

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

La parole du moi dans le théâtre de Hugo

Anne UBERSFELD

Hugo et la parole du moi

Au départ existe chez Hugo le désir de ne pas immobiliser le personnage, surtout le personnage central, le héros, le sujet de la fable, dans une identité trop contraignante. De là les solutions de camouflage, de changement d'identité : enfant perdu, volé, trouvé, identité floue, enfant de nulle part, le fils de personne (quand il n'est pas le fils de trop, de ce nom Borgia, dont il se débarrasserait bien, s'il le connaissait, ou de ce « nom du père » qui cause la perte d'Hernani).

Après quoi, il faut faire quelque chose de ce sans nom, il faut lui faire faire un travail, une œuvre, de Ruy Blas devenir un ministre efficace, de Donato renaître Barberousse. A partir de ce moment, l'identité s'efface. Tout se passe comme si le travail de Hugo pour mettre en scène le discours du sans droit, du sans nom, devenait un projet autre, peut-être inscrit dès le départ, celui de faire tenir un discours à celui qui n'a pas d'identité, parce qu'il est l'« homme », non l'individu seul, celui de ses passions ou de son rang social, mais le *on*, l'homme des droits de l'homme, celui qui peut être inscrit sur les listes électorales, celui qui vote, celui qui a droit, non parce qu'il est tel ou tel, ouvrier ou ministre, mais parce qu'il est l'*ego* rousseauiste, celui qui est sans qualités parce qu'il en a une essentielle, celle d'être le sujet politique, le citoyen.

Le *Je* du personnage et son identité

Dès Beaumarchais et après lui, dès la naissance du théâtre romantique, le personnage de théâtre, même secondaire, affirme son individualité, et même le plus souvent, par son discours auto-référentiel, sa biographie. C'est le cas des personnages de Vigny, plus

encore de ceux de Dumas. Un exemple extrême, le *Lorenzaccio* de Musset, pluie d'individualités marquées. L'écriture théâtrale de Hugo ne va pas dans ce sens. Les personnages secondaires font en général partie d'une collectivité, socialement marquée, mais où les individualités ne se distinguent guère : ainsi dès *Cromwell* et malgré la romanisation forte de ce texte théâtral, les Aristocrates et les Puritains forment des clans, où les individualités ne sont guère distinctes, sauf exemples rares.

Dans *Marion* ou dans *Hernani*, on ne distingue pas du tout les Brigands ou les Seigneurs, comme individus autonomes. Là encore prévaut le clan. Par une sorte de paradoxe, les officiers dans *Lucrèce Borgia* ont une identité, celles de victimes du clan Borgia. Encore cette identité se limite-t-elle à la présence du *nom*.

Même à l'intérieur d'œuvres comme *Hernani*, la connaissance que nous avons des individus et de leur histoire est singulièrement limitée. Qui sont les parents de doña Sol ? Comment et où a-t-elle rencontré – et aimé – Hernani ? Nous ne le saurons pas. Rien non plus de la jeunesse de Don Carlos.

Le *Je* du héros

Seul compte l'*ego* du héros. Héros romantique, il a droit à l'individualité, à une biographie, qui sera dite par sa propre parole, à une psychologie, à des sentiments dont le *Je* du héros sera le *medium*. L'énoncé auto-référentiel sera sa loi. Et tout particulièrement l'auto-définition : *je suis*. Reprenant sur ce point l'usage baroque de l'auto-définition du héros (voir Corneille).

Avec des destinataires multiples : soi-même (monologues), l'être aimé, comme prolongement de soi, plus rarement le témoin, enfin l'adversaire. Et – nous le verrons – le plus souvent une fonction dramatique immédiate.

