

## VERS BRISE, COMEDIES CASSEES SUR L'EMPLOI DU VERS DANS LE "SECOND THEATRE" DE HUGO

Partons d'une question pratique: comment publier le Théâtre en liberté? A cette question les exécuteurs testamentaires de V. Hugo donnèrent une réponse rapide et sans ambiguïté en réunissant sous ce titre, pour le premier anniversaire de la mort du poète, toutes ses pièces inédites en vers.

Réponse moins évidente qu'il n'y paraît. Hugo, lui, avait longtemps hésité à en donner une, avant de renoncer finalement<sup>1</sup>. Car si on examine les critères qui président aux six projets de publication qu'il conçoit pour son Théâtre en liberté au fur et à mesure qu'il l'enrichit de pièces nouvelles, on constate qu'entre trois autres diversement associés, -la longueur, le thème, et le caractère comique ou dramatique-, celui du vers n'est jamais exclusif, ni dominant, ni même toujours pris en compte. Mais on le voit s'imposer. Ignoré dans les deux projets initiaux, il contribue à la structure des deux suivants et détermine dans le dernier l'exclusion complète des pièces en prose. Cela justifierait la décision des éditeurs posthumes si cette mise à l'écart de la prose n'allait de pair avec un abandon progressif de l'entreprise elle-même. L'avant-dernier projet ne mentionne que deux textes, et ils sont nommés "poèmes"; le dernier oublie Welf, et la liste ultime a laissé glisser Les Deux Trouvailles de Gallus dans le recueil poétique des Quatre Vents de l'esprit. Tout se passe comme si l'option en faveur du vers exposait les textes à l'attraction de la poésie et, affaiblissant la dimension théâtrale de l'ensemble, le privait de sa raison d'être.

Moins attendu donc qu'il n'y paraît, le parti pris par Meurice est aussi moins simple. Car s'il écarte d'une main, il ajoute de l'autre, grossissant le volume de quatre textes dont l'appartenance au Théâtre en liberté était restée douteuse: La Forêt mouillée, Les Gueux, Sur la lisière d'un bois, Etre aimé. Ce n'était qu'un début. En 1911, pour l'édition de l'Imprimerie Nationale, l'héritière désignée des premiers exécuteurs testamentaires, Mme Cécile Daubray, répète cette initiative et l'amplifie en annexant au Théâtre en liberté une quarantaine d'autres textes, extraits de l'inépuisable mine des Fragments dramatiques.

Ce sont des manuscrits, sans suite et de toutes sortes, -listes de personnages, ébauches, dialogues allant de la scène entièrement rédigée à la réplique réduite à un vers, généralement sans titre et ne portant que la suscription Comédie-, que Hugo produisit par centaines tout au long de sa vie et qui sont à son écriture théâtrale ce que les manuscrits d'Océan sont à la poésie et Le Tas de pierre à la prose. Mieux encore peut-être -parce qu'ils innovent, ou du moins plus, parce qu'il y en a davantage: publiés pour la première fois in extenso dans l'édition Massin<sup>2</sup>, ils occupent un bon millier de pages. Une prochaine édition du Théâtre en liberté pourrait les y faire entrer tous parce que, de proche en proche, rien ne les distingue de ceux qu'y ont ajouté Meurice puis Cécile Daubray et parce qu'ils sont, presque toujours, en vers.

L'histoire de la publication du Théâtre en liberté offre donc une continuité dans chacun de ces deux gestes -le constituer comme théâtre en vers, y amalgamer les fragments- et peut-être une logique entre eux. Elle pose deux questions -celle de l'affinité dramaturgique avec les Fragments et celle de la versification: y a-t-il un emploi particulier du vers qui le rend inhérent à cette écriture et interdit à Hugo la juxtaposition du vers et de la prose qu'il avait pratiquée sans problème<sup>3</sup> pour les pièces des années 30 ?

<sup>1</sup>. Le tableau ci-après [voir dans *Revue d'histoire du théâtre*, 1992/2-3, p. 91-92] organise et résume les principaux aspects de la genèse du Théâtre en liberté. Il n'ajoute pas d'information nouvelle à celles déjà réunies dans le volume de l'édition de l'Imprimerie Nationale et dans les excellentes notices d'A. Laster à l'édition "Bouquins" (volume Théâtre II, R. Laffont, 1985), aux pages de laquelle sont données les références, entre crochets dans le corps du texte.

<sup>2</sup>. V. Hugo, *Oeuvres complètes - Edition chronologique* publiée sous la direction de Jean Massin, Club Français du Livre, 1967-1970. Nous donnons les références des Fragments dramatiques dans cette édition, le premier chiffre, en romain, est celui du tome.

<sup>3</sup>. Non seulement aucune publication ne distingue entre drames en vers et drames en prose, mais aucune des préfaces n'aborde la question.

Cette histoire suggère aussi que ces deux questions, concrètement tranchées ensemble par les éditeurs, ont une réponse commune ou réciproque qu'il s'agit maintenant d'exposer en montrant que l'usage du vers dans le Théâtre en liberté le distingue du théâtre hugolien antérieur, qu'il y est indissociable d'une théâtralité spécifique, déjà sous-jacente mais inaboutie, détournée ou dénaturée dans les drames romantiques, théâtralité originale, peut-être personnelle à Hugo et dont procèdent aussi les Fragments dramatiques qui l'enregistrent à l'état naissant.

Les commentateurs du Théâtre en liberté sont unanimes: sa versification suffirait à justifier son titre. Mais les analystes du vers hugolien observent, avec la même unanimité<sup>4</sup>, que sa facture n'a cessé de s'éloigner du modèle classique, si bien que ce qu'Annie Ubersfeld<sup>5</sup> appelle "l'incroyable désinvolture de l'alexandrin" dans le Théâtre en liberté, loin de rompre avec la poétique du drame romantique, serait son accomplissement, la dernière bataille, mais avec les mêmes armes, d'une guerre de trente ans.

