

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Langue et signes du Moyen-Âge dans *Mangeront-ils ?* et dans *Welf castellan d'Osbor*

Jean MAURICE

Dans une étude qui a fait date sur « le Moyen Âge de Victor Hugo », Paul Zumthor déclare que, malgré çà et là quelques sursauts, « l'imagerie moyenâgeuse semble épuisée¹ » dans les textes produits par l'écrivain après 1860. C'est cette affirmation que je voudrais nuancer, précisément en adoptant le même point de vue que P. Zumthor, celui d'un médiéviste.

Il y a certes quelque danger à interroger la rencontre d'un auteur qu'on ne connaît sans doute pas assez avec une période qu'on connaît sans doute trop, et que par conséquent on ne peut appréhender dans son statut de signe littéraire que dans un constant effort d'adaptation. Mais dès lors que le médiéviste admet que le Moyen Âge est, comme objet de savoir, peu ou prou modelé par l'ensemble des représentations qu'on en a données, il ne peut négliger aucune forme de sa réécriture. D'où l'intérêt qu'il se risque à manifester pour des textes appartenant ou ayant appartenu au « second théâtre » de Hugo, où P. Zumthor ne perçoit qu'un regain secondaire d'« émotion » médiévale, mais qui sous cet angle méritent plus ample examen.

Hugo, on le sait, n'a pas attendu les années 1860 pour représenter le Moyen Âge sur la scène. *Hernani* convoque, pour l'une de ses péripéties importantes, le fantôme de Charlemagne, figure majeure de la littérature des XII^e et XIII^e siècles, qui par ailleurs occupe, comme dans un autre registre Louis XI ou Jeanne d'Arc, une place de choix dans le Panthéon du médiévisme romantique². Et *Les Burgraves*, dès la didascalie initiale, emmènent le spectateur au XIII^e siècle, de nos

1. « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *Victor Hugo, Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la dir. de J. Massin, Le Club français du livre, 1972, tome IV, p. XXX. (Dorénavant, *CFL*.)

2. Voir Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

jours souvent considéré comme le sommet de la civilisation médiévale.

Néanmoins, la référence historique n'entraîne pas l'emploi d'une langue archaïsante qui, dans sa syntaxe ou son vocabulaire, aurait pour fonction de dérouler ostensiblement le paradigme du Moyen Âge. Le propos de Hugo n'est assurément pas cette sorte de pastiche stéréotypé auquel aboutit le style « Troubadour »³ à force d'exhiber un lexique aussi platement convenu que les situations auxquelles il renvoie⁴. Il n'est pas non plus cette transposition historique dont le type est *La Jaquerie* de Mérimée, qui pousse le souci de l'exactitude jusqu'à l'explication en note de termes spécialisés comme « routier » ou « poignard de merci ». Il n'est pas davantage cette mise en scène de signes médiévaux conventionnels dont raffolent à la même époque certaines pièces du théâtre historique de second ordre⁵. Même dans *Les Burgraves*, le lexique proprement médiéval se réduit à quelques noms communs (« cimier », I, 5 ; « pennon », III, 3 ; ou « mangonneaux », II, 6)⁶ – encore Hugo craint-il que ce dernier mot, trop technique, ne soit pas compris du spectateur et recommande aux acteurs de le remplacer par « fauconneaux », dont il assume la fausseté historique⁷. Hormis Frédéric Barberousse, les noms propres ne sont pas plus nombreux, qui mêlent histoire (« Philippe Auguste ») et fiction (« Gauvain »), l'emblème de ce mélange étant le Utherpandragon de la légende arthurienne devenu Uther, « pandragon » de son état, c'est-à-dire dictateur, d'après la *Biographie Michaud* consultée par Hugo⁸.

Comme dans les autres drames historiques de Hugo, qui placent leur action au XVI^e ou au XVII^e siècle, la couleur locale marquée par

3. Voir l'article de Gérard Gengembre à ce sujet dans *Moyen Âge et XIXe siècle : Le Mirage des origines*, Actes du colloque de Paris III et Paris X, 5 et 6 mai 1988, textes recueillis par E. Baumgartner et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Littérales*, n° 6, 1990.

4. « Troubadour – Beau sujet de pendule », dira Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, pour s'en moquer.

5. Voir Herman Hofer, « Scribe, Meyerbeer et la mise en scène du Moyen-Âge », *La Licorne*, n° 6, Poitiers, 1982, p.65-87.

6. Malgré tout un déploiement de costumes et de décors terrifiants qui correspondent aux goûts de l'époque. Voir Patricia Ward, *The Medievalism of Victor Hugo*, The Pennsylvania State University Press, 1975, p. 67.

7. Voir les « Notes » de sa main, reproduites dans *Victor Hugo, Oeuvres complètes*, vol. « Théâtre II », Robert Laffont, « Bouquins », p. 257 (Dorénavant, *O. C.*, « Bouquins »). Un « mangonneau » est une sorte de catapulte, et un « fauconneau » une petite pièce d'artillerie utilisée à partir du XVI^e siècle.

8. Voir *ibid.*, note 40, p. 903.

le lexique se limite au pittoresque médiéval nécessaire à l'identification vraisemblable de la période de référence ; elle est au service d'un mode d'écriture dramatique de l'Histoire qui se détache de la chronique pour atteindre plutôt à une réflexion sur la marche de cette Histoire⁹. Hugo se singularise ainsi, dès *Cromwell*, du « théâtre historique » en vogue depuis la Révolution Française, théâtre qui utilise les grands événements du passé national comme modèles ou contre-modèles édifians, à des fins de propagande ou de contestation qui limitent leur intérêt à une consommation immédiate, par l'« application » à des personnages ou des événements politiques contemporains aisément déchiffrables. Certes, on peut projeter sur les silhouettes de Charles-Quint, Charlemagne, ou Barberousse l'ombre portée de Napoléon, mais seulement au terme d'une démarche herméneutique beaucoup plus élaborée, beaucoup moins mécanique que dans le système des « applications » familier aux contemporains de Hugo. Franck Laurent l'a étudié en détail¹⁰, c'est à une réflexion sur le principe impérial opposé aux logiques nationales que se livre Hugo dans *Hernani* et *Les Burgraves*, plutôt qu'à une contribution supplémentaire à l'édification hagiographique du mythe napoléonien.

