

Écrire *Cromwell* : faire spectacle

Pour expliquer le fait que *Cromwell* n'ait jamais été monté du vivant de l'auteur, on évoque entre autres raisons que la pièce soit impossible à mettre en scène – du moins dans les conditions de représentation de la première moitié du XIX^e siècle¹. Pourtant, lorsqu'on y regarde de plus près, on se rend compte que, dès cette époque, Hugo maîtrise parfaitement les codes du théâtre et s'attache en particulier à rendre sa pièce très visuelle. Alors que son drame – et il le sait² – ne pourra être porté sur scène tel quel, l'auteur écrit malgré tout pour des comédiens, ou fait du moins en sorte que la pièce, même lue, fasse spectacle. Il s'attache tout particulièrement à dessiner l'espace, à orienter le regard du spectateur-lecteur, à guider les mouvements, à donner une profondeur et une intériorité aux personnages, qui sont rendus complexes par la duplicité de leurs propos, mais aussi par leurs gestes, qui les révèlent plus encore.

Avant même qu'il ne se soit véritablement frotté à la question de la représentation concrète de ses pièces, Hugo, dans sa façon même de composer son drame, prend les habits du metteur en scène³. Cette fonction est particulièrement visible lorsqu'on observe le manuscrit du drame. Les derniers ajouts que l'auteur apporte à la pièce concernent en effet

¹ « [...] ce théâtre court le risque de rester invisible, dans la France de Charles X [...]. Hugo rend *Cromwell* injouable parce qu'il n'aurait pu être joué », explique Claude Duchet dans son introduction à la pièce (« Victor Hugo et l'âge d'homme », dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, dir. Massin, Paris, Club français du Livre, t. III/1, p.8).

² On trouve, dans le manuscrit de *Cromwell*, un fragment (man. NAF 13 967, f° 238 r°) montrant que Hugo songeait peut-être à faire une réduction de sa pièce :

Quand sera-t-il Roi ?

—
Comédie
en trois parties
extraite
du drame
Cromwell

—
par
Victor Hugo

Notons que la pièce, réduite, change de genre : de drame, elle devient comédie.

³ Florence Naugrette rappelle, dans *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène* (Paris, Seuil, 2001) qu'il « n'y a pas à proprement parler, au sens que nous donnons à ce terme aujourd'hui, de "mise en scène" à l'époque romantique » (p. 108). Hugo, cependant, constitue un cas particulier chez les auteurs romantiques : « parmi ses confrères, Hugo est celui qui s'intéresse le plus à la mise en scène de ses drames, et qui s'y montre le plus interventionniste, au point d'agacer parfois les comédiens. [...] il ressent très tôt le désir d'avoir prise sur toutes les composantes de la production théâtrale » (p. 116).

très fréquemment les didascalies – qui permettent de figurer l’espace scénique et de régler le jeu des acteurs.

Les remarques que nous formulerons ici se fonderont donc sur l’observation détaillée du manuscrit de *Cromwell*. Il se trouve à la Bibliothèque Nationale de France et est consultable sur le site Gallica⁴. Le manuscrit est principalement composé de grandes feuilles séparées en deux par une large marge. Hugo rédigeait sur la partie droite de la feuille et se réservait la possibilité d’ajouter des modifications sur la partie gauche. Le texte comporte très peu de ratures et est, la plupart du temps, parcouru par une écriture fine et régulière. Il est probable que Hugo se soit appuyé sur des notes et des fragments rédigés pour composer son texte, mais on ne peut réellement savoir dans quelle mesure il a utilisé un brouillon⁵. La présence de signatures variées – marques des imprimeurs – dans la partie gauche du manuscrit indique que ce dernier a servi à l’impression. Il y a sans doute eu ensuite des modifications au moment de la relecture des épreuves car le texte du manuscrit ne correspond pas toujours au texte imprimé⁶. Les variations concernent d’ailleurs souvent les didascalies : certaines ne sont en effet pas présentes sur le manuscrit.

Dans cette étude, nous ne chercherons pas à reconstruire pas à pas la genèse de la pièce en nous fondant sur le manuscrit – il ne nous permet d’ailleurs pas de savoir à quelle date ont lieu les ajouts, corrections et modifications qui le traversent –, mais nous nous attacherons aux didascalies⁷ ajoutées dans la marge ou en interligne, distinctes du corps du texte. Il est difficile de savoir si elles ont été ajoutées longtemps après l’écriture des scènes ou

⁴ Il est classé dans les Nouvelles Acquisitions Françaises et porte le numéro NAF 13 367. On sait qu’Hugo tenait particulièrement à son manuscrit puisqu’il l’a fait relier lui-même en 1869, des années après l’écriture de la pièce, lorsqu’il était exilé à Guernesey. Il était d’ailleurs si attaché à la question de la trace manuscrite qu’il a recopié en 1862 les pages qui avaient disparu afin que le texte relié soit complet. On trouve ainsi la note formulée par Hugo au f° 43 r° : « Les feuillets du manuscrit de 1826 ayant été perdus, je me suis décidé à les récrire pour ne pas décompléter le manuscrit. 5 juillet 1862 (de B^{bis} à C^{sexiti}. Numérotage à l’encre rouge) ».

