

Question esthétique autant qu'historique ou politique, la voix est au cœur d'une énonciation poétique que le poème liminaire des *Feuilles d'automne*, au début des années 1830, définit comme une « âme aux mille voix » placée « au centre de tout comme un écho sonore ». Si la poésie lyrique constitue un véritable laboratoire énonciatif sur cette question de la voix, le passage à l'énonciation dramatique la redéfinit en termes plus concrets : la voix au théâtre n'est plus une métaphore mais un véritable fait vocal. L'articulation de ces deux manières d'envisager ce phénomène, entre dialogue et dialogisme, constitue l'un des enjeux énonciatifs majeurs du théâtre de Hugo, notamment dans une pièce comme *Hernani* dont l'objectif, pour le poète en vogue, est de prouver ses talents de dramaturge. Parmi les traces que laisse cette problématique dans le texte, les reprises en écho sont particulièrement significatives : très nombreuses dans la pièce, elles mettent bien en perspective la question tout en lui donnant une réponse originale. Après avoir défini la reprise-écho, nous étudierons son rôle dans la cohérence du dialogue ainsi que sa portée métadiscursive.

1. FORMES DE LA REPRISE EN ÉCHO

1.1. Les reprises en écho, entre dialogue et dialogisme

La particularité de la reprise en écho est que le dialogisme qu'elle implique porte sur des locuteurs *in praesentia*, contrairement à la plupart des cas d'énonciation dialogique, dans lesquels l'énonciation seconde est sous-jacente à l'énonciation première et doit faire l'objet d'une identification délicate. Dans ce cadre, la notion de voix est au carrefour de différents modes de définition. Dans ce genre mimétique qu'est le théâtre, elle renvoie d'abord « à l'organisation physique de la parole du locuteur sous la forme de manifestations phonatoires et prosodiques (timbre, débit, rythme) qui permettent d'identifier le locuteur et manifestent la continuité énonciative de celui-ci tout au long de la production de son discours » (Petitjean, 2008). Cette dimension fait l'objet d'un travail de stylisation dramatique, comme en témoignent dans *Hernani* les nombreuses didascalies qui thématisent cette notion. Dans cette perspective, la reprise en écho concerne plus particulièrement les conditions concrètes de l'interaction verbale et met en perspective la manière dont des énoncés construisent « un territoire commun entre locuteur et interlocuteur » pour reprendre l'expression de Bakhtine (1977 : 123).

La notion de voix renvoie en second lieu à la dialogie interne et à la dissociation opérée par Ducrot entre locuteur et énonciateur. Dans cette perspective, la reprise en écho ne pointe pas seulement la relation entre des interlocuteurs dans le dialogue mais la transition entre deux points de vue, assumés par deux subjectivités co-présentes.

La notion de voix peut enfin désigner la manière dont les œuvres dramatiques savent faire « entendre des voix singulatives, qu'il s'agisse d'idiolectes singuliers (les manières de dire et de faire de tel ou tel personnage) ou d'*ethé* collectifs qui apparaissent sous la forme "d'idiolectes" construits » (A. Petitjean 2008). La reprise en écho dans *Hernani* exemplifie ainsi un système idéologique tour à tour fondé sur la résistance de l'individu (dans sa version dissensuelle) ou au contraire sur son devenir comme sujet collectif (dans sa version consensuelle).

On le comprend, dans la reprise en écho le dialogisme de l'interaction dramatique est exhibé. Comme l'explique Jeanne-Marie Barbéris, « L2 reprend le propos tenu antérieurement (les mots que vient de prononcer L1) mais il le réénonce en interprétant l'énoncé de L1 à sa manière et en le faisant dialoguer avec son propre point de vue » (2005 : 160). On est donc bien ici dans un cas de dialogisme défini comme « double actualisation »¹ dans la mesure où le discours actualisé par L1 est réactualisé par la reprise mimétique de L2. Il ne s'agit pas simplement pour L2 d'imiter L1 ou d'intégrer son discours dans le sien, mais de le réinvestir dans l'interaction verbale, en proposant son propre point de vue. Dans la plupart des cas, ce remaniement est emprunt d'hétérogénéité, voire se manifeste de manière polémique :

J'emmène seulement ta nièce comme otage.