Pour en décider, il faudrait tout passer au crible: l'enjambement, la rime, les exhibitions prosodiques de diérèses acrobatiques et de mots emplissant un hémistiche entier. On se contentera de la césure. Non pour son importance propre, car les innovations romantiques forment système<sup>6</sup>, mais parce que de tous les faits de versification, c'est le plus précisément codifié, celui qui donne lieu aux écarts les moins contestables.

Or ceux de cette sorte sont plus rares qu'on ne croit chez Hugo. "Si affaiblie qu'elle puisse être, écrit Yves Gohin<sup>7</sup>, la coupe à l'hémistiche reste toujours possible dans l'alexandrin hugolien, et l'habitude de l'y entendre accroît l'étrangeté de ceux où elle apparaît comme débordée." Appréciation partagée, s'agissant des drames, par Maurice Souriau<sup>8</sup> qui observe que la césure est beaucoup moins respectée dans Othello de Vigny que dans Hernani où il compte "plus de 100 pages où l'on ne trouverait pas une seule infraction à la règle de l'hémistiche." Ce qui explique sans doute l'indignation de Brunetière, jusque là grand admirateur de la versification de Hugo, à la sortie du Théâtre en liberté: "... à force de briser le vers, de couper la mesure et de joncher le Pinde, selon son expression, de césures d'alexandrins, il a fini dans ses dernières oeuvres par écrire en prose rimée."<sup>9</sup> Avec cette citation:

**Un roi n'a qu'à vouloir, un roi peut tout. Eh bien,  
Retiens ceci, je peux / tout, mais je ne peux rien. [551]**

"Prose rimée" mise à part, il n'a pas tort. Car même en laissant de côté les vers ternaires, très nombreux, et ceux qui sont distribués entre plusieurs personnages, selon une pratique adoptée d'emblée par Hugo mais qui prend ici un développement sans précédent, Le Théâtre en liberté abonde en vers brisés; il n'y a qu'à se baisser pour les ramasser.

Faisons-le avec ordre, en suivant les articles d'un code quelconque de prosodie du 19<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Laissons de côté les cas douteux, tels les deux de ce distique:

**Je me dresse, je vois / l'ombre où rien ne s'anime,  
Et la brume, et les plans / inclinés de l'abîme,...[496].**

<sup>4</sup>. On ne peut faire mieux que de renvoyer à la Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo de M. Grimaud, dans Victor Hugo 2 - Linguistique de la strophe et du vers, textes réunis par B. de Cornulier, J. Gardes-Tamine et M. Grimaud, et présentés par M. Grimaud, "La Revue des Lettres Modernes", Minard, 1988.

<sup>5</sup>. "Le moi et l'histoire", dans Le Théâtre en France, sous la direction de J. de Jomaron, A. Colin, 1989, t. 2, p. 93.

<sup>6</sup>. L'enjambement n'est pas substantiellement différent du rejet interne et tous deux sont compensés par l'enrichissement de la rime, à son tour autorisé par l'élargissement du vocabulaire disponible.

<sup>7</sup>. Victor Hugo, P.U.F., "Que sais-je?", 1987, p. 92.

<sup>8</sup>. De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique, [thèse], Hachette, 1885.

<sup>9</sup>. "Le Théâtre en liberté de V. Hugo", La Revue des Deux Mondes, 1er mai 1886, p. 85. Voir aussi R. Doumic, "Sur les Deux Trouvailles de Gallus, 'poème dramatique'", ibid., 15 juin 1923 et F. Lefranc, Etudes sur le théâtre contemporain, 1887. Il faut regretter que n'ait pas été publié le cours donné en 1933 par M. Levailant, suppléant de G. Ascoli, titulaire de la chaire V. Hugo à la Sorbonne, sur "le Théâtre en vers de V. Hugo".

<sup>10</sup>. En l'occurrence celui de L. Quicherat: Traité de versification française, Hachette 1850.

Guère de doute en revanche lorsque la ponctuation de la phrase déplace la coupe, et plus aucun si la répétition d'une structure syntaxique, normalement prononcée la première fois et qui devrait l'être autrement la seconde, achève l'effacement de la césure. Ceci, par deux fois, dans:

**Moïse monte et Dieu descend. / De leur rencontre**

**Sort l'éclair et jaillit la loi. / Que dire contre? [445]**

Et l'on assiste parfois à de vraies provocations,

**LE ROI**

**Ils se sont mariés, mon cher, en arrivant!**

**MESS TITYRUS**

**C'est la loi qu'aux amants impose le couvent.**

**Des époux sont,/ du moins on l'espère,/ apaisés. [469]**

où seule la virgule empêche l'alexandrin régulier de sens équivalent:

**Des époux sont du moins,/ on l'espère,/ apaisés.**

Jusqu'ici, seule est en jeu la règle générale qui veut l'harmonie de la scansion et de la syntaxe. Moins troublants à nos oreilles, mais sans doute plus à celles des contemporains, sont les franchissements de la césure qui violent une règle précise de la prosodie classique. Passe encore pour une césure placée entre devant ou après et le mot qu'il régissent: il y a tolérance pour:

**Ainsi Phébus, devant / Jupiter, se sauva. [461]**

Mais la règle proscrie à bon droit la séparation du verbe et de son régime si celui-ci ne remplit pas la fin du vers, parce qu'une telle césure est effectivement presque irréalisable. Comment dire

**Hé bien, nous ouvrons donc / les yeux, ma pauvre vieille? [489]**

Si bien que, dans les deux vers suivants, le second, qui est un trimètre, semble plus régulier que le premier:

