaloux ; pour ceux-ci, c'est la jalousie. Et cette diversité d'aspects n'ôte rien à l'unité fondamentale de la composition. Nous l'avons déjà dit ailleurs : mille rameaux et un tronc unique. »

Contrairement au découpage classique qui associe à chaque genre un horizon d'attente particulier, le drame les réunit :

« Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite. »

La réception apparaît ainsi comme l'une des principales questions du drame, tant au plan matériel que théorique. C'est évident pour *Ruy Blas* qui l'explicite dès les premières lignes de sa préface. Mais c'est le cas également pour *Hernani* dont l'existence autant que la renommée sont largement dues à la complexité des conditions de sa réception : en créant cette pièce, Hugo devait à la fois répondre aux attentes de l'avant-garde romantique dont il est le chef de file comme poète, échapper à la censure alors que *Marion de Lorme*, sous son premier titre d'*Un duel sous Richelieu*, vient d'être interdite à cause de l'image donnée du roi et conquérir un large public grâce au théâtre. Cette dernière préoccupation, qui pourrait paraître triviale, est en fait symptomati-

que d'une situation historique. En 1830, le théâtre est à la fois le loisir principal et un des seuls espaces de réunion possibles⁴, c'est pourquoi il constitue un enjeu majeur, tant du point de vue culturel que social et politique. En pensant au public, Hugo s'inscrit dans l'esthétique du plaisir que Stendhal a théorisée dans son *Racine et Shakespeare*. La préface de *Ruy Blas* le dit bien, « la foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme, des émotions ; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit ».

Au-delà de l'ambition personnelle, se dessine un projet esthétique et politique, dépasser la séparation théorique et physique du public, « cloisonnés par les règles de l'institution littéraire et parqués par l'appareil matériel des théâtres en groupes distincts et hiérarchisés dont chacun reçoit le spectacle convenable à sa place dans la société⁵ ». Comme le rappelle Sylvie Vielledent dans son panorama de l'année 1830 au théâtre :

« On comptait trente-trois salles de théâtre en 1807. Un décret impérial ramène ce nombre à huit, quatre théâtres subventionnés (Opéra, Théâtre-Français, Opéra-Comique, Odéon) et quatre théâtres secondaires (Vaudeville, Gaîté, Ambigu, Variétés). Sont tolérés en plus le théâtre de la Porte Saint-Martin, dès la fin de 1807, et le Cirque-Olympique, à partir de 1810. Après le retour des Bourbons, de nouvelles salles font leur apparition : en 1820, le Gymnase-Dramatique, appelé de 1824 à 1830 Théâtre de Madame (la duchesse de Berry) ; les Funambules ; le théâtre Comte, à partir de 1825, au passage Choiseul ; les Nouveautés (1827). En 1830, ces théâtres se distribuent par catégories sociales. La haute société va à l'Opéra. Les bourgeois se répartissent entre théâtres officiels et salles du boulevard, où ils vont rire de leurs propres travers. »

C'est en réunissant les hommes physiquement dans un même lieu, que Hugo entend faire en sorte que « le sublime passe », pour reprendre l'expression qu'il emploiera quelques années après dans son *William Shakespeare* :

« La cour de Versailles admire comme un régiment fait l'exercice ; le peuple, lui, se rue dans le beau éperdument. Il s'entasse, se presse, s'amalgame, se combine, se pétrit dans le théâtre ; pâte vivante que le poète va modeler. Le pouce puissant de Molière s'y imprimera tout à l'heure ; l'ongle de Corneille griffera ce monceau informe. D'où cela vient-il ? D'où cela sort-il ? De la Courtille, des Porcherons, de la Cunette, c'est pieds nus, c'est bras nus, c'est en haillons. Silence. Ceci est le bloc humain⁶. »

Le drame tel que le pense Hugo est donc un drame critique « ouvert à la réinterprétation » pour reprendre l'expression de Florence Naugrette⁷.

4. À l'époque, le droit de réunion est strictement limité.

5. Guy ROSA, Commentaire de *Ruy Blas*, Paris, Livre de Poche, 1987, p. 192.

6. *William Shakespeare*, livre V, « Les esprits et les masses ».

