

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

Gautier lecteur de Hugo

Françoise COURT-PEREZ

On ne trouvera pas de théorie du langage chez Gautier, mais seulement diverses analyses sur ce point, dont un certain nombre concernent Hugo. On peut s'en étonner de la part du fondateur de « l'Art pour l'art », si attentif au langage, mais diverses raisons entrent ici en jeu, et principalement le fait que l'auteur si divers de *Mademoiselle de Maupin*, d'*Emaux et Camées* et du *Capitaine Fracasse* ne s'est jamais reconnu dans un mouvement précis. Au confluent de nombreuses tendances, donc, Gautier n'en oublie jamais, pour autant, le romantisme « flamboyant » (l'image, associée à *Hernani*, est constamment filée au cours de ses écrits). L'homme au gilet rouge prend, il est vrai, très tôt ses distances, rejoignant par là le Mérimée du *Théâtre de Clara Gazul* (1825) et le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829). En composant *Les Jeunes France* (1833) et en donnant malicieusement quelques recettes d'écriture romantique¹, il fait la satire d'un romantisme rigidifié. Fustiger les pâles imitateurs du romantisme, c'est récuser la pétrification d'un courant vivant incarné sans ambiguïté par Hugo. Mais c'est aussi poser, parce que l'ironie est ambiguë, la problématique d'une adhésion réelle ou totale au mouvement romantique.

En effet, si quelques références à la *Préface* de *Cromwell* apparaissent parfois, la fidélité constante à Hugo ne se situe que partiellement sur le plan esthétique, même si l'émule réunit en 1844, sous le titre révélateur des *Grotesques*, des études généralement composées en 1833. C'est pourquoi, en ce qui concerne le langage, la compréhension de Hugo reste partielle et se situe à l'intérieur d'une

1. Dans « Daniel Jovard », un des contes des *Jeunes-France*, Gautier fait énumérer à un de ses personnages des recettes de style hyper-romantique.

interrogation plus globale pour d'autres esthétiques et, par conséquent, pour d'autres auteurs.

Dès la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin*, en 1835, Gautier ouvre la voie au Parnasse des années 1860 par la revendication d'un art totalement soucieux de lui-même ; il annonce également les propos de Baudelaire sur l'absolue indépendance de la poésie, ou de Flaubert sur le livre qui se tiendrait de lui-même par son propre style. Ces idées sont dans la ligne exacte de la *Préface* dont le ton provocateur ne peut dissimuler le sérieux, et dont l'esthétique affichée explique pourquoi Hugo-poète est avant tout pour Gautier l'auteur des *Orientales*. A la lumière de ce texte aux allures polémiques, on comprend aussi pourquoi, alors que leur date de publication est si proche, *Emaux et camées* et les *Châtiments* illustrent des itinéraires très divergents.

L'absence de théorie du langage chez Gautier tient encore à ce que l'essentiel de sa production critique – et ceci vaut pour la réflexion sur Hugo – appartient à la sphère du feuilleton qui fait intervenir le souci d'un lectorat peu enclin à la méditation théorique. Gautier devient avant tout, pour ses contemporains, un critique dramatique de plus en plus influent, et ce statut est à double tranchant ; l'influence² se paie d'un relatif manque d'indépendance et de théorisation. Car la liberté de jugement, comme l'analyse approfondie et technique, peuvent entrer en contradiction avec l'écriture journalistique, vouée à l'éphémère et à la fluidité. De là découle une tension récurrente dans les feuilletons entre analyse ponctuelle et considérations esthétiques générales.

Il ne faut pas oublier non plus le pouvoir de censure plus ou moins avoué du directeur de journal. En 1838, Girardin –Gautier publie dans *La Presse* jusqu'en 1855 – retire à ce disciple trop enthousiaste de Hugo le compte rendu de *Ruy Blas* qui risque d'indisposer le pouvoir³. Gautier doit composer. La solution est dans la subtilité.

2. Gautier est souvent sollicité – il le fut par Adèle Hugo – pour soutenir une pièce, un auteur ou une comédienne.

3. Nous renvoyons à la note plus détaillée de notre édition : Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Champion, 2000, p. 101, que nous signalerons par les initiales TG/VH. Elle reproduit plusieurs passages entièrement consacrés à Hugo mais qui figurent dans des feuilletons consacrés à d'autres auteurs. Gautier est l'adepte de la digression. Certaines citations se trouvent aussi dans l'incomplète *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, en six volumes (Hetzel, 1859 – ici HAD) ; les feuilletons publiés n'y sont pas complets et s'arrêtent en 1852 alors que Gautier

Finesse, faux éloges, compliments minés par d'infimes perfidies se succèdent dans sa critique dramatique à côté de passages désopilants, jubilatoires et joyeusement féroces. Pour cette raison, la lecture des feuilletons de Gautier nécessite une lecture attentive et à plusieurs niveaux.

Dans cette immense œuvre de critique dramatique – puisque Gautier a assez peu écrit lui-même pour le théâtre⁴ – Hugo est central, et son langage dramatique est presque assimilé au langage poétique. Le corpus romanesque hugolien ne retient d'ailleurs pas Gautier⁵, excepté pour de nombreuses mais assez elliptiques références à *Notre-Dame de Paris*⁶, elles-mêmes nuancées par la rédaction d'un conte des *Jeunes-France*, « Elias Wildmandstadius » (publié en 1832) qui porte en exergue une citation du roman de Hugo et dont le héros, doux romantique forcené, vit et périt foudroyé à l'ombre de la cathédrale. Cette parodie ambiguë de la mode Moyen-Age montre combien l'attitude du disciple mêle admiration et ironie.

De la poésie avant toute chose

Gautier perçoit Hugo comme le plus grand écrivain de son temps pour sa stature de poète, et, en 1872, peu avant de mourir, revenant sur sa première rencontre avec le « maître » dans le premier chapitre d'*Histoire du Romantisme*, il reprend la ligne de force qui a traversé

publie encore pendant vingt ans. Nous désignerons par l'abréviation *HAD* cette édition, reproduite en 1968 par Slatkine, Les feuilletons dramatiques de Gautier sont publiés presque exclusivement dans *la Presse* de Girardin jusqu'en avril 1855, puis dans le *Moniteur Universel* auquel il avait déjà collaboré. Quelques uns sont publiés dans le *Journal officiel* à partir de 1869. Il s'agit ici de la Première de *Ruy Blas* ; Girardin avait chargé Granier de Cassagnac de faire le compte rendu de la pièce et Gautier ne put écrire que l'éloge de Frédéric Lemaître.