Dans ce contexte, où les figures de Charlemagne et de Barberousse servent à penser à la fois les origines de la Nation, les fondements de la légitimité du pouvoir suprême et la naissance de l'idée d'Europe, la « langue du Moyen Âge » (entendons « la langue destinée à représenter le Moyen Âge ») participe principalement dans *Hernani* des isotopies de la féodalité et de l'empire, autour de mots-clés : instauration de l'ordre, de « la loi » (v. 1495), par la force militaire, par « l'épée » (v. 1495) ; mise en place d'une « pyramide » (v. 1530), faite, à défaut d'une légitimité populaire quant à elle totalement fantasmée, d'obédiences personnelles « étagées » (v. 1515) convergeant vers la « clef de voûte » (v. 1516) de l'autorité publique. Autre motif dominant du monologue de Don Carlos, les rapports de force entre Roi, Pape et Empereur mettent en perspective la question de l'alliance du trône et de l'autel, qui se pose avec acuité en 1830. De même dans *Les Burgraves*, en superposant l'Allemagne du XIII^e siècle et l'Europe rêvée du XIX^e siècle, Hugo dépasse sa représentation des mythologies et des sources de la civilisation pour proposer, en creux, une réflexion sur l'avenir de l'Europe.

9. Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Le Seuil, « Points », 2001.

10. Dans sa thèse *Le Territoire et l'océan*, et dans « Le Grand homme dans l'œuvre de Hugo », *Romantisme*, n° 100, 1998.

Ce principe connu du drame historique hugolien, qui consiste à interroger le passé pour mieux comprendre le présent, s'estompe dans le « second théâtre ». On y trouve deux « drames modernes » en prose (*Mille francs de récompense* et *L'Intervention*), de petits textes proches du fragment, dont la fiction est parfois difficile à situer dans le temps, et *Mangeront-ils ?*, comédie tout à la fois féerique, matérialiste et même, pour certains critiques, « symboliste »¹¹. Dans ce corpus, les pièces situées dans le passé ne relèvent plus du genre du théâtre historique, puisqu'elles ne prennent pas pour cadre un événement authentique, fût-il arrangé, ni même une époque de référence clairement identifiable. Dans cette mesure, le Moyen Âge, tout en conservant un certain nombre des traits distinctifs qui étaient les siens dès *Hernani* et *Les Burgraves*, acquiert une nouvelle fonction, dont l'analyse est l'objet de cette étude, celle de contribuer à la distanciation théâtrale.

Le corpus qui vient implicitement d'être esquissé mérite cependant justification. Dans aucune des œuvres du *Théâtre en liberté*, l'inscription du Moyen Âge n'est aussi nette que dans *Hernani* ou *Les Burgraves*. Toutefois, un simple relevé des vocables qui dénotent ou connotent le Moyen Âge fait apparaître dans certaines d'entre elles un « paysage » médiéval reconnaissable. Tel est le cas de *Mangeront-ils ?* et de *Welf, Castellan d'Osbor*.

Certes, *Welf* a été inclus dans la Nouvelle Série de *La Légende des Siècles* en 1877. Mais cette œuvre, comme Arnaud Laster l'a montré, s'inscrit de façon indiscutable dans l'élan créateur et la logique structurelle du *Théâtre en liberté* pour lequel elle fut initialement écrite, et elle garde intactes toutes les marques distinctives du texte théâtral. Comme c'est précisément l'interaction entre le déplacement générique que subit le texte et son médiévisme qui me paraît significative, il convient de l'inclure dans cette réflexion.

En revanche, seconde iconoclastie, cette fois commise envers un médiéviste¹², on n'y trouvera pas *L'Épée*, que de multiples liens unissent pourtant à *Welf*. Mais dans ces liens n'entre pas un arrière-plan chronologique commun¹³. Un relevé systématique des termes à connotation médiévale, même entendue de façon extensive, confirme

11. Voir Michael Riffaterre, « Un exemple de comédie symboliste chez Victor Hugo » (*Mangeront-ils ?*), *L'Esprit créateur*, Fall, 1965.

12. P. Zumthor, bien sûr, dont le texte paru dans l'édition J. Massin est repris presque intégralement dans *Littérales*, n° 6.

13. Voir J. Massin, *CFL*, tome XIV, p. 726.

pleinement l'avis d'Yves Gohin, selon qui le temps de l'action est dans *L'Épée* encore beaucoup plus imprécis qu'ailleurs¹⁴. Malgré son prénom, Othon n'est que « l'héritier des anciens empereurs » (II)¹⁵. Surtout, aucun mot ou aucun signe médiéval n'apparaît dans les didascalies : le Moyen Âge, à tous les sens du terme, ne fait pas partie du décor, qui est capital au théâtre, fût-il seulement théâtre virtuel. Il ne fait pas non plus partie du texte. Y apparaissent, la forme de l'ancien français « esclavons » ne figurant qu'en marge dans le manuscrit¹⁶, « casque », « lance », « donjon », « vasselage » et « burg », et, si l'on admet que le Moyen Âge de Hugo débordé sur le XVI^e siècle, « hallebardes », « pertuisanes » et « lansquenets ». Même si on considère, pour faire bonne mesure, que le personnage appelé « le Chanterre » porte un nom qui, au prix de quelques déformations graphiques et/ou phoniques, démarque un terme de l'ancienne langue (il est « ménétrier » de son état, et ce vocable apparaît en français vers 1270, chez Joinville), c'est bien peu. C'est trop peu.