DON RUY GOMEZ

Seulement! (III, 6, v. 1225-1226²)

Mais comme le souligne Jeanne-Marie Barbéris, il existe également des reprises en écho non dissensuelles : « Dans ces reprises consensuelles, co-orientées avec le point de vue de L1, l'attitude de L2 consiste à assumer pleinement une assertion antérieure de L1 » (2005 : 162) :

DON RUY GOMEZ

Viens me tuer, ou viens mourir, jeune homme!

1. Sur cette question, voir Bres (1999) et Bres et Verine (2001).

2. Toutes les références renvoient à l'édition établie et annotée par Yves Gohin (Gallimard, Folio Théâtre, 1995).

HERNANI

Mourir, oui. Vous m'avez sauvé malgré mes vœux ;
Donc, ma vie est à vous. Reprenez-la. (III, 7, v. 1254-1256)

Comme le signale la glose qui suit, la reprise en écho n'est pas là pour souligner la tension entre les personnages mais au contraire tout le drame d'un accord fondé sur le serment qui lie Hernani à Ruy Gomez.

Si les modalités de l'interaction peuvent varier (de la simple prise en compte de l'énoncé par l'interlocuteur à l'énoncé polémique), en revanche la reprise-écho exhibe toujours le dialogisme. Pour qu'on puisse parler de reprise en écho, l'identité lexicale ne suffit donc pas ; il faut que s'y ajoute un effet de pointage qui opacifie le segment répété. On comparera ainsi les deux exemples suivants :

Duc ! Avant de mourir, permets que je la voie !

DON RUY GOMEZ

La voir ! (III, 7, v. 1262-1263)

Et, dans les vers suivants :

Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu rien !

HERNANI

Je n'ai rien entendu. (III, 7, v. 1275-1276)

Cet exemple illustre un cas d'enchaînement transparent de répliques fondé sur un vocabulaire commun, par opposition au précédent qui associe reprise et réinterprétation. Il ne faut pas non plus confondre la reprise-écho avec la répétition parallèle, également fréquente dans *Hernani* :

Il jette son manteau, et découvre son visage caché par son chapeau.

DON RUY GOMEZ

Raillez-vous ?... dieu ! Le roi !

DOÑA SOL

Le roi !

HERNANI, dont les yeux s'allument.

Le roi d'Espagne ! (I, 3, v.280)

Dans cet exemple, il y a bien disparité des points de vue (comme le souligne notamment la didascalie précédant la remarque d'Hernani), mais il n'y a pas de reprise. Outre son mode d'actualisation particulier, la place de la reprise-écho dans la suite discursive et dans l'échange est donc importante.

On peut également se demander quel type particulier d'échange est en jeu. Les questions écho constituent alors un cas particulier :

DON CARLOS

Il suffit. N'en parlons plus, seigneur.
Donc l'empereur est mort.

DON RUY GOMEZ

L'aïeul de votre altesse

Est mort ? (I, 3, v. 294-296)

Dans cet exemple, la reprise en écho est d'autant plus caractéristique de la spécificité de l'échange qu'on peut la compa-

rer à une première réaction de don Ruy Gomez, quelques vers plus haut, à l'annonce identique par don Carlos de la mort de l'empereur :

DON CARLOS, *gravement.*

Oui, Carlos. Seigneur duc, es-tu donc insensé ?
Mon aïeul l'empereur est mort, je ne le sai
Que de ce soir. Je viens, tout en hâte, et moi-même,
Dire la chose à toi, féal sujet que j'aime,
Te demander conseil, incognito, la nuit,
Et l'affaire est bien simple, et voilà bien du bruit !

Don Ruy Gomez renvoie ses gens d'un signe. Il examine don Carlos, que doña Sol regarde avec crainte et surprise, et sur lequel Hernani, demeuré dans un coin, fixe des yeux étincelants.

DON RUY GOMEZ

Mais pourquoi tarder tant à m'ouvrir cette porte ?
(I, 3, v. 281-286).

Par opposition à la question suspicieuse qui inscrit l'échange dans la ligne du vaudeville, la question écho du vers 286 suggère une deuxième ligne dramatique³.

1. 2. Caractéristiques formelles

Comme le précise J.-M. Granier dans son article sur les échos chez Marivaux (2003), on retrouve fréquemment certaines caractéristiques formelles comme « une mise en thème qui constitue le propos antérieur comme base de la réplique et la glose (métadiscursive ou non) comme apport rhématique » :

Eh bien ! Hâtons-nous donc alors, fuyons ensemble !

