

# 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

## Pantomime et tableau dans le théâtre de Hugo

Florence NAUGRETTE

L'idée que le théâtre de Hugo est un théâtre de la parole pleine est encore abondamment répandue. En 1978, Robert Abirached, qui ne sauve du théâtre romantique que Musset et Büchner, refuse au théâtre de Hugo toute véritable théâtralité, sous prétexte qu'il se caractériserait par « une somptueuse hypertrophie du discours »<sup>1</sup>. Plus récemment, dans son intéressant ouvrage sur la dramaturgie du silence, Arnaud Rykner tient aussi la chose pour acquise, et écarte rapidement la dramaturgie romantique de son corpus, entre le mélodrame et le drame naturaliste. Pour Arnaud Rykner, qui en donne quelques exemples convaincants, le silence dans le théâtre de Hugo n'est qu'une pause, un prélude au déferlement d'une parole<sup>2</sup>. C'est cette vision de la dramaturgie hugolienne que je voudrais ici nuancer.

Loin pour autant de soutenir que le théâtre de Hugo est un théâtre du silence, ce qui ne convaincrerait personne et relèverait d'un esprit de contradiction aussi vain que systématique, je voudrais montrer ce que l'écriture dramatique hugolienne doit à l'esthétique du tableau, telle que Diderot et d'autres dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ont prônée et pratiquée, non pas seulement pour la construction composée des décors et la pratique du changement de lieux, mais aussi pour cette dimension scénique nouvelle qu'est la pantomime. Les didascalies de Hugo décrivent bien souvent une action muette, depuis la simple indication de jeu jusqu'au tableau animé. Elles témoignent d'une imagination picturale poussée, puisque le plateau programmé par le texte est sculpté à la fois par l'architecture du décor et par les mouvements mêmes des acteurs, seuls ou en groupe. Ce sens du visuel dément l'accusation de logocentrisme dont on a accablé Hugo. Son théâtre s'inscrit en effet, c'est ce qu'il s'agit de montrer, dans une

---

1. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1978, réédité dans la collection « Tel », 1994, p. 166.

2. Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, 1996, p. 250.

filiation qui va de Diderot à Brecht, où l'esthétique du tableau sert une perception à la fois sensible et distanciée de la fable.

### Place de la pantomime dans l'esthétique du tableau au XVIII<sup>e</sup> siècle

Dans le domaine de l'esthétique scénique, la dramaturgie romantique n'opère pas *ex nihilo* la révolution qu'on lui attribue parfois. Elle hérite en particulier d'une esthétique du tableau, – Pierre Frantz en a donné une remarquable étude<sup>3</sup> –, qui est l'un des grands combats menés par Diderot, mais aussi par la plupart des dramaturges et théoriciens des Lumières.

C'est autour des années 1750-1770 qu'elle s'élabore en rupture avec la scène classique, qui se caractérisait par son abstraction : plateau quasi dépourvu de décor (tout au plus une toile peinte passe-partout, et les rares accessoires indispensables à l'intrigue) ; immobilité du jeu des acteurs, dont la place est déterminée arbitrairement par leur emploi ; frontalité de la déclamation, qui intègre la présence du public en s'adressant directement à lui par des moyens semblables à ceux de l'art oratoire. Cette abstraction de l'espace est au service d'une valorisation à la fois religieuse et cartésienne du verbe, considéré comme plus noble que l'image, susceptible de séduire ou de tromper la raison par l'illusion des sens. D'où l'abondance des hypotyposes dans le théâtre classique, qui donnent à voir *via* le récit d'un personnage une scène forte dont la représentation linguistique, par son énergie propre (*enargeia*), s'adressera à l'imaginative du spectateur en touchant son esprit plus que ses sens. Ce « milieu nul ou à peu-près » qu'est la scène classique selon l'expression de Mallarmé dans *Crayonné au théâtre*, doit favoriser la transparence du visible<sup>4</sup> dans une *mimesis* vouée au dire. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les concepts de « raison », de « vérité », et de « vraisemblance » changeant de contours, cette esthétique scénique devient une carcasse vide ; on continue de s'y référer parce que les praticiens y sont habitués, mais elle n'est plus en phase avec la nouvelle vision du monde que proposent le relativisme historique, la promotion de l'expérience scientifique, la philosophie sensualiste. Les conséquences sur l'esthétique scénique sont considérables : la scène

---

3. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, « Perspectives littéraires », 1998.

4. Cf. *ibid.*, p. 3.

abstraite perd son intelligibilité, on cherche au contraire à toucher la sensibilité du spectateur par un rééquilibrage du rapport entre le discursif et le visuel. Diderot programme une révolution de l'art dramatique passant par une promotion de la pantomime, discours muet permettant de dire l'indicible, qui constitue, selon lui, la pierre de touche de l'art de l'acteur, mais dont peu de ses contemporains sont capables, à l'exception de ces grands rénovateurs du jeu que sont Garrick, M<sup>lle</sup> Clairon ou Lekain, avant Molé ou Talma.

Car ce sont ces acteurs qui, les premiers, font évoluer la déclamation ancienne, remplacée par l'« action » grâce à l'invention de jeux de scènes muets, qui relaient le discours. « Jeu muet », c'est le premier sens donné dans les années 1750 à « pantomime ». Dans le domaine du ballet, elle détrône la grammaire conventionnelle de la danse de salon baroque, à laquelle elle substitue le geste expressif et narratif<sup>5</sup>. Elle reçoit ainsi la tâche de fédérer tous les codes scéniques, puisqu'elle fait le lien entre la parole du personnage, les jeux de scène qui unissent les personnages dans une chorégraphie générale, et l'évolution du personnage dans son milieu, figuré par un décor plus réaliste. Son rôle dans la réussite de l'effet-tableau est donc essentiel. Elle est aussi valorisée comme discours gestuel capable de subsumer la dispersion babélique des langues. Elle relèverait d'une sémiotique universelle, tout en gardant une part d'intraduisible, une dimension hiéroglyphique par où l'acteur atteint le sublime. Aussi, parce qu'elle constitue à elle seule un discours à la fois descriptif et narratif, elle peut acquérir une certaine autonomie, ce qui explique son développement en genre spécifique au XIX<sup>e</sup> siècle : échappant à la censure des textes imprimés, elle permettra aussi bien les représentations grivoises que l'expression d'une critique sociale, notamment dans l'inflexion que lui imprimera le mime Deburau aux Funambules.