La seconde justification concerne le sujet du colloque. Si on prend « langue » dans son acception la plus étroite, on rencontre, de façon plus risquée encore, les écueils pratiques et méthodologiques auxquels on se heurte déjà en étudiant, à partir de sources parfois hypothétiques, le lexique d'*Hernani* et des *Burgraves*, puisque le « médiévisme » du corpus n'est pas assez massif pour éventuellement bénéficier de retombées, même indirectes, du mouvement de redécouverte de textes médiévaux authentiques qui se manifeste aux alentours des années 1850. Il convient donc, ainsi que le programme de la Décade y invite, de considérer « langue » dans son acception la plus large, celle de « système de signes », en l'occurrence de « sémiotique médiévale ». Alors, semble-t-il, l'analyse du corpus présente quelque intérêt.

Pour essayer de le montrer, on analysera d'abord les rapports entre la langue du Moyen Âge et le langage du théâtre, pour ensuite constater que, loin d'être « mort », le Moyen Âge est l'un des outils privilégiés des opérations de « mise à distance » qui caractérisent *Welf et Mangeront-ils ?*

14. *Ibid.*, tome XIII, p. 434.

15. C'est moi qui souligne.

16. Voir le commentaire d'A. Laster, « Bouquins », vol. « Théâtre II », p. 938, n. 13.

Langue du Moyen Âge et langage du théâtre

Dire le Moyen Âge

Dans *Welf* et dans *Mangeront-ils ?*, ni le temps de la fiction (comme dans *Les Burgraves*) ni le temps mythique qui intervient dans la fiction (comme dans *Hernani*) ne sont désignés de façon explicite. Il s'y crée pourtant un univers de référence chronologiquement identifiable, grâce à une langue qu'on peut appeler « du Moyen Âge », en ce qu'elle le donne à lire et à entendre par le biais d'indices dispersés mais convergents.

Le temps et l'espace y sont évoqués par un procédé similaire, qui tout à la fois balise et brouille. *Mangeront-ils ?* emmène le spectateur « dans un pays imaginaire [...] où l'on voit néanmoins quelques reflets de l'archipel de la Manche¹⁷. » *Welf*, dans le même esprit, gomme les notations trop explicites : son protagoniste est « le protecteur d'un pays inconnu »¹⁸, dont Hugo prend soin d'effacer les contours réalistes, en supprimant dans ses corrections toute allusion directe à l'Allemagne¹⁹. Reste que se dessine dans l'intrigue une région aux contours vaguement germaniques, qu'on peut reconnaître en s'appuyant sur des déductions et des recoupements divers, à commencer par l'interprétation des noms propres. Osbor a été trouvé chez Moreri, qui le décrit comme un « certain lieu d'Allemagne, encore inconnu aux doctes géographes »²⁰. Les étudiants appartiennent à « l'Université carlovingienne » (didascalie initiale), qui, malgré l'étendue de l'Empire de Charlemagne, convoque l'image d'Aix la Chapelle. « Welf, à lui seul, tient tête aux princes d'Allemagne » (I). Cyamis est « duc et marquis de Thuringe » (II), etc.

De la même manière, l'interprétation d'un faisceau d'indices dispersés mais convergents permet de conclure que la pièce se passe en un temps dont la datation précise est impossible, mais où l'on reconnaît un Moyen Âge conventionnel. Outre ces « mots typiques » dont parle P. Zumthor²¹, qui, contaminés par un contexte médiéval, finissent par prendre la valeur, sans doute de plus en plus nette avec le

17. Yves Gohin, *CFL*, t. XIII, p. 468.

18. Jean Massin parle même d'un refus d'une localisation exacte. Voir *Ibid.*, t. XIV, p. 724.

19. Voir les notes 8 et 15 de l'édition J. Massin.

20. Voir *ibid.*, p. 729.

21. Voir article cité, p. X.

temps et l'effet de répétition, de « mots décoratifs » connotant le Moyen Âge : « éclairs funèbres », « fauve et noir », « hérissément fauve », etc., *Welf* fait apparaître des vocables qui sont de véritables emblèmes de cette époque, dans ce qu'elle a de plus caractéristique pour le grand public : désignations des combattants – « chevalier » (I), « archer » (I) – ; de l'équipement militaire – « éperon » (I) – ; de l'organisation socio-politique – « hommage » (I), « baron » (II et III), « vassaux », (I) – ; de la littérature – « trouvère » (II) – et, c'est le plus attendu, des châteaux – « meurtrières », « créneaux », « pont-levis », « herse » (I et II), « donjon » (II). *Welf* comporte aussi des allusions moins facilement perceptibles à certains usages – hisser au bout des lances le « pennon » (I) –, à certaines techniques guerrières – arroser les assaillants « de poix bouillante, d'huile en feu, de plomb fondu » (I) –, voire à ce qui est, dans la littérature comme dans les mentalités, le nombre magique par excellence, le « sept » sur lequel Hugo insiste pour faire fléchir *Welf* : « J'ai le Rhin aux sept monts, la Gaule aux sept provinces » (II). Il se peut même que soit sollicitée la langue du Moyen Âge, entendons cette fois « la langue que l'on parlait au Moyen Âge ». Hugo utilise ainsi la morphologie du vieux français – « esclavons », pour « esclave », selon une forme possible en ancienne langue²², en l'occurrence bien utile à la rime (VI). Et si, comme le pense Jean Massin, « le prénom de *Welf* a été retenu par Victor Hugo comme celui duquel tirèrent leur nom les Guelfes adversaires de l'empereur »²³, le poète renvoie au XIII^e siècle historique, mais aussi linguistique, puisqu'il joue, volontairement ou non, sur l'évolution phonétique du son <gw>, soit vers <g>, soit vers <w>²⁴. Sur le plan du signifié comme sur celui du signifiant, *Welf* sollicite bien « la langue du Moyen Âge ».