⁵ Anne Ubersfeld explique très bien, à propos du manuscrit de *Ruy Blas*, les incertitudes que l’on peut avoir sur la méthode d’écriture de Hugo : « il nous paraît difficile de croire que le manuscrit que nous étudions soit un véritable premier jet : nous pouvons imaginer que le poète a fait un canevas plus ou moins strict, analogue à ceux que nous possédons pour les pièces non faites, canevas complété par des brouillons de détail comportant tel ou tel groupe de vers, voire telle ou telle tirade ; après quoi Hugo, déjà riche de tout ce matériel, rédige directement ce que nous possédons. Ce que nous ignorons, c’est l’importance et la nature des brouillons préalables » (« Présentation du manuscrit de *Ruy Blas* », dans *Ruy Blas*, Édition critique, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1971, p. 126-127).

⁶ Nous nous fondons sur l’édition Ambroise Dupont de 1828. Elle est accessible, elle aussi, sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France.

⁷ D’autres phénomènes repérables dans le manuscrit sont très intéressants et mériteraient des analyses en soi. Outre les didascalies, Hugo ajoute beaucoup d’apartés en marge. Là encore, il s’agit d’un phénomène d’écriture proprement théâtral. Les apartés se feront moins récurrent par la suite dans son théâtre. Le mélange des genres peut aussi s’analyser dans le manuscrit. Parmi les rares passages ajoutés et développés en marge, on trouve surtout quelques chansons des fous et les passages vaudevillesques concernant le mariage entre Lord Rochester et Dame Guggligoy.

si Hugo les a notées après une relecture immédiate. Qu'importe au fond : elles témoignent en tout cas d'un mouvement de retour sur le texte qui le fait peu à peu basculer vers le spectacle.

Cette étude nous permettra de souligner toute l'ambiguïté de leur statut : elles sont là à la fois pour donner vie aux répliques qui ne peuvent être véritablement jouées, pour préparer au spectacle, à la mise en scène mais aussi pour être lues et appréciées pour leur qualité esthétique.

Nous nous attacherons d'abord aux didascalies les plus « classiques », celles que l'on pourrait qualifier de fonctionnelles et qui s'attachent à diriger la parole, à guider le jeu des comédiens et à indiquer les intentions secrètes des personnages. Elles sont en effet extrêmement nombreuses chez Hugo.

Nous observerons ensuite la façon dont Hugo va au-delà de cette pratique traditionnelle et cherche, par le biais des didascalies, à orienter le regard du spectateur et à travailler sur le rythme même de la représentation. En cela, il fait véritablement œuvre de metteur en scène.

Enfin, nous constaterons que Hugo se montre si soucieux de ses didascalies qu'il va parfois au-delà de la notion même de représentation pour leur donner une valeur esthétique, qui ne sera perceptible que par le seul lecteur. Si le spectacle ne peut avoir lieu, alors le texte même doit faire spectacle pour le lecteur.

Le rôle traditionnel des didascalies : régler les dialogues et le jeu des comédiens

Georges Zaragoza, dans son ouvrage *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen, essai de dramaturgie comparée*⁸, insiste sur le fait que Hugo est l'auteur romantique européen qui développe le plus ses didascalies, notamment dans *Cromwell*. Si l'on compare ses pièces avec celles du duc de Rivas ou de Kleist, mais aussi avec celles de Vigny ou de Musset, cela apparaît très clairement. La comparaison de *Cromwell* avec *Lorenzaccio* de Musset – publié en 1833, soit six ans après *Cromwell* – est frappante. Alors que la pièce de Musset est explicitement écrite pour être lue, son auteur limite très nettement les didascalies : on pourrait s'attendre au contraire à ce qu'elles soient très présentes pour compenser l'absence de représentation.

Chez Hugo, les éléments didascaliques se multiplient, à tel point qu'ils sont parfois redondants avec le discours qu'ils accompagnent. Dans la scène 7 de l'acte IV, par exemple,

⁸ Georges Zaragoza, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen, essai de dramaturgie comparée*, Paris, Champion, 1999.