Cette importance nouvelle accordée à la pantomime entraîne son incorporation partielle dans l'écriture dramatique elle-même : dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle l'écriture de la pantomime se développe chez Diderot, Beaumarchais, Mercier, qui prennent en charge non seulement la partie langagière, mais aussi, en partie, la dimension visuelle du spectacle. Diderot n'entend pas pour autant noter exhaustivement toute la partition gestuelle du comédien, ni fournir du décor une description complète et définitive. Il est en effet conscient des possibles dérives cabotines, qui seront précisément celles du mélodrame, où le jeu muet confié à l'acteur dispense l'auteur

---

5. Cf. *ibid.*, p. 119.

d'une recherche sur la langue, où le geste se dégrade en traduction redondante du discours, quand il n'en tient pas lieu, et où le mouvement expressif, l'*enargeia* créatrice, se fige en attitudes codées permettant d'identifier instantanément des stéréotypes, au lieu de dire l'émotion indicible. Avant donc que le mélodrame, selon l'expression d'Arnaud Rykner, ne « pousse à l'extrême la pantomime comme parodie de langage »<sup>6</sup>, Diderot recommande de noter à l'écrit ce qui est strictement nécessaire au lecteur et aux praticiens pour saisir l'énergie visuelle du tableau, ce que j'appellerais son éloquence sensible :

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse<sup>7</sup>.

Tout en satisfaisant partiellement l'horizon d'attente du spectateur de 1830, rompu aux codes du mélodrame, Hugo va retrouver cette complémentarité du discursif et du visuel qu'ambitionnait Diderot, en faisant de la pantomime un usage restreint et savant, au service d'une émotion qui n'exclut pas la distance réflexive.

### Les références du spectateur de 1830

Le spectateur de 1830, dont le divertissement régulier est le mélodrame et le vaudeville, retrouve dans les drames de Hugo, comme dans ceux de Dumas, les tableaux scéniques qui satisfont son goût du visuel, comme certains jeux de scène muets qui entretiennent le suspense.

#### *Le tableau-stase*

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la découverte du décor est un moment attendu par le public au lever du rideau, en début de pièce ou en début d'acte, notamment depuis les inventions somptueuses de Gué, l'ingénieur décorateur de Pixérécourt. Cette attente du public trouve sa trace dans les didascalies liminaires de Hugo, qui prend soin de

---

6. Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 239.

7. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, 1969-1973, t. III, p. 491-492.

noter ce que doit voir le spectateur quand la toile se lève. En début d'acte elles sont d'ailleurs souvent construites en deux temps : premier temps, description du décor (architecture et mobilier) ; deuxième temps, marqué par un lien temporel du type « au lever du rideau », l'animation du décor par l'occupation des personnages. L'ensemble forme ce que P. Frantz appelle un « tableau-stase »<sup>8</sup>, conceptualisant ce que dans les *Entretiens sur le fils naturel* Dorval appelle une « décoration animée ». Ainsi, la scène de genre qui inaugure l'acte II de *Ruy Blas*, dans la chambre de la reine, se caractérise par son décor, mais aussi par les activités des femmes, prescrites dans un second temps :

*Au lever du rideau, la reine doña Maria de Neubourg est dans un coin, assise à côté d'une de ses femmes, jeune et jolie fille. La reine est vêtue de blanc, robe de drap d'argent. Elle brode et s'interrompt par moments pour causer. Dans le coin opposé est assise, sur une chaise à dossier, doña Juana de la Cueva, duchesse d'Albuquerque, camerera mayor, une tapisserie à la main ; vieille femme en noir. Près de la duchesse, à une table, plusieurs duègnes, travaillant à des ouvrages de femmes<sup>9</sup>.*

Dans cet exemple, le tableau n'est pas seulement offert à la contemplation visuelle, il offre aussi des éléments symboliques de l'action à venir dans l'acte qu'il inaugure : c'est le cas de la proxémique qui éloigne la reine de la duchesse d'Albuquerque, signe avant-coureur des initiatives politico-sentimentales transgressives de la reine.

#### *Le tableau-comble*

Symétrique du tableau-stase, le tableau-comble se situe, lui, plutôt en fin d'acte, et rassemble en une expression paroxystique l'état d'âme de chacun des personnages ou du personnage principal, dans un comble du pathétique ou du sublime. Hugo en connaissait le principe, sinon le concept, pour l'avoir vu sur scène, mais aussi pour en avoir lu une description mi-sérieuse, mi-ironique dans le *Traité du mélodrame* qu'avaient publiés en 1817, sous le pseudonyme commun M. A ! A ! A !, Abel Hugo, Armand Malitourne et Jean-Joseph Ader, et dont il avait déjà fait son miel pour l'écriture d'un de ses premiers essais dramatiques, le mélodrame *Inez de Castro*.

---

8. *Op. cit.*, p.157.

9. *Ruy Blas*, p. 41.

A la fin de chaque acte, il faut avoir soin de réunir en groupe tous les personnages, et de les mettre chacun dans l'attitude qui convient à la situation de son âme. Par exemple : la douleur placera une main sur son front ; le désespoir s'arrachera les cheveux, et la joie aura une jambe en l'air. Cet aspect général est désigné sous le nom de *tableau*. On sent combien il est agréable au spectateur de ressaisir d'un coup d'œil l'état moral de chaque personnage<sup>10</sup>.