On retrouve le même phénomène dans *Mangeront-ils ?*, qui tire probablement son origine d'une anecdote médiévale lue dans *Quentin Durward* : Louis XI aurait gracié *in extremis* son astrologue Galeotti qui lui avait prédit qu'il mourrait vingt-quatre heures avant lui. Dans des notations partielles et discontinues, mais concentrées pour la plupart dans l'« exposition », lorsqu'il convient de dessiner les cadres de l'action, se met en place un décor médiéval : armement – « chemise

22. La forme se trouve par exemple dans la chanson de geste *Aiquin* (v.126), dans *La Chanson de Roland*, avec une légère variante (v. 3225) et dans le *Roman de Thèbes* (v. 5680), associée aux « Turs » et aux « Mors » dans une énumération de « compagnies ».

23. Ouvrage cité, note 1, p. 729.

24. Voir Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, Chapitre XXI, p. 147 sqq.

d'acier » (I, 2) – et techniques de combat – « on a frappé d'estoc, on a frappé de taille » (II, 3) – ; divertissements – « tournois » (I, 2) – ; organisation sociale – « vassal » (I, 2), administrative – « baillis » (I, 2)²⁵ et judiciaire – « justice basse et haute » (I, 2) – ; ainsi bien sûr qu'architecture – « donjon », « créneaux » (I, 2). Le droit d'asile, dont l'importance est évidemment considérable dans l'intrigue de *Mangeront-ils ?*, renforce ces représentations. Bien qu'il existe depuis l'Antiquité sous diverses latitudes, l'imaginaire collectif l'associe au Moyen Âge, pendant lequel il connaît en effet son apogée. Et le rôle majeur qu'il joue dans *Notre-Dame de Paris* accroît encore sa connotation médiévale dans une œuvre de Victor Hugo. Enfin, ce décor est complété, on en verra l'importance, d'allusions aux mentalités médiévales, comme la croyance en la lycanthropie – le roi, s'il n'est pas vraiment loup garou, prétend à l'occasion descendre « des loups du pays »²⁶ – ou en la nature diabolique du roux (I, 2). Et, derechef, le tableau se complète d'un clin d'œil linguistique, l'emploi d'une expression fréquente en ancien français, « ni sou ni maille » (II, 3).

Mais cette évocation reste vague. Et surtout, plus qu'à un moment précis d'une période d'ailleurs longue de près de huit siècles, elle renvoie par autotextualité à ce Moyen Âge particulier qu'Hugo a déjà utilisé dans ses drames historiques des années 1830-1840. Cependant, cette fois-ci, la référence à un événement ou à un personnage historiques précis disparaît totalement. L'univers médiéval devient de plus en plus nettement syncrétique et symbolique.

Dire le Moyen Âge du théâtre hugolien

Welf garde de multiples traces de sa destination théâtrale primitive. Les didascalies qui parsèment le texte anticipent souvent sur une mise en scène qu'elles donnent véritablement à voir, jusqu'à parfois devenir de petites « transpositions d'art », comme si elles surgissaient d'un dessin de Hugo : « *Un homme paraît entre deux créneaux au haut de la tour. Il est tout habillé de fer. Sa barbe blanche passe sous sa visière baissée. Il se découpe en noir sur le fond de neige de la montagne.* » (II) Or, ces didascalies, quand elles ne sont

25. Le « Connétable », dont la charge apparaît pourtant au XIII^e siècle, semble rejeté par Hugo après le Moyen Âge, à en juger par *Notre Dame de Paris*, où la « connétable » succède à la « prévôté » du temps de Louis XI (voir Livre I, chap. 1).

26. Voir le parti tiré de cette croyance par Mérimée dans *La Jaquerie*.

pas de simples et brèves notations de déplacements ou d'attitudes, sont *toujours* en rapport avec le « décor médiéval » de la pièce²⁷, que souligne à l'occasion leur reprise dans le texte : « LE PAYSAN à un autre paysan, montrant la tour. Tiens ! entre les créneaux on peut le voir marcher. » (I). En somme, dans *Welf*, Moyen Âge et théâtre semblent étroitement liés, notamment parce que Hugo se cite lui-même. Il réécrit son Moyen Âge, celui qu'il a déjà mis en scène.

C'est ainsi qu'il construit, d'abord, une intertextualité avec *Les Burgraves*. « Welf, à lui seul, tient tête aux princes d'Allemagne » (I) en habitant un inexpugnable « burg », terme cinq fois répété et au signifiant évocateur. Certes, Hugo l'affectionne et l'emploie plusieurs fois en légende à ses dessins de la veine « rhénane » que certaines didascalies, on l'a vu, semblent démarquer. Mais « burg » n'en convoque pas moins une « atmosphère allemande » qui, au théâtre, s'épanouit de façon privilégiée dans *Les Burgraves* et qui bien sûr est confirmée par le thème de *Welf*. Si, comme le suggère Yves Gohin, « le mythe du burgrave solitaire et proscrit, [y est] moins réexposé qu'évoqué, donné à reconnaître plus que donné à voir »²⁸, il n'en est pas moins central, jetant un pont entre 1843 et 1869 par ce procédé « d'ombre portée » qui caractérise la mise en place de l'atmosphère médiévale.

Plus directement encore, *Welf* dialogue avec les scènes d'*Hernani* qui, habitées par le fantôme de Charlemagne, figure majeure du Moyen Âge, peuvent à bon droit être appelées « médiévales ». La double allusion à la « Diète » rappelle l'intrigue d'*Hernani* et l'intertextualité avec le célèbre monologue de Don Carlos (IV, 2) y ramène clairement. Désireux, chacun à son tour, d'amener Welf à la reddition, l'Empereur Othon et le Pape Sylvestre retrouvent les accents, les termes et les oppositions qui structuraient la méditation du futur Charles-Quint devant le tombeau de Charlemagne. « Je suis celui qui tient le globe », proclame Othon, qui offre à son adversaire de le « faire roi près de l'empereur », avant de céder la parole au Pape, « vieillard vêtu de blanc qui a la tiare en tête » et dont l'argumentation repose en partie sur la complémentarité entre « César » et « le Père ».

