

L'anti-théâtre : le lyrisme dans *Hernani* et *Ruy Blas*

(Ludmila Charles-Wurtz, Université de Tours)

Hugo écrit dans la *Préface de Cromwell*, en 1827 (*Hernani* date de 1830), que « c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame : elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes ses formes, tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban. Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique¹ ». Le rapprochement des deux adjectifs, « dramatique » et « lyrique », et le fait qu'ils qualifient non des textes, mais une « époque », demandent à être expliqués. Hugo développe dans cette *Préface* la théorie des trois âges, qui fait correspondre un genre à une étape du développement historique :

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie.²

Ce qui est vrai à l'échelle de l'humanité l'est aussi à celle de la nature (« le lever du soleil, par exemple, est un hymne, son midi une éclatante épopée, son coucher un sombre drame où luttent le jour et la nuit, la vie et la mort³ ») et à celle de l'individu (« tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout naît, agit et meurt⁴ »). Il y a donc analogie entre la structure de l'homme, du réel et de l'art : la naissance est lyrique, l'action est épique, la mort est dramatique. En posant ce principe, il s'agit moins pour Hugo de naturaliser les genres classiques que d'affirmer l'analogie universelle. La poésie lyrique, l'épopée et le drame ne font en effet l'objet

¹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1985, t. « Critique », p. 15.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*

d'aucune définition nouvelle : en employant les trois termes sans les redéfinir, Hugo autorise le lecteur de la *Préface de Cromwell* à leur attribuer le sens fixé par la tradition. C'est le rapport des genres au réel, et par conséquent au sujet, qu'il entend redéfinir : à la disjonction entre l'art et le réel qui prévaut dans l'esthétique classique, il substitue l'analogie ; l'art manifeste la même tension entre sublime et grotesque que l'homme et la nature. Mais le système classique des trois genres reste pour lui si prégnant qu'il l'incite à penser le réel et le sujet selon une logique ternaire : l'homme naît, agit et meurt ; le soleil se lève, atteint son zénith et se couche ; le déclin (de la vie, du jour ou de l'histoire) est l'époque où se manifeste le plus clairement la loi universelle de l'harmonie des contraires, sublime et grotesque, puisque « le jour et la nuit », « la vie et la mort⁵ » y sont en lutte. La succession des trois genres correspond en ce sens à la progressive prise de conscience du sujet par lui-même : l'individu se découvre sujet de l'histoire, c'est-à-dire sujet de la souffrance historique.

Les genres tels que les conçoit Hugo ne sont évidemment pas exclusifs les uns des autres : à chaque époque, le genre dominant contamine tous les autres, sans pour autant les faire disparaître. Ainsi Hugo note-t-il à propos des temps antiques, où domine le genre épique, que Pindare est « plus épique que lyrique », qu' « Hérodote est un Homère » et que « c'est surtout dans la tragédie antique que l'épopée ressort de partout »⁶. De la même façon, la poésie lyrique du XIX^e siècle « s'est accouplée au drame », genre dominant dans les temps modernes :

Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus de rapport entre le commencement et la fin ; le coucher du soleil a quelques traits de son lever ; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première ; elle est aussi triste que l'autre est joyeuse. Il en est de même de la poésie lyrique. Eblouissante, rêveuse à l'aurore des peuples, elle reparait sombre et pensive à leur déclin. La Bible s'ouvre riante avec la Genèse, et se ferme sur la menaçante Apocalypse. L'ode moderne est toujours inspirée, mais n'est plus ignorante. Elle médite plus qu'elle ne contemple ; sa rêverie est mélancolie. On voit, à ses enfantements, que cette muse s'est accouplée au drame.⁷

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

Il y a donc « du drame dans la poésie » et « de la poésie dans le drame », comme l'écrit Hugo dans la préface du recueil *Les Rayons et les ombres*, paru en 1840 (notons que *Ruy Blas* date de 1838). Reste à savoir *comment* le lyrisme habite le drame : de la définition, ou plutôt des définitions successives du lyrisme que propose Hugo, dépendent les modalités de son insertion dans le drame.

Lyrisme I : « Nul ne se dérobe dans ce monde au ciel bleu »

Selon une première définition du lyrisme, celle que suggère la préface du recueil *Les Rayons et les ombres*, le drame contient ou « enserre⁸ » la poésie lyrique : le discours de certains personnages dramatiques, Ariel ou Caliban par exemple, peut être interprété comme un discours lyrique inséré dans une trame dramatique. Peu importe d'ailleurs le genre théâtral : la poésie lyrique est « tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban » (ces deux personnages de *La Tempête* de Shakespeare sont un « esprit de l'air », sublime, et un « esclave sauvage et difforme », grotesque). La préface du recueil *Les Rayons et les ombres* le dit explicitement :

Le drame et la poésie se pénètrent comme toutes les facultés dans l'homme, comme tous les rayonnements dans l'univers. L'action a des moments de rêverie. Macbeth dit : *Le martinet chante sur la tour*. Le Cid dit : *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*. Scapin dit : *Le ciel s'est déguisé ce soir en scaramouche*. Nul ne se dérobe dans ce monde au ciel bleu, aux arbres verts, à la nuit sombre, au bruit du vent, aux chants des oiseaux. Aucune créature ne peut s'abstraire de la création.