Hugo ajoute dans la marge des didascalies indiquant que Richard Cromwell, qui vient de se rendre compte que l'on veut assassiner son père, se met à crier. Deux notations didascaliques se suivent dans la même réplique : « *Il crie avec force* » et « *Il crie encore*⁹ », alors que les propos même du personnage et les points d'exclamation qui ponctuent son discours suffisent à indiquer qu'il est en train de s'époumoner :

Grand Dieu !
Aux yeux même du fils assassiner le père !
Au meurtre ! Ce n'est plus qu'en moi seul que j'espère !
Au meurtre ! À moi, soldats !

Les moindres nuances dans le jeu des personnages, même si elle pourraient être perçues à la lecture seule de leurs répliques, sont notées par Hugo, comme pour faciliter pour le lecteur l'interprétation des intentions des personnages.

La plupart du temps, ces didascalies se révèlent cependant très utiles. Nombre d'entre elles concernent la question de la destination de la parole. Dans les scènes de foule ou lorsqu'il y a plusieurs personnages qui s'adressent à d'autres sur le mode de l'aparté, il est essentiel de savoir à qui précisément les répliques s'adressent.

Hugo est aussi très attentif au jeu des comédiens, même s'il n'écrit pas nécessairement en y songeant *a priori*. Les longues tirades, en particulier, sont parfois écrites d'un bloc. Les didascalies permettant d'indiquer les nuances dans le jeu des comédiens ne sont ajoutées qu'ensuite. Hugo a tout d'un metteur en scène qui, lors de la relecture de la pièce, prend des notes pour interpréter le texte et réfléchir au jeu des comédiens. La disposition même du manuscrit, traversé d'une large marge, facilite ce travail d'interprétation *a posteriori*.

C'est le cas par exemple dans la scène 10 de l'Acte III, lorsque Lady Francis, la fille de Cromwell, lit le billet que lui a laissé Rochester et découvre le complot qui menace son père. Les dernières didascalies de sa longue tirade sont ajoutées dans la marge. Les trois vers : « Vous pourrez, grâce à leur concours ami, / Saisir enfin Cromwell, par mes soins endormi ! / LE CHAPELAIN DU DIABLE », sont doublés dans la marge d'une accolade précédée de ces mots : « *Ici, sa voix prend un accent de terreur*¹⁰ ». La didascalie suivante, introduisant un jeu de scène, est également ajoutée en marge : « *Examinant le papier avec attention* ». Ces didascalies ne sont pas indispensables pour la compréhension du passage, mais elles témoignent du désir qu'a Hugo de se projeter dans le spectacle ou de compenser l'absence de représentation.

⁹ F° 161 r°.

¹⁰ F° 126 v°.

Le travail sur le jeu du comédien est plus visible encore dans la scène 12 de l'acte V, lorsque Cromwell prononce un très long discours indiquant qu'il renonce finalement au trône. Aucune didascalie ne ponctue, sur le manuscrit, cette immense tirade¹¹ : le texte est écrit d'un bloc. Les didascalies seront ajoutées ultérieurement, vraisemblablement sur épreuve. Elles sont particulièrement intéressantes car elles soulignent à quel point Cromwell manipule son auditoire et se joue de lui. On pourrait croire, sans elles, à sa profonde franchise. Les didascalies, contradictoires, permettent au lecteur de s'interroger sur sa sincérité : Cromwell s'exprime en effet en « *pleurant* » et en « *larmoyant* », mais il « *prom[enait auparavant] ses yeux de lynx autour de lui* », comme pour vérifier, peut-être, l'effet qu'allait produire son discours.

De la même manière, dans la scène 10 de l'Acte II, Cromwell, cherchant à soutirer des informations à Carr, tente de le faire parler. Les didascalies soulignant ses efforts pour séduire Carr ne semblent pas avoir été écrites en même temps que le dialogue. Quelques-unes ont été ajoutées de façon certaines sur le manuscrit : « *d'un air caressant*¹² », « *humblement* », « *les larmes aux yeux*¹³ ». L'une d'entre elles n'y figurait pas et a été ajoutée vraisemblablement sur épreuve : « *CROMWELL, avec une satisfaction dédaigneuse, à part* ». Là encore, Hugo cherche à souligner la duplicité du personnage, qui, au fond, méprise Carr. Les didascalies permettent de faire deviner au spectateur ses intentions profondes, de la même manière que par le système – un peu artificiel et très présent dans la pièce – de l'aparté¹⁴.

Ce travail de mise à distance du texte manifeste en Hugo un auteur dramatique très intéressé par la scène¹⁵ – même s'il sait que, du moins dans l'immédiat, sa pièce ne sera pas jouée.

¹¹ F° 194 r° à 195 r°.

¹² F° 83 r°.

¹³ F° 84 r°.