Tel que Diderot le recommande et le pratique, le tableau-comble a souvent une valeur édifiante, l'amour de la vertu passant par la plus grande émotion, comme dans la scène finale du *Père de famille*, où les conflits sont résolus sous la bénédiction paternelle. On trouve dans le théâtre de Hugo quelques tableaux-comble à valeur didactique de ce type, comme à la fin des *Burgraves* :

« Tous tombent à genoux sous la bénédiction de l'empereur.

JOB, *lui prenant la main et la baisant.*  
Grand qui sait pardonner !<sup>11</sup>»

Mais la réconciliation générale ne fait pas oublier le sacrifice de Guanhumara et l'exemple de la vertu ne sature pas l'interprétation du dénouement.

Les tableaux-comble, comme d'autres passages mimés, étaient accompagnés, sur les scènes du mélodrame, d'une musique redondante. C'est aussi le cas pour les drames de Hugo joués à la Porte-Saint-Martin, comme l'a montré l'étude des partitions faite par Emilio Sala<sup>12</sup>. Mais toutes les pantomimes ne sont pas doublées par la musique : certaines restent entièrement silencieuses.

#### *Jeux de cache-cache propres au mélodrame et au vaudeville*

On retrouve aussi dans le drame hugolien des effets gestuels propres aux codes du mélodrame, de la comédie ou du vaudeville, notamment tous les jeux de cache-cache entre personnages qui

10. *Le Traité du mélodrame* par M.A !A !A !, Paris, Delaunay, 1817, p. 47.

11. *Les Burgraves*, III<sup>e</sup> partie, sc. 4, p. 245.

12. Emilio SALA, « Drame, mélodrame et musique : Victor Hugo à la Porte-Saint-Martin », *Mélodrames et romans noirs*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Presses Universitaires du Mirail, 2000. Je remercie Olivier Bara, Hervé Lacombe et Jacques Dürrenmatt d'avoir attiré mon attention sur cette question.

convoquent la complicité du public, seul à voir deux actions simultanées, dont l'une, muette, s'accomplit à l'insu d'un personnage parlant. Ces techniques exacerbent le suspense. On en donnera deux exemples, de tonalités différentes, empruntés au *Roi s'amuse* :

A l'acte II, le roi en bonne fortune attend que son bouffon ait quitté sa maison pour y conter fleurette à sa fille Blanche :

*Pendant qu'il [Triboulet] a le dos tourné, le roi se glisse dans la cour par la petite porte entrebâillée et se cache derrière un gros arbre*<sup>13</sup>.

Procédé vaudevillesque, bientôt suivi d'une pantomime farcesque quand le roi lance une bourse à la duègne pour la faire taire. Le quatrième acte en revanche s'achève sur une pantomime horrifique, qui permet de faire l'ellipse du meurtre de Blanche et de ménager un demi-suspense pour le public :

*Elle entre. Au moment où elle paraît sur le seuil de la cabane, on voit Saltabadil lever son poignard. La toile tombe*<sup>14</sup>.

Le public attendra tout le cinquième acte de voir le cadavre de Blanche sorti du sac pour croire à l'accomplissement du geste dont il a vu l'amorce.

Ces pantomimes mélodramatiques participèrent au scandale esthétique du *Roi s'amuse*. On les acceptait à la foire ou sur les boulevards. Hugo, rêvant d'un théâtre pour tous et d'un public uni, a l'audace impardonnable de les faire monter sur la scène du Français.

### *La profondeur de champ*

Mais ce qui différencie les compositions animées de Hugo des pantomimes codées du mélodrame, c'est que Hugo retrouve la profondeur de champ prônée par Diderot, là où le mélodrame avait aplati le tableau par un retour à une frontalité simple, permettant de décoder immédiatement les postures dans leur succession narrative. Hugo renoue avec le principe diderotien des pantomimes originales, véritables « scènes composées ». Cette composition en profondeur sollicite la réflexion du spectateur, l'incite à élaborer le tissu conjonctif entre les divers groupes qui occupent la scène, à faire le lien entre des discours concurrents. C'est le cas dans la première scène du *Roi s'amuse*, qui se passe pendant la fête au Louvre. Les

---

13. *Le Roi s'amuse*, acte II, sc. 3, p. 885.

14. *Le Roi s'amuse*, acte IV, sc. 5, p. 944.



conversations se déroulent sur le devant du théâtre, d'où le roi s'éclipse pour entamer des conversations galantes :

*Il va au fond du théâtre parler à d'autres femmes qui passent*<sup>15</sup>.

Ces paroles programmées par la didascalie ne sont pas consignées, n'étant pas destinées à être entendues du spectateur, mais à produire une scène simultanée au dialogue principal, qui donne au plateau une profondeur : quand Madame de Cossé, jalouse des attentions que le roi porte à Madame de Coislin, fait tomber son bouquet, le roi vient, du « fond du théâtre », le ramasser. Cette pantomime concurrence la conversation bien audible, au premier plan, entre les seigneurs, le spectateur s'intéressant tout autant à la scène muette du lointain. Hugo réussit ce qui paraissait impossible aux praticiens contemporains de Diderot, aussi avancés soient-ils, telle M<sup>me</sup> Riccoboni, qui opposait à son correspondant, dans une lettre restée célèbre, que le public ne pourrait supporter qu'on attire son attention sur une action secondaire située en fond de scène.

#### L'Entente de la scène

On perçoit à quel point Hugo possède une remarquable « entente de la scène » de son époque, tout en bouleversant les habitudes acquises.

#### *Indication de jeu pour les acteurs*

Aussi prend-il soin de consigner les jeux de scène sur le texte imprimé, afin de faciliter, mais aussi d'orienter le travail des comédiens, notamment des comédiens de province dont il se montre soucieux dans ses notes. On trouve ainsi chez lui, encore plus fréquemment que chez Dumas, de nombreuses indications de jeu. Certaines mêlent à la prescription gestuelle une démarche de direction d'acteurs, en associant au geste un commentaire psychologique : « HERNANI, *la repoussant avec une douceur grave*<sup>16</sup>. » Hugo prévoit même le jeu muet des personnages qui ne disent rien. Ainsi, quand don Ruy vient de reconnaître le roi dans l'homme introduit nuitamment chez sa nièce :

---

15. *Le Roi s'amuse*, acte I, sc. 2, p. 850.