4. Sur ce point, nous renvoyons au *Théophile Gautier* d'Anne Ubersfeld, Stock, 1992, chapitre VI, p. 218 et suiv.
5. En matière romanesque, Pierre Laforgue a montré que *Le Capitaine Fracasse* a pu inspirer certains aspects de *L'Homme qui rit* dans « Gautier, Hugo et le Capitaine Fracasse, note sur la genèse de *L'Homme qui rit* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 9, p. 1987.
6. Gautier a probablement écrit un prospectus pour *Notre-Dame de Paris*, en août ou septembre 1835 ; il est anonyme mais sûrement de sa main ; voir *TG/VH*, p. 216, où il est reproduit.

sa vie sur le plan esthétique : le primat du vers. La suprématie hugolienne se fonde sur ce point, car « tout poète, quand il voudra descendre à cette besogne, fera de l'excellente prose ; jamais un prosateur-né, fût-ce M. de Chateaubriand, ne fera de beaux vers »⁷. Poète par excellence, Hugo possède « une versification ferme, carrée, robuste, familière et grandiose », « une variété de tons, une souplesse de rythme, une facilité de passer du tendre au terrible, du plus frais sourire à la plus profonde terreur, que nul écrivain n'a possédée au même degré »⁸.

Le sens musical et symbolique des mots est un autre talent : « Personne n'a la science des noms » comme Hugo, il « en trouve toujours d'étranges, de sonores, de caractéristiques, qui donnent une physionomie au personnage et se gravent ineffaçablement dans la mémoire ». C'est pourtant tardivement, pour un ouvrage de commande, que Gautier rend compte de l'œuvre purement poétique de Hugo. Il n'empêche, la poésie hugolienne est constamment évoquée dans les feuilletons ; le texte-phare reste *Les Orientales* dont la lecture fut déterminante : « Nous qui sommes aujourd'hui journaliste (nous n'osons plus dire poète), nous aurions probablement été peintre, sans un volume de Victor Hugo qui nous tomba dans les mains à l'atelier : c'étaient les *Orientales* ! [...] A dater de ce moment, l'illustre maître a eu dans notre existence une part plus grande que nos compagnons les plus chers [...] »⁹.

L'ouvrage émerveille le jeune rapin pour sa capacité à opérer conjointement la résurrection du passé et le surgissement du nouveau, pour le « grand nombre de formes, de stances, ou entièrement neuves, ou restaurées des vieux maîtres », pour l'« inépuisable fantaisie de tous les rythmes et de toutes les mesures », pour « la richesse de la rime, la variété de coupe, la liberté de césure ». Le poète rend droit de cité dans le vers à « bien des mots exilés dans la prose » ; sa profusion rappelle « l'ornementation mathématique et compliquée de l'Orient »¹⁰.

-
7. Compte rendu d'*Angelo*, 5 juill. 1835, *TG/VH*, p. 84.
 8. Cet éloge est fait à propos de la première des *Burgraves*, 13 et 14 mars 1843, mais elle peut concerner toute l'œuvre selon Gautier. *Ibid.*, p. 123.
 9. Compte rendu consacré à *Nabucco* de Verdi, 20 oct. 1845, *Ibid.* p. 63.
 10. *HAD*, t. 3, p. 61. Il s'agit d'un article de juin 1845 consacré à *Lucrèce à Poitiers ou Les étables d'Augias*, de Léonard. L'article commence ironiquement par fustiger les vaudevillistes qui n'ont pas osé faire la parodie de la *Lucrèce* de Ponsard et se poursuit par une attaque en règle du néo-classicisme et par l'éloge de Hugo.

qui renvoie à l'esthétique de l'arabesque ou du plateresque si prisée par Gautier.

Bref, Hugo excelle à tous points de vue, métrique et lexicologique en particulier. Dans *Les Progrès de la Poésie française depuis 1830* (titre étonnant, mais qui n'est pas de son choix, pour un auteur qui récuse l'idée de progrès¹¹ et la refuse absolument dans l'art), Gautier ne peut évoquer que *Les Contemplations*, *la Légende des siècles* et *les Chansons des rues et des bois*, mais la place respective accordée à ces recueils est révélatrice de la façon dont il perçoit la poésie hugolienne. Un court paragraphe est consacré aux *Contemplations* alors que plus de six pages analysent *La Légende des siècles*, constamment référée aux arts plastiques. Hugo est un Michel-Ange (l'image est souvent reprise), « sachant aussi bien faire les chevaliers dans leurs armures anguleuses que les géants nus tordant leurs muscles invincibles ». De telles comparaisons privilégiant le visuel parcourent toute la critique de Gautier – lui-même spécialiste de la description et de la transposition d'art –, mais dans cet exercice verbal Hugo obtient la meilleure place.

Son rapprochement avec Puget est le plus riche. Appelé par Louis XIV à la Cour, la quittant à cause des cabales, le sculpteur tient à la fois de Michel-Ange et du Bernin dont il s'est inspiré. A travers le parallèle avec lui, puissance et anti-classicisme se conjuguent pour situer Hugo dans une esthétique de la violence et du mouvement :

Puget a dit que les blocs de marbre tremblaient comme la feuille lorsqu'ils le sentaient approcher et qu'ils lui fondaient entre les mains comme de la cire ; je crois qu'il en doit être autant des blocs où le poète [il s'agit de Hugo] taille sa pensée. Il me semble le voir avec son coin de fer faisant sauter à droite et à gauche d'énormes callots, sculptant plutôt à la hache qu'au ciseau, ouvrant à grands coups de marteau la bouche béante d'un masque tragique, et travaillant largement, robustement [...], comme il sied à un artiste primitif [...]¹².