HERNANI

Ensemble ! Non, non ; l'heure en est passée ! Hélas !
(II, 4, v. 646-647)

Dans cet exemple, on peut noter la position proleptique et le détachement qui sont caractéristiques de la reprise-écho. Mais l'extraction du segment en écho peut également être soulignée à l'aide d'un présentatif :

HERNANI, *se soulevant à demi.*

Nous aurons une noce aux flambeaux !

DOÑA SOL

C'est la noce des morts ! La noce des tombeaux !
(III, 4, v. 699-700)

ou au contraire effacée par la reprise de l'ensemble de la phrase précédente :

HERNANI

Vieillard stupide ! Il l'aime !

DON RUY GOMEZ

Il l'aime ! (III, 7, v. 1288-1289)

Mais dans tous les cas, on note l'importance de la modalisation du segment repris. Prosodie, didascalie ou modali-

3. Après avoir envisagé une pièce historique centrée sur le personnage de don Carlos, Hugo se tourne vers une version qui donne à la querelle amoureuse une place plus importante (comme le suggère le sous-titre *Tres para una*). L'ambiguïté de la réaction de don Ruy Gomez montre que cet acte d'exposition garde la trace de ces deux possibilités.

tés énonciatives précisent l'attitude de L2 et soulignent que le changement de contexte énonciatif modifie la portée du segment répété. On est bien dans un cas de « reproduction appréciée »⁴.

Dans *Hernani* on peut ainsi noter l'importance des variations dans les modalités énonciatives (la plus forte proportion allant à la modalité exclamative) mais également dans le découpage du segment repris qui, comme on l'a vu, va du simple constituant détaché (c'est le cas prototypique) à la phrase entière. Le jeu sur les personnes de l'interlocution constitue par ailleurs une variante intéressante :

DOÑA SOL
Vous m'effrayez!
HERNANI
Chargé d'un mandat d'anathème,
Il faut que j'en arrive à m'effrayer moi-même! (I, 2, v. 103-104)

Dans cet exemple, on voit bien comment la reprise-écho joue un rôle structurel en renforçant l'échange, tout en fonctionnant de manière mimétique dans la mesure où elle exemplifie l'ambiguïté de la relation entre les amants, faite de fusion mais aussi de légères dissonances.

Pour d'autres types d'échanges, des marqueurs désambiguïsants permettent de mettre l'accent sur la prise de distance par rapport à la reprise à proprement parler :

Çà, mon hôte est un fou!
HERNANI
Votre hôte est un bandit! (III, 3, v. 687)

Dans cet exemple, l'effet de pointage s'accompagne d'une variation sur le cadre personnel, qui souligne la différence de fonctionnement entre la reprise en écho et le discours rapporté. Mais le dramaturge peut également jouer sur leur proximité :

Ne pensons plus au duc.
HERNANI
Ah! Pensons-y, madame!
Ce vieillard! Il vous aime, il va vous épouser!
Quoi donc! Vous prit-il pas l'autre jour un baiser?
N'y plus penser! (I, 2, v. 72-75)

En prolongeant l'écho, cet exemple souligne que le mécanisme s'inscrit dans une variation continue qui, selon les cas, peut insister sur la citation ou au contraire sur la réinterprétation du propos antérieur. On peut rapprocher de ce phénomène la variation prosodique qu'introduit le redoublement immédiat du segment repris :

DOÑA SOL.
Le roi, dit-on, le veut.
HERNANI
Le roi! Le roi! Mon père
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien. (I, 2, v.88-89)

4. Que Bally distingue du discours indirect libre, qui entretient au contraire un rapport d'objectivité avec le propos rapporté. Dans le cas qui nous occupe, au contraire, « la reproduction, en passant par l'esprit du rapporteur, s'y est réfractée comme dans un prisme. Elle est teintée des sentiments et des jugements personnels que celui-ci y ajoute » (1930 : 334).

Contrairement aux deux cas de figure les plus fréquents qui consistent à répartir l'écho sur les deux hémistiches ou à isoler la reprise sur un fragment de vers, cet exemple accentue à la fois les effets de symétrie et de détachement, augmentant d'autant l'effet d'opacification.

2. COHÉRENCE DIALOGIQUE ET PORTÉE MÉTADISCURSIVE

D'après les exemples cités plus haut, on voit que la reprise-écho combine deux types de mécanisme, l'un qui concerne la cohérence de l'enchaînement des répliques dans le dialogue et l'autre, d'ordre métadiscursif, qui revient sur le phénomène dialogique en le commentant.