16. *Ibid.*, p. 581.

*Don Ruy renvoie ses gens d'un signe. Il s'approche de don Carlos que doña Sol examine avec crainte et surprise, et sur lequel Hernani, demeuré dans un coin, fixe des yeux étincelants*<sup>17</sup>.

Parmi ces indications, certaines relèvent d'une iconologie des passions qui s'est transmise de la peinture au théâtre selon une filiation remontant au *Traité des passions* de Descartes, dont s'est inspiré Le Brun pour sa *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* ; Diderot, qui connaît cet ouvrage, conseille aux comédiens d'apprendre leur art de la physionomie chez les peintres<sup>18</sup>. Ces postures picturales finissent de se codifier dans le mélodrame, qui les transforme en stéréotypes aisément déchiffrables. La direction d'acteurs hugolienne s'en inspire parfois. Dans *Marion de Lorme*, pour convaincre l'héroïne de se livrer à lui, Laffemas adopte une posture de traître de mélodrame :

*Il lui tourne le dos, puis revient tout-à-coup sur ses pas, croise les bras et se penche à son oreille :*  
Prenez garde qu'un jour je ne veuille plus, moi !<sup>19</sup>

Certaines de ces poses codées relèvent d'une laïcisation de l'imagerie religieuse, comme c'est le cas à la fin de la pièce, au moment où Didier implore le pardon de Marion :

*Marion lui impose les mains sur le front. Il se relève et l'embrasse étroitement, avec un sourire de joie céleste*<sup>20</sup>.

De même, l'un des sommets dramatiques des *Burgraves*, le moment où Otbert va tuer son père, est constitué par une pantomime qui peut évoquer, en inversant les positions filiales, le sacrifice d'Isaac par Abraham, arrêté par la main de Dieu, figuré ici par Barberousse :

*Otbert, comme fou et hors de lui, lève le couteau. Il va frapper. Quelqu'un lui arrête le bras. Il se retourne et reconnaît l'empereur*<sup>21</sup>.

---

17. *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 561.

18. Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 126.

19. *Marion de Lorme*, acte IV, sc. 3, p. 765.

20. *Marion de Lorme*, acte V, sc. 7, p. 820.

21. *Les Burgraves*, III<sup>e</sup> partie, sc. 3, p. 242.

Mais Hugo ne se contente pas de piocher mécaniquement dans le répertoire des postures apprises, il conçoit aussi des pantomimes originales, allant jusqu'à interrompre le dialogue par des indications de jeu rétrospectives et/ou prospectives, valant pour tout ou partie de la scène. Ainsi dans cet épisode du *Roi s'amuse* où Triboulet cherche à retrouver sa fille chez le roi :

*Pendant toute la première partie de la scène, Triboulet a l'air de chercher, d'examiner, de fureter. Le plus souvent son regard seul indique cette préoccupation. Quelquefois, quand il croit qu'on n'a pas l'œil sur lui, il déplace un meuble, il tourne le bouton d'une porte pour voir si elle est fermée. Du reste, il cause avec tous comme à son habitude, d'une manière railleuse, insouciant et dégagée. Les gentilshommes, de leur côté, ricanent entre eux et se font des signes, tout en parlant de choses et d'autres<sup>22</sup>.*

Bien souvent, ces indications figurent dès la didascalie de début, où elles ont une double fonction : l'animation du tableau-stase vaut ensuite pour gestuelle globale de la première scène; c'est le cas à l'acte II de *Marion de Lorme*, qui débute par une conversation mondaine dans un cabaret de Blois :

*Ils sont assis à des tables devant la porte ; les uns fument, les autres jouent aux dés et boivent<sup>23</sup>.*

Ces postures collectives valent pour toute la scène qui suit. En donnant à chacun une occupation vraisemblable, c'est l'abstraction des positions hiérarchiques propre à la scène classique qui est ainsi définitivement abandonnée, imposant la représentation du rapport des personnages à un univers matériel qui les réunit dans une humanité commune.

#### *Art matériel, art symbolique*

Bien souvent d'ailleurs le dialogue lui-même instaure une continuité matérielle entre le linguistique et le visuel en désignant tel élément du décor ou tel objet – ce qui interdit à qui voudrait monter Hugo dans un espace nu de pousser son projet jusqu'à l'abstraction. Il arrive que la pantomime relaie le dialogue, comme au IV<sup>e</sup> acte de *Ruy*

---

22. *Le Roi s'amuse*, acte III, sc. 3, p.908.

23. *Marion de Lorme*, p. 705.

*Blas*, quand César découvre chez son hôte tout d'abord un manteau... puis des souliers neufs, et un providentiel « en-cas complet » :

*Il va chercher dans un coin la petite table ronde, l'apporte sur le devant du théâtre et la charge joyeusement de tout ce que contient le garde-manger, bouteilles, plats, etc., il ajoute un verre, une assiette, une fourchette, etc. — Puis il prend une des bouteilles.*

[...]

*Il emplit le verre, et boit d'un trait*<sup>24</sup>.