**Je sais, et je la fais / chercher. J'ai donné l'ordre  
Qu'on me l'amène, / et j'ai prescrit / à mes baillis...[468]**

Césure insuffisante aussi lorsque le second hémistiche n'est pas entièrement rempli par le complément en de dépendant du premier:

**Un front qui d'un reflet / d'aube pour vous se dore...[551]**

A fortiori lorsqu'elle casserait une expression toute faite:

**Pour du pain, pour un peu / d'argent, pour des prières...[449]**

Mais cet effacement de la césure peut être aggravé de diverses autres façons. Dans le vers

**On est hors de la loi de l'Évangile, / et Christ...[444]**

la scansion régulière, qui mettrait une virgule d'ellipse après loi, contredit si bien l'absence de ponctuation, que la diction en est presque paralysée, n'ayant le choix qu'entre le contresens, l'amphibologie et la faute prosodique. Exemple exceptionnellement clair d'une loi générale: le franchissement de la césure provoque bien moins la prosaïsation de la diction que son empêchement en lui offrant les deux voies, également impraticables, d'un rythme correct mais contraire aux habitudes de la langue ou d'une prononciation linguistiquement satisfaisante mais destructrice du vers régulier ou évocatrice d'autres mètres.

Le même phénomène se produit lorsque l'alexandrin s'offre à deux scansions, toutes deux irrecevables. Le vers

**Voir la naïade aux yeux / d'astre laver ses jambes**

est impossible, mais

**Voir la naïade / aux yeux d'astre / laver ses jambes**

est un faux trimètre, sauf à admettre qu'un e puisse précéder une coupe forte<sup>11</sup> ou qu'il existe un quasi-trimètre de forme 4/3/5.

De là cette allure d'Odyssée du vers que prend la langue du Théâtre en liberté, comme nostalgique des mètres classiques. Car chacune des irrégularités de la césure est susceptible d'exposer le vers à cette navigation prosodique entre Charybde et Scylla. Ainsi la séparation de la préposition et de son complément aboutit soit à cet alexandrin fautif et absurde:

**Je puis tout,/ mettre avec // un mot / l'Europe en flamme...[550]**

soit à ce trimètre bancal:

**Je puis tout,/ mettre avec un mot/ l'Europe en flamme**

soit à un "vers composé", comme dit Wilhem Ténint<sup>12</sup>, d'un vers de trois pieds et d'un autre de neuf, qu'il reconnaît lui-même comme "tout à fait exceptionnel":

**Je puis tout, / mettre avec un mot l'Europe en flamme.**

L'adverbe n'est pas autrement traité que la préposition: comme:

**Tu sors de la nuit comme / un spectre qui se dresse. [437]**

De même pour la césure qui séparerait le substantif de l'épithète sans que celui-ci remplisse la fin du vers:

**A la niche,/ appétits brutaux! / tout beau! paix là! [498]**

Il faut pourtant mettre à part ce dernier cas. Non seulement en raison de sa fréquence particulièrement élevée, mais parce que, souvent, Hugo souligne, au lieu de l'effacer, une infraction d'autant plus flagrante qu'elle enfreint une des règles les plus familières et les plus simples de la prosodie. La diérèse, la longueur du mot qu'elle rallonge encore et l'allitération exhibent le rejet interne dans:

**La respiration / fauve d'un peuple brave...[446]**

Or de tels effets ironiques prennent ouvertement le contre-pied de la pratique antérieure. Car les drames des années 30 n'ignoraient pas ce franchissement de la césure par l'épithète, mais le réservaient<sup>13</sup> à sa valeur expressive. Evidente dans Ruy Blas:

**Oui, compose un poison / affreux, creuse un abîme...[27]**

elle disparaît dans:

**Toute la question / terrestre, c'est la femme. [482]**

Si bien que l'accentuation de l'adjectif ne traduisant plus l'affect du personnage, elle se voit libérée pour une fonction purement poétique. L'émotion de la reine justifie qu'elle dise à Ruy Blas:

**-O César! un esprit / sublime est dans ta tête. [83]**

plutôt que:

**-O César! dans ta tête / est un esprit sublime**

mais seule la qualité du vers fait éviter

**Tu me revêtiras / des grands houx odorants**

qui est plat, pour:

**Tu me mettras la robe / odorante des houx...[492]**

qui est beau.

---

<sup>11</sup>. On sait qu'elle s'appelle alors coupe "lyrique", ce qui ne résout pas la difficulté de la prononciation du vers. L'hésitation entre deux scansiones a plusieurs fois été étudiée (voir J. Mazaleyrat, "Aux limites de deux formes métriques: rejet interne et rythme ternaire dans l'alexandrin de V. Hugo", Travaux de linguistique et de littérature, IV,1, 1966) mais toujours, apparemment, pour déterminer un critère permettant le choix, alors même qu'on reconnaît que c'est une des particularités de la versification hugolienne que de produire un nombre significatif de vers où il est empêché.

<sup>12</sup>. Prosodie de l'école moderne, Didier, 1844.

<sup>13</sup>. P. Nebout le remarque dans sa thèse, Le Drame romantique, 1897.