Macbeth, le Cid et Scapin - personnages tragique, tragi-comique et comique qui renvoient à trois des grands dramaturges énumérés dans *William Shakespeare* : Shakespeare, Corneille et Molière - deviennent provisoirement des sujets lyriques. Leur discours est lyrique en ce qu'il correspond à un « momen[t] de rêverie » : il n'est pas au service de l'action, mais la suspend au profit de la contemplation d'un oiseau, des étoiles ou du ciel. Le lyrisme ne vaut donc pas nécessairement à l'échelle d'une œuvre, ni même d'une scène : plus qu'un genre,

⁸ *Ibid.*, p. 15.

c'est un mode, puisqu'il peut ne concerner qu'un fragment de discours. Il est une forme du discours épideictique : il se voue à l'éloge de ce qui, du réel, échappe aux cycles historiques, « ciel bleu », « arbres verts », « nuit sombre », « bruit du vent », « chants des oiseaux » - « l'ode chante l'éternité », disait déjà la *Préface de Cromwell*. Pierre Albouy note que ce n'est pas Scapin, mais un personnage du *Sicilien ou l'Amour peintre* (1667) de Molière, Hali, qui déclare, dans la première scène⁹ : « Il fait noir comme dans un four ; le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche, et je ne vois pas une étoile qui montre le bout de son nez. ». Dans *Le Cid* (1637), c'est dans le récit que fait Rodrigue au roi de la bataille remportée contre les Mores que s'insère la citation proposée par Hugo : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles / Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles ; / L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort / Les Mores et la mer montent jusques au port. » (IV, 3, v. 1273-1276). Enfin, dans la traduction de *Macbeth* (1611) proposée, quelques décennies plus tard, par le fils de Hugo, François-Victor, c'est Banquo qui dit à Duncan, au seuil du château où celui-ci sera assassiné :

Cet hôte de l'été, le martinet familier des temples, prouve, par sa chère résidence, que l'haleine du ciel a ici des caresses embaumées : pas de saillie, de frise, d'arc-boutant, de coin favorable, où cet oiseau n'ait suspendu son lit et son berceau fécond ! J'ai observé qu'où cet oiseau habite et multiplie, l'air est très pur. (I, 6)

Les exemples d'un tel éloge de la nature, dont on voit dans *Macbeth*, *Le Cid* et *Le Sicilien ou l'Amour peintre* qu'il est quasi systématiquement en décalage avec l'intrigue (la nature oppose une indifférence sereine aux drames historiques imminents, batailles, assassinats ou trahisons politiques) sont nombreux dans *Hernani*, où ils sont toujours associés à la plénitude de l'amour : le sujet amoureux s'inscrit dans l'harmonie universelle. Dans la bouche de don Ruy Gomez déclarant son amour à dona Sol, tout d'abord :

Voilà comme je t'aime, et puis je t'aime encore
De cent autres façons : comme on aime l'aurore,
Comme on aime les fleurs, comme on aime les cieux !
(III, 1, v. 769-771)

⁹ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1964, t. I, p. 1017.

Puis dans celle d'Hernani reniant son passé de proscrit pour affirmer son bonheur et son amour présents :

Mais je ne connais pas ce Hernani. - Moi, j'aime
Les prés, les fleurs, les bois, le chant du rossignol.
Je suis Jean d'Aragon, mari de dona Sol !
(V, 3, v. 1924-1926)

L'amour inscrit illusoirement le sujet dans la temporalité an-historique de la nature. Aussi, dans *Ruy Blas*, la reine, prisonnière de son statut de personnage politique et, par conséquent, du rythme de l'histoire, chante-t-elle un paysage qu'elle ne voit pas, au moment précis où la duchesse d'Albuquerque la rappelle à ses devoirs de « reine d'Espagne » en lui enjoignant de quitter la fenêtre :

Le beau soleil couchant qui remplit les vallons,
La poudre d'or du soir qui monte sur la route,
Les lointaines chansons que toute oreille écoute,
N'existent plus pour moi ! j'ai dit au monde adieu.
(II, 1, v. 744-747)

Mais la sortie de l'histoire dont les amants font l'expérience est toujours illusoire : c'est quelques instants avant que les désastres engendrés par l'histoire ne se déclenchent que les personnages chantent la nature de la façon la plus vibrante. Le lyrisme annonce la mort. Dona Sol, jeune mariée s'appuyant à la balustrade qui surplombe le paysage nocturne, décrit un moment de « félicité parfaite » (V, 3, v. 1952) où les frontières s'estompent entre le moi des amants et la conscience immanente de la nature, qui « veille amoureuxment » (v. 1954) sur eux, tandis que la « lumière qui tremble » de la lune et la voix d'Hernani vont « toutes deux (...) ensemble » au cœur de la jeune femme (v. 1959-1960). Hernani, à son tour, décrit le « chant » de celle qu'il aime (terme qui signale explicitement le discours de la jeune femme comme lyrique) comme un « fleuve » traversant « mille plaines fleuries » (v. 1964-1967). Dona Sol conclut sa description de « la belle nuit » (v. 1949) en souhaitant, avec la clairvoyance étrange propre aux héros hugoliens, « mourir en ce moment » (v. 1962) ; elle meurt en V, 6. Elle désire encore, quelques vers plus loin, qu'un chant d'oiseau rompe le silence « trop noir » qui précède le son du cor de don Ruy Gomez :