La première, la plus visible, c'est celle qui sert à revendiquer l'identité. En relation avec ce qui est chez Hugo l'identité double du héros. Identité double d'Hernani, de Ruy Blas, avec leur double rôle socio-politique, identité double des femmes (Marion, Tisbe, amoureuses-prostituées ; Lucrèce, mère et criminelle). Mais seul le héros « politique » affirme son *ego*, et revendique son nom contre le danger. Nous verrons l'importance du fait.

Le *Je* d'Hernani

L'*ego* d'Hernani est déjà politique, mais d'une politique liée au biographique ; l'attitude du héros hostile au roi Carlos est avant tout individuelle : « le meurtre est entre nous affaire de famille »¹, dit-il, et c'est pour venger la mort politique de son père qu'il veut la mort de Carlos :

[...] tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils².

Et c'est ce serment, plus personnel et familial (œdipien si l'on veut) que politique, qui détermine, on le voit, tout le cours de l'action. Présence du serment, identifiée à la présence du moi : « de ta suite ! – j'en suis [...]. [...] Va ! je suis là, j'épie »³ (I, 4). Affirmation du sentiment lié au serment : « Je vous hais. [...] je te tiens »⁴. Comme toujours chez Hugo le rapport à l'autre est lié à un contrat.

Le discours du *Je* est double : discours de l'amour, discours de la mort, l'un et l'autre affirmant la présence d'un destinataire, Dieu :

Je parle pour le ciel qui m'écoute et pour Dieu !⁵

Et chaque fois que le moi Hernani s'affirme par l'auto-définition « je suis », c'est pour se proclamer mort :

Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit !
[...]
Me suivre où je suivrai mon père, – à l'échafaud⁶.

Tels sont le commencement et la fin du grand couplet à doña Sol, définition d'une destinée.

Devant Doña Sol, il se dit encore « moi, pauvre misérable »⁷. Et devant les perspectives de grandeur de Carlos il affirme : « alors, j'aurai la tombe »⁸.

1. V. Hugo, *Hernani*, dans *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 (rééd. 2002), vol. « Théâtre I », acte IV, scène 4, p. 640.

2. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 552.

3. *Ibid.*, acte I, scène 4, p. 566-567.

4. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 578-581.

5. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 583.

6. *Ibid.*, acte I, scène 2, p. 553.

7. *Ibid.*, acte II, scène 4, p. 582.

8. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 580.

Tout l'acte III est comme un hymne à la mort du Moi-Hernani, qui se nomme quand on le cherche pour le tuer : « Je suis Hernani. [...] je me nomme Hernani⁹ ! » (III, 3). Suit la grande définition du moi dans sa négativité mortifère, énoncé-définition qui est en même temps un puissant acte de langage (abandonne-moi, toi qui m'aimes) :

Oh ! par pitié pour toi, fuis ! – Tu me crois peut-être
 Un homme comme sont tous les autres, un être
 Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
 Détrompe-toi. Je suis une force qui va !
 Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !
 Une âme de malheur, faite avec des ténèbres !
 [...]
 Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête (passage à l'acte)
 [...]
 Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond, (passage au moi-
 objet, soumis à une loi – à un contrat)
 [...]
 [...] Malheur à qui me touche¹⁰ !

Ici paraît le moi-objet dans son rapport délétère à l'autre. Ainsi ses compagnons, dont l'évocation vaut un des plus beaux couplets lyriques :

[...] Monts d'Aragon ! Galice ! Estramadoure ! –
 Oh ! je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! –
 J'ai pris vos meilleurs fils ; pour mes droits, sans remords (définition
 de l'action du *Je*, acte mortifère)
 Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts¹¹ !

Et c'est le même mouvement suicidaire qui gouverne la dernière auto-définition :

Puisqu'il s'agit de hache ici, que Hernani,
 Pâtre obscur, sous tes pieds passerait impuni,
 [...]
Aux courtisans et aux gardes.
 Je suis Jean d'Aragon, rois, bourreaux et valets !
 Et si vos échafauds sont petits, changez-les !¹²» (Notons l'implicite,
 le sous-entendu : la grandeur du moi)

9. *Ibid.*, acte III, scène 3, p. 594.

