

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

Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame

Olivier BARA

Spectacle « oculaire », selon l'expression de Théophile Gautier, le mélodrame se caractérise par l'importance du langage dramatique non verbal : décorations, costumes, mise en scène, pantomimes soutenues par l'éloquence de l'orchestre font de la parole un signe secondaire et souvent redondant. De là « le drame de pacotille, le drame marchandise, le drame-prétexte-à-décorations » stigmatisé par Hugo dans « But de cette publication¹ ». De là aussi, selon la Préface de *Ruy Blas*, la rencontre privilégiée entre le mélodrame et la « foule » avide de « sensations », recherchant « le plaisir des yeux » au point de faire « bon marché des caractères et des passions », lesquels « ne s'expriment que par la parole fixée et non flottante », c'est-à-dire « le style² ». La langue des mélodrames serait caractérisée par l'informe, le flottement et le relâchement : le contraire même de la prose « en saillie » ou « en relief », « très-fermement sculptée, très nettement ciselée », réclamée par Hugo³. Ces critiques dirigées contre le mélodrame, relativement rares et souvent indirectes chez Hugo, se multiplient et se précisent sous la plume de Gautier : lui qui oppose « le patois du boulevard » à la « poésie » du drame hugolien⁴ s'en prend à l'absence de jugement et de goût du public, uniquement attaché à l'anecdote de la pièce, incapable de distinguer, sur le plan de la langue, entre les deux Victor – Hugo et Ducange : « Du reste, écrivez comme Victor Hugo ou Victor Ducange, qu'importe ! le sujet

1. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlée*, « But de cette publication », dans *Œuvres complètes*, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985, vol. « Critique », p. 59. Nous renverrons à cette édition par l'abréviation *O.C.*

2. V. Hugo, Préface de *Ruy Blas*, *O.C.*, « Théâtre II », p. 3.

3. V. Hugo, « But de cette publication », ouvrage cité, p. 55.

4. Théophile Gautier, *Notices romantiques*, « Madame Dorval », L'Harmattan, collection « Les introuvables », 1993, p. 240.

est tout, le style n'est rien⁵ ». Le romantisme oppose aux consommateurs bourgeois des produits artistiques manufacturés l'éclat et l'originalité de la forme – l'idiosyncrasie du style contre la langue commune. Aussi les productions de « l'entreprise mélodramatique⁶ » ne peuvent-elles, en particulier du point de vue de la langue, susciter que la diatribe ou le mépris. Dès la *Préface* de *Cromwell*, la prose réputée informe du mélodrame classique fait partie des cibles visées par le drame hugolien, tout comme la prose du drame historique libéral et le vers empesé de la tragédie néoclassique. L'alexandrin « aussi beau que de la prose⁷ » et la prose délivrée du prosaïsme résisteront à l'invasion de la scène théâtrale par le commun et, pour la scène mélodramatique, par le spectacle visuel. Vers ou prose, l'écriture du drame doit récupérer, contre un théâtre de sensations et d'images, « toute la richesse d'un spectaculaire langagier », doit redevenir un spectacle textuel⁸.

Ces déclarations et ces positions de principe ne doivent pas occulter plus longtemps la réalité de la pratique théâtrale qui est tantôt une tactique du compromis, tantôt une stratégie offensive de parasitage. Chez Victor Hugo, plusieurs raisons justifient, en deçà des postures de refus, l'étude du lien entretenu avec le genre mélodramatique et, partant, avec la langue du mélodrame. La première est biographique, elle est la plus connue à défaut sans doute d'être véritablement décisive : c'est par une série de représentations à Bayonne en 1811 d'une pièce de Pixérécourt, *Les Ruines de Babylone, ou le Massacre des Barmécides* (créé au Théâtre de la Gaîté en 1810), que le jeune Hugo a découvert la puissance de fascination du théâtre. Parmi ses premiers essais dramatiques, à côté de la tragédie (*Irtamène*) ou de l'opéra-comique (*A.Q.C.H.E.B.*), figurent une comédie mélodramatique, *Le Château du Diable*, imité de Loaisel de Tréogate, et un mélodrame, *Inez de Castro*, que faillit créer, si la censure n'était pas intervenue, le Théâtre du Panorama-Dramatique⁹.

5. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, « Théâtre Français, *Une chaîne*, décembre 1841 », Leipzig, Hetzel, 1859, tome 2, p. 184.

6. Voir Julia Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, José Corti, 1987.

7. *Préface* de *Cromwell*, O.C., « Critique », p. 29.

8. Voir Jean-Marie Thomasseau, « Dialogues avec tableaux à ressorts. Mélodrame et drame romantique » dans *Europe*, n° 703-704, nov.-déc. 1987, p. 61-70.

9. Ces pièces sont reproduites, avec une présentation par Éliette Vasseur, dans l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Victor Hugo sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967, tome 1. Les citations du *Château du Diable* et d'*Inez de Castro* seront extraites de cette édition.

