

Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo

Les difficultés des comédiens de province

L'idée de ce travail, présenté sous une forme plus brève le mois dernier au colloque *Jeux et enjeux des théâtres classiques*¹, m'est venue en lisant plusieurs articles de critique théâtrale dans la presse rouennaise des années 1830. Le nouveau théâtre romantique est alors la terreur des comédiens de province : recrutés sur une grille d'emplois qui est celle de la dramaturgie classique, ils ont le plus grand mal à faire coller ces derniers aux personnages de Hugo et de Dumas. Dans un article consacré à la vie théâtrale à Rouen sous la Monarchie de Juillet, nous avons cité, avec Claude Millet, quelques extraits de la presse rouennaise, qui se fait l'écho du désarroi des comédiens du Théâtre des Arts (le grand théâtre) : ils ont un mal fou à faire passer la rampe à *Hernani* et *Antony* : à qui confier le rôle Don Ruy Gomez ? au comédien spécialisé dans l'emploi tragique de père noble, ou au comique qui joue les barbons ? A qui confier le rôle d'Antony ? au comédien spécialisé dans les jeunes premiers ? ou à celui qui joue habituellement les traîtres de mélodrame ? Le problème se pose aussi à Paris, où il est pour une part résolu par le recours aux acteurs des boulevards.

¹ Colloque organisé par Georges Forestier au Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre, Paris IV-Sorbonne, 2 et 3 mars 2001.

Les comédiens de Rouen sont bousculés dans leurs pratiques, et la presse locale affirme régulièrement que le «drame moderne» est impossible à Rouen, faute d'acteurs à la mesure de sa difficulté. Il apparaît en province que les auteurs romantiques ne jouent pas le jeu : Dumas, Vigny, Hugo ont tendance à créer leurs personnages pour des acteurs précis dont le tempérament colle à ces personnages. Qui peut jouer Kitty Bell après Dorval, Antony après Bocage ? Un rédacteur du *Journal de Rouen* s'agace en 1836, à l'occasion de la création de *Kean*, programmé à Rouen, de ce sur-mesure parisien qui rend toute mise en scène provinciale du drame romantique hasardeuse :

«La conscience littéraire de M. Dumas [...] s'est tout accommodé de faire une pièce à argent et rien de plus. On lui a commandé une pièce pour Frédéric Lemaître et pour le Théâtre des Variétés ; M. Dumas s'est armé de son mètre et s'en est allé prendre la mesure de l'acteur et du théâtre, comme on prend la mesure d'un habit ou d'une culotte, et il a fait sa pièce, véritable hydrocéphale, à l'usage du personnel de la troupe actuelle des Variétés.»²

Problématique : le mélange des genres sous l'angle des emplois

Cette singularité du personnage de théâtre romantique a parfois été caricaturée. On a pu dire que le théâtre romantique, dans la mesure où il créait des **personnages originaux**, de chair et de sang, **abandonnait** définitivement le système des emplois dans son écriture même, et que cette **rupture** brutale avait été la cause de sa **difficulté** à s'imposer à la Comédie-Française, et sur l'ensemble des scènes françaises. C'est cette vision **schématique** que je voudrais **nuancer**, en partant du principe que, dans le **théâtre classique déjà**, le système des emplois permet une grande **souplesse** dans l'invention des personnages. Le **romantisme travaille** à partir de cette

² *Journal de Rouen*, 20 octobre 1836.

souplesse. Dans le théâtre de Hugo, on s'aperçoit que le système des emplois classiques, tragiques et comiques, est le fondement sur lequel se brodent les situations dramatiques. L'innovation consiste ensuite à brouiller les oppositions structurales sur lesquels il repose, en somme, à faire entrer le mélange des genres dans la construction des personnages.

DEFINITION ET HISTOIRE DES EMPLOIS

Définitions affinées

La difficulté méthodologique à laquelle on se heurte d'emblée est le flou qui entoure la notion d'emploi. Georges Goubert en donne la définition suivante, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin :

EMPLOI : « Ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur ». Ex : « tenir l'emploi des valets ».

La définition pointe vers des caractéristiques physiques et caractérologiques, tandis que l'exemple désigne une fonction sociale. Une certaine tradition de jeu classique a en effet tendance à faire se superposer les caractéristiques physiques et sociales : la servante est nécessairement accorte, le roi d'imposante stature. Ces superpositions ne figurent certes pas dans des « poétiques », elles sont le fruit d'une sédimentation due à l'usage. Jacques Schérer rappelle en effet dans *La Dramaturgie classique en France* que le système des emplois n'est pas encore véritablement fixé au XVIIe siècle. Il se fixe au cours du XVIIIe siècle, avant tout pour une raison institutionnelle et économique : la composition des troupes.

Autre classification, plus subtile, celle de Patrice Pavis, qui distingue trois catégories principales:

- selon le rang social : rois, valets, servantes
- selon le costume : rôles à manteau (premiers rôles et pères de comédie), rôle à corset (villageoises de l'opéra-comique jouant en corset et jupon)...
- selon le caractère : le beau ténébreux, le traître, auquel on peut ajouter pour le théâtre classique l'ingénue, la prude, la coquette, le raisonneur...