Il en va de même de ces deux transgressions majeures que sont la séparation par la césure du verbe et de l'attribut ou de l'auxiliaire et du participe lorsque le verbe, ou l'auxiliaire, occupe la fin du premier hémistiche. On comprend que Ruy Blas dise:

**Zafari! dans le gouffre où mon destin m'entraîne,  
Plonge les yeux! -je suis / amoureux de la reine! [27]**

mais au lieu de sortir droit du cœur, la parole trébuche lorsque la diction doit assumer, en deux vers, un enjambement, un rejet interne et le scansion trouble d'un faux trimètre:

**Mon ambition / c'est vous servir. / Je n'ai pas  
D'autre rêve que d'être / un bâton pour vos pas. [431]**

Ici, et c'est loin d'être une exception, la complexité prosodique exhibe le vers -et risque de cacher le personnage- selon une tendance générale de la versification du Théâtre en liberté qui autonomise le discours, le centre sur son objet ou sur lui-même et le délie de son sujet. Elle aboutit aux exploits de l'harmonie imitative:

**Viens, je te donne à toi qui veilles et qui chantes  
Ce loup fauve dont j'ai / brisé les dents méchantes. [432]**

ou à ceux de l'harmonie figurative, telle celle qui traduit une idée cynique en prosaïsme prosodique:

**L'oignon d'Egypte était le bon Dieu de son temps. [498]**

et l'idée paradoxale en cacophonie sentencieuse:

**Montrer ses haillons, c'est / le devoir du drapeau. [436]**

Il faudrait, pour être complet, ajouter les cas particuliers où la césure disjoint deux mots liés par le sens et l'usage: syntagme figé tel "faire signe":

**...ces bons apôtres,  
Quand l'oiseau vient, se font / signe les uns aux autres. [547]**

ou même outils syntaxiques:

**Marquis, toujours, ainsi / qu'Isaac Laquedem,  
L'amour sans s'arrêter marche, omnibus idem. [548]**

Restons-en là. La nomenclature, même exhaustive, des franchissements avérés de la césure ne rendra pas compte de leur valeur globale qui dépend d'abord de leur nombre; mais la comparaison statistique elle-même -qui pourrait être établie selon les rubriques qu'on vient d'énumérer- n'y suffirait pas non plus. Car outre que la scansion du vers s'apprécie dans le rapport à son sens, et que dix irrégularités expressives s'entendent moins qu'une seule gratuite, un effet de seuil intervient probablement. Celui-là n'est guère chiffrable, mais s'apprécie à l'oreille. C'est lui que nous voudrions faire entendre par la lecture d'un passage de L'Épée, choisi à dessein mais sans autre embarras que celui du choix. Sa comparaison avec le drame des années 30 restera implicite; je crois pouvoir la confier à l'écoute de votre mémoire.

**N'écoutez pas les bruits / inutiles. Des voix  
Qu'on croit humaines sont / l'illusion des bois.  
O pasteurs, on n'a pas / à trembler sous vos chaumes  
Si des mots inconnus / sont dits par des fantômes.  
Dieu règne. Ce n'est pas / l'affaire des vivants  
D'écouter le sanglot / désespéré des vents  
Et des flots, car l'air triste / et les sombres eaux creuses  
Roulent dans leurs plis noirs / les âmes malheureuses,  
Et tout un groupe informe / et vague de proscrits  
Souvent dans l'ouragan / passe en poussant des cris.  
Les morts ont des tourments / ainsi qu'ils ont des palmes.  
Laissons l'obscurité / tranquille, et soyons calmes.  
J'arrive des grands monts / couverts d'après forêts  
Où l'on voit de plus loin / l'aube et Dieu de plus près.  
Je descends, et je suis / une face éblouie.**

**Je me suis enivré / l'esprit, les yeux, l'ouïe,  
De ce vaste horizon / visionnaire; et, seul,  
Étant le mage, / étant l'apôtre, / étant l'aïeul,  
J'ai songé, peuple, ému / par Dieu presque visible;  
Et, de ces profondeurs / s'ouvrant comme une Bible,  
De ces sommets sacrés, / de ce ciel pur et chaud,  
Je rapporte l'immense / apaisement d'en haut. [433]**

J'espère l'avoir fait entendre: en prenant l'exception pour règle, la prosodie du Théâtre en liberté participe à un langage nouveau. La réforme romantique de l'alexandrin voulait donner au personnage une expression plus naturelle tout en le préservant du quotidien; loin de faire du vers une forme, et même un élément nécessaire du drame, elle le rétrogradait au statut d'un ornement facultatif, aussi discret que possible, "se cachant toujours derrière le personnage", dit la Préface de Cromwell; elle ne le libérait que pour l'assujettir. De là que le choix de la prose, du vers, ou de leur mélange, ne fût qu'une "question secondaire"<sup>14</sup>.

Le Théâtre en liberté relève d'une poétique inverse: les mêmes techniques, généralisées et poussées à leur limite, émancipent l'alexandrin de sa subordination. Son apparent prosaïsme n'offre qu'une mauvaise excuse aux dictions incompetentes; il est, en réalité, plus poétique parce qu'en transgressant les règles prosodiques qui pliaient le vers à la langue, il exhibe leur conflit et le triomphe, fragile mais certain, du vers sur la langue.

Mais par là même peut-être provoque-t-il celui du poème sur le drame. C'est du moins l'appréciation des critiques qui parlent de virtuosité complaisante, d'intrigues pauvres, prétextes à des morceaux lyriques autonomes -le chant de la mort de la Sorcière dans Mangeront-ils? par exemple-, qui incriminent l'inconsistance des personnages et l'hypertrophie du monologue. Hugo leur aurait donné raison d'avance en publiant deux de ces prétendues pièces dans des recueils poétiques.

On conviendrait d'une erreur de Hugo sur le genre de son écriture, si toutes ces reproches ne s'appliquaient aussi bien aux Fragments dramatiques. Or ils mettent en oeuvre une théâtralité incontestable, mais originale et, effectivement, paradoxale, non plus fondée sur la manifestation du personnage dans sa parole mais, au contraire, sur ce qui l'empêche ou la trouble, sur le décalage entre le discours et son auteur, entre l'énoncé et l'énonciation.