Dans ces essais qui peuvent être lus comme des pastiches, stade préliminaire d'où sortiraient une langue et une esthétique propres, Hugo démontre sa maîtrise précoce du code mélodramatique, code dominant encore cette pièce à la paternité contestée par Hugo, *Amy Robsart*. Mais la découverte et la pratique du mélodrame restent chez lui liées à l'enfance – à quelque chose comme l'enfance de l'art. Le mélodrame infantilisant de Pixierécourt n'est-il pas destiné à assagir un peuple-enfant¹⁰ ? Deuxième raison, esthétique et stratégique cette fois : le mélodrame a pu apparaître à Hugo comme une arme dirigée autant contre la tragédie néoclassique que contre la comédie-vaudeville, autant contre Casimir Delavigne que contre Eugène Scribe. Théâtre du signe, théâtre métaphysique et antiréaliste, le mélodrame classique de Pixierécourt dépasse le prosaïsme jugé sans horizon du vaudeville. Théâtre de la matière, des objets, des corps et des sons, théâtre aussi du paroxysme, le mélodrame bouscule les critères du bon goût détenus par l'« élite » attachée à la tragédie. Une alliance objective peut donc se nouer entre le drame hugolien et le mélodrame – quitte à embrasser le mélodrame pour mieux l'étouffer ensuite. La troisième raison est plus étroitement circonstancielle. En 1833, Hugo est amené à écrire pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin deux drames en prose, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*. Attiré sur ce « théâtre à mélodrame » où triomphent *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* de Ducange, *Richard Darlington* de Dumas ou la reprise de *L'Auberge des Adrets*, écrivant pour de jeunes acteurs formés au geste et à la parole mélodramatiques comme Frédéric Lemaître, Hugo n'a plus ce « garde-fou » que constituait à la Comédie-Française le vers. C'est sur le terrain du mélodrame libéral, avec ses outils, les moyens techniques offerts par cette scène et la musique composée par Piccini, que Hugo doit alors affirmer et imposer sa propre esthétique théâtrale. On ne peut enfin séparer cette esthétique – quatrième raison des rencontres entre drame hugolien et mélodrame – du projet totalisant, cher à Hugo, de transformation de la foule en peuple et d'unification du peuple par le drame. Il faut que le drame parle à tous, dans une langue théâtrale trouvant son unité supérieure dans sa diversité constitutive, prosaïque et poétique à la fois. Cela relève en définitive d'un calcul des distances, où l'élévation tragique et l'éloignement poétique sont compensés par la bassesse populaire et l'immédiateté des effets mélodramatiques. De là cette double stratégie, parfaitement complémentaire, d'encanaillement du vers et de

10. Voir Anne Ubersfeld, « Les bons et les méchants », dans *Revue des sciences humaines*, « Le mélodrame », n° 162, 1976-2, p. 193-203.

poétisation de la prose : « Dans le domaine du style, la majesté de l'alexandrin viendrait rehausser le langage prosaïque et sommaire propre au mélodrame, mais en retour la matérialité et les paroxysmes de l'action mélodramatique introduiraient plus de liberté et d'éclat dans la pratique de l'alexandrin¹¹ ».

La formule d'Yves Gohin s'applique à la rencontre du mélodrame et des drames en vers, à « l'altération novatrice de l'un et de l'autre » par l'élaboration dynamique d'une synthèse dialectique. Là, la rencontre est frontale et brutale : la subversion réciproque éclatante. Dans le drame en prose, le contact avec l'esthétique du mélodrame est forcément amorti par une proximité de fait. Les contaminations sont plus subtiles, les stratégies subversives plus insidieuses. La convocation de l'univers mélodramatique relève dans le drame en vers du tour de force provocateur ; dans le drame en prose, la langue mélodramatique devient un piège. Encore s'agit-il de cerner ce danger représenté par la langue des mélodrames : prosaïsme, absence de style et platitude ? Enflure et boursoufflure de la langue ? Déstructuration et dérèglement de la syntaxe au nom de l'effet à produire sur les nerfs du spectateur ? Se pose dès lors le problème de l'existence d'une langue proprement mélodramatique et de ses traits définitionnels. L'écriture du mélodrame est-elle, selon les critiques de Hugo et Gautier citées plus haut, foncièrement informe, à la limite inexistante ? Pourtant, et ce sera notre hypothèse de départ, cette langue est identifiable : elle combine et systématise des traits stylistiques et rhétoriques, existant certes par ailleurs, mais ici transformés en stéréotypes, en clichés, assurant le repérage du genre.

La langue de Pixierécourt et de ses émules se caractérisait par la co-présence de deux types d'énoncés, selon l'analyse qu'en fournit Jean-Marie Thomasseau¹². Le premier est une prose emphatique marquée par une phraséologie grandiloquente : accumulation d'« épithètes pathétiques », de « périphrases redondantes », de « phrases à tiroir » et de sentences définitives¹³. Sans doute est-ce cette langue ampoulée et

11. Yves Gohin, « Le renouvellement de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », Catalogue de l'exposition *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris-Musées, Actes Sud, 2002, p. 63. Cette double stratégie est à relier au « double projet » étudié par Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974, p. 77-89.

12. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de "Coelina" (1800) à "l'Auberge des Adrets" (1823)*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.

13. *Ibid.* Analyses reprises par Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères, Ducange, Pixierécourt, Hugo*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins

ces poncifs rhétoriques que vise couramment l'adjectif « mélodramatique ». Hugo en résume la pompeuse vanité par la voix du Moineau dans *La Forêt mouillée* : « Le tonnerre devrait faire des mélodrames. / A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien !¹⁴ ». Dans le second type d'énoncé domine le style « haché », selon la dénomination de Thomasseau, les dialogues allusifs et les sous-entendus mystérieux, les demi-aveux et les silences. L'alternance de ces deux registres et de ces deux régimes – débordement et rétention – rompt avec le réalisme et fait résonner une langue hors-du-commun aux vertus dépaysantes et fascinantes.

Victor Ducange, réformateur du mélodrame classique, recherche davantage l'unité de ton au nom du réalisme : ses personnages parlent un langage beaucoup plus prosaïque et commun. Selon l'analyse de Jules Janin, « il savait que le peuple n'aime ni ne comprend les longues phrases, qu'il hait les arrangements de la parole, qu'il aime un parler net, bref, clair, brutal, insolent, et c'est pourquoi il allait droit à son but, sans périphrase, à la façon d'un coup de poing¹⁵ ». Pour autant, Ducange sait éviter la platitude en jouant sur le registre violemment émotif d'une langue nerveuse, en tablant sur la fonction expressive et emphatique du langage. Dumas verra dans la langue de l'auteur de *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* une arme acérée à diriger contre la tiède retenue de la tragédie néoclassique : « Pleurez aussi rimeurs tragiques : c'en est fait de vos productions compassées, froides et pâles. Le mélodrame les tue, le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie, tel que le fait M. Ducange, et tel que le feront nos jeunes auteurs après lui¹⁶ ».