¹⁴ Voir à ce sujet l'article de Thierry Maré, « *Cromwell et le double langage* » (*Fortunes de Hugo*, dir. Naoki Inagaki et Patrick Rebollar, Maisonneuve et Larose, Paris, 2005, p. 138) : « Se dégageant des "règles" de bienséance et de vraisemblance, Hugo donne libre cours dans *Cromwell* à son goût pour deux procédés de présentation du discours, dont le second vient directement de la comédie : le monologue et l'aparté. Ces deux conventions tentent de résoudre un problème éminemment dramatique : comment communiquer au public ce qui se passe dans la tête d'un personnage, alors qu'au théâtre la pensée, assimilée au langage, ne devient accessible qu'une fois proférée sur scène ? »

¹⁵ Bernadette L. Murphy explique très bien, dans son article « *Jeux et enjeux de la théâtralité dans *Cromwell** » (*Nineteenth century french studies*, New-York, Volume 16, n°3-4, 1988, p. 238), comment Hugo guide la réception des propos de ses personnages : « Hugo s'immisce en quelque sorte dans son drame dont il manipule la sphère de réception en mettant en place une série de procédés métadramatiques qui canalisent la vision du spectateur, conditionnent sa perception des événements, et l'obligent à réfléchir sur le contenu esthétique et critique de la pièce ».

Les didascalies et le travail de l'espace et du rythme

Le soin qu'Hugo apporte à la mise en scène se perçoit plus encore dans la façon dont il retravaille les scènes de foule par le jeu des didascalies.

Alors que les indications scéniques insistent, traditionnellement, sur les gestes ou l'intonation des comédiens, Hugo se montre extrêmement attentif au rythme même du spectacle. Il intègre, dans la matière même de son texte, des notations qui cherchent à ralentir ou à accélérer des scènes, à créer des moments d'attente ou de tension, des silences, ou au contraire des moments de grande ébullition. Il cherche également, dans les scènes où le nombre des personnages est important, à orienter le regard du spectateur, un peu comme le ferait un éclairagiste aujourd'hui. Il a, en tout cas, une sensibilité extrême à ce qui concerne la construction du spectacle – et non plus seulement du texte.

Hugo organise parfois une forme de chaos sur scène. Alors qu'à la lecture, les répliques des personnages se distinguent nettement, il fait en sorte, par les didascalies, de donner malgré tout l'impression d'une confusion, notamment lorsqu'il y a de nombreux personnages sur scène. La conversation ne peut, en effet, de façon vraisemblable, rester mesurée et parfaitement répartie entre les différents personnages. Dans la scène 8 de l'acte II, par exemple, il complète le dialogue qui unit Carr et d'autres conjurés par une didascalie, ajoutée avec une accolade dans la marge, qui règle l'effet d'ensemble : « *Ils parlent avec une volubilité extrême et presque tous ensemble. Thurloë paraît faire des efforts inutiles pour se faire entendre et se délivrer de leur importunité*¹⁶ ». Ici, peu importe à Hugo que les paroles soient audibles ou pas : elles sont déchiffrées par le lecteur mais ne devraient pas l'être par le spectateur.

De la même manière, l'auteur ne cherche pas du tout à répartir la parole lorsque, dans l'acte V, les personnages du peuple commentent l'action. De nombreuses répliques sont distribuées de façon aléatoire. Dans la scène 11, par exemple, les didascalies permettant d'attribuer la parole à des personnages précis (« *un indépendant* », « *un royaliste* ») ont été barrées sur le manuscrit – ce qui est suffisamment rare chez Hugo pour être noté. Reste, sur scène, un entremêlement de paroles volontairement confuses. Les scènes de foule, souvent très longues, sont construites comme une partition chorale.

La question du rythme est essentielle. Hugo s'attache parfois à ralentir les scènes, à faire advenir tardivement la parole. À la scène 3 de l'acte III, Cromwell accueille le conseil

¹⁶ F^o 79 r^o.

privé par une tirade en demandant son avis sur son couronnement. Sur le manuscrit, l'auteur fait précéder *a posteriori* ce discours par un court aparté ainsi qu'une didascalie. Celle-ci permet de retarder le moment où Cromwell va s'adresser véritablement à ses conseillers :

*Il s'agenouille, tous les conseillers en font autant. Après quelques instants de méditation, le Protecteur se relève et s'assied ; tous suivent son exemple. Il continue avec un profond soupir.*¹⁷

L'instant de prière permet de rappeler la piété – réelle ou feinte – de Cromwell, mais aussi de créer un instant de suspens et d'ainsi mettre en valeur le discours. La scène est dramatisée.