Un fragment donne la formule de cette construction contrastive du personnage:

**MAGLIA, montrant un drôle en guenilles, vieux, hideux, perclus  
Celui-là...  
C'était un pur Don Juan, un Satan fascinant  
Les reines sous le dais, les nonnains sous les grilles,  
Un gaillard qui mangeait les femmes et les filles  
Avec un appétit vorace et furieux. [VII,521]**

Qu'un personnage ainsi constitué prenne à son tour la parole, et le démenti que son aspect inflige à son discours réalise le moule formel dans lequel se coulent presque tous les fragments. Tel, entre cent, celui-ci:

**GOULATROMBA, en guenilles**

**Seigneur,  
Je suis homme de cour, j'ai fort étudié  
Les intrigues des gens, les brigues et les trames  
Surtout comment se font les trahisons de femmes. [VII,554]**

Ce schéma simple -et dont on voit qu'il demande le vers, capable d'exalter tous les contrastes- prolifère en d'innombrables variations. La citation parodique en est une, très fréquente:

**ZUBIRI, à Balminette**

---

<sup>14</sup>. Préface de Cromwell, Oeuvres complètes, R. Laffont, "Bouquins", 1985, volume Critique, p. 29 et 30.

**Des vieux que nous avons connus la différence. [IX, 887]**

On s'explique qu'une proportion importante, et croissante, des fragments mobilise le personnel des gueux, des mômes ou des aristocrates déclassés, et qu'ils privilégient le thème amoureux. L'amour, et ses aveuglements, permet d'opposer la galanterie des déclarations à l'abjection de leurs auteurs -ou de leur objet, et l'idéalité des moyens à la crudité des fins. Il nourrit aussi l'antinomie inverse, entre la dignité du sentiment et la trivialité de ses circonstances. Elle se reflète à l'intérieur de l'expression dans cette "Eglogue parisienne" où Edmond confie à Alfred:

**Je sens s'épanouir mon cœur quand cette grâce  
Achète un sou de fil chez la mercière en face. [VII,581]**

Même contraste interne, mais doublé de celui existant entre la noblesse du personnage et le sort amoureux commun qu'il subit, dans:

**LE PAGE, à Yolande**

**Je veux une aventure-  
Une toute petite aventure d'amour. [VII,583]**

Les gueux et les voleurs fournissent matière à toutes sortes de décalages de leur industrie et de leur misère avec le langage orné sous lequel ils cachent l'une et l'autre:

**Les gueux jouent. Guenilles. Dés crasseux.**

**GOULATROMBA à Gaboardo qui joue trois maravédís à la fois.  
Mon cher, vous allez perdre un argent insensé. [VII,563]**

Les mômes, on s'en doute, sont là pour tenir des propos au-dessus de leur âge. Tel fragment offre le degré zéro de ce mécanisme:

**PETIT JACQUOT (11 ans)**

**Sacrebleu! Je conviens que je suis un vieux fou. [X,1061]**

Tel autre, canevas d'une pièce brève, montre comment la contradiction fondatrice est destinée à se reproduire en une série de situations identiques et à ne trouver sa résolution que dans sa suppression:

**Sujet des Mômes.**

**-Avortement-**

**Les mômes veulent faire les hommes. Ils se figurent qu'ils ont  
des maîtresses, il leur en faut, les grandes filles les adorent, etc.  
Ils font des échafaudages farces et toutes les peines qu'ils  
prennent font réussir les vrais jeunes gens qui ne se sont donné  
aucun mal. [X,1046]**

Quant aux nobles encanaillés, ils se nomment parfois Félibio, marquis Platon, marquis Scipion, ou don Alcibiades, mais le plus souvent don César, protagoniste des fragments et second rôle dans Ruy Blas<sup>15</sup>.

Cette promotion du personnage, qui vaut aussi dégradation, n'est pas sans enseignement. Elle confirme ce que suggère l'abondance, la constance et l'immédiateté du surgissement des fragments dramatiques dans l'écriture hugolienne: que la théâtralité dont ils relèvent, quoiqu'elle ait vite rencontré les limites de sa productivité littéraire, n'est pas une diversion dans la création théâtrale de Hugo, mais une matière pour elle et, peut-être, à ses yeux, le théâtre même. Bien plus, la genèse même de Ruy Blas comporte la même leçon. L'idée initiale en était le spectacle d'un grand seigneur au service d'un valet, "tout se serait expliqué après". On reconnaît là le schéma propre aux fragments du démenti de l'énoncé par son énonciation; on reconnaît aussi la célèbre scène du troisième acte. Mais prise dans l'intrigue au lieu d'en précéder le récit, elle ne réalise que très imparfaitement le projet et en manque l'effet, puisque le spectateur, averti du double déguisement, corrige ce qu'il voit de la situation d'énonciation par ce qu'il en sait. Les exigences du drame ont ici dénaturé l'intuition originelle comme elles ont, vraisemblablement, contrecarré le développement en une pièce complète des fragments intitulés Don César, et de beaucoup

<sup>15</sup>. Il est difficile d'établir l'antériorité des fragments mettant en scène Don César -ou Maglia- sur la préparation de la pièce (voir la notice des Fragments dramatiques, ouvr. cité, V,942). Il est certain en revanche que Ruy Blas n'épuise pas le personnage qui continue de nourrir beaucoup de fragments, en particulier le canevas d'une pièce dont l'I.N. fait l'indication scénique de la scène, rédigée en 1868, qu'elle publie sous le titre Don César. Sur la genèse de Ruy Blas, voir l'édition critique donnée par A. Ubersfeld (Annales de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1971).

d'autres aussi. Cet échec, tout se passe comme si le Théâtre en liberté tentait de le réparer, comme si Hugo avait voulu y accomplir en oeuvre ce qui était demeuré jusque là une pulsion de l'imaginaire et de l'écriture, obsédante et stérile.