2. 1. Écho et enchaînement

La reprise en écho joue un rôle important dans l'organisation du dialogue, notamment en ce qui concerne la cohérence des enchaînements : en amont elle permet d'intégrer la réplique au cotexte interactionnel qu'elle résume via un élément qu'elle retopicalise ; en aval, elle indexe l'apport informationnel nouveau à ce cotexte. La reprise est ainsi à interpréter non seulement à la suite de la première version mais dans la portée ouverte par celle-ci, ce qui la distingue d'une simple anaphore :

DON SANCHEZ
L'empereur aujourd'hui
Est triste. Le Luther lui donne de l'ennui.
DON RICARDO
Ce Luther! Beau sujet de soucis et d'alarmes!
Que j'en finirais vite avec quatre gens d'armes!
DON MATIAS
Le Soliman aussi lui fait ombre.
DON GARCÍ
Ah! Luther,
Soliman, Neptunus, le diable et Jupiter,
Que me font ces gens là? (V, 1, v. 1837-1843)

Par opposition à l'anaphore démonstrative « ce Luther » au vers 1839 qui, dans le cadre de l'enchaînement des répliques, se contente d'assurer la continuité thématique, la reprise-écho « Luther/Soliman », aux vers 1841-1842, propose un mode de segmentation plus complexe du discours. En l'absence d'outil grammatical marquant le lien comme dans l'anaphore, la reprise en écho incarne à elle seule le rapport de dépendance, ce qui lui donne un statut perceptif tout en permettant une plus grande souplesse interprétative.

L'effet d'écho provoque ainsi un aller-retour entre amont et aval du dialogue, modifiant le rapport hiérarchique entre les interlocuteurs pour le repenser dans une perspective contrastive. On peut ainsi se demander si on doit parler de ce fait de polyphonie ou de double prédication : en effet, dans la reprise en écho, L2 ne se contente pas de laisser transparaître la voix de L1 dans sa propre parole (comme c'est le cas dans le discours indirect libre) mais il met en

scène l'effet qu'a produit sur lui la parole d'origine, manifestant ainsi sa dimension perlocutoire :

DOÑA SOL

Oui, cette heure est à nous.

HERNANI

Cette heure ! Et voilà tout. Pour nous, plus rien qu'une heure, Après, qu'importe ? Il faut qu'on oublie ou qu'on meure. Ange ! Une heure avec vous ! Une heure, en vérité, À qui voudrait la vie, et puis l'éternité ! (I, 2, v. 58-62)

Dans cet échange, la répétition du segment écho « une heure » pointe l'émotion d'Hernani et la prolonge dans une énonciation lyrique qui étend l'expérience du personnage au-delà de la sphère personnelle⁵. En ce qui concerne la structuration du dialogue dramatique, la reprise en écho propose ainsi une version originale des règles de répétition et de progression qui fondent la cohérence d'un texte. Contrairement aux outils de cohésion traditionnels que sont l'anaphore ou les connecteurs, le caractère iconique de la reprise-écho permet des effets de sens complexes. C'est le cas par exemple de la célèbre reprise-écho sur le mot « suite », à cheval entre les scènes 3 et 4 de l'acte I :

DON CARLOS

Il part. C'est quelqu'un de ma suite.

Ils sortent avec les valets et les flambeaux. Le duc précédant le roi une cire à la main.

SCÈNE QUATRIÈME

HERNANI, *seul*.

Oui, de ta suite, ô roi ! De ta suite ! j'en suis.
Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis !
(I, 3 et 4, v. 380-382)

Particulièrement mis en relief par l'organisation rythmique du vers 381⁶, le mécanisme, dans cet exemple, se complique encore d'une figure d'antanaclase : en jouant sur les deux sens du mot suite (*escorte* ou *poursuite*), le texte, par leur rapprochement, met en avant dans cet acte d'exposition le rôle du héros dramatique, dont la spécificité est de franchir la frontière entre la sphère des subordonnés et celle

5. Le lyrisme diffus de la reprise en écho s'accorde bien avec la « fascination de la disparition de l'unité, l'éclatement du sujet, le lyrisme de la perte, véritablement mélancolique » dont parle O. Decroix lorsqu'il suggère que la « dépersonnalisation et l'objectivation du *Je* (la mort imminente du héros, la métamorphose, l'aliénation au passé) [sont sans doute] paradoxalement nécessaires à la formation d'un nouveau *Je* qui n'est pas celui du personnage en tant qu'individu contingent du drame, ni celui de l'individu Hugo en 1829 d'ailleurs, mais le *Je* – origine d'une parole qui "va", autrement dit qui se perd et se cherche » (Decroix, 2008 : 67).