7. *Le Théâtre romantique Histoire, écriture, mise en scène*, Points Seuil, 2001, p. 214.

Refusant de se soumettre à l'aliénation des règles de l'institution littéraire, de « cultiver les bienséances » ou de se conformer à « l'horizon culturel, éthique et idéologique dans lequel il est reçu », il cherche à « mener le public hors de lui-même », comme l'explique Olivier Bara.

Ce projet a donc des conséquences politiques, comme le rappelle Bernard Le Drezen. Précisant que Hugo envisage l'histoire comme « un moyen de faire réfléchir le public sur sa propre *praxis* historique », il souligne que la dimension politique de *Ruy Blas* et d'*Hernani* réside dans leur capacité « à interroger le pouvoir et son exercice ».

Mais ce principe ne concerne pas uniquement la dimension historique du drame. Elle touche à tous ses aspects, y compris les moins importants en apparence. C'est le cas par exemple pour les personnages secondaires, auxquels Hugo, comme le montre Sylvain Ledda, accorde un « rôle essentiel dans la construction d'un discours critique ». Troublant les repères des spectateurs et effaçant les types, Hugo renforce la singularité individuelle de figures certes secondaires mais qui n'en jouent pas moins un rôle essentiel dans la mise en place d'un « spectacle qui réponde aux codes sémiotiques identifiables par toutes les catégories de spectateurs ».

Selon un principe propre au théâtre, l'autre est ainsi celui qui n'a pas d'identité spécifique mais seulement des identités d'emprunts :

« DON RICARDO.

Garci n'a point tort : – Moi,
Je ne suis plus le même un jour de fête, et croi
Qu'un masque que je mets me fait une autre tête,
En vérité ! » (*Hernani*, V, 1, v. 1845-1848.)

Cette « vérité » paradoxale qu'invoque don Ricardo, c'est celle du masque. L'identité d'emprunt a beau n'être qu'illusion, le masque dans laquelle elle s'incarne n'en a pas moins une réalité matérielle. Il exemplifie cet entre-deux singulier de l'espace théâtral qui est à la fois imaginaire et réel. Comme principe d'altérité, le théâtre constitue alors un espace où deux aires se chevauchent. Il est à opposer au subjectif mais également à l'objectif. Cette aire n'est propre ni au texte, ni à la subjectivité du spectateur ; elle est extérieure à celui-ci sans pour autant appartenir complètement à la réalité extérieure. En passant par la subjectivité d'un autre, la réalité est recréée.

Le texte dramatique a donc besoin pour exister de son autre, le réel⁸, dont l'irruption est signifiée, sur le plan dramaturgique, par la présence forte du décor et des accessoires (poison, poignard, pierre du tombeau, etc.) et surtout par le déploiement du corps dans l'espace scénique. À l'esthétique de la distance qui

8. Selon un nouveau principe d'opposition générique, établi par Hugo dans la préface de *Cromwell* : « L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. »

serait celle du théâtre classique, succède une promotion de la proximité, mais d'une proximité relative. Comme l'explique Florence Naugrette :

« Si le réel est la source de la représentation, il n'en est ni le moyen ni le but. Pour toucher le spectateur avec sa représentation, la *mimesis* passe par le plus grand artifice. Hugo, qui s'inscrit d'ailleurs dans une tradition ancienne de réflexion sur l'art du théâtre, rappelle la distinction entre réel et vérité. La vérité est le discours qui touche les cœurs humains présents sur scène et dans la salle ; elle est prise de conscience et fruit d'une émotion⁹. »

En prenant en compte la dimension matérielle de la réception théâtrale, Hugo s'inscrit bien dans une évolution générique qui cherche à effacer la dichotomie traditionnelle entre un théâtre texte, tourné vers la postérité de l'histoire littéraire, et un théâtre représentation, en quête de succès. C'est pourquoi la poésie, fondement du théâtre classique, ne peut être mise en valeur que dans le cadre de l'espace scénique et de ses jeux d'illusion. Une fois encore la portée de l'artifice dramatique est double : participant au succès des pièces à une époque où le spectaculaire joue un rôle fondamental, il peut également se muer en un principe théorique au service d'une visée réflexive.