27. La didascalie qui évoque la mendiant à la fin de scène 3 semble faire exception, ce qui est compréhensible compte tenu de l'importance de ce nouveau personnage. Mais elle est tout de même encadrée par la mention des « pointes des piques », qui rappellent le contexte vaguement médiéval.

28. Y. Gohin, *CFL*, t. XIV, p. 725.

Dans *Mangeront-ils ?*, Hugo semble tenté par le thème du « conflit entre le monarque et l'Église », introduit dans la première scène par le message que transporte le pigeon : « De l'évêque à l'abbé. – S'il touche à ton église/ On touchera son trône ». Puis, sans se soucier du « décousu de l'intrigue »²⁹, il laisse cette péripétie sans véritable suite narrative. Mais elle n'en demeure pas moins, et dialogue *de facto* avec *Hernani*, comme le font les déclarations d'amour de Lord Slada à Lady Janet et comme d'ailleurs certains propos de Mess Tityrus dialoguent avec *Cromwell*³⁰. Quant à l'intertextualité avec *Les Burgraves*, elle n'est pas douteuse dans le personnage de Zineb, « Guanhumara transfigurée »³¹ pour laquelle « le temps est enfin venu [...] de se dépouiller de sa haine³² » mais aussi sorcière, ce qui du reste accentue les connotations médiévales dans *Mangeront-ils ?*³³.

Ainsi, les signes du Moyen Âge ont deux fonctions dans nos pièces. D'une part, ils contribuent à délimiter le cadre de la fiction, sans toutefois offrir de façon univoque et massive un univers référentiel aux contours bien tracés. D'autre part, ils invitent à sortir du cadre de la fiction, en se faisant le support privilégié d'un jeu intertextuel qui repose sur des indices aisément identifiables. Ils sont tout à la fois agents d'une désignation et d'un déplacement de cette désignation, en même temps extérieurs à une fiction et à une période historique et intégrés à elles. Toujours en décalage avec eux-mêmes, ils sont un des truchements privilégiés de ce mouvement « critique et autocritique »³⁴ qui caractérise *Le Théâtre en liberté*. Ils se mettent au service d'une mise à distance.

Signes du Moyen Âge et mises à distance

Mise à distance du théâtre : brouillage générique et brouillage du Moyen Âge

29. Y. Gohin, ouv. cité, p. 469.

30. *Ibid.*, p. 491 et p. 499.

31. *Ibid.*, p. 471.

32. *Ibid.*, p. 477. Voir aussi p. 500.

33. Notamment par l'entremise de Michelet. Remarque de Jean-Claude Fizaine lors de la discussion.

34. L'expression est d'A. Laster, « Bouquins », vol. « Théâtre II », p. VII.

Welf, pièce de théâtre dans sa genèse comme dans sa structure, devient fragment dramatique inséré dans un recueil poétique. Son genre se brouille et avec lui, en toute logique, le Moyen Âge qui y est attaché.

Certains mots que, pour reprendre la typologie de P. Zumthor³⁵, on pourrait croire « décoratifs », c'est-à-dire directement dénotatifs, sont en fait très généraux. Par exemple, « muraille », « casque » ou « archer » ne pourraient renvoyer au Moyen Âge de manière univoque que dans un contexte où il serait massivement signifié. Or, tel n'est pas le cas, puisqu'il est fréquemment décentré par des anachronismes, dont le plus net est la référence à « la Diète de Spire » (I), acte de naissance symbolique du protestantisme au XVI^e siècle.

Même à l'intérieur du Moyen Âge, les époques se chevauchent. Un Royaume d'Arles a certes existé, qui englobait de vastes territoires : non pas l'Autriche, comme le prétend dans la fiction son souverain Hug (II), mais la Franche-Comté, le Dauphiné, la Provence, le Vivarais et le sud de la Bourgogne, possession dont par conséquent *Welf* pourrait avec vraisemblance recevoir en fief quelque « bonne terre ». Mais, mis en place en 879 et disparu en 1033, il renvoie à un Haut Moyen Âge auquel étaient étrangères les « cours d'amour » dont Hug offre conjointement la présidence au vieillard solitaire. Un semblable mélange entre détails historiquement fondés et traits inexacts se trouve dans la mention du « trouvère Ericus d'Auxerre » (II). Entre 841 et la fin des années 870, c'est-à-dire de toute façon environ un siècle avant les années 999-1002 auxquelles peuvent renvoyer les allusions à Othon III et au Pape Sylvestre II³⁶, un certain Eric vécut en effet à Auxerre. Il y ouvrit une école rapidement devenue célèbre, où il fut le maître de Rémi d'Auxerre. Mais il est surtout connu comme théologien et auteur de gloses sur divers écrivains antiques et irlandais, et, s'il composa en latin un long poème épique sur la vie de saint Germain, il ne saurait de toute façon, à cette époque, mériter le nom de « trouvère ». Ainsi, Hugo, dans l'emploi de ces noms propres, respecte *grosso modo* l'homogénéité du temps (le haut Moyen Âge) et de l'espace (la Bourgogne et Auxerre), ce qui confère à son propos un minimum de cohérence. Cependant, préservée grâce au fort pouvoir connotatif de termes littéraires caractéristiques, cette cohérence ne dépasse pas la surface des mots et des représentations. Derrière un Moyen Âge superficiellement

35. Article cité, *passim*.

36. Cf. J. Massin, ouvrage cité., p. 732.

vraisemblable, apparaît un amalgame parfois peu repérable mais qui ailleurs s'exhibe même comme tel.