Notons que dans ce dernier cas, le « caractère » n'est pas seulement une entité psychologique, mais un « rôle » ayant une fonction dramatique dans l'intrigue, et dont le discours a avant tout une fonction pragmatique : le traître trahit, le raisonneur raisonne, la coquette séduit, l'ingénue désarme, etc... Il entre donc en réseau avec les autres rôles.

A ces catégories s'ajoute une autre distinction, radicale et qui jouait jusqu'au XIXe siècle un rôle essentiel dans les distributions : la distinction des emplois tragiques et des emplois comiques, séparation importante jusque sur le plan économique, puisqu'à la hiérarchie littéraire des genres correspondait une hiérarchie économique des rôles : l'emploi tragique était davantage rétribué que l'emploi comique.

Le critère de l'âge intervient aussi, jusque dans la désignation même des emplois, qui oppose le jeune premier, la jeune première, au barbon ou à la duègne. Dans le théâtre classique, le héros est nécessairement jeune. Mais précisément, les grands comédiens et les grandes

comédiennes pouvaient échapper parfois à la dure loi des ans et de leur irréparable outrage. La raison n'en était pas seulement la faiblesse indulgente de l'éclairage scénique ; les habitudes de réception des spectateurs y étaient pour beaucoup : on n'aurait pas vu Mlle Mars jouer autre chose qu'une jeune première, emploi dont elle a, d'ailleurs, la prérogative par contrat. aussi Hugo lui confie-t-il tout naturellement le rôle de Doña Sol malgré ses 50 ans.

L'emploi est donc, (pour citer Patrice Pavis,) « une synthèse de traits physiques, moraux, intellectuels et sociaux ». A lui seul, il ne saurait signifier rien. « Notion intermédiaire et bâtarde entre le personnage et le comédien qui l'incarne » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*), il prend son sens dans la projection homothétique d'un réseau dans un autre : du système des personnages de la pièce sur la composition de la troupe. Les auteurs écrivant pour être joués, et les comédiens disposant naturellement d'une marge de manœuvre qui leur permet malgré tout de s'adapter à d'autres rôles que leur emploi habituel (surtout dans les troupes de province, moins nombreuses et donc forcément polyvalentes), la question de savoir ce qui est antérieur est vaine : les dramaturges écrivent-ils en fonction du système des emplois en vigueur dans les troupes, ou sont-ce les comédiens qui s'adaptent ? Les deux, évidemment, et le système n'est pas absolument rigide. Certains comédiens, comme Frédérick Lemaître ou Marie Dorval, prennent d'eux-mêmes des initiatives de jeu qui font évoluer jusqu'à l'interprétation même de leur personnage (Robert Macaire ou Kitty Bell).

Le drame romantique, on le sait bien maintenant, n'effectue pas en 1830 une révolution esthétique radicalement neuve. Il se constitue à partir d'autres genres déjà existant, dont il reprend un certain nombre de structures, de motifs, combinant souvent des inconciliables pour construire

son esthétique et éthique propre. Mais la plupart des éléments séparés de sa poétique se trouvent déjà réalisés dans telle ou telle forme de théâtre avant lui :

- le théâtre en vers de Hugo est inspiré de la tragédie / le théâtre romantique en prose est inspiré de la comédie et du drame bourgeois, dont le drame moderne est la continuation
- le mélange des tonalités est inventé par le drame bourgeois, qui se cherche et s'appelle « comédie sérieuse » ou « tragédie domestique », mettant à bas par ces dénominations oxymoriques la hiérarchie des genres
- les spectateurs de 1830 sont déjà habitués à la souplesse, voire à l'éclatement des unités : les unités de temps et de lieu ont déjà été mises en cause par la tragédie historique du début du siècle (ex : *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier en 1809), ou dès la Révolution et l'Empire par les pièces de propagande avec décors à substitutions (champ de bataille, ville assiégée, banquet campagnard, etc.)
- le drame romantique reprend de nombreux motifs au mélodrame : poignard, cachette, escaliers dérobés, flambeaux, thématique de l'innocence persécutée, de la trahison...

Critique des emplois dans les théories du drame bourgeois

Quant à la critique du système des emplois, elle est amorcée depuis plus d'un demi-siècle par les théoriciens du drame bourgeois, pour qui les sujets mêmes du théâtre classique sont obsolètes, et tout particulièrement les sujets de la tragédie, qui, parce qu'ils parlent 1) du passé. 2) des grands de ce monde, n'ont plus rien à dire aux contemporains, au nouveau public du XVIIIe siècle. Public « bourgeois », c'est-à-dire représentant la société tout entière (le terme français est traduit de l'allemand « *bürgerlich* » qui ne signifie pas tant « relatif à la classe bourgeoise » que

«relatif au citoyen». Le drame traite donc avant tout de la question du rapport de l'individu à l'Etat, par l'intermédiaire de son représentant. Il y a certes mise en avant de la société bourgeoise, mais «il y a d'abord élévation des personnages à une valeur humaine, donc universelle».³