Les affinités entre les fragments et les pièces du Théâtre en liberté en sont le signe: brièveté, tonalité générale comique, emploi d'un vers à la prosodie exacerbée, exhibition des effets d'écriture: bons mots, sentences et parodie. Des personnages pareillement soustraits à toute définition historique précise et privés d'individualité -le Roi, le Duc, le Vieillard-, et dont les noms sont identiques -Balminette, Léo et Léa, Tityrus- ou dérivent de la même fantaisie exotico-mythologique, peuplent le même monde irréel, parfois idyllique toujours symbolique, d'êtres légers et emblématiques: amoureux plus gentils que passionnés, bandits diserts, sorcière assagie devenue secourable -et Zineb ressemble plus aux nombreuses édentées des Fragments qu'à la terrible Guanhumara. Même édulcoration des puissants: au lieu des rois magnifiques, silencieux et pervers des drames, ce sont de petits ducs, roitelets bavards, puérils et capricieux, assortis de conseillers plus méchants qu'eux mais trop intelligents et cyniques pour nuire beaucoup.

Ces analogies s'expliquent: la théâtralité particulière aux Fragments construit aussi les pièces du Théâtre en liberté. A ceci près, en raison de leur plus long développement, que la contradiction entre l'énoncé et l'énonciation s'étend en opposition entre la situation et le personnage ou contamine ce dernier dont le discours constate le décalage interne qui l'affecte. C'est trop évident pour les textes brefs, ajoutés par Meurice et qui sont originellement des fragments. Ainsi la performance philosophique de Mouffétard, n'aurait par elle-même rien de théâtral si elle n'était prononcée par un gueux, Diogène de boulevard dont l'apparence ne laisse pas attendre une si haute métaphysique et dont la cupidité, démentant à la fin la sagesse cynique, le rend à sa nature élémentaire. L'autre monologue, Etre aimé, serait purement lyrique si la déploration de n'être jamais aimé pour soi-même n'était le fait d'un roi, qu'on doit imaginer disparaissant sous les ors, en sorte que sa majesté justifie sa plainte, et la contredise en même temps.

Diversement modulé, le même contraste dans les altesses entre leur humanité commune et leur puissance, entre leur disponibilité amoureuse et leur inaccessibilité, informe presque toutes les pièces du Théâtre en liberté et unifie leur thème désigné par Hugo comme celui de "la puissance des faibles" -qui est d'abord la faiblesse des puissants. Le roi de Mangeront-ils? convoite lady Janet; le coeur de la Grand-mère se brise à la vue de ses petits enfants -et elle abdique, celui de Gallus devant Margarita -et il abdique aussi-, avant qu'il ne s'enferme, devant Esca, dans les silences du désespoir d'être aimé. Ailleurs, l'amour fournit les contrastes déjà rencontrés dans les fragments. Dans le premier duo de Mangeront-ils? et tout au long de Sur la lisière d'un bois, l'idéalité du discours butte sur la corporéité de son auteur: faim du désir ici, et là faim proprement dite, qui tarissent la parole lorsqu'elle doit avouer la réalité des choses. Dans La Forêt mouillée ce schéma se redouble. Le spleenétique Dénarius, trompé par quelque infidèle, cède bientôt à la vitalité printanière d'une forêt communicative et croit trouver enfin l'idéal, la figure rêvée, dans le jupon de Balminette soulevé par un ruisseau malin:

**Sans nous, si nous n'avions fait retrouver Goton,  
Ce Jocrisse risquait de devenir Platon. [575]**

Les pièces longues orchestrent plus savamment le contraste ou le multiplient. Par son thème, L'Epée se rattache à Welf -la note de Hugo le signale- et aurait pu émigrer avec lui vers la Légende des siècles si son genre n'était assigné clairement à chaque texte par le moment de la contradiction, initiale dans un cas, finale de l'autre. Monolithique comme tous les héros de La Légende, Welf n'est brisé que par sa propre division intérieure. Il avait dénoncé la duplicité des rois:

**Vos poignards emmanchés de perles font des choses  
Horribles, et, parmi les lauriers et les roses,  
Teints de sang, vous restez éblouissants toujours...**

et vanté sa propre simplicité:

**Moi, je choisis les loups, et j'aime mieux les ours;  
Et je préfère, rois qu'un vil cortège encense,  
A vos crimes riants leur féroce innocence. [...]  
Oui, les femmes font faire aux hommes des sottises,  
Roi d'Arles; mais j'ai, moi, c'est pourquoi je suis fort,  
Pour épouse ma tour, pour amante la mort.**<sup>16</sup>

Il est logiquement vaincu lorsqu'il entre à son tour, quoique d'une autre manière, dans la contradiction:

**Entre, enfant. [...]  
La montagne est l'aïeule et je suis le grand-père.**

Mais c'est son dernier mot et tout au long du texte le conflit n'oppose Welf qu'à ses ennemis, un discours sincère à un discours menteur.

L'Épée commence où finit Welf. Tous les personnages s'y meuvent, d'un bout à l'autre et même au plus fort de l'affrontement entre Slagistri et son fils, dans un monde d'idylle qui établit l'unité de la grande famille qu'ils forment: peuple pacifique, écologique et convivial, chœur de jeunes filles offrant chastement au héros la fleur de leur virginité. Mais en même temps qu'elle est posée, l'idylle est démentie par la violence d'un paysage raviné, par l'étrange cadeau du cadavre d'un loup offert en remerciement au chœur des vierges, par la solitude de Slagistri, par sa protestation d'exilé mitoyen - "Je fais le rêve affreux dont ils ont le sommeil" [446] -, par la rupture de la filiation, par la division de cette communauté suisse en gens de la montagne vêtus de peaux de loups et gens de la campagne habillés en mouton. De là un décalage énigmatique, moins dramatique qu'oppressant, entre une révolte latente et une bucolique patente, qui n'est pris en charge par aucun personnage particulier mais se fait jour en tous, et dure jusqu'à ce que l'accident final lance les héros réunis dans ce qui pourrait devenir alors, si la pièce ne s'arrêtait là, un drame ou une épopée.