Parfois au contraire, Hugo accélère le rythme d'une scène par des mouvements plus précipités. La scène 13 de l'acte III montre Cromwell jouant et manipulant Davenant dont il sait qu'il l'a trahi. La tension dramatique augmente jusqu'à ce que Cromwell lui arrache le billet du roi qu'il cachait dans son chapeau. Cromwell ordonne alors que Davenant soit conduit à la tour, ne laissant plus la possibilité au jeune homme que de commenter « O dénouement sinistre ! » L'auteur ajoute une brève didascalie, « *Il sort avec les gardes* ¹⁸ », qui marque la défaite définitive, rapide et sans appel de Davenant, lequel quitte immédiatement la scène, tandis que la conversation entre Cromwell et Thurloë se poursuit comme si rien ne s'était passé.

Le travail de Hugo sur le rythme se perçoit aussi dans la façon qu'il a d'orchestrer les scènes de foule. Lorsqu'on constate le nombre de personnages qui apparaissent sur scène dans le cinquième acte, on est en droit de se dire qu'il s'agit d'un véritable défi pour un metteur en scène : comment capter l'attention du spectateur sur un point précis de la scène ? Comment faire en sorte que cela ne soit pas toujours la confusion générale ?

Hugo cherche à introduire, dans les scènes de foule, des contrepoints. Alors que la foule entre, discute et s'agite, il ajoute des indications scéniques qui insistent au contraire sur l'immobilité de certains. Au début de la scène 5 de l'acte V, par exemple, il insère *a posteriori* la didascalie suivante : « *Pendant toute la scène, Barebone, qui paraît méditer douloureusement, est dérobé aux regards de ses deux compagnons par l'estrade du trône.* ¹⁹ » L'effet est visuel, et surtout réservé aux spectateurs : les personnages sur scène ne voient pas Barebone – et le lecteur risque de vite l'oublier. Il doit cependant être présent sur scène et son immobilité doit fonctionner comme un contrepoint. Le lieu symbolique où il se cache – l'ombre du trône – doit rappeler la menace qu'il peut constituer.

¹⁷ F^o 114 r^o.

¹⁸ F^o 130 v^o.

¹⁹ F^o 180 r^o.

De la même façon, dans la scène 8 de l'acte IV, où règne une grande agitation puisque les soldats viennent arrêter les conjurés qui voulaient enlever Cromwell, Hugo ajoute dans la marge une indication scénique qui introduit un fort contraste : « *Cromwell jusqu'alors est resté silencieux dans son triomphe, les bras croisés sur sa poitrine et promenant des yeux hautains sur les cavaliers honteux et désespérés*²⁰ ». Seule cette immobilité-là donne sens à la scène. Elle l'empêche de basculer dans la confusion et souligne la fermeté et l'inflexibilité d'un personnage que les spectateurs ne pourraient manquer d'observer au milieu de la cohue générale.

Les didascalies de l'acte V, qui est marqué dans sa deuxième moitié par la présence d'une foule très nourrie, sont retravaillées pour organiser l'espace et augmenter la tension dramatique. Dans la scène 9, toute la foule arrive pour assister au couronnement de Cromwell. Hugo ajoute des didascalies pour que les entrées des différents personnages soient progressives. Initialement, tous étaient présents dès le début sur scène – sauf les soldats qui arrivent à la fin. Au milieu de la scène, Hugo ajoute en marge des notations didascaliques qui lui permettent de régler le ballet des entrées : « *La foule grossit peu à peu. Entre l'ouvrier Nahum*²¹ ». Le grossissement de la foule n'est pas nécessaire pour la compréhension de la scène mais crée un effet visuel et augmente l'effet d'attente : plus la scène se remplit, plus le spectateur attend l'événement que constitue le couronnement. L'entrée de l'ouvrier Nahum, qui n'était initialement pas distinct des autres, permet également d'orienter le regard du spectateur : son arrivée sur scène l'individualise. Sa parole, très affirmée par rapport aux autres personnages du peuple, est doublée d'une mise en scène qui le met particulièrement en valeur. Plus tard, dans la même scène, Hugo ajoute la didascalie suivante : « *Entrent peu à peu tous les conjurés puritains, excepté Lambert. Ils se serrent la main quand ils se rencontrent et se mêlent silencieusement à la foule*²² ». Là encore, le ballet des entrées est construit très soigneusement. Le dialogue des personnages du peuple se poursuit sans que l'arrivée des puritains ne change quoi que ce soit. En revanche, l'effet visuel provoqué par ces personnages vêtus de noir et silencieux – dont on sait qu'ils veulent tuer Cromwell – accentue l'aspect dramatique de la scène. La tension augmente progressivement grâce à leur présence muette, à laquelle Hugo n'avait pas immédiatement songé.