La puissance

A travers le parallèle avec de grands sculpteurs qui ont un caractère « primitif » (le terme est laudatif chez Gautier), on discerne

11. Gautier fait parfois quelques concessions, pour les moyens de transports par exemple.

12. Compte rendu d'*Angelo*, 1835, *TG/VH*, p. 85.

la plus grande qualité de Hugo, la force. Par une sorte de mimétisme généralisé, une image récurrente se fait jour pour qualifier le poète et sa poésie, celle des animaux emblèmes du romantisme, le lion et le cheval. Le lion, c'est Hugo lui-même qui, loin de s'affaiblir avec l'âge, « vieillit comme les lions : son front, coupé de plis augustes, secoue une crinière plus longue, plus épaisse et plus formidablement échevelée. Ses ongles d'airain ont poussé, ses yeux jaunes sont comme des soleils dans des cavernes, et, s'il rugit, les autres animaux se taisent.¹³ » L'étalon fougueux, désigne, lui, la poésie même, compagne virile du poète : *Les Chansons des rues et des bois* marquent une pause et le cheval poétique se repose mais reste prêt à s'élancer.

Analysant les composantes stylistiques de cette énergie, trait essentiel du romantisme hugolien, Gautier en repère deux : le nom propre et la rime. Il admire par exemple le début de *Ratbert*, où barons et chevaliers sont campés avec concision et force¹⁴. Cependant, c'est au théâtre que s'épanouit la puissance de Hugo-poète, car les pièces de Hugo sont, pour Gautier, le vrai théâtre, non pas un théâtre poétique, mais la poésie même.

Apologie du vers

Elle se fonde sur le vers qui est la convention à l'état pur : « L'art ne peut exister sans convention ; l'absence de convention amènera la ruine du théâtre¹⁵ » écrit le feuilletoniste en 1837. Par un paradoxe (figure constante chez Gautier), le théâtre lui-même étant tout entier convention, le vers lui est naturel :

[...] la prose fait disparate avec les arbres de carton peint, le rouge végétal, les sourcils tracés avec du bouchon brûlé, la rampe de quinquets fumeux, le clinquant du roi et les faux cheveux de l'ingénue ; elle est trop vraie, et rompt cet ensemble d'harmonieuse fausseté ; elle

13. *Les progrès de la poésie française depuis 1830*, dans *Histoire du Romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française 1830-1868*, Flammarion, 1929, p. 336. La première édition de l'ouvrage paraît chez Hachette en 1868 sous le titre de *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*.

14. *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, 1868, TG/VH, p. 200.

15. « Etat actuel du théâtre », 31 juillet, 1837, HAD, t. 1, p. 16.

produit l'effet qu'une maison réelle bâtie en pierres ou un arbre véritable transplanté d'un jardin produirait à côté des châssis de toile barbouillée qui forment les coulisses¹⁶.

On reconnaît – cela explique en partie la proximité de Gautier avec la décadence et son culte de l'antiphysis – l'opposition entre nature et culture, le refus de la *mimésis* et l'affirmation de l'art comme artifice. Gautier est un opposant farouche du réalisme qu'il rejette encore plus fermement en peinture à travers Manet ou Courbet.

Ce qui est visé dans la prose est non seulement le disparate mais bien le prosaïsme, lot de la bourgeoisie, de la bêtise, et du vaudeville :

Beaucoup de morceaux de vaudeville ressemblent tellement à la conversation usuelle, qu'en vérité ce n'est plus la peine de les écouter. Il serait aussi amusant d'entendre les personnages eux-mêmes. Je ne pense pas que personne aille épier, par plaisir, l'entretien d'un fabricant de filon avec sa femme légitime. Ces niaiseries, transportées sur le théâtre, sont d'une haute insipidité !¹⁷

L'appréciation de la programmation du Théâtre de la Renaissance prend donc l'allure d'une directive : « Un discours de M. Méry, un drame de M. Hugo, voilà qui est bien. Continuez ; mais surtout pas de prose, des vers, des vers et encore des vers ! Il faut laisser la prose aux boutiques du Boulevard¹⁸. » Et à la fin de sa vie, Gautier ne désavoue pas les fortes réticences qui furent les siennes devant la prose dramatique de Hugo :

Nous avouons [...] que nous faisons partie de la députation, envoyée à Victor Hugo par l'école romantique, qui ne voulait pas *donner* pour un drame en prose, trouvant cette concession bourgeoise, car, parmi ces fanatiques, ridicules peut-être aux yeux de la génération actuelle, il y avait un sentiment hautain de l'art et un amour vrai de la grande poésie¹⁹.

Encore faut-il que le vers soit exempt de prosaïsme, et le critique éreinte sans relâche les versificateurs médiocres. Les plus visés sont les parodistes de Hugo qui débitent des vers « plus classiques que le récit de Thérèse » (ce qui n'est pas peu dire). Ce vers « flasque et

16. *Ibid.*

17. *HAD*, t. I, p. 16.

18. Première de *Ruy Blas*, 12 nov. 1838, *TG/VH*, p. 103.

19. Compte rendu de *Lucrece Borgia*, 7 février 1870, *TG/VH*, p. 155.

mal rimé qu'emploie ordinairement l'école du bon sens est d'une qualité trop inférieure pour imiter, même dérisoirement, le vers romantique dans ses excentricités »²⁰. Un *Laurent de Médicis* de Léon Bertrand, par exemple, joué en août 1839, fort éloigné de *Lorenzaccio* dont le critique vient de faire un vibrant éloge (Gautier regrette qu'on ne joue pas le drame), est écrit « en vers, mais d'un style tempéré et familier qui tient plus du brodequin que du cothurne », avec « des rimes négligées, d'une consonance douteuse, que le perfectionnement matériel du rythme ne permet plus de supporter aujourd'hui »²¹. Et c'est à Hugo que la poésie est redevable de ce « perfectionnement matériel du rythme ».