[...] - Mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol, perdu dans l'ombre et dans la mousse,

Ou quelque flûte au loin !... - [...]
(V, 3, v. 1974-1976)

Selon un ressort pathétique, dona Sol croit être « exaucée » (v. 1979) en entendant le bruit du cor, alors que celui-ci ressuscite Hernani dans Jean d'Aragon et lui annonce sa mort prochaine, que l'intrigue politique de la pièce rend inéluctable.

Lyrisme 2 : « a parte » et « monologues »

Cette première acception du lyrisme n'épuise pas le sens que Hugo attribue à ce concept. Elle n'est, somme toute, que la conséquence quasi contingente d'une caractéristique énonciative fondamentale du lyrisme hugolien, qui est d'être un discours centré sur le moi, discours qui, dans le contexte dramatique, prend la forme du monologue. La *Préface de Cromwell*, développant la théorie du drame « éminemment lyrique » propre au XIX^e siècle, distingue, d'une part, les « discours » et les « actions » des personnages, propres à illuminer « l'extérieur », et d'autre part « les *a parte* et les monologues », propres à illuminer « l'intérieur » :

... un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes : l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les *a parte* et les monologues ; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.¹⁰

Commentant l'expression « le drame de la conscience », Anne Ubersfeld note que « Hugo indique clairement ce qui lui importe : le problème de la subjectivité¹¹ ». Dans le monologue se joue et s'expose le drame de la conscience déchirée. Mais ce moment de crise ne rompt pas une continuité paisible, où le moi serait plein, souverain, autonome : il manifeste en le portant à son paroxysme le constant effort de la conscience pour s'arracher à elle-même. Le moi, plus qu'un

¹⁰ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, « Notes », p. 722.

état, est pour Hugo l'objet d'une quête, ou plutôt d'une ascèse, puisqu'elle aboutit toujours, paradoxalement, au renoncement à soi. Qu'on pense, par exemple, aux deux monologues de don Carlos, « seul » sur scène, s'adressant à l'ombre de Charlemagne (*Hernani*, IV, 2 et 5). Don Carlos, rêvant de devenir empereur, s'interroge avec angoisse sur sa capacité à l'être, voire à être, absolument :

- Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en faire ?
Le pourrai-je porter seulement ? Qu'ai-je en moi ?
Etre empereur ! mon Dieu ! j'avais trop d'être roi !
Certe, il n'est qu'un mortel de race peu commune
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
Mais moi ! qui me fera grand ? qui sera ma loi ?
Qui me conseillera ?... -
(IV, 2, v. 1554-1560)

Prêt à user de la force, comme il l'a toujours fait, contre ses ennemis, il ressort transfiguré de son séjour dans le tombeau de Charlemagne, image concrète de la descente au fond de soi que constitue la crise morale : don Carlos fait preuve, dans la scène IV, d'une clémence dont il n'est, selon les codes psychologiques en vigueur au XIX^e siècle, pas capable ; « dépouill[ant] les misères du roi », il devient « un autre homme » (IV, 5, v. 1792-1793). Il inaugure en cela un schéma psychologique dont Guy Rosa a montré qu'il est au fondement de la conception hugolienne de la conscience, celui de la transfiguration, dont on trouve une illustration remarquable dans le personnage de Jean Valjean : en volant la pièce de Petit-Gervais après la commotion morale provoquée par la bonté de Monseigneur Myriel, Jean Valjean « avait fait une chose dont il n'était déjà plus capable¹² ».

Ce monologue manifeste une autre caractéristique du lyrisme hugolien : il est toujours adressé. Don Carlos, « seul », convoque la figure de Charlemagne, et son monologue s'adresse constamment à cet interlocuteur absent. La conscience ne s'éprouve qu'en se dissociant, par la scission en un « je » et un « tu ». Aussi peut-on paradoxalement compter parmi les monologues lyriques le dialogue entre Ruy Blas et don César qui occupe la scène III de l'acte I, dialogue au cours duquel Ruy Blas, reprenant presque les termes de la *Préface* de *Cromwell*, décrit son « dedans » après que le spectateur a vu, dans la scène I, son « dehors » (Ruy Blas,

¹² Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. Guy Rosa, « Le Livre de Poche », Paris, 1985, t. I, p. 168.

muet, y accomplit les gestes d'un valet, dans une pantomime qui dramatise par avance sa première prise de parole, dans la scène III) :