Les Deux Trouvailles de Gallus<sup>17</sup> sont le palindrome de La Grand'Mère et d'Etre aimé. Gallus recommence d'abord l'abdication amoureuse de la grand'mère, mais face à un objet lui-même double, Margarita, noble vachère qui convertit la royale concupiscence en pur amour à force de rebuffades rudimentaires et d'escarpements de princesse. Puis la comédie se répète en tragédie. Après l'abdication du roi, on assiste à l'intronisation de l'objet de son désir, Esca, soeur de lait de Margarita, qui, devenue duchesse, subit elle-même et inflige à Gallus la double interdiction amoureuse: celle des roturières poursuivies par les puissants, comme naguère Margarita, et celle des puissants incapables d'aimer autant que d'être aimés.

Moins retorse mais plus complexe, la plus longue des pièces du Théâtre en liberté, Mangeront-ils?, résulte, dans sa structure comme dans sa genèse<sup>18</sup>, d'une accumulation de contradictions imbriquées. Elles opposent dans le Roi, on l'a dit, son sceptre et son sexe, mais aussi sa double parenté avec son rival, Slada, et l'objet de son désir, Janet, ainsi que son pouvoir et l'asile du cloître et, pour finir, son instinct de conservation et son trône, bref la royauté et l'humanité. La contradiction se reproduit, en mineur, dans Tityrus, entre l'autonomie de l'individu et la sujétion du courtisan qui conduit à cette autodéfinition: "Je suis un neutre à fond hostile". Slada et Janet souffrent, on le sait, d'un amour doublement affamé, mais aussi d'avoir trouvé refuge dans une prison et d'être en voyage de noces dans un cloître. Aïrolo recommencerait seulement les innombrables gueux lettrés et souverains des Fragments, s'il n'était également, bandit chevaleresque, le frère de don César et s'il ne souffrait, lui aussi, de l'empêchement des exigences de la chair par les devoirs de sa charge. Au bout du compte, il est la figure inversée du Roi:

<sup>16</sup>. La Légende des siècles, "Nouvelle série", Oeuvres complètes, "Bouquins", volume Poésie III, p. 315 et 317 et p. 320 pour la citation qui suit.

<sup>17</sup>. La publication de la pièce dans une section des Quatre Vents intitulée Le Livre dramatique la distingue de Welf.

<sup>18</sup>. Voir l'édition critique donnée par R. Journet et G. Robert, Flammarion, 1970.

**Le roi fait toujours bien, moi toujours mal. Amen.  
Lui couronné, moi pris, nous marchons en cortège; [...]  
Le prince est la médaille et je suis le revers; [...]  
Le roi, c'est mon contraire. Ou bien mon grand format. [480]**

Rien d'étonnant donc si, à la fin, les rôles s'échangent -à la manière de Ruy Blas-, ou plutôt se confondent. Le roi:

**Ce gueux traîne à son pied son boulet, et mon globe.  
Comment nous dépêtrer l'un de l'autre? Il est roi,  
Je suis esclave. Horreur! je cesse d'être moi,  
Je deviens lui. S'il a la jaunisse, le jaune,  
C'est moi. Dans son gibet, je reconnais mon trône. [514]**

Zineb enfin offre la forme pure du Théâtre en liberté dans le contraste entre son aspect de vieille sorcière misérable -avec manche à balai et nudité crasseuse à travers les haillons- et l'extraordinaire hymne à la mort sereine qu'elle prononce. Un vers le résume, adressé à Airolo:

**Sois béni. -J'ai vécu chouette, et meurs colombe. [495]**

On vient d'entendre là comment la dissonance du vers prend en charge le démenti -et le dépassement- du personnage par sa parole. C'est, à dire vrai, toujours le cas, et l'on s'explique ainsi que l'inspiration commune aux Fragments dramatiques et au Théâtre en liberté prenne la forme du vers, et d'un vers plus qu'irrégulier.

Non pour une raison accessoire ou circonstancielle, mais par un mécanisme nécessaire. C'est qu'un tel vers, qu'on pourrait dire paradoxal, participe lui-même à cette théâtralité paradoxale ou la redouble. Les tensions qui s'y exercent -entre prose et poésie, entre sens et prosodie- reproduisent celles qui affectent le rapport entre le personnage et son discours, et par là ce discours lui-même; souvent même elles y ajoutent l'invraisemblance d'un langage si travaillé dans la bouche de celui qui l'emploie. Rien de tel dans le drame romantique. Le statut du personnage -historique, individualisé et psychologiquement défini- y interdit toute rupture entre lui et son langage, comme toute rupture interne à son langage, qui vaudrait dissociation entre le sujet et sa parole et, du coup, dissociation du sujet lui-même. Le contraire, exactement, est vrai du Théâtre en liberté -et l'on voit que cela engage sa dramaturgie et sa signification: au lieu d'exprimer le personnage, le vers le conteste; au lieu de manifester son individualité, il dénonce son équivoque; bref, il le met hors de lui. Le personnage ne tient plus un discours, il ne tient qu'au discours; il lâche une parole venue d'au-dessus, d'en-dessous ou d'à côté de lui-même, de nulle part peut-être, une parole qui, au sens propre, lui échappe.