10. *Ibid.*, acte III, scène 4, p. 600.

11. *Ibid.*, *ibid.*

12. *Ibid.*, acte IV, scène 4, p.640.

Auto-définition suicidaire d'un moi tourné vers le passé, en face duquel se dresse une figure impériale qui est définie comme ayant pour elle l'avenir. Hernani emporté par la fidélité au passé, homme d'« ancien régime », héros pris dans une définition nouvelle de l'amour qui, du point de vue de l'écriture, est portée par Doña Sol, par la figure féminine du héros.

La logique du héros appartient au passé, un passé féodal et monarchique : l'empereur des temps nouveaux peut bien pardonner, mais non libérer le héros du passé.

Ruy Blas

Ce que dit le *Je* du héros Ruy Blas est tout autre, et construit avec une étonnante précision. Au départ, il apparaît comme une figure de valet dont aucun mot ne trahit l'individualité (I, 1).

Le héros romantique

Ce que raconte la scène 3 est tout différent : apparaît une figure parfaitement individualisée par la richesse du discours. Discours dont le destinataire est un personnage auquel le lient des rapports personnels d'amitié, de quasi-fraternité : l'énoncé se présente comme une confession, et si l'on repère un acte de langage, c'est une auto-justification (« Ami, le résultat, tu le vois : – un laquais¹³ ! »). Situation de retrouvailles... Le récit se présente d'abord comme une autobiographie, dont les traits distinctifs sont l'origine populaire, la misère bohème – mais aussi, paradoxe, la culture, sans laquelle l'itinéraire du héros deviendrait peu vraisemblable : « orphelin, par pitié nourri dans un collège¹⁴ ». A noter la place objectale, – passive, peut-on dire – du moi :

[...] de moi, triste faveur !
Au lieu d'un ouvrier on a fait un rêveur¹⁵.

Trait caractéristique : la fusion dans un groupe, un groupe

13. V. Hugo, *Ruy Blas*, acte I, scène 3, dans *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 (rééd. 2002), vol. « Théâtre II », p. 25.

14. *Ibid.*, *ibid.*

15. *Ibid.*, *ibid.*

moralement dévalorisé :

[...] - Et puis je suis de ceux
 Qui passent tout un jour, pensifs et paresseux,
 Devant quelque palais regorgeant de richesses,
 A regarder entrer et sortir des duchesses¹⁶.

Formule où s'inscrit le désir : désir de la femme, désir du luxe ou de la grandeur. Les traits distinctifs, paresse, goût du rêve, sentiment de soi – « Je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais ...¹⁷ » – conduisent, là encore, à la dévalorisation de soi.

A quoi s'ajoute une sorte d'objectivation non seulement par l'habit (la livrée) mais par une force objectivée : « une hydre aux dents de flamme¹⁸ », « une fatalité dont on soit ébloui¹⁹ », « gouffre où mon destin m'entraîne²⁰ ».

L'ensemble de l'énoncé forme un tableau fortement individualisé, étonnamment riche. A partir duquel on verra se dessiner une sorte de dés-individualisation, d'une importance extrême...

L'autre partie du récit, c'est le récit d'amour, micro-récit, sorte de nouvelle amoureuse, à la manière de Mérimée – le romanesque est présent –, mais qui s'ouvre sur l'affirmation-clef, « je suis » : « – je suis amoureux de la reine²¹ », « le roi ! je suis jaloux de lui²² ! », et pour finir, « Je l'aime, voilà tout²³ ! » Acte d'affirmation à laquelle la clause « voilà tout ! » donne valeur d'absolu. Les indications politiques sur l'état de la monarchie n'apparaissent qu'en fonction de l'amour du laquais pour la reine.