Frère ! je ne sens pas cette livrée infâme,
Car j'ai dans ma poitrine une hydre aux dents de flamme,
Qui me serre le cœur dans ses replis ardents.
Le dehors te fait peur ? si tu voyais dedans !
(*Ruy Blas*, I, 3, v. 353-356)

Si le lyrisme est une « description du moi », pour reprendre ici une formule de Philippe Hamon, le dialogue entre don César et Ruy Blas est bien lyrique : Ruy Blas y décrit les humiliations de la servitude et les souffrances de l'amour. Il s'adresse à don César, son « frère », son double : l'intrigue du drame repose sur une ressemblance qui n'est pas seulement physique. L'amitié des deux personnages est une quasi gémellité :

Tous deux nés dans le peuple, - hélas ! c'était l'aurore ! -
Nous nous ressemblions au point qu'on nous prenait
Pour frères ; [...].
(I, 3, v. 286-288)

Le mot « frère » revient à plusieurs reprises dans la scène, presque toujours dans la bouche de Ruy Blas : « Mais moi, quel changement ! Frère, que te dirai-je ? » (v. 297) ; « J'ai ramassé du pain, frère, où j'en ai trouvé » (v. 312) ; « mon frère » (v. 369) ; « - vraiment, plains-moi, frère ! - » (v. 406) ; « Frère, tu le vois bien, je suis un insensé. » (v. 412). Mais don César emploie lui aussi ce terme : « Quelque reître, une nuit, gardien peu langoureux, / Pourrait bien, frère, avant que ton bouquet se fane, / Te le clouer au cœur d'un coup de pertuisane. » (v. 416-418). C'est surtout dans le passage où don Carlos se décrit comme un double « vide » et « éteint » de Ruy Blas que la gémellité des deux personnages apparaît :

RUY BLAS, *tombant épuisé et pâle sur le fauteuil*

[...]
Ou plutôt, va, fuis-moi. Va-t'en, frère. Abandonne
Ce misérable fou qui porte avec effroi
Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi !

DON CESAR, *lui posant la main sur l'épaule*

Te fuir ! - moi qui n'ai pas souffert, n'aimant personne,
Moi, pauvre grelot vide où manque ce qui sonne,
[...]
Moi, cœur éteint dont l'âme, hélas ! s'est retirée,
Du spectacle d'hier affiche déchirée,
Vois-tu, pour cet amour dont tes regards sont pleins,

Mon frère, je t'envie autant que je te plains !
- Ruy Blas ! -
(I, 3, v. 438-449)

Don César et Ruy Blas sont aussi les deux seuls personnages de la pièce à se décrire comme des poètes, ce qui fait d'eux l'ombre projetée de Hugo : « Pendant les estocades, / Je marchais en faisant des vers sous les arcades. » (I, 2, v. 85-86), dit don César, qui évoque plus loin ses « sonnets du matin » (v. 120) et son « génie » (v. 201). Ruy Blas, lui, se souvient de l'époque où il jetait ses pensées et ses vœux « vers le ciel en strophes insensées » (I, 3, v. 302). En parlant à don César, Ruy Blas se parle donc en définitive à lui-même. Le dialogue des deux personnages résonne comme un monologue où Ruy Blas s'adresserait à une instance de son moi, à une version possible de lui-même. Hugo n'écrit-il pas dans un fragment qui date des premières années de l'exil :

Mon moi se décompose en :	Olympio :	la lyre
	Herman :	l'amour
	Maglia :	le rire
	Hierro :	le combat ¹³ ?

Rien de plus théâtral, dans son principe, que cette décomposition du moi en instances conflictuelles ; le drame hugolien n'est peut-être, après tout, que la mise en scène de l'éclatement du moi lyrique. Hugo n'oppose-t-il pas, ailleurs, un « moi lyrique et monocorde » au « moi multiple et indéfini de l'auteur dramatique »¹⁴ ? Ce n'est pas sans conséquences sur la nature même du fait théâtral : l'altérité que matérialise l'incarnation des différentes instances du moi par des comédiens différents est ici affaiblie par le jeu des ressemblances ; dans *Ruy Blas*, cela donne lieu à une série vertigineuse de méprises : Ruy Blas, qui ressemble à don César comme un frère, endosse son nom et son costume en son absence, puis voit celui-ci ruiner involontairement tous ses plans lorsque, de retour à Madrid, il répond en son nom à des interlocuteurs qui le prennent pour

¹³ Cité par P. Albouy dans *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 1524.

¹⁴ « Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie », *Proses philosophiques de 1860-1865, Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1985, t. « Critique », p. 711.

Ruy Blas. Les deux personnages sont deux facettes, deux réalisations possibles d'une même subjectivité.

L'irruption du lyrisme dans le drame a donc pour premier effet de rendre problématique l'altérité au fondement du théâtre. La parole lyrique, « monologue » ou « *a parte* », est une parole essentiellement solitaire. Si elle est nécessairement adressée, car on ne parle jamais seul, c'est à un double (Ruy Blas s'adressant à don César) ou à un absent (don Carlos s'adressant à Charlemagne). Cela est si vrai que, lorsqu'elle s'adresse à un interlocuteur présent sur scène, comme dans le cas du dialogue amoureux, elle absente l'autre en quelque sorte. Qu'on pense, par exemple, au véritable dialogue de sourds qui a lieu entre Hernani et dona Sol (I, 2).