Les pantomimes grotesques s'enchaînent ensuite : il emplit ses poches d'or, et soule le laquais. Ce comique de farce associé au matériel et au bas corporel participe de ces trivialités qu'on reproche à Hugo. Anne Ubersfeld l'a montré, on l'accuse régulièrement de pratiquer sur les scènes de l'élite un art intolérablement matérialiste. Ces critiques sont particulièrement fortes après *Marie Tudor*. Selon Charles Rabou dans *La Revue de Paris*, Hugo « n'a pour auxiliaire et pour expression de sa pensée que l'art borné et fini du décorateur qui vient ainsi en partage de son invention et la réduit au mérite équestre d'une création de mimodrame »<sup>25</sup>. Les mêmes qui très certainement allaient applaudir les pantomimes aux Funambules et se réjouissaient au cirque équestre des Franconi et aux acrobaties de Madame Saqui, s'indignent du mélange des genres, de ce théâtre *un* qu'ambitionne Hugo et qui met les techniques de la foire ou des boulevards au service des tragédies historiques. Ces critiques ne visent pas Hugo seul, mais tout le drame romantique : on s'offusque à la création de *Chatterton* du jeu de scène que Marie Dorval avait inventé, cette glissade tout du long de l'escalier tournant, au pied duquel elle venait mourir. La presse s'était plu à comparer ces « singeries » aux acrobaties de Madame Saqui<sup>26</sup>.

Précisément, l'utilisation que fait Hugo du matériel au sein de la pantomime sert – c'est bien cela qui choque – à l'alliance intime du sublime et du grotesque, comme dans la scène de reconnaissance où Ruy Blas est identifié par la reine à la dentelle de sa manchette ; le

---

24. *Ruy Blas*, acte IV, sc. 2, p. 100.

25. Articles de presse cités par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974, p. 232-233.

26. A cette date, Hugo, pour son compte, l'a bien compris. C'est sans doute pourquoi il y a si peu de pantomime dans *Angelo tyran de Padoue*, écrit pour la Comédie-Française dans un souci de compromis très évident. Les rares pantomimes se trouvent précisément dans les quelques scènes à tonalité grotesque supprimées à la création.

dialogue, réduit à quelques monosyllabes, est ici entièrement dépendant du jeu de scène, et incompréhensible sans lui :

*En ce moment son regard tombe sur la manchette que Ruy Blas porte au bras droit.*

*A part.*

C'est la même dentelle !

*Au même instant elle a tiré le flacon de sa poitrine, et dans son trouble elle a pris en même temps le morceau de dentelle qui y était caché. Ruy Blas, qui ne la quitte pas des yeux, voit cette dentelle sortir du sein de la reine.*

RUY BLAS, *éperdu*

Oh !

*Le regard de la reine et le regard de Ruy Blas se rencontrent. Un silence.*

LA REINE, *à part.*

C'est lui !

RUY BLAS, *à part.*

Sur son cœur !<sup>27</sup>

Ce n'est pas seulement le dialogue, c'est le vers lui-même qui se trouve ici concurrencé par le geste, puisque un seul alexandrin est occupé par trois pantomimes et quatre répliques. Il en va de même au début d'*Hernani*, de manière plus spectaculaire encore parce que le dialogue alors n'a pas même commencé :

DONA JOSEFA, *seule.*

*Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup. Serait-ce déjà lui ?*

*Un nouveau coup.*

C'est bien à l'escalier

Dérobé.

*Un quatrième coup.*

Vite, ouvrons !<sup>28</sup>

Les didascalies consignent ici ce qui, à la représentation, est le premier son entendu du spectateur, un bruit qui est un signe, un langage inarticulé mais néanmoins culturellement codifié : avant toute

27. *Ruy Blas*, acte II, sc. 3, pp. 57-58.

28. *Hernani*, acte I, sc. 1, p. 545.

parole, le public ne perçoit que des sons (les deux premiers coups) et la pantomime de la duègne qui range puis *écoute*. Et dès qu'elle se met à parler, c'est le bruit des troisième et quatrième coups qui disloque d'entrée de jeu l'alexandrin. Le texte initial de la pièce n'a d'ailleurs lui-même pour objet qu'un élément du décor, le fameux « escalier dérobé ».

Bien plus, dans tout le premier acte, ce décor donne lieu à un jeu de scène vaudevillesque. D'abord don Carlos, surpris par l'arrivée d'Hernani, se cache dans une armoire après avoir soudoyé la duègne. Mais c'est dans la deuxième occurrence de ce motif comique de la cachette que l'art de Hugo scénographe se manifeste, par son dépassement symbolique, quand don Ruy cache son hôte et rival derrière son propre portrait, le dernier de sa galerie généalogique :

*Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son propre portrait et le dernier à gauche : il presse un ressort, le portrait s'ouvre comme une porte et laisse voir une cachette pratiquée dans le mur. — Il se tourne vers Hernani.  
Monsieur, venez ici<sup>29</sup>.*

Le geste qui consiste à introduire son rival dans une cachette à son effigie relève magnifiquement le motif initial, le transformant en ce que Diderot aurait appelé un hiéroglyphe, c'est-à-dire un geste dont le sens ne s'épuise pas dans une quelconque traduction langagière immédiate. Le spectateur ne peut percevoir que confusément, partiellement, et en grande partie rétrospectivement, le symbolisme de cet espace machiné : derrière la généreuse protection de son rival au nom des lois de l'hospitalité, se dessinent non seulement le pacte faustien par lequel Hernani prêterait sa jeunesse au vieillard et lui achèterait sa liberté provisoire en l'échange de sa vie, mais aussi la force mortifère de la piété filiale, Hernani endossant ici la fidélité de Don Ruy à ses ancêtres, quand il est déjà accablé par les devoirs que lui impose le souvenir de son propre père.

### La Pantomime et l'esthétique du sublime

Cette dimension hiéroglyphique de la pantomime lui permet de participer au sublime : le geste muet exalte en effet, de diverses

---

29. *Hernani*, acte III, sc. 5, p. 605.

manières, la grandeur de l'âme humaine confrontée à sa finitude terrestre.