Tout ce qui renvoie à un passé définitivement révolu est pour Beaumarchais dénué d'intérêt :

la tragédie héroïque ne nous touche que par le point où elle se rapproche du genre sérieux, en nous peignant des hommes, et non des Rois, et (...) les sujets qu'elle met en action étant si loin de nos mœurs, et les personnages si étrangers à notre état civil, l'intérêt en est moins pressant que celui d'un Drame sérieux, et la moralité moins directe, plus aride, souvent nulle et perdue pour nous, à moins qu'elle ne serve à nous consoler de notre médiocrité, en nous montrant que les grands crimes et les grands malheurs sont l'ordinaire partage de ceux qui se mêlent de gouverner le monde.⁴

Le défaut majeur de la tragédie est de ne pas parler directement de la société contemporaine. Telle doit être la vocation du drame bourgeois, précurseur en ce sens de ce que l'on appellera à l'époque romantique le drame moderne, dont *Antony* de Dumas ou *Chatterton* de Vigny sont des exemples, mais non pas des drames historiques tels que les écrira Hugo dans les années 1830.

Cette critique ne saurait s'appliquer à la comédie, que sa vocation première, corriger les mœurs par le rire, voue à une représentation du présent. La critique de la comédie procède donc d'une autre argumentation. Selon ses défenseurs, la vocation du drame est d'émouvoir le

³ Philippe Forget, *Nouvelle Histoire de la Littérature allemande*, Armand Colin, Tome I, 1998, p.246.

⁴ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in *Oeuvres Complètes*, publié par Saint-Marc Girardin, Paris, Firmin Didot, 1866, p.3.

spectateur pour créer chez lui un état de réceptibilité à l'instruction morale, en partant de l'idée que, l'homme étant naturellement bon, il ne peut qu'être favorablement influencé par l'exemple de la vertu. Cette théorie exclut le rire, qui excite et empêche donc le retour sur soi, comme le note Beaumarchais dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* :

(...) si le tableau gai du ridicule amuse un moment l'esprit au spectacle, l'expérience nous apprend que le rire qu'excite en nous un trait lancé meurt absolument sur sa victime, sans jamais réfléchir jusqu'à notre cœur.⁵

Comme le lui reprochaient déjà les dévôts du siècle précédent, Beaumarchais reproche à la comédie de rendre souvent plus intéressant le fripon que l'honnête homme, en somme d'inviter à rire de la vertu :

«La moralité du genre plaisant est donc peu profonde, ou nulle, ou même inverse de ce qu'elle devrait être au théâtre».⁶

Or, il ne s'agit plus seulement de dénoncer les ridicules et les vices, mais d'édifier par l'exemple de la vertu. Au rire, on préférera donc «l'attendrissement», qui atteint le cœur. De la comédie sérieuse à la tragédie domestique, la distance n'est pas grande, les émotions se rejoignent au point de n'en faire plus qu'une au spectacle du drame, qui prend dans un premier temps le nom de «genre sérieux». Il ne s'agit pas, pour Diderot, de mêler artificiellement les genres comme le fait la tragi-comédie, qui, selon lui, juxtapose mécaniquement par le plus vif contraste les règles propres aux deux genres extrêmes sans aucunement les combiner. De la «comédie dans le genre

⁵Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in *Oeuvres Complètes*, publié par Saint-Marc Girardin, Paris, Firmin Didot, 1866, p.4.

⁶ *Ibid.*

sérieux» à la «tragédie domestique», l'important est de parcourir toute la gamme des émotions vraies, de proposer au spectateur un miroir dans lequel il puisse se reconnaître. Tel est l'enjeu d'une partie du débat entre «Moi» et Dorval, dans les *Entretiens sur le fils naturel* :

Moi : Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ?

Dorval : Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environne. Quoi ! Vous ne concevez pas l'effet que produirait sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ?

Au nom de cette esthétique vériste, doivent donc disparaître les traditionnels emplois de théâtre, codés en fonction du genre : les caractères figés deviennent invraisemblables, qu'il s'agisse de types caractérogiques, comme l'avare, le misanthrope, le tartuffe, la prude, la coquette, ou de rôles conventionnels, ceux du père noble de tragédie, du barbon de comédie, ou du valet rusé. Beaumarchais donne ses lettres de noblesse à ce dernier en approfondissant le personnage de Figaro : ce dernier est certes l'héritier des Scapin de la *commedia dell'arte*, dont il a encore tous les traits distinctifs dans le *Barbier de Séville* (intelligence, audace, ruse, sens de l'humour, dévotion à son maître), mais il vole la vedette au comte dans *Le Mariage de Figaro*, où les deux personnages ne fonctionnent plus objectivement, comme c'était encore le cas dans le *Barbier*, dans un rapport actantiel sujet - adjuvant (où le jeune premier amoureux et désemparé compte sur les ruses victorieuses de son serviteur malin pour parvenir à ses fins). Figaro devient le porte-parole, non pas du peuple tout entier — il suffit de constater son mépris pour le jardinier

Antonio pour s'en convaincre — mais de la bourgeoisie qui réclame la reconnaissance politique et sociale de son mérite personnel. L'enjeu de l'intrigue, c'est maintenant son mariage, et non plus celui de son maître. L'enjeu de l'intrigue, c'est sa propre installation sociale et sa propre réussite sentimentale.