Ce n'est donc pas un hasard si Jules Barbier appartient au clan anti-Hugo, lui qui rend le vers indécis au lieu de maintenir son écart avec la prose :

Nous n'aimons pas le vers libre adopté par M. Barbier pour les discours des deux Muses, malgré l'heureux parti que Molière en a su tirer dans *Amphitryon* ; il inquiète l'oreille et la trompe à chaque instant. Sans doute, nous ne voulons pas borner le vers dramatique au seul alexandrin, les vers décasyllabiques et octosyllabiques peuvent fournir des ressources au dialogue, mais il faut les employer purs de tout mélange²².

Impitoyable, Gautier ne se prive pas de citer Barbier : « [...] à l'époque où rayonne au ciel de la France une pléiade formée de Chateaubriand, de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, d'Alexandre Dumas, de Béranger, de Balzac, de George Sand, et tant d'autres étoiles d'un éclat vif et scintillant, le moment est-il bien choisi pour s'écrier piteusement : *Les vivants n'ont plus lumière ; Allons la demander aux morts ?* Quand donc finira ce fétichisme du passé ? ». Au-delà d'une attaque contre la platitude, Gautier lutte contre le néo-classicisme qui a trouvé en Hugo son principal ennemi, comme s'il fallait être mort – Gautier y revient souvent – pour être grand.

Il faut ajouter que le vers ne se confond pas davantage avec la versification dont l'usage, généralisé au XVIII^e siècle, se donne libre cours dans le *Tibère* de Marie-Joseph Chénier repris au Théâtre-

20. Compte rendu d'*Un drame de famille* de Jules Barbier et de Michel Carré, du 14 mai 1849, repris dans « Parodies et pastiches », *TG/VH*, p. 128.

21. Compte rendu de *Laurent de Médicis* de Léon Bertrand, *HAD*, t. 1, p. 298.

22. Compte rendu de *L'Ombre de Molière* de Jules Barbier du 11 janvier 1847, *HAD*, t. 5, p. 14.

Français, et si insupportable à Gautier qu'il s'oppose, sans ambages, public et à la critique également favorables à la pièce : « L'action de cette tragédie est peu de chose, l'intérêt nul, allusions à part²³. » Quant au vers, « c'est de l'excellente prose avec laquelle on traduirait parfaitement Tacite : le vers de Chénier est un très bon cheval, au pied sûr, à l'allure ferme, qui va où il veut, qui court, qui galope, mais qui ne vole pas, et le cheval poétique doit avoir des ailes. » La chute s'ensuit : « Ces conversations abstraites, en style décharné, en versification mathématique, sont pour nous l'idéal de l'ennui. »

L'habileté du critique consiste à inverser l'argumentation des classiques, ou néo-classiques. Ils prétendent que le vers romantique est non-poétique et pour eux la poésie se définit par l'obéissance à des codes ; pour Gautier, elle est précisément ce qu'en a fait Hugo. Avec une « patience de ciselure dans l'exécution », celui-ci « a fait accomplir à la versification un immense progrès qui a été pris pour une décadence par certains esprits judicieux sur d'autres points, lesquels s'imaginent que les vers romantiques ne sont que de la prose plus ou moins rimée, et que le vers droit, à période carrée, est beaucoup plus difficile que le vers moderne²⁴ ». Bien au contraire, « ces vers brisés ou cassés, comme disent les classiques dans leur aimable atticisme, exigent de longs travaux, de patientes combinaisons, sont plus riches de rimes, plus sobres d'inversion et de licences grammaticales, que les vers qu'il s'imaginent être des chefs-d'œuvre de pureté, parce qu'ils sont tout simplement monotones. »

On remarque que, pour Gautier, le vers de Hugo reste indifférent aux genres, identique dans les recueils poétiques et au théâtre. Une image, parmi d'autres, rend compte de cette indifférenciation : *Les Burgraves* remplissent d'admiration le critique, heureux de pouvoir, lors de la reprise de la pièce en 1846, « les voir encore, ces titans de granit, se parler dans une langue de pierre versifiée, et se jeter à la tête des blocs d'alexandrins abrupts²⁵ ».

23. Compte rendu du *Tibère* de Marie-Joseph Chénier, 1er janvier 1844, *HAD*, t. 3, p. 147.

24. Compte rendu de la *Lucrèce* de Ponsard du 13 juin 1843, *TG/VH*, p. 194.

25. Reprise de *Burgraves*, 14 déc. 1846, *TG/VH*, p. 135 et 137 pour la note suiv.

Le mot propre

Dans le renouvellement poétique dû à Hugo, « le mot propre » constitue, aux yeux de Gautier, l'un des plus grands apports. En 1847, il montre combien, dans le domaine de la langue, la réception de l'auteur a changé ; celui qu'on « traitait de Goth, d'Ostrogoth, de Visigoth, de Huron, de Malgache et d'Uscoque » passe maintenant pour « un grand poète » et « un grammairien de première force, un linguiste consommé, un lexicographe profond²⁶ ». Le propos est un peu forcé mais il est vrai que, dans *Les Jeunes-France*, Gautier faisait déclarer à un néo-classique grand teint : « Votre M. Hugo est un garçon qui ne manque pas de mérite, il a des dispositions, personne ne lui en refuse [...] mais [...] pourquoi ne veut-il pas parler français²⁷ ? »

En vigueur dans les années 1830, « l'horreur du mot propre » ne peut se « concevoir », selon Gautier, « qu'au point de vue historique, comme certains préjugés dont les motifs ou les prétextes ont disparu²⁸ ». Telles sont l'indignation des « glabres » devant « De ta suite – j'en suis²⁹ ! », la prise à partie d'une formule – « un jour, les romantiques emport[ent] le vieillard stupide³⁰ » repris le lendemain par les classiques – ou d'un franchissement de fin de vers. Quarante-deux ans après les premières représentations, le critique se souvient du scandale au rejet de « dérobé » : « La querelle était déjà engagée. Ce mot rejeté sans façon à l'autre vers, cet enjambement audacieux, impertinent même, semblait un spadassin de profession, un Saltabadil, un Scoroncocolo allant donner une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel³¹. » Au-delà de l'humour rétrospectif, Gautier fait de la précision du mot le *leitmotiv* de son esthétique. Ses feuilletons fourmillent d'indications sur la réception des répliques du théâtre hugolien tout en visant la critique anti-hugolienne qui met la littérature dans une impasse puisque, sur le versant inverse à celui de la fermeté lexicologique, elle proscrit le lyrisme :

26. Reprise d'*Hernani*, 8 nov. 1847, *TG/VH*, p. 137.

27. *Les Jeunes-France*, « Celle-ci et celle-là », op. cit. p. 150.