Cette opposition entre deux usages de la langue dans le mélodrame ne doit pas masquer quelques constantes, et d'abord la permanence, de Pixérécourt à Anicet-Bourgeois ou Dennery, d'un registre fixe et étroitement fermé, d'un univers lexical organisé en « constellations sémantiques » selon la formule de Jacques-Philippe Saint-Gérard¹⁷. Il

Publishing Company, 1992, p. 65.

14. V. Hugo, *Théâtre en liberté, La Forêt mouillée* (scène II), *O.C.*, « Théâtre II », p. 561.

15. Cité par J. M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1984, p. 112.

16. *Le Globe*, 23 juin 1827. Cité par Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Éditions du Seuil, collection « Essais », 2001, p. 274.

17. Jacques-Philippe Saint-Gérard, « La moralité de la Révolution, ou Cris, larmes, crimes et outrances d'un « bâtard de Melpomène » ? Remarques sur la phraséologie du mélodrame », dans *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*,

suffit, dans le spectacle mélodramatique, de nommer simplement les choses et de désigner les principes, essentiellement moraux, gouvernant les actions. Le recours constant à l'épithète soutient ainsi le projet moralisateur du mélodrame, donnant à contempler, par la vertu d'une langue réduite à un réseau lexical simple, l'ordre providentiel gouvernant un univers habité de forces antagonistes. Quels que soient les moyens stylistiques et rhétoriques annexés et mis en œuvre, la langue du mélodrame, comme les autres signes dramatiques, suscite l'adhésion immédiate, l'adhérence même, des spectateurs à un ordre symbolique préétabli, célébré en un rituel théâtral fascinant. La langue du mélodrame serait ainsi de nature incantatoire : elle édifie les masses plus qu'elle n'élève le peuple vers le pouvoir autonome de symbolisation.

L'écriture dramatique hugolienne, dans sa double volonté de s'adresser à la foule tout en se distinguant par la qualité littéraire du texte, se place dans une relation ambiguë avec cette langue : il s'agit de parler la même langue qu'une partie du public et de faire entendre sa propre voix, d'éviter la démagogie en résistant à l'élitisme, de contester dans la forme même du mélodrame ses présupposés moraux. Il s'agit enfin d'élaborer une tout autre pratique du théâtre où la langue soit mise au service d'un dynamisme des caractères, d'un bouleversement de l'ordre établi et d'un affranchissement des esprits. Cette position instable sera cernée à partir de trois caractéristiques de l'univers linguistique et stylistique du mélodrame, tour à tour assimilées et perverties par Hugo : le recours aux épithètes morales, la généralisation du propos par la sentence ou la maxime et l'exploitation de la fonction émotive du langage. Dans les trois cas, la langue du mélodrame fait retentir une vérité supérieure et immuable : catégories morales fixes, lois universelles, voix du corps et de la nature.

Fixité des épithètes : l'ordre moral dans la langue

La langue du mélodrame recourt abondamment à ce que Jean-Paul Davoine, dans un article consacré à « L'épithète mélodramatique », appelle les « épithètes superflues¹⁸ » : simples ornements destinés à caractériser chez Pixierécourt ou Caigniez le style littéraire par

sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 17-50.

18. Jean-Paul Davoine, « L'épithète mélodramatique », dans *Revue des sciences humaines*, ouvrage cité, p. 183-192.

opposition au langage ordinaire, ces épithètes servent alors de « cothurnes tragiques » et d'indices de littéarité. Elles constituent autant de signes, placés tout au long du mélodrame, de la position occupée par le personnage à l'intérieur de l'univers moral représenté. Ces signes s'adressent au double destinataire du discours théâtral : pour les personnages sur scène et pour les spectateurs dans la salle, les épithètes plantent « le décor moral¹⁹ ». Dans *Coelina, ou l'Enfant du mystère* de Pixierécourt²⁰ (Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1800), exemple canonique, la « bonne Tiennette », le « bon M. Dufour » et « l'honnête Michaud » s'opposent clairement à ce « scélérat Truguelin ». Alors que les noms propres devraient servir à eux seuls à indiquer la référence, les épithètes qui leur sont accolées désignent les pôles conflictuels constitutifs de la structure dramatique. L'épithète peut également rendre plus évidente encore la position morale occupée par un personnage désigné directement ou indirectement par sa fonction dramatique – Traître, Innocente persécutée ou Chevalier de l'Innocence : dans *Les Ruines de Babylone*, l'« infâme Isouf » est un « traître maudit » doublé d'un « méchant eunuque » tandis que la « chère Zaïda » est tour à tour une « innocente créature », une « mère infortunée », une « bonne femme » ou « une pauvre femme dont les traits respirent la candeur et l'innocence ». Quant à Raymond, il est l'« ami sincère », le « digne bienfaiteur », l'« ami rare et fidèle ». L'adjonction de l'épithète au nom, propre ou commun, constitue ainsi un prédicat donné comme présupposé, en dehors de toute situation temporelle²¹. Selon un processus de dépersonnalisation, elle opère une généralisation tendant à transformer le personnage en allégorie, incarnation du Vice ou de la Vertu. Cette pratique n'est pas propre au mélodrame classique : on la retrouve chez Ducange, par exemple dans *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*²² (Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1827) : Georges est le « coupable époux », son âme damnée, Werner, est « l'homme le plus pervers, le plus perfide », tandis qu'Amélie est la « tendre mère ». Là aussi, la pratique de l'épithète transforme les personnages en autant de pions aux formes et aux couleurs fixes, disposés sur l'échiquier dramatique.