Les ambitions de Mercier sont nettement plus révolutionnaires : bien au-delà de la promotion de l'individu, c'est la représentation du fonctionnement social dans son ensemble qui constitue son idéal dramaturgique. Mercier vise la disparition démocratique de toute hiérarchie des personnages, de même qu'il refuse l'idée d'une identification individuelle :

La perfection d'une pièce serait qu'on n'en pût deviner le caractère principal, et qu'ils fussent tellement liés entre eux, qu'on ne pût en séparer un seul sans détruire l'ensemble. On n'a point assez fait attention aux caractères mixtes, parmi lesquels flotte toute la race humaine. (...) Quel nouveau développement pour ceux qui connaissent le mélange des couleurs, qui savent ce qui allie dans le même personnage la bassesse d'âme et la grandeur, la férocité, et la compassion ! Qui sait par quels ressorts secrets le vieillard agit en jeune homme, le jeune homme en vieillard ? Ici le lâche s'arme de force, le superbe devient bas courtisan, l'homme juste cède à l'or, et le tyran fait par ambition un acte de justice.⁷

Parmi ces «caractères mixtes» imaginés par Mercier, on voit déjà se profiler certains grands personnages du théâtre romantique, tout le personnel masculin d'*Hernani*, par exemple : Don Ruy Gomez et Hernani, le vieillard qui agit en jeune homme et le jeune homme qui agit en vieillard, Don Carlos, le roi devenu empereur qui, par ambition, débute son règne par un acte de clémence.

⁷ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, E. van Harrevelt, 1773, p.107.

Mais au-delà de ces ressemblances apparentes, de cette filiation nettement repérable qui va de la critique de la séparation des genres chez les théoriciens des Lumières et dans les drames bourgeois au système romantique du mélange des genres, on repère chez Hugo une survivance paradoxale de l'ancienne grille des emplois classiques, survivance que je voudrais interroger en la mettant en relation avec son refus du drame moderne.

HUGO ET LE SYSTEME DES EMPLOIS : RESPECT ET VARIANTES

Dans un premier temps, on constate en effet que le théâtre de Hugo, écrit pour être joué par les acteurs de son temps, se coule au fond assez bien dans le système des emplois tel qu'il s'est codifié dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Quelques exemples suffiront pour s'en convaincre, et aussi pour déceler des « anomalies » signifiantes de distribution :

Rôles tragiques :

HOMMES :

- premiers rôles : Pyrrhus (*Andromaque*), Néron > **Hernani, Ruy Blas, Triboulet** (valets)
- seconds rôles : Antiochus (*Bérénice*), Britannicus > **Don Ruy, le duc d'Este, don Carlos, Don César**
- rois : Thésée > **François Ier, Louis XIII, Don Carlos**
- troisièmes rôles : Narcisse et Burrhus (*Britannicus*)

* parmi eux les confidents, « simples témoins des sentiments et des desseins » (Chamfort) > **Gubetta, Simon Renard**

- le père noble occupe, selon les pièces, un rôle différent (1^{er}, second ou 3^e rôle) > marquis de **Nangis** dans *Marion de Lorme*, **Saint-Vallier, Don Ruy** (dit la loi des ancêtres)

FEMMES :

- reines et premiers rôles : Andromaque, Phèdre > **Lucrèce Borgia, Marie Tudor**
- grandes princesses : Hermione > **Doña Sol** (plutôt grande dame), **ø**
- jeunes princesses : Aricie > **Jane** qui devient duchesse, **ø**
- confidentes et suivantes, qui ont remplacé les nourrices : Oenone > **Casilda, ø**

La répartition des rôles en emplois est nettement moins probante chez les femmes que les hommes. Il en va de même quand on passe au registre comique :

Rôles comiques :

JEUNES

Femmes

- ingénue : Agnès > **Blanche**, mais pas pure, et pas très « comique »
- amoureuse : Eliante > **Marie Tudor** (qui n'est aimée que pour sa couronne), **ø**
- jeune première : Elise (*L'Avare*) > **Jane**

- grande jeune première : Elvire (*Don Juan*)>**Marion, Doña Sol**, qui a du caractère, la **Tisbe**
- grande coquette : Célimène > ∅ (type social marqué dans le code de galanterie du XVIIIe)

Hommes

- amoureux : Damis> **Gilbert, Saverny**
- jeunes premiers : Clitandre (*Femmes Savantes*)> **Hernani, Ruy Blas, Gennaro, Didier**
- petits-mâtres ou marquis : Acaste et Clitandre du *Misanthrope*> personnages de **cour** (*Marion de Lorme, Le Roi s'amuse*)

Selon les pièces, tel de ces rôles pouvait être premier ou second : moins hiérarchisé que la tragédie.