### *Silences du personnage*

Cette grandeur se manifeste d'abord par les silences. Ceux-ci sont très nombreux dans les didascalies de Hugo. Ils servent tout d'abord à l'illusion de naturel, puisqu'ils indiquent, selon la formule de Pierre Frantz, « une absorption du personnage dans la fiction, un “naturel” que le spectateur surprendrait alors qu'il ne lui est pas destiné »<sup>30</sup>. Mais ils invitent aussi le spectateur à imaginer l'état d'âme du personnage, les contradictions qui l'agitent, et la force psychique qu'exige leur résolution, comme dans ce moment d'*Hernani* où le héros résiste à la provocation du roi :

*Hernani, sombre et pensif, tourmente quelques instants de la main la poignée de son épée, puis se retourne brusquement vers le roi, et brise la lame sur le pavé*<sup>31</sup>.

Le silence s'accompagne parfois d'une contemplation intérieure qui constitue un défi à la représentation théâtrale. Cette contemplation est bien souvent le fait du puissant, qui « rêve » : c'est le cas de Louis XIII, c'est aussi le cas de Cromwell. Un exemple parmi des dizaines :

*Une pause – Cromwell paraît livré à de douloureuses pensées. Les assistants se tiennent en silence, les yeux baissés. Rochester et les fous semblent seuls observer le visage sinistre du Protecteur. Tout-à-coup Cromwell, comme s'il s'apercevait du maintien embarrassé de ses familiers, sort de sa rêverie et s'adresse aux bouffons*<sup>32</sup>.

Cromwell est sublime par cette capacité de mesurer non seulement les dangers, mais peut-être aussi la vanité de son appétit monarchique.

### *L'instant prégnant*

La pantomime sert encore l'esthétique du sublime quand l'émotion se manifeste par un geste plus fort que toute parole. Le tableau ainsi formé « condense l'émotion et rayonne d'énergie »<sup>33</sup>. C'est le cas au

---

30. Pierre Frantz, ouv. cité, p. 120.

31. *Hernani*, acte II, sc. 3, p. 579.

32. *Cromwell*, acte III, sc. 2, p. 159.

33. Pierre Frantz, ouv. cité, p. 35.

moment où Triboulet découvre qu'on a enlevé sa fille, dans un tableau-comble qui clôt l'acte :

*Il arrache son bandeau et son masque. A la lumière de la lanterne sourde, qui a été oubliée à terre, il y voit quelque chose de blanc ; il le ramasse et reconnaît le voile de sa fille ; il se retourne, l'échelle est appliquée au mur de sa terrasse, la porte de sa maison est ouverte ; il y entre comme un furieux, et reparait un moment après traînant dame Bélarde bâillonnée et demi-vêtue. Il la regarde avec stupeur, puis il s'arrache les cheveux en poussant quelques cris inarticulés. Enfin la voix lui revient.*

Oh ! la malédiction !

*Il tombe évanoui*<sup>34</sup>.

Le mot est ici englouti sous le geste.

Dans certains de ces tableaux-comble, le temps semble s'arrêter pour représenter en une seule image un condensé de l'action, selon cette contrainte proprement picturale, nullement dramatique, analysée par Lessing dans son *Laocoon* :

Pour ses compositions, qui supposent la simultanété, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant [*Augenblick*] de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond [*prägnant*], celui qui fera mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit<sup>35</sup>.

Barthes résume ce développement par la notion d'« instant prégnant »<sup>36</sup>, traduction à laquelle Pierre Frantz préfère « le moment fécond ». Dans cet instant hiéroglyphique, tout le sens de la fable se condense pour produire sur le spectateur un plaisir maximal. Selon Barthes, qui y voit une préfiguration du « *gestus social* » brechtien, le spectateur saisit alors en un seul regard « le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté »<sup>37</sup>. C'est le

---

34. *Le Roi s'amuse*, acte II, sc. 5, p. 899. Signalons au passage qu'on perçoit ici la différence essentielle entre l'énonciation didascalique et l'énonciation romanesque dans l'énoncé « il le ramasse et reconnaît le voile de sa fille » ; dans un roman, la première proposition relèverait du point de vue extérieur, et la seconde du point de vue de Dieu. Ici, cela veut dire à l'acteur « ramasse le voile », et « joue la reconnaissance ».

35. Gotthold Ephraïm Lessing, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres Complètes*, Le Club français du Livre, tome 6, 1970, p. 292.

36. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 89.

37. *Ibid.*, p. 89.



cas dans *Hernani*, au moment où les amants réconciliés sont surpris par le vieillard :

*Tous deux, dans les bras l'un de l'autre, se regardent avec extase, sans voir, sans entendre et comme absorbés dans leur regard. – Entre don Ruy Gomez par la porte du fond. Il regarde, et s'arrête comme pétrifié sur le seuil*<sup>38</sup>.

Ce tableau est complexe : Hernani tient enlacée sa bien-aimée, certes, mais aussi la future femme de son hôte. Loin d'être édifiant, puisque Hernani trahit l'hospitalité de Don Ruy, le tableau souligne plutôt une contradiction, perçue par le spectateur sur le mode de ce qu'on pourrait appeler, comme on parle d'« ironie dramatique », une « ironie picturale » : l'ombre au tableau, que représente la silhouette du vengeur, figure d'un passé dont A. Ubersfeld a montré que le retour offensif était un des principaux axes de la dramaturgie hugolienne. On retrouve une pantomime similaire dans *Ruy Blas*, au retour de Salluste, juste après le monologue extatique de Ruy Blas, assuré de l'amour de la reine :

*Depuis quelques instants un homme est entré par la porte du fond, enveloppé d'un grand manteau, coiffé d'un chapeau galonné d'argent. Il s'est avancé lentement vers Ruy Blas sans être vu, au moment où Ruy Blas, ivre d'extase et de bonheur, lève les yeux au ciel, cet homme lui pose brusquement la main sur l'épaule. Ruy Blas se retourne comme réveillé subitement ; l'homme laisse tomber son manteau, et Ruy Blas reconnaît don Salluste*<sup>39</sup>.

C'est ici l'identité usurpée de Ruy Blas qui lui revient avec la violence propre au retour du refoulé, et qui dit au spectateur l'impasse historique dans lequel se trouve le peuple, dont Ruy Blas est le représentant symbolique, dans la société révolutionnée de la monarchie de Juillet.