19. *Ibid.*, p. 188.

20. Voir René-Charles Guilbert de Pixierécourt, *Théâtre choisi*, Nancy, chez l'auteur et Tresse, 1841-1843 (Réimpression : Genève, Slatkine, 1971, 4 volumes).

21. Voir J. P. Davoine, article cité.

22. Victor Ducange, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, mélodrame en trois journées, Barba, 1827.

Dans ses premiers essais dramatiques, le jeune Hugo apprend à manier ainsi l'épithète de nature, constitutive d'une vision essentialiste du monde. Dès *Le Château du diable* (1812), se met en place une dramaturgie du signe simple et redondant, assignant à chacun sa position symbolique : tandis que Raoul s'autoproclame « brave chevalier » et « âme généreuse », prêt à « punir l'oppression, défendre l'opprimé » (I, 4), les ennemis sont, au fil de la pièce, les « infâmes brigands », des « brigands odieux » ou d' « obscurs brigands » dont le chef est « un infâme assassin ». Quelques années plus tard, en 1819 ou 1820, l'écriture d'*Inez de Castro* fait également retentir les expressions figées de la langue mélodramatique : « ennemi formidable », « ennemis implacables », « audacieux Albaracin » et « infernal Alcade », « digne vieillard », « pauvre malheureuse » ou « noble Inez ». Dans *Amy Robsart* encore, avec ses deux traîtres de mélodrame, Varney et Alasco, les signes acquièrent la limpidité propre aux personnages réduits à des fonctions dramatiques et à des polarités morales. Le « malheureux père » à la « barbe blanche bien vénérable » désigne sans ambages le Père noble Hugh Robsart ; le « noble Dudley » est l'Amoureux Leicester et la « généreuse victime » est l'Amoureuse Amy, en position d'Innocente persécutée ; l' « odieux scélérat » et le « vil esclave » désignent le Traître Varney²³. On assiste néanmoins avec *Amy Robsart* à une complication des signes, non pas au niveau des polarités morales, bien respectées, mais au niveau de leur lecture par les personnages de la pièce. Dans la double destination du discours théâtral, un clivage s'opère entre les spectateurs, surinformés, et les personnages aveuglés. Plongé dans cet univers mensonger de la cour royale, Leicester méconnaît trop longtemps en Varney la nature de Traître et en Flibbertigibbet la fonction d'Adjuvant : l'ami est pris pour l'ennemi et réciproquement, au point que Varney paraît collaborer avec le Bien et que Flibbertigibbet en habits de diable semble pactiser avec le Mal. Se dessine ici en filigrane l'évolution du drame hugolien, pervertissant un théâtre du signe redondant.

Le plaisir du mélodrame réside pour partie dans le déchiffrement ludique d'un monde extravagant, rapidement dominé par le spectateur grâce à la reconnaissance de ses données symboliques stables. La langue mélodramatique fait ainsi alterner les formules mystérieuses susceptibles d'égarer et les épithètes de nature propres à éclairer. La scène d'exposition de *Lucrèce Borgia* ouvre en apparence semblable

23. V. Hugo, *Amy Robsart*, O.C., «Théâtre I ».

jeu en installant le régime du trouble et du doute par la répétition à valeur superlative d'une simple épithète dès la deuxième réplique : « Une chose ténébreuse faite par des hommes ténébreux²⁴ ». Toutefois, là où le mélodrame se donne pour projet la rapide mise en lumière du mal, que la langue, relayée par l'ensemble des signes dramatiques, est chargée de circonvenir et d'isoler dans les rets de ses épithètes, le drame hugolien maintient le mal dans son épaisseur. C'est ainsi que les épithètes empruntées au lexique mélodramatique sont placées au fil de la pièce comme autant de leurres : au lieu de se repousser les unes les autres afin d'opérer la traditionnelle bi-partition des valeurs, elles se superposent au point de brouiller l'horizon moral attendu. Retentissent de scène en scène les épithètes gonflant le discours, jusqu'à lui conférer, en apparence, une excroissance mélodramatique: « monstrueuse », « pauvre », « scélérate », « misérable », « criminelle », « innocente », « vertueuse », « sainte », « épouvantable ». Celles-ci relèveraient bien de l'univers linguistique du mélodrame si elles ne s'appliquaient toutes à une seule et même femme et mère, Lucrece Borgia. On assiste à une intériorisation spectaculaire du conflit dramatique des Bons et des Méchants chez un seul être clivé. Avec les mêmes outils linguistiques que le mélodrame, Hugo renverse radicalement l'univers référentiel du genre et ruine son manichéisme. Qui plus est, le personnage éponyme accède, par son déchirement même, à une individualité refusée aux personnages-fonctions du mélodrame. Échappant aux automatismes de la langue qui commande aux porte-valeurs du mélodrame leur champ lexical obligé, un sujet se constitue dans l'émergence d'un discours autonome — un discours de la déchirure porté par un moi clivé : « misérable toute-puissante que je suis²⁵ ». L'affirmation de l'être par le « je suis » est inséparable de l'oxymore formé par les deux épithètes, redoublé par les deux sens de l'adjectif « misérable ».

À la poétique mélodramatique de l'antithèse, support d'une morale manichéenne, s'oppose par déplacement et superposition des *mêmes* données linguistiques, la poétique oxymorique de Victor Hugo. Parallèlement, la position assignée au public est radicalement transformée : au plaisir du doute récompensé par la rapide reconnaissance des données stables de l'univers moral et social, succède l'inquiétude et le trouble persistants face à un spectacle énigmatique, violemment paradoxal, relevant parfois de l'art de l'anamorphose. Aux aimables jeux anthroponymiques du mélodrame,

24. V. Hugo, *Lucrece Borgia, O.C.*, «Théâtre I», p. 975.

25. *Ibid.*, p. 985.