Comme l'explique Mélanie Voisin, c'est là l'un des fondements du traitement de l'illusion chez Hugo. Derrière une pratique illusionniste allant vers plus de réalisme, se dessine un dispositif symbolique visant une réception distanciée. Ce que recherche Hugo, ce n'est pas tant la réalité que la vérité et le drame est moins support d'identification que de problématisation. Loin de se contenter de divertir le lecteur, l'illusion permet de prendre de la distance. Mais ce principe est également valable pour le vers, qui, comme l'explique très bien Alain Vaillant, permet de donner aux mots plus d'épaisseur et de relief et de créer un véritable « spectacle de la parole ». Comme le souligne Marianne Bouchardon dans son étude de la scène 5 de l'acte III, souvent la « parole ne fait pas avancer l'action, mais fait plutôt retour sur l'action » ; il s'agit pour le spectateur de « reconsidérer d'un œil distancié et critique le tableau auquel il accordait précédemment son adhésion ». Contre la dichotomie manichéenne du mélodrame, le drame romantique favorise le brouillage axiologique, qui suspend l'identification et incite à la prise de distance. Le théâtre apparaît ainsi comme un mode créatif de perception, par opposition à une relation de complaisance auquel le public se soumettrait.

« Il faut que le drame soit un miroir de concentration » écrit Hugo dans la préface de *Cromwell* ; être les autres apparaît ainsi comme l'autre pôle de ce principe synthétique que recherche son théâtre dans les années 1830. Plus tard, dans ses œuvres de l'exil, Hugo en fera le moteur de son esthétique :

9. Florence NAUGRETTE, *op. cit.*, p. 250.

« Eschyle et Shakespeare semblent faits pour prouver que les contraires peuvent être admirables. Le point de départ de l'un est absolument opposé au point de départ de l'autre. Eschyle, c'est la concentration; Shakespeare, c'est la dispersion. Il faut applaudir l'un parce qu'il est condensé, et l'autre parce qu'il est éparé; à Eschyle l'unité, à Shakespeare l'ubiquité. À eux deux ils se partagent Dieu¹⁰. »

Ce double mouvement de concentration et de dispersion appelé à devenir un véritable principe esthétique reste ambivalent dans le drame. Seul le premier pôle est alors vraiment voulu alors que la série des décentrement, du texte vers la scène, d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes, apparaît comme une nécessité subie. Comme l'explique Anne Ubersfeld, le décentrement de la parole à ce moment correspond à une « dramaturgie de la vaine parole » :

« Qui peut entendre le discours hugolien ? le public *un* qu'il aurait créé, celui qui n'aurait pas besoin de l'allusion directe pour entendre le message. Or ce public *un* est un rêve. Hugo le sait mieux que personne et chacune de ses tentatives dramatiques l'ancre dans cette conviction. Si le discours du sujet hugolien est discours à personne, c'est parce que le public-peuple est un mot vide de sens dans les années 1830-40 [...]. Tout ce que peut lancer la dramaturgie hugolienne c'est le discours sans destinataire, le discours-bouteille à la mer, ou le discours de l'échec¹¹. »

Dans ces années où Hugo se tourne vers le drame, le principe d'altérité est ainsi encore largement vécu par le poète comme un principe d'aliénation. Mais alors qu'*Hernani* vit cette période de transition de manière optimiste comme l'espoir d'un art nouveau, *Ruy Blas* apparaît comme un moment de doute, un « crépuscule » pour reprendre l'une des métaphores de sa préface : « La société attend que ce qui est à l'horizon s'allume tout-à-fait ou s'éteigne complètement » écrit Hugo dans la préface des *Chants du crépuscule* qui paraîtront entre les deux drames. À l'image de cette époque critique faite d'indétermination, la parole dramatique est soumise à une inquiétude qui la rend impossible tout en en justifiant l'enjeu. Cette ambiguïté crépusculaire est sans doute à l'origine des difficultés de réception dont n'a cessé d'être victime le théâtre de Hugo. Mais ces lectures suggèrent que c'est également ce qui en fait la subtilité et la richesse sans cesse renouvelées.

10. *William Shakespeare*, 1864, deuxième partie, livre IV « Critique », IV.

11. Anne UBERSFELD, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974, p. 663.