#### *Le geste sublime*

Participe aussi à l'esthétique du sublime la grandeur du geste par lequel le héros dépasse sa finitude. Ces gestes spectaculaires sont des « pointes d'action », « véritables filles du génie », dit Baltasar

---

38. *Hernani*, acte III, sc. 4, p. 602.

39. *Ruy Blas*, acte III, sc. 4, p. 84.

40. *Hernani*, acte III, sc.7, p. 618.

Gracian. Plus fortes encore que les pointes langagières, elles signalent l'exceptionnelle noblesse de leur auteur. La scène du pacte entre Don Ruy et Hernani s'en approche, avec un geste accompagné d'une parole minimale et performative:

DON RUY GOMEZ, *lui tendant la main*

Ta main ?

*Ils se serrent la main. — Aux portraits.*

Vous tous, soyez témoins<sup>40</sup>.

De même pour le calembour visuel accompli par Gennaro décapitant le blason de Lucrèce de sa première lettre :

*Il fait sauter la première lettre du nom de Borgia, gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot : Orgia<sup>41</sup>.*

### La Pantomime au service de la distanciation

Dans les exemples qui précèdent, le geste est plus éloquent que la parole même. Cette énergie peut être mise au service d'une perspective critique, voire d'une forme de distanciation.

#### *Représentation de la violence d'Etat*

La fonction critique de la pantomime est particulièrement sensible, chez Hugo, dans la représentation de la violence d'Etat. On avait déjà assisté en 1829, dans le *Henri III et sa cour* de Dumas, à une scène de violence domestique qui avait fait sensation, celle où le duc de Guise martyrise de son poing de fer le bras de sa femme. Dans *Hernani*, don Carlos tente aussi de violenter doña Sol. Mais au théâtre, où le public ne saurait intervenir dans la fiction sans ridicule, la représentation d'une violence institutionnalisée inspire une horreur sacrée. La plupart du temps chez Hugo, cette violence est ritualisée et figurée par une procession : procession des pénitents dans *Lucrèce Borgia*, cortège funèbre de *Marie Tudor*, où l'horreur est à la fois masquée et décuplée par le cérémonial :

*Un cortège funèbre paraît au haut de l'escalier, sur les degrés duquel il se développe lentement à mesure qu'il descend. En tête, un homme*

---

40. *Hernani*, acte III, sc.7, p. 618.

41. *Lucrèce Borgia*, acte I, partie II, sc. 3, p. 1006.

*vêtu de noir, portant une bannière blanche à croix noire. Puis maître Eneas Dulverton, en grand manteau noir, son bâton blanc de constable à la main. Puis un groupe de pertuisaniers vêtus de rouge. Puis le bourreau, sa hache sur l'épaule, le fer tourné vers celui qui le suit. Puis un homme entièrement couvert d'un grand voile noir qui traîne sur ses pieds. On ne voit de cet homme que son bras nu, qui passe par une ouverture faite au linceul, et qui porte une torche de cire jaune allumée. A côté de cet homme, un prêtre, en costume du jour des Morts. Puis un groupe de pertuisaniers en rouge. Puis un homme vêtu de blanc, portant une bannière noire à croix blanche. A droite et à gauche, deux files de hallebardiers portant des torches<sup>42</sup>.*

On trouve des exemples similaires dans *Les Burgraves*, *Torquemada* et *Mangeront-ils ?* Mais la représentation d'un homme seul anéanti par la torture du tyran peut suffire à produire le même effet horrifique. C'est le cas de la traversée muette de la scène par Montefeltro dans *Lucrèce Borgia* :

*On voit passer au fond du théâtre un homme à cheveux blancs, maigre, chancelant, boitant, appuyé sur un bâton, et enveloppé d'un manteau<sup>43</sup>.*

L'image rassemble en un portrait unique tous les crimes commis par Lucrece. Les jeunes seigneurs amis de Gennaro les ont racontés, mais aucun de leurs récits n'a l'énergie du passage muet, en fond de scène, de ce mort-vivant.

Dans le drame moderne *Mille francs de récompense*, c'est la violence sociale qui est montrée par la scène, elle aussi pratiquement muette, de la saisie :

*Les recors prennent les fauteuils, les tables, les cadres qui sont aux murs et les passent dans le salon voisin. Ils entrent et sortent emportant chaque fois un meuble. La chambre se dégarnit peu à peu<sup>44</sup>.*

Le silence sert à représenter, dans la fiction, la ritualisation de la violence policière ou sociale, et dans la performance, l'horreur qu'elle inspire.

---

42. *Marie Tudor*, Journée III, partie II, sc. 1.

43. *Lucrece Borgia*, acte I, partie II, sc. 3.

44. *Mille francs de récompense*, acte I, sc. 3, p. 703.

*De la peinture des conditions au gestus social*

Dans un même ordre d'idée, la pantomime fournit aussi la représentation de ce que Brecht appelle le *gestus* social. Le mot se trouve déjà chez Lessing, où il désigne une posture individualisante. Diderot indique, lui, que la posture et la physionomie, dans l'art comme dans la réalité, n'indiquent pas seulement des passions, mais aussi des conditions (ce dont il fait le sujet principal du nouveau drame) :

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression ; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers<sup>45</sup>.

L'idée est systématisée par Brecht, pour qui « attitudes corporelles, intonations, jeux de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, s'adressent des compliments, échangent des leçons, etc. »<sup>46</sup>. Le *gestus* est le mouvement d'une personne en face d'une autre, en ce qu'il est influencé (mais non pas mécaniquement déterminé) par la relation sociale. Il est au croisement de l'action et du caractère, de la *praxis* et de la psychologie.