L'auteur, relisant son texte, réfléchit à l'aspect visuel de la pièce et organise l'espace et les mouvements de foule. Le rythme des déplacements, les contrepoints, la tension entre

²⁰ F^o 162 v^o.

²¹ F^o 185 r^o.

²² F^o 185 v^o.

l'agitation et l'immobilité de certains, les entrées et sorties de scènes ajoutées *in extremis* montrent un dramaturge très sensible à la scène²³, capable d'anticiper une représentation – même si l'œuvre qu'il compose n'est pas immédiatement destinée à être montée.

Les didascalies et la tentation du romancier

Les didascalies, qui soulignent à quel point Hugo est dès 1827 un homme de spectacle, trahissent également parfois sa verve de romancier. Certaines d'entre elles sont, de toutes évidence, destinées non pas à préparer un spectacle, mais à nourrir l'imaginaire du lecteur. Tout se passe comme si Hugo ne pouvait se contenter de donner aux didascalies une dimension fonctionnelle ou interprétative. La multiplication même des didascalies montre à quel point l'auteur ne peut se résoudre à laisser la parole aux seuls personnages²⁴. Les éléments didascaliques, chez Hugo, ne se contentent pas d'approfondir les intentions des personnages ou de structurer le spectacle : elles ont également une valeur esthétique qui se perçoit à la lecture et qui laisse apparaître la figure du romancier de façon sous-jacente.

Certaines didascalies, par exemple, témoignent de la présence de l'auteur²⁵. Au lieu d'être de simples notations neutres renseignant sur le jeu des comédiens ou sur la disposition du décor, elles ont la marque d'une subjectivité forte qui oriente la lecture.

Dans la scène 12²⁶ de l'Acte III, par exemple, Hugo ajoute une didascalie intéressante. Lord Rochester révèle à Davenant le mariage extravagant qu'il a contracté avec Dame Guggligoy. Alors que le nom ridicule de la vieille duègne est toujours précédé de son titre de noblesse, Hugo ajoute une didascalie qui révèle à quel point la mariée est grotesque : « *Bas à*

²³ Dans « Victor Hugo, homme de théâtre » (*Lectures de Victor Hugo*, dir. Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, p. 112), Anne Ubersfeld écrit ainsi : « Chose curieuse, que les gens ignorent souvent, Hugo est un manuel. [...] Le théâtre, c'est aussi dessiner les décors, les peindre ; c'est une pratique physique. C'est passer de la pratique purement scripturale à une inscription dans la matérialité, dans le corps même de l'espace ».

²⁴ « La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle* ? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même [...]. La part textuelle dont l'auteur est sujet est seulement constituée par les *didascalies* », rappelle ainsi Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996 [1^{ère} édition 1977], p. 17-18.

²⁵ Voir à ce sujet l'article de Thierry Gallèpe intitulé « Didascalies et énonciation : "je" interdits ? » (*La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, dir. Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem et Cécile Narjoux, Dijon, 2009, p. 43-57). Il indique que : « [l'information d'une didascalie] peut être objective : elle se rapporte alors au signifiant ; elle propose une vision "de l'extérieur". [...] Dans le cadre de la construction de la représentation entreprise par le lecteur, celui-ci est amené [...] à se représenter un geste et à lui donner une interprétation en liaison avec le dialogue en cours.

C'est en quelque sorte le cheminement inverse qui est assigné par l'auteur lorsqu'il a recours à une didascalie subjective. Il apporte de l'information relative au signifié, une vision "intérieure" » (p. 44-45).

²⁶ Il s'agit de la scène 11 dans le manuscrit.

*Davenant en lui montrant la Guggligoy*²⁷ ». La présence du déterminant « la » renvoie le personnage de la duègne à son ridicule et donne l'impression que l'auteur des didascalies, pour un temps, adopte le point de vue de Rochester en méprisant le personnage de comédie qu'on lui a donné pour épouse. L'auteur fait preuve de la même verve que les personnages sur scène pour tourner en ridicule Dame Guggligoy. Il imprime alors subrepticement le texte de sa présence, de la même façon qu'un narrateur, dans un roman, peut formuler des jugements sur ses personnages.