La conclusion, c'est, comme dans *Hernani*, l'acte de langage adressé à l'autre : « fuis-moi²⁴ ». Renonciation objective à tout rapport (d'amitié), dont l'explication est donnée par une définition objectale du moi : « ce misérable fou ». Et l'insistance porte sur la division du moi, le moi social, le moi psychique, origine de ce qui sera la division « objective » des actes suivants :

16. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.25.

17. *Ibid.*, *ibid.*

18. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.26.

19. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.27.

20. *Ibid.*, *ibid.*

21. *Ibid.*, *ibid.*

22. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.25.

23. *Ibid.*, acte I, scène 3, p.29.

24. *Ibid.*, acte I, scène 3, p. 29.

[...] Va t'en, frère. Abandonne
Ce misérable fou qui porte avec effroi
Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi²⁵ !

Enfin le grand discours de l'acte I, scène 3, comme par surcroît, donne les indications dramaturgiques éclairant non seulement la situation mais le lieu d'une *acte* ultérieur.

Ruy Blas politique

La transformation du laquais en grand seigneur se fait sur ordre : Ruy Blas, par la parole et par le geste, obéit à une série d'injonctions du maître au valet, et toutes les formules sont des formules où l'acte de langage est d'acceptation (le *oui*), sauf un aparté : une interrogation où s'entend l'incertitude du moi : « Où donc m'entraîne-t-il²⁶ ? » A noter l'absence de réponse à l'ordre final de Salluste : « De plaire à cette femme et d'être son amant²⁷ ».

Le saut à l'acte II est celui du changement d'identité. Deux actes de langage et d'action : la réponse à l'interrogatoire de la reine, et l'évanouissement, réponse en acte à la perspective d' « ouvrir au roi²⁸ », – à quoi s'ajoutent les apartés (auto-réflexions d'amour) : « pour qui suis-je ici ? [...] C'est la femme d'un autre ! ô jalousie affreuse ! [...] Ouvrir au roi ! [...] C'était bien sur son cœur²⁹ ! », étapes d'un itinéraire amoureux. L'autre acte de langage sera l'acceptation du duel avec don Guritan.

Le III est l'acte « politique ». Coup de théâtre de l'apparition du laquais amoureux en ministre : le grand discours aux conseillers est proprement un acte d'accusation, explicite, auquel certains répondent immédiatement par le geste de démission, échange politique. Et l'*ego* de Ruy Blas ? Quel est son discours ? Un fait très remarquable : ce n'est pas le sien ; le *Je* du personnage-sujet (à part le « Bon appétit » initial que l'on peut entendre comme une invitation personnelle ironique) ne parle pas en son nom, assène une série d'assertions descriptives et narratives, et ne dit « Je » que sous forme d'incises, d'ailleurs révélatrices : le « j'ai honte », est l'assertion de l'observateur, mais le « pour vous³⁰ » indique à la fois la part prise et

25. *Ibid.*, *ibid.*

26. *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 35.

27. *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 38.

28. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 56.

29. *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 52-59.

30. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.76.

la distance. Le seul énoncé où se ferait entendre la voix d'un ministre et d'un maître est la formule : « j'en ai fait le compte³¹ » (de l'argent volé), dont le sous-entendu suppose la possibilité d'accéder aux comptes de l'Etat, mais n'asserte en fait qu'une position d'observateur. Le dernier *Je* trouve sa place dans une vraie parenthèse, et le moi y adopte une position d'objet : « – Hier on m'a volé, moi, près du pont de Tolède³² ! », parenthèse très intéressante dans la mesure où elle donne au *Je* qui parle la position de citoyen comme les autres, victime comme n'importe quel passant.

Cette position de citoyen, on peut la lire sous-entendue dans le *nous* (« Nous avons [...] perdu³³ »), parole d'une collectivité nationale, et dans le *vous* de « vous osez », qui manifeste la désolidarisation par rapport aux exploités, ce qui est le fait d'un observateur-citoyen. Tout le « Bon appétit ! » peut donc être lu sous l'angle pragmatique comme la parole d'un je-citoyen, d'autant plus paradoxale que Ruy Blas est ministre, – non pas Ruy Blas, mais César de Bazan. Parole doublement paradoxale : l'appel au spectre-souvenir de Charles-Quint, où le laquais tutoie l'ombre de l'empereur.