Ce processus de « collage » est en effet particulièrement net dans l'évocation du décor de la pièce, conformément à la liaison privilégiée, dans *Welf*, entre théâtre et Moyen Âge. Précisément avant la tirade de Hug, une longue didascalie fait apparaître une étrange suite, où figure « une compagnie d'arbalétriers bourguignons couronnés de fleurs ; ils ont de grandes arbalètes, des boucliers faits d'une peau de bœuf et hauts comme un homme, et les pieds nus dans des chaussures de corde » (II). D'une arme typique du Moyen Âge français à la Bourgogne, surtout connue du grand public pour une splendeur qui s'épanouit au XV^e siècle, en passant par une tenue plus caractéristique d'une horde barbare que de soldats médiévaux, s'étale aux yeux du spectateur potentiel un monde hétéroclite. Et le composite triomphe dans la didascalie qui donne son cadre à l'intervention d'Othon : « Paraît une bannière de drap d'or, portant un grand aigle de sable, éployé. Des sonneurs de trompes et des batteurs de cymbales la précèdent. Derrière la bannière, entre un homme à cheval, vêtu de pourpre, ayant dans la main un globe, et sur la tête la couronne impériale. Il est suivi d'une poutre à tête de bélier de bronze, portée par des Croates nus, hauts de six pieds. Le bélier est flanqué de montagnards tyroliens en jaquettes bariolées, armés de frondes ». Hugo peut-il être dupe de la bigarrure de ce qu'il appelle lui-même ensuite « tout ce cortège » ?

La didascalie qui inaugure la pièce ; et dont J. Massin note, dans une autre perspective, la possible portée symbolique³⁷, donne sans doute la clef de cette disparate. Elle semble *a priori* camper un décor médiéval harmonieux, composé d'éléments aisément reconnaissables qui conditionnent d'emblée la réception du spectateur parce qu'elles demeureront sous ses yeux durant toute la représentation : « *Le rebord d'un précipice. Au delà du précipice, qui est très étroit, se profile une haute tour crénelée sans fenêtres. Des meurtrières, çà et là. Le pont-levis dressé cache la porte. Le précipice sert de fossé à cette tour. Derrière la tour monte, à perte de vue, la montagne couverte de sapins. On ne voit pas le ciel.* » Mais, à côté de la culture médiévale, l'importance prise par la Nature, dont Claude Millet par ailleurs a montré les implications politiques³⁸, rompt avec une tonalité

37. Ouvrage cité, p. 727.

38. Claude Millet, *Le Mur des siècles. La représentation de l'histoire dans la Nouvelle Série de La Légende des Siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université Paris VII, 1991, pp. 467-471.

banalement pittoresque. La didascalie ne se contente pas d'annoncer que Welf recevra dans l'épilogue l'hommage de la nature et que, avant sa défaite, il « se tient là, barrant le chemin, rassurant/ La forêt, le ravin, le rocher, le torrent,/ Et garde vierge, aux yeux de toute la contrée,/ L'ombre où cette montagne auguste donne entrée. » (I) Elle dé-réalise ce qui, dans la pièce, reste pourtant la dénotation la plus nette du Moyen Âge. En mettant au premier plan de la didascalie et donc du décor (la tour crénelée, elle, ne fait que « se profile(r) » à l'arrière-plan) le « précipice » qui remplace « le fossé », Hugo délaisse le registre descriptif. Déjà assez désinvolte dans la distribution des métonymies du Moyen Âge (« Des meurtrières, çà et là³⁹ »), il transforme une donnée architecturale caractéristique (les douves du château) en un symbole de l'infini, un « précipice [...] sans fond », un « abîme » infranchissable (III). L'Histoire cède la place au mythe de la Résistance, intemporelle et immortelle.

« Welf dépasse tout. C'est un dieu », dit le Vieillard (I). Il est même à bien des égards une figure christique, qui, comme Jésus de l'entrée dans Jérusalem à la crucifixion, passe sans transition de la glorification aux insultes et qui « n'a jamais ri » (I). C'est que sa solitude va très au-delà de l'isolement militaire – « il n'a pas un archer » (I) – et très au-delà aussi de l'isolement affectif qui fait entrer Welf dans le paradigme des héros hugoliens chastes et sacrifiés (« Il n'a jamais voulu se marier, de crainte/ D'introduire en son antre une timidité. » « Refus de l'intégration /intronisation »⁴⁰), cette solitude est, au sens propre du terme, essentielle.

Welf incarne en effet l'intransigeante opiniâtreté de celui qui, plus grand encore en ce qu'il est irréductible, refuse le compromis⁴¹. Cette attitude transcende tous les genres, comme elle transcende toutes les époques. *Welf* ne peut donc se réclamer d'une période historique trop précise, comme il ne peut se figer dans un registre d'écriture. Voilà pourquoi le Moyen Âge y est brouillé. Il n'invite pas à la transposition

39. C'est moi qui souligne.

40. C. Millet, ouvrage cité, p. 349. Voir aussi sur cette question p. 464-471.

41. La tirade finale qui la célèbre a, on le sait, été ajoutée dans l'édition de 1877 au texte primitif de 1869. Mais elle n'a pas pour seule fonction de dresser une statue à un poète particulier, vieillard de 75 ans qui, plus digne et plus constant que le vieillard versatile de la fiction, s'identifie clairement à Welf, et qui constate sa victoire. Elle constitue un hymne à la Résistance, une résistance aussi éternelle que la Nature qui pleure Welf, aussi intemporelle que le Verbe qui constate, par la bouche de l'allégorique « Poète », la grandeur de ce « vaincu superbe, au fond du précipice noir ».

d'une époque dans une autre, mais à une prise de distance avec l'Histoire obtenue par un « jeu », à tous les sens de ce terme, sur l'horizon d'attente. Représentation biaisée qu'il convient d'interroger, de critiquer et d'interpréter. Les signes qui le disent campent un Moyen Âge de fiction, mais aussi une fiction de Moyen Âge, liée à une « fiction de théâtre »⁴². Le Moyen Âge favorise une mise à distance *du* théâtre.