6. Il est intéressant de noter que le redoublement, à l'intérieur du vers, de la reprise-écho, « de ta suite » sur laquelle joue la combinaison complexe des différentes figures de répétition sonore, repose sur un équilibre aussi subtil que précaire, comme en témoigne le retournement de la portée tragique de l'écho en effet comique, pendant la première, lorsque Firmin, l'acteur, coupe le vers à l'hémistiche : il suffit que l'opacification soit trop forte, que « les mots ne parviennent plus à s'effacer devant les choses pour que le charme tragique cesse brutalement d'opérer » (Vaillant 2008 : 61). Or, c'est bien le commentaire qui est important dans ce mécanisme, comme en témoignent les modifications apportées par Hugo pour les représentations suivantes (« Oui de ta suite, ô Roi ! Tu l'as dis, oui, j'en suis »). Moins plastique, cette nouvelle version ne comportait pas la même force impressive que la précédente, comme le souligne son incapacité à la faire oublier ; en 1834, Frédéric Lemaître le pastiche encore dans une reprise de *L'Auberge des Adrets* : « – Monsieur me suit. / – Je le suis, je suis de sa suite ; de sa suite j'en suis ; je le suis. »

des puissants⁷. Non seulement la reprise-écho permet ici un enchaînement entre deux scènes et entre deux cadres énonciatifs hétérogènes, mais elle renvoie, de manière subtile, au système actanciel dans son ensemble. Par ailleurs, son prolongement en polyptote permet d'activer un autre type d'écho, qui rapproche à la rime identité et procès. Loin d'être anecdotique, le lien entre ces deux idées constitue une véritable ligne d'écho, qu'on retrouve régulièrement et qui apparaît dès le début de la pièce :

HERNANI

Savez-vous qui je suis,

Maintenant ?

DOÑA SOL

Monseigneur, qu'importe ! Je vous suis. (I, 2, 165-166)

On le voit bien dans cet exemple, l'écho sonore permet un vaste jeu de combinaisons entre les signifiants qui, loin de se limiter au travail de la rime, dessine des lignes de fuite sémantiques qui traversent l'ensemble du drame.

2.2. Portée métadiscursive

Comme le rappelle André Petitjean (2008), « au niveau énonciatif, l'écriture dramatique *dissimule* ou au contraire *exhibe* (méta-fiction, propos méta-dramatiques) » la double énonciation du discours narratif⁸. Ce goût pour le jeu métadiscursif est caractéristique du style dramatique de Hugo dans *Hernani*. Différents types de commentaires sont ainsi associés à la reprise en écho. Nombreux sont les cas, par exemple, dans lesquels L2 commente le discours de L1, sa manière particulière d'utiliser le code linguistique :

DOÑA SOL

Seriez-vous dans cette sérénade
De moitié ?

HERNANI

De moitié, tu l'as dit. (V, 3, v. 1983-1984)

Si la reprise-écho par Hernani entraîne à elle seule une opacification des propos de doña Sol, l'ajout d'un commentaire augmente le dénivelé énonciatif et insiste sur la réappropriation de la parole de l'autre. Dans certains cas, cette reprise en main possède un véritable enjeu dramatique, comme c'est le cas dans le dernier acte :

Attends jusqu'à demain. – Demain tu reviendras !

LE MASQUE

Simple qui parle ainsi ! demain ! demain ! – tu railles !
(V, 5, v. 2034-2035)

L'encadrement de la reprise-écho par les deux gloses exemplifie bien ici la prise de pouvoir finale par don Ruy Gomez

7. C'est ce qu'Anne Ubersfeld décrit en termes de division des espaces dramaturgiques A et non A (ou B) (1974, partie II, chapitre 1).