Après quoi se fait entendre la parole du je-ministre, donnant ses ordres aux conseillers qui démissionnent, maître par ses refus : « je ne puis à présent³⁴ », par sa perspective d'action ; ainsi le futur « je veillerai³⁵ », acte de promesse.

Les deux scènes suivantes marquent la position du personnage d'abord (scène de la Reine) comme objet et sujet d'amour : « je vous donne mon âme³⁶ », dit la Reine à un personnage qui vient de corriger son « je vous aime » par « Je suis un malheureux qui vous aime d'amour³⁷ », objectivant ainsi l'*ego* en objet de pitié, alors même qu'il vient d'être qualifié par l'être aimé de « si terrible et si grand ». A remarquer, la demande dont il est l'objet : demande d'*action* (« Sauver l'Etat qui tremble, et retirer du gouffre / Le peuple qui travaille »), et demande d'amour (« et m'aimer, moi qui souffre³⁸ »).

Mieux encore, une extraordinaire formule négative semble réduire à zéro l'action politique du locuteur, et marque en tout cas la subordination du politique au passionnel : « Je ne m'occupe pas de ces

31. *Ibid.*, *ibid.*

32. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.77.

33. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.76.

34. *Ibid.*, acte III, scène 2, p.79.

35. *Ibid.*, *ibid.*

36. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.83.

37. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.81.

38. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.83.

hommes du tout³⁹».

Le monologue qui suit est la plus étonnante expansion de l'*ego*, comme objet (d'amour : « la reine m'aime ») et comme sujet de déterminations positives, jusqu'à l'excès : « Je suis plus que le roi [...] Heureux, aimé, vainqueur ! ». Dans le monologue, succession d'objectivations du moi : « extase et mystère, et l'ivresse, et l'orgueil » ; le discours met aussi le moi en position d'objet (« la reine m'aime⁴⁰ »), et pour finir formule une série de définitions du moi : une formule psychique négative (« Moi, qui ne crains plus rien »), une assertion factuelle (« Moi, qui suis tout puissant »), une formulation psychique positive objectivante (« Moi dont le cœur gonflé ferait envie aux rois⁴¹ »). L'excès produit sur le récepteur (spectateur) un effet d'inquiétude : c'est trop. Le monologue se termine par une promesse sous-entendue (« vous pouvez vous confier⁴² »), liée à l'assertion de force qui la précède.

Le Je citoyen

Arrive la chute dans l'identité Ruy Blas de l'homme qui vient de se dire « Duc d'Olmedo ». Cependant Salluste, réapparu en « livrée », le traite d'abord en Bazan : « Regardez vos blasons, don César⁴³ », et Ruy Blas répond en ministre : « Hier, le comte d'Harrach [...] / Me le disait au nom de l'empereur son maître, / [...] / La guerre éclatera⁴⁴... » Là c'est le coup de théâtre : l'acte de parole-order de la part de Salluste : « Faites-moi le plaisir de fermer la croisée⁴⁵. » Alors Ruy Blas, après avoir obéi, ce qui est remarquable, revient au thème politique, avec l'acte de langage le plus étonnant de la pièce, un acte dont le contenu est politique :

Pour moi, j'ai, comme si notre armée était prête,
Fait dire à l'empereur que je lui tiendrais tête...⁴⁶

A cet instant, qui parle ? Ruy Blas ou don César de Bazan ? Le sens du discours apparaît : le politique, ce n'est pas une identité

39. *Ibid.*, acte III, scène 3, p.82.

40. *Ibid.*, acte III, scène 4, p.84.