La mise à distance au théâtre : Moyen Âge et distanciation

Dans *Mangeront-ils ?*, pièce d'ailleurs souvent montée avec bonheur, Hugo ne perd pas de vue les nécessités concrètes de la représentation Il envisage ainsi d'abrégé, Acte I scène 4, le « speech d'Aïrolo pour la représentation »⁴³. Il va même jusqu'à suggérer, par un travail stylistique sur une didascalie, le mouvement d'un personnage : « *On voit la tête d'Aïrolo surgir au-dessus du parapet, puis son buste. Il escalade le mur péniblement. Il porte un fardeau. C'est une femme évanouie, c'est Zineb.* » Le rythme imprimé par la syntaxe et la reprise de « *c'est* » donne à voir, y compris à la seule lecture, la découverte progressive du corps.

Cette immersion dans la théâtralité va de pair avec divers emprunts, bien sûr à Shakespeare (on a souvent rapproché Aïrolo et Ariel), mais aussi à Térence, Racine et Musset, tous trois sollicités au second degré. Depuis le « Je suis pour qu'une porte/ Ne soit jamais ouverte ou fermée » d'Aïrolo (I, 4) jusqu'au « C'est dit. Le genre humain ne m'est plus étranger » du roi (II, 2) en passant par le « N'importe ! aventurons cette tête si chère » à nouveau d'Aïrolo (I, 6)⁴⁴, ces démarcations parodiques révèlent une tendance générale à la distanciation, dans laquelle le Moyen Age a sa part.

D'abord, une fois encore, les frontières chronologiques du Moyen Âge sont souvent déplacées. Aïrolo pense que Zineb a « De la science autant que feu Campanella » (I, 6), philosophe dominicain certes un peu hérétique, mais qui vit entre 1568 et 1639. Cependant, le décalage le plus important n'est pas dans cette imprécision, que les cadres historiques familiers à Hugo amènent d'ailleurs à relativiser. Il est plutôt dans l'écart que la fiction prend alors avec elle-même. Lorsque

42. Voir Claude Millet, ouvrage cité, p. 731.

43. Cf. A. Laster, ouvrage cité, p. 946, n. 49.

44. A quoi l'on peut ajouter, non signalé dans les éditions de référence, le « Mes jours ne me sont pas plus sacrés que les tiens » (II, 3) prononcé par le roi qui n'est pas sans évoquer « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ».

par exemple « tournoi » est décentré par « gala » (I, 2) ou que, à la faveur d'une rime révélatrice, les « baillis » fouillent des « taillis » (I, 2). Un procédé analogue se met en place dans la didascalie « Longue file d'archers, l'épée nue et le mousquet haut. [...] Ces archers sont les mêmes qui escortaient le roi à son entrée. » (II, 2). Certes, le mousquet n'apparaît qu'au XVI^e siècle. Mais il est surtout significatif que le générique « soldats » soit délaissé au profit du terme spécialisé « archers », archers qui précisément manient tout sauf un arc⁴⁵. Cette troupe qui au premier degré menace les amoureux se montre en fait dans toute sa fantaisie, et avec elle le Moyen Âge qu'elle connote. Le roi n'est-il pas lui-même un chasseur grotesque, armé qu'il est, comme le Mignon Joyeuse de *Henri III et sa cour*, d'une sarbacane (I, 2) qui, par la seule vertu du jeu théâtral, deviendra plus tard une « baguette de commandement » entre les mains de Mess Tityrus (I, 4) ? Curieuse arme. Elle aussi brouille les repères chronologiques de la pièce⁴⁶, et brouille surtout l'image du souverain, matamore qui arbore fièrement les signes médiévaux de sa suzeraineté, mais perpétue d'une façon grotesque la tradition cynégétique chère à sa caste. Comme les hallebardes anachroniques qui se baissent pour saluer la délirante abdication du roi (II, 4), les signes du Moyen Âge célèbrent la théâtralité plus qu'ils ne dépeignent une période historique. Ils ne se prennent guère au sérieux.

Les personnages l'avouent parfois eux-mêmes. Lorsque le roi déclare qu'il rit de son origine fabuleuse⁴⁷, il remet en cause le premier argument du discours de légitimation qu'il vient de prononcer – « Moi, qui descends des dieux et des loups du pays » (I, 2) –, où l'exhibition de l'*ego* (« moi » est repris en anaphore sur six vers !) va de pair avec l'affirmation d'une puissance politique : « roi » rime bien sûr avec « moi », comme d'ailleurs il rimera plus tard avec « toi », dans la bouche du souverain, pitoyable jouet aux mains d'Aïrolo : « ...Moi, le roi,/ Je ne veux pas qu'un homme tel que toi,/ Qu'un homme nécessaire à ses semblables meure. » (II, 3). Et comme cette affirmation mobilise au passage l'arrière-plan médiéval de *Mangeront-ils ?*, (« créneaux », « justice basse et haute », « donjon »), de proche en proche, de la croyance lycanthropique aux signes plus immédiatement « décoratifs », c'est tout cet arrière-plan médiéval qui

45. Le procédé était repris dans une autre scène, qui a disparu de la version définitive. Voir éd. A. Laster, « Annexes », p. 587.

46. La sarbacane, d'origine espagnole, n'apparaît pas avant le XVI^e siècle.

47. « La déesse Frigga, femme de l'ours Fenris,/ Est mon aïeule. Oiu-da ! c'est prouvé. Moi, j'en ris. » (I, 2)

est mis à distance. La langue du Moyen Âge donne la comédie et se donne comme comédie.