EMPLOIS MARQUÉS (au visage marqué de rides)

Femmes

- mère noble : Philaminte> ∅
- duègnes : Bélise > **Josefa**, la **duègne** de la Reine dans Ruy Blas : personnages nettement comiques
- caractères : Mme Pernelle> reines (**Marie Tudor, Lucrece Borgia** quand elles se conduisent non plus en grandes dames, mais en harangères)

Hommes

- rôles à manteau ou grimes
- barbons : Arnolphe, Geronde > **Don Ruy**
- pères nobles, rebaptisés pères sérieux sous la révolution : Don Louis > **Don Ruy, Triboulet**
- raisonneurs, 3^e rôle > **Ø** (personne ne tient un discours moral de référence)

SERVANTES ET VALETS

Large palette, définis par leur livrée :

- rôles à costume : Mascarille des *Précieuses Ridicules* > **Ruy Blas** déguisé
- rôles à livrée ou casaque
 - *1^{ER} comique : grande livrée ou grande casaque : Scapin, **Ruy Blas** à l'acte I
 - *2^E comique : petite livrée ou petite casaque : Covielle, La Flèche, Sylvestre

Les seuls valets que l'on trouve chez Hugo sont des nécessaires : hommes de main, sbires.

Les vrais personnages de valets sont promus jeune premier (Ruy Blas, qui quitte l'espace B pour l'espace A) ou père « noble » par le cœur : Triboulet.

De ce relevé approximatif, il ressort un certain nombre de constantes qui guident l'interprétation.

LE MÉLANGE DES GENRES APPLIQUÉ AUX EMPLOIS : UNE FORME-SENS

Ni confident tragique, ni servante comique : une dramaturgie égalitaire

L'absence de confident tragique ou de servante (serviteur) comique, qui serve de faire-valoir à son maître ; quand confident il y a (Gubetta par exemple, il a son rôle à jouer, comme exécuteur des basses œuvres) ; le confident tragique : n'a pas lieu d'être chez Hugo ; il sert en effet à rendre vraisemblable en faisant mine de la susciter ou de la guider la délibération du héros, qui prend la forme de la confiance, mais qui a un rôle judiciaire : le héros délibère en son for « extérieur », si on peut risquer cette définition du confident. Dans le théâtre de Hugo, le héros ne fait pas mine de délibérer : s'il monologue, c'est soit pour pousser un cri d'allégresse, tel Ruy Blas après la déclaration de la Reine, ou pour prêter sa voix à une vision qui le dépasse, celle du peuple-océan dans la bouche de Don Carlos.

Nul besoin de serviteur ou de servante pour suppléer aux faiblesses des jeunes premiers, qui agissent en leur nom, et qui n'ont bien souvent, ou à la timidité des jeunes premières, qui n'en ont pas besoin, puisqu'elles assument toutes seules leurs passions sans avoir à en rendre compte à quiconque, ni confident, ni serviteur, ni père ni mère (s'ils se confient, c'est à leurs égaux) : ainsi s'exprime, dans la dramaturgie même de Hugo, la toute-puissance de l'amour.

Autre constante, qui précisément amènera Hugo à en découdre avec les autorités pour atteindre à la constitution dramatique: le « cumul des emplois ». Cette porosité des emplois comiques et tragiques relève du mélange des genres, et aussi avec du mélange des registres, que Hugo reprend à Shakespeare. Pour comprendre comment Hugo conçoit ce mélange, il convient de revenir sur la notion de « grotesque ».

Le grotesque comme ferment du mélange

Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo piste le grotesque dans l'histoire des arts et des lettres, et il le trouve partout présent dans la modernité, qui remonte au Moyen-Age ; c'est lui qui « fait gambader Sganarelle autour de Don Juan et Mephistopheles autour de Faust ». Représentant la bête humaine, en opposition avec le sublime qui représente l'âme, c'est lui qui

« prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs (...) c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo, Falstaff, Scapin, Figaro. »⁸

Cette énumération nous laisse forcément perplexe : si nous reconnaissons parmi ces personnages des incarnations de la bassesse humaine, dans lesquels on retrouve quasiment tous les péchés capitaux (l'envie chez Iago, l'avarice chez Harpagon, la luxure chez Tartuffe, l'ivrognerie gourmande chez Falstaff). En revanche, on se demande ce que Scapin et Figaro viennent faire dans cette liste. Certes Scapin est un fourbe, conformément à son emploi de valet malin, dont Figaro hérite à son tour, mais leur fourberie est plutôt une qualité, et à vrai dire leur seule bassesse est sociale. C'est précisément de ce grotesque-là (l'infériorité sociale) que seront affublés deux personnages par ailleurs en tous points sublimes, Ruy Blas et Triboulet, les deux valets devenus héros.