Hernani veut s'assurer que dona Sol est prête à assumer les conséquences du choix qu'elle proclame, celui de le suivre par amour. Il lui dépeint de façon très concrète la vie de fuyards qui les attend :

Soupçonner tout, les yeux, les voix, les pas, le bruit.
Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit
Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille,
Les balles des mousquets siffler à votre oreille.
(I, 2, v. 141-144)

Dona Sol lui répond en faisant au contraire totalement abstraction de la vie quotidienne concrète. Centrée sur elle-même, elle décrit un moi dont elle constate l'opacité :

J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore
Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas
S'efface, alors je crois que mon cœur ne bat pas,
Vous me manquez, je suis absente de moi-même ;
Mais dès qu'enfin ce pas que j'attends et que j'aime
Vient frapper mon oreille, alors il me souvient
Que je vis, et je sens mon âme qui revient !
(I, 2, v. 156-162)

Le discours de dona Sol est à la fois très pertinent (elle dit le caractère absolu, vital de son amour) et non pertinent (elle ne répond pas aux arguments d'Hernani et ne tient aucun compte des conséquences concrètes de son choix). Alors qu'Hernani lui décrit la peur qu'éveille un « bruit » de « pas » chez le fuyard, celle aussi que ressent la mère qui « enten[d] », en allaitant, « les balles des mousquets siffler à (son) oreille », dona Sol n'entend que le bruit des pas

d'Hernani, à l'exclusion de tout autre : « Quand le bruit de vos pas / S'efface, alors je crois que mon cœur ne bat pas, / [...] ; / Mais dès qu'enfin ce pas que j'attends et que j'aime / Vient frapper mon oreille, alors il me souvient / Que je vis ». Elle est, au sens propre, sourde à tout autre bruit ; et, métaphoriquement, sourde aux arguments d'Hernani. Elle ne répond en définitive au discours d'Hernani que plus loin dans la pièce, et en s'adressant à un autre, don Carlos :

J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
Vivre errante, en dehors du monde et de la loi,
Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur,
Que d'être impératrice avec un empereur !
(II, 2, v. 511-516)

Le discours amoureux est paradoxalement un discours solitaire, une description du moi en présence de l'autre qui ruine dans son principe le dialogue théâtral comme échange. Dans la première scène de l'acte III, où se donne à entendre le « chant lyrique de l'amour du vieillard sans espoir et sans réciprocité¹⁵ », don Ruy Gomez est lui aussi sourd aux réponses de dona Sol ; il parle d'amour, elle parle de mort, annonçant son suicide dans cinq interventions qui, d'un point de vue pragmatique, restent sans effet : « ... Et qu'on a dans le cœur de bon sang espagnol ! // Certe ! il est bon et pur, monseigneur, et peut-être / On le verra bientôt. » (III, 1, v. 724-726) ; « ... Moi, jeune et beau ! / Qui te dois de si loin devancer au tombeau ! // Qui sait ? » (v. 751-753) ; « Je ris, et j'ai dans l'âme une fête éternelle ! // Hélas ! » (v. 774-775) ; « ... Et de ses derniers ans lui porte la moitié, / Fille par le respect et sœur par la pitié ! // Loin de me précéder, vous pourrez bien me suivre, / Monseigneur. » (v. 787-790) ; « La parure de noce ! // Il sera toujours temps. » (v. 800). Don Ruy Gomez parle seul, sourd aux interventions de dona Sol. Le lyrisme amoureux est une parole inefficace, qui manifeste un constant décalage entre les amants qu'elle est censée réunir. Cela, parce que les amants sont eux-mêmes en décalage avec l'Histoire, de laquelle ils ont l'espoir illusoire de s'abstraire alors qu'elle les façonne ; mais aussi pour des raisons qui tiennent à l'essence même de la parole lyrique.

¹⁵ Anne Ubersfeld, « Commentaires », *Hernani*, « Le Livre de Poche », Paris, 1987, p. 185.

Lyrisme 3 : la parole désincarnée

Dans un article consacré à la réalisation orale du poème lyrique, André Wyss fait l'hypothèse que « la voix et la corporéité du diseur, en actualisant le texte *hic et nunc*, éloignent toujours le poème de son vrai lieu et de son vrai temps, qui sont ubiquité, ou non-lieu, et a-temporalité ». La réalisation orale « métamorphos(e) indûment la parole poétique en parole théâtrale, et transform(e) violemment le poème en mini-drame »¹⁶. André Wyss souligne ici une propriété fondamentale de la poésie lyrique, qui est d'être un discours subjectif dans lequel le lecteur puisse investir sa propre subjectivité : l'incarnation de cette parole (dans une voix, une respiration, une gestuelle) altère le processus de la réénonciation, qui exige au contraire un état virtuel de la parole. Hugo met cette contradiction en acte lorsqu'il introduit le lyrisme dans le drame : le discours lyrique est toujours, au théâtre, une parole qui n'appartient pas à ceux qui la profèrent. Entre le personnage et son discours, un écart se creuse, comme si le personnage articulait un discours qu'il n'est pas, ou n'est plus, en position de tenir, si bien que le principe même du réalisme, qui veut que le personnage adhère à son discours, vacille. De cet écart entre le personnage et sa propre parole, on trouve un exemple dans le discours lyrique qu'Hernani adresse à dona Sol lorsque celle-ci, refusant de le laisser fuir seul, lui fait prendre le parti désespéré de rester auprès d'elle sans plus se soucier des alcades lancés à sa poursuite.