Hugo préfère souvent le brouillage des référents, déchiffrables selon des perspectives biaisées : Angelo est le « démon » de Catarina ; Homodei, Homme de Dieu, est l'instrument du diable ; Orfeo n'est qu'un dogue inculte²⁶. La langue du mélodrame, comme l'ensemble de son langage dramatique, enseignait l'obéissance passive face aux signes extérieurs de la légitimité morale, sociale et politique, et organisait le rejet de tout le reste. C'est ce « reste », tout ce qui échappe aux catégories reconnues de la langue et de la pensée, cette monstruosité de l'impur et de l'instable, c'est-à-dire du sujet humain, que force à *considérer* l'œuvre hugolienne.

D'une « forme solennelle et apophtegmatique²⁷ » : la Vérité dans la langue

À côté de la clôture et de l'ordonnement de son champ sémantique constitué en constellations régulières de signes, la langue de mélodrame se caractérise par l'affleurement régulier de vérités supérieures et immuables, concentrées en sentences, maximes ou apophtegmes²⁸ destinés selon Nodier « à laisser de profondes traces dans l'esprit ». En chacune de ces sentences, l'émetteur, le personnage ou, indirectement, le dramaturge, donne l'illusion de s'effacer pour laisser se manifester dans la langue l'épiphanie de la Vérité. Dans le *Traité du mélodrame*²⁹, publié en 1819, on recommande vivement l'emploi de maximes destinées à relever le style « comme les sons de la grosse caisse relèvent une musique languissante ». Elles ont valeur de ponctuation rythmique. Certaines de ces maximes peuvent échapper « avec véhémence, dans un moment de fureur et d'indignation » : ce sont, d'après le même *Traité*, les « phrases à claques³⁰ ». Les exemples donnés sont éloquentes et édifiants : « L'oreiller du remords est rembourré d'épines », « La noirceur du

26. V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, O.C., « Théâtre I ».

27. Charles Nodier, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixierécourt, ouvrage cité, volume I, p. II.

28. L'apophtegme est « le dit notable de quelque personnage illustre », selon le dictionnaire de Littré ; selon le dictionnaire de Trévoux (1743-1752), c'est « un sentiment exprimé d'une manière vive et en peu de paroles sur quelque sujet ou une répartie prompte et spirituelle qui cause du plaisir et de l'admiration ».

29. Abel Hugo, J. J. Ader, Armand Malibourne, *Traité du mélodrame*, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817.

30. *Ibid.*, p. 64 et 65.

crime ne peut être effacée que par le savon du repentir » ou « Qu'un malheureux est à plaindre, quand il est infortuné³¹ ».

Hugo a mis en application ce programme esthétique et dramatique élaboré en partie par son frère dans *Inez de Castro* où les formules de vérité générale résonnent en chacun des trois actes : « les heures qu'on donne aux larmes sont perdues pour le travail », « La loi du ciel défend de plus haut d'abandonner son épouse », « le bonheur des peuples a quelquefois besoin du malheur des rois ». Éloge du travail, du mariage et de l'abnégation des souverains : cet univers de valeurs n'est guère éloigné de celui des *Ruines de Babylone* de Pixérécourt où l'on apprend qu'un « amour mutuel répand sur la vie entière un charme délicieux qui en remplit tous les vides » et que « celui qui gouverne un grand peuple lui doit de grands exemples ».

Dès l'adaptation du *Kenilworth* de Walter Scott, *Amy Robsart*, cette langue apophtegmatique se trouve combattue de l'intérieur par une voix discordante, celle de Flibbertigibbet, diabolin malicieux et comédien facétieux. Instrument de distanciation et de démystification, il sape les rituels langagiers en révélant l'artifice théâtral. Ainsi, coupant court au monologue obligé de la victime emprisonnée, il lance au dernier acte de la pièce cette sentence destinée à briser net les protocoles mélodramatiques du *pathos* : « le désespoir n'est bon à rien, pas même à mourir. Il inspire aux poètes de grandes phrases qu'on ne sait comment débiter sur les planches, et voilà tout³² ». Flibbertigibbet introduit de la sorte une interrogation sur la manière d'incarner théâtralement le sujet porteur de vérité : il relève la difficulté pour le comédien qui simultanément doit camper un personnage pris dans l'action ; il met en cause, techniquement, ce constant affleurement de l'absolu dans la parole incarnée sur scène. Dès l'acte I, il donnait à entendre les automatismes de la langue et de ses métaphores obligées en introduisant subrepticement son propre univers de référence : alors qu'Amy hésite à achever une exclamation stéréotypée – « comment le sort de l'aigle pourrait-il dépendre du sort de... », Flibbertigibbet complète en ajoutant : « De la chauve-souris. Laissez-moi choisir moi-même l'animal³³ ». En choisissant ironiquement la représentation métaphorique de son être, le comédien est le seul personnage de la pièce à échapper à la prison de la langue, à maîtriser les signes comme il maîtrise l'espace du château, et à accéder au stade de la parole qui individualise et constitue un sujet. Chacun des autres personnages est

31. *Ibid.*, p. 33.

32. V. Hugo, *Amy Robsart*, ouvrage cité, p. 516.

33. *Ibid.*, p. 418.

enfermé dans la langue propre à son emploi et à sa fonction dramatique et fait retentir des formules universalisantes qui le dépassent et l'écrasent. Leicester, particulièrement, en devient pathétique, amoureux aveugle réduit à parler, dans ses dialogues avec Amy, par aphorismes impersonnels – « Plus d'une mauvaise lame brille dans un fourreau de velours », « celui qui veut monter ne doit-il pas commencer par le premier échelon ?³⁴ ». Au contraire, l'émergence du contre-discours et la parole libre de Flibbertigibbet ébranlent la poétique mélodramatique. À rebours du paternalisme bourgeois et condescendant du mélodrame, on voit un représentant du peuple accéder à une parole autonome par la voie de la dérision, là où les autres personnages de ce drame de cour sont enfermés dans les automatismes du langage induits par leur fonction.