A qui appartient-elle? Au poète bien sûr, dira-t-on; et l'on conseille de renoncer à jouer ces pièces -conseil généralement suivi et, parfois, même lorsqu'elles sont jouées- en même temps qu'on leur dénie toute signification: exercices de style, dit-on, parfois brillants<sup>19</sup>. Mais on a peut-être tort de vouloir à tout prix restaurer l'unité d'un sujet de la parole, surtout si c'est pour conclure à son insignifiance. Mieux vaut sans doute reconnaître au Théâtre en liberté sa liberté d'être un théâtre non-humaniste, montrant l'être humain non plus comme sujet plein, autonome et conscient, mais comme champ de force, chambre d'échos, lieu de surprises. Les drames des années 30, Annie Ubersfeld l'a montré, allaient déjà en ce sens et leurs héros sont travaillés de contradictions aussi violentes que les nôtres. Mais elles sont traitées autrement. Ils les connaissent, les formulent, en souffrent -ou s'y vautrent; intériorisées, elles deviennent leur âme même. Dans le Théâtre en liberté, elles ne sont plus assumées et ne constituent plus une personnalité; elles ne s'expriment pas, elles se voient et s'entendent, dans le contraste entre le personnage et sa situation, entre son costume et son discours ou dans la dissonance du vers. L'unité du héros est première dans le théâtre romantique et il éprouve la contradiction comme une division intérieure -de là

---

<sup>19</sup>. Ce serait la position de Jean Gaudon, dans Victor Hugo et le théâtre, stratégie et dramaturgie (Editions Suger, 1985), s'il ne voyait dans cette "virtuosité verbale" la contestation, par Hugo, de sa propre écriture: une "poétique souterraine du saltimbanque Hugo, satiriste à ses dépens". L'éloge apparent est profondément équivoque. En effet le poète est loué pour sa faculté d'écrire à ses dépens, c'est-à-dire de ruiner ce qu'il érige, de détruire ce qu'il crée. En poussant les choses à la limite, ce n'est plus l'art de Hugo qui est apprécié, mais le suicide de son art.

que le vers y soit parfois brisé; les personnages du Théâtre en liberté sont formés par collage d'attributs incompatibles -et le vers réunit les tronçons de la phrase.

Si bien qu'au drame succède la comédie, ou plutôt cet hybride que résume la formule de Hugo: "Comédies où l'on meurt, tragédies où l'on ne meurt pas". La déchirure du sujet était par elle-même dramatique; ici le personnage n'est pas affecté par une contradiction dont il est le champ mais pas la victime, dont l'issue détermine son sort sans que ce soit un destin et dont il pâtit mais ne souffre pas; si bien que, le plus souvent, il finit par en bénéficier. Ainsi Margarita, qui est le négatif exact de la reine de Ruy Blas, ou Aïrolo qui combine les rôles du héros-titre et de Don César. Il y a dans le Théâtre en liberté un refus du drame.

D'autant plus qu'on n'y prend pas le temps de "faire des drames". L'extériorité du conflit entraîne la soudaineté du dénouement et la brièveté des pièces. Ni débat, ni plaintes, ni résistance: dès que le personnage prend conscience de la contradiction -avant même pour ainsi dire-, il tranche et tout s'achève. On imagine aisément quelles ruses de la mauvaise foi, quelles complications d'intrigue, pourrait engendrer la rencontre entre Charles et la Grand'Mère; elles sont éclipsées et la grand'Mère se rend sans combattre. De même la situation créée entre Aïrolo et le Roi pourrait générer une action si le Roi entreprenait de la maîtriser en associant de quelque manière Aïrolo aux intérêts de sa couronne -par exemple en le faisant premier ministre. Il ne s'en donne pas la peine. Esca ne prend pas celle de vivre. Il faut bien quelques scènes pour construire le piège où elle est prise, une seule suffit pour qu'elle le constate, et son suicide s'en suit sans délai, sans aucun des efforts pathétiques par lesquels elle pourrait, nouvelle Marion de Lorme, tenter d'y échapper.

Le Théâtre en liberté n'est donc pas, comme celui des années 30, un théâtre de la passion, de l'action et de la désillusion, mais de la conversion. Conversion à l'idéal, si l'on veut, mais un idéal irréfléchi, immédiat, instinctif, vital: à la paternité dans La Grand'Mère, à la filiation et à la liberté dans L'Épée, à la vie sous toutes ses formes -amour, nature, boire et manger, aller et venir, et même mourir- dans Mangeront-ils?<sup>20</sup>.

Conversion? Le mot paraît excessif pour des héros ramenés à l'état de figures, dépassés par leur situation et par leur propre parole, pour des actions réduites au retournement de leur donnée initiale, pour ces pièces, en quelque sorte inutiles, dont les personnages adhèrent si mal à leur rôle qu'il n'ont guère de peine à en changer et à prononcer finalement, avec la même légèreté, une adhésion latente depuis le début. Mais ce sont là, quoi qu'il en semble, les caractères mêmes de la conversion, c'est-à-dire d'une reconnaissance du vrai qui s'opère avant toute recherche des moyens d'y parvenir et commence par humilier, par jeter au sol, ceux qu'elle atteint. Pour en avoir lui-même fait l'expérience, dans l'amour, dans l'exil, Hugo savait ce que c'était et avait médité là-dessus: qu'on relise la page de William Shakespeare consacrée à saint Paul. Elle n'est pas drôle; mais ce n'est pas toujours drôle non plus dans le Théâtre en liberté: Welf en meurt et Esca aussi.

L'ineffable Glapieu de Mille Francs de récompense paye, lui, sa conversion à l'honnêteté de quelques années de baigne et la mort de leur enfant a payé, par avance, celle de Marcinelle et d'Edmond dans L'Intervention. Car c'est dans cet événement de la conversion -et nous concluons sur cette proposition- que se trouve sans doute l'unité du second théâtre de Hugo. Seulement, dans la prose, la référence au mélodrame et au vaudeville effectue ce qu'obtient l'emploi du vers dans le Théâtre en liberté: cette rupture interne, cet écroulement constructif, que désigne aussi le titre collectif souvent donné par Hugo aux fragments dramatiques -Comédies cassées.

G. ROSA, Université Paris 7

<sup>20</sup>. La conséquence en est -je dois cette remarque à l'amicale vigilance de Claude Habib- ce mélange d'abstraction des héros et de naturalité des thèmes qui est l'une des grandes originalités du Théâtre en liberté.