D'autres didascalies sont remodelées pour faire en sorte que les allusions au lieu même du théâtre soient un peu moins présentes. On oubliera ainsi parfois, à la lecture, que l'œuvre est une pièce de théâtre. L'illusion de réalité sera d'autant plus forte que le vocabulaire lié à la représentation scénique sera réduit. Certes, de nombreuses didascalies font encore référence au lieu du théâtre – c'est notamment le cas au début de l'Acte V, mais cela s'explique en partie par le fait que la construction du trône fait songer à l'élaboration d'un décor théâtral²⁸ –, mais Hugo, à la relecture, tend malgré tout à supprimer les allusions trop récurrentes. La référence trop explicite au lieu concret du théâtre disparaît dans la didascalie d'ouverture de l'acte IV. Initialement, elle se présentait ainsi :

*Le théâtre représente le parc ou jardin royal de White-Hall. À droite, des massifs d'arbres ; au fond des massifs d'arbres, au dessus desquels se découpent sur le ciel les faîtes gothiques du palais. À gauche la poterne du Parc (petite porte gothique très ornée de sculptures). Il est nuit close.*²⁹

Le début de la didascalie, « *Le théâtre représente* », sera supprimé dans l'édition. Le lecteur, au lieu de se représenter l'espace restreint d'une scène organisée, aura alors tout loisir d'imaginer des lieux plus vastes et moins codifiés.

Notons, par ailleurs, que l'auteur reformulera sa didascalie dans l'édition. La répétition de l'adjectif « gothique » disparaît. La description de l'espace prend de l'ampleur. La notation « *au fond des massifs d'arbres, au-dessus desquels se découpent sur le ciel les faîtes gothiques du palais* » devient « *au fond, des massifs d'arbres, au-dessus desquels se découpent en noir, sur le ciel sombre, les faîtes gothiques du palais* ». La phrase, rythmée par une ponctuation nouvelle, entrecoupée de virgules, se teinte d'une certaine solennité et met en valeur le segment final, « les faîtes gothiques du palais », séparés de son verbe par les

²⁷ F° 127 v°.

²⁸ C'est ce que montre très bien Bernadette L. Murphy dans son article « Jeux et enjeux de la théâtralité dans Cromwell » (*Nineteenth century french studies*, New-York, Volume 16, n°3-4, 1988, p. 232-233) : « Les ouvriers qui donnent à cet acte final son titre aménagent l'estrade du trône et préparent la salle du couronnement comme des machinistes mettraient en place les décors d'une représentation théâtrale. Les indications scéniques données au début de l'acte V établissent d'emblée une équivalence entre l'aménagement de la salle du trône et l'installation d'un théâtre, équivalence qui confirme le texte verbal. »

²⁹ F° 142 r°.

compléments circonstanciels « en noir », « sur le ciel sombre ». La recherche stylistique est très nette.

Les didascalies, chez Hugo, n'ont pas seulement un but pratique. Elles contribuent, par leur style même, à faire du texte un spectacle. Au lieu de se contenter de faire la liste de ce qui est présent sur scène et d'être purement informatives, elles dessinent avec précision l'atmosphère d'un lieu. La didascalie présente à la fin de l'Acte V, scène 11, annonçant l'arrivée de Cromwell pour son couronnement, était initialement très sobre :

Les mêmes. ~~Peuple~~. Cromwell. La Protectrice et ses quatre filles. Le Cte de Warwick. Lord Carlisle. Le G^{al} Lambert. Whitelocke. Thurloë. Stoupe. Le Parlement. Le corps de ville. La cour. Peuple. Pages. Soldats.³⁰

Hugo ajoute ensuite en interligne des notations sur les costumes : « Cromwell, en velours noir, de la tête aux pieds, sans manteau et sans épée » et sur les insignes portés par les dignitaires sur des coussins : « portant sur un coussin une robe de pourpre », « portant sur un coussin les sceaux de l'État », « portant sur un coussin une couronne », « sur un coussin un sceptre ». L'ensemble de la didascalie est réécrit dans l'édition et bascule vers la description romanesque, tant Hugo travaille ses phrases de telle sorte que leur ampleur mime l'immensité de la foule :

On distingue dans le cortège les généraux Desborough et Fletwood, Thurloë, Stoupe, les secrétaires d'État et les secrétaires particuliers de cabinet, Richard Cromwell, Hannibal Sesthead avec son luxe de brocart d'or, de pages et de chiens danois, une foule de généraux, de colonels, dont les uniformes éclatants et les resplendissantes cuirasses contrastent avec le manteau bleu et l'habit du prédicateur Lockyer, mêlé dans leurs rangs.

Hugo insiste, avec la précision d'un peintre, sur les couleurs, la lumière, les contrastes. Les insignes du pouvoir portés sur les coussins seront mis en valeur par la forme même de la phrase :

À droite de la porte, un groupe de grands dignitaires qui doivent figurer dans la cérémonie, portant sur des coussins de velours rouge, lord Warwick, la robe de pourpre ; lord Broghill, le sceptre ; le général Lambert, la couronne ; Whitelock, les sceaux de l'État ; un alderman pour le lord maire, l'épée ; un clerc des communes pour l'orateur du parlement, la Bible.