Le ton sentencieux du mélodrame a également pour mission de faire advenir dans la langue les manifestations de la Providence guidant l'action dramatique vers son dénouement heureux. On entendra ainsi des formules comme « la Providence n'a pas marqué l'heure de sa punition³⁵ », et des références récurrentes à la « justice éternelle », au « jugement de Dieu » et à la « vengeance céleste » ou au regard de « l'Éternel³⁶ » assimilent la scène théâtrale à quelque ordalie. Le mot Providence, ce sésame de tout bon mélodrame, résonne aussi dans le drame hugolien, mais cette fois à l'intérieur de formules générales iconoclastes, qui en ruinent la portée. Dans *Amy Robsart*, lorsque l'héroïne, fidèle à la langue mélodramatique, remercie Flibbertigibbet en s'exclamant : « Vous êtes notre providence », le comédien rétorque en une pirouette verbale funeste, qui suggère les limites de la transcendance : « Une providence qui aurait quelquefois besoin d'un pourvoyeur !³⁷ ». De façon plus grinçante encore, Joshua conclut la scène 2 de la première journée de *Marie Tudor* par une fausse « phrase à claques », sombrement ironique en ce qu'elle installe le diable et non plus le bon Dieu au fond de toute chose : « Oh ! que la providence est grande ! elle donne à chacun son jouet, la poupée à l'enfant, l'enfant à l'homme, l'homme à la femme, et la femme au diable !³⁸ ». Glapieu, dans *Mille Francs de récompense*, ira plus loin encore dans l'intronisation du diable en

34. *Ibid.* p. 410 et 411.

35. V. Ducange, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, ouvrage cité, 2^e journée, scène 14.

36. V. Ducange, *Thérèse, ou l'Orpheline de Genève* (Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1820), Barba, 1820.

37. V. Hugo, *Amy Robsart*, ouvrage cité, p. 515.

38. V. Hugo, *Marie Tudor*, O.C., « Théâtre I », p. 1092.

déclarant « Il n'y a pas d'autre dieu que le diable, et Rousseline est son prophète³⁹ ». Et lorsque Étienne, toujours prête à enfourcher les grands chevaux du mélodrame, s'exclame face à Rousseline « Ah ! c'est la providence qui vous envoie ! », Glapieu répond en aparté : « Voyons ça, la providence. – J'ai toujours été curieux de voir la figure de cette dame-là⁴⁰. » Une nouvelle fois, les mots du mélodrame sont retournés contre son univers de croyance optimiste. Hugo ne renonce donc pas à l'incarnation théâtrale du sujet porteur de vérité tel que la pratique le mélodrame comme pour suppléer à l'absence d'un chœur antique. Mais la vérité est délivrée de biais par le discours du marginal et du personnage grotesque, porte-parole rieur d'une fatalité pourvoyeuse de mort. Dès lors, tout jurement, dans le drame hugolien, résonne tragiquement face au ciel sourd et muet. Toute invocation de Dieu, dans le mélodrame (« O Ciel ! », « Mon Dieu ! », « Grand Dieu ! »), possède à terme une efficacité performative, et finit par provoquer la manifestation providentielle attendue. Dans *Lucrece Borgia*, on s'exclame certes « Dieu du Ciel ! », « Dieu soit loué ! » ou « Terre et cieux ! », mais sans empêcher la fatalité tragique de s'abattre inexorablement sur ces nouveaux Atrides. Seule demeure en aparté l'exclamation impuissante de Lucrece, « Quelle fatalité, mon Dieu !⁴¹ », où l'*anankè* triomphe de la bonté divine du mélodrame et de la métaphysique bourgeoise.

Enfin, le théâtre hugolien est ponctué de sentences proprement paradoxales. Certaines inversent littéralement les présupposés de l'ordre social et moral véhiculé par le mélodrame : s'affirme alors le devoir de compassion pour les coupables, que le mélodrame a pour fonction de stigmatiser et d'exclure symboliquement. C'est la prière de Lucrece à Gennaro, où retentit la conscience hugolienne : « ayez pitié des méchants ! Vous ne savez pas ce qui se passe dans leur cœur⁴². » Certaines sentences, à l'inverse, poussent à l'extrême la logique mélodramatique, en particulier sa propension sadique à la domination de la victime-objet, lorsque dans *Angelo, tyran de Padoue*, Rodolfo déclare à La Tisbe : « Nous tuons qui nous aime⁴³ ». Faute de

39 . V. Hugo, *Mille Francs de récompense*, O.C., « Théâtre II », p. 770.

40 . *ibid.*, p. 707.

41 . V. Hugo, *Lucrece Borgia*, ouvrage cité, p. 1013. Florence Naugrette et Anne Ubersfeld ont toutefois remarqué que les personnages hugoliens se réfugient souvent derrière cette invocation de la fatalité pour masquer une fatalité intérieure, une « pulsion de mort ».

42 . *Ibid.*, p. 992.

43 . V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, ouvrage cité. Voir le commentaire de cette phrase par Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*, ouvrage cité, p. 626.

sauvetage *in extremis*, comme au mélodrame, la loi de la destruction mutuelle l'emporte, comme l'emporte la logique des passions immodérées. L'univers moral des *Ruines de Babylone* découvert par le jeune Hugo est renversé : là, le bon Giafar déclarait : « Reconnais enfin combien il est dangereux de se livrer à l'impétuosité des passions » (III, 15). Mais est parallèlement mis au grand jour dans le drame hugolien tout le refoulé du mélodrame classique : dans cette même pièce de Pixérécourt où un Tyran interdit à sa sœur de consommer son mariage, consommé pourtant envers et contre l'ordre tyrannique, il n'est finalement question que de la violence destructrice d'une passion incestueuse qui ne saurait évidemment dire son nom.