28. *Hernani*, 6 nov. 1872, *TG/VH*, p. 79.

29. *Ibid.*, p. 81.

30. Débuts de mademoiselle Emilie Guyon dans *Hernani*, 15 juin 1841, *TG/VH*, p. 107.

31. *Histoire du Romantisme*, Première représentation d'*Hernani*, 12 mai 1872, *TG/VH*, p. 77.

Si l'on ne voulait pas de mots propres dans les vers, on y supportait aussi fort impatiemment les épithètes, les métaphores, les comparaisons, les mots poétiques enfin, le lyrisme pour tout dire, [...] ces ouvertures de la poésie à travers le drame [...]»³².

Luttant contre une critique pernicieuse et contre une censure protéiforme émanant du gouvernement, des directeurs ou des comédiens³³, Gautier cite les passages omis lors des représentations. Il retranscrit par exemple dans son entier le monologue de Don Carlos. Le feuilleton prend alors valeur de correctif, comme quand il reproduit des passages sifflés pour en faire ressortir, à la lecture, la grandeur, soulignée par un commentaire. Dans le feuilleton sur *Les Burgraves*, certains passages hués sont cités, qualifiés de grandioses et rapprochés de la tragédie antique (le procédé est imparable) bien éloignée de la tragédie classique (petite pique). D'autres citations commentées concernent les passages peu retenus comme, dans *Les Burgraves* encore, la chanson de Lupus dont le critique veut faire saisir « la nouveauté de la coupe et la franchise du jet³⁴ ». Ainsi sortis de l'orbite de la scène les textes (re)trouvent leur pure poésie.

Par le vers, Hugo incarne longtemps pour Gautier ce qu'il y eut de meilleur en poésie et au théâtre. Or, en contradiction avec ce primat du vers, les prédécesseurs que Gautier reconnaît à Hugo mêlent vers et prose : « La franchise de Molière, la grandeur de Corneille, l'imagination de Shakespeare, fondues au creuset de Hugo, forment ici [dans *Ruy Blas*] un airain de Corinthe supérieur à tous les métaux³⁵ .»

Prose dramatique – prose poétique

C'est que Hugo lui-même, incarnation de la poésie romantique, permet de penser la prose au sein de l'écriture dramatique. Après *Marion Delorme*, qui a ébranlé le postulat du vers, et *Lucrece Borgia*, dont la lecture entraîne les partisans d'*Hernani*, la prose d'*Angelo*,

32. *Ibid.* p. 80.

33. On pense au célèbre refus de Mlle Mars de prononcer « Vous êtes mon lion... ».

34. Première des *Burgraves*, 13 et 14 mars 1843, *TG/VH*, p. 119.

35. Reprise de *Ruy Blas*, 1872, *TG/VH*, p. 164.

« si nette, si solide, si sculpturale, vaut le vers » dans la mesure où elle « en a l'éclat, la sonorité, le rythme même³⁶ ». « Nous croyons que jusqu'ici, conclut Gautier, on n'a pas tiré de la prose au théâtre, tous les effets qu'elle contient.»

Sur ce point donc, Hugo se situe, non plus dans la ligne du Corneille du *Cid*, mais dans celle de Molière, qui préférerait le vers³⁷ et dont la prose est sans défaut. Quand le public français peut de nouveau entendre le *Dom Juan* de Molière dans sa version originale (et non plus dans sa réécriture versifiée par Thomas Corneille), Gautier assure que l'ombre de Molière « a dû se réjouir de ne plus se sentir opprimée par les pesants hexamètres de Thomas Corneille ». On avait posé, selon lui, « sur une phrase nette, bien coupée, d'un tour original et vif, un vers flasque, filandreux et plat, le vers du frère de Corneille enfin³⁸ ». Preuve que la prose peut être supérieure au vers.

En ce qui concerne le *Dom Juan*, il est concevable, poursuit le critique, que « cette profanation » ait eu lieu au XVII^e siècle, où l'« on avait l'opinion qu'une comédie n'était pas achevée si elle était en prose » mais « il est étrange qu'on l'ait continuée jusqu'à nos jours ». L'explication tombe comme un couperet : « Les classiques [entendons les néo-classiques], il faut le dire, n'aiment pas les chefs-d'œuvre, ils font semblant d'adorer ; ils ne peuvent supporter Corneille que retouché par Andrieux et Planat, et Molière que versifié par Thomas. » Il faut dire qu'à cette époque, si la tragédie classique authentique est portée au pinacle, elle n'attire, on le sait, qu'un mince public.

Le phénomène de réception n'explique cependant pas tout. En historien de la littérature, en critique littéraire attentif, et malgré sa foi inébranlable dans le vers, Gautier tente de comprendre pourquoi la versification peut poser problème sur scène. Il trouve la réponse dans une réflexion comparative et comparatiste. Il déplore le manque du vers iambique des Grecs et les Latins et, dans son analyse, la présence de Hugo reste sous-jacente :

Nous sommes obligés de nous servir du vers héroïque. L'hexamètre, ou alexandrin, pour lui donner son nom moderne, quoique

36. Compte rendu d'*Angelo, tyran de Padoue*, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 139.

37. *Ibid.* « Les pièces de Molière, celles sur lesquelles il comptait, sont en vers ; lorsqu'il emploie la prose, ce n'est que comme à regret et lorsqu'il est pressé par les ordres du roi. »

38. Reprise de *Dom Juan* de Molière, 11 janvier 1847, *HAD*, t. 5, p. 12.

admirablement manié par de grands poètes et assoupli avec une prodigieuse habileté métrique dans ces dernières années, garde toujours quelque chose de redondant et d'emphatique. Sa césure mal placée, se fait trop sentir dans le débit et gêne l'illusion. Nous ne voulons pas dire par là que ces difficultés n'aient jamais été surmontées ; elles l'ont été souvent et de la manière la plus brillante³⁹.