8. Rappelons que la « double énonciation » oppose d'un côté deux émetteurs, le dramaturge et les personnages, avec, deux récepteurs distincts, le spectateur/lecteur et les allocutaires personnages. Sur ce point, voir C. Kerbrat-Orecchioni, (1984). Si l'on intègre la dimension scénique, les niveaux énonciatifs ne sont plus doubles mais triples, d'un côté le scripteur, le personnage et l'acteur, de l'autre l'acteur, le personnage et le spectateur (voir A. Ubersfeld, 1996 : 9-10).

et possède une portée dramatique que l'autonymie seule ne pourrait entraîner :

DOÑA SOL

Ah! moi seule ai tout fait. Car je l'aime.

Don Ruy se détourne à ce mot en tressaillant, et fixe sur doña Sol un regard terrible.

DOÑA SOL

Oui, pardon!

Je l'aime, monseigneur!

DON RUY GOMEZ

Vous l'aimez! (III, 5, v. 1099-1100)

Dans cet exemple, l'opacification complète de l'anaphore « ce mot », dans la didascalie, entraîne une certaine distance, par opposition à la bivocalité de la reprise-écho du vers 1100, qui maintient la matérialité sensible de la parole de l'autre. Ce faisant, le mécanisme favorise le subtil mélange des tonalités, caractéristique du théâtre de Hugo en général et d'*Hernani* en particulier : l'exclamation de la reprise en écho souligne le coup de théâtre mélodramatique que représente pour don Ruy Gomez l'aveu de doña Sol tout en maintenant un certain effet pathétique⁹ : intégré à la reprise en écho, l'effet de retournement est limité au seul personnage ; il s'agit de conserver l'émotion tout en la maintenant à distance¹⁰.

Derrière telle ou telle manière de parler, c'est bien souvent en effet l'ensemble du dispositif énonciatif dramatique qui est mis en relief par la reprise-écho :

DOÑA SOL, *attendrie*.

Hernani! Je vous aime et vous pardonne, et n'ai Que de l'amour pour vous.

HERNANI

Elle m'a pardonné,

Et m'aime! Qui pourra faire aussi que moi-même, Après ce que j'ai dit, je me pardonne et m'aime? (III, 4, v. 919-922)

Dans cet exemple, la modification du cadre interlocutif (passage de la deuxième à la troisième personne puis centrage sur le *je*), suggère qu'Hernani ne s'adresse plus précisément à doña Sol mais à lui-même et, au-delà, à un interlocuteur plus général. D'autres dispositifs, comme l'aparté, pointent

de manière encore plus évidente le trope communicationnel¹¹ caractéristique de l'énonciation dramatique.

DON RICARDO

Moi, j'espère

Qu'ils prendront votre altesse.

DON CARLOS, *à part*.

Altesse! Altesse, moi! (IV, 1, v. 1378-139)

Dans cet exemple, on voit bien comment, au-delà du terme « altesse », c'est le décentrement énonciatif¹² qui est lui-même mis en relief. Le choix de compléter ou non la reprise-écho d'une glose, n'est pas neutre ; il engage tout le dispositif esthétique du drame, qui repose sur un équilibre subtil entre réflexion et émotion. Plus la reprise-écho est dépouillée, plus l'enjeu dramatique qu'elle souligne résonne de manière pathétique :

Je t'en supplie, oh! dis! quel secret te déchire?
Qu'as-tu?

HERNANI

Je l'ai juré!

DOÑA SOL

Juré! (V, 3, v. 1995-1996)

Au contraire, lorsqu'une glose métadiscursive explicite la position de L2 quand il fait écho aux propos de L1, cest souvent pour souligner des enjeux idéologiques, dans une perspective polémique :

DON CARLOS

Le juste et digne effroi!

Ce n'est pas ton bandit qui te tient; c'est le roi!

DOÑA SOL

Non! Le bandit, c'est vous! N'avez-vous pas de honte?
(II, 2, v. 488-489)

Mettant en relief, grâce à la symétrie de l'écho, le renversement des polarités axiologiques¹³, le mécanisme souligne un dispositif dramaturgique qui, à l'opposé de la sémiotique

11. « Nous parlons de « trope communicationnel » chaque fois que s'opère sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie « normale » des niveaux de destinataire ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect. » (Kerbrat-Orecchioni, 1985 : 240)

12. Ici il s'agit d'un décentrement utopique de la parole. Placée à cheval entre l'enchaînement dialogué et la rupture que constitue l'aparté, la reprise en écho annonce l'évasion dans la rêverie qui se manifestera de manière plus développée sous la forme d'un monologue à l'acte IV. Placé dans une situation où il ne peut être entendu de l'interlocuteur, l'écho est la marque d'un clivage et participe de ces formes limites d'une parole débrayée du contrat de communication avec son destinataire, si caractéristique de la fracture historique du *je* que le drame met en scène. Pour d'autres manifestations de ce phénomène de décentrement, caractéristique du style dramatique de Hugo dans *Hernani*, voir J. Wulf (2008 a et 2008 b).