Le registre émotif : langue du corps, voix du sang

Le statut non-littéraire du mélodrame réside sans doute dans le renoncement chez les personnages à faire entendre dans la langue une voix personnelle, laquelle sera relayée le plus souvent par d'autres voies : la pantomime soutenue par les thèmes musicaux⁴⁴, le silence éloquent, la danse ou le simple cri. Le corps⁴⁵ prend alors la parole pour donner à comprendre ce qui échappe à l'ordre du langage. De là l'importance dans le mélodrame de la parole sensible dont la limite extrême est l'exclamation « ah ! » précédant le silence⁴⁶. Les pulsions du corps, les suspensions du souffle, les convulsions de la douleur physique et morale surgissent dans l'ordre de la parole, le disloquent et l'abolissent. Dès lors, c'est dans la discontinuité et le déhanchement syntaxique, dans les points d'exclamation ou dans les points de suspension suggérant des effets d'ordre phonique, que s'exprime ce qui reste inexprimable dans la langue. Le mélodrame joue d'ailleurs du contraste entre la parole péremptoire des envolées sentencieuses et la mise en échec de la langue par les explosions d'affectivité. Les deux mouvements, apparemment contradictoires, relèvent néanmoins tous deux de l'hyperbole : par excès ou par défaut, il s'agit toujours de dire ce qui est au-delà de la parole ordinaire.

Les marqueurs de l'émotivité sont déjà largement présents dans les

44. Voir Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995.

45. Nos analyses, ici, entrent en résonance avec celles que propose ici même Florence Naugrette : « Pantomime et tableau dans le théâtre de Hugo ».

46. Voir Béatrice Didier, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », dans *Mélodrames et romans noirs*, ouvrage cité, p. 115-126.

pièces de Pixérécourt, et le *Traité du mélodrame* de « A ! A ! A ! » ne manque pas d'en faire une savoureuse parodie :

Oui !!..non !!! mais... non, non !!!!! Se peut-il ? Quoi ?.... Oh grands dieux !!!!!... Malheureux, qu'ai-je fait ????... Barbare !!!!!... Hélas !!.. O jour affreux !... ô nuit épouvantable !!... Ah ! que je souffre !!!.. Mourons !!!!!.. Je me meurs.... je suis mort !!!!!!!... aie, ay ! aie !!!!!!!...⁴⁷

Le texte écrit relève davantage de la partition musicale, avec ses points d'exclamation et de suspension en guise de soupirs, de demi-soupirs, voire d'appoggiatures ou de points d'orgue. Cette emphase émotionnelle prédomine dans les drames de Ducange contemporains des pièces de Hugo, en particulier dans *Trente ans, ou la Vie d'un joueur* et *Il y a seize ans* (Théâtre de la Gaîté, 1832). Les exemples les plus éloquents se trouvent significativement dans les scènes de reconnaissance où retentit dans les cris, les silences et les gestes la fameuse voix du sang, langage informulé surgi des profondeurs de la nature qui ne saurait évidemment tromper :

AMÉLIE – (...) Pour te garder innocemment auprès de moi, pour oser devant lui te presser sur mon sein, te donner mes baisers, il faudrait que je pusse dire: J'ai ce droit, c'est mon fils.
(*Elle s'arrête et le regarde, n'osant aller plus loin*)
FÉLIX – Vous!... Dieu !... Oh ! non, non, je n'ose pas... (*voyant pleurer Amélie*) Pourtant, si... mon Dieu !... (*se jetant aux genoux d'Amélie et lui tendant les mains*) Oh ! ma bonne amie ! dites...
AMÉLIE, *avançant vite ses deux mains pour le faire taire. Très bas* – Chut⁴⁸ !...

Cette recherche de l'immédiateté dans l'expression, obtenue par l'alternance de prosaïsme et d'emportements émotionnels, a particulièrement séduit Alexandre Dumas qui l'applique dans ses drames *Antony* ou *La Tour de Nesle*, enrichissant l'expression de tics personnels comme le redoublement des termes et les mots-rebonds permettant l'enchaînement nerveux des répliques⁴⁹ :

MARGUERITE – Qui donc a fait fermer cette porte ? Oh ! c'est moi...

47. A ! A ! A !, *Traité du mélodrame*, ouvrage cité, p. 43.

48. V. Ducange, *Il y a seize ans*, Barba, 1832, acte I, scène XII.

49. Voir Jacqueline Villani, « Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'*Antony* », dans *Romantisme*, n° 99, 1998, p. 89-103.

moi ! Orsini ! Orsini ! ne frappe pas, malheureux !
 BURIDAN, *secouant la porte* – Porte d'enfer !... Mon fils ! mon fils !!!
 MARGUERITE – Gaultier !
 BURIDAN – Orsini !... démon !... enfer ! Orsini !...
 MARGUERITE – Pitié ! Pitié !
 GAULTIER, *en dehors, criant et appelant au secours* – À moi ! à moi ! au secours !
 MARGUERITE – La porte s'ouvre !
Elle recule.