Les didascalies de Hugo opèrent un semblable travail sur les attitudes des personnages. Au-delà des postures codées déjà évoquées, elles permettent au spectateur de prendre conscience des enjeux sociaux de la conduite de chacun. Ainsi, il fait partie du *gestus* de Cromwell de rester silencieux, contemplatif, ou les bras croisés avec un air supérieur. Les didascalies le montrant « croisant les bras », ou « les bras croisés » sont très fréquentes<sup>47</sup>.

Le *gestus* de la servitude s'articule de manière spectaculaire à l'action dans *Ruy Blas*, où la pantomime tisse un réseau signifiant des rapports sociaux : à l'acte I, dès l'ouverture, Salluste ordonne à Ruy Blas de fermer la porte et d'ouvrir la fenêtre, la didascalie dit « *Ruy Blas obéit* »<sup>48</sup>. Et plus loin :

---

45. Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1138.

46. Brecht, *Petit Organon*, L'Arche, 1963, p. 80.

47. Voir par exemple leur concentration remarquable p. 284, 286, 289.

48. *Ruy Blas*, acte I, sc. 1, p. 11.

*A la voix de don Salluste, Ruy Blas se lève comme réveillé en sursaut, et se tient debout, les yeux baissés, dans l'attitude du respect*<sup>49</sup>.

Au moment du retour de Salluste, la « détronisation » (Ubersfeld) de Ruy Blas est signifiée d'abord par une reprise ironique de ce *gestus* :

DON SALLUSTE

Faites-moi le plaisir de fermer la croisée.

*Ruy Blas, pâle de honte et de désespoir, hésite un moment ; puis il fait un effort et se dirige lentement vers la fenêtre, la ferme, et revient vers don Salluste, qui, assis dans le fauteuil, le suit des yeux d'un air indifférent*<sup>50</sup>.

L'humiliation est perçue visuellement par le spectateur avant d'être intégrée par le personnage, qui continue à parler politique<sup>51</sup>. Salluste lui fait alors ramasser son mouchoir. Il reprend son plaidoyer, Salluste l'interrompt et lui rabaisse son caquet. Le spectateur est certes saisi de pitié pour Ruy Blas, victime d'un retournement de fortune d'ailleurs prévisible ; mais le frottement oxymorique entre les deux codes linguistique et gestuel produit *en même temps* un effet de distanciation propice à la réflexion du spectateur sur le conditionnement des questions politiques par les rapports sociaux.

#### *La pantomime au service du grotesque*

Un pas de plus et les pantomimes introduisent un contrepoint grotesque au discours articulé, contrepoint producteur de distance, sorte d'« aparté visuel ». C'est le cas, de manière beaucoup plus appuyée que dans la production des années 1830, dans le *Théâtre en Liberté*. On en trouve de nombreux exemples dans *Mangeront-ils ? Y suffit* souvent la simple présence d'Aïrolo, visible du seul spectateur, qui surprend les propos du roi de Man et de ses sbires, mais aussi les duos des jeunes amoureux, tous mis à distance par ses commentaires, ou, tant qu'il se tait, par ses seules mimiques<sup>52</sup>. A l'acte II, la gestuelle provocatrice d'Aïrolo, qui se berce dans un arbre au-dessus d'un

49. *Ruy Blas*, acte I, sc. 3, p. 29.

50. *Ibid.*, acte III, sc. 5, p. 86.

51. L'interprétation originale de Frédérick Lemaître était ici une pantomime expressive de la douleur indicible de l'humiliation subie : Frédérick, après avoir fermé la fenêtre, se retournait – en pleurs.

52. Ex : acte I, sc. 2, p. 469 : « Aïrolo survient derrière les piliers, s'arrête et écoute sans être vu ».

précipice<sup>53</sup>, accentue le grotesque de la conduite du roi, qui tient à la vie d'Aïrolo, malgré qu'il en ait, autant qu'à la sienne, depuis la prédiction de la sorcière qu'il mourrait en même temps que lui. Le coup de théâtre final, qui met le comble au renversement carnavalesque, est aussi une pantomime : une fois installés les préparatifs du banquet du roi de Man,

*Aïrolo descend les marches de l'estrade en arrière de la table. Le roi étonné le suit des yeux. Aïrolo disparaît du côté du porche couvert de lierre et dont on ne voit pas l'intérieur. Pantomime stupéfaite du roi. Aïrolo reparaît entre lord Slada et lady Janet. Lord Slada et lady Janet, encore à demi endormis, pâles, défaillants, les yeux noyés de rêve et de sommeil, appuient chacun de son côté la tête sur une épaule d'Aïrolo. Ils suivent ses mouvements machinalement et presque sans rien voir. Il les fait monter avec lui tout chancelants sur l'estrade<sup>54</sup>.*

Ce type de tableau-pantomime est un procédé de distanciation qui annonce certaines techniques du théâtre épique brechtien.

Lorsque Diderot en fait la théorie en 1757, le tableau est irréalisable sur la scène française. A l'époque romantique, on sait depuis quelques décennies les faire particulièrement bien, notamment à l'Opéra et sur les scènes des boulevards, trop bien peut-être, comme en témoigne la débauche de scènes à faire, de clous de mélodrame ayant pour effet la sidération béate du spectateur plus que la sollicitation de son imagination. L'*enargeia* du tableau-pantomime, sublimée par le silence, était censée, dans la conception de Diderot, ouvrir l'imagination du spectateur et solliciter sa réflexion par le biais de l'émotion. Entre temps, cet idéal a laissé la place à un culte du visuel pour le plaisir pur de la saturation spectaculaire.

Hugo retrouve cette tension créatrice entre le *logos* et le tableau que recherchait Diderot pour l'instruction de son spectateur. L'utilisation à la fois parcimonieuse, concertée et énergique qu'il fait de la pantomime, mise au service de l'esthétique du sublime et d'une perception distanciée de la fable, est à prendre en considération dans l'histoire de la contestation du modèle dit « aristotélicien ».

---

53. *Mangeront-ils ?*, acte II, sc. 3, p. 527.

54. *Mangeront-ils ?*, acte II, sc. 3, p. 534.