

GROUPE HUGO

Equipe de recherche "Littérature et civilisation du XIX^e siècle"

Annie Ubersfeld : «Poétique du théâtre»

Captatio malevolentiae. Disons-le une fois pour toutes: ni la grippe ni le manque de temps, qui n'ont pas permis à Annie de rédiger son intervention, n'entament aucune des qualités percutantes qui lui sont ordinaires. Les platitudes, les approximations, les maladresses, les langueurs et les longueurs appartiennent toutes au sténographe -le reste à l'orateur.

Ces réflexions s'inscrivent dans un travail sur l'art dramatique: son écriture, sa mise en oeuvre scénique et sa réception par le spectateur. Au théâtre, celui-ci entend une histoire, voit des images, assiste à l'activité complexe du comédien, etc. ce sont les fonctions connues du texte dramatique et de la scène. L'une d'entre elles semble avoir été négligée: il se passe aussi au théâtre quelque chose de l'ordre du poétique. Un texte poétique y est entendu comme tel et c'est aussi de la sorte qu'on doit en rendre compte.

Apparemment les coordonnées poétiques d'un texte, telles que son "explication" les montre, sont émises en trop grand nombre et dans un espace de temps trop restreint pour que le spectateur puisse les percevoir, et, à la différence du texte écrit, la relecture est ici impossible. On les perçoit pourtant et cela pose le problème théorique de la perception auditive d'un texte. Ce n'est pas le lieu d'y entrer; il faut cependant en signaler certains éléments évidents. D'une part, tous les éléments de la mise en scène peuvent et doivent participer à la poétique du texte, la doubler ou la relayer par leurs moyens propres. Dans le cas qui nous occupera, la scène 3 de l'acte V de «Hernani», il est évident que l'écoute du texte n'est pas la même selon que la scène figure un espace fermé ou ouvert, une nuit noire et opaque ou une nuit étoilée comme l'avait fait Vitez. Sans parler de l'escalier ... pas dérobé. D'autre part les qualités phoniques du texte sont ici directement perceptibles et la graphie n'en brouille plus l'effet. Notons à cet égard que le travail phonique de Hugo est beaucoup plus raffiné qu'on ne le dit d'ordinaire. Le vers du poème «Que la musique date du XVI^e siècle»,

"Dans un beau champ de trèfle errent en souriant" offre une structure phonétique symétrique - en miroir- qui correspond à celle de l'oeuvre musicale et aussi au tableau des deux anges; on l'entend mieux qu'on ne le voit.

Force est de penser qu'il y a, au théâtre comme dans la lecture, une perception consciente mais non réfléchie des propriétés poétiques du texte. Elle est conditionnée par l'expérience - du texte, des autres textes, de la culture et du monde- qui permet à l'auditeur d'être instantanément affecté par le jeu de systèmes poétiques complexes et dont la description demande beaucoup plus de temps que la perception.

Leur analyse passe vraisemblablement par deux notions simples: celle de scénario et celle d'anaphore. Scénarios ces micro-récits, à la limite du tableau, que pose tout énoncé poétique et qui font appel, pour chaque spectateur, aux souvenirs et à l'imagerie de la culture. Tel le fâmeux:

"Ariane ma soeur, de quel amour blessée

Vous mourutes au bord où vous fûtes laissée."

Anaphores les effets tirés de la recurrence dans le texte et du souvenir, dans la mémoire du spectateur, d'éléments identiques ou comparables. Et de la sorte, par quatre fois Annie [à qui

il arrive des choses peu communes] entendit la salle frissonner lorsque le Rodrigue du «Soulier de satin» disait, tout à la fin au moment où il demande à entrer au couvent de mère Thérèse: "Je veux essayer ses sandales toutes couvertes de la poussière du Ciel!" Pourquoi ce frisson? Parce que cette poussière du Ciel désigne -entre autres- les étoiles célestes dont la présence sature tout le texte, depuis la première scène.

[Ici les auditeurs intervinrent: essayer la poussière du Ciel, c'est, pour le héros, refaire le geste de Marie-Madeleine -mais les sexes sont inversés, ce qui est une beauté. Et c'est aussi la reprise inverse du geste biblique de secouer la poussière de ses souliers qui signifie quitter et maudire, abandonner sans retour. Sans parler -mais on en parla- d'Empédocle, des sandales de Lao-Tseu, familières à Claudel et de toute la symbolique stellaire du «Soulier», à laquelle Jacques Seebacher est particulièrement sensible puisqu'elle tourne, autour de la constellation d'Orion -l'image astrale de Saint Jacques- qui met en communication l'Est et l'Ouest du monde et son hémisphère Nord avec l'hémisphère Sud.]