De fait, le grotesque tel que le conçoit Hugo n'est pas une notion discriminante, qui servirait, avec son envers le sublime, à diviser les rôles en deux catégories ; il est au contraire un facteur de dissolution des oppositions, il est avec le sublime dans une « harmonie des contraires »

⁸ Préface de *Cromwell*, éd. GF, p.73.

qui les place tous deux au sein du même homme, jeune ou vieux, puissant ou misérable, et partant, au sein de tous ses personnages sans exception. Il n'y aura donc chez Hugo aucun personnage purement sublime, ne serait-ce que parce que les considérations corporelles (une pièce du *Théâtre en Liberté* s'appelle *Mangeront-ils ?*) ne sont étrangères à personne. D'ailleurs les jeunes filles du théâtre de Hugo, A. Ubersfeld l'a montré, sont loin d'être pures.

La censure et la grille des emplois

Les censeurs de 1830 ne s'y trompèrent pas, comme un témoin ce jugement de Briffault sur *Hernani* :

« Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit, le bandit traite le roi comme un brigand. La fille d'un grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée. »

Briffault, malgré sa fonction, est loin d'être un imbécile. Il déchiffre la pièce avec la grille de lecture qu'il connaît, celle des emplois classiques, et se retrouve scandalisé à juste titre : Doña Sol est manifestement la jeune première: elle est jeune et belle, amante du héros et en lutte contre le barbon ; « dévergondée » si l'on veut, pourquoi pas, elle reçoit la nuit, « malgré les envieux / Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux », et affirme comme loi supérieure à toute autre celle de son désir.

Quant au roi insulté par le bandit, il y a là une autre subversion patente, littéraire et politique : ce sont les codes de la tragédie, de la comédie et du mélodrame qui sont bafoués. Incarnation de la stabilité nationale, le roi ne saurait être attaqué dans sa personne sans que cela constitue une atteinte grave à la sûreté de l'état. Il s'agit ici d'un roi d'Espagne : la subversion est donc moindre, et la pièce sera autorisée : mais l'année suivante et deux ans plus tard, la peinture de Louis XIII en mauvette et de François Ier en soudard se soldent par la censure de *Marion de*

Lorme et l'interdiction du *Roi s'amuse*. Le mélange des genres n'est pas qu'une atteinte à la poétique classique ; c'est aussi un crime de lèse-majesté.

L'émotion de Briffault est donc bien légitime. L'atteinte à la codification des emplois est politiquement subversive. Napoléon avait d'ailleurs cherché à s'en prémunir, en publiant dans son *décret de Moscou* une liste des emplois de théâtre, censée donner des cadres à la composition des troupes, mais qui était aussi inductrice pour les auteurs.

Le mélange des emplois tragiques et comiques : dire la totalité

Moins gênante pour la censure, mais tout aussi délicate pour les acteurs, la technique propre à Hugo d'association de deux emplois, voire plus, l'un au moins tragique, et l'autre comique, pour un même personnage, participe d'une écriture de la totalité et de cette ouverture des possibles qui est la loi de l'amour.

Ainsi, Ruy Blas est à la fois valet de comédie (c'est la seule identité qu'il puisse revendiquer devant la reine au dénouement : « Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais »), et premier rôle tragique.

- Valet, il accomplit les desseins de son maître en entraînant malgré lui la reine dans le traquenard que lui tend Salluste
- Premier rôle tragique, il contrevient à la loi, se révolte devant le sort qui lui est fait, et en meurt. Ruy Blas doit son ascension à l'amour de la reine, et c'est le pardon de la reine et son aveu d'amour qui justifie *in extremis* son parcours.

Triboulet, le bouffon grotesque du *Roi s'amuse*, est rendu sublime par l'amour pour sa fille.

Quant à Don Ruy Gomez, il est à la fois le barbon qui empêche les amours des jeunes et use de la relation d'autorité qui lui livre sa nièce, et le père noble qui dit la loi de l'honneur castillan. A quel comédien confier son rôle ? A la création, Joanny est un acteur tragique, spécialisé dans les grands confidents et les pères nobles ; il tient le rôle avec prestance. Plus près de nous, l'interprétation magnifique d'Antoine Vitez et Pierre Debauche, en alternance (1985), composait un vieillard à la fois rapace, tremblant, juvénile, fébrile et fou d'amour, qui fondait dans une splendide « harmonie des contraires » les deux emplois en un rôle profondément humain, ridicule dans ses prétentions sublimes à un honneur castillan mortifère, et inversement sublime au moment même où il déclare à Doña Sol le ridicule de sa quête amoureuse, celle du vieillard qui aime hors de saison.

On pourrait multiplier les exemples : tous vont dans le sens d'une écriture de la totalité appliquée à la nature humaine, qui distribue également les vices et les passions aux grands hommes et aux gens de rien. Cette écriture du contraste interne fait fi de la peinture des caractères comme du tableau des conditions pour la remplacer, un siècle avant Claudel, par celle des pulsions que représentent les personnages: domination, vengeance, conquête, possession de l'être aimé, sacrifice, autant de pulsions qui, partagées entre tous, jeunes ou vieux, hommes et femmes, puissants et gueux, font craquer l'ancienne grille des emplois.