Cette mise à distance des signes du Moyen Âge apparaît encore plus clairement dans la réplique adressée au roi par Mess Tityrus à l'Acte I, scène 2 : « Je comprends leur terreur [celle des amants] ; vous êtes en courroux, / Vous êtes amoureux et roi, vous êtes roux. / Diable ! ». Ces notations sont des données normales dans une exposition : elles situent un personnage sur le plan social et psychologique, tout en jouant le rôle d'une didascalie indirecte, comparable à celle qui nous apprendra plus tard (II, 1) qu'Aïrolo est blond, et en apparence si anodine qu'elle semble ne devoir son existence qu'aux besoins d'une rime en <RU>⁴⁸ ou au plaisir d'un jeu sur le signifiant (<ROER>, <Rø>, <RWA>, <RU>). Cependant, le rapprochement de « roux » et de « diable ! » n'est pas anodin dans une pièce censée se passer au Moyen Âge, où le roux est la couleur démoniaque par excellence, celle du fourbe Renard ou du suppôt de Satan Judas. Il l'est d'autant moins qu'il est prononcé par Mess Tityrus, qui, comme Aïrolo sur un autre registre, est dans *Mangeront-ils ?* un agent de la mise à distance, selon divers procédés (humour, aparté très proche de l'interpellation du public, propos favorisant l'assimilation des personnages et des spectateurs⁴⁹) qui le placent à l'articulation de la fiction et de la performance. Le second degré n'est donc pas exclu ici : la dénonciation du roi, capable de tous les excès pour satisfaire ses envies, s'accompagne d'une allusion amusée à un trait de la mentalité médiévale. Dans le même mouvement, les signes du Moyen Âge s'exhibent et se mettent à distance.

Mangeront-ils ? est une féerie matérialiste. La magie (la prophétie et le talisman de Zineb) s'y explique rationnellement. Dans la tradition carnavalesque, le « bas corporel », que Hugo lie à la comédie dès le prologue du *Théâtre en liberté* en sollicitant le thème de l'alimentation⁵⁰, y prend le pas sur l'exaltation amoureuse : « Quand l'estomac trahit, l'amour est en danger. / Le cœur veut roucouler, le gésier veut manger. / Le cœur a ses bonheurs, l'estomac ses misères. / Et c'est une bataille entre ces deux viscères. » (I, 6) La subversion s'y marque dans le grotesque, qui régulièrement fait pendant au sublime.

48. C'est l'avis d'Y. Gohin, ouvrage cité, p. 478.

49. Par exemple, « Effet de la grandeur des rois ! », I, 2 ; tirade commençant par « Est-ce que je le hais... », I, 2 ; « Pour le plaisir des gens qui sont là, pour le nôtre », I, 5.

50. « Le jambon » et « le turbot », au vers 6.

Ce peut être dans l'enchaînement de deux scènes : Zineb mourante sauve le pigeon agonisant au nom de hautes considérations – « Car l'homme et l'animal sont le même roseau/ L'éternel vent de mort nous courbe tous ensemble. » (I, 1) –bientôt rabaissées par le comique de l'irruption sur scène de celui qui a sauvé l'animal – « MESS TITYRUS : je suis myope, hélas ! LE ROI : Cela fait un chasseur dont le gibier ricane » (II,2) ; ce peut être dans l'enchaînement de deux répliques : Zineb conclut la longue méditation qui accompagne ses derniers instants en remerciant Aïrolo – « Cette auguste pudeur de la mort, tu l'abrites. /Sois béni. »–, qui rétorque « C'est beaucoup pour mes faibles mérites. » (I, 6) ; et c'est au cœur d'une même réplique, lorsque Zineb déclare au roi « Quand cet homme mourra tu mourras » (II, 6) et que, tout entourée de sublime, elle expire en jouant au roi ce bon tour dont les conséquences grotesques ne tardent pas et qui repose sur une croyance aux sorciers traditionnellement liée au prétendu Moyen Âge « noir » où l'imaginaire collectif se complaît.

A tous les niveaux, la pièce repose donc sur un jeu de décalages, dont le mécanisme comique la plus immédiat se trouve dans l'irruption de la performance au cœur de la fiction, au point qu'Aïrolo semble souvent un personnage du théâtre épique confirmant, comme le pense Florence Naugrette, qu'Hugo annonce Brecht sur ce point. Sans bien sûr la saturer, le Moyen Âge participe de cette tendance générale à la « distanciation ». Il sert une mise à distance *au* théâtre.

En prenant pour angle d'attaque l'emploi du vers, Guy Rosa montre que le « second théâtre de Hugo » repose sur une série de décalages affectant la théâtralité elle-même. On aboutit à une conclusion similaire en observant l'emploi de la référence médiévale.

« L'entreprise radicale de minoration du majeur par l'ironie et la distance »⁵¹, latente dans le drame romantique, s'accomplit dans le « second théâtre » de Hugo. Elle affecte la façon dont y est traité le Moyen Âge. Un Moyen Âge qui certes se laisse seulement deviner, qui manque de cohérence interne, et qui se donne parfois comme pure fantaisie. Un Moyen Âge qui, à tous les sens du terme, a « du jeu ».

Mais pour que ce jeu soit perceptible, encore faut-il que le Moyen Âge soit reconnu, au moins dans ses contours généraux. De là qu'il n'est pas « mort », mais biaisé dans ses représentations, ses repères chronologiques et sa portée idéologique, parce que, pas plus que

51. Fl. Naugrette, «Hugo romantique ou brechtien? », *Œuvres majeures, œuvres mineures*, textes réunis par Catherine Volpilhac-Auger, ENS Editions, 2005.

d'autres signes, mais pas moins, il apporte sa pierre à un système fondé sur des décalages. S'affirmant et se contestant lui-même dans un seul mouvement, le Moyen Âge est l'un des vecteurs d'une « théâtralité paradoxale »⁵². Comme tout le « second théâtre de Hugo », et sans s'en cacher puisque c'est ce qu'Aïrolo dit de Zineb, il « a pour loi d'être à distance. »⁵³

52. G. Rosa, «Vers brisés, comédies cassées. Sur l'emploi du vers dans le "second théâtre" de Hugo », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2-3, 1993, p. 82.

53. *Mangeront-ils ?*, I, 6.