Cette manière brillante dont parle le critique est celle de Hugo : elle permet, bénéfique important, d'amoindrir le défaut du vers français, alors que les Allemands et les Espagnols disposent d'un « vers de romance octosyllabique, rapide, chargé d'une légère assonance, ne rimant que lorsqu'il le veut et pour produire un effet ». Dès lors, la prose trouve sa justification ; elle a d'ailleurs déjà fait ses preuves. Explorant l'historique du langage dramatique, Gautier voit en effet dans Beaumarchais celui qui « installa victorieusement la prose sur le théâtre », une prose « habile, travaillée, taillée à facettes, pleine de scène et d'adresse, féconde en ressources inattendues, en ruses acoustiques, en moyens de détacher la phrase, de faire scintiller le mot ». Mais son successeur immédiat est Hugo :

La prose, ainsi que l'ont faite Beaumarchais et Hugo, l'un pour la comédie, l'autre pour le drame, nous paraît parfaitement pouvoir remplacer cet iambique qui nous fait faute. [...] nous pensons que certains sujets peuvent être creusés plus profondément en prose qu'en vers [...] ⁴⁰.

Dès lors, Gautier peut affirmer qu'une « une prose ainsi faite, a toutes les qualités du vers avec plus d'aisance, de rapidité et de souplesse ». Il va plus loin : « elle est peut-être le langage le plus accommodé au théâtre, où elle tiendrait la place entre le vers et la langue vulgaire. »

Réciproquement, le vers romantique, assoupli, doit être exécuté avec subtilité, exigence apparemment peu comprise puisque le critique déplore souvent la diction des comédiens. Ils ignorent la nature de ce nouveau langage au point de mener « les alexandrins de Victor Hugo deux par deux, comme si c'étaient des vers classiques ou des bœufs » – il s'agit de la reprise d'*Hernani*, en 1847. En remède à

39. Compte rendu d'*Angelo*, 1850, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 140-1.

40. *Ibid.*, p. 141.

ce manque d'oreille, il faudrait donner des « cours de prosodie » aux acteurs et même leur apprendre à faire « des vers français⁴¹ ».

Encore les positions de Gautier ne sont-elles pas tout à fait stables. Dans sa pensée, on perçoit une oscillation : le vers est certes le plus beau langage (aucune commune mesure entre *Emaux et camées* et l'écriture compensatoire des feuilletons), mais Gautier reconnaît de plus en plus volontiers au théâtre une autonomie qui lui permet d'y renoncer. On ne saurait pourtant parler de progression dans sa pensée, car différents niveaux se mêlent. Dans ses premiers écrits sur le théâtre, il n'exige pas le vers. Le chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin* (1835) définit le théâtre idéal selon le modèle de la comédie en prose shakespearienne, *Comme il vous plaira*. Dans cet univers, les dialogues sont « d'une extrême légèreté », d'une « désinvolture » qui se soucient peu du « vraisemblable ». « Les personnages parlent sans se presser, sans crier, comme des gens de bonne compagnie qui n'attachent pas grande importance à ce qu'ils font⁴². » Même position dans un feuilleton de janvier 1839 où Gautier se dit fidèle à sa doctrine de 1835 dont il cite cinq pages. Et notons que le transfert de ce passage dans le feuilleton dramatique de *La Presse* n'affecte pas sa validité et prouve que la pratique du théâtre n'a rien changé à l'affaire.

Que ce théâtre idéal se situe dans la ligne « d'un certain drôle nommé Shakespeare » n'est pas sans fondement : cet art n'est pas concevable sous la plume d'un Français, nation hostile à l'originalité :

Les Français ne sont pas assez artistes, dans le sens rigoureux du mot, pour se contenter des formes plastiques de la poésie, de la peinture et de la danse. Il leur faut, en outre une signification précise, une action, un drame logiquement déduit, une morale, un résultat bien déterminé [...]. Cette disposition [...] nous a valu une des littératures dramatiques les plus rationnelles qui soient au monde⁴³.

41. Reprise d'*Hernani*, 8 novembre 1847, *TG/VH*, p. 138.

42. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 245. Le passage est repris dans « Le théâtre tel que nous le rêvons », premier janvier 1839, *HAD*, t. 1, p. 211 et suiv.

43. Compte rendu d'un ballet, *La Vivandière*, 23 octobre 1848, (Gautier est un auteur de ballet – il écrit entre autres *Giselle* – et un critique de danse à une époque où le livret est séparé de la chorégraphie ; sur ce point voir Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, Ivor Guest, Actes Sud, 1995 pour la trad française. Ces propos sont déjà présents dans les feuilletons du 11 et du 18 novembre 1844, *HAD*, t.3, p. 285 et 287.

C'est donc une chance imméritée si, contre cet usage pesant de la raison, Hugo a inversé la tendance, sans toutefois atteindre l'aspect féerique de Shakespeare, et su faire leur place à l'imagination voire la fantaisie – ainsi Gautier fait-il l'éloge de Don César de Bazan dans *Ruy Blas*. Au niveau du langage même, il a introduit l'originalité et, en ce sens, son adversaire triomphal au niveau social, son antithèse vivante et déprimante, est Scribe :

Quand un mot a longtemps traîné, M. Scribe le ramasse. Il doit avoir quelque part un tiroir d'épigrammes numérotées et un carton de saillies mises au net, car ses pièces ressemblent beaucoup au cahier d'expressions que les piocheurs font dans les collèges. Il nous a toujours paru un provincial élégant qui, de retour de Paris, tourne la tête des héritières de sa sous-préfecture avec des gilets achetés passage du Saumon⁴⁴.