Le bouleversement de la hiérarchie : dire l'égalité de droit

Mais alors, me direz-vous, pourquoi Hugo utilise-t-il encore cette grille au lieu de la dynamiter carrément ? se serait-il choisi un ennemi trop facile ? si cette grille ne s'applique plus à l'ordre du monde post-révolutionnaire, pourquoi s'y accrocher ?

D'abord pour une raison pratique : Hugo, pour qui être joué est une nécessité absolue, est prêt à certains compromis pour se frayer la voie qui mène au public, et cette voie oblige à s'adapter à la composition des troupes dont il dispose.

Mais la raison est avant tout idéologique : Parce que la société post-révolutionnaire de la Restauration et de la Monarchie de Juillet n'a toujours pas accompli le programme des Lumières, le brouillage des emplois a une vertu dialectique, celle d'exhiber les contradictions historiques qui résultent de ce retard pris par l'Histoire du XIXe siècle.

Ruy Blas en est un bon exemple : dans la lignée de Scapin, puis de Figaro, valets de comédie promus, jusque dans leur statut de personnages éponymes, sinon à une situation sociale, du moins à une respectabilité dramatique qui les fait virtuellement, mais virtuellement seulement, les égaux de leurs maîtres, Ruy Blas est effectivement propulsé au sommet du pouvoir. Le laquais devient premier ministre, et passe de son emploi de « nécessaire » au double emploi de jeune premier comique et de premier rôle tragique. La métamorphose de l'emploi passe par celui du costume : dans la première scène, tandis que Salluste se confie à son confident Gudiel, Ruy Blas est muet et en livrée : costume de « premier ou second comique ». A la fin de l'acte, revêtu par surprise d'une épée et d'un chapeau, il entre dans la catégorie des rôles à costume. Il devient grand d'Espagne par ce subterfuge du déguisement, par cette entorse au système des emplois ; ce déguisement n'est pas le prétexte à une inversion carnavalesque des valeurs qui permet, comme

dans la pastorale shakespearienne, aux amoureux de vaincre les obstacles et aux amoureux de retrouver *in fine* chacun sa chacune. Ce déguisement tragique est une entorse qui correspond à une aberration historique : « Ruy Blas, ce serait le peuple », dit la Préface. Toute la question est dans ce conditionnel, le même qu'utilisent les enfants dans les jeux de rôles. Hugo joue à jouer, à jouer au valet et au grand homme, avec les costumes de sa marionnette expérimentale : « on dirait que Ruy Blas c'est le peuple », « on dirait que le peuple parvient au pouvoir, c'est la règle du jeu depuis 1789 et les Droits de l'Homme » ; à ce jeu, le peuple de 1838, floué par la Restauration et par 1830, toujours privé de la représentativité politique par le suffrage censitaire, ne peut que perdre et repartir dans son anonymat. Le renoncement complet aux emplois correspondrait à une véritable égalité politique et sociale. Il ne s'opère d'ailleurs dans le drame contemporain qu'à partir du XXe siècle. Le maintien des emplois et leur mise en frottement sur un même personnage dit au contraire la contradiction historique entre une égalité de droit et une inégalité de fait.

Second exemple, celui de Don Carlos dans *Hernani*, à la fois tyran, traître et grand roi. Tyran, il utilise son autorité pour faire pression sur Doña Sol, qu'il tente vainement de séduire. Traître de mélodrame, il l'enlève comme un soudard. Le quatrième acte le transforme en grand souverain : en attendant les résultats de son élection à l'Empire, il fait un songe, qui lui révèle le rôle du peuple-océan dans l'histoire, et la relativité du pouvoir des grands, situés sur une pyramide flottante soumise aux grands mouvements de l'onde. La grandeur de Charles-Quint tient précisément à cette capacité qu'il a de formuler le sens de l'événement, d'en dire ce que Badiou, à la suite de Deleuze, appelle « l'insu de la situation ». L'événement, c'est dans la pièce le coup de théâtre qui fait passer Don Carlos de son emploi de tyran-traître à celui de roi. Dès lors, il dépasse à la fois *Hernani* par la modernité de sa vision politique, et Don Ruy par sa capacité à dire une loi de l'histoire positive, et non mortifère, comme l'est celle de l'honneur

castillan mal comprise. Pour incarner ce roi-là, il ne faut donc pas un roi qui soit, comme le comédien ridicule visé par Molière dans *l'Impromptu de Versailles*, « gros et gras comme quatre, un roi, morbleu ! qui soit entripaillé comme il faut, un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière ». Il y faut, au contraire « un roi de taille galante », comme l'était précisément Redjep Mitrovitsa dans la mise en scène de Vitez, qui volait pratiquement la vedette à Aurélien Recoing, l'interprète d'Hernani, et constituait un nouveau jeune premier aussi désirable que l'autre. Contrairement aux rois du théâtre classique, nommés en premier dans la liste des personnages, et qui constituent une autorité de référence pour le héros, qu'il accède à sa quête ou s'oppose à ses desseins, les rois hugoliens sont placés, dans la dramaturgie même, sur un pied d'égalité actantiel avec le héros :

- Le roi est le héros : Don Carlos (sur le même plan que les deux autres d'après le sous-titre), Marie Tudor, Lucrece Borgia, Barberousse.
- Le roi est le rival du héros : Hernani, Ruy Blas
- Le roi est absent : Charles II dans *Ruy Blas*
- Le roi est incapable de décider du sort du héros : Louis XIII dans *Marion de Lorme*
- Le roi est un traître : François Ier dans *Le Roi s'amuse*

On comprend, dans ce paysage, le sens de la métamorphose de Don Carlos en jeune premier : elle dit dans *Hernani* non pas la gloire transcendante et divine du roi, mais sa grandeur contingente, liée à la conscience de sa représentativité.