Anaphore-scénario: on dirait syntagme et paradigme s'il ne s'agissait ici de réalités complexes, construites bien au-delà du niveau de la phrase, en sorte qu'elles ne mettent pas en oeuvre les concepts de la linguistique, mais ceux de la rhétorique et de la poétique. On analyse maintenant dans cette perspective le dialogue -les deux monologues est-on tenté de dire- de Hernani et de Dona Sol (V,3, p. 653-54):

Que m'importe

Les haillons qu'en entrant j'ai laissés à la porte!...

et:

-Mon duc, rien qu'un moment!...

Le sens obvie est évident: une histoire nouvelle s'est ouverte avec la conversion de don Carlos et sa clémence; elle a effacé le passé et son cycle de vengeances, instauré une légitimité nouvelle qui absorbe les contradictions et les conflits des droits anciens; Hernani et Dona Sol, mariés, bénis, entrent à la "chambre nuptiale": ils disent, chacun à sa manière -Hernani dans l'énergie de l'avenir ouvert, Dona Sol dans la pensivité du premier moment de bonheur- que le passé des malédictions n'existe plus et que la vie est belle.

Or, dans le discours de l'un comme de l'autre, les structures et les isotopies poétiques disent le contraire, annonçant -et demandant- la mort qui vient tout aussitôt.

La versification est sans histoire; à peine distingue-t-on quelques initiales accentuées ("J'entre", "Vienne" et, peut-être, un vers ternaires dans la réplique de dona Sol: "Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant!") Bien plus, parce que c'est assez rare chez Hugo, la fluidité du vers ouvre ici le choix entre plusieurs accentuations possibles, sur le modèle racinien. Bref, un versification innocente -comme semble l'être l'énoncé.

C'est à d'autres niveaux poétiques que la signification s'effectue. Dans le discours d'Hernani le sens conscient et volontaire n'empêche pas le spectateur d'entendre une massive isotopie de la mort, soulignée par sa présence quasi-constante à la rime: haillons, porte, deuil, ange du Seigneur attendant sur le seuil, brisées, arracher l'herbe, bastilles, baissé, passé, rien, rien, effacer tout, oublier tout, démente. Isotopie de la mort combinée à une forte isotopie architecturale -en anaphore sur le tombeau d'Aix qu'on vient de quitter- vers une problématique de la ruine et de la destruction: porte, palais en deuil, ange du Seigneur sur le seuil, colonnes brisées, croisées rouvertes, herbe arrachée aux fentes du pavé, tours, donjons, bastilles. Du tombeau d'Aix la Chapelle il n'est pas sorti de la vie mais de la mort, et l'on y retourne.

D'autre part, une forte isotopie de la possession, marquée par le retour des possessifs, et une non moins forte isotopie de la répétition, du retour au passé -effectuée par tous les verbes construits sur le «re» initial (reviens, remets, rallume, rende, recommence)- se trouvent toutes deux contredites par la conclusion: "j'efface tout, j'oublie". Le retour au passé et aux

possessions perdues s'affirme en effacement de la mémoire! On entre là dans la problématique même du personnage d'Hernani, incapable de retourner au passé comme de s'en affranchir.

C'est dire que le texte fonctionne -dans la contradiction entre son sens obvie et son sens poétique- sur le mode du déni. Non pas de la dénégation seulement -qui nie le réel- mais du déni qui l'affirme et le nie du même geste. De là l'ambiguïté: implicite dans "Qu'on me rende...mes bastilles" qui signifie aussi:qu'on me remette en taule ; explicite dans "Ou sagesse ou démençe".

Quant aux scénarios, il y en a trois successifs. Le premier est celui du retour au palais en deuil, avec l'ange du Seigneur attendant sur le seuil. Scénario évidemment ambigu, -entrée dans une ruine ou réveil du château de la belle au bois dormant- mais aussi ouvertement contradictoire et impensable: "Un ange du Seigneur m'atten«dait» sur le seuil", comme si le retour avait déjà eu lieu. Le second porte un sens politique important parce que c'est celui d'une restauration -à tous les sens. Restauration qui apparaît immédiatement comme impossible parce qu'elle est privée de sujet, ou qu'elle en a trop et incompatibles. Le premier est le «je»: remets debout les colonnes brisées, Je rallume le feu, je fais arracher, je .. suis ...; le second est indéterminé: qu'on me rende...qu'on nous laisse. Sans compter que la construction syntaxique est elle-même ambiguë. "Qu'on me rende..." peut être aussi bien un hypothétique qu'un simple impératif. Le troisième scénario coïncide avec la situation scénique actuelle et la réaffirme: Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait, je recommence, j'efface tout, j'oublie... Je vous ai, je vous aime, et vous êtes mon bien." Mais le spectateur a vu et entendu. Le vers fait défiler devant ses yeux toute la pièce et il a, en particulier, entendu Hernani dire devant ses compagnons morts:

"Voilà ce que je fais de tout ce que j'épouse."