HERNANI, *revenant sur ses pas*
Eh bien ! non ! non, je reste.
Tu le veux, me voici. Viens, oh ! viens dans mes bras !
Je reste et resterai tant que tu le voudras.
Oublions-les ! restons !
Il s'assied sur un banc de pierre.
Sieds-toi sur cette pierre !
Il se place à ses pieds.
(II, 4, v. 682-685)

¹⁶ André Wyss, « La voix la poésie », *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies par S. Hirschi, E. Pillet et A. Vaillant, *Recherches Valenciennes*, n°21, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 30.

Le « banc de pierre » mentionné dans la didascalie, devenu « cette pierre » dans le discours d'Hernani, n'est pas sans rappeler le tombeau de Charlemagne tel que le décrit don Carlos, qui évoque tour à tour un « sépulcre » (IV, 2, v. 1437), un « tombeau » (v. 1483), une « tombe » (v. 1493), puis « cette pierre » (v. 1507). Les amants parlent sur une tombe, qui annonce la scène finale. Hernani développe alors un discours en complet décalage avec la situation d'énonciation dans laquelle il est proféré :

Chante-moi quelque chant comme parfois le soir
Tu m'en chanta, avec des pleurs dans ton œil noir !
Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie,
Car cette heure est à nous, et le reste est folie !
Parle-moi, ravis-moi ! N'est-ce pas qu'il est doux
D'aimer et de savoir qu'on vous aime à genoux ?
D'être deux ? d'être seuls ? et que c'est douce chose
De se parler d'amour la nuit, quand tout repose ?
Oh ! laisse-moi dormir et rêver sur ton sein,
Dona Sol ! mon amour ! ma beauté !...

Bruit de cloches au loin.

DONA SOL, *se levant effarée.*

Le tocsin !

Entends-tu le tocsin ?

HERNANI, *toujours à ses genoux.*

Eh non ! c'est notre noce

Qu'on sonne.

(II, 4, v. 687-698)

Malgré les apparences, Hernani ne parle pas d'amour : il souhaite ardemment qu'un discours amoureux puisse être tenu, sans parvenir à le tenir lui-même. Le discours amoureux qu'il appelle de ses vœux fait d'abord l'objet d'une double injonction : « chante-moi quelque chant », « parle-moi » ; mais dona Sol garde le silence. Puis Hernani emploie une tournure impersonnelle à la forme interrogative (« N'est-ce pas que... ? ») qui entraîne deux propositions conjonctives, impersonnelles elles aussi : « qu'il est doux de... », « et que c'est douce chose de... ». Des deux amants réunis sur la pierre, il n'est plus question ici, mais seulement d'un art d'aimer. A l'intérieur de ces propositions conjonctives, deux séries d'infinitifs en position de compléments : « d'aimer », « de savoir qu'on vous aime », « d'être deux », « d'être seuls », « de se parler d'amour ». La forme infinitive permet l'évacuation des pronoms personnels de la

première et de la deuxième personnes, qui actualiseraient l'énonciation amoureuse ; à leur place, on ne trouve qu' « on » et « vous ». Hernani rêve d'un discours amoureux qu'il ne tient pas. Les seuls pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes apparaissent lorsqu'Hernani formule le vœu que dona Sol le « laisse [...] dormir et rêver » sur son sein, autre préfiguration de la mort des amants. De fait, à dona Sol qui s'effraie du tocsin, Hernani répond qu'il s'agit des cloches qui sonnent les mariages, puis souhaite « se rendormir » (v. 701) : l'amour est voué à la mort, Hernani et dona Sol n'auront d'autre lit que « cette pierre ».

La parole amoureuse a pu être tenue par le passé (« quelque chant comme parfois le soir / Tu m'en chantaïs »), elle peut encore être tenue par d'autres (« N'est-ce pas qu'il est doux... »), mais elle n'est pas tenue au présent par les amants. Si le discours d'Hernani résonne d'accents proprement lyriques, c'est paradoxalement parce qu'il dit la nostalgie du lyrisme amoureux. La situation d'énonciation empêche l'énoncé d'un tel discours, mais la représentation de cette impossibilité n'en dit pas moins quelque chose du lyrisme : le lyrisme amoureux ne peut s'incarner sans se dénaturer, il doit rester à l'état de parole virtuelle. Il est en cela en contradiction radicale avec la parole théâtrale, nécessairement incarnée, sonore, articulée. Le drame hugolien accueille en son sein un lyrisme qui le menace - et cela non bien qu'il le menace, mais parce qu'il le menace.