Hugo homme de théâtre : l'art de la distribution à contre-emploi

On imagine à quelles difficultés ce jeu de superpositions instables confrontait les acteurs. Aussi Hugo, soucieux à la fois d'empêcher les contresens de lecture et de venir en aide aux comédiens, assistait-il le plus possible aux répétitions, et intervenait-il le plus souvent possible dans les distributions, le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* en donne de nombreux exemples, et Dumas dans ses *Mémoires* rapporte également certaine répétition houleuse d'*Hernani*. Sur cette question de Hugo metteur en scène, je renvoie bien évidemment à l'article d'Anne Ubersfeld dans les actes du colloque de Dijon sur « Victor Hugo et les images »⁹.

Quand il le peut, il lit les pièces aux acteurs le premier, pour les empêcher d'identifiera *priori* leur emploi. Puis il adopte volontiers la technique de la distribution à contre-emploi, dont la plus spectaculaire est celle de Frédérick Lemaître en Ruy Blas. L'acteur des boulevards, habitué aux rôles de gueux magnifiques, avait cru pendant toute la lecture qu'on lui destinait celui de Don César. En lui donnant celui de Ruy Blas, Hugo désamorce la mièvrerie qui pourrait caractériser le jeune premier, et donne à l'homme seul parti à l'assaut du pouvoir une aura grotesque inquiétante.

Hugo homme de théâtre travaillait donc le brouillage des emplois non seulement dans son écriture, mais aussi dans son art de metteur en scène. Le spectateur, comblé dans son attente, croit d'abord reconnaître l'emploi de l'acteur, puis il est progressivement dérouté par le glissement

⁹ Anne Ubersfeld, « Hugo metteur en scène », *Victor Hugo et les images*, Colloque de Dijon (1984), textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Ville de Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989.

d'emploi qui s'opère à son insu, et qui l'oblige bientôt à accommoder différemment sa vision s'il veut continuer à y comprendre quelque chose. Ce travail de l'accommodation difficile, voire impossible, est une première forme de distanciation épique.

Le brouillage des emplois comme forme du grotesque et de la distanciation

Frédéric Lemaître l'avait d'ailleurs pratiquée de lui-même avant Hugo, en transformant son personnage de traître dans *L'Auberge des Adrets*, le mélodrame traditionnel et conservateur de Antier, Paulyanthe et Saint-Amand. Il fait du traître une espèce de justicier paradoxal, exhibant les ficelles du genre de manière très insolente: la provocation passe par le costume original que s'invente Frédéric, une défroque grotesque, et par un jeu parodique qui met à distance les valeurs bourgeoises exaltées dans le mélodrame. Dix ans plus tard, Frédéric s'approprie définitivement le rôle, auquel on continuera longtemps de l'identifier, en lui donnant une suite, justement intitulée *Robert Macaire* (1834). Tel le bandit Mackie de *L'opéra de quat' sous* de Brecht, le personnage concentre sur sa personne toutes les contradictions de la société qui l'a produit, et qui le rejette. L'intrigue retourne précisément ces contradictions vers le public lui-même, dont les valeurs sont remises en cause. Le personnage du voyou-justicier finira par être nettement identifié par la censure, qui le traque inlassablement pendant la fin de la Monarchie de juillet, ce qui est la cause notamment de l'interdiction de *Vautrin* de Balzac. On retrouve ce nouvel emploi oxymorique, qui brouille cette fois-ci d'autres codes, ceux du mélodrame conservateur, dans le Glapieu de *Mille Francs de récompense*.

CONCLUSION

Pour conclure, je crois qu'on pourrait rattacher ces analyses à une réflexion plus générale (je renvoie ici à un article de Claude Millet¹⁰), sur l'écriture romantique comme entreprise polémique de majoration du mineur et de minoration du majeur selon un processus de déterritorialisation des genres dans le champ littéraire, dont le brouillage des emplois de théâtre est une des armes. Pour que cette tension soit sensible, il faut précisément que les polarités soient maintenues, que les anciens emplois restent visibles, et laissent percevoir, comme de futures défroques, leur usure.

¹⁰ Claude Millet, « Charles Nodier ou la politique du mineur », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, colloque de Strasbourg, 16-18 janvier 1997, actes présentés et réunis par Luc Fraise, Champion, 2000, pp.129-148.