Ici encore, de surcroît, l'ambiguïté est explicite dans "Je recommence".

Ainsi se forge un petit mythe de l'impossible restauration. L'émigré rentre dans son château brisé; il ne le reconstruira pas: plus de bastilles. "Recommencer", c'est bien recommencer et revenir où l'on en est. On peut essayer et l'on dira, après l'échec: "Un ange m'attendait..."

Comment faire entendre cela au théâtre? Ce n'est pas si difficile: il suffit de semer un peu d'angoisse -et chaque spectateur sait bien que, dans un drame, lorsque ça va mieux, c'est que le pire est proche- et que le comédien ne s'enferme pas dans le premier niveau psychologique: celui du bonheur de l'étreinte prochaine. Au reste [dixit J. Seebacher, mais j'amalgame, de ci de là, rendant à Annie les idées qu'elle a fait venir aux esprits actifs que sa parole délie], le spectateur voit bien qu'Hernani fait ce qui est par excellence interdit: dire qu'on est heureux sans toucher du bois.

Dona Sol, qui a bien commencé son office en annonçant à Hernani que la chaîne -de son serment- qu'il porte au cou lui va bien; ou plus exactement que son cou va bien à la chaîne qui le garottera, Dona Sol dit autre chose, de moins précis. Elle dit le sentiment d'une urgence, sans savoir elle non plus ce qu'elle dit.

Le maître mot de son discours est le mot "moment" dont les composants phoniques sont comme distribués dans tout le texte et qui est accentué par l'idée de simultanéité: "tout en dormant". Un instant donc. C'est celui de la solitude, et aussi de la mort: "Rien que la nuit et nous". L'ironie tragique du dernier vers le dit: rien ne sert de mettre le souhait de mort à l'irréel du passé, il sera exaucé ainsi que Dona Sol le dit elle-même; mais aussi la symbolique de la lune. Symbolique propre à Hugo sans doute qui n'associe jamais la lune, les flambeaux et la fête qu'à la mort. De même, soit dit en passant, que tout ce qui est armoiries ou autres formes de fixation à la filiation. Si bien que l'instant de bonheur à prolonger se retourne en angoisse du moment à saisir avant que la fin ne vienne. Ainsi pleure-t-on de joie, dit Seebacher subitement inspiré, parce qu'on sait que la joie n'est jamais fondée.

Ici encore la contradiction entre le sens actuel du discours et son sens poétique se concrétise en ambiguïtés du langage: "embaumé", "La nature à demi veille". Par différence, mais aussi par solidarité avec Hernani, coïncé entre l'avenir et le passé, Dona Sol est, elle, dans l'instant; mais un pur instant, soustrait à toute temporalité, ne peut être que celui de la mort. De là cette arrivée incongrue, et pourtant naturelle, du mot "mort", à la fin, qui tire en quelque sorte la conséquence et la conclusion de tout ce qui précède. Hernani avait dit une temporalité impraticable: l'oubli et la répétition à la fois; Dona Sol, qui seule parle au "nous", voit en quelque sorte qu'Hernani ne la conduit nulle part et qu'elle ne peut célébrer pour eux que l'arrêt du temps: la lune qui dans notre civilisation du comput solaire des jours est un temps mort.

Ainsi, le sens obvie étant repris et corrigé par le sens poétique, le discours peut-il annoncer le comportement futur des personnages: il dit ce que la fable ne dit pas.

On en donnera, d'un mot, un autre exemple. "Ariane, ma soeur...", dit Phèdre. Et l'on commente qu'elle déplore ainsi la malédiction pesant sur son sang. Soit. Mais elle dit autre chose également, qui lui échappe et qui se trouve dans le scénario qu'elle évoque. De quel amour donc Ariane fut-elle blessée? Du sien, certes; et de celui de Phèdre pour Thésée et de Thésée pour Phèdre qui a remplacé sa soeur auprès de lui. Phèdre chante moins la malédiction que sa propre responsabilité. Culpabilité si grande qu'à peine arrivée Phèdre s'éprend d'Hyppolyte, incapable qu'elle est de jouir de ce qu'elle a conquis au prix de la vie d'Ariane, sa soeur. Ici, mais aussi chez Hugo, la vraie psychologie -les raisons du coeur que le coeur ignore et ne saurait dire- passe par la poésie.