Scène VIII. Les mêmes, GAULTIER

GAULTIER, *entrant, tout ensanglanté* – Marguerite, Marguerite ! je te rapporte la clef de la Tour.
 MARGUERITE – Malheureux, malheureux ! je suis ta mère !
 GAULTIER – Ma mère !... eh bien ! ma mère, soyez maudite !
*Il tombe et meurt [...]*⁵⁰

Comme Ducange dans les moments de paroxysme, Dumas recherche l'expressivité maximale et compose son texte théâtral à la manière d'une œuvre lyrique, suggérant aux comédiens des accents, des inflexions, des modulations de la voix autant que des gestes : l'écriture didascalique redouble ou complète des répliques parfois réduites aux interjections, aux apostrophes et aux marques de ponctuation.

C'est sur ce terrain de l'expressivité que le drame en prose de Hugo se rapproche et se distingue en même temps le plus nettement de la langue mélodramatique, la quête émotionnelle étant compensée par l'attachement original à la forme et au style. Les interjections ponctuent les drames hugoliens avec cette valeur de notation musicale qu'elles possèdent sur la partition mélodramatique : « Ah ! », « Oh ! », « Hé ! », « Damnation ! », « Diable ! », « Mon Dieu ! », « Hélas ! » retentissent tout au long de *Lucrece Borgia*. Elles viennent trouer la trame de la parole dès que la situation échappe au personnage confronté à de l'inexprimable, comme Catarina découvrant à la place de son lit un billot et une hache, dans *Angelo* :

– Ciel ! qu'est-ce que je vois là ? Oh ! c'est épouvantable !
Elle referme le rideau avec un mouvement convulsif.
 – Oh ! je ne veux plus voir cela ! Oh ! mon dieu ! c'est pour moi, cela !

50. Alexandre Dumas et Frédéric Gaillardet, *La Tour de Nesle* [1832], Librairie théâtrale, 1980, p. 93-94.

Oh ! mon Dieu ! je suis seule avec cela ici !

Elle se traîne jusqu'au fauteuil.

– Derrière moi ! c'est derrière moi ! Oh ! je n'ose plus tourner la tête. Grâce ! grâce ! Ah ! vous voyez bien que ce n'est pas un rêve, et que c'est bien réel ce qui se passe ici, puisque voilà des choses là derrière le rideau !⁵¹

La prose théâtrale hugolienne se caractérise par de plus grands écarts rythmiques : non plus la concentration de termes d'un à quatre syllabes avec accentuation rapide, mais le dépassement des interjections par des formules tentant de dire, d'apprivoiser la « chose » – « cela ». Au lieu d'une tirade frénétique, un poème funèbre.

Hugo contrarie également la pente naturelle de la prose vers une oralité informe en tablant, par compensation, sur la noblesse du phrasé, obtenu par le jeu des répétitions anaphoriques. Les scènes de paroxysme dramatique, dans *Lucrece Borgia*, sont aussi les moments où la langue théâtrale atteint toute son ampleur altière en même temps que son efficacité maximale en termes de tension. Là où Dumas misait sur la concentration maximale des effets et sur la désarticulation syntaxique, Hugo privilégie la dilatation extrême, le « drapé » oratoire. Ainsi, dans le face-à-face entre Lucrece et Gennaro empoisonné, jamais le personnage ne paraît débordé par une parole qui régresserait au niveau de la pulsation physique : c'est à la répétition anaphorique, à une figure de style donc, et non à l'interjection ou à l'exclamation, qu'est confiée l'expression de l'émotion – ampleur du souffle et élan lyrique, et non plus art du souffle coupé :

Il faudrait donner toute ma vie pour ajouter une heure à la tienne, il faudrait répandre tout mon sang pour t'empêcher de verser une larme, il faudrait m'asseoir au pilori pour te mettre sur un trône, il faudrait payer d'une torture de l'enfer chacun de tes moindres plaisirs, que je n'hésiterais pas, que je ne murmurerais pas, que je serais heureuse, que je baiserais tes pieds, mon Gennaro!⁵²

Aux conditions mélodramatiques de l'énonciation – identités troubles, poisons et contre-poisons – répond ainsi l'élévation tragique de la parole, élevant brutalement le personnage au-dessus de l'univers

51. V. Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, ouvrage cité, p. 1261.

52. *Ibid.*, p. 1029.

qui semblait *a priori* le déterminer. L'hiatus entre la situation d'énonciation mélodramatique et la parole lyrique reproduit la division intérieure de l'héroïne.

Inversement, la tournure mélodramatique de l'énoncé peut entrer en contradiction avec la réalité dramatique de la scène : c'est le cas du cri final de Lucrece : « Ah !... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère !⁵³ ». Par sa place finale dans le drame, quand tout est joué, ce cri de la reconnaissance voit sa valeur radicalement renversée. Pareille voix du sang retentit dans le mélodrame pour précipiter le dénouement. Celui-ci marque alors le retour à l'unité perdue par élimination de toute étrangeté, de toute altérité, de toute opacité – retour à l'unité de l'être à l'intérieur de la cellule familiale biologiquement reconnue. À la fin de *La Tour de Nesle*, la révélation ultime sépare certes définitivement la mère et le fils, Marguerite de Bourgogne et Gaultier d'Aulnay, mais ce dernier est préservé à la fois de l'inceste et du parricide, et par la malédiction qu'il prononce, il meurt à l'écart de la sphère du mal occupée par ses parents maudits. Au contraire, le cri final de Lucrece signifie l'entrée du bon Gennaro dans le mal, la transfiguration de son être en un moi clivé, « noble nature » et parricide à la fois. Selon la loi fatale de la tragédie, l'innocent coupable rejoint la famille des Borgia. Le cri de Lucrece peut alors être un cri de joie, la reconnaissance se faisant ici fusion incestueuse dans l'amour mortifère. Au retour mélodramatique à l'unité perdue enclenchée par le cri naturel de la reconnaissance répond la dualité irréductible et proprement tragique. La convocation trompeuse de l'univers mélodramatique prépare l'élévation spectaculaire du drame en prose à la hauteur de la tragédie.

53. *Ibid.*, p. 1059.