Il revient aux comédiens de soutenir cette originalité. En 1839, Gautier s'en prend à Mademoiselle Doze, formée par Mademoiselle Mars et qui « n'a rien de nouveau, rien qui lui appartienne, pas un mot, pas un seul cri, pas un seul geste ; les bras de sa maîtresse lui font remuer ses manches : elle ne possède en propre que sa beauté et ses seize ans. M^{lle} Mars, qu'elle imite en tant de choses, voudrait bien l'imiter en cela⁴⁵ ! »

Le théâtre en lui-même

La disjonction entre théâtre et poésie que Gautier avait refusé de penser dans les années 1830, est posée plus tard, faisant accéder l'art dramatique au statut d'art à part entière, « un art tout particulier »⁴⁶, dit-il. La référence habituelle aux arts plastiques lui permet d'analyser cette singularité :

Un poète, un écrivain qui arrive à la scène est à peu près dans la position d'un peintre qui voudrait faire de la décoration ; il serait tout surpris de voir ses lignes danser à droite et à gauche, ses tons changer de valeur et d'intensité, les premiers plans reculer et les lointains avancer.

44. Compte rendu de *Bataille de dames*, 24 mars 1851, *HAD*, t. 6, p. 227.

45. Début de Mademoiselle Doze 9 nov. 39, *HAD*, t. 1, p. 319.

46. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, 30 septembre, 1843, *HAD*, t. 3, p. 103.

Il existe donc bien une spécificité de la poésie dramatique dépendant de l'optique de la scène. Tout est question de point de vue, et, en ce sens, l'art dramatique apparaît comme un travail sur l'illusion d'optique : « la lumière de la rampe dénature tout : cette lumière, qui monte de terre au lieu de descendre du ciel, donne aux objets une physionomie étrange et dont il faut savoir calculer l'effet. Une pièce de théâtre doit être exécutée comme ces dessins d'optique qui paraissent difformes et qui se redressent lorsqu'on les regarde dans un rouleau d'acier poli⁴⁷. » La référence à l'anamorphose témoigne encore cependant de la prédominance du texte (poétique ?) écrit qui serait le tableau droit, l'écriture originelle.

Cette vision déformée requiert un art moins subtil que l'art poétique pur : « [...] le dessin a besoin d'être agrandi et simplifié, [...] ; la couleur doit être vive, franche et crue, posée par touches larges et nettes ; [...] un tableau véritable ne ferait nul effet sur la scène ; il faut la brosse et le balai ; un peu de brutalité ne messied pas au dramaturge⁴⁸. » Aussi un auteur est-il rejeté pour avoir négligé de tenir compte de cette différence d'esthétique : « Nous ne doutons pas que la pièce de M. Adolphe Dumas ne renferme beaucoup d'élégies et de morceaux poétiques pleins de charme et de grâce ; mais, à coup sûr, ce n'est pas une pièce. Grand défaut pour une pièce⁴⁹ ! »

On peut même se demander si l'écriture du théâtre n'est pas une sorte « d'envers » (le mot est de Gautier) de l'écriture fictionnelle : « Dans ce métier aventureux, les plus habiles travaillent un peu comme les ouvriers de haute lice, à l'envers et sans voir ce qu'ils font⁵⁰. »

De cette difficulté à penser l'art dramatique en lui-même procèdent les demi-échecs des romanciers qui comme Balzac n'ont pas su s'adapter à la scène. A l'inverse, Hugo a pleinement compris la nature du théâtre, et Gautier, lors d'une reprise en 1870, peut appréhender *Lucrece Borgia*, non en admirateur du verbe hugolien, mais en spectateur comblé : « Alors, ivre de lyrisme, fou de poésie, nous étions moins sensible au drame et à la situation scénique, et c'est par

47. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, 30 septembre 1843, *HAD*, t. 3, p. 103.

48. Compte rendu du *Camp des croisés* d'Adolphe Dumas, 5 février 1838, *HAD*, t. 1., p. 100.

49. *Ibid.*

50. Compte rendu de *Paméla Guiraud* de Balzac, *HAD*, t. 3, p. 103.

ces côtés que brille la première pièce en prose du poète d'*Hernani* et de *Marion Delorme*⁵¹. »

Grand admirateur de décors, Gautier considère même que Hugo s'est montré timide à leur égard⁵² : « [...] lui-même, le grand Vandale, le grand Barbare, le Hun, l'Attila romantique [...] a reculé devant cette action capitale de retrousser un bord de toile à torchon barbouillée de détrempe, après trois ou quatre scènes, pour passer dans un autre endroit⁵³. »

Au-delà du texte, on le voit, le critique appréhende le théâtre dans ses dimensions non langagières ; attentif au jeu des acteurs, il apprécie que le cri déborde l'intonation. A la fin de la pièce, Lucrece Borgia raille les seigneurs qu'elle vient d'empoisonner : « Qui est-ce qui se connaît en vengeance ici ? Ceci n'est pas mal, je crois ! – Hein ? qu'en pensez-vous ? pour une femme ! » Là, Mademoiselle George a fait jubiler Gautier : « Le fameux *hein* ? du dernier acte a été poussé avec un râlement tout à fait léonin, à faire trembler les plus intrépides⁵⁴. »

Inversement, il est sévère envers l'excès de finesse de Mademoiselle Mars qui dénature les œuvres puissantes : elle n'a saisi en rien « l'arrogance castillane et la fierté empanachée⁵⁵ » de Molière. « [II] a la brutalité du génie, sa plume coupe le papier ; — il procède toujours par grandes masses, et ne dit pas deux mots là où il n'est besoin que d'un. Pour dire de pareils vers et de pareille prose, il ne faut pas faire la petite bouche⁵⁶. » Elle joue aussi Tisbé avec la constante préoccupation du « comme il faut », essayant de faire de son personnage « une dame qu'on aurait pu présenter dans les salons », conjuguant « la distinction bourgeoise et le bon ton vulgaire⁵⁷ ». Incarnation du bon goût français, elle ne saurait comprendre ce que Gautier aime tant, et qu'il trouve dans Corneille comme dans Hugo : le panache. Lorsqu'il fait l'éloge de *Marion Delorme*, le critique s'émerveille de l'unisson des personnages avec

51. Compte rendu de *Lucrece Borgia* de février 1870, *TG/VH*, p. 156.

52. Sur ce point, nous renvoyons à l'ouvrage de Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, « Poins essais », 2001, p. 116 et suiv.

53. Compte rendu de *Monte Cristo.*, 7 fév. 1849, *TG/VH*, p. 97.

54. Reprise de *Lucrece Borgia*, 4 déc. 1837, *TG/VH*, p. 95.

55. Compte rendu des débuts de Mlle Doze, 9 nov. 39, *HAD* ; t. 1, p. 319.

56. *Ibid.*, p. 320.