41. *Ibid.*, *ibid.*

42. *Ibid.*, *ibid.*

43. *Ibid.*, acte III, scène 5, p.86.

44. *Ibid.*, *ibid.*

45. *Ibid.*, *ibid.*

46. *Ibid.*, *ibid.*

sociale – le laquais ou le grand seigneur –, c'est le sans-nom, celui qui à telle place peut jouer son rôle, le n'importe qui, le citoyen. De là le développement sur le salut de la nation :

Le salut de l'Espagne ! – oui, l'Espagne à nos pieds,
Et l'intérêt public demandent qu'on s'oublie⁴⁷. (mot d'une belle double entente)

Devant le refus implicite du maître (« Pardon, ramassez-moi mon mouchoir »), le je-citoyen passe au *nous*, tentant d'inscrire l'autre, le maître, dans la même citoyenneté : « Sauvons ce peuple⁴⁸ ».

Or ce qui est dit par l'échange qui suit, ce n'est pas seulement l'indifférence du maître à l'intérêt national, c'est que la représentation du pouvoir qui fait le je-citoyen est annulée par l'erreur sur l'identité : « Je suis duc d'Olmedo, ministre tout-puissant ! » A quoi Salluste répond le mot-clef : « Ce n'est que sur Bazan qu'on a mis Olmedo⁴⁹ ». Mot admirable, par la négation de l'être, disparu sous le nom. Seul l'aristocrate ou le bourgeois, l'homme qui a un nom, a aussi une existence et peut dire *je* dans le monde politique.

Un pas de plus. Même le nom ne suffit pas : de là le paradoxal acte IV, qui au-delà de la revendication « littéraire » du grotesque est aussi un acte politique. A don César, authentique Bazan, est administrée la preuve que le nom seul n'est rien, que seul compte le pouvoir, en particulier le pouvoir économique de l'*or*. De là la distribution de l'*or* par Salluste, et simultanément le recours au gendarme, symbole d'une réalité politique – que les contemporains comprenaient fort bien, que nous comprenons aussi, sans effort.

Le retournement par la violence

La pièce pourrait se terminer là. Tout serait dit, et le petit complot de Salluste contre la Reine ne pourrait manquer de réussir, sans l'ultime recours à la violence. Si l'homme sans nom veut obtenir son droit, il est contraint à la révolte armée. De là la revendication de Ruy Blas, appuyée sur l'arme : « Pardieu ! j'étais laquais ! quand je serais bourreau⁵⁰ ? ». Mais justement, c'est devant l'injustice que se manifeste l'homme qui saisit l'épée du maître. Le crime de Ruy Blas n'est pas une simple vengeance individuelle, il est à proprement parler

47. *Ibid.*, acte III, scène 5, p.87.

48. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 86-87.

49. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 90.

50. *Ibid.*, acte V, scène 3, p.141.

un acte révolutionnaire : devant l'injustice et l'horreur, devant le crime, Ruy Blas élargit son cas personnel et s'écrie : « Noble ou manant, tout homme *a droit* ». C'est la maxime du droit : droit à la violence, droit « de prendre une épée, une hache, un couteau⁵¹ ». La violence est nécessaire pour que se fasse entendre l'homme sans nom, le citoyen. De l'assimilation du *Je* devenu la Révolution, souvenir de la Terreur. Anonyme ? Non : l'homme du droit, c'est l'homme du peuple : redevenu Ruy Blas, l'homme-peuple, par l'amour.

Etrange démonstration : au théâtre le contenu politique est aussi – et surtout peut-être – dans ce qui est apparemment le plus élémentaire, le plus discret, dans le plus simple de la pragmatique, l'énonciation.

Peut-être peut-on lire ici le retour au tragique, c'est-à-dire à une destinée individuelle traversée par le conflit de la cité, mais qui aspire à y jouer son rôle de citoyen.

51. *Ibid.*, *ibid.*