Don Ruy Gomez tient lui aussi, dans la première scène de l'acte III, un discours lyrique paradoxal, puisque l'impersonnalité en déréalise systématiquement le lyrisme.

Ecoute : on n'est pas maître
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
Et vieux. [...]
(III, 1, v. 726-728)

Le « je » et le « toi » apparaissent dans le cadre d'une comparaison, non dans le corps même du discours, qui a pour sujet le « on », d'emploi très fréquent dans le discours du personnage : « On est jaloux, on est méchant ; pourquoi ? / Parce que l'on est vieux ; » (v. 728-729) ; « Parce qu'on est jaloux des autres et honteux / De soi. » (v. 731-732). La déréalisation passe également par l'itération et par le discours rapporté :

- Quand passe un jeune pâtre, - oui, c'en est là ! -, souvent,
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
Lui dans ses prés verts, moi dans mes noires allées,
Souvent je dis tout bas : - Ô mes tours crénelées,
[...] !
Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime.
(v. 735-749)

Le véritable lyrisme amoureux n'est pas directement proféré par don Ruy Gomez dans cette scène, mais rapporté par lui au style direct, lorsqu'il cite le discours qu'il se tient « souvent » - mais pas ici et maintenant : « Oh ! que je donnerais mes blés et mes forêts, / Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines, / Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines, / Et tous mes vieux aïeux, qui bientôt m'attendront, / Pour sa chaumière neuve, et pour son jeune front ! » (v. 740-744). La déréalisation du lyrisme amoureux passe encore par l'emploi du pluriel : don Ruy Gomez oppose les jeunes, « ces cavaliers frivoles » (753), « ces jouvenceaux » (755), « ces jeunes oiseaux » (756), et « les vieux » (759), parmi lesquels il se compte : « nous » (761), « nos pas », « nos yeux », « nos fronts ». Le développement aboutit à l'image générique du « vieillard » (763) : « Hélas ! quand un vieillard aime, il faut l'épargner. ». La déréalisation de la parole passe enfin par l'usage de la troisième personne : don Ruy Gomez se décrit comme « un homme » (776), un « vieillard » (780), un « mourant » (783), amoureux d'« une femme, ange pur, innocente colombe » (778) ou d'« un cœur » (782).

En définitive, le seul discours lyrique qui ne soit pas invalidé par la situation énonciative dans laquelle il est proféré ou par les modalités de son énonciation est la chanson des « lavandières » que la reine entend par la fenêtre dans *Ruy Blas* (II, 1) : c'est une chanson d'amour subjective (l'énonciateur en est un « je ») et impersonnelle (ce « je » n'est pas identifiable), qui échappe à l'incarnation puisque la reine comme les spectateurs entendent les voix des lavandières par la fenêtre sans voir leurs corps. Si ce discours lyrique est efficace, c'est précisément parce qu'il n'est incarné par personne et réénonçable par tous :

On entend au dehors un chant éloigné.

Qu'est ce bruit ?

CASILDA

Ce sont les lavandières
Qui passent en chantant, là-bas, dans les bruyères.

Le chant se rapproche. On distingue les paroles. La reine écoute avidement.

VOIX DU DEHORS

A quoi bon entendre
Les oiseaux des bois ?
L'oiseau le plus tendre
Chante dans ta voix.

Que Dieu montre ou voile
Les astres des cieux !
La plus pure étoile
Brille dans tes yeux.

Qu'Avril renouvelle
Le jardin en fleur !
La fleur la plus belle
Fleurit dans ton cœur.

Cet oiseau de flamme,
Cet astre du jour,
Cette fleur de l'âme
S'appelle l'amour !

Les voix décroissent et s'éloignent.

LA REINE, *rêveuse.*

L'amour ! - oui, celles-là sont heureuses. - Leur voix,
Leur chant me fait du mal et du bien à la fois.
(II, 1, v. 717-736)

L'amour, ici comme ailleurs, est associé à l'éloge de la nature et inscrit le sujet dans l'harmonie universelle : « L'oiseau le plus tendre / Chante dans ta voix », « La plus pure étoile / Brille dans tes yeux », « La fleur la plus belle / Fleurit dans ton cœur ». Le blason propre à la rhétorique amoureuse (voix, yeux, cœur) se confond avec un paysage (oiseau, étoile, fleur), dans une liaison du dedans et du dehors qui fait du moi un microcosme analogue au macrocosme : « Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme¹⁷. », écrit Hugo. Le texte de la pièce ne propose aucune partition pour ce chant, que Hugo ne rattache pas non plus à un air

¹⁷ « Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie », *op. cit.*, p. 699.