57. Compte rendu d'*Angelo*, 27 mai 1850, *TG/VH*, p. 142.

leur langue : « Comme tous ces beaux seigneurs qui ne font que traverser la pièce pour jeter l'éclair de leur épée et de leur esprit, parlent bien la langue cavalière et superbe du XVII^e siècle⁵⁸. » L'auteur du *Fracasse* n'oubliera pas cette vertu.

Dans son jeu, Mademoiselle Mars, parangon d'une tendance pernicieuse et générale, opère ce que font les directeurs de théâtre ou les censeurs : du « rabotage ». Pas plus qu'eux, elle ne saisit la force de ce que Gautier nomme « les beautés choquantes » :

Le goût est le mérite et aussi le défaut de notre littérature ; nous l'entendons souvent comme cet évêque de Bruges qui fit gratter soixante pieds de sculpture et d'arabesques sur la façade de la cathédrale, sous prétexte qu'ainsi rabotée elle serait plus régulière et plus sobre. [...] En art, l'extravagant vaut mieux que le plat. Tous les poètes de haute renommée ont commencé par heurter le goût contemporain. C'est une beauté choquante qui a été le tranchant du coin par lequel ils sont entrés dans la masse compacte des esprits : Molière a eu sa tarte à la crème, [...] Victor Hugo, son vieillard stupide ; de Musset, son point sur l'i⁵⁹.

Au panache, au sens des « beautés choquantes », Hugo a su ajouter la fantaisie, maître-mot pour le critique : « M. Victor Hugo, que l'on trouve toujours sur la brèche, a ouvert, dans le quatrième acte de *Ruy Blas*, une large porte à la fantaisie cavalière empanachée, disparue de notre théâtre et qu'on croyait ne devoir jamais y revenir ; nous sommes étonné que l'on en ait si peu profité et que les jeunes esprits ne se soient pas précipités par cette brèche avec plus d'ardeur⁶⁰. »

*

En définitive, Gautier s'intéresse au langage de Hugo en ce qui concerne une partie seulement de son œuvre : quelques recueils poétiques, – traités dans un ouvrage de commande tardif – et la majeure partie de l'œuvre dramatique. Le vers est pour lui la vraie langue hugolienne, et *Les Burgraves* ou *La Légende des siècles* reçoivent des traitements critiques similaires, même si le langage du théâtre, art visuel, vocal et gestuel, peut s'en détacher parfois.

58. Compte rendu de *Marion Delorme*, 9 novembre 1839, *TG/VH*, p. 104

59. Compte rendu de *Tragaldabas*, d'Auguste Vacquerie, 14 août 1848, *HAD*, t. 5, p. 297.

60. « A bas les charpentiers ! », 5 mars 1839, *HAD*, t. 1, p. 232.

A vrai dire, Hugo incarne une valeur historique autant qu'esthétique et, dès 1838, Gautier insiste sur cette dimension d'*Hernani* : « Outre sa valeur poétique, *Hernani* est un curieux monument d'histoire littéraire. » Son importance référée à sa date : « *Hernani*, si l'on se reporte à l'époque où il a été joué, est une pièce de la plus audacieuse étrangeté : tout y est nouveau, sujet, mœurs, conduite, style et versification⁶¹ ».

Autant donc qu'un grand novateur, Hugo apparaît à Gautier, historien du romantisme, comme le chef d'un mouvement plus général qui bouillonne dans l'agitation joyeuse : « [...] dès que l'on avait fait une pièce de vers ou un sonnet, on courait les montrer aux camarades, on se félicitait, on se complimentait : et certes il y avait de quoi, car la poésie, enterrée par les versifications de l'Empire, venait enfin de ressusciter⁶². » Pour Gautier, qui participa au « Petit Cénacle » avec Nerval dont il fut proche, Pétrus Borel ou Célestin Nanteuil, Hugo ne représente peut-être pas seul, ni même essentiellement, le mouvement romantique ; mais il est incontestablement, par sa stature, la machine de guerre utilisée contre le classicisme, le bélier romain avec le lion romantique.

Au niveau esthétique, Hugo ne domine pas toujours. A partir de 1843, Musset, qui commence à être joué, plus proche d'un théâtre de la fantaisie et de la légèreté, plus proche de la comédie shakespearienne dont *Mademoiselle de Maupin* avait fait le modèle du théâtre idéal, tend à le supplanter ; à vrai dire, l'histoire joue aussi son rôle et Gautier-feuilletoniste suit l'actualité. Pour la poésie, Baudelaire retient bientôt son attention.

Il serait donc faux d'affirmer que sa réflexion – fragmentaire – sur le langage littéraire (poétique en particulier) s'articule essentiellement autour de l'œuvre de Hugo. Baudelaire, Balzac, Nerval, Heine, Flaubert l'occupent autant que Hugo. Il manque à ce dernier cette grande étude que Gautier consacre à Baudelaire pour la préface de la troisième édition des *Fleurs du mal* (1868), ou ces grands essais sur Nerval ou Balzac. Mais Hugo reste central dans sa critique dramatique, bien plus volumineuse puisqu'elle traverse, de 1836 à 1872, toute une existence artistique, et sans doute aussi plus importante (l'étude sur Baudelaire exceptée) que sa critique littéraire au sens strict.

61. Reprise d'*Hernani*, 22 janvier 1838, repris dans *TG/VH*, p. 97.

62. Débuts de Mademoiselle Emilie Guyon dans *Hernani*, juin 1841, *TG/VH*, 107.

Hugo a porté Gautier, il est au cœur de sa vie, la source de sa vaillance dans ce combat contre la médiocrité régnante dans la vie littéraire (surtout théâtrale) dont le feuilletoniste fut contraint d'être le témoin souvent découragé, et parfois jusqu'au désespoir. Et si, tout près de la mort, Gautier consacre à Hugo, à *Hernani*, ses dernières lignes, c'est qu'il avait trouvé en lui un réservoir d'énergie, de vie, à la fois existentielle et théorique.