Ici encore, la reformulation de la didascalie, créant des effets de rythme, oriente la lecture. Les deux derniers objets, l'épée et la Bible, sont mis en valeur dans la mesure où ils sont introduits par des groupes nominaux plus amples que les précédents : « un alderman pour le lord maire, l'épée », « un clerc des communes pour l'orateur du parlement, la Bible ». La précision de la fonction des personnages qui portent ces derniers objets ne pourra évidemment pas être saisie

³⁰ F° 191 r°. En marge, Hugo ajoute ces noms : « Richard Cromwell, Hannibal Seasthead, Lord Broghill, le prédicateur Lockyer ».

par un spectateur : leur fonction n'est précisée que pour le lecteur. C'est d'ailleurs peut-être moins la fonction qui importe que le rythme de la phrase, qui prend de l'ampleur au fur et à mesure, pour se terminer sur le mot « Bible », nettement mis en valeur. Tout se passe comme si l'ordre de présentation des objets avait du sens : la Bible fait oublier les insignes royaux précédents, signes de la vanité du pouvoir.

Hugo donne ainsi une valeur esthétique à ses didascalies. La lecture de la pièce de *Cromwell*, à défaut de représentation, est facilitée par le fait que les notations didascaliques, loin d'être de pures indications scéniques, dessinent une atmosphère précise et rendent compte des décors avec la même minutie qu'une description romanesque. La parole des personnages s'inscrit dans un cadre très précis, au sein duquel se perçoit la voix de l'auteur.

L'étude du travail des didascalies sur le manuscrit se révèle ainsi passionnant : elle permet de mieux comprendre le retour que fait le dramaturge sur son texte. Sur le manuscrit, de nombreuses didascalies – que l'on n'a pas évoquées – sont déjà présentes dans le texte, mais les indications scéniques constituent malgré tout l'ajout le plus remarquable du manuscrit de *Cromwell*.

Ces didascalies témoignent de deux tendances³¹ qui, loin de s'opposer, font toute la richesse du théâtre hugolien.

Elles montrent d'abord à quel point Hugo est un homme de théâtre. Il attache une importance extrême aux mouvements, à l'espace, aux gestes – qui vont parfois à l'encontre de ce que disent les personnages, qui trahissent leurs paroles, qui dévoilent leurs intentions

³¹ Georges Zaragoza explique très bien l'ambivalence des didascalies romantiques (*Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen, essai de dramaturgie comparée*, Paris, Champion, 1999, p. 149) : « L'insertion de plus en plus importante du discours didascalique dans le texte du drame romantique est le signe d'une prise de conscience ; le dramaturge découvre que la réalité de l'œuvre théâtrale est celle de la représentation, non celle du texte écrit. Ce faisant, il cherche à assurer son pouvoir sur l'œuvre jusque dans sa phase ultime [...] l'œuvre lui appartient ; c'est cette affirmation d'omnipotence du créateur que trahit l'expansion du discours didascalique. Mais dans ce désir de conforter son pouvoir, le didascale a quelque difficulté à déterminer le statut et la nature de ses interventions [...]. Le discours didascalique s'adresse-t-il aux décorateurs, aux éclairagistes, aux comédiens afin de leur donner les conseils, les recommandations qui leur permettront d'interpréter au plus juste les intentions du dramaturge ? En ce cas, le lecteur de l'œuvre est considéré comme un spécialiste de l'univers théâtral, comme un praticien. Ou bien, s'adresse-t-il au lecteur "innocent" qui à défaut d'être spectateur, souhaite pouvoir éprouver la part la plus importante des émotions procurées par le spectacle ? En ce cas, le texte théâtral, répliques et didascalies confondues, est censé créer un spectacle imaginaire capable de rivaliser avec le spectacle réel. Discours technique ou discours romanesque, le pratique du didascale romantique ne cesse d'hésiter entre ces deux pôles extrêmes ».

secrètes et soulignent l'importance du corps, de ce qui est vu, contre ce qui est dit. Les didascalies, dans ce cas, incitent le spectateur à se méfier du pouvoir des mots.

Ces indications scéniques ne sont cependant pas toujours écrites dans la perspective du spectacle. Parfois, elles semblent être là pour permettre au lecteur, qui n'est pas spectateur, de pouvoir malgré tout se représenter la scène et être guidé par l'auteur comme il le serait par un metteur en scène ou un éclairagiste. Paradoxalement, lorsque Hugo compose ses didascalies descriptives comme un romancier, il fait spectacle – mais cette fois-ci pour le lecteur. Elles ouvrent des perspectives, à la lecture, dont une représentation ne pourra pleinement rendre compte. C'est pourquoi, malgré leur apparente exhaustivité, elles ménagent une grande liberté d'interprétation aux metteurs en scène à venir.