connu dans la didascalie. Dans la version imprimée de la pièce, ce chant produit donc l'effet d'un poème écrit. Mais la distinction entre poème et chanson est en définitive peu pertinente, puisque les recueils poétiques hugoliens multiplient les poèmes que leur titre ou leur forme apparente à des chansons, tels « Nouvelle Chanson sur un vieil air » (*Les Chants du crépuscule*, XXII) ou « Guitare » (*Les Rayons et les ombres*, XXII). Patrick Berthier note d'ailleurs que la chanson des lavandières dans *Ruy Blas* « a été écrite le même jour (18 juillet 1838) qu'un poème de même facture et de même thème¹⁸ », « Autre Guitare », publié en 1840 dans *Les Rayons et les ombres* (XXIII). De fait, ce poème est intitulé dans le manuscrit « Chanson venue par la fenêtre¹⁹ », si bien qu'il est permis d'imaginer que le poème des *Rayons et les ombres* était initialement prévu pour figurer dans la pièce :

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils ?
- Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Oublier querelles,
Misères et périls ?
- Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Enchanter les belles
Sans philtres subtils ?
- Aimez, disaient-elles.

Ce poème puise dans l'imaginaire espagnol, comme la pièce, et se clôt sur la nécessité d'aimer : « Cette fleur de l'âme / S'appelle l'amour ! », lit-on de même dans la pièce. Surtout, comme celui des *Rayons et les ombres*, le poème inséré dans *Ruy Blas* est composé de quatrains de pentamètres aux rimes croisées, forme qui connote la poésie populaire, tout particulièrement lorsqu'elle s'insère dans un texte non poétique et qu'elle a donc pour charge de signifier la poésie. C'est aussi un quatrain (mais en alexandrins à rimes plates) qui figure sur la tombe de Jean Valjean, dans le dernier chapitre des *Misérables*.

¹⁸ « Notes », *Ruy Blas*, éd. P. Berthier, Gallimard, « Folio Théâtre », Paris, 1997, p. 271.

¹⁹ Voir la note de Pierre Albouy dans les *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1570.

Ces « voix du dehors » sont celles qui éclairent le mieux le « dedans ». Le texte insiste sur l'éloignement des voix, d'abord dans la didascalie : « on entend au dehors un chant éloigné », puis dans la désignation des voix par le texte : « voix du dehors ». Ce qui dit le mieux la vérité intérieure du sujet, ce sont précisément les « voix du dehors ». Ce phénomène n'est pas, pour Hugo, le propre du lyrisme, mais le propre de l'art : l'individu a besoin de voir ses émotions extériorisées dans l'œuvre d'art pour en prendre conscience et s'approprier son intériorité ; il faut faire un détour par le « dehors » (l'art impersonnel, désincarné, poésie ou sculpture) pour accéder au « dedans » (l'émotion subjective). La poésie donne accès à soi. De fait, la reine découvre sa souffrance : « Leur voix, / Leur chant me fait du mal et du bien à la fois. » (v. 735-736). Jusqu'alors, elle souffrait surtout de « l'ennui » : « Il est bien ennuyeux ! », s'exclame-t-elle à propos de don Guritan (II, 1, v. 627) ; « Le roi chasse. Toujours absent. Ah ! quel ennui ! », s'écrie-t-elle dans la même scène (v. 643) ; et c'est encore de « l'ennui » que lui cause son emprisonnement dans l'enceinte du palais et dans le carcan des conventions : « Comme tu dis, ce parc est bien triste le soir, / Et les murs sont si hauts qu'ils empêchent de voir. / - Oh ! l'ennui ! » (v. 715-717). La souffrance amoureuse qu'elle exprime, « seule », dans la scène suivante est comme libérée par le chant des lavandières : « - Oh ! sa lettre me brûle ! » (II, 2, v. 777) ; « - Ô mon Dieu ! / La dentelle, la fleur, la lettre, c'est du feu ! » (v. 787-788). La reine naît à sa propre souffrance en entendant les voix anonymes des lavandières chanter son amour, mais aussi bien n'importe quel autre amour, puisqu'il s'agit avant tout, pour le sujet amoureux, d'intégrer l'humanité en aimant : « Je n'ai rien sur la terre. / Mais enfin il faut bien que j'aime quelqu'un, moi ! » (v. 802-803). Il le « faut » précisément pour devenir un « moi ».

L'insertion de discours lyriques dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* a pour fonction de mettre à l'épreuve la distinction entre les genres et les frontières mêmes du théâtre : parole solitaire qui absente son interlocuteur ou incarnation des différentes instances du moi qui brouille l'altérité, le lyrisme ébranle les fondements du langage dramatique. C'est que le lyrisme est, en définitive, une parole virtuelle que toute incarnation dénature en l'ancrant dans un corps qui en

réduit l'extension universelle. Dès lors, en accueillant une parole lyrique qui le menace dans son principe même, le drame hugolien propose une véritable expérimentation énonciative : il représente le drame d'un sujet qui, pour se dire, doit s'absenter (en se décrivant comme un autre ou en se faisant témoin de son propre discours) ou absenter l'autre (en l'ignorant ou en se l'assimilant) ; il représente en définitive le drame d'une parole qui ne peut dire la subjectivité qu'en la transformant en objet.