13. Associer un tel vocabulaire à don Carlos est particulièrement choquant pour le spectateur de 1830, qui ne s'attend pas dans une pièce en vers à une représentation négative de la personne royale.

manichéenne du mélodrame¹⁴, empêche le réflexe d'adhésion du spectateur qu'il incite à faire retour sur lui-même pour interroger son propre système de valeurs.

Loin de se limiter, comme dans la conversation ordinaire, à une fonction de réglage de l'interaction verbale (gestion des tours de parole et de la bonne transmission de l'information, notamment), les usages de la reprise en écho dans *Hernani* indexent certains des enjeux dramatiques mais également sémiotiques que la pièce cherche à mettre en scène. À travers ce décentrement énonciatif, le dramaturge dessine ainsi un entre-deux où la voix n'est ni complètement subjective, ni complètement objective, afin de mieux réfléchir sur le rapport du sujet avec l'autre de l'interlocution mais également l'autre de la langue.

Judith WULF
Université Rennes 2

BIBLIOGRAPHIE

- Bally C. (1930), « Antiphrase et style indirect libre », in *A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen on his seventieth Birthday*, Genève, p. 331-340.
- Bakhtine M. (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- Barberis J.-M. (2005), « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho », in J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke, L. Rosier (dir.) *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck Duculot, p. 157-172.
14. Précisant les modalités de la moralisation du peuple par le mélodrame, Pixérécourt explique qu'il « offre à la classe de la nation qui en a le plus besoin de beaux modèles, des actes d'héroïsme, des traits de bravoure et de fidélité. On l'instruit par là à devenir meilleur... Le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple parce qu'au moins ce genre est à sa portée » (cité par A. Ubersfeld, 1974 : 546-547).
- Bres J. (1999), « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », in J. Bres et al. (éds), *L'autre en discours*, Montpellier et Rouen, coédition Dyalang et Praxiling, p. 191-212.
- Bres J. & Verine B. (2001), « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté », *Faits de langue* 19, Paris, Ophrys, p. 159-169.
- Decroix O. (2008), « Le lyrisme dans *Hernani*. L'écriture d'une quête mélancolique », in J. Wulf, *Lectures du théâtre de Victor Hugo, Hernani*, Ruy Blas, Rennes, PUR, p. 65-83.
- Granier J.-M. (2003), « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », in J. Authier-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, p. 217-231.
- Kerbrat-Orecchioni C. (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n° 41, 1984, p. 46-62.
- (1985), « Le dialogue théâtral », *Mélanges de Langue et Littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, collection de l'École normale supérieure de jeunes filles.
- Naugrette, F. (1999), « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne » disponible sur le site du groupe de recherche sur V. Hugo (groupugo.div.jussieu.fr).
- (2001), « le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », (groupugo.div.jussieu.fr).
- Petitjean, A. (2008), « Texte dramatique et sciences du langage », Actes du colloque *De l'approche linguistique à la mise en scène du texte de théâtre* (Dijon, 26-27 mars 2008), à paraître.
- Ubersfeld, A. (1974), *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti.
- (1996), *Lire le théâtre*, Paris, Belin.
- Vaillant, A (2008), « Victor Hugo, le vers et la scène », in J. Wulf, *Lectures du théâtre de Victor Hugo, Hernani*, Ruy Blas, Rennes, PUR, p. 47-63.
- Wulf, J., (2008 a), « Temps de l'aurore, temps du crépuscule », in J. Wulf, *Lectures du théâtre de Victor Hugo, Hernani*, Ruy Blas, Rennes, PUR, p. 105-118.
- (2008 b), « Décentrement narratifs dans *Hernani* », in C. Reggiani et C. Stolz, *Style Genre, auteur*, n° 8, Paris, PUPS, p. 195-209.

Assemblée générale de la S.I.G.

Samedi 21 mars 2009
à 10 heures

Institut de Français, Paris-Sorbonne

Entrée au
17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris